

**COLEÇÃO
MOSAÍCO**

**Estudos Contemporâneos
das Artes**

Em torno do corpo

Viviane Matesco

**COLEÇÃO
MOSAÍCO**

**Estudos Contemporâneos
das Artes**

Em torno do corpo

Viviane Matesco

Copyright © 2016 by Viviane Matesco
Direitos desta edição reservados ao PPGCA-UFF
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF
Rua Tiradentes, 148 - Ingá - Niterói - RJ - CEP 24.210-510
Tel.: (21) 2629-9672 | www.artes.uff.br

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da autora.

Normalização: Caroline Alciones
Projeto gráfico, editoração eletrônica e capa: Joana Lima
Revisão: Caroline Alciones
Coordenação Editorial: Luiz Sérgio de Oliveira

Catálogo-na-fonte

M425e Matesco, Viviane
Em torno do corpo / Viviane Matesco. – Niterói : PPGCA, 2016. 196 p. :il. ;
13x18 cm. – (Coleção Mosaico).

Bibliografia p. 183
ISBN 978-85-93471-01-8

1. Corpo e Arte Contemporânea. 2. Performance. 3. Corpo e arte brasileira
I. Título. II. Série.

CDD: 701 | CDU: 7.091

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Reitor: Sidney Luiz de Matos Mello

Vice-Reitor: Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação: Roberto Kant de Lima

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

Diretor: Kleber Santos de Mendonça

Vice-Diretora: Flávia Clemente de Souza

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Coordenador: Luciano Vinhosa Simão

Vice-Coordenador: Beatriz Cerbino

Comissão Editorial: Andrea Copeliovitch | Beatriz Cerbino | Giuliano Obici | Hélio Carvalho | Jorge Vasconcellos | Leandro Mendonça | Lígia Dabul | Luciano Vinhosa Simão | Luiz Guilherme Vergara | Luiz Sérgio de Oliveira | Martha Ribeiro | Nina Tedesco | Pedro Hussak | Tania Rivera | Tato Tabora | Viviane Matesco

COLEÇÃO MOSAICO

Direção: Leandro Mendonça | Luiz Sérgio de Oliveira

**COLEÇÃO
MOSAÍCO**



**Estudos Contemporâneos
das Artes**

Em torno do corpo

Viviane Matesco

**Niterói
PPGCA-UFF
2016**

Coleção MOSAICO

A *Coleção MOSAICO*: Estudos Contemporâneos das Artes chega ao seu terceiro volume com a publicação de um conjunto de textos da crítica, historiadora da arte e professora Viviane Matesco. Reunidos sob o título “Em torno do corpo”, essas reflexões e elaborações integram as pesquisas alongadas no tempo pela autora que, ao se debruçar e ao esquadrihar as complexidades que informam as múltiplas articulações entre a produção de arte e o corpo, acabou por granjear o merecido reconhecimento como uma das principais especialistas brasileiras dedicadas aos territórios investigativos que envolvem as relações entre corpo e arte contemporânea.

A *Coleção MOSAICO* está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, e articula-se como desejo e a ambição do Programa em contribuir para a produção do pensamento crítico no campo das artes na atualidade.

Os diretores da *Coleção MOSAICO*

Para minha mãe Celina Matesco

Sumário

Introdução 11

Corpo: Contexto no Brasil 23

Corpo, vivência e participação na arte brasileira 23

'Situações' – Barrio 51

Corpo em presença 71

Corpo-objeto 71

Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão 93

Corpo em presença 105

Corpo desdobrado 129

Cópula 129

Corpo-imagem posto a nu 147

Pele 168

Referências 189

Introdução

Se no início do século XX a arte moderna subverte a tradição do nu, mediante a fragmentação e deformação do corpo, na segunda metade do século essa crise da outrora equilibrada visão antropocêntrica é ainda mais acentuada, uma vez que a matéria, a animalidade e a crueza passam a ser exploradas. Dessa maneira, profana-se a antiga imagem de um corpo idealizado por meio do reconhecimento da corporalidade humana. Do rebaixamento à supervalorização, o corpo é focalizado em *happenings*, ações, *performances*, fragmentos orgânicos, o que afirmaria a noção de um corpo literal como singularidade da arte contemporânea.

Nosso intuito aqui é compreender como essa noção se impôs a partir da década de 1960 e também propor outra abordagem para os trabalhos que envolvem o corpo. A afirmação de uma ideologia de corpo autêntico e libertário nesse período contribuiu para a construção da imagem de um corpo puro, centrado na experiência física e cotidiana. O movimento cultural contemporâneo explora a reabilitação do corpo, e as expressões artísticas do imaginário do corpo servem de baliza para apreender essas modificações. O corpo verdadeiro, não idealizado,

fora esquecido na arte; a celebração da carne e a ênfase em funções orgânicas visavam à restauração de sua situação primordial por meio de atos diretos e elementares. Nosso ponto de partida será refletir sobre o corpo como questão e não tomá-lo do modo como o senso comum o trata. Em função das *performances* e trabalhos que enfatizam a corporalidade, um conceito de corpo primário ficou reduzido à ideia simplista de que ele rompe com a representação ao sair da “moldura” e ao se apresentar literalmente. Se quisermos questionar esse discurso, no entanto, devemos primeiramente compreender que o corpo não é termo universal e que seu conceito varia segundo as perspectivas culturais. No Ocidente judaico-cristão há elementos específicos para delimitá-lo, tais como a relação constituinte entre corpo e imagem estabelecida a partir do criacionismo monoteísta e do pensamento da encarnação, questões complexas que não serão abordadas aqui a partir de um enfoque histórico.¹ A relação entre corpo e imagem será estudada mediante as concepções de Georges Bataille e Georges Didi-Huberman, abordagem teórica adequada às questões investigadas, uma vez que, em ambos, o corpo se constitui por meio de imagem lábil e dilacerante.

1 Essas questões são analisadas detalhadamente em MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. Para uma breve noção dos conceitos, ver nota 150, adiante.

As condições do olhar, da presença e da figurabilidade que estruturam as imagens são de importância decisiva na teoria de Didi-Huberman. A figurabilidade nada tem a ver com a noção de figura, elemento visível, isolável e descritível que a partir do Renascimento se restringe ao recobrimento da aparência “figurativa” e à transparência representativa. Ao contrário dessa univocidade, segundo Didi-Huberman, a figurabilidade produzida pelas imagens de arte promove abertura e descompasso em nossa certeza visível; e isso porque o olhar é uma operação cindida, uma vez que “ver é sentir que algo nos escapa, pois há um ponto cego em nosso olhar, que traduz o espaço da perda, o vazio que se instala entre o que vemos e o que nos olha”.² A partir desse enunciado, compreendemos que ver e olhar são atos distintos; o primeiro implica a visão, enquanto o segundo é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta e aberta. A psicanálise constitui elemento indispensável no pensamento de Didi-Huberman, pois é por meio de seus conceitos que o autor relaciona corpo e imagem: o sintoma manifesta-se justamente como tensão que ultrapassa o visível ao resgatar comportamentos fantasmáticos. Em *L'image ouverte*, Didi-Huberman explicita essas noções ao

2 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

afirmar que as imagens se abrem e se fecham como nossos corpos que as olham. Elas se abrem a nós ou sobre nós se fecham uma vez que deslocam nossas certezas e que suscitam em nós qualquer coisa que poderia ser chamada de experiência interior. Isso significa uma compreensão das imagens sob o ângulo da metamorfose, um movimento que coloca em relação corpos e outros corpos. O sintoma seria um “acontecimento metamórfico como aquele que Charcot nomeava o ‘cravo histórico’ no qual a carne se torna seu próprio instrumento de crucificação”.³

O pensamento de Bataille – uma das bases da teoria de Didi-Huberman – permite não só visualizar o corpo como forma transitiva, mas também pensar a arte mediante a relação entre interdição e transgressão, erotismo e morte. Transgredir a forma é, primeiro, transgredir as formas seculares do antropomorfismo, e nisso centra-se grande parte do trabalho figurativo na revista *Documents*.⁴ Em *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*,⁵ Didi-Huberman discute como o

3 No original: “le symptôme, événement métamorphique, comme celui que Charcot nommait le ‘clou hystérique’, où la chair devient à elle-même son propre outil de crucifement”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte*. Paris: Gallimard, 2007, p. 27.

4 Dirigida por Bataille de 1929 a 1930. Bataille, Georges. *Documents*. Paris: Mercure de France, 1968.

5 DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

“informe”⁶ não se refere a um tema nem a uma substância ou mesmo a um conceito. Didi-Huberman demonstra também como o questionamento da noção clássica de semelhança ocorre pela própria montagem figurativa da revista, pela rede de relações, de contatos implícitos ou explosivos. Em um dos seus artigos, “Figura humana”, Bataille exprime toda a sua empresa transgressiva ao reivindicar uma semelhança informe, uma semelhança desclassificadora, culpável e mortífera que desfazia e decompunha toda uma construção mítica.⁷ Estamos aqui longe da figura humana compreendida como forma substancial, como imagem à semelhança de Deus ou como

6 Na revista Bataille desenvolve suas ideias opondo-se ao racionalismo e a qualquer tipo de sistematização. O artigo Informe, publicado no *Dicionário crítico*, resume seu projeto voltado para desfazer categorias. Bataille, 1968.

7 Na récita mítica judaico-cristã a semelhança é colocada como uma relação transcendente. A semelhança cristã se exprime hierarquicamente, uma vez que o homem é criado à imagem e semelhança de Deus e que o inverso não se deve jamais dizer, pois isso desclassificaria a própria relação de semelhança. Bataille inverte a hierarquia do modelo e da cópia, embaralha todas as relações do alto e do baixo, e com isso despedaça o tabu do tocar sob o qual todo mito cristão da semelhança parecia construir-se. Quando se diz que duas coisas ou duas pessoas se assemelham, supomos normalmente que elas não se tocam e permanecem num distanciamento material. O retrato assemelha-se ao retratado, e a cópia a seu modelo, justamente porque o retrato não tem a substância do retratado, ou seja, a conformidade ideal exige qualquer coisa como a recíproca de uma não comaterialidade: a matéria não deve tocar a forma. Ver nota 150.

aspecto hierarquicamente distinto de todos os outros aspectos naturais. Tudo isso coloca limites intrínsecos à iconografia em geral, pois em vez de tratar as imagens como termos substancializados e fixados em sua significação intrínseca, estabelece um regime que tende à mobilidade, e a imagem é sentida como indefinidamente lábil, provocadora. A forma e a transgressão, afirma Didi-Huberman, devem uma à outra a densidade de seu ser. A transgressão não é uma recusa, mas uma abertura, uma mistura em meio à qual a pessoa se acha em choque e por isso é transgredida. Por isso o “informe” não nega a forma; antes reivindica as formas miseráveis da subversão. Este trabalho é uma nova maneira de pensar a forma, processo contra resultado, relações lábeis contra termos fixos, aberturas concretas contra clausuras abstratas, insubordinações materiais contra subordinações à ideia. Nessa iconografia o sol não ilumina mais as coisas do mundo, mas ofusca os seres, tornando-os loucos, o olho não é mais a janela da alma, mas um guloso canibal. O corpo humano não é mais uma justa medida harmônica entre dois infinitos, mas um organismo voltado para a desfiguração, a acefalidade, o suplício e a animalidade. É necessário evocar os membros fragmentados de um corpo aberrante e em trabalho para definir a recusa de Bataille em considerar o corpo humano uma forma substancial. Dilacerar tal substancialismo significa privilegiar as relações mais que

os termos, pois para Bataille não é a forma do corpo nem o conteúdo o que interessa, mas a operação que faz com que nem um nem outro estejam mais em seu lugar.

Essas referências teóricas rapidamente delineadas serão mais bem compreendidas pela própria análise dos trabalhos artísticos, uma vez que implicam uma concepção de corpo mediante sua relação transgressiva com a imagem – que coloca em suspenso as dicotomias tradicionais entre corpo e mente, e entre sensível e inteligível, e com isso questiona a noção de corpo literal como singularidade da arte contemporânea.

Em torno do corpo está dividido em três segmentos. “Contexto brasileiro” reúne dois artigos relacionados à questão do corpo no Brasil nos anos 60 e 70, ambos evidenciando uma abordagem subjetiva do corpo. O primeiro centra-se na questão da participação e da vivência, ressalta o quanto os trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape se afastavam do *happening*, da *body art* e da *performance*, diferenças defendidas em falas contundentes desses artistas. Embora essa distinção seja mais explícita no cenário carioca, será essa a face reconhecida como contribuição singular do Brasil. O cotejamento com produções artísticas atuais visa refletir como a questão da participação se efetiva a partir de uma nova conjuntura. O outro texto é um ensaio analítico cujo foco são as “situações” de Barrio; compreendê-las

apenas pelo viés do abjeto seria considerar o corpo ou os fragmentos orgânicos um tema em Barrio. O corpo é importante em sua poética não porque aparece limitado a órgãos: o sangue, os fragmentos e os fluxos corporais não são o que a anatomia neles vê, mas a maneira como eles nos atingem. A explosão desencadeada por suas “situações” faz com que atração rime com repulsão, rasgadura que expressa latências e uma dimensão fantasmática do desejo humano.

O segundo segmento, “Corpo em presença” é constituído de três artigos que analisam ou partem do “aqui e agora”, da presença corporal, mas o fazem por enfoques diferentes. Corpo-objeto investiga alguns fatores que levaram as manifestações artísticas da segunda metade do século XX a consolidar uma concepção do corpo puro e autêntico, como ocorre nos *happenings*, na *body art* e na *performance*. É importante observar que essa noção é também afirmada pelo discurso crítico e que esses mesmos trabalhos seriam passíveis de uma abordagem do corpo a partir da problematização de sua ambiguidade constituinte. No segundo artigo, o “aqui e agora” da ação será problematizado pela relação com a imagem técnica. De maneira diversa dos registros fotográficos dos anos 60, os trabalhos da década imediatamente posterior passaram a ser concebidos segundo o pressuposto da imagem, as-

pecto fundamental para compreendermos a consolidação da *performance* como meio inserido no sistema oficial da arte. O terceiro texto, de título igual ao do segmento, analisa alguns trabalhos de Marcia X, Angela Freiberger, Tehching Hsieh, Marina Abramovic, Tunga e Laura Lima. Embora eles partam do corpo em presença, a ele não se restringem; seja pela relação com esculturas ou instalações, extrapolam a temporalidade do “aqui e agora”, ou ainda por seu caráter de longa duração, colocam a própria designação *performance* como interrogação.

O último segmento, “Corpo desdobrado”, é aquele em que o pensamento de Didi-Huberman e de Bataille estão mais presentes, uma vez que o corpo é apreendido mediante sua relação com a imagem. “Cópula” e “Corpo-imagem posto a nu” são ensaios em torno da análise dos trabalhos de Tunga e Cristina Salgado, respectivamente. “Pele” congrega três textos escritos para exposições das artistas Tatiana Grinberg, Suzana Queiroga e Eliane Duarte, e todos têm em comum a metáfora da pele como via de interpretação. Trata-se de instalações, esculturas, infláveis, objetos e pinturas, trabalhos não comumente relacionados ao corpo porque não são performáticos – razão pela qual, aliás, se fazem importantes para a compreensão da abordagem proposta.

XXXXXXXX

Em torno do corpo, título escolhido para a publicação, nomeou também uma exposição que organizei em Penápolis (São Paulo) pelo Programa Rumos do Itaú Cultural, em 1999; reunia jovens artistas que lidavam com o corpo, embora utilizassem meios variados. A partir dessa mostra e do texto “Corpo-Cor em Hélio Oiticica”, escrito para a Bienal de São Paulo no ano anterior, o tópico configurou um campo de investigação que desenvolvi nos últimos 15 anos. Esta publicação dá conta, portanto, não só de uma questão, mas também de uma trajetória de pesquisa. Foi fundamental nesse percurso a bolsa de pesquisa concedida pela Fundação RioArte (2001), com a qual realizei levantamento, entrevistas, mapeamento cronológico e ensaio analítico sobre a questão do corpo na arte do Rio de Janeiro. A essa investigação seguiram-se textos críticos e curatorias, como os de Tehching Hsieh (Centro de Arte Hélio Oiticica, 2002) e Márcia X e Eliane Duarte (Cavalariças, Parque Lage, 2003) e destaque, pela amplitude, a exposição *Corpo na arte contemporânea brasileira* (2005), realizada em parceria com o crítico Fernando Cocchiarale no Itaú Cultural/São Paulo. A pesquisa para o doutoramento na Escola de Belas Artes/UFRJ partiu desse caminho anterior e significou um aprofundamento teórico, sobretudo com o estágio em Paris, na École des Hautes Études en Sciences Sociales (2006/apoio Capes) centrado no estudo do pensamen-

to de Georges Didi-Huberman. Dando continuidade à investigação, já como docente da Universidade Federal Fluminense, criei um grupo de pesquisa, Corpo e Arte Contemporânea, certificado pelo CNPq, que congrega, além de pesquisadores doutores, alunos de graduação e pós-graduação. Alguns textos atestam o enriquecimento da pesquisa mediante a coleta de dados propiciada pelo grupo. O entrecruzamento entre atividade crítica/curatorial e pesquisa acadêmica é, portanto, característica que transparece na diferença dos textos aqui reunidos. Em função disso, eles supõem identidades e níveis de profundidade diferentes; alguns são artigos abrangentes em termos de período ou questão, outros são escritos especificamente para uma exposição, e há ainda os ensaios apresentados em congressos. Na medida do possível os mantive como foram publicados, às vezes com pequenos acertos ou reunindo alguns a partir de um viés comum. Em função disso, coloquei as referências e datas das publicações em nota de rodapé na primeira página de cada um deles, no intuito de informar ao leitor esse percurso.

Gostaria de agradecer às instituições acima mencionadas, cujo apoio foi fundamental para a pesquisa. Quero ressaltar, sobretudo, as pessoas que fizeram diferença nessa trajetória. Luciano Figueiredo, por ter-me aberto as portas do Projeto Oitica ainda na década de 1980, e também por ter-me propiciado acesso a publicações de

exposições internacionais sobre a questão do corpo totalmente desconhecidas no Brasil. Agradeço aos críticos e amigos Fernando Cocchiarale, Glória Ferreira e Paulo Herkenhoff, que em momentos diferentes tiveram importância fundamental nas diversas modalidades do “trajeto corpo”, e aos alunos e pesquisadores do Grupo de pesquisa na Universidade Federal Fluminense, bem como aos artistas entrevistados ao longo da pesquisa. Gostaria de mencionar especialmente Tunga, artista central para a tese de doutoramento, e suas disponibilidade e ajuda teórica em conversas em conversas que me influenciaram profundamente. Finalizo agradecendo a Luiz Sérgio de Oliveira, editor da coleção Mosaico, pela leitura atenta e pelas sugestões na elaboração da publicação.

Corpo: contexto no Brasil

Corpo, vivência e participação na arte brasileira⁸

Na década de 1960, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark desenvolvem trabalhos que integram o espectador em experiências sensoriais. Ao contrário do corpo ativista e contestatório do *happening*, da *body art* e da *performance*, as propostas desses artistas supõem um modelo fenomenológico no qual a consciência do corpo interfere na percepção da obra com estímulos que envolvem o participante. São vivências que dependem exclusivamente da interação com o sujeito e por isso não têm caráter de espetáculo. Esses modelos participativos que integram o público estabelecem um paradigma que distingue a arte brasileira da cena internacional naquele período. A partir dessa análise vamos refletir a respeito de

8 O capítulo parte do texto O corpo na arte contemporânea brasileira. In BUSO, Daniela. *Metacorpos*. São Paulo: Paço das Artes, 2004, reeditado em FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. Também incorpora parte do texto Corpo-cor em Hélio Oiticica, publicado em *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e história de canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.. Indispensável para o levantamento da produção artística recente é o Grupo de Pesquisa Corpo e Arte Contemporânea/UFF/CNPq, sob minha coordenação.

em que medida essa referência participativa será uma via para discutir produções recentes, como os trabalhos de Michel Groisman e do grupo Opavivará.

Nos anos 60, sob a influência das teorias de Althusser e Marcuse, a utopia, visando liberar o indivíduo de sua alienação na sociedade de massas capitalista, estava diretamente ligada à reconquista do próprio corpo.⁹ O *happening* foi difundido nos meios de comunicação como figura de liberdade e de questionamento de mecanismos do sistema de arte, e por isso se afirmou como proposta alternativa de produção cultural.¹⁰ A noção de corpo literal concebida a partir do questionamento do *status quo* da sociedade e do sistema oficial de arte distingue-se do contexto no qual foi desenvolvida a questão do corpo no Brasil.¹¹ A experiência com o corpo, tal como inaugurada

9 FLECK, Robert. L'actualité du happening. In: *HORS Limites, l'art et la vie 1952-1994*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.

10 BANNES, Sally. O corpo no poder. In: *Greenwich Village 1963*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 251-309.

11 Embora a introdução da noção do *happening* no Brasil tenha ocorrido a partir dos trabalhos de Nelson Leiner e Wesley Duke Lee, ela adquiriu feição distinta. Enquanto as correntes internacionais escapavam dos mecanismos oficiais da arte, buscando alternativas contrárias ao seu funcionamento, aqui, sintomaticamente, os *happenings* surgiam atrelados à insatisfação com a quase inexistência de um sistema formal de arte. Em 1963, Duke Lee provoca o primeiro *happening* no Brasil, no João Sebastião Bar, em São Paulo,

com o neoconcretismo no Rio de Janeiro e na continuidade dos trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, significa a constituição de uma singularidade artística brasileira, sobretudo se considerarmos a ressonância da arte produzida no Rio de Janeiro. A introdução do construtivismo no Brasil na década de 1950 tem abordagem construída sobre opostos: sujeito e objeto, expressão e construção, razão e emoção. É necessário o desenvolvimento de um conceito original de subjetividade partindo do corpo para que essas oposições sejam colocadas em questão.¹² Nos anos 60, Oiticica, Clark e Pape ampliam essa questão ao diluir a separação entre arte e audiência. Passam a desenvolver modelos participativos que integram o público e, por isso, significam um desvio do pro-

onde realiza uma exposição, na época considerada pornográfica, em que as pessoas utilizavam lanternas para ver os quadros. Em 1966, Wesley funda junto com Nelson Leiner e Geraldo de Barros a Rex Gallery, que, entretanto, um ano depois resolvem fechar com um *happening* de Nelson Leiner: *Exposição-não exposição* convidava o público a cortar as correntes que prendiam os quadros às paredes e a levar tantas obras quanto lhe fosse possível. Esses dois primeiros *happenings* são claras referências às condições precárias do mercado de arte. Ver DUARTE, Paulo Sergio. *Os anos 60, transformação da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

12 Ver BASUALDO, Carlos. Quelques annotations supplémentaires sur le Parangolé. In *L'ART au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marseille: Musées de Marseille, 1996, p. 257.

jeto construtivo ao negar a esfera estética mediante novas práticas artísticas.¹³

O Manifesto Neoconcreto (1959) revisa os princípios do concretismo, critica as relações mecânicas da teoria da Gestalt: o artista concreto, escreve Ferreira Gullar, “fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo, se dar a ele, fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo”.¹⁴ A obra neoconcreta não se oferece como terminada, como uma mensagem a ser entendida pelo público. Apresenta um potencial a ser desvelado e só se realiza completamente com a participação do indivíduo; ao considerar a obra de arte um quase corpo, opõe essa noção orgânica àquela do objeto: a obra de arte seria um prolongamento da corporalidade. A noção de corpo supõe a subjetividade como algo virtual, que só se tornará tangível ao se incorporar numa obra. O sujeito reconstitui o processo de produção do artista; funda a obra ao potencializar a criação. Os artistas neoconcretos propõem a humanização da linguagem construtiva por meio de investigação com base na noção

13 Importante citar a pioneira pesquisa de BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

14 FERREIRA GULLAR. Manifesto neoconcreto. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950/1962)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/MAM-RJ/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977a, p. 80.

de olhar corporificado de Merleau-Ponty.¹⁵ Para o filósofo o corpo não tem apenas a mecânica nervosa, nem, ao contrário, a consciência exclusiva de uma função representativa pura e simples. A consciência deve ser definida em sentido fenomenológico, sendo o corpo veículo desse “ser-no-mundo”. Segundo Merleau-Ponty não há limite entre o corpo e o mundo: o corpo é no mundo, portanto não há corporeidade, mas intercorporeidade. Nosso corpo é o símbolo geral do mundo, posto que resume, em todas as suas partes, os significados das coisas e dos seres que ele percebe e sobre os quais ele age, mas também porque está na origem de todos os símbolos existentes.

É o sentido de vivência que singulariza a maneira como a arte brasileira na década de 1960 se distancia das experiências internacionais que envolviam o corpo em ação. A ênfase na vivência corporal sublinha um experimentalismo que praticamente identifica arte e vida. O termo vivência, frequentemente utilizado por Oiticica Clark e Pape para se referir a seus trabalhos, é de difícil tradução para outras línguas, o que exemplifica a dificuldade de transpor conceitos de uma cultura para outra e assinala a particularidade da experiência brasileira.¹⁶ Esse

15 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

16 VIVÊNCIAS, *Lebenserfahrung, Life Experience*. Viena: Generali Foundation, 2000.

aspecto é explorado na exposição Vivências, Lebenserfahrung, Life Experience (2000), realizada em Viena, cujo título sinaliza como duas das expressões que o compõem, Lebenserfahrung e Life Experience, não possuem a amplitude do termo brasileiro. Os trabalhos sensoriais de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica supõem uma concepção de corpo que impossibilita a dicotomia sensível/inteligível. A consciência do corpo interfere na percepção da obra com estímulos sensoriais, não sendo necessariamente ligada ao corpo do artista. Sugerem conhecimento sensual por meio do corpo e da experiência vivida, que se aliam à audácia e à lucidez conceitual ao propor novas práticas artísticas e novo papel para o “objeto” artístico. Lygia Clark criticava a *body art* e a *performance*, considerando-as perpetuadoras da relação entre artista e espectador. Em Clark, o sentido de manipulação da obra já se encontra nos *Trepantes* e nos *Bichos*, mas é no final dos anos 60, quando seu trabalho assume caráter de terapia mediada pelos objetos relacionais, que o corpo se torna o centro das atenções e via para autoconhecimento do sujeito. “Na fantasmática do corpo, o que me interessa não é o corpo em si”, escreveu Lygia para Hélio.¹⁷ A fantasmática para Clark é o conjunto de conteú-

17 FIGUEIREDO, Luciano (Ed.). *Cartas*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1996, p. 223-230.

dos psíquicos que determinam a percepção, é a memória de vivências do mundo que habita o sujeito, é a potência que tem o corpo de vibrar a música do mundo, é aquilo que em nós é “o dentro e o fora” ao mesmo tempo.¹⁸ A partir de trabalhos como *Caminhando* (1963), a artista desenvolve estratégias para desentorpecer no espectador seu “corpo vibrátil”, como afirma Suely Rolnik, fazendo com que o fluxo coletivo de pensamentos corporificados, sentimentos e ideias que constituem o ser se revele para ele próprio. *A casa é o corpo*, criada para a Bienal de Veneza em 1968, relaciona corpo e arquitetura em uma estrutura em forma de labirinto na qual as pessoas vivenciam as diversas fases da gestação: penetração, ovulação, germinação, expulsão. Destina-se, segundo a artista, à experiência tátil, fantasmática e simbólica da interioridade do corpo.¹⁹ Na Sorbonne, na década de 1970, a artista desenvolve o “corpo coletivo” em experiências como *Túnel*, *Baba antropofágica* e *Rede de elástico*, nas quais um grupo vive proposições em conjunto e de troca de conteúdos psíquicos, como a própria artista elucidada: “no corpo

18 ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o Vazio-Pleno de Lygia Clark. In: BENILTON, Bezerra Jr.; PLASTINO, Carlos Alberto (Org.). *Corpo, afeto, linguagem – a questão do sentido hoje*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001, p. 317.

