coleção **arte.**
direção: Glória Ferreira

[+] **Arte conceitual**
Cristina Freire

[+] **Arte de vanguarda no Brasil: Os anos 60**
Paulo Reis

[+] **Brasília e o projeto construtivo brasileiro**
Grace de Freitas

[+] **O legado dos anos 60 e 70**
Ligia Canongia

[+] **Linguagens inventadas,**
Palavra, imagem, objeto: formas de contágio
Fernando Gerheim

[+] **Local/global: Arte em trânsito**
Moacir dos Anjos

[+] **Manet: Uma Mulher de Negócios,**
um Almoço no Parque e um Bar
Luiz Renato Martins

[+] **Performance nas artes visuais**
Regina Melim

[+] **Razões da crítica**
Luiz Camillo Osorio

[+] **A teoria como projeto:**
Argan, Greenberg e Hitchcock
Guilherme Bueno

REGINA MELIM

performance nas artes visuais

ZAHAR
Jorge Zahar Editor
RIO DE JANEIRO

Copyright © 2008, Regina Melim

Copyright desta edição © 2008:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México 31 sobreloja
20031-144 Rio de Janeiro, RJ
tel.: (21) 2108-0808 / fax: (21) 2108-0800
e-mail: jze@zahar.com.br
site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.
A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Capa: Dupla Design

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato nacional dos editores de livros, RJ

Melin, Regina
M471p Performance nas artes visuais / Regina Melin. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
-(Arte+)

Apêndice
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-378-0064-5

1. Arte moderna – Século XX. 2. Desempenho (Arte). I. Título. II. Série.

CDD: 700.904
08-0854 CDU: 7"19"

sumário

Introdução [7]

Trajetória [9]

No Brasil [21]

Desdobramentos [36]

Ações orientadas para fotografia e vídeo [47]

Espaços de performação [57]

Considerações finais [63]

Referências e fontes [67]

Sugestões de leitura [71]

Introdução

O TERMO "PERFORMANCE" é tão genérico quanto as situações nas quais é utilizado. Na vida, bem como em distintas áreas do conhecimento, a palavra transita em muitos discursos. Talvez por isso, por resistir tanto a uma única classificação, torna-se tão instigante para o campo da arte.

Nas artes visuais, sempre que ouvimos a palavra "performance", é comum nos remetermos de imediato à utilização do corpo como parte constitutiva da obra, e nossas principais referências têm sido freqüentemente os anos 1960 e 1970. Muitas vezes, também, somos levados a pensar em um único formato, baseado no artista em uma ação ao vivo, visto por um público, num tempo e espaço específicos.

O ponto de partida deste livro será pensar as múltiplas possibilidades do alargamento das referências

contidas nesse termo, que foi cunhado como categoria no início dos anos 1970, praticado a partir de diferentes formas e denominações durante todo o século passado e até os dias de hoje é realizado amplamente em diversos meios e circunstâncias. Pensaremos a performance como desdobramento da escultura e da pintura, e levaremos em conta as contaminações que tais procedimentos carregam das práticas interdisciplinares que agrupavam teatro, dança, música e poesia nos anos 1960, assim como os pontos de contato com a arte conceitual praticada nos anos 1970. A partir dessas referências, também é importante tentar substituir o estereótipo que associa a noção de performance a um único formato – tendo o corpo como núcleo de expressão e investigação, análogo à body art – por um viés bem mais distendido. E, ainda, poder incluir, na construção de sua trajetória, não somente ações ao vivo compartilhadas por um público, que recusam deixar evidências ou qualquer tipo de existência do trabalho, ou ações dessa mesma natureza que deixam rastros a partir de uma série de remanescentes, mas outras formas de desdobramento desses procedimentos, através de um número diverso de situações apresentadas em muitos discursos críticos, curatoriais, acadêmicos e artísticos.

Desse modo, pretendo mostrar que, atualmente, uma definição possível de performance nas artes visuais contempla uma série infindável de trabalhos, ampliando sobremaneira o seu conceito. Associada a essa

noção, surge uma variante de procedimentos, reexaminada por meio de elementos performativos presentes na ordem construtiva de muitos trabalhos apresentados na forma de vídeos, instalações, desenhos, filmes, textos, fotografias, esculturas e pinturas.

Outra questão a ser abordada parte da idéia de participação e compartilhamento, conduzindo-nos a outros procedimentos igualmente performativos. Para tanto, será lançada a noção de espaço de performação, traduzido como aquele que insere o espectador na obra-proposição, possibilitando a criação de uma estrutura relacional ou comunicacional. Ou seja, o espaço de ação do espectador ampliando a noção de performance como um procedimento que se prolonga também no participador.

Exposta dessa forma, observamos que distender a noção de performance nas artes visuais implica apresentá-la como uma categoria sempre aberta e sem limites. Desse modo, se porventura algumas das proposições teóricas ou artísticas aqui apresentadas suscitarem algum tipo de definição, de imediato o leitor perceberá que esta não será a única, pois o que resulta, quando o assunto é performance, é sempre um número muito variável de concepções, as quais não se postulam como obrigatórias para atingir um consenso.

Trajetória

RoseLee Goldberg, em seu clássico livro escrito em 1978, *A arte da performance: do futurismo ao presente*, assi-

nala que a trajetória da performance no século XX se configurou como uma história de um meio aberto, permissivo e com grande número de variáveis. Sempre que algum movimento pareceu encontrar um impasse, os artistas voltaram-se para as ações performáticas como um modo possível de romper com as categorias existentes e apontar novas direções.

Corroborando tais idéias, o historiador da arte Gregory Battcock, em 1984, sinalizava em seu livro *The art of performance: a critical anthology* que o essencial é que a arte da performance provavelmente engajaria a imaginação de um número muito maior de artistas no futuro que qualquer outra forma de arte.

Desde as vanguardas européias, já se esboçavam ações performáticas que objetivavam rupturas, como as que ocorreram no futurismo, no construtivismo russo, no dadaísmo, no surrealismo e na Bauhaus. Contudo, foi a partir do segundo pós-guerra que tais ações se tornariam mais freqüentes, assim como suas denominações: happening, Fluxus, aktion, ritual, demonstration, direct art, destruction art, event art, dé-collage, body art, entre outras tantas designações, creditadas, grande parte das vezes, ao processo de um único artista ou de um grupo. Todavia, a partir dos anos 1970, não obstante as diferenças estilísticas e ideológicas que possuíam, acompanhadas ainda dos protestos de muitos artistas das artes visuais, todas essas denominações foram agrupadas sob a terminologia única de performance art. Como observa a professora de história da

arte Kristine Stiles, tais protestos advinham, sobretudo, de considerarem que o termo despolitizava seus objetivos, aproximando-os do teatro, muitas vezes associado à idéia de representação e entretenimento.

Uma trajetória da performance nas artes visuais a partir do segundo pós-guerra possui em sua base uma série de procedimentos e manifestações que ocorreram em diferentes continentes. Sem dúvida, a pintura de ação de Jackson Pollock seria uma das referências que estariam sinalizando novos espaços a serem conquistados nas artes visuais, afirmando-a como um modo de entrecruzamento de linguagens. Sobretudo quando, em 1951, o trabalho de Pollock foi apresentado para uma platéia no Museu de Arte Moderna de Nova York, através da documentação fotográfica e do filme realizado por Hans Namuth, que mostrava o artista em ação pintando a tela no chão de seu ateliê. Naquele momento, a pintura se estabelecia também como um evento performático.

Inclui-se, nessa mesma época, a produção do *conceito espacial* de Lucio Fontana, composta dos manifestos lançados no período de 1947 a 1952, seguido das perfurações e cortes nas telas – *buchi*, *quanta* e *tagli* – aos labirintos monocromáticos que solicitavam a participação do espectador, no início dos anos 1960.

Do outro lado do Pacífico, nos finais dos anos 1940, artistas em Tóquio e Osaka reuniram-se em grupos destinados a pensar novos modos de experimentar e expressar uma pintura. Inusitadas propostas de ações

ao vivo foram, então, apresentadas por grupos como Zero Kai, Gutai e, posteriormente, no início dos anos 1960, o Hi Red Center. Entre os precursores das performances que veremos povoar a arte da década de 1960 em diante, incluem-se nomes como Shōzō Shimamoto, reconhecido por suas experimentações de perfurações na tela que compõem a série denominada *Works (Holes)*; Kazuo Shiraga, com suas pinturas realizadas a partir de movimentos de todo o seu corpo sobre a superfície da tela; Saburô Murakami, com suas ações de atravessar as séries de superfícies de papel até a sua completa destruição; e Atsuko Tanaka, com seu quimono tecnológico (*electric dress*).

Outro momento que merece destaque nessa trajetória é o dos cursos de verão ministrados por John Cage no Black Mountain College, em finais dos anos 1940 até meados da década seguinte, assim como suas aulas nos cursos sobre composição de música experimental na New School for Social Research, em Nova York. Incorporando criação e vivência como elementos interdependentes, Cage e seus alunos, nas aulas de composição e música experimental, desenvolveram o que denominavam *pesquisas-composições*, repensando a própria música não mais como sucessão de notas, harmonia e ritmo, mas como pulsação, fruição, temporalidade e espacialidade. Artistas como Allan Kaprow, Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen e Dick Higgins seriam profundamente influenciados por essas aulas e pelos relatos sobre os eventos apresentados no

Black Mountain College. Levando essa condição inventiva e em processo para outros campos e nomeando-a sugestivamente de *música-ação*, os artistas começaram a integrar às suas produções o cotidiano, seus objetos e suas ações.

Reconhecendo já nos anos 1950 que os espaços e os objetos da vida cotidiana não apenas deveriam passar a ser motivos de investigação, mas que os artistas deveriam se fascinar por eles, incorporando-os como materiais para a arte, Allan Kaprow transformou a experiência vivida nas aulas de Cage em legado para ações futuras, tornando-se um dos artistas mais influentes na cena americana do final dos anos 1950.

Em seu belíssimo tributo a Jackson Pollock, uma passagem merece ser citada:

> Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeira, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. Esses corajosos criadores não só vão nos mostrar, como que pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos em torno de nós mas ignoramos, como também vão descortinar acontecimentos e eventos inteiramente inauditos ...

Inauditos como a apresentação, por Kaprow, de *18 Happenings em 6 partes*, na Reuben Gallery, em Nova York, em 1959, traduzido pela crítica como sendo o remanescente do quadro após vários questionamentos, convertendo-se ali em um cenário destinado à

representação de um espetáculo. Foi uma das primeiras oportunidades de um público mais amplo não somente assistir a um evento ao vivo no interior de uma galeria, mas participar ativamente dele.

As idéias de John Cage apresentadas em seus cursos sobre composição de música experimental também influenciaram enormemente os artistas do grupo Fluxus. Idealizado pelo lituano George Maciunas, o Fluxus reuniu, no período de 1962 a 1978, artistas de diversas nacionalidades, como Dick Higgins, Alison Knowles, Ken Friedman, George Brecht, La Monte Young, Charlotte Morman, Al Hansen, Yoko Ono, Wolf Vostell, Ben Vautier, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Nam June Paik, Shigeko Kubota, Takako Saito e o grupo Hi Red Center.

Entre os reconhecidos e inegáveis repertórios para o estudo da performance se incluem as apresentações em Nova York nos cafés A Gogo e Epítome, no loft de Yoko Ono ou na Gallery A/G de Maciunas, o Yam Festival composto de diversas atividades (a exemplo de uma excursão ao sítio de George Segal em New Brunswick), bem como os Festivais, como ficou conhecida a série de performances organizadas por Maciunas, percorrendo várias cidades da Europa, além de outra série de ações realizadas pelos artistas integrantes do grupo durante as décadas de 1960 e 1970.

