BREVE HISTÓRICO DA "PERFORMANCE ART" NO BRASIL E NO MUNDO

José Mário Peixoto Santos*

Resumo

Este artigo apresenta uma introdução à história da arte da performance no Brasil e no mundo de maneira multidisciplinar desde as primeiras experiências (década de 1970) até as produções contemporâneas. Também descreve e analisa as performances mais representativas exibidas por artistas plásticos internacionais e nacionais num diálogo entre teorias filosóficas e conceitos da arte contemporânea – ênfase na História da arte. Para tal articulação foram fundamentais os conceitos e as teorias de Guy Debord; Gregory Battcock; RoseLee Goldberg; Richard Schechner; Peggy Phelan; Jorge Glusberg; Renato Cohen; Maria Beatriz de Medeiros; Lucia Santaella. Algumas manifestações artísticas como a *body art*, o *happening* e a instalação são tangenciados ao longo do texto.

Palavras-chave: performance; arte do corpo; arte contemporânea

Abstract

This article has the aim of investigating the history of the performance exhibited for visual artists in Brazil and in the world in a "multidisciplinarian" way since the first experiences (1970) until the contemporary productions. This text also describes and analyzes the representative performances exhibited by visual artists in a dialogue between philosophical theories and concepts of the contemporary art – emphasis in the History of the art. For such connections, were essential the concepts and theories of Guy Debord; Gregory Battcock; RoseLee Goldberg; Richard Schechner; Peggy Phelan; Jorge Glusberg; Renato Cohen; Maria Beatriz de Medeiros; Lucia Santaella.

Keywords: performance; body art; contemporary art

---

* José Mário Peixoto Santos (Zmário) é educador, artista performático e pesquisador da linguagem artística performance. Mestre em Artes Visuais (Teoria e História da Arte) pelo PPGAV - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes – UFBA. E-mail: artezmario@hotmail.com

Tangenciando conceitos

> Na arte corporal e de performance a figura do artista é ferramenta para a arte. É a própria arte.
>
> Gregory Battcock

Devido às suas características "emprestadas" das demais linguagens artísticas, a performance é, por natureza, uma arte multidisciplinar, uma arte de fronteira, podendo também ser definida como uma arte híbrida

[1]. Já o termo performance art sugere ações realizadas por artistas, no âmbito artístico, no bojo das experiências vanguardistas européias. No cotidiano do homem comum, o termo performance é utilizado de maneira generalizada para descrever as séries de exercícios nas academias de ginástica; o *test drive* do automóvel do ano; o desempenho sexual do(a) parceiro(a) em testes propostos por revistas de comportamento; e até mesmo para denominar produtos da indústria alimentícia como a bebida láctea Performance.

RoseLee Goldberg, pioneira no estudo da arte da performance, em entrevista concedida a Regina Hackett[2], revela que prefere o termo *live art* no lugar de performance ou *body art*, uma vez que os artistas utilizam diferentes linguagens artísticas, como as artes visuais, o teatro, a música, a dança, o cinema, para a produção de um "experimento radical". Além disso, ela afirma que o conceito de *live art* expressa uma maior aproximação entre arte e vida nas produções desses artistas.

Richard Schechner (2003), um dos pesquisadores e professores do departamento de *Performance Studies*, da *New York University*, associação filiada aos estudos da arte da performance, apresenta oito tipos de situações em que essa linguagem artística ocorre:

1. na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo;
2. nas artes;
3. nos esportes e outros entretenimentos populares;
4. nos negócios;

5. na tecnologia;

6. no sexo;

7. nos rituais – sagrados e seculares;

8. na brincadeira.

Schechner também atribui sete funções para a performance: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco”. Por fim, afirma que “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição.” (SCHECHNER, 2003, p.39).

No Brasil, Renato Cohen, performer, diretor, pesquisador e ex-professor do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e do Departamento de Teatro da UNICAMP - Universidade de Campinas, objetivou pesquisar a performance como linguagem fronteiriça com o teatro, apresentando tempo e espaço, além do corpo, como elementos constitutivos dessa manifestação artística.

> Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. (COHEN, R., 2002, p.28).

O pesquisador João Gabriel L. C. Teixeira, professor da UNB - Universidade de Brasília e coordenador do Transe - Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance, foi organizador da publicação *Performáticos, performance & sociedade* (1996). Juntamente com o grupo Corpos Informáticos, realizou o I Seminário Nacional sobre Performance, Performáticos e Sociedade na UNB, em 1995, que reuniu diversos artistas para discussões, conferências e mostras com “o desejo de apreender o contexto dessa linguagem no Brasil, de apontar as direções para as quais a pesquisa na linguagem performática está se encaminhando, e quem são, enfim, os artistas e os estudiosos responsáveis por sua existência”. (TEIXEIRA, 1996, p.5).

A professora, pesquisadora e artista Maria Beatriz de Medeiros, em suas ações com o grupo Corpos Informáticos, também na Universidade de Brasília, pesquisa as “bordas rarefeitas” da

performance, as relações entre o corpo e as tecnologias, performance em telepresença, tendo como referências a História da Arte e a Filosofia. Sobre as ações com o corpo em telepresença, assim, esclarece Medeiros (2005, p.151):

> Performances em telepresença acontecem centradas em galerias, teatros ou unicamente na internet. O local citado, o centro, é apenas a base, as performances em telepresença acontecem na rede mundial de computadores e são abertas a todo internauta, artista ou não. Todo participante é criador da obra.

Poderíamos citar ainda pesquisas com objetivos distintos dos nossos, porém, fronteiriços com a arte da performance como, por exemplo, os estudos de Etnocenologia, ciência que estuda a "espetacularidade" presente nas ações e no cotidiano de comunidades ou grupos organizados de forma interdisciplinar. (BIÃO e GREINER, 1999).

Partindo dos estudos da Etnocenologia e também da performance art, o professor e pesquisador/artista Ricardo Biriba tem analisado as manifestações tradicionais populares brasileiras, principalmente o Bumba-meu-boi, e o que ele denominou de "performance armorial"[3]. Na sua pesquisa sobre essa manifestação, ele afirma que a importância da linguagem performance, nas artes plásticas, "está principalmente em aproximar o corpo do artista, a obra e o público num só momento" (BIRIBA, 1997, p.26). Algo também apontado por Maria Beatriz de Medeiros (2005, p.165) quando declara que:

> Artista, obra, público são elementos estéticos da performance. O quarto elemento estético é o tempo. A performance artística se dá no tempo, sua efemeridade é condição. Os registros permanecerão registros, e, por permanecerem, estarão semi-mortos, ainda que capazes de leves ressonâncias. Os registros são apenas obscuro reflexo, eco ensurdecido de um prazer para sempre estancado.

Apresentamos ainda uma definição de arte da performance divulgada pelo artista Jack Bowman num *flyer* distribuído no *Cleveland Performance Art Festival*, um dos eventos desse gênero ao lado das significativas pesquisas e mostras do *Performance Studies*, na América do Norte: "A ação é verdade. Nada do que foi registrado é verdade. Nada do que foi dito é verdade. Somente a ação".[4]

Nossa análise do gênero performance parte da observação do próprio corpo do artista plástico em exibição no aqui e agora, nesse momento em que a participação do espectador é convocada para além da simples contemplação do corpo em performance. O mesmo não acontece quando apreciamos uma imagem ilustrativa em fotografia ou vídeo da ação

ocorrida – esse mero registro de humores pretéritos, de um verbo no passado, o que já passou...

Apesar de alguns artistas e pesquisadores elegerem uma ou outra linha de expressão/análise da performance, criando termos específicos para caracterizá-la como *Art charnel*; *Art corporel; Specimen art; Hardship art* ou *Ordeal art*[5], não objetivamos optar por um conceito em detrimento de tantos outros. Apresentaremos a seguir uma breve contextualização do gênero, principalmente as produções de alguns artistas que em contexto nacional e internacional utilizaram e performance como linguagem. Reafirmamos que uma contextualização histórica é imprescindível, assim como a apresentação do "lugar" de onde se fala, do "olhar" daquele que analisa tal expressão artística: um olhar focado no corpo do artista plástico, em performance, no aqui e agora – o que já revela um posicionamento ideológico, escolhas e preferências...