19 CLARK, Lygia. Corpo coletivo. In: *LYGIA Clark*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 306.

coletivo (...) cria-se uma identidade como um todo, onde todos os participantes se tocam, se agridem no confronto de suas fantasias. Outra característica desse corpo coletivo é que ele não pode funcionar uma só vez como um *happening* (...) no corpo coletivo o objeto passa a ser sujeito e é tratado como tal pelos outros membros do grupo”.²⁰ As mudanças que ela propõe na relação sujeito/objeto contestam os opostos excludentes como corpo e mente, interior e exterior, real e imaginário, masculino e feminino. *Cabeça coletiva*, de 1975, era formada por estrutura de madeira que podia ser encaixada na cabeça e acolhia diversos tipos de materiais, como cartas, sapatos, frutas, redes, fitas.²¹ Concebida por Clark, constituiu-se em trabalho coletivo realizado por seus alunos/participantes que passeavam pela rua distribuindo esses elementos – proposta, aliás, poeticamente nomeada por Mario Pedrosa Cabeça cosmogônica.

A noção de corpo praticamente se identifica com a concepção de cor na trajetória de Oiticica. Dos primeiros trabalhos concretos às propostas de “Antiarte”, a cor assume uma ação transitória que funda a obra na própria relação com o sujeito. O desejo de explorar a ação da cor, sua potência lógica, levou Oiticica fatalmente à ruptura

20 CLARK, 1997, p. 306.

21 CLARK, 1997, p. 312.

do conceito tradicional de quadro; nos *Monocromáticos* (1958/1959) desaparece a diferença entre pintura e suporte, o plano torna-se elemento ativo, uma vez que a cor age duplamente, em relação a si mesma, como se fosse uma pulsação, e em relação à parede. A luminosidade, a vibração de suas ondas, constitui sua temporalidade. Daí a preferência por cores mais abertas à luz como o branco, o amarelo, o laranja e o vermelho. A “cor-luz” para se manifestar necessita de uma forma material; não há mais um suporte a ser pintado, a estrutura torna-se o “corpo da cor”.²² Os *Núcleos* (1960/1963) consolidam as principais questões levantadas pelos *Bilaterais* e *Relevos Espaciais* (1959), as superfícies de madeira pintadas e suspensas por fios são presas ao teto por um suporte e assim ampliam a questão da espacialização da cor, bem como conceitos relativos à estrutura-cor ativa. Nos primeiros *Núcleos* não havia a possibilidade de movimentar as placas; aos poucos elas vão ficando mais soltas e incorporam o espaço exterior. O movimento virtual da cor apresenta duplo aspecto: há um sentido arquitetônico em que a estrutura incorpora o espaço; por outro lado, ocorre a ação da cor em relação a si mesma, como uma espécie de mo-

22 Afirma o artista: “à cor pigmentar, material e opaca em si, procuro dar o sentido da luz... é preciso separar as cores mais abertas à luz, como privilegiadas para essa experiência”. OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 16.

vimento infinito de interiorização e expansão. O espaço construído pela vibração das ondas luminosas remete à noção de espaço contínuo – a noção de campo, desenvolvida por Malevitch.²³ Nos *Bilaterais*, *Relevos* e *Núcleos* a participação do espectador ocorre pela vivência visual da cor, dimensão que é radicalizada pela manipulação, movimentação e utilização do “plurissensorial” a partir dos *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*.

Os *Penetráveis* (1960) inauguram o projeto das manifestações ambientais e sugerem a integração da cor na experiência cotidiana do indivíduo. São construções em madeira em que se cumpre um percurso. O indivíduo caminha sobre areia, água, pedra; toca objetos, escuta ruídos, recebe uma série de estímulos dirigidos aos sentidos. Nos *Bólides* (1963), a proposta gira em torno da concentração da cor, ao contrário da explosão típica dos *Núcleos*. A cor se materializa, ganha um corpo, uma taticidade. Seja no bólido-vidro ou no bólido-caixa, trata-se de mani-

23 A livre navegação de superfícies-planos no espaço real é o ponto principal do sistema de Malevitch que se baseia numa concepção pneumática de infinito. Essas superfícies-planos são projetadas no espaço sem nenhuma organização prévia que as direcione. O espaço tem uma ideia de continuidade e sugere a constituição de um campo pela irradiação da cor. Essa concepção recebeu influência das descobertas de Faraday relativas ao campo eletromagnético, que não podia ser observado, mas deduzido. Ver NAKOV, Andrei. *Malevitch, écrits*. Paris: Ed. Champ Libre, 1975.

pular a cor em estado pigmentar. A apropriação de objetos tem relação direta com o *ready-made* de Duchamp. “Tran-sobjetos” ou “estruturas de inspeção”, os *Bólides* assinalam a importância do conceitual na participação que define a proposição/obra.²⁴ O *Parangolé* (1964) é manifestação que tem como base capas, standartes, bandeiras para ser vestidas ou carregados pelo indivíduo; a cor assume caráter literal de vivência, reunindo sensação visual, táctil e rítmica. Transitória e efêmera, a “obra” só se realiza mediante a participação corporal ou, ainda, a criação de um espaço intercorporal. Das capas iniciais, o termo *Parangolé* assume sentido mais amplo de “arte ambiental”, define a procura na realidade de objetos ou situações que manifestem o caráter geral da estrutura-cor: a apropriação de manifestações coletivas como a escola de samba e o jogo de futebol são exemplos da cultura popular que, cifrados pelo artista, criam outra relação entre os participantes.

As Manifestações Ambientais que Oiticica desenvolve a partir de então supõem a visão de mundo *Parangolé*. *Tropicália* (1967), *Apocalipopótese* (1967), *Crelazer* (1968), *Éden* (1969) exploram vivências que libertam o indivíduo não só de uma rigidez estética, mas também de condicionamentos culturais. A experiência visual da cor

24 FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 93.

até os *Núcleos* inseria-se em um processo de desintegração do suporte tradicional da pintura e implicava uma concepção espacial homogênea ainda dentro do campo artístico; correspondia a uma expectativa que supunha uma situação reconfortante, uma vez que a participação relacionava-se à ativação dos campos de cor. Nas séries *Bólides*, *Penetráveis* e *Parangolés*, a cor passa a relacionar-se com sensações corporais e emoções que supõem muitas vezes uma vivência desestabilizadora, pois questiona certezas e posturas racionais. A esfera estética é claramente esgarçada por um espaço descontínuo e heterogêneo, fruto de experiências nem sempre previsíveis. Em 1966, Oiticica apresentou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro um trabalho que explicita suas propostas: um jogo de bilhar. A parede vermelha, o verde da mesa e as camisas dos jogadores permitiam “vir à tona toda a plasticidade desse jogo único – plasticidade da própria ação-cor-ambiente: todos se divertem com o bilhar e imergem no ambiente criado”.²⁵ *Sala de bilhar* redefine a arte como uma atividade lúdica, aberta à interferência do público e ao imprevisível.²⁶

25 OITICICA, 1986, p. 81.

26 A proposta nasceu de uma observação de Mário Pedrosa aproximando as sensações causadas pelos *Núcleos* e *Bólides* ao impacto das cores da tela *Café noturno*, de Van Gogh. Ver ZILIO, Carlos. Da antropofagia à tropicália. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira – artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 53.

Lygia Pape começa também a desenvolver experiências com a participação do público no final da década de 1960. Trabalhos como *Divisor*, *O ovo* e *Roda dos prazeres*, todos de 1968, evidenciam um caráter coletivo, em que o corpo do espectador é estimulado tanto sensorial quanto emocionalmente.²⁷ Pensado para uma galeria, *Divisor* foi realizado, por falta de dinheiro, pela “garotada da favela”²⁸ próxima à casa da artista (1967); constituía-se de um pano imenso (900m²) com vários furos nos quais a garotada colocava a cabeça, formando um conjunto que se movimentava e brincava com a situação – como a artista enfatiza, “sente-se o corpo sem cabeça, ou sem braços e pernas”.²⁹ É importante ressaltar o caráter de interação por intermédio do corpo, de vivência coletiva integrando camadas populares. *Divisor* foi realizado diversas vezes, mas em 1968 surpreendeu o meio; o imenso tecido estendido nos jardins do MAM salpicado de cabeças configurava um mar de gente. Nessa trama, afirma Mário Pedrosa, “o sopro vital une tudo, arte e não arte, (...) num circuito que se inicia aqui e não termina acolá, mas man-

27 PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

28 Expressão utilizada por Pape. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte (Série Arte Contemporânea Brasileira), 1983, p. 46.

29 Pape em entrevista a BRETT, Guy. Tudo simultaneamente presente. In: MACIEL, Kátia (Org.). *Brasil experimental arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005, p. 149.

tém sempre aberta a brecha, onde a ideia rebrota, e faz tudo recomeçar”.³⁰ Em *Apocalipopótese* (1968) idealizado por Oiticica,³¹ Pape apresentou *O ovo*, cubos de aproximadamente 80cm de lado com arestas de madeira, dos quais, rompendo a fina película de plástico azul, vermelho ou branco que os recobria, as pessoas nasciam. Essas propostas implicavam a transformação pela participação do público a partir da conjuntura urbana e significavam uma apropriação coletiva da cidade ao questionar a distância entre a arte e sua base social. Em *Arte ambiental, arte pós-moderna*, Hélio Oiticica,³² Pedrosa afirma ser esse um novo ciclo de arte ou antiarte pós-moderna no qual os valores plásticos são absorvidos nas estruturas perceptivas e situacionais. A afinidade entre Oiticica e Pape é explorada por Fernanda Pequeno³³ ao destacar o caráter antropológico determinado pelo marginal e pelo popular que os dois artistas mantiveram ao fazer incursões sobre

30 PEDROSA, Mário. Apresentação. In *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte (Série Arte Contemporânea Brasileira), 1983, p. 1.

31 Concebido por Oiticica, mas organizado por Rogerio Duarte e Frederico Morais.

32 PEDROSA, Mário. *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. In: ARANTES, O. (Org.). *Acadêmicos e modernos 3*, p. 355-360. São Paulo: Edusp, 2004.

33 PEQUENO, Fernanda. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013, p. 43 e 44.

mitos do povo. Afirma que ambos “atuaram como mediadores culturais entre mundos sociais diversos, seus *Parangolés* e *Divisor*, respectivamente, foram deflagradores não somente do contato entre “asfalto” e “morro”, mas também de pessoas com funções sociais distintas”. De maneira diversa da busca experimental de Clark, voltada para a interioridade e descoberta pessoal do indivíduo, as vivências de Pape e Oiticica são marcadas pela sociabilidade e perpassadas por uma significação da cultura urbana. Guardadas as especificidades de cada artista, as propostas de vivências que dependem exclusivamente da participação do espectador distanciam-se de outras expressões artísticas intermediadas pelo corpo no nível internacional. Em vez de contestar a disciplina, os códigos e as normas sociais, a opção será abrir novos caminhos, ampliando a percepção e a consciência do sujeito. É uma relação que positiva para despertar, diversa da europeia e norte-americana, que contesta para denunciar.

De que maneira poderíamos pensar alguns aspectos da arte brasileira nos dias de hoje com alguma ressonância desse sentido de vivência? Não nos interessa estabelecer filiações, mesmo porque o aspecto utópico e heroico da década de 1960 demarca fronteira nítida com os trabalhos atuais. É importante, entretanto, destacar esse pano de fundo quando analisamos alguns artistas contemporâneos como Michel Groisman e aqueles do

coletivo Opavivará, cuja produção envolve o sentido de vivência e participação/colaboração. Impressiona o fato de rótulos como arte relacional, teoria desenvolvida por Nicolas Bourriaud,³⁴ tornarem-se referência obrigatória para jovens artistas, como uma novidade, como se a menção a trabalhos e a textos desenvolvidos por Oiticica, Pape e Clark fosse algo já batido e desgastado. Bourriaud desenvolve uma teoria para a prática artística dos anos 90 que tem em comum o investimento nas noções de interatividade, convivialidade e na dimensão relacional como reação a um mundo em que os contatos foram devorados pelo consumo. Resta ao artista agir diretamente na realidade e efetuar ações modestas, que abram algumas passagens obstruídas, permitindo que os laços entre os homens se reconstituam.

A análise dos trabalhos de Groisman e do coletivo Opavivará após a reflexão sobre a questão da vivência nos permite compreender essa aproximação. O sentido de participação e de interação coletiva da experiência é nítido na trajetória de Michel Groisman. Inicialmente, seus trabalhos consistiam de objetos inventados e construídos por ele como próteses para incrementar a habilidade de comunicar e permitir o reconhecimento corporal.

34 BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Em sua trilogia de *performances* composta por *Criaturas* (1998), *Transferências* (1999) e *Tear* (2000), desenvolve linguagem constituída por um tipo de movimentação corporal integrada ao uso de aparelhos.³⁵ Eles são construídos pelo artista com rodas, extensões, dobradiças, tubos, entre outros elementos, voltados para cada parte do corpo e com referência a um tipo de ação. As ações não são intervenções ao acaso; têm *script* elaborado e ensaiado; a apresentação emana e requer concentração, mas o ritmo lento rompe com a noção de espetáculo; o tempo se impõe como presença e desloca a repetição mecânica dos movimentos naturais.³⁶

Em *Transferência*, velas são presas a várias partes do corpo do artista que, mediante um complexo sistema de tubos, correias, suas articulações e contorções, transfere a chama de uma vela à outra, interligando os pontos do corpo, de maneira que uma se extingue, apagada por sopro, assim que outra se acende. O crítico Fernando Cocchiarale³⁷ observa que uma visão superficial dos aparelhos corporais produzidos por Groisman poderia associá-los

35 Ver <https://michelgroisman.wordpress.com/>. Acessado em 11/03/2014.

36 MATESCO, Viviane. *Em torno do corpo*. São Paulo, Itaú Cultural, 1999 (*Folder*).

37 Em entrevista ao Grupo de Pesquisa Corpo e Arte Contemporânea/UFF/CNPq, 2012.

ao tema da perversão ou à concepção do corpo como memória de dor e de sofrimento. Ao contrário, porém, do que esses aparelhos sugerem fora do contexto da ação do artista, a transmissão da energia luminosa remete à positividade da própria vida, do desejo, sua transmissão e corte de fluxos apagando-se e se reacendendo em uma sequência de conexões sem origem ou fim. Em *Tear*, movimentação semelhante é operada; agora a boca controla um raio laser que produz configurações geométricas complementares às formas corporais. Para assistir à apresentação, as pessoas vestiam os aparelhos de sapar, uma espécie de sapato para pares, que une o pé de um ao pé de outro.

Em 2000, Groisman amplia suas ações integrando o “espectador”; *Polvo* é um jogo de baralho cujas cartas apresentam imagens de partes do corpo humano que devem ser combinadas mediante a criação de pares que vão sendo estabelecidos pelos jogadores. Um jogo corporal em que são distribuídas aos participantes possibilidades de recriação do próprio corpo, descobrindo o que o artista chama de policorpo, ou o corpo que se estende em múltiplos corpos.

Operações semelhantes são realizadas na exposição-jogo *Porta das Mãos* (2007/2008), que conta com 120 fotografias em preto e branco mostrando as mãos de Groisman em formas curiosas. O jogo tem início quando o participante tenta reproduzir com suas próprias mãos

uma das posições observadas nas fotos. Isso feito, o participante deverá, sem desencostar os dedos, descobrir como transformar a posição atual em outra, mostrada em outra foto. Em *Sirva-se*, uma série de copos é utilizada para uma experiência coletiva; os participantes interagem de maneira a passar a água de um copo para outro; a descoberta de modos dessas passagens, que supõe várias posições, constitui-se nos enigmas propostos pelo artista, supõe o contato, um caráter lúdico. As ações são criadas para incrementar a experimentação do próprio corpo e a interação com o corpo do outro.

Com o grupo Desmapas (Nadam Guerra, Gabriela Duvivier e Jaya Pravaz), Groisman realizou também uma série de ações interativas, como *Caminhosinho* (2009) e *Respirador* (2010), ambos explorando os movimentos dos participantes ao permitir uma interação sensória e subjetiva. De maneira paralela àquelas “vivências” de Clark, Oiticica e Pape, o sentido de propor objetos, invenções que propiciem descobertas aos participantes, não se restringe aos aspectos físicos; trata-se de carga de reações, relações, conteúdos psíquicos desencadeados pelas experiências, ou seja, o sentido da descoberta mediante a relação corporal.³⁸

38 Recentemente Groisman participou do programa de experimentação com o público que ocorreu por ocasião da retrospectiva de Lygia Clark no



Michel Groisman. *Polvo*, 2000. Foto Henrique Pereira

Coletivo de arte formado em 2005, o Opavivará (seus integrantes variaram e não costumam divulgar nomes individuais, mas participaram constantemente os artistas Daniel Toledo, Júlio Callado e Domingos Guimarães) desenvolve ações cuja proposta é realizar experiências poéticas coletivas interativas. As ações devem gerar fluxos de arte e de poesia no espaço ocupado e promover a desconstrução temporária das estruturas de poder tanto da arte como de toda a sociedade.³⁹ Em suas ações interativas o público não é apenas convidado a interagir, mas a ação depende de sua participação: “tiramos o espectador de seu lugar comum e o colocamos no lugar do artista, gerando alterações de ordens perceptiva e política sobre todo o nosso universo de relações, desencadeando um questionamento reflexivo sobre nossas experiências cotidianas”.⁴⁰

Na moita, realizado em 2006 (reapresentado em 2011 e 2012), criava um espaço de convivência acolhedor, íntimo cuja proposta questiona as fronteiras entre palco e plateia, entre o público e o privado. Em *Eu amo*

Museu de Arte Moderna/NY (2014), justamente enfatizando a questão da participação.

39 Material de pesquisa e entrevista com o grupo Opavivará realizada por Carolina Goulart, integrante do Grupo de Pesquisa Corpo e Arte Contemporânea/UFF/CNPq, também orientanda de monografia de conclusão de graduação sobre coletivos.

40 Ver <http://opavivara.com.br/sobre/>. Acessado em 10/04/2013.

camelô (2009) o grupo subverte ações da Prefeitura do Rio de Janeiro voltadas para o ordenamento do espaço urbano, como a padronização dos uniformes dos ambulantes na orla carioca e a proibição da tradicional venda de mate em galão, entre outras. Apoiado pela Galeria Toulouse, o Opavivará imprime oito mil postais com imagens de ambulantes da cidade que foram vendidos pelos próprios camelôs na praia de Ipanema. Paralelamente, os postais eram mostrados no espaço da galeria ao lado de cadeiras de praia triplas e um galão de mate, recriando o ambiente da praia. Coincidentemente ou não, depois de *Eu amo camelô*, a Prefeitura reviu as ações de padronização dos camelôs do Rio e atribuiu ao vendedor de mate o *status* de patrimônio imaterial da cidade. Em 2011, em *A rua é um espetáculo* as cadeiras triplas foram dispostas nas imediações da estação Carioca do metrô, tornando-se praticamente uma marca do grupo. Uma *antiação*, como o grupo nomeia, cujo objetivo é observar a dinâmica da rua, mas que também colocava os participantes em posição de espetáculo, por ser cena incomum no Centro produtivo da cidade.

Realizada em 2010, durante o II Viradão Carioca, a experiência *Transporte coletivo*, constituía-se de três conjuntos com dez triciclos que faziam seis trajetos pelo Centro, sempre partindo da Praça Tiradentes e a ela chegando de volta. Com esses veículos de transporte alterna-

tivos, o grupo visava possibilitar um olhar diferente para aqueles espaços da cidade, normalmente utilizados apenas em trânsito pela população. Para total movimentação desses módulos era necessário que todos participassem, caso contrário o veículo não se moveria. Ocupar espaços proibidos e ociosos da cidade é gesto em busca do prazer, gesto político que o poder público tenta cercear. Em 2012 o coletivo realizou *OPAVIVARÁ! Ao Vivo*, ocupando mais uma vez a Praça Tiradentes, durante três semanas com uma cozinha pública. Fogão a lenha, tanques, galões de água, mesas, bancos, suas cadeiras triplas de praia que ficavam à disposição do público para que todos juntos cozinhassem, conversassem, convivessem. À mesma mesa sentaram-se moradores de rua, artistas, professores universitários, as mais diferentes pessoas, estabelecendo um espaço íntimo na praça. A importância da comida nas ações do grupo também se distingue como experiência coletiva agregadora.⁴¹ Para a exposição *Ao Amor do Público*, realizada na galeria A Gentil Carioca (2013), o grupo confeccionou objetos como o carro-cama, uma mesa acoplável ao corpo de quatro pessoas simultaneamente, utilizou-se da estrutura das baterias de bloco, em que os instrumentos são colocados junto ao

41 Entrevista com Daniel Toledo/Opavivará! realizada em 22/02/2013 por Carolina Goulart, do Grupo Corpo e Arte Contemporânea/UFF/CNPq.



Opavivará. *Transporte Coletivo*, 2010. Foto Opavivará

corpo, dispositivos relacionais acopláveis aos corpos que se incorporam como fantasias-coletivas extraídas do cotidiano doméstico e cosmopolita. Dispuseram ali também alguns outros objetos, como cadeiras triplas e narguilé. Na abertura e no encerramento da exposição foram feitas caminhadas na região do Saara (área de comércio popular no Centro do Rio de Janeiro) e nos demais dias os objetos permaneceram dentro da galeria à disposição do público.

Certamente não queremos subsumir as experiências desses artistas aos trabalhos de Oiticica, Clark e Pape. A conjuntura do Brasil bem como o sistema de arte operam a partir de novos parâmetros. A questão dos coletivos, clara opção a partir do final dos anos 90, estabelece um novo modelo de ação. No caso do Opavivará não se trata apenas de agrupamento estratégico de atuação; eles concebem os trabalhos conjuntamente, o que supõe um processo de criação diferenciado. Também a interação/oposição com o sistema de arte e o poder público em relação ao espaço urbano assume caráter diverso da utopia da década de 1960. Cooperação e comunicação produzem novas formas de subjetividade. Também a intensificação da circulação no espaço público é determinante na constituição subjetiva, uma vez que os coletivos partilham espaços, contextos, situações, problemas. Seus integrantes refletem sobre as questões de seu tempo, como a própria transformação provocada pela internet; “há conexões fei-

tas e desfeitas análogas à internet, sendo o paradigma que empresta sentido às suas conexões aquele da rede, e por consequência configuram um fenômeno cuja estratégia consiste em resistir à categorização e classificação pelo discurso crítico e institucional”.⁴² Nesse sentido tem razão Bourriaud ao apontar que o trabalho desses artistas apresenta-se de maneira fragmentária, isolada e órfã de uma visão global de mundo; trata-se de encontrar uma forma de melhor habitar o mundo e não de projetá-lo. Outros teóricos, como Claire Bishop, questionam essa convivialidade proclamada pela teoria relacional, pois consideram esse estar junto uma compreensão utópica que acentuaria a ausência de conflito e a aderência ao *status quo*.⁴³

Mais produtivo do que importar teorias elaboradas sobre uma conjuntura europeia e norte-americana seria pensar o contexto brasileiro a partir dos nossos artistas e teóricos. Cabeça cosmogônica, como Mário Pedrosa poeticamente chamou *Cabeça coletiva*, de Clark, e o artigo Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica, também de Pedrosa, ressoam nessa discussão. A compreensão

42 Como enfatiza Fernando Cocchiarale em relação aos coletivos e intervenções urbanas do início do século XXI. COCCHIARALE, Fernando. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.11, 2004, p. 67-71.

43 Ver BISHOP, Claire. Antagonism and relational aesthetics. *October Magazine*. New York, n.110, 2004, p. 51-79.

de Pedrosa do caráter transgressivo das propostas de Oiticica, Clark e Pape é de ordem distinta daquela proclamada pelo *happening* e pela *body art*. Importante também seria investigar a ressonância dos trabalhos de Groisman e Opavivará em uma sociedade que convive com caráter marginal bem diverso daquele vivido por Oiticica. Qual seria a razão para, no Brasil, as propostas de participação e de interação seguirem o roteiro teórico proclamado por Bourriaud e denunciado por Bishop? Parece que os jovens artistas ou teóricos nem sequer conhecem a amplitude e complexidade do pensamento de Mário Pedrosa. Quando analisamos diretamente tanto os trabalhos de Michel Groisman/Desmapas quanto aqueles do coletivo Opavivará, é impossível ignorar a relação com a questão da vivência e da participação das propostas de Oiticica, Clark e Pape. Estabelecer o rótulo arte relacional pode atender a uma tática de inserção no mercado, mas significa também não ver o próprio umbigo. Argumentar que a diferença da atuação dos coletivos atuais seria o caráter político facilitado pela comunicação da internet corresponde também a uma cegueira justamente quanto à dimensão política da “obra” de Oiticica, Clark e Pape. Considero que, em muitos aspectos, sobretudo aqueles que envolvem o corpo e a interatividade/participação do público, deve-se, sim, ver, ler e compreender a singularidade operada por esses artistas. Embora eles não par-

tilhem os novos elementos da vida e do sistema da arte de hoje, estão longe de se situar numa tradição moderna, pois olharam muito mais longe, e por isso seus trabalhos permanecem em atualização.

Situações – Barrio⁴⁴

As ações de Barrio também estão muito distantes de manifestações internacionais centradas no corpo, como os *happenings*, as ações Fluxus, a *body art* e a *performance*.⁴⁵ Nas situações propostas por Barrio, os espectadores ou transeuntes não veem jamais a figura do artista trabalhando, a não ser por acaso, pois elas não supõem encontro marcado: não havia como alguém determinar se as iria ver ou não.⁴⁶ A distância entre o caráter de apresentação e o pressuposto de público, bem como a concepção particular de corpo, diferencia as ações de Barrio das práticas internacionais, o que atesta a singularidade dos trabalhos que envolvem o corpo na arte brasileira.

44 O artigo é parte da pesquisa de doutoramento, apresentado em diversas palestras e publicado parcialmente em MATESCO, 2009.

45 Barrio afirma veementemente que “a consciência do corpo no processo artístico brasileiro nada tem a ver com a *Body Art*, pois esses artistas têm o enigma da culpa, e a marca do negativo, repressor e primário na tradição judaico-cristã, o aspecto da flagelação”. Entrevista a BITTENCOURT, Francisco. Barrio: criar, como viver, um eterno ato de luta. *Arte Hoje*, São Paulo, 1978.

46 Entrevista a GAUTHIER, Lais. *Artur Barrio impropre à la consommation humaine*. Marselha: Frac Provence/Isthme Éd., 2005.