Joseph Beuys, também participante do Fluxus, foi responsável, junto com Nam June Paik e George Maciunas, por organizar os primeiros Festivais na Alemanha, entre eles a Sinfonia Siberiana-Festum Fluxus Fluxorum, em 1963, na própria Academia de Düsseldorf, onde era professor. Todavia, a importância de Beuys extrapola sua participação no Fluxus, testemunhada, por exemplo, com performances como *How to explain pictures to a dead hare* (1965) e *I like America and America likes me* (1974), apenas para citar duas das várias ações realizadas pelo artista. A primeira delas teve como palco a galeria Schmela, em Düsseldorf, onde durante três horas o público literalmente ficou do lado de fora, assistindo pela janela a Beuys com a cabeça recoberta de mel e folhas de ouro mostrando seus desenhos e pinturas ali expostos a uma lebre morta. Em *I like America and America likes me*, evento que durou uma semana, Beuys empreendeu uma viagem de Düsseldorf a Nova York, permanecendo cinco dias na galeria René Block. Igualmente distante do público, o artista conviveu apenas com um coiote em rituais diários de tentativas de interações com o animal, mediadas pela apresentação de materiais como feltro, luvas, bengala, lanterna e exemplares que chegavam diariamente do *Wall Street Journal*. Ações como essas, de isolar-se, segregar-se em um diálogo consigo mesmo, acrescentam-se a outras tantas, na forma de conversações e longas discussões com grupos distintos de pessoas em contextos diversificados. *Escultura social* foi como Beuys passou a denominar esses intervalos de encontros e tentativas de mobilizar os indivíduos para sua criatividade latente, intensificados com a criação da Universidade Livre, em 1971, onde buscou apresentar, através de uma rede

colaborativa de artistas, economistas, psicólogos, entre outros, a arte como uma instância política, capaz de moldar e transformar uma sociedade.

Um centro de ações performáticas nos anos 1960 que também merece ser citado nessa trajetória é Viena. Durante os primeiros anos da referida década, artistas como Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus, Arnulf Rainer e Rudolf Schwarzkogler reuniram-se em torno do que passou a ser chamado de Acionismo Vienense, apresentando uma série de rituais performáticos. Para alguns deles, tratava-se de uma extensão da pintura de ação como forma provocadora de libertar a energia reprimida, mediante atos de purificação e redenção do sofrimento. São conhecidas as séries de fotografias sugerindo sucessivas automutilações, envoltas de boatos que transformavam essas ações em morte, como as que Rudolf Schwarzkogler desenvolveu no seu ateliê.

Também em Viena, Valie Export e Peter Weibel, que colaboraram em projetos dos acionistas, desenvolveram juntos uma série de performances na rua, em sintonia imediata com muitas ações feitas naquele período, no mundo inteiro, quando se passava a valorizar as situações instáveis e a alteração do lugar da obra. Por conta disso, promoviam outros circuitos além dos museus e das galerias, criando uma série de espaços alternativos, sendo a cidade um dos sítios principais de um grande número de performances. Destas, uma em especial resiste no imaginário de muitos de nós: a cena

perturbadora de Valie Export passeando com Peter Weibel amarrado por uma coleira, de quatro como um cachorro, pelas ruas de Viena. Não menos perturbadoras são também as imagens de outros dois trabalhos dessa mesma década: *Touch Cinema* e *Genital Panic*, ambos de 1968, integrantes da proposição por eles denominada *cinema expandido*. O primeiro desses trabalhos, *Touch Cinema*, desenvolvido também nas ruas da cidade, traz Valie Export vestindo a parte superior de seu corpo com uma caixa no formato de miniatura de um palco de teatro, com o torso totalmente nu, oferecendo-se ao público passante. O outro, *Genital Panic*, realizado dentro da programação de um festival de cinema em Munique, tem como filme a própria artista ao vivo, durante 15 minutos, trajando uma calça cortada que deixava à mostra seus genitais, e apontando uma arma em direção ao público.

É impossível, quando o tema é ação no espaço da cidade, não nos remetermos de imediato, também, a *Following Piece*, de Vito Acconci, realizada em 1969, nas ruas de Nova York. Registrada em uma série de fotografias, a ação consistia em seguir uma pessoa qualquer pelas ruas até que ela entrasse em algum local privado, onde ele não pudesse entrar. E, assim, seguidamente, uma pessoa diferente por dia, escolhida ao acaso, durante o período de um mês. Caso a pessoa entrasse em um carro ou em uma casa, a perseguição se encerraria ali. Todavia, se entrasse em um restaurante, uma loja ou em um cinema, Acconci continuaria atrás da pes-

soa. Para o artista, o espaço público era por excelência um espaço de encontro, democrático e formador contínuo de pequenos territórios. Cada pessoa, nesse território que se forma e se desfaz continuamente, teria, portanto, a chance de falar por si mesma, sem pedir permissão para isso. Motivações suficientes para, em 1980, outra artista, Sophie Calle, seguir um homem da plataforma de uma estação de trem em Paris até Veneza e lá prosseguir pelos corredores labirínticos da cidade, até o momento em que o homem desaparecesse para sempre na estação de Mestre, em direção a Paris. *Suíte veneziana* é o título dessa fabulação que, entremeada pelos ecos do conto "O homem da multidão", de Edgar Allan Poe, é apresentada ao público (como a maioria de suas ações performáticas) através de uma série de fotografias e textos.

Dor ritualizada, esforço físico, concentração para além dos limites normais de tolerância foram atributos dos acionistas vienenses, sem dúvida. Todavia, em grau e contexto diferenciados, podem nos remeter também a uma série de ações empreendidas por outros artistas na década de 1970, em diferentes partes do mundo. Em Nova York, em 1970, o mesmo Vito Acconci mordeu a si mesmo e nomeou tais gestos de *Trademarks*, esfregou-se contra a parede ou tentou distender seu tórax no formato de seios. Em Paris, Gina Pane se apresentava auto-infligindo-se cortes nas mãos, nos pés e no rosto. Em *The Conditioning*, primeira parte da série de *Self-Portrait(s)*, em 1972, a artista apresentou-se durante trinta minutos deitada sobre uma cama de ferro, tendo por baixo 15 longas velas acesas. Na Los Angeles de 1971, um jovem artista, Chris Burden, trancou-se a cadeado em um armário de 60 x 60 x 90 cm do vestiário da Universidade da Califórnia, onde era estudante, e por cinco dias permaneceu ali, tendo como único alimento uma garrafa de água que lhe chegava pela parte de cima do armário. Rastejou sobre um piso coberto de vidros quebrados, levou tiro e foi crucificado sobre um carro, mas foi *Deadman*, de 1972, como o próprio título já indica, a performance de maior risco empreendida pelo artista. Enrolado em um saco de lona, Burden ficou durante algum tempo no meio de uma via de trânsito intenso em Los Angeles, saindo ileso, graças, talvez, a uma notificação de falsa emergência que pôs fim à obra pela polícia local, seguida de sua prisão.

Contudo, foi a sérvia Marina Abramovic, sem dúvida, não apenas na década de 1970 – ela mantém até o presente essa mesma postura –, uma das artistas a levar seu corpo aos limites físicos mais extremos para deixá-lo, conforme prefere sempre assinalar, preparado para a experiência espiritual plena. No início dos anos 1970, suas performances denominadas *Ritmo*, assim chamadas por derivarem de uma série de instalações sonoras, requisitavam da artista gestos que se tornaram emblemáticos, tais como gritar até a extenuação completa e ficar totalmente rouca, dançar até cair por esgotamento ou colocar-se diante de um enorme venti-

lador e ali ser surrada até desmaiar. Em *Ritmo 0*, a última performance da série, Marina Abramovic ficou em silêncio durante seis horas na galeria Studio Mona, em Nápoles, ao lado de uma mesa com 72 objetos variados para que os visitantes utilizassem conforme achassem apropriado. Três horas depois, com suas roupas já totalmente arrancadas, deu-se fim à performance, com a artista sendo obrigada a segurar uma pistola com o cano em sua boca.

No período de 1976 a 1988, Marina Abramovic desenvolveu muitas ações com seu companheiro Ulay, assim chamado o alemão Uwe Laysiepen. Iniciou-se de um encontro no De Appel – espaço alternativo dedicado à performance nas décadas de 1970 e 1980 –, em Amsterdã, um trabalho conjunto, explorando a dor, a tolerância e a fugacidade dos relacionamentos, entre eles próprios e entre eles e o público. "Relação" passou a ser o tema que marcou o período, sugerido por alguns trabalhos como *Relation in time*, *Relation in movement*, *Relation in space*, *Imponderabilia*, entre outros, até o último, *The lovers – the great wall walk*, em 1988, em que ambos, em 30 de março, partiram por caminhos diferentes e complementares: Marina Abramovic, pelas montanhas, Ulay, pela parte plana do deserto, até se encontrarem em junho, na província de Shaanxi (China), e se despedirem.

Em 2002, Marina Abramovic apresentou na galeria Sean Kelly, em Nova York, *The House with the ocean view*. Por 12 dias, a artista ficou morando em uma plataforma construída naquele espaço, totalmente à vista do público. Tomou banho de chuveiro, penteou os cabelos, sentou no vaso sanitário, jejuou durante todo o período bebendo apenas água, mas na maior parte do tempo ficou sentada olhando para as pessoas que a observavam.

Na seqüência dessa sucinta trajetória, temos ainda, na República Tcheca e na Polônia, Milan Knízák e Jerzy Berés, respectivamente, nas décadas de 1960 e 1970, respondendo ao regime autoritário e repressor de seus países com uma série de ações performáticas. *Demonstrações* – como denominava Knízák as performances realizadas grande parte das vezes na rua –, assim como as séries de ações de Berés, significavam naquele período um gesto de sobrevivência e de resistência. Muitas das ações de protesto contra a imposição do regime soviético na antiga Tchecoslováquia realizadas pelo grupo Aktual, do qual Knízák foi ativo integrante, foram sendo conhecidas no Ocidente através dos seus livros, grande parte deles manuscrita, documentando performances, a partir de escritos, desenhos e poemas, bem como alguns manifestos mimeografados.

No Brasil

No Brasil, traçar uma trajetória da performance nas artes visuais passa muitas vezes por delimitá-la no interior desse campo de resistência e sobrevivência, so-

bretudo nos anos 1960 e 1970. Todavia, cumpre iniciar com um importante antecessor, que foi Flávio de Carvalho, e suas *três experiências*, denominação que ele dava às suas práticas interdisciplinares, desvinculadas das categorias artísticas tradicionais. Na primeira delas, em 1931, o artista introduziu-se numa procissão de Corpus Christi mantendo um boné na cabeça, o que na época se revelava como gesto extremamente agressivo e desrespeitoso, e ainda, na contramão do fluxo dos fiéis, testava os limites da massa religiosa. A ação, que só não terminou em linchamento graças à intervenção da polícia, foi nomeada e meses depois descrita por ele em um livro como *Experiência n.2*. Na outra, *Experiência n.3*, realizada em 1956, o artista percorreu o centro da cidade de São Paulo com o traje *New Look* – proposta de uma roupa tropical para o homem brasileiro, que consistia em uma saia, blusa de mangas fofas, chapéu de organdi com largas abas e meias arrastão. Em 1957 realiza mais uma experiência, uma espécie de expedição etnológica e artística visando à realização de um filme sobre a história de uma "Deusa Branca" que vivera na selva amazônica. Um grupo de mulheres loiras de São Paulo foi contratado para atuar e unir-se a essa jornada que partiu no ano seguinte, com uma expedição do Serviço de Proteção ao Índio, em uma viagem de 70 dias pelo rio Negro até a fronteira com a Venezuela. O filme nunca foi realizado, mas a expedição, que se intitulou *Experiência n.4*, alcançou feitos extraordinários, como o contato com tribos

indígenas isoladas até então: os waimiri, os paquidara e os xirianã. Se nessa época tais ações não estavam ainda no discurso da crítica, o livro relatando a *Experiência n.2*, o traje e as fotos da *Experiência n.3*, as imagens e anotações da *Experiência n.4* constituem testemunhos de uma ação precursora na trajetória da performance no Brasil, que terá nas décadas subseqüentes um número variável integrando-se aos processos de muitos artistas.