Em consonância com o pesquisador Alexandre Melo (1998, p.120) sobre as questões relativas ao papel do corpo na produção da artista plástica portuguesa Helena Almeida, buscamos notar nas expressões dos artistas estudados:

> Como é que o corpo e o movimento de um corpo - o do artista - faz pintura ou faz desenho? Como é que durante esse processo de fazer é o próprio corpo que se faz – isto é, se torna – pintura e desenho? E depois de o corpo e o desenho terem atravessado as suas fronteiras em múltiplas direções e terem experimentado variadíssimas formas de interação – absorção, penetração, ocultação, habitação – o que é que fica para a arte que não seja só já a marca da travessia de um corpo? E em que posição ficamos nós, os observadores, que afinal temos o nosso próprio corpo?

Devido à efemeridade e a característica de arte híbrida dessa linguagem, definir, conceituar ou classificar performance é para muitos teóricos uma tarefa árdua e até mesmo impossível. Sabemos que "tentar escrever sobre o evento indocumentável da performance é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo" (PHELAN, 1997, p.173). No entanto, o que mais importa para muitos artistas performáticos não são as definições, os conceitos, muito menos as classificações e teorias relacionadas à arte da performance. A ação é o mais importante, o ato de elaborar, exibir, e, sempre que possível ou necessário, "performar".

Breve histórico da arte da performance

> Na disciplina histórica reinou por muito tempo a idéia de que o corpo pertencia à natureza, e não à cultura. Ora, o corpo tem uma história. Faz parte dela. E até a constitui, assim como as estruturas econômicas e sociais ou as representações mentais, das quais ele é, de certa maneira, o produto e o agente.
> Jacques Le Goff e Nicolas Truong

Na década de 1920, Marcel Duchamp já se deixava fotografar como Rrose Sélavy[6] (Figura 1), talvez, seu trabalho de arte com o corpo mais próximo da performance se comparado à produção de *body art* "Tonsure" (1919): cortes de cabelo registrados como obra. Ações como essas, realizadas pelos futuristas e dadaístas; as exibições no Cabaré Voltaire, em Zurique, onde também se apresentaram os alunos do coreógrafo, dançarino, arquiteto e artista plástico Rudolf Laban[7]; as deambulações dos surrealistas são apontadas e legitimadas pelos estudiosos da história da arte como as primeiras manifestações da arte da performance. Jorge Glusberg (1987), no primeiro capítulo de seu livro *A arte da performance*, descreveu a ação do artista francês Yves Klein em queda livre, "Salto no vazio" (1960), como um dos movimentos iniciais do que viria a ser a arte da performance no mundo. Segundo o próprio Glusberg, a arte da performance pode ser vista como um desdobramento da *body art*: arte caracterizada pela direta referência ao corpo do artista; às roupas e aos objetos pessoais; aos fluidos e fragmentos corporais.

> A *body art* é primariamente pessoal e privada. Seu conteúdo é autobiográfico e o corpo é usado como o corpo próprio de uma pessoa particular e não como uma entidade abstrata ou desempenhando um papel. O conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista que é, ao mesmo tempo, sujeito e meio da expressão estética. Os artistas eles mesmos são objetos de arte. (SANTAELLA, 2003, p.261).

A arte da performance também é fruto de uma série de manifestações e situações artísticas ocorridas entre as décadas de 1940 e 1960, a exemplo da "*Action painting*" de Jackson Pollock (Figura 2), "primeiro pintor a abandonar toda e qualquer convenção temática central e a derramar tinta em vez de usar pincel e paleta" (BECKETT, 1994, p.369); das "*Antropometries*" de Yves Klein (1960) (Figura 3); da "Escultura Viva" de Piero Manzoni (1961); de ações como "*Street works IV*" (1969) de Vito Acconci; das atividades dos Situacionistas, entre outras.

Devemos ressaltar a atuação dos artistas da Escola de Nova York (aqueles que foram direta ou indiretamente influenciados pelas manobras *duchampianas* com os *ready-mades*), trabalhando em conjunto com dançarinos, coreógrafos, atores e músicos (Figura 4), como um dos fatores determinantes para o surgimento da performance como gênero após o advento dos *happenings* – eventos tão propagados por John Cage, Allan Kaprow, Wolf Vostell. Em seu livro, *O legado dos anos 60 e 70*, Ligia Canongia (2005, p.25) destaca o caráter "inter-artístico" das experimentações e produções desse período:

> Ainda no início da década de 1950, John Cage passa a construir uma música aleatória, composta por sons da vida comum, incorporando ruídos, vozes, barulhos diversos e até o silêncio. Surgia a música readymade. Mas ainda, Cage começa a produzir acontecimentos artísticos que unem, em um só espetáculo, sua música, a arte de Rauschenberg, a poesia de Olsen, o teatro de David Tudor e a dança de Merce Cunningham. Não eram apenas eventos artísticos de natureza plástica, nem eventos teatrais ou literários, eram acontecimentos de integração entre todas as linguagens.

Entre as décadas de 1960 e 1970, vários artistas convergiram para o *Greenwich Village*, em *Manhattan*, Nova York, residência de Marcel Duchamp. Esses criadores, naquele momento histórico, comungavam de uma mesma identificação artística e de propósitos de vida em comum. Ali a arte pulsava, surgia em cada esquina, transpirava em cada poro do corpo individual ou dos corpos que viviam em comunidades para produzir arte ou manifestos contra as guerras que os Estados Unidos da América insistiam em propagar, como a Guerra do Vietnã. Lutavam, também, contra o sistema capitalista e outras formas de dominação. No seio dessa sociedade em conflito, questões de gênero, etnia e classe foram levadas para o âmbito das artes e discutidas sobre a superfície da tela, nos volumes da escultura, na música do cotidiano e nos corpos daqueles que ansiavam por mais liberdade de expressão, mais expansão e alternativas frente ao poder hegemônico vigente, caracteristicamente, heterofalocêntrico.

Nesse contexto artístico-histórico, surgiram os movimentos *hippie*; feminista; *gay*; estudantil; também a luta pelos direitos civis dos negros e contra o preconceito racial; a valorização de atitudes ecológicas e espiritualistas (*Woodstock*; Literatura *Beatnick*; Stonewall Inn; Maio de 1968 na França; os *Black Panters* em legítima defesa; a chegada de mestres espirituais da Índia ao Ocidente a exemplo dos *yogis* Acharya Rajneesh, Osho, e A.C. Bhaktivedanta Swami Srila Prabhupada, fundador do Movimento *Hare Krishna*), além

de outras reivindicações relacionadas aos direitos humanos na contemporaneidade – movimento mais abrangentemente conhecido como contracultura. A cena artística do bairro nova-iorquino de *Greenwich Village* foi descrita pela pesquisadora Sally Banes em *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente* (1999). Nesse livro, a autora nos apresenta um corpo diferente, "licencioso", mais próximo à natureza, em oposição ao corpo padronizado e governado por normas culturais e condutas socialmente aceitáveis àquela época – o que também pode ser apontado como mais uma condicionante para o surgimento da linguagem artística performance.

> O corpo efervescente e grotesco é considerado literalmente aberto ao mundo, se misturando facilmente com os animais, os objetos e os outros corpos. Seus limites são permeáveis; suas partes são surpreendentemente autônomas; é, em toda parte, aberto ao mundo. Entrega-se livremente a excessos na comida, na bebida, na atividade sexual e em toda espécie imaginável de comportamento licencioso. E é precisamente por meio da imagem desse corpo grotesco do desgoverno que a cultura não-oficial tem aberto buracos no decoro e na hegemonia da cultura oficial. (BANES, 1999, p.254).

Entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, a performance surgiu como gênero explorado pelos literatos, músicos, artistas visuais e cênicos. O termo performance, associado ao universo das artes, "[...] foi usado inicialmente nos Estados Unidos no final dos anos sessenta, referindo-se a ações em geral, e acrescentando-se o termo arte – (performance art) – para referir-se a uma forma espetacular específica" (FERNANDES, 2001, p.3). Esse tipo de expressão aparece na cena artística como uma forma de negação do mercado de arte; contestação do discurso sacralizador; valorização da criatividade e da liberdade artística em detrimento da técnica e do virtuosismo. Absorvidos pelo sistema, os registros dessas experimentações (vídeos, fotografias, projetos, etc.) compõem acervos de museus e galerias ao redor do mundo – mais um paradoxo na história da arte contemporânea.