4 dias 4 noites. Andar durante quatro dias e quatro noites, sem roteiro preestabelecido. Andar à noite pelas ruas, enfrentar o medo, vencer muitas barreiras, incluídos, bueiros, coisas orgânicas. Andar sem comer, sem falar, sem dormir, andar sem parar até a doença, até a loucura. Andarilho solitário quase à deriva: aqui o objetivo da marcha não é destinação, mas destino. O projeto ou ambição inicial: partir para uma ruptura radical – a redução da arte ao próprio corpo do artista, processo que constitui o espaço da experiência por meio das relações e dos contatos que o corpo estabelece com a cidade. Imaginar. Solar da Fossa, Ladeira Tabajaras, Ipanema, Frederico Moraes, Lagoa Rodrigo de Freitas, luz ofuscante do dia, caos, Museu de Arte Moderna, Aterro, carrocinha de pipoca, passagem por um esgoto, erva viçosa e verdejante, medo, Praça Mauá, noite, baratas, mendigos, fogueira, bica d'água, vila do Parque Guinle, Central, Moinho Inglês, Rodoviária, grafite, *outsider*, vagões, cais, Centro, casario, noite estrelada, correntes do Castelinho do Flamengo, fogo no corpo, reflexo das estrelas, Belas Artes, transmissão para *Information*, televisão coberta, Pinel.⁴⁷ Imaginação inútil. Nós não veremos nada do que

⁴⁷ O processo-obra, realizado em maio de 1970, iniciou-se na casa do artista, no Solar da Fossa, e continuou por quase todos os bairros da Zona Sul antes de chegar ao Museu de Arte Moderna, no qual estava montado o Salão de Arte Moderna. Ali, sobre a obra de Cláudio Paiva, ele criou um ritual

foi visto. A experiência não engendra nenhum objeto-relíquia. Ausência. Branco. Uma possibilidade de registro, de explicação. Em vão. No *CadernoLivro* lemos: “4 DIAS 4 NOITES – TRABALHO PROCESSO REALIZADO EM MAIO DE 1970 POR Barrio”,⁴⁸ mas as folhas encontram-se coladas, não sendo possível o acesso a seu conteúdo. Obra emblemática da arte contemporânea brasileira, *4 dias 4 noites* apresenta essa potência; não há objeto de arte, pois no processo-trabalho o corpo/artista é o único elemento.

Andar e intervir no fluxo normal da cidade. *4 dias 4 noites* nos permite compreender como um ato como caminhar pelas ruas pode implicar conjunturas e contextos diferentes como aquele das vanguardas históricas ou

em que se misturaram gestos e cantos, ao mesmo tempo em que fazia entrar em erupção o trabalho de Paiva. A caminhada continuou pelo Centro da cidade e por parte da Zona Norte, com passagem por um esgoto. Baseamos-nos no relato do artista em BARRIO, Arthur. *Sem título (CadernoLivro)*, 1978a. Coleção Chateaubriand, MAM- Rio de Janeiro (ID 104/1954); BARRIO, Arthur. Radicalizar enquanto era possível. In: *DEPOIMENTO de uma geração 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986; entrevista a COTRIM, Cecília; OSORIO, Luis Camillo; BASBAUM, Ricardo; FERREIRA, Gloria. Entrevista Barrio. In: *Panorama da Arte Brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001.

48 BARRIO, Arthur. *Sem título (CadernoLivro)*, 1970. Nanquim e fita adesiva sobre papel. Coleção Chateaubriand, MAM-Rio de Janeiro. (ID 98/1601).

mesmo os *happenings*, ações, *performances*. É esse o caso da *Experiência n. 2*, de 1931, em que Flávio de Carvalho desafia uma procissão de Corpus Christi, atravessando-a em sentido contrário, o que provoca a ira da multidão e uma ameaça de linchamento. Se a caminhada de Flávio de Carvalho tem o mesmo caráter transgressivo daquela de Barrio, os objetivos de uma e outra divergem, posto que desafiar o público a distância, como em *4 dias 4 noites*, não inclui o pressuposto da reação de pessoas. Também poderíamos aproximar o trabalho de Barrio das intervenções do futurismo, dadaísmo e surrealismo, que muitas vezes incorporavam atuações nas ruas, mas tinham caráter teatral e também o mote da provocação.⁴⁹

Caminhar à deriva é fazer uma experiência radical da cidade, como os andarilhos, os mendigos, os boêmios, os ciganos, pois são eles que podem falar sobre a cidade, uma vez que vivem diariamente a experiência de distanciar-se do caminho, subtrair-se ou adaptar-se a uma nova situação. Mais próxima de *4 dias 4 noites* seria a ideia situacionista de uma vida à deriva, desenvolvida em 1958 por Guy Debord,⁵⁰ fundamentada em uma concepção de

49 Como a excursão à Igreja de St. Julien le Pauvre em 1921, organizada por Breton, Aragon, Eluard, Tzara, anunciada por cartazes.

50 A Internationale Situationniste nasceu da experiência de jovens que nos anos 50 se reuniam para perambular pela cidade à noite. A ênfase situacionista na transformação do mundo cotidiano por meio da fusão da vida

urbanismo psicogeográfico, em uma revolução do cotidiano a partir da experimentação radical dos lugares da cidade ou mesmo no desenho de uma nova arquitetura. As experiências de Barrio, entretanto, radicalizam ainda mais as propostas situacionistas de Debord e seus companheiros de deriva, uma vez que não cedem à tentação narrativa de uma epopeia urbana do cotidiano ou de uma concepção de cidade preexistente. Essas experiências se posicionam segundo uma relação ética entre indivíduo e mundo, entre o corpo, a natureza e as relações humanas.⁵¹

O aspecto efêmero de *4 dias 4 noites* foi um desafio do artista em relação à questão do registro, presente em outras ações. Aqui ele se torna fator de tensão, uma vez que sua memória é fragilizada pelo esgotamento físico e mental resultante do processo. Só temos acesso a ele pelos fragmentados de relatos do próprio artista e de algumas pessoas presentes em partes da trajetória. Barrio geralmente documentava suas ações com fotografias, filmes e textos nos *Cadernoslivros*. No entanto, mesmo uma foto e um filme não dão conta da complexidade da situação, as-

ordinária e da arte adquire tom revolucionário em maio de 1968 quando seus membros ergueram barricadas em Paris e controlaram a ocupação da Sorbonne. A esse respeito, ver DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

51 FERNANDES, João. Registros. In: *Regist(r)os*. Porto: Fundação de Serpentes, 2000.

sim como, lendo-se os relatos, não se absorve a totalidade do trabalho – por essa razão Barrio nunca aceitou o enquadramento da foto ou mesmo os *Cadernoslivros* como suportes da situação ou como obras de arte independentes.⁵² O caráter de diário dos *Cadernoslivros* relaciona-se também ao fato de o artista não ter ateliê, de estar constantemente em movimento, qual um explorador-cientista que documenta suas experiências para reter as impressões de um momento transitório.⁵³ A maneira como realiza essas anotações, no entanto, inviabiliza qualquer rigor. Considerados registros, os *Cadernoslivros* apresentam ambiguidade constituinte: a falta de cronologia dá margem a confusões e impossibilita a exatidão. Apesar disso, são fontes fundamentais para o acesso aos traba-

52 A exposição Barrio: registros de trabalho (1981), montada na Funarte, Rio de Janeiro, na época gerou controvérsias relativas ao caráter independente dos registros, bem como à consequente institucionalização das ações de Barrio. Ver COUTINHO, Wilson. Os registros de Barrio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1981; BRITO, Ronaldo. O gratuito sistemático: Barrio. *Revista Módulo de Arte, Cultura e Arquitetura*, Rio de Janeiro, jul./ago. 1981; MORAIS, Frederico. Barrio, dentro da tradição. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1981.

53 “eu imaginava simplesmente poder transportar meu trabalho na minha mochila (...) eu podia ir para todos os lugares livremente (...) os materiais que eu utilizava nas situações, eu os encontrava onde eu estava, depois eu registrava meu trabalho nos cadernos, eu mandava fazer fotos que eu guardava em diapositivos.” Entrevista a GAUTHIER, 2005.

lhos, pois são suas memórias, mesmo que desordenadas: não há a ideia de planejamento, um antes para executar depois, ou mesmo a sistematização de projetos realizados. Lendo as anotações não sabemos exatamente o momento em que foram feitas, pois abrangem um período longo no qual as referências aos trabalhos se misturam como se estivessem juntas em um mesmo processo psíquico atemporal. Dessa maneira, se encontramos um vazio no caderno intitulado *4 dias 4 noites*, veremos ressonâncias do processo em cadernos posteriores, como no *Caderno Livro de 1970-73* ou naqueles de 1978. A utilização de objetos, fotografias, desenhos, escritas desconectadas, bem como a mistura de francês e português enfatizam o sentido de fluxo de pensamento. As palavras, os riscos, as imagens e objetos deflagram um processo psíquico que associa a memória desordenada das ações, como se fossem traços da experiência vivida. É encadeamento próximo do espírito automático da escrita surrealista; anotações, desenhos e colagens aparecem em corrida vertiginosa atrás dos impulsos derrisórios do desejo, das alucinações, dos espaços ilimitados.⁵⁴ No *Caderno Livro de 1978*,⁵⁵ no qual

54 CANONGIA, Ligia. Barrio dinamite. In: Canongia, Ligia (Org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

55 BARRIO, Arthur. *Sem título (Caderno Livro)*, 1978b. Coleção Chateaubriand, MAM-Rio de Janeiro (ID 105/17583).

faz referência à historiadora Daw Ades, aos movimentos dadaísta e surrealista, Barrio registra que a desorientação do espectador constitui um passo em direção à destruição das maneiras convencionais de apreender o mundo e de manipular as próprias experiências, de acordo com padrões preconcebidos.

4 dias 4 noites constitui um processo-modelo que concentra a poética do artista. Seja pelo efeito da droga ou do andar fatigante, o que ocorre é a ausência do controle da consciência. É o estado totalmente alterado de percepção de tempo e de espaço em uma avalanche de percepções em que nada se pode situar claramente. O andar ilimitado e inesgotável, tal como o procedimento da escrita automática surrealista, oblitera as censuras da consciência, como em um estado de transe, num “radical mergulho ao avesso, um lançar-se para fora de si numa aventura temporal pela cidade”.⁵⁶ A especificidade de *4 dias 4 noites* é importante para a reflexão sobre a relação entre ações e registro, sobretudo a partir dos anos 70, quando se estabelece um embate do efêmero das experiências com o corpo e sua incorporação pelo sistema. Barrio propõe-se o desafio de alcançar uma nova visão da arte e ultrapassar seus trabalhos anteriores *Situação... Orhbh...*

56 BASBAUM, Ricardo. Dentro d'água. In: Canongia, Lúcia (Org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

ou 5.000... T.E... em NY... City, *Situação T/T* (ambos com trouxas ensanguentadas) e *Situação P.H*, na qual o artista desmancha rolos de papel higiênico no lago azulejado do Museu de Arte Moderna/RJ. Essas intervenções acontecem a partir de uma concepção de deflagramento: *Delf... Situação... + S +... Ruas...* (sangue, pedaços de unhas, saliva, cabelos, urina, merda, meleca, ossos, papel higiênico, restos de comida, absorvente e algodão usados em 500 sacos espalhados pela cidade); *Situação... Cidade y Campo* (distribuição de fardos de pão); *Situação Ambiente K* (caixas, sacos, pedras, tijolos, sacos de estopa, material orgânico); *Situação... Bloqueio + Ruas...* (pão, pregos, tecido vermelho); *Blooshlulss*, de 1972 (lixo, cordas, cadeira, sacos, tijolos, 2kg de sardinhas, querosene). Objetos deflagradores de situações, as trouxas, os elementos orgânicos, o lixo, os rolos de papel higiênico e os pães são o cerne das intervenções que se desencadeiam a partir das reações das pessoas. Deixados em ruas e praças, nos terrenos baldios, esses elementos produzem acontecimentos, pois incomodam o fluxo cotidiano e suscitam interrogações nos transeuntes, perplexos diante de algo que não compreendem. Acostumadas à normalidade e à domesticação social do gosto, as pessoas eram pegadas em um processo transgressor que perturbava todas as normas do mundo e o mostrava sem a anestesia da rotina. Ao ressensibilizar poeticamente o cotidiano, Barrio evidencia não apenas os

refugos da vida, o que resta da experiência, mas também aquilo que efetivamente não se experimenta, que corre longe de nossa consciência, o que se constata na ideia da dispersão do trabalho no tecido urbano.⁵⁷ Em 1970, Barrio explicita essa experiência que integra mente e corpo: “Meu trabalho está ligado a uma situação subjetiva/objetiva – mente/corpo. Considero esta relação uma coisa só, pois ela que inicia o processo energético que irá deflagrar situações psico-orgânicas de envolvimento do espectador, levando-o a uma maior participação em relação à proposta apresentada, seja em seus aspectos tácteis, olfativos, gustativos, visuais, auditivos, seja em suas implicações de prazer e repulsa”.⁵⁸ Efêmeras, as situações não são passíveis de remontagem ou repetição uma vez que decorrem do inesperado. O que importa é a potência sensível desencadeada pela própria situação; por isso é um processo imprevisível e desestabilizador a sugerir a impossibilidade da apreensão absoluta do mundo.

A denominação situação dá o sentido desencadeado pela relação ação/matéria e pelo que as pessoas ex-

57 FARIAS, A. Artur Barrio. In: *Artur Barrio, a metáfora dos fluxos 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2000, p. 114.

58 ARTUR Alípio Barrio. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 6 (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

perimentam. Marcio Doctors⁵⁹ argumenta que a arte de Barrio tem relação direta com a materialidade das coisas, mas, se tentarmos compartimentar os elementos materiais ficaremos presos à ideia de repulsa, nojo, mal-estar, precariedade, como se fossem instâncias separadas do fluxo da vida. Em Barrio só há um movimento, em que a subjetividade se descobre ancorada na objetividade do mundo, assim como a objetividade do mundo é surpreendida em seu ancoramento no sujeito. Além de intervenções no fluxo urbano, algumas ações de Barrio concentravam-se no objeto. Realizou três trabalhos nos quais focalizava a relação entre algum limite e sua deterioração material. *Livro de carne*, *Rodapés de carne* e *Cancela de carne*⁶⁰ opõem algum tipo de estrutura – de um livro, de um canto ou de uma barreira – à inviabilidade de sua função pelo apodrecimento da carne.

Livro de carne lida com essa impossibilidade; exposto em diversas ocasiões,⁶¹ o trabalho relaciona o gesto do

59 DOCTORS, Marcio. O todo nós. In: *Situações: Artur Barrio: registros*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996b; DOCTORS, Marcio. O poeta da matéria. *Veredas*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 8, 1996a.

60 *Cancela de carne*, de 1994 foi realizada para a exposição *As potências do orgânico*, no Museu do Açude. *Rodapés de carne*, realizada em 1978, em Paris e, depois, em Nice, envolve a exposição de pedaços de carne sob a incandescência de uma lâmpada em um canto de sala.

61 *Vitrine pour l'art actuel* (1977) em Paris; *Lectures* (1979), no Espaço Cairn, em Paris; *Barrio: Registros de trabalho* (1981) na Funarte, Rio de

açougueiro que fatia a carne em bifês e a superposição desses elementos em um livro. A relação entre fatias e páginas de livro, as fibras musculares e o texto impresso e os materiais perecíveis carne/papel, em intervalos de tempo diferentes, é analisada por H  l  ne David no texto para a exposi  o Lectures,⁶² realizada em 1979 no Espaço Cairn,⁶³ em Paris. Barrio parte da rela  o entre fatias de carne e páginas de livro, mas o sentido do trabalho    ampliado se opusermos o conhecimento estruturado do saber    intangibilidade do conhecimento corporal. O

Janeiro; na Sala Especial do 8o Salão Nacional de Artes Plásticas (1985) na Funarte, Rio de Janeiro.

62 Nesse projeto de exposi  o coletiva o objetivo procurado era a visualiza  o das múltiplas rela  es colocadas em jogo entre um objeto concreto – um livro – e algo abstrato, sua leitura. O espaço foi convertido em biblioteca passível de participa  o/explora  o de ordem física, mental, sensorial e conceitual mediante diferentes leituras dos artistas e leitores. DAVID, H  l  ne. Pourquoi lectures et non livres? *Cairn, Journal d'une coop  rative*, Paris, n.2, abr. 1979.

63 Barrio participa ativamente da Cairn, cooperativa de artistas que atuou em exposi  es de 1976 a 1982. O primeiro número do jornal do grupo, de janeiro de 1979, explicita as propostas de seus membros: experiências múltiplas e eventualmente contraditórias, a recusa do discurso da vanguarda, de defini  es e de etiquetas. O grande e principal diferencial seria o fato de o grupo não se estruturar em uma estética coletiva, que bloquearia um processo dinâmico. Em outros números do jornal há a participa  o de Barrio com fotos de trabalhos e textos, o que demonstra a participa  o regular do artista na cooperativa.

caráter perturbador desse livro é que jamais poderá ser definitivamente lido; apenas vivido.⁶⁴

A perecibilidade do orgânico e a repugnância suscitada pelas situações foram interpretadas por alguns autores como algo relacionado à própria natureza da matéria. Cristina Freire⁶⁵ aponta a dinâmica das substâncias como o cerne da poética de Barrio; o visceral e a putrefação supõem o envolvimento sensorial do corpo de uma maneira particular, pois implica uma experiência de repulsa por seu caráter escatológico que, para a autora se refere não apenas aos dejetos do corpo, mas também à doutrina sobre a consumação do tempo e da história, como se esses elementos orgânicos de putrefação funcionassem como metáforas da dialética vida e morte. No entanto, isso seria

64 PEDROSA, Adriano. Livro de Carne. *XXIV Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998. Esse caráter também está presente no livro de pedra realizado por Barrio no projeto Fronteira. O trabalho consistiu na ação de instalar cinco blocos de granito de grandes dimensões e formatos irregulares em localidades situadas próximo à fronteira com o Uruguai. Esses blocos apresentam sulcos que, distribuídos de maneira mais ou menos regular sobre as laterais, se assemelham a uma espécie de escrita geológica. Assim como o *Livro de carne* tem a função de leitura subvertida por uma experiência sensorial, aqui também a escrita implica marcas residuais de um processo que nunca se deixa racionalizar inteiramente. Ver *FRONTEIRAS*. São Paulo: Itaú Cultural/Contracapa, 2005.

65 FREIRE, Cristina. Artur Barrio: *sic transit gloria mundi*. In: *Artur Barrio, a metáfora dos fluxos 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2000.

limitar o sentido da obra a um processo substancial cronológico. Sua arte visceral enoja e fede; porém o visceral em Barrio não é o fato de lidar com vísceras, mas a potência e a energia desencadeadas nas situações. Ele utiliza os materiais com o intuito de explodir e desestruturar o estado normal das coisas, muito mais do que provocar o abjeto pelo sentido inerente à substância. As palavras abjeção e abjeto foram incorporadas ao discurso crítico nos Estados Unidos a partir da publicação do ensaio da psicanalista Julia Kristeva em 1982.⁶⁶ Apesar de extremamente complexo, o livro representou um cataclismo no meio acadêmico e cultural, evidenciado pelos inúmeros artigos nas artes plásticas, literatura e cinema. O cenário artístico também foi alvo da interpretação superficial das teorias de Kristeva, e quando o Whitney Museum of Modern Art realizou a mostra *Abject Art*, em 1993, confirmou uma tendência ou modismo do mundo da arte.⁶⁷ No entanto, alguns autores, Rosalind Krauss⁶⁸ entre eles,

66 KRISTEVA, Julia. *Powers of horror, an essay on abjection*. Nova York: Columbia University Press, 1982.

67 Mike Kelley, Mathew Barney, Kiki Smith são alguns dos artistas que tiveram papel importante na discussão do rótulo arte abjeta, exemplificada por trabalhos envolvendo matéria corporal degradada como em *naked shit* (Kelly), foto de vômito, secreções corporais e pedaços de pele.

68 KRAUSS, Rosalind. La valeur d'usage de l'informe. In: BOIS, Yves-Alain e KRAUSS, Rosalind. *L'informe, mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996, p. 8-37.

criticam a rotulação de arte abjeta sugerida por Kristeva e denunciam a abordagem temática reduzida. Em Barrio o abjeto pode ser visto mediante uma via que rejeite qualquer tipo de substancialização: a partir de Bataille o abjeto e o escatológico adquirem o sentido de colocar em movimento, de dilacerar pelo deslocamento de categorias, espaços e lógicas dominantes.

Método terrorista, radicalidade, transgressão absoluta são normalmente os termos utilizados para qualificar ou aferir o grau de confrontação dos trabalhos de Barrio com o mundo do trabalho, o mundo das normas sociais. Na *Situação T/T* realizada em Belo Horizonte, em 1970, distribuiu trouxas contendo sangue, carne e ossos por diversos pontos da cidade, concentrando-se, porém, nas imediações de um esgoto que atravessa o Parque Municipal. Conseguiu reunir cinco mil pessoas, o que acabou provocando a intervenção do corpo de bombeiros e de várias radiopatrulhas. A alusão das trouxas ensanguentadas a corpos esquartejados é uma via para desencadear essa comoção, mas o sentido do trabalho não se restringe a essa analogia: é antes o atravessamento da vida na morte, ou seja, a relação entre erotismo e morte que interessa para a detonação advinda da situação. Barrio lida com a transgressão do interdito da morte, uma vez que ela é redimensionada pela pulsão de vida. É o transtorno desse atravessamento que perturba a consciência ao

experimental-se separada do mundo previsível e ordenado. A agressividade reencontra nas situações de vida ou nos fragmentos de ação no mundo a libido necessária à continuidade entre a arte e o homem. Quando vemos um corpo morto geralmente temos a atitude de desviar o olhar. A impossibilidade de acesso direto à morte e o desenvolvimento de um desvio pela arte foram estudados por autores sob diferentes pontos de vista. A visualização de um corpo decomposto seria a primeira experiência metafísica: é o espelho de se ver na morte.⁶⁹ A morte foi o primeiro mistério, que levou o pensamento do visível ao invisível, do passageiro ao eterno, do humano ao divino; foi através da visualização de um morto que o *faber* tornou-se *sapiens*. O corpo como aquilo que delineia nossa finitude radical nos determina uma forma que reconhecemos no espelho, ou na sombra, que nos faz presente em nossa ausência imediata. A sombra agarra sua presa para recompor a ausência pela imagem: negocia-se com o invisível através da visualização, representando-o. A imagem tinha uma função mediadora entre os vivos e os mortos, não um fim em si, mas meio. Opomo-nos à decomposição da morte pela recomposição da imagem. Nesse sentido, a arte nasce funerária, e as sepulturas foram nossos primeiros museus.

69 DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992, p. 41-46.

Georges Bataille desenvolve sua teoria relacionando o nascimento da arte à consciência da morte, mas acentua o aspecto da transgressão do interdito.⁷⁰ A atenção dada aos cadáveres mostra que as condutas humanas em relação à morte são primitivas e implicam o sentimento de medo ou de respeito que torna os restos humanos objetos diferentes de todos os outros: a interdição de se aproximar deles os diferencia dos objetos comuns. A atitude antiga dos homens em relação à morte significa que começava a classificação fundamental dos objetos, alguns considerados sagrados e interditados, outros profanos, manipuláveis e acessíveis sem limitação. O interdito mantém o mundo organizado pelo trabalho ao abrigo dos desarranjos que introduzem a morte e a sexualidade, uma animalidade durável em nós que, sem cessar, introduz a vida e a natureza. Quando o trabalho foi suplantado pelo jogo, sob forma de atividade artística, o interdito foi tocado. A festa marca o tempo do encerramento das regras, do peso e da opressão normalmente suportados; embora a angústia seja profunda na transgressão autêntica, na festa a excitação a ultrapassa e a suspende. É o estado de transgressão que comanda o desejo, e as formas da

70 BATAILLE, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Laussane: Skira, 1955.

arte têm a mesma origem que a festa de todos os tempos. A arte, o jogo e a transgressão estão ligados no mesmo movimento de negação dos princípios de regularidade do trabalho. Em *O erotismo*,⁷¹ Bataille amplia o confronto constituinte entre interdição e transgressão, relacionando a animalidade das cavernas pintadas à esfera do sacrifício e ao erotismo. A transgressão difere do retorno à natureza – ela suspende a interdição sem a suprimir; ela mantém a interdição para, por meio dela, gozar. Os homens estão submetidos a estes dois movimentos: de terror, que rejeita; e de atração, que comanda o respeito fascinado. A interdição rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão. O erotismo é a infração à regra das interdições, mas, ainda que ele comece onde acaba o animal, a animalidade não deixa de ser seu fundamento. A humanidade se desvia desse fundamento com horror, mas, ao mesmo tempo, o mantém.

Nessa perspectiva as ações de Barrio com as trouxas ensanguentadas exercem reaproximação com o próprio fluxo vital, que relaciona vida e morte. O sangue, os fragmentos e os fluxos corporais não dizem respeito ao que a anatomia neles vê, mas ao modo como eles nos atingem.

71 BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

É a maneira como o trabalho implica nossa experiência que confere sentido ao trabalho: é o clarão desencadeado que faz com que atração rime com repulsão; nesse sentido suas situações equilibram interdição, transgressão e gozo; nessa experiência desejo e morte, eros e tanatos são indissociáveis.

Corpo em presença

Corpo-objeto⁷²

Alguns elementos são determinantes para que nas manifestações artísticas da segunda metade do século XX se consolide uma concepção substancial de corpo. Em primeiro lugar, o corpo foi considerado a partir de uma visão instrumental em processo de ampliação do campo da pintura: tornou-se então suporte de um acontecimento pictórico. Ao lado disso ocorreu a afirmação do corpo em seus elementos e funções corpóreas, como maneira de se contrapor à tradicional repressão a ele relacionada. Como em verdadeira luta ideológica, afirma-se um corpo puro e autêntico em reversão de valores burgueses e conservadores – daí a ênfase no naturalismo e nos rituais da vida. Em terceiro lugar, a busca de novos meios experimentais acentuou a dicotomia corpo e mente mediante a noção de corpo como suporte de arte, como suporte de uma ideia. Esses três fatores contribuíram para o engessamento de uma concepção de corpo substancial, que é o alvo de nossa reflexão.

72 Publicado em, MATESCO, Viviane. Corpo-objeto. *Anais do 20º Encontro Nacional da Anpap*. Rio de Janeiro: Anpap/Uerj, 2011b.

Corpo como pincel – corpo como extensão da pintura. A relação entre corpo e arte adquire novas referências a partir do pós-guerra: a tela foi gotejada e salpicada por Jackson Pollock, rasgada por Lucio Fontana e furada por Shozo Shimamoto. No *Manifesto branco* (1946), Fontana define a arte como gesto e não meramente como objeto; ao rasgar a tela, ele não representa o espaço, mas antes o cria. Da mesma maneira, no Japão entre 1949 e 1952, Shozo Shimamoto faz buracos em suas telas. Pollock, Fontana e Shimamoto subvertem o espaço pictórico tradicional e introduzem acaso e ação como cerne da atividade artística. A arte muda a partir de então, pois a ação pictórica tornou-se tão importante quanto o que estava sendo criado.⁷³ A atenção deslocou-se gradualmente da pintura como um objeto e focou-se no próprio ato de pintar. A circulação das fotografias de Pollock realizadas por Hans Namuth causa grande impacto, com repercussões em várias partes do mundo. A presença do artista no trabalho, mediante o ato da pintura, fez com que o corpo se tornasse ferramenta para aplicar tinta, em tentativa de estender o espaço pictórico tradicional, como nos pincéis vivos utilizados por Yves Klein. O fenômeno Gutai, as antropometrias de Klein e mesmo os experimentos

73 SCHIMMEL, Paul. *Out of actions, between performance and the object 1949-1979*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998.

do accionismo vienense representam extensão da *action painting*. Artistas como Kaprow, Tanaka, Muehl, Brus, Rauschenberg estenderam a arte gestual em *happenings* e ações nas décadas seguintes.