Nos anos 1960 e 1970, houve no Brasil uma condensação de ações, descritas pelo crítico Mario Pedrosa como *experimentalidade livre*, e que correspondiam, principalmente, a uma profunda reavaliação da presença do objeto na arte. Adotando novas mídias e novos procedimentos, tal experimentalidade conduzida pelos artistas serviria também para designar uma experiência que, da ordem do sensível, passaria necessariamente pelo corpo. Saía-se da esfera da contemplação para o campo da participação mais efetiva, e isso significava, em nosso contexto, incluir o espectador na obra. Tal como propunha Hélio Oiticica, através de uma total *incorporação*, ou seja, um procedimento que estabelecia a completa aderência *do corpo na obra* e *da obra no corpo*. E, no seu caso, como bem sabemos, isso iria constituir uma operação nomeada pelo sugestivo termo *vivências*, tal a solicitação que faria do espectador-participador como agente da experiência.

Acrescenta-se, ainda, a essa experimentalidade um forte embate às questões políticas daquele período.

Não podemos esquecer que a década de 1960 teve seu primeiro golpe em 64 e, antes de terminar, em 68, um segundo golpe, conhecido como Ato Institucional n.5. Diante desse recrudescimento, a experiência direta e corporal era *o motor da obra*, conforme sublinhava, em um texto em 1970, o crítico Frederico de Moraes.

No texto *Esquema geral da Nova Objetividade* – uma sistematização da reavaliação da presença do objeto na arte e da participação do espectador na obra –, desenvolvido por Hélio Oiticica e publicado em 1967 no catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o artista apontou a presença do espectador na obra através de uma *participação sensorial-corporal e semântica*. O objeto, ou, melhor dizendo, o *probjeto* (tomando de empréstimo a denominação dada por Rogério Duarte) torna-se efetivamente uma *estrutura de inspeção*. Ou seja, um objeto é dado à participação, à manipulação e ao uso do espectador e, a partir daí, como definia Hélio Oiticica, transforma-se em *espaço poético tátil*. Todavia, há que ressaltar que não se tratava de uma participação programada, pois existia à medida que a obra e todas as suas relações exteriores estavam sendo consideradas uma *estrutura viva*, impermanente e em movimento mutacional constante.

Em 1969, o crítico inglês Guy Brett, em seu livro *Kinectic Art: the language of the movement*, dedicado à arte cinética, observa que nos anos 1960, aqui no Brasil, ocorria um cinetismo extremamente diferenciado

dos demais. Enquanto em outros países o cinetismo na arte era apresentado através de experimentos em escultura e pintura, aqui a linguagem do movimento havia migrado também para experiências com o corpo, sublinhando sua extensão com a participação do espectador. E citava, entre os vários exemplos norteadores dessa proposição, os *Bichos* de Lygia Clark, os *Parangolés* de Hélio Oiticica e o *Ovo* e o *Divisor* de Lygia Pape.

Lygia Clark, uma das principais signatárias do neoconcretismo, juntamente com Lygia Pape e Hélio Oiticica, apresentou – no início da década de 1960 em diante – uma série de objetos que somente ganhariam sentido quando manuseados pelos indivíduos, evidenciando-se como *estruturas vivas* ou organismos relacionais. Objetos precários como pedra, saco plástico e ar tornavam-se paráfrases de um corpo, em exemplos como a proposição *Ar e Pedra* (1966), descrita pela artista da seguinte forma:

> Enchi de ar um saco plástico e o fechei com um elástico. Pus uma pedra pequena sobre ele e comecei a apalpá-la, sem me preocupar em descobrir alguma coisa. Com a pressão, a pedra subia e descia por cima da bolsa de ar. Então, de repente, percebi que aquilo era uma coisa viva. Parecia um corpo. Era um corpo.

Bichos (1960-64), estruturas geométricas bidimensionais ligadas por dobradiças que se transformavam em organismos tridimensionais orgânicos através do toque e manuseio do espectador-participador; *Caminhando* (1963), objeto que se endereçava ao ato;

Nostalgia do corpo (1966-67), objeto e ato interligados na busca de significação de nossos gestos cotidianos; *A casa é o corpo/O corpo é a casa* (1967), confrontados como uma arquitetura biológica; *Pensamento mudo* (1971), uma suspensão temporária do objeto em direção ao ato tão-somente; *Fantasmática do corpo* (1973), experiências para um corpo coletivo realizadas com alunos da Sorbonne, em Paris; e *Estruturação do self* (1976-88), de volta ao Brasil, em que o objeto se consolidou como uma estrutura relacional, através de experiências ou vivências imediatas e diretas com o corpo. Todas, assim listadas, foram séries propositivas que durante as décadas de 1960, 1970 e 1980 compuseram o diagrama experimental da artista.

Ovo e *Divisor*, de Lygia Pape, projetados em 1967 e 1968, respectivamente, também são tradutores fiéis da reavaliação do objeto oferecido à participação. O primeiro, *Ovo*, composto de uma estrutura cúbica coberta de plástico colorido azul, vermelho e branco, apresentado pela primeira vez no evento Apocalipopótese, em 1968, no aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, trazia três sambistas da Mangueira que, ao som dos primeiros toques da percussão da bateria da escola, saíam do interior dessas estruturas rompendo suas finas paredes. O outro, *Divisor*, composto de um pano de 30 x 30m com uma série de fendas, inicialmente projetado para ocupar uma galeria toda branca, teve sua realização também no espaço exterior, com a participação de muitas pessoas que aos poucos se aproximavam e

enfiavam suas cabeças nas aberturas, concedendo àquela superfície plana o estatuto de uma superfície viva, por meio dos movimentos individuais de cada participante.

Como é de notar, na reavaliação da presença do objeto na arte, acrescida da participação do espectador, não estava prevista a sua desmaterialização. Ao contrário, o objeto apresentava-se inconcluso, como potencialidade aguardando o gesto participativo que o atualizaria.

O objeto tornava-se assim um sinalizador, uma *area play*, a exemplo da "maquete sem escala" de Hélio Oiticica, última obra, pensada e ativada em fevereiro de 1980 em seu segundo *Acontecimento Poético Urbano*. Consistindo em uma placa de madeira de 60 x 60 cm, com pequenos ladrilhos hexagonais brancos, foi concebida para ser utilizada em lugares *sítios mitos poetizados* (como ele próprio definia), a exemplo do Buraco Quente na Mangueira, sinalizando uma ação participativa que ali se desenvolveria. No final do dia, levaria a maquete de volta para casa, de modo a acioná-la e ativá-la a novas participações em outros momentos e lugares.

Para Hélio Oiticica, o museu era o mundo, um espaço continuamente aberto à exploração criativa. A *Experiência ambiental*, da qual foi o formulador a partir dos anos 1960, era constituída dessa intensa relação com as ruas do Rio de Janeiro, apropriando-se do espaço público e estabelecendo-o como obra. Tal relação estava presente no *Delirium ambulatorium* com o

"achar", nas suas deambulações diárias no circuito da cidade, o elemento-obra, como as latas e os panos do guardador e lavador de carros, as latas com fogo sinalizando canteiro de obras, ou as pedras das calçadas e pedaços do asfalto que, carregados para o seu apartamento, formariam o *jardim Kyoto-Gaudi*. Essa mesma relação com as ruas também se fazia notar na série de *Acontecimentos poéticos urbanos*, com *Kleemania*, em dezembro de 1979, e *Esquenta Carnaval*, em fevereiro de 1980, reunindo artistas e público participante.

Dentro desse contexto em que a cidade se tornava o lugar privilegiado para a realização de ações participativas, temos também as *Situações* de Artur Barrio, realizadas nos finais da década de 1960 e 1970. Embora tenham desconstruído a noção de objeto para substituir por abjeto, conforme assinalou Paulo Herkenhoff, estavam fortemente aderidas aos procedimentos artísticos apresentados naquele período. Constituídas de matérias precárias como carne, pão, jornal, papel higiênico, entre outras, "abandonadas" em diversos trechos da cidade, deflagrariam uma expressiva participação das mais distintas pessoas, a exemplo das *Trouxas Ensangüentadas – (Situações T/T)*, realizadas no Salão da Bússola, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969. Estas últimas eram compostas primeiramente de uma *fase interna*, denominação aplicada ao período em que permaneceram expostas no museu feito um acumulado de detritos, seguida da *fase externa*, quando o artista acrescentou pedaços de carne dentro de sacos e abandonou-os no lado de

fora do museu, recolhidos no dia seguinte pelo serviço de limpeza para o depósito de lixo da própria instituição. A ação seguinte fez parte da exposição *Do corpo à terra*, realizada em Belo Horizonte, em 1970, onde as *trouxas* foram também deixadas em um pequeno rio no centro da cidade, juntando transeuntes, polícia e bombeiros, que se aproximaram do local para descobrir o que seriam aqueles restos orgânicos ali abandonados.

Em 1970, outra ação de Artur Barrio merece destaque: *4 dias e 4 noites*, a obra mais radical e subjetiva do artista. Perambulando à deriva pelas ruas do Rio de Janeiro, Barrio buscou exceder ao máximo os limites de seu corpo até a extenuação completa. Nenhum tipo de registro, apenas um *caderno-livro* com suas páginas em branco e a memória da experiência vivida pelo artista. Em entrevista publicada no catálogo do Panorama da Arte Brasileira 2001, o artista relata:

> O *4 dias e 4 noites* é um trabalho que não tem registro. Minha idéia era fazer um caderno-livro logo depois, só que peguei uma pneumonia. ... Acho que foi uma radicalização excessiva. ... Tinha consciência de que poderia chegar a um limite absoluto, a uma iluminação perceptiva e, a partir daí, lançar um trabalho que realmente rompesse com tudo. ... O resultado esperado seria criar um tipo de trabalho, ou fazer um tipo de ação, que realmente criasse uma nova compreensão, uma nova visão de arte.

Ainda nesse mesmo período, não podemos deixar de assinalar a participação de Antônio Manuel no

Salão Nacional de Arte Moderna de 1970, propondo o próprio corpo como obra. Recusado pelo júri, na noite de abertura da exposição, o artista, totalmente nu, apresentou-se ao público como obra rejeitada. Nas palavras do crítico Mario Pedrosa, Antônio Manuel apresentou o ato como obra, irresistível e, ao mesmo tempo, irreprimível. E ninguém pôde impor uma exclusão, porque não havia regulamento que impedisse que a obra se fizesse ou que o ato se realizasse.

No Recife, nas décadas de 1970 e 1980, Paulo Bruscky realizou também uma série de ações no espaço urbano. Foi exemplar a performance de 1978, em que caminhava pelas ruas, ou no interior da Livraria Moderna, no centro da cidade, sentado em meio aos livros ou na vitrine, com uma placa pendurada no pescoço com os dizeres: *O que é arte, para que serve?*.