> A performance, num sentido estritamente ontológico, é não reprodutiva. E é essa qualidade que faz da performance o parente pobre das artes contemporâneas. A performance estorva os maquinismos suaves da representação reprodutiva necessários à circulação do capital. (PHELAN, 1997, p.173).

Do vasto grupo de pensadores e artistas que adotaram esse gênero como expressão, selecionamos alguns representantes para ilustrar nosso texto. Artistas que em diversos momentos e lugares têm realizado ações e performances com características diversas: narcisísticas e autobiográficas; intrigantes; ritualísticas; militantes; escatológicas; de puro entretenimento; entre outras. Performers em produções voltadas para a exploração dos

limites do corpo físico, psicológico e social (Marina Abramovic, Ana Mendieta, Joseph Beuys, outros) ao lado daqueles que já estreitaram as fronteiras entre arte e vida a tal ponto em que o ato de respirar já é uma ação performática e espetacular, a exemplo de John Cage, Allan Kaprow, Gilbert & George e Orlan (ícones do *happening*, da *live art* e performance).

Figura 1. *Marcel Duchamp como Rrose Sélavy*. 1920.
Foto: Man Ray. Fonte: MINK (2000).

Figura 2. *Jackson Pollock. Action Painting.*
Fonte: <http://toniato.multiply.com/journal/item/12/Jackson_Pollock_The_Action-Painting >.
Acesso em: 29 jul. 2008.

Figura 3. *Yves Klein. Antropometriesl.*1960.
Fonte: WEITEMEIER (2001).

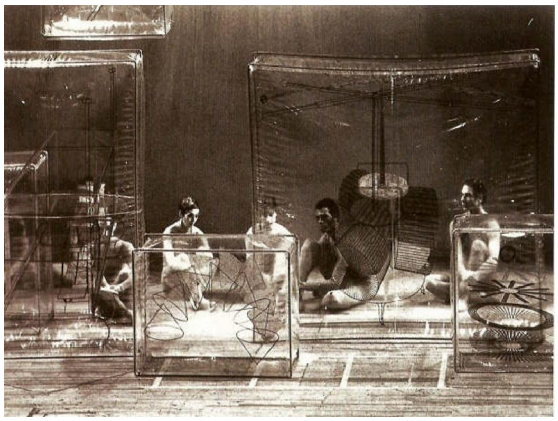

Figura 4. *WalkaroundTime. Primeira representação de Merce Cunningham com cenografia de Jasper Johns e participação de Marcel Duchamp.* 1968
Foto: Oscar Bailay.
Fonte: MINK (2000).

A arte da performance no mundo: principais representantes

O espetáculo está em toda parte.

Guy Debord

A partir de agora, faremos um breve passeio pelo espaço labiríntico da performance no mundo e no Brasil até alguns de seus múltiplos desdobramentos contemporâneos. Citaremos seus representantes mais significativos, sem perder de vista que nosso estudo está centrado no universo das artes visuais com suas respectivas especificidades. Propomos uma análise da performance com ênfase na forma apresentada; na imagem em detrimento da palavra; na simultaneidade das ações em detrimento de uma estrutura linear; na presença do corpo em detrimento da expressão corporal estilizada, característica no teatro e na dança modernos; e, principalmente, na ênfase dada à apresentação a despeito da representação.

No Oriente, citamos a produção de Murakami Saburo e seu grupo. Nascido no Japão, em 1925, é um dos principais representantes do Grupo Gutäi (1954) ao lado de Kazuo Shiraga, Yoshida Toshio, Shimamoto Shozo, Tanaka Atsuko, entre outros. Murakami Saburo apresentou performances diversas, explorando a capacidade que o corpo humano tem de

produzir gestos e movimentos diversos, também, exibiu objetos artísticos com a proposta de participação/interação do público. Integrou a 2ª Exposição de Arte do Grupo Gutäi (1956), Ohara Kaikan Hall, em Tóquio, além de outras mostras como a realizada no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles em 1988. Em novembro de 1994, re-apresentou a performance "*Passage*" (1955) (Figura 5), ação em que o artista transpassou uma fileira montada com diversas telas construídas em papel.

Quando escrevemos sobre a arte da performance, devemos citar as experiências do artista, poeta e compositor norte-americano John Milton Cage (1912-1992). Professor de Allan Kaprow, Al Hansen, Robert Whitman, Dick Higgins, entre outros, John Cage foi fortemente influenciado pelo pensamento oriental, estudou música erudita, as práticas de meditação no Zen Budismo e utilizou os conhecimentos do *I Ching, O livro das mutações*, em suas produções/composições. Conceitos como impermanência; aleatoriedade; acaso; ênfase no processo em detrimento da obra acabada foram explorados durante sua trajetória artística. John Cage elaborava suas composições a partir dos sons do cotidiano, da valorização do silêncio e dos diversos ruídos como música. Exemplo representativo de uma de suas ações é a peça para piano intitulada 4'33" (tempo máximo que a platéia conseguiu "ouvir" a composição antes de reivindicar a devolução dos ingressos). O artista solicitou a David Tudor que executasse a composição sem uma única nota sequer, composta tão somente por pausas e tendo como música o próprio silêncio, além dos ruídos que o público fazia – neste caso, a participação da platéia foi essencial para a construção da obra/música. No início do século XXI, a *BBC Symphony Orchestra*, no *Barbican Centre* de Londres, transmitiu ao vivo a execução dessa mesma composição por uma grande orquestra a partir das anotações deixadas pelo artista. Dessa vez, todos ouviram a peça musical atentamente e com muito respeito e reverência aplaudiram ao final do concerto.

> Para Cage, arte era tudo e tudo era arte, não havendo mais distinção entre o ato artístico e o ato banal. Interessava fundir, relacionar, contagiar, em ato de síntese, todas as artes "especializadas" e "autônomas" [...] Os *happenings* foram, inclusive, decorrência natural desse processo: neles qualquer material - de jornais a automóveis -, qualquer espaço - de apartamentos a cidades -, podia participar da obra. (CANONGIA, 2005, p.25).

Os *happenings* apresentados por Allan Kaprow[8], a exemplo de "*18 Happening in 6 Parts*" (1959), realizado na Reuben Gallery, em New York, foram caracterizados pela participação do público na construção na obra. O artista "colava" diversas linguagens artísticas, ações e

objetos num espaço de apresentação a um só tempo. Ao contrário da idéia de *happening* como pura improvisação, tal apresentação coordenada por Allan Kaprow foi ensaiada semanas antes de sua exibição com a utilização de um roteiro para cada ação dos performers. "*Eat*" (1963-34) é um outro exemplo de *happening* produzido por Kaprow. O artista ofereceu diversos alimentos como maçãs, sanduíches, bebidas, entre outras iguarias, aos visitantes de um local decadente, escolhido pelo artista no Bronx. Com essa ação, Allan Kaprow pretendeu explorar os processos de degustação e digestão realizados pelo organismo humano, criando uma metáfora para o espaço de apresentação do *happening* como um organismo vivo, capaz de digerir os participantes durante o percurso pelos interiores da arquitetura artisticamente modificada. Claes Oldenburg também fez parte do grupo de artistas nova-iorquinos que realizou *happenings* na década de 1960.

Nesse mesmo período, surgiu na Europa um outro movimento de ruptura nas artes. Wolf Vostell, Nam June Paik, George Maciunas, John Cage, entre outros artistas de diversas áreas, foram responsáveis pelas ações que caracterizaram o grupo *Fluxus*, na Alemanha, e, logo após, em outros países. Com suas propostas e ações antiartísticas e intermidiáticas, o grupo valorizava a produção em coletividade, assim como as relações entre arte e objetos do cotidiano de forma irreverente e caracteristicamente *duchampiana*, dispensando assinaturas e autorias. Wolf Vostell, alemão, nascido em 1932, é um dos fundadores do grupo *Fluxus*. Em Manifesto de 1963, apresentou o conceito de *décollage* (Figura 6) com ênfase nos processos contínuos de construção e desconstrução inerentes à própria vida e à arte, além de destacar a importância da participação ativa do público para a construção da obra de arte. Ele também incorporou objetos e diversas imagens da sociedade de consumo às produções, principalmente nos *happenings*, que foram apresentados pela primeira vez na Alemanha pelo próprio Vostell. Ainda devemos citar como integrante do *Fluxus* um outro artista alemão: Joseph Beuys.