No artigo O legado de Jackson Pollock, Allan Kaprow⁷⁴ detalha a importância desse artista para o aparecimento dos *happenings*. Chama a atenção para o fato de que, para avaliar o impacto de Pollock, devemos ser quase acrobatas e acompanhar o ir e vir que identificava as mãos e o corpo que jogavam a pintura sobre a tela e se colocavam dentro dela. Aqui artista, espectador e mundo exterior estão bastante implicados, pois seus trabalhos significam um *continuum* que anula a separação tradicional dos limites da tela, do mundo do artista e daquele do espectador. Kaprow conclui observando que, após Pollock, haveria duas alternativas a seguir: continuar copiando sua estética ou abandonar a prática da pintura em direção ao espaço e aos objetos da vida cotidiana, quer seja o corpo, o vestuário, os lugares em que vivemos ou qualquer tipo de objeto que nos cerca. É importante apontar como o corpo é visto nessa ampliação do espaço pictórico associado a um objeto, como todos os demais da vida cotidiana. A passagem do espaço bidimensional para o espaço

74 KAPROW, Allan. L'héritage de Jackson Pollock. In: KELLEY, Jeff (Org.). *L'art et la vie confondus*. Paris: éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 32-39.

exterior é realizada por via objetiva e relaciona-se às premissas da *pop art*. Influenciado pelo experimentalismo de Cage, Kaprow é um dos inúmeros artistas que produzem *assemblages* na década de 1950, quando se volta para a *action collage* com caráter de ambiente. Na proposta de um deles, *18 happenings em 6 partes* (1959), os espectadores participam de várias ações cotidianas seguindo as instruções do artista a cada subespaço da galeria, dividida por material plástico transparente; sua repercussão na imprensa foi enorme e, a partir dela, outras manifestações passaram a ser chamadas de *happening*, popularizando o termo ao longo da década de 1960.

Os primeiros a realizar *happenings* foram Kaprow, Red Grooms, Jim Dine, Claes Oldenburg e Robert Whitman, todos ligados à *pop art*. Os *happenings* eram marcados pela relação com os ambientes e objetos/pinturas – como os de Oldenburg, que transformava seus objetos inanimados em objetos em ação – e buscavam ser extensão da vida cotidiana, daí girar em torno de situações comuns. Apesar disso, eram complexos, pois envolviam a construção de ambientes, forte dimensão visual e a participação de público em etapas planejadas; caracterizavam-se pela organização simultânea de acontecimentos, como em uma colagem. A impossibilidade de repetição, a relativa margem de imprevisto e a utilização de locais alternativos que misturavam teatro, dança mú-

sica, escultura poesia e pintura conferiam caráter híbrido aos eventos. A ampliação do *happening* ao longo dos anos 60 evidencia-se na incorporação de lugares como ringue de patinação, cinema, pátios e ginásios de igrejas. As interconexões entre dança, artes visuais e teatro (Living Theater), Fluxus e *happenings* são muito estreitas no ambiente artístico de Nova York.⁷⁵ Artistas plásticos, coreógrafos, compositores e atores trabalhavam juntos no intuito de promover novas práticas experimentais. Robert Rauschenberg concretiza em escultura os conceitos explorados pelo Living Theater, que enfatizava os corpos no espaço, e por Simon Forti no Judson Dance Theater.⁷⁶ Ligado ao minimalismo, seus trabalhos afastam-se do naturalismo do *happening*, pois expressavam preocupação com a repetição e com o processo. Esses aspectos desenvolvidos por Morris serão fundamentais para que, no final da década de 1960, a *performance* adquira abordagem mais intelectualizada e abstrata. Em *Standing box* (1961), o corpo é representado pela geometria da caixa; usando uma coluna de madeira baseada na escala de seu próprio corpo, o artista permanece de pé dentro da estrutura durante três minutos e meio, e depois tomba. Morris traduz em trabalhos esculturais com o corpo as teorias

75 BANNES, 1999.

76 SCHIMMEL, 1998, p. 89.

de vanguarda na dança. Em *I-Box*, (1962), inverte a premissa do expressionismo abstrato de a tela ser o lugar de inscrição do “eu” artístico. Trata-se de uma caixa na qual uma fotografia do artista nu é descoberta quando se abre uma porta de madeira no formato da letra “I”; um jogo entre “eu” em inglês e a sonoridade da palavra *eye*, que significa olho. Com *I-Box*, Morris estabelece o “eu” do artista como um objeto-corpo.⁷⁷

No Japão, os artistas do grupo Gutai pintavam os quadros com seus próprios corpos. Fundada em 1954, a Gutai Bijutsu Kyokai (Gutai Art Association) era composta por artistas que tinham vivenciado a derrota na Segunda Guerra Mundial e a bomba atômica.⁷⁸ Seus trabalhos têm afinidade com *action painting* e arte informal, e caracterizam-se por teatralidade inspirada na improvisação do meio. Como, por exemplo, *Lama provocante* (1955), de Kazuo Shiraga, ação realizada em uma piscina de lama, na qual produziu uma pintura a partir das impressões de seu corpo – uma pintura bidimensional feita de lama. *Vestido elétrico* (1956) é um quimono tecnológico pelo qual Atsuko Tanaka estabelece conexão entre a eletrificação e os sistemas fisiológicos do corpo humano; a artista construiu planos para a fiação, tal qual um te-

77 WARR, T. (Ed.). *The artist's body*. Londres: Phaidon Press, 2000, p. 71.

78 SCHIMMEL, 1998, p. 25.

cido do sistema nervoso, cobertos com luzes que, movimentadas acesas, formavam uma pintura em ação. Aqui o corpo assume o papel de objeto e paralelamente o objeto desempenha as funções do corpo.

Na França, em 1960, Yves Klein utiliza pincéis vivos em *Antropometrias do período azul*. Na realização do trabalho, o artista dirigiu modelos femininos nus que pressionavam seus corpos com IKG (International Klein Blue) em papéis brancos presos à parede. Enquanto os pincéis vivos atuavam, 20 músicos tocavam a “Symphonie Monoton-Silence”, constituída de nota contínua durante 20 minutos. Klein já havia realizado experiências com pincéis vivos anteriormente e, depois dessa, outras ocorreram. A experiência implicava três etapas: a imersão do corpo na pintura, sua impressão sobre a tela e, por último, o corte da pintura produzida em uma série de *antropometrias*. Esse processo foi distinto da composição em grande escala feita durante a sessão pública que tinha o intuito pedagógico de explicar o procedimento de suas impressões. No entanto, a repercussão do trabalho e o rótulo de *actions-spectacles* dado por Pierre Restany conferiram caráter de espetáculo simplista que se distancia do sentido transcendente que Klein buscava em suas pinturas.

A maneira como Klein trabalha a matéria e o corpo nos seus pincéis vivos tem paralelo nas práticas dos artis-

tas do accionismo vienense.⁷⁹ Como Klein, os accionistas exploravam o campo de ação da pintura para colocar em evidência as qualidades sensuais da matéria colorida. Suas ações visavam ao alargamento das fronteiras tradicionais da pintura em proveito de trabalho direto com a substância e objetos reais e, mais particularmente, com o corpo humano. Contudo, a ênfase nos processos naturais, bem como a violenta dramaticidade que testemunhava o aspecto trágico da vida, diferenciava a poética dos vienenses. Em 1960, Otto Mühl entra em contato com Günter Brus, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler, e começa a criar suas *Materialaktionen*. Em todas elas, a pintura participa da ação que transforma o corpo em pura expressão plástica. Na década de 1960 Nitsch organiza diversas ações pictóricas, como aquela em que se coloca diante de uma tela como se estivesse crucificado, e Mühl lhe joga tinta vermelha, usada em lugar de sangue. Em 1964 Mühl realiza e filma *Leda e o Cisne* em que um corpo de mulher nu é regado por líquidos de diversas cores e recoberto por plumas, formando um conjunto que ironiza a tradição pictórica. Entre 1964 e 1965 Brus desenvolve a série Autopintura, em que submete seu rosto a dramática metamorfose.

79 BADURA-TRISKA, Eva. Yves Klein en relation avec l'actionnisme viennois. In: *YVES Klein, corps, couleur, immatériel*. Paris: Centre Pompidou, 2006, p. 214.

Corpo puro e naturalístico. A afirmação de uma ideologia libertária nos anos 60 e 70 contribui para a construção da imagem de um corpo puro centrado na experiência física e cotidiana. A ênfase no naturalismo, nos rituais da vida e nas funções orgânicas visa contrariar o tradicional rebaixamento do corpo na sociedade burguesa; liga-se aos problemas do capitalismo e está em consonância com a conjuntura dos movimentos de protestos e da contracultura. O corpo verdadeiro, não idealizado, fora esquecido na arte, daí a primazia da experiência corporal. Os artistas de vanguarda lidam de diversas maneiras com a classificação social do corpo ao fazer referência a atos privativos considerados tabus. Para os artistas, o corpo é meio novo e garantia de autenticidade: o lugar em que se deve transformar a condição do indivíduo alienado para a de um homem livre e autêntico.⁸⁰ A incorporação do corpo pela arte nos anos 60 significa uma subversão de interditos e faz do espectador testemunha de uma transgressão às regras sociais, religiosas e culturais. Contra a hipocrisia do sistema e o apelo à autenticidade, constrói-se o mito de um corpo puro. O corpo efervescente e aberto ao mundo consegue cavar buracos no decoro e na hegemonia da cultura oficial de diversas

80 JONES, A. Body, splits. In: WARR, T. (Ed.). *The artist's body*. Londres: Phaidon Press, 2000, p. 16.

maneiras. Uma delas, associada aos artistas do Fluxus, efetiva-se por meio de trabalhos centrados nos atos do cotidiano, imitando e desnaturalizando a vida por meio de ações repetitivas. Outra via é a do corpo expressivo, algumas vezes agressivamente ativista, usado para solicitar a raiva, a compaixão e outras emoções que presumidamente rompessem a apatia e passividade da sociedade. A expressão *body art* surge no final da década de 1960 e agrupa várias tendências cujo denominador comum está na proposta de “desfetichizar” o corpo humano.

As ações Fluxus, mais internacionais, têm caráter mais político do que os *happenings*, mais ligados ao contexto norte-americano. Se o *happening* apresenta maiores complexidade e duração, os artistas do Fluxus recorrem a ações muito simples e concentram-se em um acontecimento que ocorre de maneira improvisada. Sem nenhuma participação do espectador, suas ações são geralmente desenvolvidas perante o público. O movimento surge por iniciativa do lituano George Maciunas, que, em Wiesbaden (Alemanha), agregou artistas em vias de experimentar novas formas de arte – Wolf Vostell, Nam June Paik, Ben Vautier, Daniel Spoerri, Knizák, Robert Filliou e Joseph Beuys são os nomes mais representativos. Em 1963 Dick Higgins e Maciunas voltam para Nova York e vários outros artistas associam-se ao Fluxus. Ação é o termo adotado nos países de língua germânica, mas é pouco utilizado

nos Estados Unidos. Pela influência do meio, as ações Fluxus em Nova York eram muitas vezes caracterizadas como *happenings* multimídia, pois sofreram muita influência de música, teatro e dança. No entanto, enquanto os *happenings* eram preferencialmente uma resposta à *action painting* e apenas secundariamente uma relação com Cage, Fluxus era vanguarda completamente identificada com o músico. Fluxus privilegia o efêmero, o transitório, o que flui, a energia vital unificadora de arte e vida – por isso o gesto banal adquire a importância de obra de arte. “A revelação do Fluxus foi de que tudo é maravilhoso”.⁸¹ Com o Fluxus, a arte não seria recinto especial do real, mas uma forma de experimentar qualquer coisa, a chuva, o burburinho, um espirro. Por isso as apresentações Fluxus eram acontecimentos sumamente simples, consistindo de evento único – como a apresentação de George Brecht ligando e desligando a luz –, pois pretendiam ter grau zero de emoção. Isso justifica a recorrência de trabalhos com os atos de comer e de vestir, pois eram ações *ready-made*, que podiam ser executadas de maneira simples por qualquer pessoa. Como atos cotidianos os trabalhos são marcados pelo naturalismo e se desenvolvem

81 DANTO, Arthur. O Mundo como armazém: fluxus e filosofia. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê. What's Fluxus? What's Not! Why*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 23.

como narrativas temporais. Yoko Ono, como Paik, faz a transição da música para as artes visuais por meio de seu estudo de Cage. Em *Cut piece* vestia-se com traje de noite e convidava a audiência a cortar seu vestido enquanto permanecia calmamente sentada em estado de contemplação. A ação, marcada pela agressividade e por resposta violenta do público, terá paralelo nas gerações posteriores, como em Ana Mendieta ou Gina Pane. Essas artistas, no entanto, utilizarão a fotografia para realizar seus trabalhos, o que lhes confere caráter de instantâneo congelado, distanciando-os da ação de Yoko Ono. O caráter natural de *Cut piece* pressupõe um desenrolar temporal com a presença literal do corpo do artista e de algum público. É um acontecimento efêmero, e mesmo os registros fotográficos não conseguem apreender a totalidade da ação.

A expressão *body art* surge apenas em 1969, embora, muitos artistas já estivessem trabalhando nesse sentido desde o início da década, como os membros do accionismo vienense e Carolee Sheeneman. Se de início os accionistas trabalham o corpo como extensão do espaço pictórico, paulatinamente passam a utilizar em suas ações substâncias reais; o sangue vertido sobre corpos humanos e os cadáveres de animais eram motivos revisitados. A ideia de purificação como condição prévia ao conhecimento intensificado, consciente e positivamente vivido da existência e da realidade é o fundamento de todos eles.

A celebração da carne e a ênfase em funções orgânicas, como vomitar, urinar, defecar, ejacular, sangrar, visavam à restauração da situação primordial do corpo por meio de atos diretos e elementares. Tratavam com crueza a doença, a morte, a sexualidade, pois consideravam o corpo centro das relações existenciais e potência de liberdade. As ações eram programadas e geralmente registradas em fotografias e filmes. Daí a recorrência a ações com agressividade, como a castração e a violação, pois acentuavam o drama mediante simulações e não pela exploração do potencial real da dor, como fariam depois alguns artistas, Gina Pane entre eles. Visavam a um efeito catártico que resultasse em deliberada tomada de consciência da existência.⁸² Espelhos da humilhação da condição humana, as ações refletem a tensão com a própria ordem social que converte o corpo em produto, em objeto econômico, em máquina ou instrumento. Carolee Schneemann, também precursora da *body art*, desenvolve algumas experiências durante a década de 1960 nas quais lida com o registro do corpo marcado pela questão feminista. Em *Meat joy* realiza um rito erótico com sentido comunitário, apontando a dimensão coletiva da existência sexual: em celebração da carne, usa o sangue de carcaças de animais para lambuzar os corpos dos participantes. Em *Eye body*

82 FLECK, 1994, p. 73.

(1963), constrói um ambiente de painéis com espelhos e objetos que interagem com seu corpo na transformação em território de imagem dessacralizada. Em *Interior scroll, performance* emblemática da década de 1970, Sheeneman recobre com tinta o corpo nu e desenvolve ritual no qual vagorosamente extrai da vagina uma fita de papel cujo conteúdo vai lendo para o público. A ação manifesta posicionamento sobre o papel feminino na arte e, também, sobre os estereótipos do olhar masculino.⁸³

Em 1969 na capital francesa Michel Journiac⁸⁴ realiza *Messe pour un corps*, trabalho no qual extrai sangue de seu próprio corpo para fazer *Salsicha de sangue*; ex-seminarista, o artista apresenta-se como recipiente do sacramento e como ironia do sangue de Jesus. Na casa de Journiac reuniam-se vários interessados em discutir o papel do corpo na sociedade, como François Pluchart e Gina Pane que cunha a expressão *art corporel* para o manifesto do grupo.⁸⁵ Nesse manifesto, Pluchart afirma que a singularidade da arte corporal é focalizar o corpo tal

83 MATESCO, Viviane. Olhando interior scroll. *Performatus*, 8, 2014, p. 20-24 (ISS: 2316-8102).

84 JOURNIAC, Michel (Org.). *L'enjeu de la representation: le corps*. Paris: Sorbonne, 1987.

85 Pluchart funda a revista *ArTitudes*, publicada entre 1971 e 1977, e escreve três manifestos da arte corporal. Ver PLUCHART, François. *L'art corporel*. Paris: L'image 2, 1983.

como a sociedade o vivencia, oculta, exprime ou rejeita – daí os trabalhos com sexo, prazer, sofrimento, morte e travestimento. Para os franceses é fundamental que os trabalhos lidem com o corpo biológico, objeto de prazer e sofrimento, em oposição ao “esquema esclerosante do *happening*”. A teatralidade dos *happenings*, sua relação com a pintura e a ausência de preocupação sociológica são os elementos diferenciais ressaltados.⁸⁶ Gina Pane acreditava que a dor ritualizada tinha efeito purificador para atingir uma sociedade anestesiada: justifica-se assim a autodilaceração do corpo nos anos 70. A artista afirmava querer criar uma linguagem por meio dos ferimentos; ao atacar seu corpo confrontava sua própria vulnerabilidade com a das mulheres em geral. O corpo em sofrimento passa a ser elemento que unifica os rituais dos artistas do accionismo vienense, Carolee Schneemann, os franceses Journiac e Gina Pane, como também as primeiras *performances* de Marina Abramovic e de Ana Mendieta, de Cris Burden e mesmo alguns trabalhos nos quais Vito Acconci buscava o esgotamento físico.

O denominador comum desses artistas era a afirmação de um corpo puro e primitivo, eliminando a

86 KIRBY, M. On acting and not-acting In: BATTCKOCK, Gregory; NICKAS, Robert. *The art of performance, a critical anthology*. Nova York: Dutton, 1984.

exaltação à beleza a que esteve submetido pela arte durante séculos, para trazê-lo a sua verdadeira função: a de instrumento do homem. Em outras palavras, a *body art* constitui-se em atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento.⁸⁷ A ironia é que esse rótulo ganha popularidade quando a atenção se desloca da exploração das capacidades do corpo para a ideia do corpo do artista como suporte de arte. Ao longo dos anos 70 o rótulo *body art* se dilui porque a *performance* afirma-se como meio que pesquisa novos modos de comunicação e significação que, apesar de utilizar o corpo como matéria-prima, não se reduz à mera exploração de suas capacidades. A *performance* vincula-se ao princípio básico de transformar o corpo do artista em suporte de uma linguagem de arte. De instrumento, ele passa a suporte de um discurso.

Corpo como suporte de uma ideia. A expressão *body art* surge no contexto de experimentalismo do final dos anos 60 e liga-se inicialmente aos artistas americanos Vito Acconci, Chris Burden e Bruce Nauman. Suas obras apresentam algumas mudanças que implicam separação nítida entre o artista e o corpo, diferenciando-se de toda identificação até aquele momento. A experimentação de

87 GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 43.

novos meios pela arte acentua a dicotomia entre corpo e mente por meio da noção de corpo como suporte de uma ideia, fator que o coloca na situação de algo externo e manipulável. Realidade efêmera, o corpo em ação inscreve-se no universo estético da “desmaterialização da obra de arte” característica dos anos 70.⁸⁸ A expressão dá o sentido de expansão das fronteiras pela qual a arte passou. Na arte conceitual, a ideia é o mais importante, e a forma material é secundária, efêmera, despreziosa e/ou desmaterializada. Há uma fascinação com números, mapas, listas, diagramas, descrições neutras, elementos que pudessem ser veículos para as preocupações com a repetição, a introdução da vida cotidiana e de rotinas de trabalho. Para artistas procurando reestruturar a percepção e a relação entre o processo e o produto da arte, a informação e os sistemas substituíram as preocupações formais. Desenvolvidas a partir do minimalismo, as ideias de situação, repetição e processo são fundamentais para que os artistas efetuem a transferência de uma concepção de obra enquanto objeto para um trabalho que implique a colocação do espectador em situação. Isso requer a existência de espaço real, daí a ênfase na relação entre arte e vida, tratada então como peça de arte. Em 1969, Gilbert

88 LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 2001.

& George realizam a primeira versão da *Living sculpture*, e Vito Acconci desenvolve a *Following piece*, trabalho que introduziu a concepção de *performance* conceitual. O corpo torna-se agora elemento sintáxico.

A exposição *Information*,⁸⁹ organizada por Kynaston McShine, em 1970, no MoMA/NY, nos dá ideia da rede de artistas que estava trabalhando com novas práticas. No entanto, foi a Documenta de Kassel, em 1972, que dedicou uma seção especificamente aos artistas que trabalhavam com o corpo. Organizada por Harald Szeemann, a exposição *Performance, Film, Prozesse* incluía os artistas do Fluxus, do accionismo vienense e também os norte-americanos como Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Terry Fox.⁹⁰ Em época de fronteiras fluídas entre as mídias, as revistas eram comumente suporte para as reflexões dos artistas; *ArTitudes*, da França, *Avalanche* e *High Performance*, dos Estados Unidos, e *Interfunktionen*, da Alemanha desempenharam papel relevante na origem da *body art*.⁹¹ As proposições de artistas como

89 *INFORMATION*. Nova York: Museum of Modern Art, 1970.

90 Ver entrevista de Harald Szeemann In *HORS limites, l'art et la vie 1952-1994*, 1994.

91 BEAR, Liza; SHARP, Willoughby. 'Le body art et Avalanche'; Mokhtari, Sylvie. 'Dan Graham et Vito Acconci au corps des revues' In: *L'ART au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marselha: Musées de Marseille, 1996, p. 88-116.

Dan Graham ou Vito Acconci muitas vezes integram o processo da obra aos limites da revista. Essa abordagem também era ditada pelas obras que se apresentavam desde o início sob a forma fotográfica. O primeiro número da revista *Avalanche*, de outubro de 1970, já trazia um artigo intitulado *Body works*⁹² que tratava de atividades nas quais o artista utilizava o próprio corpo como material de escultura; o corpo como instrumento (Barry Le Va), o corpo como lugar (Acconci, Oppenheim), o corpo como tela de fundo (Bruce Nauman, William Wegman), o corpo como objeto e o corpo em circunstâncias normais. Portanto, a expressão *body works* refere-se às experiências de artistas com corpo no contexto da arte conceitual e foi utilizada para os distinguir de uma tendência mais linguística (Weiner e Kosuth) ou sistêmica (Sol Le Witt e Haacke). Além de editor da revista, William Sharp organizou a exposição de vídeo *Body Works* no Museum of Conceptual Art, em São Francisco, com Acconci, Keith Sonnier, Nauman, Fox, Wegman e Oppenheim. A exposição foi alvo de um artigo da revista *ArtForum*, que popularizou e reforçou o fenômeno *body art*. O número dois da *Avalanche*, em abril de 1971, foi todo dedicado à *body art* e incluiu extensa entrevista com Nauman.

92 Ver catálogo *L'ART au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marselha: Musées de Marseille, 1996, p. 93-97.

Originariamente poeta, Vito Acconci utilizava o corpo como material que saía de suas poesias, uma vez que suas leituras pouco a pouco se tornaram ações. De 1968 a 1974, Acconci criou uma obra intensa com o próprio corpo como elemento principal; eram *performances* que, pelo teor conceitual, marcaram toda uma geração. Em função dessa transposição, seus trabalhos performáticos apresentavam sofisticação linguística expressa nas frases-assinaturas e nas repetições, pois o corpo era trabalhado como se fosse uma página de poesia.⁹³ Dessa maneira, em vez de escrever um poema sobre *following*, ele atua em *Following piece*. Em diversas *performances* de 1970, o artista se engaja em atividade repetitiva cujo processo é um enunciado linguístico. Em *Step piece*, ele utiliza um banco para subir e descer no ritmo de 30 passos por minuto durante tanto tempo quanto aguentar. Em *Trademarks*, diante das câmeras ele se morde, aplica tinta nas mordidas e as imprime em diversas superfícies. Em *Shadow box* esmurra-se até a exaustão; em *Blindfolded catching*, permanece de olhos vendados enquanto bolas de borracha são jogadas nele; em *Runoff New York*, corre no lugar durante duas horas, até suar bastante; depois,

93 GOLDBERG, Roselee. *Performance art: from futurism to the present*. Nova York: Abrams, 1988.

esfregando-se na parede, o suor reage com a tinta, que mancha seu corpo. Em alguns trabalhos Acconci busca o esgotamento físico, como um limite que acaba com o movimento da ação, e em outros investiga as referências espaciais. A câmera utilizada para definir o corpo no espaço servia como documentação do percurso, uma vez que o artista não estava preocupado com a qualidade da imagem, mesmo que ela fosse imprescindível para a concepção e o processo do trabalho.

Bruce Naumam e Chris Burden são os artistas californianos mais conhecidos pela utilização do corpo como material de *performance*. Nauman exprime-se nos mais diversos meios: a evocação de seu corpo nos filmes e *performances* também está presente nas esculturas em fibra de vidro com fragmentos do corpo, pois o que lhe interessa é a transformação das linguagens, assim como o processo de gerá-las simultaneamente.⁹⁴ Como substituto para a *performance* pública, ele filma e, mais adiante, grava em vídeo, todo tipo de atividades mundanas. Em sua opinião a câmera oferece meios para documentar atividades sem que a estética ou os impulsos narrativos entrem

94 SCHIMMEL, Paul. Pay attention. In: Simon, Joan (Org.). *Bruce Nauman*. Mineápolis/Washington, D.C.: Walker Art Center/Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1994.

no processo. Nauman realizou 25 filmes e vídeos em finais dos anos 60 envolvendo ações como andar, pular, tocar violino. Ao criar trabalhos que eram literalmente processos, é influenciado pela música de Steve Reich, La Monte Young e Stockhausen. Já Burden é o artista que teve mais cobertura da imprensa pelo sensacionalismo de suas experiências. Em seus trabalhos vai investigar situações em que simultaneamente se coloca em perigo e torna o espectador testemunha de uma situação ameaçadora. Os objetos são elementos, ao lado das fotografias, que convencem o público da existência da *performance*. Ele se eletrocutou, foi baleado e cortado apenas para ser fotografado. Em *Trans-fixed*, de 1974, ele aparece deitado sobre o capô de um Volkswagen como se estivesse crucificado. O fato de o carro não ter sido ligado, mas puxado para uma garagem, evidencia o propósito de manipulação da mídia.

Observamos ao longo de nossa análise como o corpo foi tratado como objeto a partir de sua associação a um instrumento na conjuntura do aparecimento do *happening*, de sua relação com uma ideologia de corpo autêntico nos anos 60 e 70 e de sua concepção como suporte de uma ideia. Ao longo da década de 1970 a noção de corpo como suporte de arte o leva a uma concepção mais abstrata, passa a ser compreendido como linguagem.

Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão⁹⁵

Ao longo da década de 1960 o corpo era o material da arte apenas enquanto durava o gesto, o acontecimento, ao passo que fotografias e filmes eram usados para documentar esse momento transitório. É o caso de numerosos *happenings*, ações Fluxus e, se pensarmos no Brasil, grande parte das situações de Barrio. As imagens não dão conta da complexidade dos trabalhos; é necessário que relatos complementem o registro para que se possa resgatar o momento da ação. Como testemunha da obra, fotografias e filmes tinham o estatuto de entrevistas, relatos e objetos. Porque constituíam resíduos do trabalho, desencadearam intensos debates sobre o modo como eram expostos, uma vez que acabavam sendo incorporados, na condição de relíquias, pelos mecanismos comerciais e institucionais da arte.

No final dos anos 60, e, sobretudo na década de 1970, a relação entre ação e imagem adquire novo caráter, uma vez que não se trata mais da fotografia ou filme como registro documental. Em Chris Burden, Vito Acconci e Bruce Naumam o trabalho é realizado para ser imagem, mesmo que essa relação ocorra de maneira dis-

95 Publicado em MATESCO, Viviane. Olhar para ser. *Poiésis*, Niterói, n. 20, 2012, p 105-118.

tinta em cada um deles. Apresentam em comum uma abordagem anti-heróica do corpo, o que produz importante consequência: ela estabelece nítida distância entre o artista e o corpo que, a partir de então, escapa a toda identificação que antes ocorresse. Esses artistas introduzem na *performance* dois elementos que se relacionam: o primeiro é o ritmo que, por repetição e/ou lentidão, ou pelo instantâneo fotográfico, suspende o fluxo normal da vida. O outro elemento é o fato de os trabalhos serem concebidos a partir do pressuposto da imagem. Esses dois aspectos separam o artista de seu corpo, que passa então a ser observado do exterior. Essa distância fez-se fundamental para que, na década de 1970, o corpo se tornasse um meio entre muitos outros.⁹⁶

Burden, Acconci e Naumam buscavam novos mecanismos de veiculação de uma ideia que se opunha à concepção de objeto de arte único, e, por isso, a fotografia, o filme e, depois, o vídeo possibilitam a intervenção no *continuum* de um processo espacial e temporal. Se *Following Piece*, de Acconci, requisita uma sequência fotográfica para dar conta do processo do trabalho, *Shoot, performance* em que Chris Burden leva um tiro, é realizada diante da câmera, uma vez que o trabalho foi concebido

96 FLECK, 1994.

como instantâneo fotográfico.⁹⁷ Bruce Naumam na série Self-Portrait as a Fountain, de 1966/1967, transforma a fotografia do próprio corpo em *readymade*, parodiando a tradição escultórica do nu e a obra *A fonte*, de Duchamp. Agora o artista concebe e escolhe um momento sintético da ação em uma imagem: a fotografia se impõe à ação; há um corte espacial e temporal, e a escolha de espaço (corpo) e tempo que resume todo o processo.

Os rituais de autodilaceração de Gina Pane são *performances* emblemáticas para a compreensão dos laços entre ação e imagem e de como eles estabelecem fronteiras no estatuto dos trabalhos com corpo. Em 1971 em *Escalada*, Pane sobe uma escada de metal com lâminas de barbear nos degraus; a ação foi executada para um pequeno grupo de amigos em seu estúdio e fotografada em *close*, o que lhe confere caráter de instantâneo congelado. Em *O corpo sondado*, de 1975, Pane corta o pé com uma lâmina, e em *Psique*, de 1974, ajoelha-se diante de um espelho, metodicamente aplica maquiagem em sua face e então corta com uma lâmina pequenas linhas abaixo de suas sobranceiras. A ação é pensada tendo o *close* fotográfico como pressuposto. Os casos são inúmeros, como a *performance* do tiro de Chris Burden, a cena de estupro

⁹⁷ *Shoot* também foi filmado, com duração, entretanto, de apenas alguns segundos, o tempo do tiro.

de Ana Mendieta e, se pensarmos no Brasil, o trabalho *Des-Compressão*, de Barrio e a série Fotopoemação, de Ana Maria Maiolino. Em todos, a potência da imagem dá conta da ação.

O desenvolvimento da tecnologia do vídeo altera profundamente os trabalhos que os artistas estavam realizando com o corpo. A duração do suporte influencia o formato da obra, uma vez que a introdução de um tempo real e a facilidade do manuseio e transporte do aparelho permitem relação mais próxima entre artista e câmera. Os primeiros filmes de Acconci duravam três minutos, o tempo de uma bobina de 16mm; os vídeos, por sua vez, davam margem a trabalhos de 20 minutos, até mesmo de uma hora. Quando Gina Pane realiza o trabalho *Autor-retratos* em três tempos na Galeria Stadler, em 1973, ela produz um vídeo que dura o tempo da *performance*: 45 minutos. No primeiro tempo ela é queimada por velas e, levando-se em conta o tempo real do vídeo, concluímos que uma fotografia não daria o peso do sofrimento dos 24 minutos. A fotografia nesse caso seria uma relíquia, objeto que reenvia à ação, mas totalmente separada da dimensão sensorial. Françoise Parfait⁹⁸ considera os aspectos tempo real e duração do vídeo elementos carac-

98 PARFAIT, Françoise. Les corps et ses figures videographiques. In: *Video: un art contemporain*. Paris: éditions du Regard, 2001, p. 178-246.

terísticos dos trabalhos que relacionam vídeo e corpo na década de 1970. No entanto, a análise da historiadora francesa dilui a importância de Bruce Nauman e Vito Acconci na relação de imagem e *performance* ao colocar no mesmo registro trabalhos realizados a partir de referências diversas. Se Gina Pane e Marina Abramovic gravam seus trabalhos em tempo real, o fazem diante de audiência em lugares públicos. O mesmo não ocorre com Bruce Nauman e Vito Acconci, que desenvolvem os trabalhos em estúdio, pois em seus casos, não se trata de imagem de uma ação independente realizada diante de um público, mas de ação realizada enquanto imagem, e esse sentido suspende qualquer naturalismo citado por Françoise Parfait.

A estratégia de colocar o corpo do artista entre duas máquinas (a câmara e o monitor) de modo a produzir uma imagem instantânea encontrou no Brasil expressões importantes na década de 1970. Essa relação tem significado particular no ambiente político repressor da ditadura política brasileira, como é patente nos trabalhos de Letícia Parente, Ivens Machado, Anna Maria Maiolino, Sônia Andrade e Anna Bella Geiger.⁹⁹ A metáfora política dominou a produção de Ana Maria Maiolino no período e alcançou seu ponto mais significativo no filme super-8

99 MACHADO, Arlindo. A arte do vídeo no Brasil. In: *XVI Salão Nacional de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

In-Out (Antropofagia), de 1973, uma clara referência ao pânico, à censura e às possibilidades de expressão. A câmera fixa em *close* apresenta uma boca, ora de homem, ora de mulher. No início tapada com fita adesiva, a boca aparece depois livre tentando articular algum discurso. Em *Passagens*, de 1974, Geiger explora, mediante gestos repetidos, a expressividade dos elementos formais do vídeo. O sentido dramático expresso pelo esforço e pela dificuldade dessa “travessia” é transmitido pela seguida reiteração de seus movimentos. Em *Marca registrada*, de 1974, Letícia Parente bordou com agulha e linha preta as palavras “Made in Brasil” na planta de seus pés. Sônia Andrade realizou quase uma dezena de experimentos de curta duração, trabalhos de latente violência, em crítica aos meios de comunicação. Em um vídeo (*Sem título*, 1975) evidencia a imposição do consumo mediante uma refeição particular: a artista come feijoada e bebe guaraná, enquanto um aparelho de TV exhibe imagens banais ao fundo; a refeição degenera numa comilança, o feijão se espalha pelo rosto, corpo e por toda a roupa até ser finalmente arremessado contra a câmera, contra o espectador. O vídeo de Ivens Machado *Escravidor/Escravo*, de 1974, é a ação de duas pessoas – o artista e um homem negro – que é amarrado, espancado e manipulado pelo branco, numa ação de violência que se reporta duplamente ao racismo e à manipulação do poder. *Versus* apresenta no-

vamente o artista e o negro, em certo ângulo da parede, e a câmera vai de um rosto a outro, em velocidade, até que eles quase se encontrem, tentando a fusão das imagens.

A especificidade da relação entre o vídeo e o corpo foi analisada pela crítica Rosalind Krauss como um narcisismo endêmico. Em sua argumentação, Krauss afirma diferença entre a natureza do vídeo e a das outras artes visuais, posto que o vídeo descreveria condição psicológica mais do que física. Haveria então duas características do uso cotidiano da palavra *medium* que seriam sugestivas para essa discussão: a simultânea recepção e projeção de uma imagem e o físico humano usado como condutor. O vídeo investiu no tempo real, na imagem ao vivo em sincronia com seu objeto, utilizando o *feed back* imediato:

O corpo está aí como se estivesse entre duas máquinas em posição de abrir e fechar parênteses. A primeira é a câmera, a segunda, o monitor, que projeta a imagem do artista com a imediaticidade do espelho. Isso constrói uma situação espacial de clausura, promovendo a condição de autorreflexão. A resposta do artista é uma imagem continuada dele próprio que suplanta a consciência de qualquer coisa a ela anterior. Aprisionado com sua própria reflexão, ele está comprometido ao texto de perpetuação da imagem. O resultado dessa substituição é uma representação do eu, como se não tivesse passado nem conexão com objetos que

lhe sejam externos, e é por isso que a reflexão-espelho apagaría a diferença entre sujeito e objeto. A condição de quem transformou o objeto-libido em ego-libido, segundo a teoria de Freud, é aquela do narcisismo.¹⁰⁰

Para a autora, se nas *performances* a intenção é romper com o especular, na *videoperformance* há o gozo na aspiração especular a si mesmo. Krauss tem razão ao apontar certo narcisismo inerente a todas as autofilmagens, mas não considera o contexto de experimentação de novos suportes em que surge a videoarte. Nesse contexto, o vídeo introduz resposta imediata que os artistas exploram por meio do próprio corpo; no entanto, não são gravações destinadas à esfera privada para satisfazer unicamente o desejo de se ver. Quando artistas como Naumam e Acconci desenvolvem movimentos com seus corpos diante da câmara, eles obedecem, sim, a um texto prévio que os relaciona a uma história: é a ideia do processo e de linguagem que se confirma ao se analisar o conjunto de suas obras. Então, não só há um antes, o processo e a linguagem, como também um depois, a destinação a um espectador, e ambos introduzem a alteridade que impede uma identificação. Nesse processo não há fusão, pois o movimento nasce simultaneamente a um

100 KRAUSS, Rosalind. *Vídeo: the aesthetics of narcissism*. *October*, Nova York, 1976, p. 51-61.

enquadramento que lhe é exterior. Esse aspecto separa o artista de seu corpo enquanto processo naturalístico, distância que possibilita a *videoperformance* como categoria artística.

A análise de Krauss é valiosa para a reflexão sobre nossos termos de investigação: a literalidade do corpo, a temporalidade da ação e o papel da imagem no processo da consolidação da *performance* como categoria. O debate trazido pelo texto de Rosalind Krauss relaciona-se com aquele de Lessing, escrito 200 anos antes em *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*.¹⁰¹ Ao definir os limites da representação artística como aqueles relacionados ao espaço e a corpos com suas qualidades visíveis e à impossibilidade de representar a sucessão e a espacialização do tempo narrativo, Lessing dá importante passo em direção à autonomia das artes, uma vez que analisa como os signos vão estruturar-se de maneiras diversas na pintura e na poesia. A representação torna-se manifestação dela mesma uma vez que se desliga do estatuto da aparência; assim, quanto mais os meios empregados na representação se tornavam evidentes, mais perdiam a relação com sua função referencial. De maneira análoga, na conjuntura dos trabalhos corporais nas décadas de

101 LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

1960 e 1970 poderíamos afirmar que foi exatamente a consciência de representação imposta por trabalhos pensados como imagem que tornou possível a consolidação de uma linguagem do corpo nas categorias *performance* e *videoperformance*.

A relação entre ação e imagem implica uma série de condicionamentos que esgarçam o efêmero e o instável, marcas da identidade inicial da arte corporal. Nas *performances* posteriores há um distanciamento e uma suspensão temporal impostos pela relação com o vídeo ou a fotografia. A *performance* legitima-se buscando o sentido em si mesma e materializando conceitos de arte por meio de investigações como o corpo com dor, as relações com o espaço ou com o social, ou ainda analisando a relação entre o artista e o público. Isso pressupõe uma distância que explica, em certa medida, a tendência à substituição do engajamento direto do corpo em proveito de uma metáfora do corpo. A publicação, em 1974, de *Il corpo come linguaggio*, de Lea Vergine,¹⁰² demonstra o papel que o corpo assume na nova conjuntura. O livro é o primeiro a tratar da questão do corpo por meio de um olhar mais abrangente sem se prender a denominações como *happening* ou *body art*. Apesar de referir-se a muitos ar-

102 VERGINE, Lea. *Body art and performance, the body as language*. Milão: Skira, 2000.

tistas que já trabalhavam nesse sentido nos anos 60, uma série de nomes, como Vito Acconci, Gina Pane, John Baldessari, Rebecca Horn, Dan Graham e a brasileira Iole de Freitas,¹⁰³ sinaliza como e quando a linguagem do corpo se torna o corpo como linguagem. Ao longo das décadas de 1970 e 1980 observam-se a progressiva afirmação da *performance* como categoria de arte e sua legitimação pelos museus, simpósios e universidades e até mesmo pela conexão com o mercado. A revista *Contemporary 21* com um número especialmente dedicado à *performance* nos dá uma ideia da consolidação da categoria depois de 40 anos. A publicação apresenta um estudo de Roselee Goldberg¹⁰⁴ sobre a *performance* contemporânea, englobando desde trabalhos históricos, como o do artista Chris Burden, até os de artistas recentes, como Laura Lima e Franko B. Em artigo dedicado a Marina Abramovic, Jay Murpy¹⁰⁵ analisa *Sete peças*, sete noites de *performances* no Museu Guggenheim em 2005 nas quais a artista faz uma retrospectiva de trabalhos emblemáticos com aqueles de Vito Acconci, Gina Pane, Bruce Nauman e Joseph Beuys. Trata-se aí de

103 Iole de Freitas é representada por uma sequência fotográfica com corpo, *Six photographic sequences*, de 1973.

104 GOLDBERG, Roselee. Be here now. *Contemporary 21*. Special issue on performance. London, n. 89, v. 89, p. 12-15, 2006.

105 MURPY, Jay. Marina Abramovic. *Contemporary 21*. Special issue on performance. Londres, n. 89, v. 89, p. 20-23, 2006.

uma reencenação de *performances* como peças de teatro. A consolidação e a institucionalização da *performance* também são atestadas por sua incorporação em departamentos universitários, galerias, museus e bienais.

Observa-se ao longo desse artigo como a assimilação da categoria pelo sistema de arte é decorrente da estreita relação que se estabelece entre ação e imagem; a partir dessa interação o meio passa a se legitimar dentro da moldura do próprio sistema de arte.

Corpo em presença¹⁰⁶

Segundo Thierry de Duve,¹⁰⁷ seria o “aqui e agora”, a presença, o que distinguiria o fenômeno *performance*, uma vez que abrange toda a atividade humana cuja percepção é, ela própria, suscetível de produzir e de organizar um efeito estético imediato.

106 O capítulo é uma reflexão a partir da junção de várias publicações: MATESCO, Viviane. Fragmentos de uma memória eterna. In *Ventura*. São Paulo: Ventura Cultural, 2000; MATESCO, Viviane *Rituais de resistência em Tehching Hsieh*, Rio de Janeiro: Centro Hélio Oiticica, 2002 (folder); MATESCO, Viviane *Marcia X Alviceleste* Rio de Janeiro: EAV/Parque Lage 2003 (folder); e MATESCO, Viviane. “*Le corps comme scène dans les performances de Tungá*”, In: *Performances: la transversalité em actions*. Marseille: Aix-Marseille Université, 2016.

107 DE DUVE, Thierry. La performance hic et nunc. In: CHANTAL, P. (Dir.). *Performances text(e)s et documents. Actes du Colloque Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme*. Montreal: Parachute, 1981.

A obra de arte cessa de existir quando o *performer* e seu público se separam, por isso é dependente do *hic et nunc*, intransportável no espaço e não reproduzível no tempo. O que os junta é um contrato e um rito. O contrato é trilateral, uma vez que na *performance* três instâncias estão reunidas: uma instituição, um *performer*, um público. Quanto ao ritual, ele assegura a cada um seu lugar e seu tempo, e o elo para fazer existir um objeto que não preexiste a seu nome: a prática da *performance*. Não se pretende, portanto, que uma *performance* produza um objeto de arte, mas que instaure um rito performativo, seja com gestos, dança, ato ou imagem; um conjunto sem regras que se estabeleceu chamar de *performance*; por isso o fenômeno *performance* depende de uma nomeação, e isso é um objeto de arte, tal como o urinol de Duchamp.

As afirmações dessa conferência proferida em 1981 nos parecem insuficientes diante das transformações pelas quais a *performance* passou nos últimos anos. A consolidação da *performance* implica processo de linguagem na qual o corpo é um aspecto a mais na cadeia de muitos elementos envolvidos, como instalações associadas ou não a outros meios. Atualmente já não faz tanta diferença se a *performance* é realizada pelo artista ou por atores, uma vez que a identificação do artista com seu próprio corpo perdeu o caráter contestatório dos anos 60 e 70. Também o “aqui e agora”, a implicação de espaço e tempo reais do *performer* e seu público, não demarca fronteiras. A partir

desse pressuposto vamos refletir sobre a questão da temporalidade em obras que implicam o corpo em presença, mas que a ele não se restringem, pela relação com esculturas ou instalações que reverberam o “aqui e agora” para além do momento dado. Ainda há alguns trabalhos de longa duração cuja nomeação como *performance* até se poderia questionar.

Os trabalhos de Marcia X e Angela Freiberger possuem uma característica comum: exploram a *performance* como um ritual presenciado pelo público, mas também investem em esculturas (Freiberg) e instalações (Marcia X) derivadas desse momento ou a ele relacionadas. Angela Freiberger desenvolve *performances* (entre elas *Casa de banho*, Paço Imperial, 2001, e *Organs without bodies*, Frederico Seve Gallery, 2009) utilizando fragmentos de mármore esculpido a partir de seu próprio corpo, como a restituir vida a esses moldes. Curiosamente o momento performático se contrapõe ao longo processo de execução escultórica e à perenidade do mármore de Carrara, material que sugere corporeidade pela memória de sua utilização clássica, povoada por figuras humanas de longínqua temporalidade. Esses fragmentos de mármore sugerem vestes ou locais de repouso, evidenciados pelos títulos: *Local da cabeça*, *Local da barriga*, *Local da mão*. Outras esculturas referem-se a locais de lavagem ou purificação, pias batismais, lavabos, mictórios, bidês. A alu-

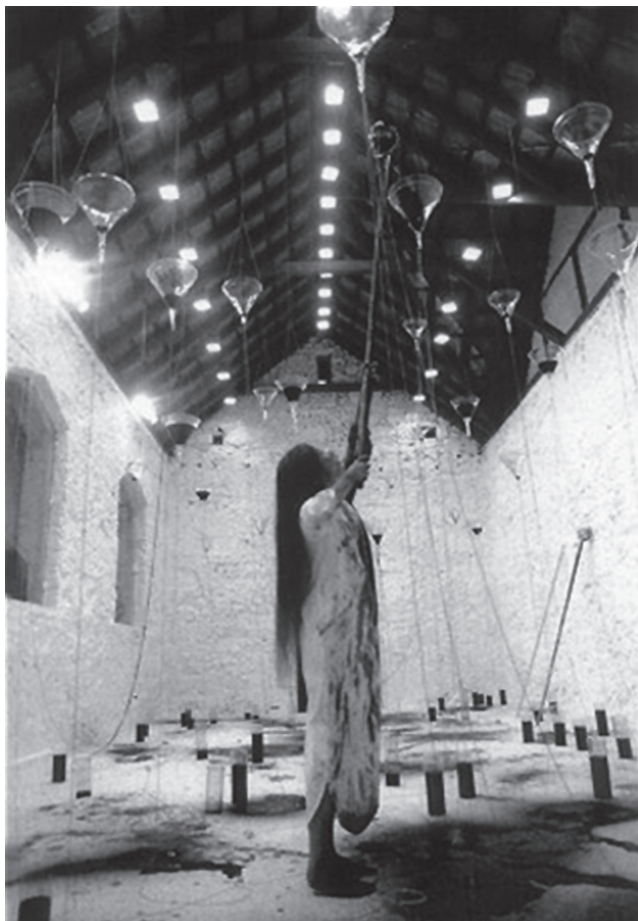


Angela Freiberger - *Casa de Banhos*, Paço Imperial, 2001.
Foto Wilton Montenegro.

são aos fluídos do corpo e a possibilidade de putrefação pontuam a vida e a morte. As *performances* de Freiberg são ativações dos rituais da vida, centralizam referências opostas, como os ritos do batismo e do enterro, a relação entre espírito e matéria. São locais de passagem e purificação, significam a transitoriedade e a memória da finitude humana.

Também em Marcia X observamos que as instalações e os objetos estão ligados às *performances*, como nas séries que associam a infância à sexualidade, *Fabrica fallus* e *Kaminhas-sutrinhas*, originadas das *performances* *Sex manisse* e *Lovely babyies*. Na série *Fallus*, a artista transforma ironicamente objetos comprados na *sex shop* em brinquedos, questionando a proibição da imagem do pênis. Em *Alviceleste* (2003), *performance* realizada para as Cavalariças do Parque Lage, Márcia X ativa uma instalação que funciona como um mecanismo plástico. Em um ambiente totalmente branco, vários funis de vidro, presos por hastes de aço ao teto, são interligados por correntes finas. Nas paredes e no chão são dispostas aleatoriamente pequenas coroas. A artista, vestida de branco, coloca em cada funil, com a ajuda de um sarrafo comprido, uma quantidade de tinta azul que escorre pelas correntes e salpica o chão com gotas e manchas. O gotejamento ativa o chão branco como em um *dripping* de Pollock. O dispositivo suspende a proximidade e a gestualidade do artista e institui um funcionamento pictórico distanciado. Em

Alviceleste o caráter de *site-specific* impõe a exclusividade da relação com o espaço; pela semelhança arquitetônica, o segmento das Cavalariças é informalmente chamado de Capela, o que revela outra via de leitura do trabalho. *Alviceleste*, como o título indica, pode ser vista mediante a relação entre o azul e as correntes, como um céu atravessado por raios e repleto de coroas, tal qual a imagem das pinturas religiosas. A altura dos funis em relação ao chão acentua o contraste entre os dois planos e qualifica o papel da ação: a artista, usando traje branco e em ritmo cadenciado, relaciona céu e terra. A plasticidade de *Alviceleste* concentra uma duplicidade de olhar: aquele atento ao chão e à compreensão por encadeamento racional; o outro que vê o mundo de cabeça para baixo ou o que pode ser mundo por meio da imaginação. O sentido de ritual religioso está presente em outros trabalhos, seja por alusão, como em *Pacake* (2000), em que a imagem de uma santa é produzida por confeitos colados no manto de leite condensado; seja pelo título *Ação de graças* (2001) e a utilização de galos depenados e ornados com coroas douradas ecoando as festas comemorativas; ou, de maneira mais direta, mediante a associação entre duas imagens, uma sexual e uma religiosa – o terço em formato de pênis –, em *Desenhando com terços* (2000), trabalho apresentado originalmente em Petrópolis e muitas vezes censurado por pressão da Igreja.



MarciaX. *Alviceleste*, Cavaraliças EAV/Parque Lage, 2003. Foto Adelmo Lapa

Por outro viés, o caráter religioso também está presente nos rituais de resistência de Tehching Hsieh. Provação e comprovação são palavras que evocam alguma experiência religiosa, como aquela vivida pelos santos, pessoas sagradas que suportaram flagelos e caminhos sofridos em defesa da fé. Os trabalhos de Hsieh praticamente se identificam com sua vida: projeta uma arte na qual nenhum objeto externo é formado, tratando-se antes de um processo no qual o corpo é o elemento visível. Nascido em Taiwan, Hsieh chegou a Nova York em 1974 na condição de imigrante ilegal, e seu primeiro projeto, *Cage piece* (1978), constituiu sua maneira de dar forma ao isolamento que sentia. Construiu uma cela em um *loft* e trancou-se nela durante um ano, sem acesso a nada exterior, fosse, pessoa, leitura ou televisão. Um assistente lhe traria comida e descartaria os excrementos diariamente sem trocar uma só palavra com ele.¹⁰⁸ Ao sair de sua cela em 1979 – segundo ele próprio, muito sensível e frágil –, temia não ser levado a sério e ser considerado louco. *Time-piece* (1980/1981) surgiu da necessidade de afirmar seu projeto, com a proposição de marcar um cartão de ponto num relógio, de hora em hora, 24 horas por dia, durante um ano. Suas provas documentais incluíam um

108 Ver JOHNSTON, Jill. Tehching Hsieh: art's willing captive. *Art in America*, September, 2001.

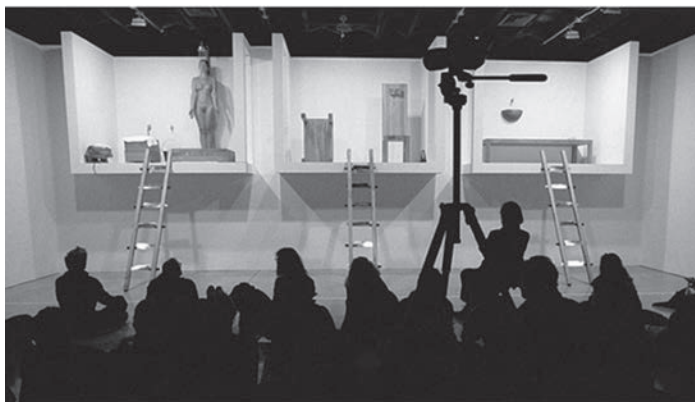
observador para verificar o cartão de cada dia e um filme produzido através de uma câmera que registraria uma única imagem cada vez que o relógio fosse acionado (o filme pode ser visto na compressão de um dia em um segundo e o ano inteiro em seis minutos). A documentação dos cartões permite verificar as 8.760 vezes que acionou o relógio e as 134 vezes que perdeu por não ter chegado a tempo. Em *Outdoor piece* (1981/1982), Hsieh permaneceu nas ruas de Nova York sem entrar em nenhum lugar coberto, como um *homeless*, durante um ano. A *performance* foi alterada por causa de sua detenção, durante 15 horas, em uma delegacia de polícia. No registro em filme, ele é visto, desesperado, tentando resistir e evitar a quebra de seu compromisso. *Art life* (1983/1984), realizada em colaboração com Linda Montano, manteve os dois juntos durante um ano, amarrados pela cintura por corda de dois metros de comprimento, respeitando a condição de que não se tocassem. Inicialmente raspam a cabeça para eliminar a diferença entre eles e marcar o tempo mediante o crescimento do cabelo. Fotografias diárias e a gravação de suas conversas resultaram em farta documentação.