Ainda no final dos anos 1970, uma série de agrupamentos de artistas surgiu em São Paulo, intervindo e ocupando espaços não usuais para a realização de um procedimento artístico, bem como ações nos circuitos estabelecidos, como as galerias. Entre esses, estava o 3Nós3, grupo composto por Hudnilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França, apresentando suas *interversões* – denominação que o grupo preferia utilizar para descrever suas ações, cujo objetivo expresso era inverter a percepção habitual do espaço da cidade e da arte. Na noite de 27 de abril de 1979, o grupo cobriu com sacos de lixo a cabeça de 69 esculturas e monumentos públicos espalhados pela cidade de São Paulo. *Ensacamento*, como

ficou conhecida a *interversão*, teve ampla cobertura no jornal, repleta de mal-entendidos, tais como associar o gesto a uma possível reivindicação salarial dos lixeiros. Também em 1979, durante a noite, o grupo "lacrou" com um "X" de fita crepe a porta de algumas galerias de arte da cidade, deixando um pequeno cartaz, no qual se lia: *O que está dentro fica, o que está fora se expande...*

Paradigmáticas para analisar as reações ao "clima" estabelecido na década seguinte pela Geração 80 e o movimento do retorno à pintura foram as ações de um grupo de artistas, estabelecidos no Rio de Janeiro, composto por Alexandre da Costa, Beatriz Milhazes, Eneas Valle, Hilton Berredo, Jorge Barrão, Márcia Ramos, Paulo Roberto Leal, Ricardo Galvão, entre outros, além do crítico Márcio Doctors. Na manhã de 1º de fevereiro de 1987, o grupo partiu rumo à praia da Moreninha, na ilha de Paquetá, a fim de realizar o que denominaram *maratona de pintura impressionista em Paquetá*. A idéia, segundo o *press-release*, lançado também como uma espécie de manifesto, era refazer a história da arte moderna através de um movimento por mês: do impressionismo à arte conceitual, à body art e à performance e, certamente, à transvanguarda. Como objetivo imediato, o grupo planejava com essa ação criar um acontecimento, veiculado na imprensa como uma homenagem dos artistas da Geração 80 ao centenário do grupo A Moreninha, que, conforme informavam, era composto por pintores que se dedica-

vam ao impressionismo, formado a partir da passagem de Manet pelo Brasil em 1849. Havia a convicção de que se tratava de uma ação demasiadamente irônica e fictícia, que abusava dos equívocos temporais e do desconhecimento da mídia. Contudo, foi na palestra do crítico italiano transvanguardiano Achille Bonito Oliva, realizada na galeria Saramenha, no Rio de Janeiro, que esses artistas deram prosseguimento às suas ações/reações, enfatizando a total aversão ao sistema das artes vigente naquele período, via de regra, baseado no sórdido jogo econômico do "quanto mais caro, tanto mais importante". Cinco integrantes do grupo vestiam uniformes de garçons, enquanto os demais se "disfarçavam" de público ali presente para assistir à palestra. Ricardo Basbaum, um dos que se apresentavam como garçom, relata em um texto a cena que teria desfecho inusitado:

> Toda a ação deveria resumir-se em 15 minutos e depois todos cairiam fora. ... Tudo muito rápido. Os garçons distribuindo doces e andando pelo espaço; aqueles sentados na platéia levantando-se de vez em quando e colocando orelhas de burro. ... A palestra corria solta em italiano, e em determinado momento falava-se que "o que está acontecendo aqui é uma performance, forma de arte ultrapassada, típica dos anos 1970..."; em minha bandeja de garçom carregava um gravador que tocava música sertaneja, sucesso da dupla Pirapó & Cambará; Barrão distribuía imagens de Cosme e Damião; Alexandre, torrões de açúcar e balas, assim como Márcia Ramos e Lucia Beatriz; Eneas Valle assistia à palestra de costas, acompanhando tudo por um espelho retrovisor; Paulo Roberto Leal, Cláudio Fonseca, Hilton Berredo vestiam suas orelhas de papel. Bonito, que tinha o rosto cada vez mais vermelho, levantou-se de sua cadeira e partiu para cima de meu gravador, socando-o para o chão. Paulo Roberto Leal, que estava sentado ao lado, levantou-se gritando "vai bater em artista lá na sua terra!".

A cena terminou em confusão e debandada do grupo para fora da galeria, sinalizando o que pouco mais adiante se concretizaria – conforme atesta Ricardo Basbaum nesse mesmo texto – como o fim da Geração 80, naquele período já num total esgotamento. Como último ato, em meados de 1987, antes da dispersão geral de cada integrante rumo a trajetórias individuais, decidiram rebatizar-se como Orelha. Dessa vez, citação tríplice que conjugava Van Gogh, o universo audiovisual e a operação que Eneas Valle realizaria em suas próprias orelhas e que seria registrada em vídeo por Sandra Kogut. Acrescido desse material audiovisual, um pequeno livro, trazendo na capa a orelha de Marcel Duchamp e, em cada capítulo, fotos das orelhas de todos os integrantes. Foi, então, nesse *volume-colagem* que cada um, à sua maneira, através de ensaios, fotografias, colagens, poemas e desenhos, assim como a sujeição do artista Eneas Valle à transformação do seu próprio corpo, que o grupo marcou as proposições e discussões acumuladas no brevíssimo tempo de sua existência.

Também na década de 1980, Márcia X e Alex Hamburguer configuraram-se no Rio de Janeiro como ar-

tistas exponenciais no panorama da performance. *Tricyclage*, realizado em 1987 na Sala Cecília Meireles, em um concerto-homenagem a John Cage, nos dá a dimensão de suas ousadias, tão contundentes quanto pontuais. Sem nenhum tipo de permissão oficial, enquanto uma platéia atenta reverenciava o músico propositor, criador de *4'33"*, a dupla executou sua *música-ação*, subindo ao palco para pedalar velocípedes durante uma peça para pianos. Mantendo a agudez que acompanhou todo o seu processo, em ações coletivas ou individuais, acrescidas de uma forte ironia, Márcia X apresentou ao longo das décadas de 1980, 1990 e 2000 uma série de performances, a exemplo de *Chuva de dinheiro*, com Ana Cavalcanti, em 1984, em pleno centro do Rio de Janeiro, na Cinelândia, com lançamento de notas gigantescas de cédulas de dinheiro (120 x 60 cm) a uma população que se agrupava e se agitava a cada novo lançamento; *Academia Performance*, em 1986, diretamente numa academia de ginástica de mesmo nome; e *Desenhando com terços*, na década de 2000 (Centro Cultural Casa de Petrópolis, 2000; Casa do Conde de Santa Marinha, Belo Horizonte, 2003, entre outros), onde, ajoelhada, silenciosamente, dedicava horas a ocupar extensas salas com desenhos de pênis eretos feitos de terços brancos.

No final dos anos 1990 e início da década seguinte, surgiu novamente uma série de agrupamentos de artistas direcionando ações para o espaço da cidade. No Rio de Janeiro, o grupo Hapax, formado em 2001 e

constituído por Marcelo Mac, Ricardo Cutz e Ericson Pires, apostando numa arte pública, utilizou o espaço da rua como lugar para a execução de um trabalho sonoro, com instrumentos de ferro, restos de máquinas e outros dejetos, acrescidos de uma base eletrônica. Além disso, na qualidade de grupo, caracterizava-se como um organismo que, eventualmente, também fazia parte de outro, de caráter extremamente fluido, sem número de integrantes definidos, chamado Atrocidades Maravilhosas, tendo à frente o artista Alexandre Vogler como uma espécie de coordenador. Realizadores de uma série de ações conjuntas que agrupavam vários outros artistas, tinham como destaque a ação em que colaram cartazes em diversos pontos da cidade.

Outros grupos surgiram, criando ações de embates contínuos com instituições culturais, como Pipoca Rosa, em Curitiba, Vaca Amarela, em Florianópolis, grupo Empreza, em Goiânia, e grupo Entorno, em Brasília, que em comum tinham o fato de se posicionarem de forma crítica diante de museus, salões, galerias, curadorias e sistema institucional das artes.

Na manhã de 28 de novembro de 2000, a cidade de Curitiba foi tomada por uma ação planejada pelo grupo Pipoca Rosa, formado pelos artistas Lilian Gassen, Tony Camargo, Raiza de Carvalho, Otávio Roesner e Lívia Piantavini. Meticulosamente, depositaram centenas de pacotes de pipoca rosa em frente a uma série de instituições públicas ligadas às artes visuais e galerias de arte. A ação ainda se completou com o envio,

pelo correio, de pacote da mesma pipoca para críticos de arte e vários artistas de todo o Brasil.

Em 2002, Babidu, integrante do grupo Empreza, apresentou-se para um público que, imóvel, o observava arremessando-se nu, diversas vezes, contra os pilotis do palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, repetindo o gesto crítico contra as edificações ligadas à cultura, empreendido anteriormente em Goiás, em uma igreja barroca.

Novamente em Curitiba, na manhã de 17 de maio de 2004, data em que se comemora o Dia Internacional dos Museus, a cidade foi tomada por centenas de chaves espalhadas por diversos bairros, trazendo indicações como: *sala da direção – Museu de Arte Contemporânea de Curitiba; cozinha – Museu de Arte Contemporânea de Curitiba; sala de reuniões – Museu de Arte Contemporânea de Curitiba;* entre outras. As pessoas que as encontravam, pouco a pouco, iam devolvendo-as ao museu. Em torno da ação pairam apenas suspeitas, pois ninguém até hoje se responsabilizou por ela, que resiste no Museu de Arte Contemporânea de Curitiba como um aglomerado de chaves trazidas por gente de todo canto da cidade.

Desdobramentos

Estudos críticos a partir da década de 1990 têm reexaminado a noção de performance nas artes visuais, com

base em múltiplas possibilidades de alargamento das referências contidas no termo. Reavaliações de ações realizadas sem audiência alguma, no espaço público da cidade, ou no próprio estúdio do artista performando apenas diante de câmeras, bem como uma série de remanescentes de ações que aconteceram ao vivo, tornaram-se objetos de análise e revisão. Da mesma forma, reapresentações de performances históricas dos anos 1960 e 1970 – baseadas nesses remanescentes ou documentos, como filmes, fotografias, vídeos, depoimentos orais ou escritos – também surgiram aderidas a muitas proposições artísticas e curatoriais.

Amelia Jones, em seu livro *Body Art – Performing the subject*, nos coloca diante de uma discussão bastante instigante acerca de algumas dessas reavaliações. A autora afirma ter escolhido a expressão body art, no lugar de performance, para analisar as ações dos anos 1960, 1970 e 1980, pelo fato de que comumente essa última é tratada como ação que se extingue no ato. Muitos autores compartilham essa opinião, tais como Peggy Phelan, segundo a qual:

> Atos não se repetem. Performance é viva somente no presente. Não pode ser conservada, gravada, documentada, do contrário, isso será outra coisa. A documentação da Performance através de fotografias ou vídeos é somente um estímulo para a memória, um encorajamento da memória para tornar-se presente. Performance implica o real, através da presença física do corpo.

Além de utilizar a expressão body art, sugerindo um tipo de manutenção da ação, a partir dos anos 1990 Amelia Jones acrescentou novas especificidades e passou a denominá-las *práticas orientadas para o corpo*. Segundo ela, tornaram-se freqüentes nesse período procedimentos que abrangiam complexas estratégias relativas ao corpo, sem que este necessariamente devesse estar incluído. De fragmentações e simbolizações de diversas ordens a distorções e ampliações tecnológicas, todas se justificam na medida em que podemos considerá-las práticas orientadas para o corpo.

Kristine Stiles, outra importante teórica no assunto, contudo, prefere continuar utilizando o termo "performance" dentro de uma perspectiva de alargamento, incluindo nessa categoria distintos procedimentos. Para Stiles, performances podem ser desde simples gestos apresentados por um único artista ou eventos complexos através de experiências coletivas. Podem envolver grandes espaços geográficos, assim como diferentes comunidades, transmitidas via satélite e vistas por milhares de pessoas, ou se resumir a pequenos espaços íntimos. Performances podem ocorrer sem audiência e sem documentação alguma, ou podem ser registradas através de fotografias, vídeos e filmes, entre outros. E esses meios acrescentados às ações se tornam a base de uma forma híbrida de performance.