Na Segunda Grande Guerra, durante os bombardeios na Ucrânia e na Criméia, o então soldado Joseph Beuys sofreu um grave acidente. O artista foi socorrido por moradores que cobriram seu corpo com gordura animal e feltro. Em seguida, passou a utilizar esses materiais em sua obra, chegando à performance e ao conceito de escultura social. Em ações como "*Coyote: I like America and America likes me*" (1974), numa crítica ao poderio norte-americano sobre os povos indígenas e de outras nações, o artista dividiu uma cela com um

coiote durante alguns dias. Já em "*How to explain pictures to a dead hare*" (1965) (Figura 7), com o rosto coberto por mel e folhas de ouro, carregando uma lebre morta nos braços, Joseph Beuys declarou que era mais fácil para este animal compreender arte do que para qualquer ser humano fazer o mesmo. Esses são exemplos representativos de sua produção performática.

Um exemplo de performance relacionada às ações cotidianas é a produção contínua realizada pelo casal inglês Gilbert & George. Eles estão juntos como artistas há mais de três décadas, produzindo esculturas, desenhos, pinturas, arte postal e digital, sendo a *live art* a principal característica da produção desta dupla. As cenas do cotidiano, o universo *gay* inglês e o "fetichismo" são registrados e transformados em obras bidimensionais. Atualmente, eles utilizam a fotografia e a serigrafia como ferramentas na elaboração de algumas obras em grandes formatos para exibições e comercialização – o que caracteriza mais um paradoxo frente à contestação do mercado de obras de arte tão cara aos artistas performáticos e conceituais da década de 1970. "*In the shit*" (1996) é um exemplo da produção dessa dupla: um pôster (338 cm X 426 cm) construído a partir de colagens e interferências sobre as respectivas imagens dos artistas. Em "*The sing sculpture*" (1969) (Figura 8), uma de suas primeiras exibições, os artistas vestidos com seus ternos característicos apresentaram de forma multimídia corpo, pintura, sons e movimentos em performance.

Outros artistas representativos da arte da performance ao redor do mundo são Chris Burden; Dennis Oppenheim; Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler (*Viennense Actionists*); Robert Rauschenberg; Stelarc; Matthew Barney; entre tantos que elegeram o corpo como objeto de suas respectivas investigações artísticas. [9]

Figura 5 . *Murakami Saburo. Passage*. 1955. Disponível em: <http://nezumi.dumousseau.free.fr/ japon/japgutai.htm#a8>. Acesso em: 2 abr. 2007.

Figura 6. Wolf Vostell. *Electronic Dé-coll/age. Happening Room*. 1968. Foto: R. Friedrich. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/ elektronische-decollage/>. Acesso em: 2 abr.2007

Figura 7. *Joseph Beuys. How to explain pictures to a dead hare.* 1965. Disponível em: <http://www.cm.aces.utexas.edu>. Acesso em: 13 nov. 2006.

Figura 8. *Gilbert & George. The sing sculpture*. 1969. Disponível em: <http://www.artnet.com/artwork/424632883 /1056/gilbert--george--the-singing-sculpture.html>. Acesso em: 2 abr. 2007.

No universo feminino, conhecemos a significativa trajetória da artista Marina Abramovic. Nascida em Belgrado, em 1946, é a *grandmother* da performance art – assim ela se autodenomina. Ao lado de seu companheiro Ulay, Abramovic tornou a performance um experimento constante, um espaço de investigação dos limites e das possibilidades do corpo. Performances como "*Rhythm*", série da década de 1970, são exemplos de ações em que a artista testou os limites do corpo em várias situações, resistindo à dor e ao sofrimento físico/psicológico. As viagens pelo mundo, inclusive pelo interior de Minas Gerais, Brasil, também resultaram em objetos artísticos e ações performáticas. "*The lovers - the great wall walk*" (1988) significou o fim do relacionamento amoroso entre os dois artistas. Após dias de caminhada pela Muralha da China, cada artista partindo de uma extremidade, eles chegaram no meio da trilha para por fim ao casamento/parceria artística, que durou de 1976 a 1988. Sobre esta ação, Marina Abramovic revelou:

> No começo do meu trabalho, ser feminina era como uma fraqueza, pois você tem sempre que ser forte e masculina, também na aparência. Depois da Muralha da China... [...] Foi uma enorme libertação, ser aceito pelo que você é e não se envergonhar disso, sem tentar formar uma composição com o elemento masculino. Nos anos 1970, se você usasse batom ou esmalte, você era considerada uma má artista, esta era a idéia. E eu disse para mim mesma: "Eu não ligo a mínima, pois não se trata de aparência". Era uma questão de conteúdo. (ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2005, p.133).

Na mostra comemorativa dos trinta anos de carreira, no Museu *Kunstwerk*, em Berlim, Marina Abramovic exibiu o objeto de sua arte: seu próprio corpo. Despida, a alguns metros do solo, em posição vertical, a artista permaneceu fixada (?) à parede durante quase três horas por, apenas, um suporte entre as pernas. Em destaque por uma luz cada vez mais intensa sobre seu corpo, é ela mesma a obra em "*Luminosity*" (1997-98). "*Balkan baroque*" (1997) é outro exemplo de ação visceral realizada pela artista. Nesta performance, premiada com o Leão de Ouro na Bienal de Veneza, Abramovic passou alguns dias limpando ossos bovinos numa referência aos flagelos da guerra em sua terra natal e às reminiscências infantis.

Outras produções são "*The house with the ocean view*" (2002): quando a artista esteve "hospedada" por alguns dias na *Sean Kelly Gallery*. No espaço de exposição, um ambiente construído com objetos artísticos já utilizados em mostras anteriores, Marina Abramovic realizou atividades cotidianas e suas necessidades básicas acompanhada pelo olhar do público como se estivesse em sua própria casa. Em "*Virgin-warrior / warrior-virgin*"

(2004), performance apresentada em Paris a convite de Jan Fabre, os artistas realizaram ações dentro de uma redoma de vidro com dimensões de um palco. Vestidos com armadura de metal e máscaras em forma de cabeça de inseto, eles manipularam dois corações bovinos. Nos corpos marcados a bisturi, exibiam a palavra *forgive*; utilizaram também recursos multimídia, além da palavra falada, para tratar dos arquétipos da virgem e do guerreiro.

Seu projeto de re-apresentar performances exibidas por artistas já consagrados como Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane, Valie Export, Joseph Beuys, durante horas seguidas, tomou forma na mostra *"Seven easy pieces"* (2005) (Figura 9). Após ter lecionado em universidades e fundado o IPG (*Independent Performance Group*), Marina Abramovic exibe sua produção em galerias e museus ao redor do mundo, mostrando uma síntese de sua trajetória como artista performática em espetáculos multimídia com cenário, figurino, luz, audiência, etc.

Mais um exemplo de performer sempre em ação é a francesa Orlan. A artista fundiu arte e vida, representação e apresentação, transformando seu próprio ser numa obra ainda em construção. Desde as primeiras ações como "*Le baiser de l'artiste*" (1977) (Figura 10), quando vendia um "Beijo de artista" por cinco francos, até a obra mais característica de sua produção "*L'art charnel*" - "*Carnal art*", Orlan tem registrado sua presença no panorama mundial da arte da performance. Na década de 1990, a artista passou a modificar sua própria imagem corporal através de performances cirúrgicas consecutivas em "*Image(s) nouvelle(s) image(s)*". Programadas e elaboradas com figurinos criados por Paco Rabane, trilha sonora, leituras dramáticas e transmissão através da rede mundial de computadores (com direito à participação do público), Orlan é a matéria-prima a ser esculpida, sujeito e objeto nas ações operatórias apresentadas de maneira espetacular. Como constatou Guy Debord (1997, p.14) "o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens".

Ela modificou a própria imagem, tendo como referência as representações do corpo feminino na História da Arte Universal (o queixo foi inspirado na Vênus de Botticelli; a testa, copiada da Mona Lisa de Leonardo da Vinci, além de outras partes corporais esculpidas com o bisturi). Dessa maneira, Orlan questionou os cânones de beleza feminina e experimentou as possibilidades das intervenções tecnológicas sobre o próprio corpo, "objetificando", assim,

seu próprio ser. Por fim, comercializou a série de registros fotográficos dessas intervenções plásticas, além dos objetos utilizados nas cirurgias como gases ensangüentadas, pinturas feitas com sangue, aventais cirúrgicos, etc. O produtor/artista torna-se produto/obra. Os papéis e as funções do homem/artista contemporâneo são subvertidos na "sociedade do espetáculo" e quanto mais sua vida se torna um produto, mais ele se aparta da própria vida.