Em todos esses trabalhos o gesto ou a ação em si não possuem significado: é sua repetição que estabelece um recorte de tempo, um segmento de vida. Assim, o que dá sentido ao trabalho não é o fato de estar em uma cela ou na rua como um *homeless*, ou ainda ligado por



Teching Hsieh e Linda Montano. *Art Life*, 4 de julho de 1983 a 4 de julho de 1984.

uma corda a uma pessoa, mas sim a duração dessas ações, suficiente para efetivar uma determinada vivência. Ele focaliza o sentimento de um imigrante, de um habitante de rua ou ainda a tensão e os limites da intimidade entre duas pessoas. É da confluência do período de tempo com a atividade a que o artista se submete que emerge o sentido de sua obra. Por suas características, os trabalhos de Hsieh não requisitam registro em sequência, pois as ações significariam mera repetição. Daí a necessidade de evidenciar o crescimento do cabelo para indicar o invisível: a passagem do tempo. Além do recorte cronológico, deve-se pensar também no tempo simbólico associado às provações que o artista se impôs. Suas *performances* acentuam momentos difíceis de sobrevivência ao focalizar em situações-limite aspectos sobre os quais habitualmente não paramos para pensar. O sentido de resistência, bem como a ideia de longa duração, está presente em Marina Abramovic, como em *House with ocean view* (2002), trabalho que se diferencia bastante daqueles da década de 1970. Em uma galeria de Nova York a artista construiu uma estrutura à semelhança de cômodos de uma casa, em que permaneceu durante 12 dias, podendo ser vista pelo público ao longo do horário de funcionamento comercial. A inexistência de paredes e o fato de essa estrutura estar em uma plataforma suspensa tendo apenas uma escada com lâminas nos degraus, acentuavam o



Marina Abramovic. *The House with the Ocean View*, 15/26 de novembro de 2002.

caráter de isolamento e de total exposição de atividades privadas. A artista estabeleceu uma rotina na qual não podia falar ou ler, apenas beber água, urinar, meditar e dormir. A disciplina e as restrições tinham o intuito de purificação e de criar no ambiente um campo energético. Toda a *performance* foi filmada e transcrita a partir da descrição cronológica do que foi vivenciado em cada dia; segundo Marina Abramovic, deveria ser vivenciado pelo espectador respeitando o tempo equivalente ao da *performance*.¹⁰⁹

A relação de corpo em presença e instalação também faz parte da linguagem Tunga, mas a partir de pressupostos diametralmente opostos. A obra de Tunga inviabiliza a análise apenas por sua corporeidade, uma vez que essa literalidade é problematizada. A produção do artista pulveriza as fronteiras entre o que é *performance*, escultura e instalação, os limites entre realidade e ficção. Na *performance Xifópagas capilares* duas meninas loiras semelhantes percorriam o espaço de uma galeria. A estranheza de dois corpos distintos, unidos por longa cabeleira, evidenciava a metáfora do duplo, que permeia a obra de Tunga. O artista extrai da forma e da textura dos fios da

109 Dados coletados por Stéphanie Dimocostas Marcondes – integrante do Grupo de Pesquisa Corpo e Arte Contemporânea/UFF/CNPq – para a dissertação *Fragmentos de Intimidade: sintá-se em casa*, sob minha orientação e defendida em 2014.

cabeleira xifópaga os elementos fundamentais para criação de esculturas feitas em latão à semelhança dos cabelos naturais, como em *Tranças. Xifópagas capilares* e *Tranças* ecoam em *Tereza* (1998), que se compunha por um grupo de 40 homens, vestindo apenas calção, sentados dois a dois em fila fazendo uma trança com cobertores e fios de cobre. Realizado em salão de pé direito alto, o trabalho criava um ambiente de penumbra, devido à iluminação produzida por pequenas luzes que pendiam do teto até a altura dos homens sentados. Praticamente nus, eles faziam a trança ao som de música com cadência marcada, mas descontínua. Teresa, na gíria penitenciária, é a liberdade com nome de mulher, pois é a corda trançada para a fuga. Tunga realiza uma metáfora usando a cena para ativar a relação entre prisão e liberdade. *Tereza* foi reatualizada em outras cidades, e em cada uma se transformou, e novos sentidos lhe foram acrescentados em função das relações estabelecidas com outros trabalhos e com os aspectos culturais de cada local. Em *Resgate*¹¹⁰ (2001), a *performance* foi executada por 100 atores e bailarinos dirigidos por Lia Rodrigues no CCBB de São Paulo. Além das tranças em feltro e dos fios de cobre, a cena incorporava peças de vidro, sinos, caldeirões com sopa, pratos

110 Ver *METRÔ: a metrópole em você*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

de metal. Lia Rodrigues estabeleceu junto com Tunga o posicionamento de atores homens e das dançarinas, cabendo aos homens fazer as tranças, as teresas, e lançá-las pelos parapeitos dos andares; eles também serviam sopa em pratos metálicos ou neles batiam talheres, produzindo um som ensurdecido. As dançarinas, seminuas, foram instruídas a passar bastões de cera avermelhada nos sinos, tal como uma maquiagem. Ao longo das oito horas de duração elas interagiam com os sinos, os recobriam de maquiagem, os penetravam com seus corpos também maquiados, formando um conjunto – corpo de sinos e humanos – integrado pelas curvas de uns e outros. Os sentidos que a trança elabora são resultantes da presença simultânea de corpos e matéria, das referências do lugar e de quem olha. Os sinos adquiriam carnação ao ser recobertos pela maquiagem, sensualidade crua animada pela energia da cena. Arnaldo Antunes improvisava uma trilha sonora na qual repetia a frase “cadê tereza?”, interagindo na ação dos atores que lançavam as tranças teresas pelos parapeitos. Embora a sonoridade interviesse na *performance*, os movimentos não foram estabelecidos a partir da música, não existia coreografia. Dessa maneira, a cena congregava várias atuações paralelas que, embora não subordinadas umas as outras, formavam um só grande organismo, um corpo coletivo de materiais, humanos, sonoridade.

A cena é uma imagem ou, melhor, resulta de uma relação de imagens que o artista engendra, mas não domina, uma vez que não preside as múltiplas conexões que capturam o espectador. Isso não quer dizer que não haja estratégia em sua operação. É por meio da disjunção operada por elementos heterogêneos que Tunga provoca estranheza, uma fresta que nos abre e produz imagem. Em entrevista Tunga afirma que “as pessoas ali na *Tereza* não estão fugindo da prisão, mas estariam se colocando numa posição em que, não estando fugindo da prisão, estão fugindo da prisão. Essa situação paradoxal seria um modo de deslocamento de sentido para cada um dos realizadores dessa tarefa. Isso estaria sendo transformado em linguagem, não dita por mim, mas dita com os sotaques de cada uma dessas pessoas, desses espíritos”.¹¹¹ Cena e instalações são os termos utilizados pelo artista para dar a ideia do que une e simultaneamente tira a autonomia das *performances* e instalações. Ao relacionar o momento da ação plástica à instalação que permanece exposta, Tunga se refere a Freud e à cena em que acontecem os fenômenos psíquicos, e enfatiza a noção do aparecer, do dar à luz. Seria como um teatro sem plateia, sem público, sem tex-

111 Entrevista a Luiz Camillo Osório por ocasião da *performance Assalto*. Ver *TUNGA. Assalto*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, p. 120-142.

to, e, por isso, os *performers* não desempenham papéis de atores, mas de corpos atuantes, completa o artista, “como em uma noção clássica de escultura: a escultura é o que sobra e o que resta”. Os trabalhos de Tunga, como analisa Suely Rolnik,¹¹² são obras vibráteis por meio de atrações estranhas, de tensão erótica, de montagens inusitadas e de hibridações. A “instauração” é um dos mecanismos de relações entre materiais, pois os humanos integram-se à obra, seguindo o protocolo de um ritual estabelecido pelo artista, mediante o qual eles interagem com o que está exposto. Nesse momento o processo que se dá na face da matéria rompe a barreira do visível, como em um sonho ou transe, e se apresenta no espaço, expondo-se a nossos “olhos vibráteis” em orgia vital em que minerais, vegetais, animais e humanos se afetam mutuamente. Os restos que permanecem na exposição carregam as marcas desse encontro e continuam a pulsar, como fantasmas do deslocamento que ali se operou. É a concepção de corpo fantasmático, de um corpo que pressupõe a noção de realidade psíquica que a instauração engendra. Importante situarmos o aspecto momentâneo da instauração não

112 Ver ROLNIK, Suely. *Instaurações de mundos*. In: *TUNGA 1977-1997*. Nova York: Bart College, 1998. Ver também ROLNIK, Suely. *An occasional experimentalist in unstable equilibrium*. In: *CONSTRUCTING a poetic universe: the Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2007.



Tunga. *Resgate*. CCBB/São Paulo, 2001. Foto atelier Tunga

como unidade de tempo linear: tudo conspira contra a normalização, pois a ideia de fluxo, de constante metamorfose impede a noção de algo estabelecido e acabado. As obras são passíveis de novos arranjos, há reatualização que a elas incorpora novos elementos ou as mescla a outras obras, como se adquirissem nova vida a partir do ambiente e da ocasião em que são realizadas. Nessa reatualização ocorre uma mudança, como um processo de imersão no tempo e no espaço, que desloca o mesmo em outro. Não se trata de um momento e de um lugar, mas de várias dimensões, uma vez que em Tunga não há espaço euclidiano nem tempo linear.

O conceito de instauração foi depois mais bem desenvolvido por Lisette Lagnado,¹¹³ ao explicitar que nos trabalhos de Tunga os elementos da instalação e da *performance* constituem-se como espectro de uma ação, da obra em movimento e das marcas dessa passagem sobre a matéria. Segundo a autora, o que diferencia a instauração da *performance* é o deslocamento do próprio corpo do artista para corpos alheios; anulando o pequeno eu da subjetividade, sobraria a pulsão da matéria. O problema colocado pela instauração diz respeito às condi-

113 LAGNADO, Lisette. A instauração: um conceito entre instalação e *performance*. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2001, p. 371-376.

ções de existência de um artista que expõe os resíduos de uma passagem transitória sobre a matéria. Como em Tunga, a relação entre seres vivos e instalação/arquitetura também está no cerne da poética de Laura Lima ao esgarçar a lógica da *performance*. Seus trabalhos podem ser repetidos e realizados de maneira diferente a cada vez, como nas diversas possibilidades apresentadas pela série Homem=carne/mulher=carne. No entanto, o conceito de instauração, no sentido do encontro entre corpos e materiais e de sua continuidade em resíduo, ocorre de maneira diversa daquela operada por Tunga, em que pessoas e matérias interagem de maneira a estabelecer relação, uma cena que pulsa e vibra nos elementos escultóricos que permanecem expostos. Já nos trabalhos de Laura Lima observamos *démarche* oposta, não há expansão, mas energia contida e aprisionada.

As esculturas de carne – expressão que a artista usa para rejeitar o conceito da *performance* – já não supõem sua presença, nem o “aqui e agora”; a duração dos trabalhos é variada, podendo ter instantes e se repetir ou ainda meses mediante instalações com pessoas em horário e temporada habituais de uma exposição. Tal como nos *tableaux vivants*, pose ou cena congelada, a artista estende esse princípio ao utilizar adereços e aparatos; “eu não ensaio e prefiro não atores, pois pressupõem carne me-

nos informada”, afirma,¹¹⁴ orquestrando corpos e ações, lidando com pessoas como se fossem esculturas, moldando seus atos e posturas para que alcancem a imagem desejada. As instruções ou tarefas precisas são situações de construção do corpo, e as pessoas contratadas têm clareza de que serão tratadas como objetos. Experiência do abismo, uma vez que dá margem ao acaso, esbarra no imponderável da condição humana ou, falando de maneira mais concreta, “parte da obra vai para casa de ônibus e pode não voltar no dia seguinte”. Em sua série *Homem=carne/mulher=carne*, iniciada em 1997, a artista planeja e contrata pessoas para desempenhar tarefas simples, como andar, chupar, dormir, puxar, mas realizadas em situações absurdas e não narrativas como: dois homens ligados pela cintura por uma fralda movem-se constantemente pelo espaço como se fossem uma nova espécie formada dessa junção (*Quadris*, 1998); um homem está tentando puxar a paisagem à qual está conectado por cordas de náilon (*Puxador*, 1998); um homem tem sua boca aberta por um instrumento cirúrgico, e em sua boca é posto um doce que ali se dissolve (*Bala*, 1996); uma mulher deitada e sedada tem seus cabelos ligados por tecido à parede

114 Os trechos citados correspondem a falas da artista em mesa-redonda, da qual também participei, na Décima Jornada do Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos, em 2011, no Rio de Janeiro. Ver também LIMA, Laura Eu nunca ensaio. *Arte & Ensaios*, 21, Rio de Janeiro, 2010.

(*Dopada*, 97). São trabalhos que podem ser reapresentados inúmeras vezes, e também a possibilidade de venda do projeto para o museu desafia a lógica da *performance* e do sistema de arte. A extensão do corpo, mediante partes protéticas, cria corpos híbridos além dos limites da escala humana. Ao enfatizar a corporeidade, a artista chama atenção justamente para a ausência de vontade, de interioridade desses seres tratados como objetos escultóricos. Ao fazê-lo tira a naturalidade do corpo no mundo. Essa questão é mais contundente em alguns trabalhos apresentados em Grande, exposição realizada na Casa França Brasil em 2010 e composta por novos trabalhos da série Homem=carne/mulher=carne (*Pelo+rede* e *Baixo*, de 2010), bem como por *Mágico nu* (2009) e *Choice* (2010). Pensado em 1997 e só executado em 2010, *Baixo* consiste em um recinto com teto rebaixado, do qual pende luminária que chega a encostar-se ao chão, e deixa entrever uma pessoa=carne portadora de deficiência física que ali permanece totalmente parada; em *Pelo+rede* um casal nu com pelos alongados na sobrancelhas(ele) e no púbis (ela) está deitado em uma rede de 25 metros.¹¹⁵ Em ambos as pessoas contratadas permanecem durante horas no local, embora exista revezamento, uma vez que o intuito não é mostrar exaustão ou sofrimento, mas expor uma escultura

115 LAGNADO, Lisette; CASTRO, Daniela (Org.). *Laura Lima on_off*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p. 218-225.



Laura Lima. Pelo. Casa França-Brasil, 2010. Foto Sérgio Araújo.

de carne. É uma redução do ser humano à materialidade da carne, um sujeito debilitado, retirado de sua condição cotidiana. A matéria exposta enfatiza uma carnalidade congelada que ecoa ausência absoluta. Essa coisificação da pessoa adquire, entretanto, significado inverso, pois se trata de corpos sem subjetividade. A estranheza vem do fato de vermos algo que nos fala intimamente, uma vez que nos vemos reduzidos a essa carnalidade, tratado como objeto inanimado. No Ocidente o corpo é fator de individuação, é dissociado do sujeito e percebido como um de seus atributos; o corpo torna-se fronteira que delimita a diferença de um homem para outro. O trabalho de Laura Lima esgarça essa naturalidade quando nos vemos confrontados com essa exterioridade absoluta, como se nos arrancassem a naturalidade dessa posse. O potencial dramático desses trabalhos não está em uma encenação, mas na capacidade de perturbar nossa certeza mais íntima: a vida em nosso corpo. Nesse sentido opera um deslocamento que nos abre para a finitude humana.

Corpo desdobrado

Cópula¹¹⁶

O título da série de desenhos “realizada conjuntamente com a poesia de Ester Faingold, Éthers”¹¹⁷ alude a líquido sutil e volátil que se dispersa e desliza ao infinito. Ligar, juntar, unir, acasalar: copular não significa aqui temática, mas configuração entre linhas, imagens e matérias. A própria distinção entre imagem, matéria e forma é problematizada no trabalho de Tunga, uma vez que elas se qualificam mediante suas conexões. Objetos e seres, espaços e substâncias copulam, impossibilitando limite ou definição; corpos e copos, vasos e cristais, fluidos e fluxos transitam constantemente entre si. Saliva, sêmen e urina se conformam em linha contínua a questionar entidades e identidades. Locus da razão, a cabeça é aí eclipsada pelo curso de matérias que relacionam boca, ânus e genitais.

Nosso objetivo é refletir sobre a questão do corpo na obra de Tunga tendo como ponto de partida a série Éthers e a relação da poética do artista com o pensamento

116 Publicado em MATESCO, Viviane. Cópula. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 22, 2011a.

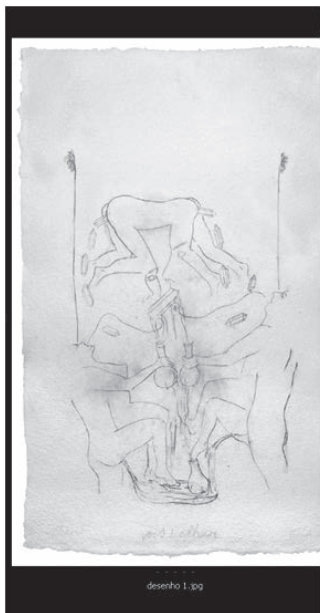
117 O título em francês remete ao poema *Alcools* de Guillaume Apollinaire.

de Georges Bataille. O trabalho de Tunga pressupõe o corpo como fluxo de energias, como um agenciamento de multiplicidades heterogêneas. Essa labilidade estabelece relações transgressivas que deslocam sentidos fixos e determinados. A cadeia de relações infindáveis entre figuras e matérias na série *Éthers* pode ser inicialmente relacionada ao romance *História do olho*,¹¹⁸ de Bataille, narrativa que desenvolve formulações ambíguas e associações fantásticas subvertendo objetos, funções e imagens.¹¹⁹ Roland Barthes¹²⁰ observa como Bataille utiliza cadeias metafóricas como olho/objetos globulares ou ainda líquido/lágrima/leite do gato/gema/esperma/urina, que não designam o sexual como sentido primeiro. Todo termo é significativo de um outro, de modo que a cadeia se refaz em novos deslizamentos e, a cada contato, novo sentido

118 BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

119 Como a inversão do olho que vê para o olho visto. No romance a jovem Simone introduz no ânus o olho de um padre estrangulado e, em seguida, na vagina, da qual parece “olhar” para o narrador. Bataille relaciona a cegueira com a “enucleação” cortando a relação privilegiada da visão com o sentido da razão, reintroduzindo-o no corpo de modo a provocar um êxtase orgiástico. Sigo análise de SCHOLLAMMER, Karl Eric. Imagem & literatura no pensamento de Georges Bataille. *Registros do Seplic*. Rio de Janeiro: Departamento de Ciência da Literatura, 1996, p. 6-9.

120 BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p 119.



desenho 1.jpg

1)

Em veias tenho teu nome,
Não capturo.
Es o meu bolso, minha rocha.
Guardo-te grão.
Aguardo-te garrafa.
Cresces no sopro da água.
Crias raízes.
Te firmas no ar
Tens garras suspensas, extensas.
Tens o meu nome.
Não capturo.

Dans mes veines je garde ton nom
Je ne capture pas
Tu es ma poche, mon roc
Je te conserve graine.
Je t'attends carrafe
Tu grandis sur le souffle de l'eau.
Tu crées des racines.
Tu t'affermis dans l'air
Tu as des griffes suspendues, étendues.
Tu gardes mon nom.
Je ne capture pas

2)

Tunga. Série *Ethers*, 2010. Foto Gabi Carrera. Fonte: Atelier Tunga.

contamina toda a sequência. A erotização ocorre nesse deslizamento do olhar em que o corpo é redesenhado, tirando-o da estabilidade da visão e do sentido convencional do mundo e revelando-o com um olhar “outro”. Fruto desse movimento, a erotização liga-se à aceleração de imagens, ao ritmo no qual os objetos copulam, nos sentidos tanto gramatical quanto literal da palavra.¹²¹

Esse sentido do erótico não é novo no trabalho de Tunga, como também a relação com Bataille é antiga e muito profunda. Observamos na série *Éthers* questões já presentes nos desenhos e objetos da exposição Museu da Masturbação Infantil (MAM/RJ, 1974), como também em trabalhos subsequentes com feltro, borracha e materiais elétricos (*Série Vênus*, 1976). Na mostra do MAM, o artista desenvolve experiências com substâncias usadas como sistemas que pressupunham um tensionamento das energias – cera, chumbo e parafina. Tunga afirma que seus experimentos se baseiam na relação entre matérias, energias e uma fantasmática pessoal, pois não se preocupa em extrair qualidades estéticas das matérias, mas em reproduzir complexos mecanismos de tensão e explosão, análogos ao modo de operar do desejo.¹²² Sua produção lida com materiais que sugerem campos de energia e com

121 SCHOLLAMMER, 1996, p. 9.

122 TUNGA. Depoimento. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.1, 1975.

imagens que desafiam a comunicação entre eles e o corpo. Em vez de centrar-se na ilustração do sexo, o trabalho segue operações metafóricas de seu funcionamento como condensações, fusões e aquecimentos. É interessante apontar que nenhum trabalho de Tunga existe como entidade separada; desse modo um trabalho ressoa no outro, como também uma série resgata e ressignifica séries anteriores; essa temporalidade é visualizada em *Éthers* pelos corpos e fragmentos entrelaçados, viabilizando, em fluxo contínuo de linhas, outra dimensão. Tradicionalmente o desenho é um meio para se pensar graficamente ou representar ideias pensadas. Essa concepção, entretanto, é subvertida pela indecisão da linha e pelo contágio da matéria. Monotípias em pastel seco, os desenhos são realizados em papel translúcido nos quais a cena é montada como matriz para o decalque. Correlato da pele, a lâmina recebe o material como tatuagem ou maquiagem, o que desloca o monopólio habitual da linha, pois implica organização perturbada pelo contato.

Segundo Didi-Huberman¹²³ imprimir, decalcar, marcar traços sobre uma superfície são processos em torno de um corpo que, ao se ausentar, deixa sua visibilidade, joga com desejo e luto, significa um presente remanescente.

123 DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997, p. 11-35.

te de um passado. A impressão supõe um gesto de aderência, tanto motivo quanto processo, pois se transmite física e não só opticamente. Faz do resultado obtido um filho carnal e por isso supõe um olhar por contato, olhar paradoxal que se interroga sobre a taticidade das coisas, das matérias. É uma transubstanciação que se opõe ao *disegno*, conceito estratégico do humanismo baseado na prevalência do intelecto. A noção de desenho aliada ao projeto tem como base aquilo que a mente lança e engendra em ideias, o “por vir” que caracteriza a linearidade do processo.¹²⁴ Embora Tunga realize desenhos como projetos para instalações e esculturas, nessa série transtorna a hierarquia espacial e temporal da tradição. Mediante o desregramento dos elementos gera-se um acontecimento, um não fechamento que impossibilita a solidificação de qualquer identidade. Contrário a qualquer arquitetura previamente planejada, o ir e vir da linha indica universos que se expandem ou se contraem; supõe lógica que busca no acontecimento o encontro, o desejo desses estranhos atratores. A linha não delimita, segue um contínuo que inviabiliza a distinção entre figuras; as múltiplas conexões entre corpos e matérias provocam um estado de imersão agenciando um fluxo permanente. No desenho não há

124 Ver DERDYK, Edith (Org.). *Disegno, desenho. Designio*. São Paulo: Editora Senac, 2007, p. 17-24.

ponto de partida ou de chegada, pois, em vez de um espaço codificado e fechado, sugere abertura que preserva a possibilidade do aparecer.

A concepção espacial da série *Éthers* reatualiza trabalhos anteriores, como *Eixos exógenos* (1986) e *Esculturas maquiadas* (1994), nos quais o cruzamento de metáforas do encontro de corpos envolve tanto a topologia quanto o inconsciente.¹²⁵ Realizadas em argila, fundidas em bronze e com acabamento semelhante à maquiagem, as *Esculturas maquiadas* jogam com a aparência simultânea de barro, de pele e de vísceras; a linha ganha volume e se expande nas formas de urna e de cálice. O processo escultórico, o material e a imagem se interpenetram e se qualificam como metáfora das relações amorosas. Em *Eixos exógenos*, Tunga expõe a questão do duplo com lógica perfeita, pois vemos o que não está lá, como se o ser humano estivesse atravessado pela presença do outro. Obtidas a partir do desenho do corpo de sete mulheres, as esculturas resultam da materialização do espaço vazio deixado por seus perfis; consistem em colunas de madeira com contornos curvos, com um cálice no topo. Tal como as ambiguidades espaciais da série de desenhos, nos confundimos ao ver nas formas, a borda de um jarro ou

125 Outras séries, como *Borda*, de 1983, as monotípias de 1997 e os desenhos eróticos de 2007 também operam a partir da mesma questão.

o perfil de um rosto humano, jogo óptico que deixa ver em negativo ou em ausência uma figura. No entanto, o sentido do trabalho não está em um olhar gestáltico, não se trata de um jogo perceptivo de figura e fundo. As séries Éthers, Esculturas Maquiadas e Eixos Exógenos apontam que “não há um fundo em que as coisas apareçam, não há um silêncio onde as notas são tocadas, porque aquilo que se chamaria silêncio – e que em arte seria espaço – existe como coisa”.¹²⁶ Essa concepção de espaço evidencia uma imersão em que não há dentro e fora; fala ao campo da intimidade, da sensualidade, do contato e de um possível modelo de convivência de coisas heterogêneas. A presença de formas à semelhança de vasos, taças e cálices cria uma metáfora do corpo como recipiente ou oferenda, com a função de continente ou conteúdo; fala do movimento de dar e receber em presença contínua do exterior e do interior que torna os corpos uma só coisa.¹²⁷

Os desenhos supõem, portanto, dinâmica igual à dos trabalhos escultóricos. A ideia de *continuum* é visualizada nos trabalhos de Tunga pelo entrecruzamento de serpentes, das tranças, dos toros, e é exemplar na imagem

126 Tunga em entrevista a LOBACHEFF, Georgia. Espaços para as metáforas de Tunga. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15 mar. 1994.

127 LOBACHEFF, Georgia. Metáforas eróticas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 jun 1996.

do túnel, em *Áo*. Neles há contágio entre o processo escultórico, o material e a imagem, de maneira a criar um contínuo, mas que, tal como em *Áo*, jamais se estabiliza em uma fórmula conclusiva. A forma, a imagem e o material são explorados pelo artista de maneira que a forma não é mais vista como puro princípio de construção, o material não é apenas elemento neutro a ser explorado e a imagem não se constitui como conteúdo ou temática. Nas séries *Tranças*, *Escalpes* e *Lezart* Tunga recorre a fios de cobre ou alumínio dispostos de maneira a estabelecer relação de semelhança com cabelos – na primeira os fios são trançados repetindo o gesto como processo construtivo; em *Escalpes* uma barra de latão penetra os fios, à semelhança de um pente; na instalação *Lezart*, grandes placas de metal com magnetos seguram os fios dispostos como cabeleira presa por elementos também semelhantes a pentes. Temos aqui três termos: o material em metais, o processo formal que os organiza e a relação de semelhança que aqui denominamos imagem de cabelo. As características físicas dos materiais, como a maleabilidade dos fios de metal, relacionam-se ao processo de formalização, como o ato de trançar em *Tranças*. Ao mesmo tempo, o processo de formalização invoca a consistência da imagem do cabelo, que possibilita diversos arranjos. O processo de formalização é aqui cifrado pela imagem

do cabelo. O magnetismo do material contagia e impõe por sua vez outro significado. Em Lezart, ferro, cobre e aço relacionam-se como se gerassem eletricidade entre si e também figurativamente, na imagem do cabelo e do pente, o que produz uma analogia ou encontro de energias esculturais e energias do corpo humano.¹²⁸ Nos trabalhos de Tranças e Escalpes, a relação do material com a imagem cria a disjunção que impede o engessamento de significação.