Stiles acrescenta que em toda performance sujeitos e objetos das ações estão interligados e comprometidos

entre si, são como *comissuras*. Inseparáveis, suas qualidades e seus significados estão impressos na conexão que existe entre ambos. Os objetos contêm os traços da ação e, longe de apenas serem estímulos para a memória, encorajamento para que esta se torne presente e real, podem se apresentar como suas expansões.

Além disso, Cristina Freire salienta em seu livro *Poéticas do processo: arte conceitual no museu* que a tão debatida efemeridade dos processos artísticos no período dos anos 1960 e 1970 levou muitos artistas à construção de informações artísticas em torno desses procedimentos: um esforço de torná-los materiais, no sentido de dar corpo ao invisível. São vídeos, audiovisuais, filmes super 8 e 16 mm, fotografias, xerox, offset, livros de artista, desenhos, textos e documentações do evento. Materiais que até muito pouco tempo atrás não eram dados ao conhecimento de um público mais amplo, em função da ineficácia da parte de muitas instituições no momento de sua catalogação e, conseqüentemente, sua inserção como parte integrante da obra. Uma postura que, por incrível que pareça, remonta a categorias tradicionalmente ligadas à obra de arte fundamentada na crença do objeto autônomo.

Questões como essas foram motivadoras para o curador Paul Schimmel na organização da exposição *Out of actions: between performance and the object – 1949-1979*, realizada no início de 1998 no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles. No texto de apresentação do catálogo, Schimmel sublinhava que os traba-

lhos expostos (fotos, textos, filmes, vídeos, pinturas, esculturas e outros tantos objetos ali reunidos) não pretendiam ser uma retrospectiva sobre a história da performance, ou da trajetória da pintura e da escultura nas décadas que sucederam o segundo pós-guerra. Em vez disso, estavam ali expostos como uma parte da história da arte que pretendia demonstrar quanto os *happenings*, *aktions*, *events*, performances e outras atividades associadas ao ato da criação influenciaram e provocaram um expressivo impacto nos objetos que deles emergiram.

Os artistas nessa exposição foram representados por objetos, e convém citar muitos deles aqui para mostrar o deslocamento sobre suas noções e categorizações. Ou as comissuras existentes entre os sujeitos e os objetos das ações, tão bem assinaladas no catálogo dessa exposição por Kristine Stiles. E não seria ainda nenhum despropósito sublinhar a ação empreendedora no Brasil, nos anos 1960, da reavaliação da presença do objeto na arte, ressaltada ainda nesse mesmo catálogo por Guy Brett. Um livro, frascos de vidro com pó e líquidos, cartas e outros materiais dentro de uma maleta de couro (John Latham); setenta e dois objetos, entre os quais um machado, perfume, azeite, mel e uma arma, sobre uma mesa de madeira (Marina Abramovic); um cadeado (Chris Burden); uma capa com camadas de tecido pintado, esteira de palha e saco de aniagem (Hélio Oiticica); um saco plástico com ar e uma pedra (Lygia Clark); uma fita de Moebius de elástico (Lygia

Clark e Hélio Oiticica); entre outros tantos. Acrescidos, ainda, de uma série de textos, alguns filmes e vídeos e uma grande quantidade de fotos documentando ações ao longo das três décadas de abrangência da exposição: *Leap into the void*, de Yves Klein; *18 happenings in 6 parts*, de Allan Kaprow; *Vagina painting*, de Shigeko Kubota; *Eye body*, de Carolee Schneemann; *Seebed*, de Vito Acconci; *O sermão da montanha: fiat lux*, de Cildo Meireles; e *Situação T/T*, de Artur Barrio.

Por outro lado, o debate sobre a efemeridade da performance, salientada por Cristina Freire, e sobre o esforço de torná-la material, no sentido de *dar corpo ao invisível*, através da construção de uma série de *informações artísticas* em torno desses procedimentos, levou o curador Jens Hoffmann a propor, em 2001, o evento denominado "A Little Bit of History Repeated," no Kunst-Werke Institut of Contemporary Art, em Berlim. Durante três dias, uma série de performances foi interpretada por jovens artistas de diversas partes do mundo, a partir de documentos escritos ou orais, fotografias e filmes. Paralelo às apresentações, um fórum de debates também foi instalado a fim de analisar e discutir as principais características desses procedimentos: suas conexões com o objeto de arte e a idéia de acervo, apontando a necessidade de novas frentes de debates e novos rumos a serem estabelecidos diante das ações performáticas. *A little bit of history repeated*, segundo seu curador, propunha investigar, através do caráter efêmero da performance, a idéia de acervo, ex-

pondo o corpo como uma forma flexível de arquivo, em contraste com a idéia de fixo, permanente e supostamente eterno existente nos acervos dos museus, estes constituídos, em grande parte, de tangíveis e perenes objetos de arte. Todavia, era essencial para o entendimento desse projeto que a reedição, interpretação ou, simplesmente, a cópia de algumas das ações escolhidas pelos jovens artistas fosse baseada na presença física e na ação deles mesmos. Cada um expondo através das mais diversas vias, reafirmando sua constante processualidade: seja com a colaboração do artista que apresentou a performance originalmente, seja por meio da apresentação de um trabalho inteiramente novo.

A artista brasileira Laura Lima, presente no evento, interpretou *Cut piece*, ação de Yoko Ono apresentada pela primeira vez em 1964, no *Yamaichi Concert*, em Kyoto e, posteriormente, em 1966, no *Destruction Art*, em Londres. Consistia em uma ação em que a artista, sentada no palco, tendo à sua frente uma tesoura, convidava o público a participar, realizando sucessivos cortes em sua roupa, enquanto ela permanecia imóvel. Uma tentativa, conforme ressaltava a artista, de desconstrução da suposta neutralidade do espectador diante de uma obra.

Laura Lima, em 2001, reconstruiu *Cut piece* substituindo o corpo humano pelo de um animal domesticado (uma cabra), que, igualmente, trajava uma vestimenta cortada pelos participantes. Nos trabalhos de Laura Lima, o corpo da artista nunca está presente. O

corpo apresentado por ela é sempre protagonizado por vários outros, que tanto podem estar atuando sob a sua coordenação como podem se estender em um organismo coletivo. E ambos são tratados como matéria disponível para a realização de uma ação que, no lugar do termo performance, ela própria prefere chamar de *Instância*. Normalmente, são corpos humanos; contudo, há casos em que a artista apresenta corpos de animais: uma vaca, pombos ou cachorro. Parte do texto enviado por ela ao curador do projeto, Jens Hoffmann, nos permite um melhor esclarecimento acerca de sua proposta. Diz o seguinte:

> A idéia é reconstruir a performance de Yoko Ono, *Cut piece* – 1964. Esta obra de Yoko é escolhida por sua imagem e também pela passividade aparente no corpo de Yoko. Ela, como performer, realiza um acerto entre as partes: passividade "gestual" do performer e atividade do público ao cortar a sua veste. Depois de escolhida a performance referente para ser trabalhada em "A Little Bit of History Repeated", de Jens Hoffmann, esclareço que não somente a trarei de volta "ipsis factus", como é uma das proposições de Jens; desejo ainda acrescentar-lhe algo meu que paira sobre a ordem do performer como objeto presente em uma ação. Antes de tudo, deixo dito que nunca utilizei diretamente as denominações de performance para o meu trabalho em arte, apesar de achar que meus gestos também comunguem, em fatos, com o que se conhece como performance ou o que pode tornar a ser esta discussão contínua e ampla.

A performance só pode viver se for apresentada de novo. Foi baseada nessa afirmação e seguindo uma lógica similar à de Jens Hoffmann em "A Little Bit of History Repeated", que Marina Abramovic apresentou em novembro de 2005 o projeto *Seven easy pieces* no Guggenheim Museum, em Nova York. Durante sete dias, por oito horas consecutivas, a artista reapresentou performances dos anos 1960 e 1970. Tais reapresentações, sem dúvida, faziam valer o conceito de *metaperformance*, proposto por ela há algumas décadas. Ou seja, de reapresentar performances históricas dos anos 1960 e 1970 como possibilidade de artista e público viverem a experiência da ação ao vivo em outro contexto. Para Marina Abramovic, é extremamente interessante explorar e aprofundar essas mudanças no tempo, mudanças do significado de uma obra quando inseridas em outro contexto. Além disso, por meio dessa reapresentação, poder mudar o conceito de originalidade, uma noção que esteve fortemente ligada às performances daquele período.

Bruce Nauman foi o primeiro artista escolhido com *Body Pressure* (1974), uma performance que nunca havia sido apresentada. Endereçada ao público na forma de uma folha de papel, *Body Pressure* era uma espécie de manual de instruções de como lidar com o espaço e o corpo, do tipo: deite-se no chão, pressione seu corpo contra o chão, estique o braço em direção à parede, sente-se em um canto. Durante oito horas, Marina Abramovic repetiu indefinidamente cada uma

dessas instruções. A seguinte foi *The conditioning – Autoportrait(s)* (1973), de Gina Pane. Na ação, a artista se deitava sobre uma cama de ferro durante trinta minutos, tendo embaixo uma série de velas acesas, mas que Marina Abramovic realizou de forma ininterrupta por oito horas. *Seebed* (1972), de Vito Acconci, foi a terceira reapresentação, também com uma acomodação no sentido de torná-la contínua no período estipulado para a série de reapresentações. Originalmente realizada durante uma semana, em períodos esparsos, na Sonnabend Gallery, em Nova York, trazia Acconci sob um estrado se masturbando, enquanto fantasiava sobre as pessoas que ouvia caminhando acima dele. Na seqüência, Valie Export foi a artista escolhida, com *Genital panic* (1969), e, igualmente, os 15 minutos da ação de Export foram acomodados em oito horas, com Marina Abramovic sentada em uma cadeira repetindo traje e gesto, e outra cadeira, à espera de algum espectador que se dispusesse a participar, permanecendo ali ao seu lado. Como penúltima reapresentação, a artista elegeu *How to explain art to a dead hare* (1965), de Joseph Beyus. E, para terminar o projeto de reapresentações, Abramovic escolheu então uma de suas próprias performances: *Thomas lips* (1975). No sétimo dia, a artista apresentou *Entering the other side* (2005), uma performance inédita até então, oriunda, segundo ela, da experiência das seis reapresentações anteriores.

Interessante, contudo, é assinalar as motivações que levaram Marina Abramovic a construir o projeto

Seven easy pieces, denominação um tanto irônica para 56 horas de performance. Em entrevista à pesquisadora Ana Bernstein, a artista declara:

> O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe como narrativa, porque as testemunhas contam para as outras pessoas que não assistiram à ação. É uma espécie de conhecimento narrativo. Ou existem fotografias, slides, gravações em vídeo etc., mas eu acho que essas apresentações nunca conseguem dar conta da performance propriamente dita, fica sempre faltando alguma coisa. A performance só pode viver se for apresentada de novo. ... Por isso, estive trabalhando com a idéia de como hoje, no século XXI, algumas das performances do passado, dos anos 1970, 1980 e 1990, podem ser reapresentadas e que tipo de regras deveríamos propor, como artistas da performance, às pessoas que quiserem reapresentar esses trabalhos. Eu quis estabelecer uma espécie de exemplo histórico.