Um dos projetos de Orlan com os registros de todos esses anos de produção é a obra multimídia "*This is my body, this is my software*" (1996) onde as séries "*Self-hybridations*" e "*Hybridations africaines*" podem ser visualizadas em formato digital. As produções surgiram a partir de interferências/manipulações digitais realizadas pela artista com a participação de colaboradores sobre sua própria imagem, tendo como resultado seres híbridos, de identidade sexual e etnias indecifráveis devido às diversas intervenções artísticas. Já não sabemos discernir o que é real do que é virtual nessas produções. O real é processado em imagens, o corpo humano é transformado através da utilização de ferramentas tecnológicas – mais uma referência à relação homem/máquina na atualidade. Após vários anos de produção artística, Orlan vive com duas próteses para faces implantadas na testa, cabelos tingidos (metade em preto, outra metade em branco), usa óculos coloridos, e é assim que sua imagem é divulgada pelo mundo no seu *site* oficial[10].

Além de Marina Abramovic e Orlan, a artista norte-americana Carolee Schneemann[11] (uma das primeiras mulheres a utilizar o próprio corpo nu em performances, instalações, vídeo e fotografias), influenciada pelas leituras de Simone de Beauvoir e Wilhelm Reich, explorou o erotismo e as questões de gênero em suas produções ao tratar da posição e dos papéis desempenhados pela mulher em nossa sociedade. Utilizou a imagem da vagina como metonímia do corpo feminino em diversas produções como *"Interior scroll"* (1975) (Figura 11). Na performance apresentada no *East Hampton*, Nova York, e no *Telluride Film Festival*, *Colorado*, Schneemann estava despida, em posição vertical sobre uma mesa. Ela retirou da própria vagina um estreito e comprido rolo de papel com texto de sua autoria sobre sua percepção dessa parte íntima da mulher: a vagina como forma escultural, fonte sagrada de conhecimento, êxtase, transformação... A ação consistiu na leitura desse material.

Outra personalidade marcante no universo feminino da performance é Ana Mendieta, artista cubana que desenvolveu sua produção entre as décadas de 1970 e 1980. Sua poética foi

construída a partir das relações estabelecidas entre os seguintes elementos: território, corpo e ritual (dos cultos pré-colombianos às atuais cerimônias sincréticas da *santeria*[12]). Arno Orzessek (1997, p.72-74) assim descreveu algumas ações de Ana Mendieta exibidas numa retrospectiva na sala de arte de Düsseldorf, Alemanha, em 1996:

> Mendieta pressiona placas de vidro sobre seu rosto, seus seios e sua barriga, para assim evidenciar grotescas deformações e redescobrir a formosura do corpo como abuso estético e como lugar de violência. Com isso, ela reage a sua condição de mulher de origem hispânica entre homens que nela encontram motivo para continuar cultivando um fantasioso *mito do latino ardente*, e que a encaram como um *ser maligno*, dotado de agressivo erotismo (grifos do autor).

As ações realizadas e fotografadas por Ana Mendieta, geralmente em ambientes naturais (Figura 12) sem a participação de uma audiência convidada ou acidental, se aproximam da produção do norte-americano Bruce Nauman. Nascido em 1941, o artista explorou os registros de suas ações e movimentos corporais quando apenas posicionava por horas consecutivas sua câmera em *on*, em seu próprio *atelier*, para mais tarde divulgar estes mesmos registros como obras[13]. Em contraposição ao valor atribuído a todo e qualquer tipo de registro realizado durante as performances, Maria Beatriz de Medeiros enfatiza (2005, p.135):

> [...] fotografias não podem ser jamais consideradas performances, por mais fortes e envolventes que sejam, serão sempre registros, recortes de ações retiradas de seus contextos, arrancadas de seus sons e cheiros, serão registros, fragmentos de instantes desterritorializados. O tempo, elemento estético imprescindível da performance, foi desintegrado.

Diante das produções dessas mulheres que utilizaram e ainda utilizam a performance como linguagem, notamos que o desejo de mostrar o próprio corpo despido transcende qualquer interesse relacionado a uma arte para chocar tão somente; à auto-exibição; à referência ao nu feminino na arte ocidental; e até mesmo às questões relacionadas aos ideais de beleza. Tais artistas denunciam as atrocidades sofridas por muitas mulheres ao longo da história, aquelas que sempre estiveram atrás dos homens (quando muito ao lado esquerdo destes), sem direito à voz, muito menos ao prazer. Como já disse a artista norte-americana Bárbara Kruger "nosso corpo é um campo de batalha" e é desta maneira que tal corpo está a serviço das artistas performáticas quando o utilizam como objeto de arte. A forma como a mulher é vista nos dias de hoje tem suas raízes em tempos remotos. No livro *Uma história do corpo na Idade Média*, Jacques Le Goff e Nicolas Truong (2006, p.54) também tratam da

construção do corpo feminino através da história, principalmente no medievo, sob a ótica do "macho, adulto, branco, sempre no comando":

> A mulher irá pagar em sua carne o passe de mágica dos teólogos, que transformaram o pecado original em pecado sexual. Pálido reflexo dos homens, a ponto de Tomás de Aquino, que às vezes segue o pensamento comum, dizer que "a imagem de Deus se verifica no homem de uma maneira que não se verifica na mulher", ela é subtraída até mesmo em sua natureza biológica, já que a incultura científica da época ignora a existência da ovulação, atribuindo a fecundação apenas ao sexo masculino.

Ainda sobre performances realizadas por mulheres, poderíamos citar também as produções de Rebecca Horn; Gina Pane; Yoko Ono; Ann Hamilton; Tânia Bruguera; Laurie Anderson; Coco Fusco; Angelika Festa; Valie Export; Mariko Mori; Guerilla Girls; entre outras.

Figura 9. *Marina Abramovic.*
How to explain pictures to a dead hare. 2005.
Performance de Joseph Beuys.
Disponível em: <www.seveneasypieces.com>.
Acesso em: 5 abr. 2007.

Figura 10. *Orlan. Le baiser de l'artiste.*
1977. Disponível em:<www.orlan.net>.
Acesso em: 29 jul. 2003.

Figura 11. *Carolee Scheneemann.*
Interior scroll. 1975.
Disponível em: <www.*caroleescheneemann.com*>.
Acesso em: 16. fev. 2007.

Figura 12. *Ana Mendieta. Tree of life*
Década de 1970. Disponível em:
<diversao.uol.com.br/27bienal
/artistas/ana_mendieta.jhtm>.
Acesso em: 17 jun. 2006.

***Performance made in Brazil*[14]**

No Brasil, o corpo ainda sua.
Artur Barrio

As ações artísticas de Flávio de Carvalho, desde sempre envolvidas em provocações, polêmicas e escândalos, já são consideradas como representativas dos primeiros movimentos da arte da performance no cenário artístico nacional. Engenheiro, arquiteto, pintor expressionista de grande reconhecimento, sociólogo, escritor e artista experimental do corpo, Flávio de Carvalho realizou no início da década de 1930 a "Experiência nº 2". Obra caracterizada pela ação do artista caminhando em direção contrária a uma procissão católica, utilizando um acessório diferente durante todo o trajeto: um chapéu verde. Com essa atitude, o artista buscou pesquisar a reação dos fiéis frente àquela situação inusitada. Como um registro da ação, foi publicado posteriormente um livro de título homônimo. Uma breve descrição do episódio é apresentada por Antonio Carlos Robert Moraes (1986, p.31-33):

> A grande procissão de Corpus Christi se arrasta lentamente pela Rua Direita em direção à Praça do Patriarca. Divide-se em alas – das velhas, dos pretos, das filhas-de-Maria, dos jovens burgueses – que avançam cantando. Um vulto se insurge contra ela, andando no sentido contrário. [...] Avança ameaçadoramente, sem tirar o chapéu. O clima começa a se tornar cada vez mais hostil. A ala dos pretos olha submissa, as velhas comentam indignadas. Alguém grita: "Tira o chapéu!". [...] Lincha, lincha! É o grito que ecoa unânime entre a massa. Flávio sai em fuga, "atropelando freiras".