Em Tunga há forma desde que a concebamos como forma em formação, em movimento imposto pela relação com os materiais e com as imagens.¹²⁹ O processo escultórico apresenta-se como um conjunto de formas em expansão cujo equilíbrio está sempre relacionado a algo que lhe escapa. A tradição formalista, de Fiedler a Greenberg, estabeleceu dicotomia entre forma e imagem, uma vez que valorizava a depuração da forma em contraposição ao conteúdo, depreciado como assunto ou temática. Em

128 Ver BRETT, 2005.

129 Rodrigo Naves argumenta que Tunga buscaria uma identidade primeira entre material e forma, evidenciando solicitação essencialista, como a perguntar pela forma do aço, do feltro, do cobre, e uma identidade entre imagem e matéria. O autor questiona os trabalhos posteriores de Tunga, tanto pela excessiva intervenção narrativa dos textos como pela formalização insuficiente. Naves critica em Tunga exatamente o que é sua potência. NAVES, R. *Metafísicas por um fio. Folha de S. Paulo*, 11 dez. 1987.



Tunga. *Lezart*, 1989. Fotografia Atelier Tunga

Tunga a forma enquanto processo de construção não se desvincula da imagem e inviabiliza qualquer antinomia. Também a relação com as referências literárias cria um elemento a mais na cadeia que impede a fixação de identidades. Carlos Basualdo¹³⁰ analisa a problematização da autonomia do objeto na obra de Tunga pelo questionamento dos limites entre o real e o virtual, o que seria a dimensão fantasmática da produção escultórica. Essa virtualidade é expressa na utilização de figuras topológicas, como a fita de Moebius e o *torus* que aparecem em seus desenhos, esculturas, instalações. A problematização da autonomia do objeto se efetivaria também pela tensão dos limites entre ficção e realidade, que corresponde ao projeto da obra de colapsar as barreiras entre as referências artísticas e literárias, entre imagem e escrita. A materialidade na obra de Tunga pressupõe mecanismo que, para aparecer, requer intervenção linguística, que por sua vez provém de cuidadosa observação dos elementos que a integram. O trabalho não está contido em sua imagem, que, entretanto é a cifra que permite o acesso, oblíquo e mediado pela linguagem, aos mecanismos internos da obra. Os trabalhos como os textos assinalam permanentemente o que lhes falta, o peso das imagens abrindo-se

130 BASUALDO, Carlos. Uma vanguarda viperina. In: *TUNGA*. Nova York: Center for Curatorial Studies, Bart College, 1997.

por uma leitura silenciosa, os jogos de palavras ressoando nos jogos formais que as peças estabelecem entre si.

Nas obras de Tunga vemos uma profusão de elementos figurativos, de partes do corpo, como crânios, dentes, mechas de uma cabeleira; esses elementos, no entanto, não desempenham função descritiva. As referências figurativas são efetivadas mediante uma relação de semelhança entre a corporeidade dos elementos e a imagem que deles fazemos. Ela não ocorre, porém, de maneira pacífica ou conclusiva; há um lapso que impede o aprisionamento em um significado. Os limites entre ficção e realidade são suspensos, e cria-se um hiato entre a percepção das coisas e as representações convencionais que projetamos. Em vez de mera operação de reconhecimento, enfatiza Suely Rolnik,¹³¹ o artista acentua a ambiguidade entre o familiar e o estranho, pois a percepção das formas tende a apelar não mais para sua pacífica associação a representações, mas para a turbulenta sensação das forças que nela pulsam; são obras vibráteis que por meio de atrações estranhas, de tensão erótica, de montagens inusitadas e de hibridações instauram mundos imprevisíveis.

Em Tunga forma e imagem situam-se como densidades contrastantes expressas na circulação de energia dos materiais que desafiam qualquer dualismo tradicio-

131 ROLNIK, 2007.



Tunga. *Escalpe*, 1984. Fotografia Atelier Tunga

nal. Esse questionamento adquire mais complexidade à luz da reflexão estético-antropológica de Bataille. No final dos anos 20, Bataille estava definindo sua filosofia em oposição tanto ao surrealismo, que ele percebia como um idealismo dissimulado, quanto à metafísica ocidental em geral. Na revista *Documents*,¹³² Bataille exprime a entrada no jogo filosófico de toda a sua empresa transgressiva; é reivindicando uma semelhança informe, desclassificadora, que sugere impor nas formas a insubordinação dos fatos materiais, por desarranjador contágio.¹³³ O que está em jogo nos textos de Bataille é o duplo uso de todas as coisas; a boca pode ser relacionada ao falar ou ao vomitar e gritar, da mesma maneira que o abatedouro pode referir-se ao horror ou à maneira de ocultá-lo. Tudo se divide em dois, mas essa divisão não é simétrica; ela é

132 Bataille, 1968, p. 57-64. Ver também análise de DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 23-28.

133 Essa ideia é exemplificada no verbete Arquitetura do Dicionário crítico e no artigo Baixo materialismo e a gnose, ambos em BATAILLE, 1968. A arquitetura é utilizada como metáfora da razão e do idealismo, e o baixo materialismo como resistência à captura do conceito e da forma. A verticalidade da arquitetura está associada em Bataille à confiança de o homem como ser ereto ter abandonado sua condição de animal, na qual o eixo biológico boca/ânus é horizontal; a oposição vertical/horizontal também é explicitada no artigo Le gros orteil, BATAILLE, Georges. Le gros orteil. *Documents*, n. 6, dez. 1929, p.75-82.

dinâmica, o baixo implica o alto na sua queda. O baixo materialismo é a arma principal na luta de Bataille contra o idealismo; a instabilidade coloca em questão cada forma e reconhece a intratável dialética de sua relação, de sua inseparabilidade contraditória, contato e contraste juntos. O pensamento de Bataille tem relação com o mundo das imagens sob a forma de uma iconografia cujo caráter é, obstinada e sistematicamente, desarranjado e deslocado – negador, ignóbil, paradoxal, sinistro, sexual. As ideias esboçadas na revista *Documents* foram depois desenvolvidas no *Dossier hétérologie*,¹³⁴ no qual o autor distingue dois polos estruturais: de um lado, o homogêneo, ou campo da sociedade útil e produtiva; de outro, o heterogêneo, lugar de irrupção do impossível.

A heterologia era para Bataille a ciência do irrecuperável, que tem por objeto o improdutivo por excelência: os restos, os excrementos, a sujeira. A apropriação de bens pelo homem tem lugar por meio da homogeneidade (identidade), presente na ideia que subsume os elementos do mundo a uma representação. Os processos intelectuais produzem eles próprios dejetos e liberam o elemento excremental de maneira desordenada; a heterologia procede invertendo o processo filosófico – de

134 BATAILLE, Georges. *Dossier hétérologie. Oeuvres Complètes II. Écrits posthumes 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970, p. 167-178.

instrumento de apropriação, passa à excreção. A partir do momento em que o esforço de compreensão racional chega à contradição, a prática da escatologia intelectual comanda a dejeção dos elementos inassimiláveis. É o que não se deixa transportar em nenhuma metáfora, o que não se coloca em forma: seria a regulação pelo excesso, mas sempre ineficaz porque insuficiente.

É o heterogêneo que o trabalho de Tunga pressupõe, uma vez que forma, imagem e matéria se situam ao mesmo tempo como continuidade, sem, no entanto, jamais alcançar unidade de sentido. Tunga estabelece uma relação entre esses três elementos em que um qualifica o outro, embora provoque, simultaneamente, ambíguo deslocamento. Há contágio entre os termos, mas não há um produto híbrido, uma vez que agem como campos de forças em constante movimento. A rede de relações entre os termos estabelece semelhanças – verdadeiras e falsas; Tunga cria laços críticos de semelhança, ou semelhanças por excesso, que atuam como choque por meio das relações e de contatos. Esse choque gera imagens que dilaceram qualquer substancialismo, pois implicam a heterogeneidade, a capacidade que as coisas têm de se transformar, de se confundir com seu contrário; o trabalho introduz tensão, pois sentimos ao mesmo tempo a interação e a oposição entre deles. Também pelos textos,

Tunga introduz uma cadeia de mais relações ao conferir outra via de interpretação que acentua ainda mais a ambiguidade diante dos limites entre ficção e realidade. O objetivo é criar um campo imantado que reconstrua o inexistente, em que você completa com o olhar aquilo que não existe, mas sem alcançar unidade de reconstrução. O trabalho de Tunga dá muito a ver; é praticamente um mar de imagens, dobrando-se umas sobre as outras, mas são cadeias de significantes que nunca se fecham. Inviabiliza uma análise apenas por sua corporeidade, pois somos sequestrados por um jogo fundado na materialidade do invisível. É mediante a relação entre algo figurável e o deslocamento do sentido que Tunga opera em polos opostos, deixando que esse descompasso, o heterogêneo, se movimente em nós como uma abertura.

Corpo-imagem posto a nu¹³⁵

Na obra de Cristina Salgado três elementos constantes se entrelaçam na mesma questão – nu, imagem e corpo. Presença preponderante nas recentes instalações nas quais a artista explora a imagem efetivada em corporeidade escultórica, o corpo é via de pensamento, de

135 Publicado em SALGADO, Cristina. *Cristina Salgado*. Rio de Janeiro: Barléu, 2015.

questionamento de tradições artísticas, mas, sobretudo, de elaboração de uma linguagem singular. Fragmentos como pernas, dedos e peitos, bonecas pesadas e perversas, tapetes carnisais, cadeiras e poltronas que acolhem corpos, tecidos viscerais interrogados por olhos atentos pontuam que o corpo na trajetória da artista se desvela como processo, é posto a nu. Estamos longe do ideal clássico, o nu como gênero artístico que configura a imagem não de um corpo desnudo, mas da própria humanidade. No entanto, é por meio da relação constituinte entre corpo e imagem que podemos compreender a complexidade de sua poética.

Nua. Instalação realizada nas Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 2009, *Grande nua na poltrona vermelha* compôs-se de inúmeras faixas de tapete, predominantemente em tons de vermelho, que pendiam das vigas do teto, chamando atenção para a imensidão da escala tanto da arquitetura quanto do trabalho. As camadas de tapetes eram conformadas em dobras em torno de tubos de borracha e praticamente cobriam uma poltrona vermelha. Visto mais detalhadamente, o conjunto apresentava em algumas extremidades recortes de corpos, pernas e pés espalhados pelo chão, bem como o perfil de rostos em algumas das camadas penduradas ao teto ou ainda entre as dobras esparramadas na poltro-

na. Um diminuto espelho, se comparado com a escala da instalação, refletia esses corpos despedaçados. *Grande nua na poltrona vermelha* tem como referência *Grande nu na poltrona vermelha*, obra realizada por Picasso em 1929, o qual, por sua vez, se relaciona a uma série de pinturas modernas nas quais a singularidade de corpos nus geralmente deformados ou fragmentados destitui o paradigma do nu impessoal e fora do tempo. A total desconsideração pela anatomia e a decomposição do corpo humano, marcas da estética modernista, rompem com a representação tradicional uma vez que o corpo passa a ser compreendido como linguagem.

A instalação do Parque Lage não é uma referência apenas à imagem da pintura de Picasso, cifra em escala e compreensão contemporânea, a dinâmica planar cubista. Isso se torna claro se a relacionarmos às primeiras esculturas da artista. Nos anos 80, após breve experiência com a pintura, suas primeiras peças em madeira resultaram, segundo suas palavras, “do desejo de dar maior concretude às imagens”,¹³⁶ de buscar nitidez em recortes pintados de corpos fragmentados; como se o dilaceramento da imagem fosse uma via para a introdução de referências corpóreas/escultóricas. O que inicialmente era desenho

136 Em entrevista a Luiz Camilo Osório para o catálogo da exposição Cristina Salgado/Nuas, montada em 1999 no Paço Imperial, Rio de Janeiro.



Cristina Salgado. *Grande Nua na poltrona vermelha*, 2009. Foto Wilton Montenegro.

recortado abriu-se em planos e emprestou corpo ao vazio. Trabalhos como *Introvertida* e *Dois modos de pensamento* ecoam em *Miolo*, matriz do pensamento imagem-corpo presente nos tapetes carnais de *Grande nua* e em outras séries. No ano anterior, em *Escultura como imagem*, realizada no Paço Imperial, a operação carnal de *Grande nua* já era evidente, embora as dobras efetivassem materialidade mais concentrada do que o espalhamento de corpos recortados nas Cavalariças. Em *Escultura como imagem*, os perfis de pés e rostos eram suspensos na parede; mais velados, contrastavam com a grande massa de dobras de tapetes, dispostas como vísceras ou camadas de carne seccionadas por cutelo. A materialidade dos tapetes adquire significado por sua maleabilidade, consistência e coloração. Nas duas instalações a dinâmica de planos não inviabiliza a projeção de imagens, uma vez que o processo escultórico cria uma ambiguidade que desvirtua qualquer possibilidade de pureza formal. Cristina Salgado tem nítido interesse pelos processos escultóricos; no entanto, a forma, enquanto processo de construção da escultura, não se desvincula da imagem e inviabiliza qualquer antinomia. Processo escultórico e imagem estabelecem campos de forças, qualificadas pelo material, e questionam portanto dicotomias como corpo mente ou matéria espírito. A ambiguidade criada entre concretude processual e

imagem na série dos “tapetes carnais”¹³⁷ evidencia o corpo como esse “entre”, entidade indefinível, processo aqui poeticamente posto a nu.

Olympia. Nua e recebendo flores de um possível cliente, Olympia nos olha friamente ao expor sua nudez no famoso trabalho de Manet.¹³⁸ A pintura realizada a partir da modelo Victorine revela corpo singular que contraria a longa tradição de idealização das Vênus. Na série Carimbos Londres (*Venus-Metrô*, 2007), a subversão de Cristina Salgado se dá em outro registro; tinta partes do carimbo ou faz uma “máscara” para desintegrar a imagem. Dessa maneira, tal qual uma brincadeira de boneca, coloca a Vênus de cabeça para baixo, as pernas na cabeça, partidas ou mesmo duplicadas. A fragmentação, o deslocamento e a junção de partes de corpos já predominavam nos trabalhos da artista desde os anos 90, primeiro na série Humanoinumano (1995) e em *Meninas* (1993), ambas em ferro fundido, e também nas séries com papel machê, entre elas Instantâneos (2002).

A fragmentação e a junção de diferentes partes do corpo evidenciam humor pelo inusitado, como nas pernas

137 A designação “tapetes carnais” é de minha autoria e se refere não só às duas instalações analisadas, mas também a toda uma série de trabalhos, como *Mulher em dobras* e *Dupla*.

138 Édouard Manet. *Olympia*, 1865, óleo sobre tela. Paris, Musée d’Orsay.



Cristina Salgado. *Olympia sentada*, 2012. Foto da artista.

portando bebê (*Homem bebê*, 2002) ou nas pernas que sobem paredes aparafusadas em hastes de ferro, nos dedos que saem de cálices, nos sapatos/dedos, ou ainda em *Mulher boca* (2002). As operações se assemelham àquelas das crianças ao torcer os corpos das bonecas para efetivar como brincadeira um processo de linguagem. As operações/objetos de Cristina Salgado nos despertam para um mundo ao mesmo tempo sedutor e perverso. É interessante enfatizar que esses fragmentos de corpos não são realistas, mas fragmentos de imagens de corpos, tal como brinquedos e, particularmente, as bonecas. Os trabalhos em papel machê foram realizados a partir de estruturas internas muito híbridas, como ripas de madeira, arames ou algo rígido que pudesse servir de esqueleto para modelar a massa de papel. O acabamento em massa acrílica e tinta PVA lixadas, processo refeito inúmeras vezes para corrigir imperfeições e até que a superfície estivesse lisa. Na série Instantâneos (2002), volumes arredondados flutuam pendurados do teto da galeria; deles saem fragmentos de corpos como dedos alongados, olhos que exploram com ironia o imaginário infantil.¹³⁹ Apelidados de “batatas”, diferiam dos trabalhos anteriores por ser esculpidos em

139 INTERLENGHI, Luiza. Corpo como espaço. In: SALGADO, Cristina; GERALDO, Sheila Cabo (Org.). *Cristina Salgado: grande nua na poltrona vermelha*. Rio de Janeiro: UERJ/Instituto de Artes, 2009, p. 91-100.

blocos de isopor por profissional de escola de samba a partir de modelo reais de batata-inglesa, batata-doce e berinjela. As superfícies recobertas em tom rosado semelhante ao de pele dissimulam o interior e recebem detalhes como olhos de vidro, dedos, seios. Com isso projetam-se no espaço como se configurassem imagens-corpos. Em alguns deles, como *Mulher boca* ou *Mulher com ferro na cabeça* (2002), a artista utilizava bonequinhas de plástico cortadas e remontadas; também eram modeladas em papel machê, e repetia-se todo o processo de acabamento. É importante ressaltar que a relação ambígua entre imagem e materialidade, ou seja, um espaçamento, o “entre”, como já dissemos, do processo escultórico tem significado central na linguagem da artista.

Na série *Humanoinumano*, Salgado utilizava ex-votos como molde para peças realizadas em metal maciço. Apesar de o material implicar rigidez de movimento, os trabalhos sugerem desenvoltura, pois a fragmentação e o fato de as partes do corpo serem interligadas por parafusos insinuam a possibilidade de montagem e desmontagem. Na série *Meninas*, as figuras em escala diminuta contrastam com o peso do ferro, e bonecas atravessadas por barra e olhos perfurados tornam literal a questão do atravessamento do olhar. Muitas vezes perversas,¹⁴⁰ as brincadeiras

140 *Meninas* participou da exposição *Infância Perversa* no Museu de Arte Moderna em 1995.

infantis despedaçam ou alteram a anatomia das bonecas. Objetos inanimados, as bonecas ganham vida através do nosso olhar. Imagem em miniatura de um corpo humano, a boneca nas mãos e sob o olhar da criança é capaz de se alterar, de se abrir cruelmente, de ser assassinada e, com isso, ter acesso ao estatuto de imagem bem mais eficaz; sua visualidade, como afirma Didi-Huberman,¹⁴¹ torna-se “o despedaçamento de seu aspecto visível, sua desfiguração corporal: a imagem brinca com a imitação, pois só a utiliza para subvertê-la; abre a imitação aos poderes da ‘figurabilidade’: ao mesmo tempo jogo de palavras e jogo de imagens”. Imagem fundida também é fendida, pois deixa transparecer a pulsação das brincadeiras infantis, como também aquela de preces e desejos das formas votivas.¹⁴² As bonecas de Hans Bellmer, a Olympia dos contos de Hoffmann, bem como a interpretação

141 Didi-Huberman argumenta que as imagens da arte sabem “compacificar” esse jogo da criança ao impor sua visualidade como abertura, uma perda praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 80-87.

142 A forma votiva é a de um voto e, portanto, a forma de um desejo. Antes de representar alguém, o ex-voto representa o sintoma e as preces de alguém; é ali que sofre e ali que quer ser curado. Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ex-voto image, organe, temps*. Paris: Bayard, 2006. A relação com os ex-votos é explorada por Ricardo Basbaum em BASBAUM, Ricardo. *Humana/Inumana. HUMANOINUMANO*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1995.

de Freud, relacionam-se com as operações suscitadas por essas séries de Cristina Salgado. O número 6 da revista *Minotaure*, de 1935, traz as fotografias de uma boneca que Bellmer construiu em madeira e papel machê, e cujas partes fotografou depois.¹⁴³ As versões posteriores das bonecas acentuam o sistema operatório de uma anatomia metamórfica: isolar uma parte, desmembrar, mutilar, depois desarticular e rearticular diferentemente, combinar montagens corporais improváveis e mesmo monstruosas. A inspiração das bonecas foi uma versão de ópera dos contos de Hoffmann vista por Bellmer. No conto de Hoffmann o temor de ser ferido no olho e a revelação de que Olympia é uma boneca conjugam-se para formar “‘o estranho’, na leitura de Freud”.¹⁴⁴ Essa interpretação não

143 HANS Bellmer, *anatomie du désir*. Paris: Gallimard/Centre Pompidou, 2006.

144 “O estranho” ou “Inquietante estranheza”, escrito por Freud em 1919, baseia-se no conto “O homem de areia”, de Hoffmann, que começa na infância do protagonista com o episódio da morte de seu pai, transcorrida em circunstâncias inquietantes; a vida do jovem é marcada por coincidências que se opõem a seus projetos amorosos, e a estória acaba com a morte do herói, que se suicida num acesso de demência. O homem de areia é aquele que arranca os olhos das crianças que não querem dormir. A angústia horrível e desmesurada de perder os olhos é para Freud um substituto da castração. Ver Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. O homem de areia. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das

se relaciona apenas à boneca, mas a seu desmembramento, que a priva de seus olhos, o que remete à experiência infantil do medo de castração. Como a boneca Olympia que Freud invoca para unir as pulsões fundamentais, morte e desejo, ao olhar, as bonecas de Bellmer objetivam a tensão entre possibilidades integradoras e desintegradoras e a natureza sadomasoquista da sexualidade.¹⁴⁵ Em *Compulsive beauty*,¹⁴⁶ Hal Foster propõe uma reflexão do surrealismo pelo conceito do “estranho”, como objeto teórico produtivo em seus próprios conceitos críticos; aponta os vários aspectos do estranho nos dois manifestos do surrealismo: a confusão entre animado e inanimado, exemplificada em figuras de cera, bonecas, manequins e autômatos, todas imagens cruciais no repertório surrealista; a usurpação do referente pelo signo ou da realidade física pela física realidade. Aqui o surreal seria vivenciado num eclipse do referencial pelo simbólico, ou seja, pela submissão de sujeito a um sintoma, que teria como efeito aquele do estranho.

Letras, 2004; e ainda Freud, Sigmund. L'inquiétante étrangeté. In: THIS, Claude (Org.). *De l'art et de la psychanalyse, Freud et Lacan*. Paris: École National Supérieure des Beaux-Arts, 1999, p.156.

145 KRAUSS, Rosalind. Corpus delicti. In: *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gili, 2002, p. 194-197.

146 FOSTER, Hal. *Compulsive beauty*. Cambridge, Mass.: The Mit Press, 2000.

Bellmer ilustrou a *História do olho*, de Bataille, em 1947; criou a boneca *Jointure à boule* na qual coloca um olho-vulva entre “pernas/braços”.¹⁴⁷ As bonecas de Bellmer, mutiladas ou monstruosas, conjugam impulsos sádicos e amorosos, como uma rede de emoções e ansiedades em circulação.¹⁴⁸ A relação dessas bonecas com os trabalhos de Cristina Salgado não se limita à transposição dos limites anatômicos, mas envolve também a operação que invoca analogias em imagens virtuais, pois ambos relacionam não apenas a imagem do corpo, mas o corpo da imagem. A labilidade da imagem do corpo ultrapassa a anatomia, pois lida não só com as imagens fragmentadas das bonecas como também com as pulsões que as originaram e aquelas desencadeadas quando as olhamos.

Olympia sentada,¹⁴⁹ realizada por Cristina Salgado em 2012, nada tem da anatomia humana das séries anteriores, embora incorpore suas questões mediante outra lógica. O trabalho é composto por uma caixa de madeira

147 FOSTER, Hal. Violation and veiling in surrealist photography: woman as fetish, as shattered object, as phallus. In: *Surrealism desire unbound*. Londres: Tate, 2001, p. 203-237.

148 KRAUSS, 2002, p. 196.

149 Segundo a artista, o nome Olympia foi sugerido pela crítica Marisa Flório ao relacionar a contenção do encarnado pelo limite da caixa à contenção de Olympia de Manet, figura impassível cuja sensualidade seria traída pelo eriçado do gato.

com frente e verso pousada em uma cadeira; pela vista frontal ela é totalmente preenchida com tecido róseo emborrachado e franzido por parafusos. Na parte traseira, a superfície de madeira exhibe uma abertura circular que deixa entrever várias camadas de tapetes em tons de vermelho; elas são enroladas de maneira a conformar uma cavidade que implica o desejo de adentrar e investigar a interioridade. Entidade aparafusada apresenta-se como enigma pela duplicidade ambígua da visão; perfurada, supõe olhar vazado que se deixa olhar. Fendida e convulsa, *Olympia sentada* é contida pelos limites da caixa, o que supõe o Encarnado¹⁵⁰ como questão: significa que é pela

150 O pensamento sobre a Encarnação é elemento constituinte do pensamento sobre corpo e imagem. Ao encarnar, Deus se oferece aos humanos sob uma forma que participa ao mesmo tempo da transcendência espiritual e do corpo humano. Foi pelo modo como a doutrina cristã interpretou a interdição judaica de representação de Deus que a concepção de corpo pôde constituir-se em categoria. O criacionismo monoteísta impõe uma relação de semelhança assimétrica entre o homem e Deus. A semelhança cristã se exprime hierarquicamente, pois fixa uma cópia que se assemelha a seu modelo, e o inverso nunca deve ser dito, pois desclassificaria a relação de semelhança. A possibilidade dessa relação é introduzida pela doutrina da Encarnação, pois permite compreender que, apesar do caráter irrepresentável de Deus, uma circulação possa existir entre Ele e o homem. Graças à imitação de Cristo, o homem aproxima-se de Deus, o que significa uma mediação entre o corpo humano e seu modelo. Em função desses elementos, o pensamento do corpo é inseparável do pensamento da imagem na Europa. Ver SCHAEFFER, Jean-Marie. *O corpo é imagem. Arte & Ensaios*, 16, Rio de Janeiro, 2008; Matesco, 2009.

intermediação entre a imagem e a matéria que concebemos esta vida. Apesar da complexidade do debate sobre a Encarnação, é importante destacar aqui como o pensamento de Bataille interfere na interdição bíblica da semelhança divina, pois suas concepções, depois desenvolvidas por Didi-Huberman, nos ajudam a compreender as questões investigadas por Cristina Salgado: como a relação corpo/imagem se constitui através do olhar e como essa labilidade desloca sentidos fixos e determinados.

Bataille se refere a método pensado em termos de contágio desarranjador. Como um dilaceramento prolongado, como uma rasgadura que passaria por contato, de sujeito a sujeito e de experiência a experiência, fundindo as semelhanças inconvenientes e materiais. Exprime sua empresa transgressiva ao reivindicar uma semelhança informe capaz de desfazer e decompor toda uma construção mítica da semelhança. Inverte a hierarquia do modelo e da cópia, embaralha todas as relações do alto e do baixo, e com isso despedaça o tabu do tocar, sob o qual todo o mito cristão da semelhança parecia estar construído. Quando se diz que duas coisas ou duas pessoas se assemelham, supomos normalmente que elas não se tocam e permanecem em distanciamento material. O retrato assemelha-se ao retratado, e a cópia a seu modelo justamente porque o retrato não tem a substância do retratado, ou seja, a conformidade ideal exige qualquer coisa com a re-

cíproca de uma não comaterialidade: a matéria não deve tocar a forma. Bataille propõe uma iconografia cujo caráter é desarranjado e deslocado, pois, em vez de tratar as imagens como termos substancializados e fixados em sua significação intrínseca, estabelece um regime que tende à mobilidade e no qual a imagem é sentida como indefinidamente lábil. A transgressão não é uma recusa, afirma Didi-Huberman,¹⁵¹ mas uma abertura, pois Bataille não considerava o corpo humano uma forma substancial. O corpo torna-se lugar de transgressão realizada mediante deslizamentos nos quais seus fragmentos se enredam em uma série de associações que deslocam seu sentido familiar. Assim, a parte é afirmada em sua obscena fragmentação apagando sua integração na totalidade e impossibilitando a construção de uma imagem de corpo completa. Essa fragmentação e esse deslocamento constituem o que Bataille chamaria mais tarde de erotismo.