Reapresentada ou não, uma performance, à exceção dos poucos presentes no momento da apresentação, só poderá existir para todos, de acordo com o crítico Michael Archer, na forma de roteiros (desenhos, textos, instruções), fotografias ou vídeos. Sem falar, ainda, daquelas ações realizadas sem audiência alguma, no próprio ateliê do artista, performando apenas diante de câmeras de vídeo ou de fotografia. Archer ilustra esses procedimentos com exemplos que vão de Vito Acconci e Bruce Nauman à criação por Rudolf Schwarzogler

e às diversas cenas planejadas para serem fotografadas e que, *a despeito da privacidade*, assinala o crítico, *continuavam sendo ações, assim como as peças em vídeo de Nauman eram performances.*

Ações orientadas para fotografia e vídeo

No final da década de 1960 e no início da de 1970, quando as primeiras câmeras de vídeo surgiam e eram incorporadas nos processos de alguns artistas, Bruce Nauman, Vito Acconci e John Baldessari, entre outros, punham-se em frente à câmera em seus ateliês e, com uma série de gestos repetidos, realizavam suas obras. *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square* (1967-68), de Bruce Nauman, *Face off* (1972), de Vito Acconci, e *I am making art* (1971), de John Baldessari, são alguns dos muitos exemplos de ações performáticas gravadas em um espaço inteiramente ausente de público.

Procedimentos dessa natureza começaram a ser empregados no final dos anos 1960 e permanecem até o presente. Isso se torna evidente quando observamos alguns trabalhos, endereçados a vídeo ou fotografia, de artistas como Carolee Schneemann, Vito Acconci, Bruce Nauman, John Baldessari, Richard Serra, Dennis Oppenheim, Keith Arnatt, Bas Jan Ader, Martha Wilson, Francesca Woodman, Ana Mendieta, Eleanor Antin, Joan Jonas, Charles Ray, Marina Abramovic, Hannah Wilke,

Marta Rosler, Sophie Calle, Cindy Sherman, Paul McCarthy, Tony Oursler, Gillian Wearing, Lucy Gunning, Sam Taylor-Wood, Pipilotti Rist, Matthew Barney, Orlan, entre outros.

Não foi diferente no Brasil, no início dos anos 1970, quando grande parte dos trabalhos produzidos pela primeira geração de vídeos consistia basicamente no registro de gestos performáticos diante da câmera. Mantidos até os dias de hoje por uma gama considerável de artistas, como variante ou extensão de suas práticas, tais procedimentos são percebidos também não apenas em vídeos, mas, igualmente, em ações performáticas orientadas para a fotografia. São comprovados quando examinamos trabalhos dessas várias gerações, como os de Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Sônia Andrade, Paulo Herkenhoff, Regina Vater, Fernando Cochiaralle, Antônio Manuel, Artur Barrio, Iole de Freitas, Carlos Zílio, Regina Silveira, Paulo Bruscky, Rafael França, Lenora de Barros, Tunga, Brígida Baltar, Marga Puntel, Amilcar Packer, Sandra Cinto, Rafael Assef, Yiftah Peled, Janaína Tschãpe, Sara Ramo, Laercio Redondo, entre outros.

Performances como a de Letícia Parente bordando a sola dos pés em *Made in Brasil*, Paulo Herkenhoff mastigando folhas de jornal em *Estômago embrulhado*, Anna Bella Geiger subindo degraus de uma escada em *Passagens* e Regina Silveira com a série de gestos provocativos e obscenos em *A arte de desenhar*, todas de 1975, foram algumas de uma série de experiências

levadas a efeito por artistas no Brasil nesses primeiros anos da década de 1970, com apenas duas câmeras Sony Portapack: uma no Rio, pertencente ao cineasta Jom Tob Azulay, e outra em São Paulo, no MAC/USP, por iniciativa de seu então diretor, Walter Zanini.

Uma das características presentes tanto nesses vídeos quanto nas fotografias é o aspecto performativo que eles engendram, através das ações empreendidas pelo artista diante da câmera, instaurando seu próprio corpo como matéria artística, eleito, muitas vezes, como lugar de desdobramento das categorias escultura e pintura. São conhecidas de muitos de nós as seqüências de imagens fotográficas da artista americana Carolee Schneemann em *Eye body* (1963), utilizando seu corpo e seu ateliê, ambos como superfície pictórica. Tais seqüências são consideradas importantes precursoras – antes mesmo da utilização da câmera de vídeo – das muitas ações sem audiência desenvolvidas ao longo dos anos 1960 até o presente.

Bruce Nauman, expoente dessa primeira geração de vídeos surgida nos Estados Unidos, no entanto, é talvez o artista que melhor estabelece tais desdobramentos. Numa total simbiose com o espaço de experimentação de seu ateliê, Nauman realizou uma série de ações, durante os finais da década de 1960 e parte da de 1970, testemunhadas apenas por uma câmera. Entendia que, sendo um artista e estando em seu estúdio, qualquer coisa que porventura estivesse ali realizando se configuraria como um trabalho artístico. Havia, sem

dúvida, uma clara intenção de sublinhar o processo como obra. Desse modo, eleger o ateliê como espaço para registrar gestos performáticos tornava-se prática constante para grande parte desses artistas que incorporavam o vídeo como extensão de suas experimentações.

Aqui convém fazer um breve comentário para que possamos colocar uma lente sobre esse lugar escolhido como espaço de experimentação ou, ainda, de realização de práticas artísticas, comumente referido como ateliê. Redesenhado há algumas décadas, seja pela expansão de suas paredes, seja pelo recolhimento da produção para o âmbito doméstico, o ateliê tem sido, com muita freqüência, gerador de uma zona de indeterminação. Se, com esse último, assinala Lisette Lagnado, desfizeram-se os limites fixos entre o público e o privado, uma vez que na permanência de domicílio surgiu um híbrido de lar com labor, lugar em que o artista vive e trabalha – impressos aí, sem dúvida, *Babylonests* (1970-74) e *Hendrixsts* (1974-78) de Hélio Oiticica, desejo incontido de habitar a própria obra, como legado de novos horizontes e proposições artísticas –, não resta dúvida de que, quando expandiu suas margens, seus contornos se tornaram tanto ou mais opacos. Quando o ateliê passa a ser "qualquer lugar", "todo lugar" ou "onde eu estiver", seu conceito passa a se estruturar não somente como um lugar físico, mas, sobretudo, como uma espécie de parênteses no tempo, passando a existir, então, onde o artista está.

Para Bruce Nauman, as ações para vídeo passaram a ser consideradas como extensões de sua escultura. Realizando uma série de atividades corriqueiras como sentar, caminhar, inclinar o corpo ou se agachar, o artista criava uma seqüência ininterrupta de "esculturas vivas", nomeando-as pelo sugestivo título de *representações*. Em *Bouncing in the corner n.1* (1968), Nauman fazia gestos repetidos de jogar seu corpo para trás, indo de encontro ao canto da parede. Reposicionando a câmera acima de seu corpo, prosseguiu com *Bouncing in the corner n.2* (1969), executando o mesmo movimento e da mesma forma, feito de gestos repetidos durante um longo período. Em *Wall/floor positions* (1968), Bruce Nauman tratava intencionalmente seu corpo, a partir de uma série de movimentos em relação à parede e ao piso de seu estúdio, como um objeto escultórico muito próximo aos *Props* (1968-69), do americano Richard Serra. Alguns anos mais tarde, em 1973, outro artista americano, Charles Ray, adotava a mesma instabilidade dos *Props* de Serra, com *Plank piece I & II*: duas fotos correspondendo, respectivamente, a duas ações/posições empreendidas pelo artista em seu ateliê, onde seu corpo era apresentado também como elemento escultórico, que completava e conectava o conjunto da peça, compreendido por uma prancha de madeira, o corpo do artista e a parede no qual repousavam e nela se estendiam. É interessante assinalar que essa obra, quando exposta, é sempre apresentada com as duas fotografias junto à prancha de madeira.

As aproximações entre uma ação cotidiana e uma ação artística, que fazem o conteúdo das obras coincidir com o ser físico do artista e o lugar de suas práticas artísticas – estes, ao mesmo tempo, sujeito e meio de expressão estética, eles mesmos como objetos de arte –, serão também presenciadas em séries autobiográficas ou auto-referentes que povoaram as décadas de 1970, 1980 e 1990, presentes até os dias de hoje. São notórias as séries de vídeos e fotografias do holandês Bas Jan Ader, realizadas em seu breve percurso de vida e produção, tais como *I'm too sad to tell you*, de 1970, vídeo em que aparece chorando durante alguns minutos em frente à câmera; *Fall II, Amsterdam*, outro vídeo de 1970 em que surge à deriva de bicicleta, pelas ruas de Amsterdam, até cair em um de seus canais; *Flower work*, de 1974, vídeo e seqüências de fotografias onde aparece arranjando e rearranjando flores de diversas cores em um vaso; e *All my clothes*, de 1970, em que fotografa todas as suas roupas dispostas no telhado de sua casa. Estes e outros tantos culminariam ainda com a *série The search for the miraculous*, composta de três fases distintas, a última delas deixada apenas como traços de uma ação da viagem que faria de Cape Cod, na Califórnia, em julho de 1975, atravessando o Atlântico com destino à Grã-Bretanha e que terminou em uma busca, após três semanas do contato interrompido, em abril de 1976, quando seu veleiro foi encontrado 150 milhas a sudoeste da Irlanda.

Igualmente breve no percurso da arte e da vida, temos a americana Francesca Woodman, que também

trabalhava com a aderência de si mesma como objeto de arte, numa série de ações performáticas endereçadas à fotografia. Numa de suas mais expressivas séries, denominada *House* (1975-76), a artista se fotografava em casas parcialmente destruídas ou abandonadas, explorando a natureza e a pertinência de sua auto-representação como forma de conveniência (porque seu corpo era, sem dúvida, uma matéria sempre à disposição), e relacionando-se com o espaço dessas casas como se fossem prolongamentos de si mesma.

Nos anos 1990, uma série de ações endereçadas também a fotografias, da carioca Brígida Baltar, apresentava, da mesma forma, esse caráter autobiográfico. Optando pela relação do corpo com o próprio espaço que ela habitava, iniciou um processo de escavação das paredes, fazendo silhuetas em pó de tijolo, poeira e outros materiais que ia capturando, culminando com *Abrigo* (1996), uma seqüência de fotografias da artista escavando seu próprio molde na espessa parede da casa. A última delas registra a artista preenchendo com seu corpo a cavidade resultante.

Ações sem nenhuma audiência, da mesma forma sugerindo um tipo de aderência entre o espaço privado e o corpo do artista, são apresentadas em *Climbing around my room* (1993), vídeo da inglesa Lucy Gunning escalando a superfície de seu quarto. Uma ação silenciosa, tendo somente a câmera registrando seus movimentos, suaves e lentos, cuidadosos, equilibrando-se em prateleiras, ganchos, móveis e elementos do

quarto sem tocar o chão. Dotada de uma natureza, poderíamos assim dizer, também escultórica, a ação empreendida pela artista carrega fortes ecos das ações de Bruce Nauman aqui descritas.

Ecos que podemos notar também em muitas performances orientadas para vídeos ou fotografias de Amilcar Packer. Em meados dos anos 1990, Packer surgiu na cena artística de São Paulo apresentando, inicialmente, uma série de *stills* de videoperformances que realizava em diferentes aposentos da sua própria casa ou algum outro lugar escolhido. A exemplo também dos vídeos de Bruce Nauman compostos de repetidos gestos, os *stills* que Amilcar Packer apresentava eram oriundos de ações em que – como as demais aqui comentadas – também não havia nenhum tipo de audiência. Num de seus trabalhos da série *Vídeos*, denominado *Vídeo # 01* (2002), o artista realiza uma operação que consiste em caminhar lentamente pelo rodapé do quarto, como uma espécie de reconhecimento tátil da superfície que habitava, percorrendo repetidas vezes, palmo a palmo, suas dimensões. É curioso ressaltar, conforme nos faz observar o próprio artista, que o seu ateliê pode ser tanto a sua casa como a de alguém próximo ou, ainda, algum lugar com o qual convive intensamente. "Talvez", diz ele, "fosse apropriado pensar em alguma coisa como meu estúdio sou eu." Como exemplo, cita um vídeo que realizou no quarto do hotel em que estava hospedado em Sydney, durante a sua permanência naquela cidade como artista participante da Bienal de 2004.