Mais tarde, em 1956, também em São Paulo, o artista realizou a "Experiência nº 3" (Figura 13), obra elaborada e desenvolvida como uma passeata no Viaduto do Chá. Nessa outra ação, o artista desfilou com saia e blusa de mangas curtas e bufantes o "Traje Tropical" – uma crítica ao vestuário de modelo europeu adotado em países de clima tropical como o nosso. Com essa atitude de "antropofagia cultural", o artista apontou para as questões relacionadas ao olhar do estrangeiro sobre as ditas culturas "exóticas" e antecipou as discussões propostas pela vertente pós-colonial da performance muito explorada por artistas como Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco[15].

Outro artista de destaque na história da arte da performance, no Brasil, é Antonio Manuel. Artista português, radicado neste país, que na década de 1970 inscreveu "O Corpo É a Obra" no 19º Salão Nacional de Arte Moderna. O que compôs o trabalho foram os dados pessoais e

as medidas do próprio corpo do artista apresentados na ficha de inscrição do evento. Resultado: Antonio Manuel teve seu trabalho rejeitado pelo júri e como resposta se apresentou nu, descendo as escadas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, durante a abertura do evento (Figura 14). Com essa atitude, o artista pôs em xeque toda a estrutura de seleção, montagem e exibição das obras de arte no espaço institucional; desafiou os conceitos de moral e pudor; quebrou tabus; e exaltou o exercício da liberdade artística acima de tudo. Sobre sua atitude, o próprio artista deu o seguinte depoimento:

> Comecei a perceber a temática do corpo. Afinal era ele que estava na rua, sujeito a levar um tiro, receber uma pedrada, uma cacetada na cabeça, então imaginei usar o meu próprio corpo como obra. Decidi inscrevê-lo no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970. Na ficha de inscrição escrevi como título da obra meu nome, as dimensões eram as do meu corpo, etc. Fui cortado. [...] Eu me dirigi ao Museu de Arte Moderna e lá cheguei uma hora antes da inauguração. Aí, me veio a idéia de ficar nu. Nada foi programado, a idéia surgiu ali como fruto de um sentimento de asco e de repulsa. As pessoas no *vernissage* ficaram atônitas, mas naquela meia hora eu me senti com uma força muito grande. (MANUEL, 1986).

Neste breve percurso histórico, destacamos mais alguns representantes da arte do corpo e da performance em território nacional: Wesley Duke Lee com as primeiras investidas na prática da linguagem performance no Brasil; Paulo Brusky, também considerado como precursor da arte conceitual em nosso país; Teresinha Soares em Belo Horizonte[16]; José Roberto Aguillar e Banda Performática; Ivald Granato (Figura 15), organizador do *happening*/evento de intervenção artística intitulado “Mitos Vadios” (1978), ocorrido no estacionamento Unipark, Rua Augusta, em São Paulo. Participaram do acontecimento o próprio Ivald Granato, em performance como Ciccilo Matarazo, Hélio Oiticica, Claudio Tozzi, José Roberto Aguilar, Antonio Manuel, Ana Maria Maiolino, Júlio Plaza, Olney Kruse (enviou a obra), Regina Vater, Portilhos e Ubirajara Ribeiro. Hélio Oiticica apareceu travestido, usando peruca feminina, maquiagem, sunga, além de salto alto. A ação consistia na sua passagem em frente aos transeuntes ora exibindo a língua em movimento frenético ora tocando os genitais sob a sunga (Figura 16). Em *Quase Heliogábalo*, o poeta Waly Salomão descreveu tal performance ao seu modo:

> Hélio surge demencial, imantado pela reverberação de uma aparência de bacante, dançando, girando, uma mênade enlouquecida, “ESTOU POSSUÍDO”, gargalhava das obras de arte expostas ao redor pelos outros artistas, balançava, blusa com imagem dos Rollings Stones, blusão com a estampa do Jimi Hendrix, maquiagem carregada de ator de teatro japonês fazendo papéis femininos, o salto plataforma prateado, sério nunca, a performance era a chalaça com a pretensa seriedade dos artistas comprometidos com o mercado de arte. (SALOMÃO, 2003, p.139-140).

Hélio Oiticica foi o criador dos “Parangolés” (1967). Na apresentação desses trabalhos, o público era convidado a participar da obra, ser a própria obra de arte em movimento, vestir as capas coloridas e re-montáveis. Os “Parangolés” só existiram enquanto acontecimento, cores em ação e performance. Rubens Gerchman, artista carioca que em 1974 realizou a performance “Por onde anda Matevich?”, no momento do desfile da bateria da Escola de Samba Mangueira com seus passistas vestidos com os “Parangolés”, em frente ao Museu de Arte Moderna - MAM do Rio de Janeiro, declarou sua admiração à ousadia e irreverência de tal evento.

Oiticica também propôs “vivências” para os espectadores diante e dentro de suas produções artísticas, a exemplo de “Tropicália” (1966-67) e “*Babylonests*” (1971), espaços criados pelo artista com diversas referências à cultura nacional, com elementos tipicamente brasileiros, em que os conceitos de ambientação, instalação e performance foram explorados. Esses espaços de imersão eram completados quando preenchidos pelo corpo vivo, no aqui agora, em tato; paladar; visão; olfato; audição; e humores. Diante de tais proposições, expor objetos como os “Parangolés” em cabides ou caixas de acrílico é encerrar à categoria de “fetiche” algo já sem vida, desvirtuado de um de seus propósitos – o movimento, o acontecimento. Quando vemos um “Parangolé” em exposição, logo ficam evidentes as contradições nos projetos de montagem e fruição das obras em algumas mostras de arte contemporânea no Brasil.

Figura 13. *Flávio de Carvalho. Experiência n.3.* 1956. Disponível em: < www.niteroiartes.com.br>. Acesso em: 5 dez. 2006.

Figura 14. *Antonio Manuel. Performance da década de 1970*. Disponível em: <www. art-bonobo.com>. Acesso em: 6 dez. 2006.

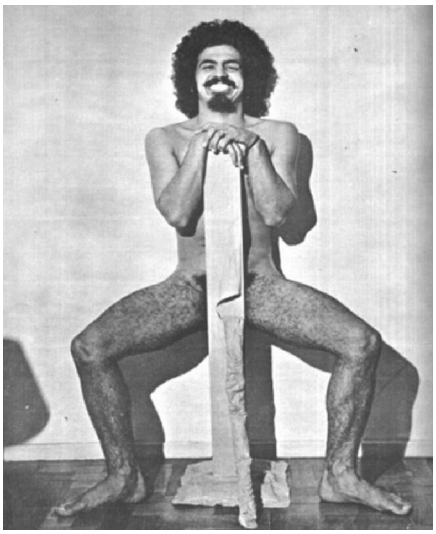

Figura 15.
Ivald Granato. Hombre, performance realizada entre 1964-78.
Disponível em: <http://www.art-bonobo.com/ivaldgranato/>.
Acesso em: 27set. 2006.

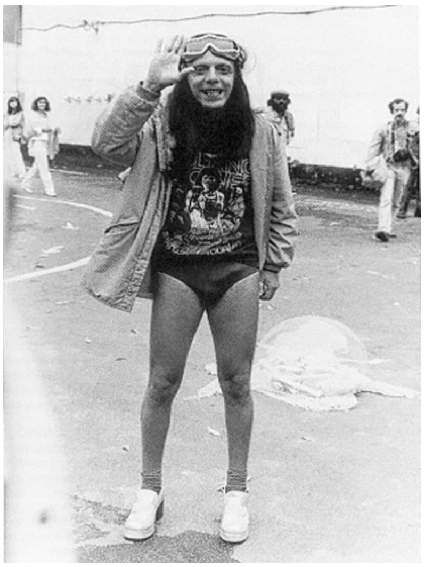

Figura 16.
Hélio Oiticica travestido em Mitos Vadios 1978. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ aplicexternas/enciclopedia/ho/index.>. Acesso em: 18 jan. 2007.