São noções como essas, referenciadas por Amilcar Packer, trazendo a idéia de uma impregnação do corpo do artista com o lugar de suas experimentações, que nos fazem citar outro trabalho de Bruce Nauman, no formato de videoinstalação, denominada *Mapping the Studio II, with color shift, flip, flop, & flip/flop (Fat Chance John Cage)* e exibida pela primeira vez em 2002. O trabalho foi seguido de muitas outras apresentações, constando, inclusive, dessa mesma Bienal de Sydney, há pouco referida, em 2004. Mantendo o tempo real de gravação de 5h45min, Nauman apresenta apenas imagens de seu ateliê. Ausente durante todo o tempo da gravação, salvo pela aparição ocasional de sua perna, capturada quando saía do estúdio, a imagem que vemos é o registro da câmera focalizando a vida no ateliê, sem o artista: objetos espalhados por toda a dimensão do espaço e, vez ou outra, a passagem furtiva de um gato.

The good home (2006), do paranaense Laercio Redondo, intensifica ainda mais essas relações. Exposto como se fosse uma pequena pintura, mostra uma ação, gravada em vídeo, dentro do quarto em que se hospedou no período em que permaneceu em um programa de residência de artistas em Schoppingen (Alemanha). Em nenhum momento, temos a imagem do artista em ação, apenas insinuações de sua presença física, através de repetidas fusões que vão preenchendo o "quadro", inicialmente branco e com poucos objetos além da cama, com toda a sorte de

utensílios, roupas e materiais diversos, nas suas cores e tamanhos.

Registros ou traços que evidenciam uma ação performática, trazidos por fotografias e vídeos, como esses brevemente aqui descritos, além de textos, desenhos, objetos e instalações, têm sido também elementos motivadores, se não norteadores, para novos debates e redefinições acerca da noção de performance nas artes visuais. Foi baseado em instâncias como essas que, em 2005, o curador Jens Hoffmann e a artista Joan Jonas apresentaram uma noção de performance na esfera das artes visuais ampliada de seus estereótipos mais comuns, estabelecidos, via de regra, pela presença do corpo do artista como núcleo central de expressão e investigação, próximo ou similar à body art (esta, também, segundo eles, passível há algum tempo de revisões e redefinições). Sugestivamente intitulado *Perform*, o livro por eles apresentado evidencia o verbo, a ação, presente em uma gama considerável de procedimentos, cuja *performatividade* demonstra as diversas possibilidades e modos de definir a performance no campo das artes visuais. Um campo, conforme atesta a pesquisa de ambos, infinitamente irrestrito nas suas mais diversas conexões, contemplando, assim, uma série de trabalhos que poderíamos continuar listando e descrevendo. Todos a partir de um viés que agrupa e estabelece a noção de obra como uma ação, cuja qualidade específica consiste em realizar, fazer ou executar.

Espaços de performação

Entre as múltiplas possibilidades de alargamento da noção de performance nas artes visuais, cumpre-nos, ainda, destacar neste último segmento os procedimentos que requerem outra ação para a sua realização: o ato (do artista) como ativador de outros atos (dos participadores), endereçando de imediato a noção de obra como proposição ou como instrução. Algumas, como as já descritas na sucinta trajetória e nos desdobramentos aqui traçados, sobretudo no Brasil, nos exemplos citados do período dos anos 1960 e 1970, quando a participação do espectador diante da reavaliação do objeto era imprescindível, estabelecendo ao artista a condição de um propositor de ações, que seriam levadas a termo pelo espectador-participador. Obras como as de Hélio Oiticica ou Lygia Clark, diante das quais o espectador era sempre solicitado a usá-las ou manipulá-las, pois a mera contemplação não bastava para revelar seu sentido.

Desse mesmo período, e carregando igualmente a noção de proposição, estão os cartões com instruções ou *cartões-partituras* largamente utilizados pelo grupo Fluxus. Com o objetivo expresso de circulação e multiplicação por meio da participação, indicava-se com esses cartões que a realização de uma obra não se confinaria como privilégio de uma classe artística, mas, conforme previa George Maciunas, possibilitaria que todos fossem integrantes Fluxus ou *performers* em po-

tencial. Do tamanho de cartas de baralho, escritos em vários idiomas, eram distribuídos nas *Fluxboxes* (caixas Fluxus) através das *Fluxshop* (lojas Fluxus de Nova York, Amsterdam e Alemanha), do *Fluxpost* (correio Fluxus) ou pelos próprios *Fluxartistas* e simpatizantes, que, após fazerem uso dos cartões, remetiam aos amigos seguindo a lógica de uma corrente postal. Produzidos a partir de 1960, muitas vezes estavam aderidos à materialização dos eventos do grupo, como os festivais, os teatros na rua, jantares artísticos, bem como os diversos saraus domésticos ou públicos.

Sua facilidade de circulação e produção possibilitava uma ampliação para além do momento e local de sua execução. Além disso, portadores de enunciados abertos, esses cartões existiam para serem usados, alterados e desdobrados, ou até mesmo para permanecerem dentro da cabeça de cada um, conforme previa Yoko Ono. Ela foi, certamente, uma das artistas que maior influência imprimiu nos conceitos das ações do Fluxus, a exemplo da participação do espectador nas licenças para que outros executassem os seus próprios trabalhos, tais como:

Peça mapa, verão 1962

Desenhe um mapa imaginário.

Coloque um ponto no mapa para onde você queira ir.

Vá andando em uma rua de verdade segundo o seu mapa.

Se não houver rua onde deveria, segundo o mapa, faça uma colocando os obstáculos de lado.

Quando você atingir a sua meta, pergunte o nome da cidade e dê flores para a primeira pessoa que encontrar.

O mapa deve ser seguido à risca, ou a ação terá que ser cancelada por inteira.

Peça a seus amigos que façam mapas.

Dê mapas a seus amigos.

Peça Luz, outono 1963

Carregue uma bolsa vazia.

Suba ao topo de uma montanha.

Coloque na bolsa toda luz que puder.

Volte para casa quando escurecer.

Pendure a bolsa no meio do seu quarto no lugar de uma lâmpada.

Outros exemplos, como *Prepare uma salada* (*Proposição* de Alison Knowles, 1962); *Ligue o rádio. Ao primeiro som, o desligue* (*Instrução* de George Brecht, sem data), evidenciam, junto a outras tantas instruções oferecidas pelos cartões Fluxus, a supremacia do ato, diante de uma possível perenidade como objeto.

A idéia de envolver qualquer pessoa em ações empreendidas pelo artista foi durante muito tempo, para Vito Acconci, um programa não apenas construído, mas também a ser seguido em muitas de suas performances. Sua obra *Seebed* (1972), aqui descrita anteriormente, tinha o

objetivo explícito de englobar o público a fim de que este se tornasse parte daquilo que ele estava realizando. Em *Command performance* (1974), contudo, tal inclusão surgiria de maneira mais efetiva, oferecendo ao espectador um espaço que apenas insinuava a sua presença física. Inteiramente vazio, preenchido somente com uma cadeira, um monitor de vídeo e uma trilha sonora, a performance seria toda transferida para o espectador, que se via dentro desse ambiente, totalmente impelido a ser ele próprio o realizador de uma ação.

Obras como instrução e compartilhamento com o espectador são também atributos lançados por alguns trabalhos de Cildo Meireles. Sendo conhecida de todos nós a série *Circuitos ideológicos*, de 1970 (Projeto Coca-Cola, Projeto Cédulas), opto aqui por apresentar outros trabalhos, denominados *Estudos*, que são de 1969 e existem como potencialidade criativa, à espera de qualquer um para a sua realização. Construídos a partir da linguagem e sob a designação de *fonomenos* (conjunção entre fenômeno e fonema), surgem, conforme ele próprio salienta, como tentativas de se distanciar da patológica relação com a obra de arte como algo que apenas artistas podem produzir.

Estudo para tempo

Na praia ou no deserto, faça um buraco na areia (do tamanho que desejar), sente e espere, silenciosamente, até que o vento lhe cubra por completo.

Estudo para espaço

Estudo para área: por meios acústicos (sons), escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde os próximos até os mais longínquos.

São obras como essas aqui descritas, cuja potência performativa sobrepõe-se à sua materialidade (embora saibamos que, quando "protegidas" pelos museus, muitas delas correm o risco do estancamento), que me levaram a pensar num tipo de designação que intitulo *espaço de performação*. Ou seja, uma situação que surge do encontro do espectador com a obra-proposição, possibilitando a criação de um espaço relacional ou comunicacional. É o espaço de ação do espectador, ampliando, portanto, a noção de performance como um procedimento que se prolonga também no participador. Além disso, uma tentativa constante de vislumbrar uma obra como deflagradora de um movimento participativo e que existe não como obra pronta, fechada em si como materialidade silenciosa, mas como superfície aberta e distributiva.

É o caso, por exemplo, dos *jogos & exercícios* propostos por Ricardo Basbaum em *eu-você*. O artista é, ao mesmo tempo, um propositor e um participador, numa ação que ocorre na presença do público, resultando em duas experiências: uma para os participantes e outra para a audiência. Ambas, acrescenta o artista, com o objetivo de se tornarem igualmente intensivas. Além disso, todas as vezes que os *jogos & exercícios eu-você* voltam a acontecer, adverte Basbaum, nunca são os mesmos, devido não somente às especificidades da

pessoa ou do grupo, mas também à relação direta com o lugar. O traço mais evidente, sublinha ainda, é que o espaço que hospeda o grupo é majoritariamente paradoxal, no sentido de que ele de fato depende de ligações e linhas invisíveis – pertencentes ao afeto e forças similares – que precisam ser permanentemente renegociadas por seus membros.

Igualmente propositiva, mas sem a presença do artista e de inteira responsabilidade do indivíduo participador, podemos ainda exemplificar outra obra de Ricardo Basbaum, nomeada pela sigla *NBP*, indicativo de *Novas Bases para a Personalidade*. Lançado em 1989 e sinalizado como uma ação em progresso, *NBP* é um objeto transportável, inteiramente oferecido à participação. Conforme indica o *folder*, distribuído como divulgação para aqueles que desejarem participar da experiência artística com o objeto *NBP*, basta aceitar usar, durante um mês, como quiser, da maneira que achar melhor. A participação apenas deverá ser implementada com registro da experiência, através de texto, fotografia, vídeo, som, objeto ou outra forma que se julgar mais adequada.

Articular a noção de performance como um procedimento que se prolonga no espectador-participador nos leva a pensar também como sendo uma tentativa de manutenção desses procedimentos tão instáveis, atravessados, determinados, consumidos e transformados pelo tempo. Deslocadas para qualquer lugar, essas obras são oferecidas como proposições que a todo momento poderão ser ativadas e postas em movimento.

Além disso, a participação do espectador como co-autor da obra implica ainda o exercício de uma alteridade constante, que, tão bem descrita pelo artista Jorge Menna Barreto, vai se destacar como ordens propositivas que *dependem do outro para que funcionem, porque do contrário murcham. Por outro lado,* questiona o artista, *e o que murcha com o outro? Do que eu me desfaço? De qual espaço eu abdico para acolher o outro de forma tão intensa?* E prossegue nesse intenso questionamento, que é próprio de qualquer ação propositiva, tentando dimensionar a elasticidade que pode estar contida nas comissuras existentes entre a ação do artista e a ação do espectador, imaginando ser possível manter algum ponto de contato na continuidade da participação.

Talvez seja possível manter uma ligação entre essas partes. Por outro lado (e é isto que as torna tão instigantes), bem sabemos que, à medida que se afastam de seu referente, essas obras parecem criar uma vida própria, estabelecendo novas relações, "esquecendo-se" de sua origem.