Lygia Clark, artista mineira com vivências no Rio de Janeiro e no exterior, em suas pesquisas entre a expressão artística, as experimentações corporais e a Psicanálise, também objetivou aproximar arte e vida em suas produções. Partiu da criação de objetos que apresentavam formas e cores caracteristicamente neoconcretas e chegou ao conceito de corpo enquanto casa, à experiência do corpo no contexto artístico/terapêutico e à "gestualidade performática por parte de um espectador participante" (SANTAELLA, 2003, p.256). Criou "Máscaras sensoriais", "Baba antropofágica", entre outras produções como "Nostalgia do corpo - objetos relacionais" (1965-1988) (Figura 17). Também expôs "Bichos", esculturas em placas de metal unidas por dobradiças. Essas obras são caracterizadas pelo convite à participação e, assim como os "Parangolés" de Hélio Oiticica, estarão sujeitas a um comprometimento de suas propostas de manipulação e fruição se "encarceradas" numa redoma de vidro. A artista dá o seguinte depoimento sobre sua produção:

> Depois de ver um livro de fotografias pornográficas percebi que meus trabalhos, proposições, eram muito mais eróticos que o livro que havia visto. Ser tocada por um amigo que tinha na sua cabeça uma máscara sensorial provocou um grande choque em mim como se tivesse profanado o meu trabalho ainda vivido como sagrado. (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.354).

Além de Hélio Oiticica e Lygia Clark, citados por RoseLee Goldberg (2001, p.212) como artistas da história da performance art na América Latina, Lygia Pape também é destacada pelo crítico britânico Guy Brett entre os artistas que iniciaram as pesquisas sobre a *body art* e a performance na contemporaneidade brasileira. (MORAES, A., 2003).

Ainda entre as décadas de 1960 e 1970, Artur Barrio mesclou ações/situações com a exposição do corpo em diversos cenários urbanos. Sempre com uma postura política e ideológica muito clara contra a repressão, a violência e o medo vividos no país nesse período, Barrio realizou ações como a "Situação ORRHHH...", no evento "Do Corpo à Terra" (1970), em Belo Horizonte, quando lançou as "Trouxas ensangüentadas" (pedaços de carne e ossos de animais embrulhados em tecido, amarrados com barbantes) no Ribeirão das Arrudas, na capital mineira. Diante dessas produções, o crítico Francisco Bittencourt denominou o grupo de artistas participantes desse evento (entre eles Cildo Meireles e Hélio Oiticica) de "Geração Tranca-Ruas". Em "4 dias e 4 noites" (1970), o artista perambulou pelas ruas do Rio de Janeiro, vivendo intensamente as relações entre o corpo e a cidade, o eu e o outro. Caracterizado pelos imprevistos e incertezas da existência, esse trabalho,

elaborado desde o início como arte e registrado anos depois num “Caderno-livro”, atualiza e extrapola o que até então é conhecido como *live art* e performance. Em entrevista sobre essa produção, Barrio declarou:

> Cecília: Barrio, pensando nessa deambulação pela cidade, queria que você falasse um pouco do que chama de “deflagradores” e que, como você diz, às vezes podem vir de reações orgânicas, de fluidos orgânicos, que poderiam agir como provocadores, fragmentando o cotidiano.
>
> Barrio: Já escreveram dizendo que sou um heracliteano... o movimento, o fluir, os fluidos corporais, o dentro e o fora. [...] Mas sobre essa questão do corpo relacionado às secreções, excreções, acho que o Cristianismo anulou de tal maneira o corpo, que o que existe como expressão interna do corpo passa a ser encarado como uma coisa atroz, sem muito significado. A nossa leitura do corpo é muito restritiva. O exterior existe, mas o nosso interior não existe. (COHEN, A. P., 2001, p.81-82).

A partir da década de 1980, surgiram no cenário nacional os artistas Guto Lacaz em “Eletroperformance I” (1983); Renato Cohen com suas pesquisas e espetáculos de fronteira entre as diversas áreas do conhecimento como, por exemplo, “Tarô-Rota-Ator“ (1984), O Espelho Vivo-Projeto Magritte” (1986); Otávio Donasci e suas “Videocriaturas”; Eduardo Kac entre o carbono e o silício na performance “*Time Capsule*” (1997), quando implantou um *microship/transponder* de identificação em seu próprio calcanhar; Tunga propondo “Instaurações”[17]; Maria Beatriz de Medeiros e o grupo de pesquisa Corpos Informáticos em performances e ações como a instalação intitulada “Estar” (2005)[18] (Figura 18). A partir de uma sala de estar real montada na 5ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, o grupo Corpos Informáticos interagiu em telepresença com diversos internautas durante o evento. O objetivo central da pesquisa do grupo é:

> [...] o corpo humano mediado por tecnologias: o corpo humano atual, desde a mais tenra idade, cotidianamente transpassado por técnicas imperceptíveis ou não; o corpo do outro que da mesma forma se constrói; a imagem de outros corpos (espectros), que também nos tornam conscientes de nossos próprios, imagem impressa, imagem-movimento transmitida, distorcida, corrigida, sincopada..., essa que se torna objeto de desejo, desejo de ser, desejo de tornar-se, mas também desejo de manipulação, de possessão; nossos corpos e suas próteses, sejam elas meios de locomoção, de leitura, de visão, de audição ou de criação, todas elas mais ou menos iterativas; enfim corpos constantemente redimensionados por novas tecnologias; logo, novos corpos e novas consciências. (MEDEIROS, 2005, p.150).

Recordamos ainda a significativa presença de Márcia X no panorama da performance no Brasil, explorando as relações entre arte, erotismo e religião como na performance “*Pancake*” (2001) (Figura 19). Sobre a produção da artista, destacamos uma obra

apresentada alguns meses após a sua morte: “Desenhando com terços” – imagem fotográfica de dois rosários católicos como pênis sobrepostos em forma de X, produto da performance de mesmo título (Figura 20). Lamentavelmente, esta produção foi alvo de censura por parte do próprio Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB, instituição apoiadora da exposição itinerante “Erotica, os sentidos na arte” (2006).[19] Também têm figurado entre os nomes da arte performance na atualidade brasileira Marcelo Cidade, Marco Paulo Rolla, Chelpa-Ferro, Laura Lima, entre outros.

Décadas após as experimentações realizadas com o corpo pelos artistas das vanguardas históricas, a arte da performance – surgida entre as décadas de 1960 e 1970 – tem sido notada como uma das linguagens mais expressivas no cenário artístico do final do século XX e início do século XXI. Neste momento em que o conceito de identidade é explorado em diversas produções artísticas e científicas, tempos de corpos esteticamente modificados e mediados por tecnologias, evidenciamos a recorrência da apresentação/representação do corpo associada a questões políticas, científicas e bioéticas.

A importância dada ao corpo na sociedade contemporânea, onde as noções de espaço público e privado, sujeito e objeto, o eu e o outro são mais evidenciadas, remete à imagem de um corpo político e crítico. Na atualidade, este corpo tem sido explorado como elemento estético, artístico, e até como instrumento bélico – o corpo arma, o homem bomba – também como máquina, redimensionado pelo uso de próteses tecnológicas. Este corpo atual, “transpassado por tecnologias”, é, paradoxalmente, limitado pela intolerância característica de um poder global e hegemônico. Este corpo expressa a sociedade contemporânea em sua complexidade e fragmentação, onde signos culturais, identitários, políticos, coexistem sobre uma pele escamada e com grande potencial de transformação. Este é um corpo que concentra em si a capacidade de síntese de uma cultura predominantemente urbana, que ainda busca estabelecer uma relação mais equilibrada com o mundo artificial.

Não é sem propósito que o artista contemporâneo – principalmente o artista performático – tem reivindicado a presença do corpo do homem comum na arte e no nosso cotidiano que a cada dia perde em espontaneidade e liberdade, apresentando um corpo ainda humano, essencialmente animal, com odor e suor sobre a pele: o corpo natural frente ao corpo artificial.

Enquanto os precursores do gênero performance colhem os frutos de suas apresentações pretéritas, divulgando e comercializando os registros dessas produções, realizando novas mostras no circuito de galerias e museus (Marina Abramovic, Gilbert & George, Orlan,

Chris Burden, entre outros), novas gerações de artistas, teóricos e interessados na linguagem da performance continuam a surgir.

Figura 17. *Lygia Clark. Nostalgia do Corpo - Objetos relacionais.* 1965-88. Disponível em: <www1.uol.com.br/bienal/24bienal /nuh/enuhclark01.htm>. Acesso em: 8 jun. 2005.