Considerações finais

Dizem que cada dúvida nova sobre o desenrolar de determinado assunto é proporcional ao número de oportunidades perdidas de sua resolução. É preciso estar atento: cinco oportunidades perdidas, gerando cinco dúvidas diferentes, num curto período de tempo sobre a mesma situação são suficientes para minar suas forças de discernimento para sempre ...

A citação acima integra a série *Ditos e crenças populares de utilidade cotidiana – Falsas verdades*, que a artista Bruna Mansani escreve com giz escolar em muros e tapumes que encontra em seu percurso diário na cidade de Florianópolis. Escrito com material de resistência frágil, que desaparece no período de algumas horas, sobre muros abandonados de terrenos baldios, tapumes e outras superfícies provisórias, não requer nenhum tipo de participação nem audiência, que poderiam aqui estar presentes como forma de sua manutenção. Não fosse o rastro deixado pela fotografia, a ação resultaria em um ato invisível, sem nenhum tipo de remanescente que a materializaria como obra.

Muito mais do que apresentar as características acima descritas, sua escolha para terminar este livro (além do sugestivo conteúdo da citação) tem como objetivo apresentar uma noção de performance nas artes visuais com seus limites mais distendidos.

A escolha de uma seqüência de fotografias (que é como a performance é apresentada) não visa a propor nenhum tipo de hierarquia nos modos de manutenção de uma ação fugaz. Poderia ter sido vídeo, uma instrução, um filme ou uma instalação. O que se pretende apontar é que, atualmente, uma definição possível de performance nas artes visuais contempla uma sorte de ampliações ou formas de devir, postas por uma considerável concentração de etapas

pertencentes a esses procedimentos. Assim, longe de limitar-se apenas como instrumentos de registro, todas as fases se tornam elementos constitutivos da obra, materialização de um procedimento temporal oferecido à recepção.

[•] [•] [•]

referências e fontes

[p.13] A citação de Allan Kaprow foi retirada do livro *Escritos de artistas: anos 60/70* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006, p.44), organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrin.

[p.25] O termo "estrutura viva" (*living structure*) foi retirado do livro *Kinectic Art: the language of the movement* (Londres/Nova York Studio-Vista/Reinhold Book Corporation, 1968).

[p.25] A citação de Lygia Clark foi extraída de *Lygia Clark: a fantasmática do corpo*, entrevista da artista a Roberto Pontual, Rio de Janeiro, 1974, inserida no catálogo da exposição *Lygia Clark* (Barcelona, Fundação Tàpies, 1997, p.205).

[p.29] A citação de Artur Barrio foi extraída da conversa realizada em 20 de julho de 2001 com Cecília Cotrin, Luiz Camillo Osório, Ricardo Basbaum, Ricardo Re-

sende e Glória Ferreira, publicadà no catálogo do Panorama 2001, MAM, São Paulo, p.81-4.

[p.32-3] A citação de Ricardo Basbaum foi retirada de seu texto *Cérebro cremoso ao cair da tarde* (Revista *O Carioca*, n.5, Rio de Janeiro, dez 1998).

[p.37] A citação de Peggy Phelan foi retirada de seu livro *Unmaked: the politics of performance* (Londres, Routledge, 1993, p.146).

[p.39] O termo *comissuras* é apresentado por Kristine Stiles em seu texto *Uncorrupted joy: international art actions*, inserido em Paul Schimmel. *Out of actions: beteween performance and objects, 1949-1979* (Los Angeles/Londres, MoCA/Thames and Hudson, 1998).

[p.43] A citação de Laura Lima é parte do texto enviado por e-mail pela artista em 12 de março de 2003. Reproduzido (em inglês) no catálogo do projeto *A little bit of history repeated* (Berlim, Kunst-Werke Institut of Contemporary Art, 2001, p.29). É importante ressaltar que esta publicação trazia apenas os textos dos artistas apresentando suas propostas para o curador Jens Hoffmann. Acentuando a potência da ação ao vivo, nenhuma imagem-registro das reapresentações das performances foi inserida. Em seu lugar, junto ao texto de cada artista, o catálogo trazia duas a três páginas brancas.

[p.44 e p.46] As citações de Marina Abramovic foram retiradas da entrevista concedida à pesquisadora Ana Bernstein em 11 de fevereiro de 2005, em Nova York, publicada no Caderno Videobrasil 01 – *Performance* (São Paulo, Sesc, 2005, p.128-9).

[p.46] A citação de Michael Archer foi extraída de seu livro *Arte contemporânea: uma história concisa* (São Paulo, Martins Fontes, 2001, p.111).

[p.50] Discussões sobre o conceito de ateliê assinaladas por Lisette Lagnado foram extraídas de seu texto *Ateliê, laboratório e canteiro de obras*, (*Folha de S.Paulo*, Caderno Mais, SP, 23 de janeiro de 2002).

[p.56] O termo *performatividade* tem permitido apresentar uma visão mais ampliada da noção de performance, não restrita tão-somente à utilização do corpo como matéria de um procedimento artístico. Utilizado em muitos discursos teóricos concernentes à noção de performance e aplicados às artes visuais, ao teatro e à dança, o conceito foi apropriado do filósofo inglês John L. Austin, em seu livro *How to do things with words*, publicado em 1959. Composto de uma série de conferências proferidas no decorrer daquela década, tornou-se um clássico no que se refere à visão performativa da linguagem.

[p.58-9] As instruções de Yoko Ono foram extraídas de seu livro *Grapefruit: A Book of Instruction and Drawings by Yoko Ono* (Nova York, Simon & Schuster, 2000).

[p.61] O primeiro *Estudo* foi extraído do Projeto *Do It*, versão livro, editado por Hans Ulrich Obrist (New York/Frankfurt: e-flux/Revolver, 2004, p.229); o segundo *Estudo* consta do catálogo da exposição *Babel – Cildo Meireles*, curadoria de Moacir dos Anjos (Rio de Janeiro/São Paulo, ARTVIVA Editora/Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006, p.23).

[p.61-2] *Jogos & exercícios eu-você* estão descritos por Ricardo Basbaum em seu *texto Differences between us and them* [http://www.static-ops.org/archive_october/essay_12.htm]. Esse mesmo texto, traduzido para o português pelo artista Jorge Menna Barreto, consta do catálogo da exposição *Entre Pindorama*, organizado pelos curadores Elke aus dem Moore e Giorgio Ronna (Stuttgart, Verlag für moderne Kunst Nurnberg, 2005, p.166-74).

[p.63] A citação de Jorge Menna Barreto foi extraída de conversas por e-mail com o artista sobre suas proposições *Minha terra sua terra* e *Con Fio*, em 13 de junho de 2002, período em que eu escrevia minha tese de doutorado, *Incorporações: agenciamentos do corpo no espaço relacional.*

sugestões de leitura

INDICO E COMENTO a seguir algumas obras que ajudam a aprofundar o assunto.

[+] Começo pelo clássico livro de RoseLee Goldberg, *A arte da performance: do futurismo ao presente* (São Paulo, Martins Fontes, 2006), que traça um panorama do futurismo até o presente (2000), apresentando a performance como um agrupamento interdisciplinar de diferentes manifestações artísticas, como dança, teatro, literatura, música, poesia, arquitetura e artes visuais.

[+] *A arte da performance*, de Jorge Glusberg (São Paulo, Perspectiva, 1987), e *Performance como linguagem*, de Renato Cohen (São Paulo, Perspectiva, 1989), igualmente, configuram-se como clássicos nos es-

tudos de performance. Acrescenta-se, ainda, que Renato Cohen, além de efetuar a primeira tradução de um estudo nessa área, aqui no Brasil, na década de 1980, com *A arte da performance*, do argentino Jorge Glusberg, foi também precursor, em seu livro *Performance como linguagem*, em estabelecer um diálogo entre a performance nas artes visuais e a performance no teatro.

[+] *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*, de Sally Banes (Rio de Janeiro, Rocco, 1999), apresenta a cena americana da dança, do teatro, das performances e dos *happenings*, ambientada no Greenwich Village, elegendo o ano de 1963 como marco transitório das décadas de 1950 e 1960.

[+] *Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings*, organizado por Kristine Stiles e Peter Selz (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996) – especialmente os capítulos 7 ("Process") e 8 ("Performance Art"), ambos com introdução de K. Stiles –, reúne uma série de textos em forma de escritos, manifestos, cartas e entrevistas, indispensáveis para o acesso direto à informação vinda dos artistas.

[+] *Out of actions: between performance and the object – 1949-1979*, organizado pelo curador Paul Schimmel (Los Angeles/London, MoCA/Thames and Hudson, 1998), é o catálogo da exposição de mesmo nome, com uma série de textos de curadores convidados, apresentando uma parte da história da arte do pós-guerra, cujo objetivo é demonstrar que ações performáticas, assim como outras atividades associadas ao ato de criação, provocaram enorme impacto nos objetos que delas emergiram.

[+] *Perform*, de Jens Hoffmann e Joan Jonas (Londres, Thames and Hudson, 2005), apresenta a noção de performance na esfera das artes visuais ampliada de seus estereótipos mais comuns. Baseado nos elementos performativos existentes em muitas práticas artísticas, o livro é organizado como uma "exposição": uma "entrada e saída" e oito "salas" com trabalhos que afirmam claramente as múltiplas variações de procedimentos artísticos ditos performativos, incluindo vídeos, instalações, desenhos, filmes, textos, fotografias, esculturas e pinturas.

[+] *MIP – Manifestação Internacional de Performance*, catálogo e DVD contendo registros das performances e dos debates do evento promovido pelo Centro de Experimentação e Informação de Arte (Ceia) em agosto de 2003, em Belo Horizonte.

[+] Caderno Videobrasil 01 – *Performance* (São Paulo, Sesc, 2005) traz um conjunto expressivo de textos sobre o tema, além da conversa entre a pesquisadora Ana Bernstein e Marina Abramovic.

[+] *Novas mídias na arte contemporânea*, de Michael Rush (São Paulo, Martins Fontes, 2006), traça uma trajetória da utilização de meios tecnológicos na arte: da fotografia ao cinema, da videoarte à arte digital, das manipulações fotográficas à realidade virtual. Destaque para o grupo Fluxus, bem como para o panorama das performances orientadas para vídeo e fotografia, dos anos 1960 até o presente.

[+] *Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiro*, com textos organizados por Arlindo Machado (São Paulo, Itaú Cultural/Iluminuras, 2007), especialmente o capítulo dedicado aos pioneiros em nosso país, trazendo depoimentos de Walter Zanini, Anna Bella Geiger, Fernando Cochiaralle e Paulo Bruscky, bem como o texto de Christine Mello apresentando uma abordagem sobre as relações entre corpo e vídeo.

[+] *Do It* (Nova York/Frankfurt: e-flux/Revolver, 2004), versão em livro do projeto concebido pelo curador Hans Ulrich-Obrist e pelos artistas Christian Boltanski e Bertrand Lavier em 1993. Nele você encontrará uma série de obras propositivas, que no formato de instruções estão ali impressas para que qualquer um de nós as realize. Outra versão pode ser encontrada também no site www.e-flux.com.

Outros livros de interesse

Proust e a fotografia
Brassaï
2005, 184pp, ilustrado

Retrato de Portinari
Antonio Callado
Com ilustrações de Candido Portinari
2003, 200pp

A peregrinação de Watteau a ilha do amor
Norbert Elias
2005, 76pp, ilustrado

Escritos de artistas
anos 60/70
Glória Ferreira e Cecilia Cotrim (orgs.)
2006, 464pp

Adorno & a Arte Contemporânea
Verlaine Freitas
2003, 72pp, col. Passo-a-Passo

Sobre a Arte Moderna
e outros ensaios
Paul Klee
2001, 128pp, ilustrado