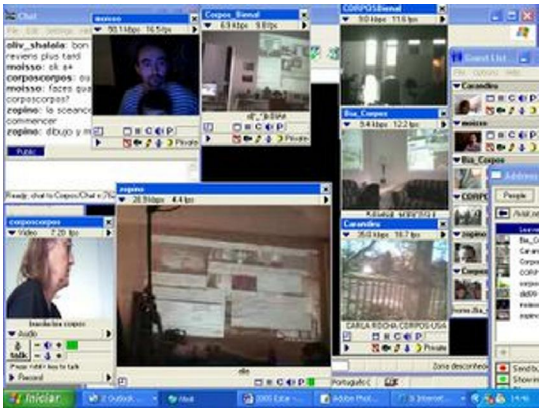

Figura 18. *Maria Beatriz de Medeiros e Corpos Informáticos. Estar*. 2005. Disponível em: <www.corpos.org>. Acesso em: 6 jan. 2007.

Figura 19. *Márcia X. Pancake*. 2001. Disponível em: <www.marciax.uol.com.br/>. Acesso em: 15 jan. 2007.

Figura 20. *Márcia X. Desenhando com terços.* 2000-2003. Disponível em: <www.marciax.uol.com.br/>. Acesso em: 15 jan. 2007.

[1]Heterogeneidade; efemeridade; multiplicidade; participação do espectador; e caráter processual são as características presentes na definição de "híbrido", divulgada pelo crítico de arte norte-americano Douglas Crimp (1977).

[2]*A moment with... RoseLee Goldberg, art critic*.
Disponível em:<http://seattlepi.nwsource.com/visualart/214836_moment08.html>. Acesso em: 31 mai. 2006.

[3]Termo criado pelo próprio artista/pesquisador para "nomenclaturar" sua produção performática apresentada como conclusão do Mestrado em Artes Visuais, na Escola de Belas Artes da UFBA – Universidade Federal da Bahia, a partir da definição de Ariano Suassuna da arte armorial brasileira.

[4]No original: "The Act is TRUTH. Nothing that was ever recorded is truth. Nothing that was ever said is truth. Only the ACT". *Cleveland Performance Art Festival*. Disponível em: <http://www.performance-art.org>. Acesso em: 10 set. 2003.

[5]Conhecido por *Hardship art* ou *Ordeal art*, este gênero de performance art busca estabelecer distinções entre presença e representação "ao utilizar o corpo singular como metonímia da experiência aparentemente não recíproca da dor". (PHELAN, 1997, p.179).
[6]"Eu desejava mudar a minha identidade e, primeiramente, eu pensei adotar um nome judeu. Eu era católico, e esta passagem de uma religião para outra já significava uma mudança. Mas não encontrei nenhum nome judeu de que gostasse ou que despertasse a minha fantasia e, de repente, tive uma idéia: por que não mudar de sexo? Era muito mais fácil! E foi assim que surgiu o nome Rrose Sélavy". Marcel Duchamp em entrevista concedida a Pierre Cabanne (1967).

[7]Rudolf Laban nasceu em Bratislava, em 1879. É considerado um dos grandes pesquisadores da dança do século XX. Propôs um método de análise dos movimentos do corpo em harmonia com o espaço, método este aprimorado por sua discípula alemã Irmgard Bartenieff, surgindo assim o Sistema Laban/Bartenieff de análise do movimento. Ver também MELZER (1994).
[8]Ver STILES e SELZ (1996).

[9]Ver também *A arte da performance* de Jorge Glusberg, *The artist's body* de Amélia Jones e Tracey Warr, *Body art: the body as a language* de Lea Vergine, as publicações de RoseLee Goldberg, entre outras.

[10]*Home page* de Orlan. Disponível em:<http://www.orlan.net>. Acesso em: 29 jul. 2003.

[11]Consultar STILES e SELZ, *op. cit.*, e *home page* da artista Carolee Schneemann disponível em: <http://www.caroleescheneemann.com/index.htm>. Acesso em: 16 fev. 2007.

[12]Religião afro-cubana caracterizada pelo sincretismo de elementos do Cristianismo com cultos nigerianos.

[13]Ver MELIM (2004. p.422-426).
[14]Em inglês numa referência à influência de modelos euro-americanos na produção artística nacional.

[15]Ver ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL (2005).

[16]Consultar HILL e ROLLA (2005).
[17]Obras caracterizadas por momentos de estabilidade e dinamismo, um lugar entre a instalação e a performance.
[18]Ver MEDEIROS (2006) e *Fotoblog* do grupo Corpos Informáticos disponível em: <http://corpos.blogspot.com/>. Acesso em: 29 nov. 2006.

[19]Disponível em:<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u121045.html>. Acesso em: 3 mai. 2006. Acessar também: HILL, Marcos. *Uma polêmica censurada ou o x da congestão erótica*. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000737.html>. Acesso em: 25 fev. 2007.

Referências

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. *Caderno VideoBrasil 01:* Performance. São Paulo: SESC SP, 2005.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963:* avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BECKETT, Wendy. *História da pintura*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). *Etnocenologia:* textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

BIRIBA, Ricardo Barreto. *Nordestinados:* uma performance armorial. 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BOUSSO, Vitoria Daniela (Coord.). *Artur Barrio. A Metáfora dos Fluxos. 2000/1968*. Catálogo. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura, 2000.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp:* engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Editora Perspectiva, 1967.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

COHEN, Ana Paula (Coord.). *Panorama da Arte Brasileira 2001*. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem:* criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CRIMP, Douglas. Pictures. *Artists space*, New York, out. 1977.

DEBORD, Guy. A separação consumada. In: *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p.13-25.

FERNANDES, Ciane. Em algum lugar do presente: performance, performance art, ou prática espetacular? *Repertório Teatro e Dança*. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, n. 5, 2001. p.3.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artista:* anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art:* from futurism to the present. London: Thames & Hudson, 2001.

HILL, Marcos; ROLLA, Marco Paulo (Orgs.). *MIP:* Manifestação Internacional de Performance. Belo Horizonte: CEIA - Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005.

JONES, Amélia; WARR, Tracey. *The artist's body*. Lodon: Phaidon Press, 2000.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MANUEL, Antonio. Porque Fiquei Nu. In*: DEPOIMENTOS de uma geração, 1969-1970*. Rio de Janeiro, 1986.

McEVILLEY, Thomas. Performing The Present Tense. *Art in America,* USA, n. 4, p. 144-153, abr. 2003.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis:* estética, comunicação e comunidades. Chapecó: Argos, 2005.

_____. *Corpos Informáticos. Corpo, arte, tecnologia*. Brasília: Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2006.

MELIM, Regina. Formas distendidas de performance. In: *Arte em pesquisa:* especificidades. MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.). Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da UNB, 2004. p.422-426.

MELO, Alexandre. Em torno da performance. In: *Theaterschrift*. Extra. dez. 1998, p. 119-121.

MELZER, Annabelle Henkin. Laban, Wigman and Dada: the New German Dance and Dada Performance. In: *Dada and Surrealist Performance*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994, p. 87-104.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp. A Arte como Contra-Arte*. Germany: Taschen, 2000.

MORAES, Angélica. A dimensão do marginal. *Bravo,* São Paulo, ano VI, p.45-47, mar. 2003.

MORAES, Antonio Carlos Robert. *Flávio de Carvalho.* São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

ORZESSEK, Arno. Ferida e feridor. Vestígios da artista cubana de performance Ana Mendieta ganham nova vida em Dusseldorf, *Humboldt.* Alemanha, n. 75, p.72-74, 1997.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Edição Cosmos, n. 24, p.171-191, 1997.

_____. The ontology of performance: representation without reproduction. In: *Unmarked:* the politics of performance. London-New York: Routledge, 1993. p.146-166.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica*: Qual é o parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e Artes do Pós-humano:* da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, José Mário Peixoto. *Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador: um percurso histórico-performático. 2007. 285 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes* Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *Revista O Percevejo*, Tradução Dandara, Rio de Janeiro: UNI-RIO, ano 11, 2003, p.25-50.

STILES, K.; SELZ, P. *Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings.* Berkley/Los Angeles: University of California Press, 1996.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org.). *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

VERGINE, Lea. *Body art:* the body as a language. USA: Skira, 2000.

WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein. International Klein Blue.* Germany: Taschen, 2001.