Convulsionada. Nas instalações *Vista* (2010) e *Ver para olhar* (2013), ambas relacionadas a *Olympia sentada*, a pesquisa da artista em torno da imagem distancia-se do visível enquanto dado descritível para uma conformação transitiva a partir da implicação do olhar.¹⁵² Em *Vista*,

151 DIDI-HUBERMAN, 1995.

152 Desde a tese de doutoramento da artista, *Escultura como imagem* (2008), a pesquisa sobre a imagem, segundo ela, partia da certeza de que se tratava de outra coisa que não a imagem material e visível, “era do olhar, e não da visão,



Ver para Olhar, 2013. Foto Wilton Montenegro.

realizada no Cofre da Casa França-Brasil, a superfície do exíguo espaço é recoberta com tecido emborrachado; pregueada por parafusos que perfuram e pressionam suas dobras, produzindo corporeidade semelhante àquela da pele. Um olho encravado entre as dobras pontua o ambiente: um cofre, que supostamente esconde e guarda segredos, é aberto e nos olha mostrando suas entranhas. Tal como *Olympia sentada*, apresenta um olhar olhado como enigma; ao menos simbolicamente, os olhos são relacionados à função de orifício por intermédio do qual o mundo nos penetra. Aqui se privilegia o processo, como uma configuração, uma vez que a pele é uma contingência, pois nela, por ela, com ela tocam-se o mundo e o meu corpo, ela define uma borda comum.¹⁵³

Ver para olhar,¹⁵⁴ trabalho realizado no Paço Imperial, é proposto, segundo a artista, “como um dispositivo que coloca o olhar, ele próprio, como objeto a ser contemplado em suas múltiplas dinâmicas: o olhar potencializado e simultaneamente o olhar mediado, na exposição

que eu, sem saber, queria me aproximar”. SALGADO, Cristina. A imagem incógnita (comunicação). *Anais do 20º Encontro Nacional da Anpap*. Rio de Janeiro: UERJ, 2012a, p. 3.382-3.396.

153 SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 16.

154 MATESCO, 2012, p. 13-24.

de sua construção íntima a partir do desejo”.¹⁵⁵ A instalação disposta em ambiência em penumbra e esfumada tem o sentido desvendado mediante a experiência de percurso espacialmente orientado. Composto de três segmentos, apresenta duas extremidades com função distinta, uma no início, que projeta, e outra no final, que recebe, mesmo que esses termos sejam posteriormente invertidos. De um lado, uma poltrona recoberta com drapeado em tom róseo ladeia um refletor que produz um jato de luz; no outro extremo, uma poltrona rosa acolhe a projeção. Entre as duas, uma série de 30 caixas de madeira pousadas em mobiliário diversificado como cadeiras e poltronas é atravessada por uma barra de ferro e, paralelamente, é perpassada pelo forte feixe de luz proveniente do projetor. As caixas côncavas, em diferentes dimensões revelam ambiguidade pelo contraste entre o formato geométrico e a relação com as cadeiras: como se estivessem sentadas.¹⁵⁶ Embora variado e usado, o mobiliário não manifesta nenhum outro significado alheio a sua função: acolher corpos. A relação entre as caixas e o feixe de luz institui uma potência, significa tanto proje-

155 SALGADO, Cristina. Olhando para ver para olhar (comunicação). *Anais do 20o Encontro Nacional da Anpap*. Rio de Janeiro: UERJ, 2012b, p. 1.374-1.377.

156 Como em *Olympia sentada*, a recorrência de cadeiras e poltronas na obra da artista não é mero acaso, mas fato significante em si mesmo.

ção que penetra esses diversos corpos quanto fonte que captura e significa esse atravessamento. A poltrona em tom de rosa posicionada no lado oposto do percurso atua como anteparo para a barra de ferro e para o feixe de luz, agora revelado em imagem. Diminuta, porém potente, ela focaliza uma mulher de mãos dadas com uma menina, a sugerir tanto pela diferença de grandeza, quanto pelo gesto, a relação simbólica entre mãe e filha, analogia central para a rede de significados engendrada pelo trabalho. A proximidade entre o final da barra de ferro em ponta e a área da imagem atribui direcionamento espacial ao feixe de luz e funciona como se o projetor a olhasse em retrospecto buscando atualizá-la. O atravessamento sugere mobilidade proveniente da extensão espaço-temporal entre projeção e imagem: trata-se não de uma cronologia, mas de cena que se reatualiza. Também a perfuração da barra de ferro confere caráter intenso ao cruzamento, qualificado simultaneamente como potência e resistência. A imagem é aberta por esse atravessamento, operação que entrelaça e, ao mesmo tempo, dissolve passado, presente e futuro pela ativação de uma latência. A percepção do trabalho implica, portanto, um olhar ambivalente que borra as fronteiras entre real, fictício e imaginário, e, por isso, põe em colapso noções tradicionais de princípio e de fim, bem como de espaço interno e externo.

Ver para olhar funda-se como aparelho simbólico cujo funcionamento revela um laço indissociável entre imagem e corpo. Dois elementos da instalação impõem corporeidade, mas o fazem por lógica oposta; as caixas sentadas perpassadas por luz e a poltrona recoberta com drapeado. Umas e outra pressupõem a imagem do corpo humano. No entanto, a artista estabelece relação dúbia entre imagem e materialidade, ambiguidade implicada aí como processo signifiante. A relação entre processo escultórico, materialidade e imagem em *Vista, Olympia sentada* e *Ver para olhar* se impõe como processo no qual um depende do outro: há um contágio desarranjador. A sequência de caixas pousadas no mobiliário sugere a imagem de corpos sentados e conseqüentemente uma analogia antropomórfica. Já na poltrona drapeada, a imagem atua em duplicidade: do corpo que senta e de seu invólucro – a pele encarnada. Tal como em *Vista*, é por intermédio do contágio e do desarranjo da materialidade que se incorpora a imagem de pele, a cobertura do corpo. Podemos identificar aí três termos: o material em tecido drapeado, o processo escultórico de costurar e a semelhança – a imagem de pele. A artista institui conexão entre os três em que um qualifica o outro; a maleabilidade do tecido tanto evoca o processo de costura e sua correlata gestualidade como a consistência da pele. A matéria é tratada como substância condutora de sentido, e o processo de construção da escultura não se desvincula da imagem, o

que inviabiliza qualquer antinomia. Processo construtivo e imagem situam-se como campos complementares qualificados no trânsito do material, e desafiam, portanto, dualidades clássicas. A poltrona recoberta com o drapeado róseo invoca a pele como limite, mas também clama por vísceras, expressão convulsionada. Esse ser convulso, dimensão sensível que corporifica o processo escultórico, impõe o “Encarnado” como questão.

Em vez de pura imagem-representação, o trabalho de Salgado introduz um processo. A poltrona encarna o sentido do trabalho, pois, ao mesmo tempo que confere vida, ela é tomada: a imagem ganha vida como se figurasse o olhar que a constitui. A partir de Didi-Huberman compreendemos como a relação corpo e imagem é indissociável, uma vez que a imagem enquanto “figurabilidade” se impõe como uma abertura, uma perda praticada no espaço de nossa certeza visível.

Pele¹⁵⁷

Neste capítulo, três artistas que utilizam meios e suportes diferentes são analisados a partir da metáfora da

157 O artigo parte das publicações: MATESCO, Viviane. *Eliane Duarte*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1998 (folder); MATESCO, Viviane. *Pele como marca de espaçamento*, Rio de Janeiro: Laura Marsilac, 2005 (Folder); MATESCO, Viviane. Corpo como pele. *Arte & Ensaios*, 16, Rio de Janeiro, 2008; e MATESCO, Viviane. Paisagem como pele. *Performatus*, 7, 2013 (ISS: 2316-8102).

pele. Ela é o elemento que tece e costura a vida, é a veste do corpo. Como borda, a pele também significa tangência entre o mundo e o corpo: ela, exprime, vê, ama e se deixa amar, recebe, recusa, ruboriza, mostra as feridas da alma.¹⁵⁸ Relacionada à tradição da pintura, a pele é elo entre superfície e profundidade, como explicita Didi-Huberman;¹⁵⁹ ela invoca a relação entre o dentro – a carne e o sangramento absoluto – em oposição à superfície branca; o encarnado seria então outro fantasma, o colorido em ato e em passagem, uma trança da superfície e da profundidade corporais, do branco e do sangue; uma trança temporalizada, pois a passagem é uma dialética indiscreta, sempre imprevisível, de aparição e desaparecimento. *Os cinco sentidos*, de Michel Serres, e *Pintura encarnada*, de Georges Didi-Huberman, são as referências teóricas dos textos escritos para exposições de Tatiana Grinberg (2005), Eliane Duarte (1998) e Suzana Queiroga (2013).

Pele como marca de espaçamento (Tatiana Grinberg). Massa corpórea com uma imensa fresta domina nosso olhar. Presa ao teto por seus próprios fios, a superfície de quase seis metros descola-se da arquitetura e vira-se como uma pele, também sugerida pela tonalidade e

158 SERRES, 2001, p. 71.

159 DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*. Paris: Minuit, 1985, p. 22.



Peles (tear) 2004-05. Foto da artista.

textura do tapete. Quando a vemos no verso, afirma carnalidade próxima à de mucosa, enquanto a parte fendida, correspondente ao recorte da fresta, pende qual um falo a evocar um encaixe positivo e negativo, macho e fêmea. Podemos pensar em *Objet-Dart* e *Feuille de Vigne Femelle*, ambos de Duchamp, e ainda na frase de Galeno de Pérgamo “Vire a vagina para o lado de fora ou vire para dentro e dobre o pênis; você encontrará a mesma estrutura em ambos, sob todos os aspectos”. A afirmação atesta a crença grega em um único sexo, um *continuum* corporal com dois polos que supunha a reversibilidade dos órgãos na genitália masculina e feminina.¹⁶⁰ Acoplar partes do corpo como desenhos dobrados relaciona-se à impressão, a processos de gravura como a construção de matrizes, de moldes, de repetição e sobreposição, todos importantes na trajetória e maneira de pensar de Tatiana Grinberg. No entanto, a impressão não tem um sentido de esquema fixado, é muito mais o movimento de impressão, a impregnação que marca a superfície como um processo a supor ambígua espacialidade em que não se tem limite definido entre dentro e fora. As marcas, a procura de um espaço ou objeto que signifique a memória de vivências

160 Ver TURCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Veja, 1999, p. 38 e SENNETT, Richard. *Carne e pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 71.

é a questão central da artista. Em trabalhos anteriores, moldou mãos em silicone ou ainda o ato de tapar os ouvidos, um espaço “entre”, um espaço em processo, um molde de uma experiência corporal. A ideia do molde e da impressão refere-se tanto à proximidade, quanto à ausência. São índices que permitem enxergar algo presente, mas cujo significado é expresso por uma falta, tal qual as pistas nos romances policiais e os sintomas na psicanálise.

A fronteira entre o molde e o que é moldado, entre positivo e negativo, é a pele. É superfície que permite a visibilidade de algo que está além da visão. A pele varia, discreta, contínua, mal costurada, eriçada, atapetada, historiada, tatuada, nos diz Michel Serres.¹⁶¹ Somos revestidos dessa cera mole na qual se reflete um pouco o universo, em que o tempo traça sua passagem, banco de nossas impressões. O mundo é impresso sobre essa roupa de cera que nos oferece um *habitat* íntimo. Ela se abre para os sentidos e se fecha para o sentido interno, mas continua um pouco aberta, como um intervalo que se deixa impregnar de vivências.

Um segundo trabalho também realizado no mesmo material e tonalidade apresenta cavidades no formato de partes do corpo, como dedos e mãos, que convidam o espectador à experimentação e ao reconhecimento senso-

161 SERRES, 2001, p. 71

rial dessas mesmas partes moldadas em acrílico. Aqui há um deslocamento, uma suspensão dos sentidos que naturalmente se dão misturados, o que nos permite usar uma faculdade que evoca outra. O tapete sugere carícia, torna presente um sujeito ativo que toca. O jogo de texturas das superfícies do carpete e do acrílico solicita a relação entre os sentidos óptico e tátil. O sentido espacial aqui é mediado pelo corpo: como o invisível de topologia povoa e ilumina o visível da experiência, na riqueza da sensação tátil parece que toco um abstrato novo.¹⁶² Construído através da relação entre percepção, objetos e ambiente, esse fluxo cria situações de reconhecimento e estranhamento que ora potencializam, ora anestesiavam os sentidos.¹⁶³ Isso revela a preocupação dos trabalhos de Tatiana Grinberg em requisitar a “propriocepção”, um sentido interno que você tem do próprio corpo. Os “proprioceptores” relacionam-se não a uma única sensação, mas a um conjunto delas, como sensação de movimento, de força muscular, de contração e ainda aquelas relacionadas à imagem do corpo. É esse sentimento difuso, resultante de sensações internas que envolvem vários sentidos, que permite o modelo e a imagem que se tem de si.

162 SERRES, 2001, p. 20.

163 BASBAUM, Ricardo. Políticas da percepção In: Novas Direções. Rio de Janeiro: Itáu Cultural/MAM, 2001.

Múltiplos e espalhados, os sentidos nunca atingem a unicidade nem a identidade. Os cinco sentidos se entrelaçam, se amarram, sobre e sob a tela que formam. Referindo-se à constante invocação da carne nos textos sobre a pintura, Didi-Huberman¹⁶⁴ analisa o sentido do termo encarnado que designaria o dentro, o informe do interior do corpo, e, ao mesmo tempo, a superfície, uma pele. Ela tem tanto o sentido de limite, de separação como também de intervalo que manifesta o sujeito por meio de seu colorido. Nosso invólucro estremece, eriça-se e ruboriza. Os órgãos irrigam toda a pele de desejo, de escuta, de vista ou de odor. Ela generaliza a carícia amorosa em emoção, divulga sutilmente o desejo, dilui a escuta ou o olhar.¹⁶⁵ O encarnado seria esse ato de passagem, a oscilação entre superfície e profundidade, uma trança temporalizada entre o branco e o sangue. Lugar de diálogo com as coisas e com os outros, nossa pele é esse entre, define uma marca e é marcada pelo mundo: vemos pela superfície, mas essa fronteira significa espaçamento e revela um olhar mais profundo.

Textura de vida (Eliane Duarte). Uma fileira de formas biomórficas que evoca corpos e vísceras, um conjunto que apresenta crueza semelhante à visão de carcaças

164 DIDI-HUBERMAN, 1985, p. 22.

165 SERRES, 2001, p. 66 e 67.

de animais penduradas no açougue. Penso na fotografia dos abatedouros de La Villette realizada por Eli Lotar, uma fila ordenada de pés de boi cuidadosamente arrumados sobre uma parede, que, ao contrário do esperado, não se constitui em uma iconografia do terror e não por acaso ilustra o artigo Abatedouro, de Bataille, que gira em torno do duplo sentido de tudo.¹⁶⁶ Os estofados de Eliane Duarte, em uma aproximação inicial, provocam aversão pelo aspecto repugnante ou lúgubre. Mas o visceral é *sui generis*, porque essa corporeidade engloba tanto a repulsa como a atração, suspende os limites entre polos aparentemente opostos, como vida e morte. Esses objetos não simulam imagens de órgãos ou vísceras, como os estofados de Antonio Dias ou de Ana Maria Maiolino; o sentido corpóreo ocorre de forma mais complexa, mediante a ambiguidade entre os atos de macerar e de entear, marcas de sua poética.

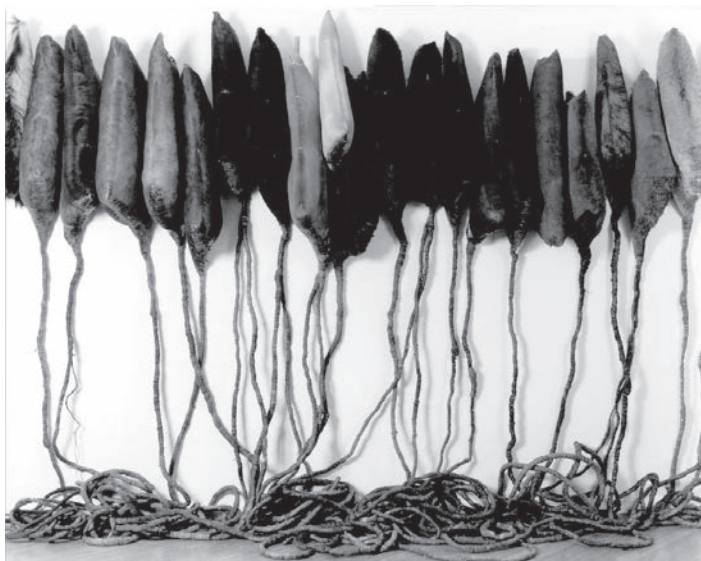
Maceração é o ato ou efeito de decompor, amolecer por contato com a água as partes de um cadáver e, metaforicamente, significa mortificação. Entear, ao contrário, quer dizer converter em teia, tecer, gerar. Desde os primeiros trabalhos de Eliane Duarte, como *Veste* (1994), já aparece o sentido de maceração associado à ideia de gerar uma pele; “a obra é como se fosse uma segunda pele,

166 BOIS, 1996.

renascimento”.¹⁶⁸ A germinação, a renovação orgânica também está presente por meio dos conjuntos, como famílias que se multiplicam. Em *Ninhos*, um cacho de coquinhos que se assemelha a um casulo enfatiza a ideia de proliferação, dos entes que brotam. Ao dar o título de *Entes* – aquilo que existe, mas que também é sufixo que designa o agente de uma qualidade ou estado –, Eliane Duarte aponta a vida e a morte como partes do mesmo ciclo. Outra característica sobressai nessas obras: o aspecto artesanal. Pressupõem um fazer árduo: a costura e a maceração remetem a um mundo arcaico, em que a mulher centralizava os rituais da vida. Tecer e costurar a pele sugere um sentido de nascimento e morte. A força dos trabalhos de Eliane Duarte reside, justamente, na tensão entre polos aparentemente opostos, como atração e repulsão, vida e morte. A artista faz a pele, costura a vida ou, melhor, as passagens que lhe são inerentes. Quando olhamos mais atentamente seus trabalhos, ficamos presos, como que imersos em sua duplicidade; nos damos conta, então, de que são belos porque são feitos com textura de vida.

Olhos D'água, paisagem vivida como pele (Suzana Queiroga). *Olhos d'água*, projeto desenvolvido por Suzana Queiroga para o Museu de Arte

168 Eliane Duarte em entrevista à autora, maio de 1998.



Eliane Duarte. *Matilha*. 2000/2002.
Coleção João Sattamini, MAC/Niterói. Foto Adelmo Lapa.

uma veste protetora contra a violência e as intempéries do mundo de hoje”, afirma a artista.¹⁶⁷ Logo em seguida começa a realizar objetos a partir do corte e da costura desses pedaços macerados de tecido. A forma de órgãos mostrou a vocação dessas peças para converter-se em vísceras. Em sua obra a fantasmática requisita corporeidade: um corpo interno, escatológico, visceral. São formas biomórficas, seres volumosos cuja carnalidade afirma um corpo vivo pulsante.

Inicialmente os trabalhos são riscados em tecido; acolchoados e costurados, formam pequenos seres esto-fados. Recebem tratamento que mistura cera de abelha e pigmento, o que lhes confere textura e tonalidade próprias de pele. Apesar de as formas serem aparentemente repulsivas, juntas adquirem sensualidade extremamente atraente. E esta é uma questão importante para sua compreensão: funcionam em conjunto. O sentido de germinação, de renovação orgânica também está presente via esses conjuntos evocando famílias que brotam e que se multiplicam. Quando trabalha com a pele de animal, Eliane Duarte procura dar a forma que ela recebe no tratamento ainda no matadouro e, ao preenchê-la com algodão, acrescenta o significado de renascimento: “pega, mata e come é o ciclo que vivemos, de morte e

167 Em entrevista ao jornal *O Globo* em 01/11/1994.

Contemporânea de Niterói, constitui-se em um inflável que dá nome à mostra, três séries de desenhos, três vídeos e uma pintura. O local é ponto focal de sua concepção e envolve o entorno do museu mediante várias camadas de significação. A baía de Guanabara foi o lugar do acidente aéreo que matou o pai da artista em momento anterior a seu nascimento. A condição da artista nesse período – no útero materno – é de extrema relevância para o trabalho, pois implica intrincada temporalidade: a presença de vitrina com fotos, arquivos e documentos da época assinala precisa referência cronológica. O mar que separa o museu do aeroporto no qual o avião não pousou significa simultaneamente dissolução e acolhimento do corpo paterno. A operação da artista gira em torno desse fato agora transmutado em questão artística: constituir uma memória mediante a reverberação dessa vivência, tal qual a tessitura de uma paisagem-pele.

Olhos d'água estabelece relação significativa com a paisagem, tratada não mais como visão neutra, externa e distanciada. Em vez da tradicional vocação panorâmica da baía de Guanabara, o trabalho apresenta formato, cor, escala e espacialidade que questionam a noção comumente estabelecida pela vista do museu. De dimensão gigantesca e instalado no teto do espaço central, o inflável azul remete e subverte as relações entre céu e mar, den-



Suzana Queiroga *Olhos d'Água*, 2013

MAC - Museu de Arte Contemporânea de Niterói 5º Prêmio Marcantonio Vilaça
MinC/Funarte Curadoria Luiz Guilherme Vergara. Foto Mario Grisolli

tro e fora, do que afinal era hierarquizado pela paisagem clássica ou por um crivo científico. Seu formato orgânico evoca nuvens ou membrana que qualifica e incorpora o ambiente. Os fatos passados identificados pelos arquivos na vitrina são ressignificados por atmosfera que abriga afetivamente a construção dessa memória. A paisagem aí não é um *a priori*, supõe compreensão contemporânea caracterizada pela mescla dos territórios e pela ausência de fronteiras entre espaços e tempos tradicionais.¹⁶⁹ Não é uma visada de um momento a partir de um ponto de vista, mas constituição em ato, uma paisagem-pele vivenciada pela artista e reconfigurada pelo espectador. O sentido de *Olhos d'água* não supõe apenas raciocínio, mas sentimento que assegura o entrecruzamento entre obras, espaços e temporalidades. Nada é fixo ou dado de antemão, enquanto fluxos de vivência; os trabalhos reúnem diferentes extratos de tempo. O espectador tem percepção complexa, carregada de potencial simbólico, mas também muito real, pois todas as camadas de significação convergem no presente imediato. A iluminação é parte importante do projeto, pois confere atmosfera intimista a uma sala que normalmente desagrega pela monumentalidade. A luz rebaixada com o grande inflável no

169 A respeito de concepção contemporânea de paisagem contrapondo-se àquela tradicional, ver CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

teto acentua o caráter espiritual da vivência da mostra. A cor do inflável e dos desenhos é fundamental para essa experiência; funciona inicialmente como isca que captura e inverte a lógica dos elementos. No entanto, o azul oferece densidade que requisita percepção mais alargada, uma vez que incorpora uma dimensão simbólica não racional. A artista relata ter descoberto nos arquivos do pai desenhos e capas de diários com o mesmo azul. A relação da cor com a natureza, “a cor que passa pelo que é céu, densidade atmosférica, ar, nuvem, e também mar, oceano e profundidade (...) como se essa fosse algo que pairasse acima de tudo”,¹⁷⁰ evidencia entendimento mais amplo do que o raciocínio cromático do início de sua trajetória. A impregnação afetivo-simbólica não contraria a lógica natural, mas antes supõe concepção de natureza diversa daquela da racionalidade ocidental: a relação com o entorno constitui um *continuum* no qual a cor não adjetiva ou qualifica as coisas, mas revela, sobretudo, concentração espiritual. O senso cromático estabelece fluxo que impossibilita limites ou classificações postulados pelas dicotomias do Ocidente. É mediante a vivência dessa vibração que dualidades são suspensas em uma ambiência: uma paisagem-pele que dá corpo à memória paterna.

170 QUEIROGA, Suzana. Texto do release da exposição *Olhos d'água*. Niterói: Museu de Arte Contemporânea, 2013.

A tessitura é evidenciada pela relação entre os meios e, sobretudo, pelas séries de desenhos. Eles incorporam outras experiências da artista como *Livro do AR*, relacionado à experiência com o balão *Velofluxo*, que por sua vez remete ao último voo do pai. Já *Livro do MAR* aborda a dissolução dos fragmentos de seu corpo no mar, a morte e o desaparecimento, enquanto *Livro da DOR* trata das perdas e da relação morte/vida. Os desenhos são realizados sobre papel vegetal tinturado com diversos pigmentos de guache e, por isso, apresentam superfície crespada e com relevo, onde se destaca um sinal como uma tatuagem. A marca que durante a concepção do projeto foi tatuada no próprio corpo da artista é uma linha contínua com referência à ideia de fluxo e de topologia.

A utilização de palavras e da mesma marca em todos os desenhos confere unidade visual ao conjunto. Dispostos em sequência em três paredes, formam uma trama que permite à cor respirar e transitar no ambiente. Os desenhos evidenciam a pele como limite singular, identificada à superfície, como um sudário. Ela recobre nosso corpo, mas não o fecha totalmente; significa um limite, como fluxo entre interior e exterior, uma vez que sente e respira. Michel Serres afirma que, como uma paisagem, nossa pele poderia ser chamada de variedade, no sentido preciso da topologia; ela “esquece a geometria pela

topologia, esquece a geometria pela geografia, esquece o ponto de vista, a representação, pelos montes, estreitos, bordas que vêm ao contato, à contingência (...) fina folha de pregas e planos, salpicada de acontecimentos e de singularidades, sensível às vizinhanças, como o invisível de topologia povoa e ilumina o visível da experiência, do interior”.¹⁷¹ *Olhos d’água*, como o título aponta, é fluxo que restaura a unidade da vida, dá corpo ao sentimento, como uma pele que cobre com um véu o que o olho não pode ver. Mais do que dilaceramento explosivo, invoca atmosfera afetiva: pele que respira e que permite a existência da memória.

171 SERRES, 2001, p. 20.

Referências

Fontes primárias

BARRIO, Arthur. *Sem título (CadernoLivro)*, 1978a. Coleção Chateaubriand, MAM- Rio de Janeiro (ID 104/1954).

BARRIO, Arthur. *Sem título (CadernoLivro)*, 1978b. Coleção Chateaubriand, MAM-Rio de Janeiro (ID 105/17583).

BARRIO, Arthur. *Sem título (CadernoLivro)*, 1970. Nanquim e fita adesiva sobre papel. Coleção Chateaubriand, MAM-Rio de Janeiro. (ID 98/1601).

Publicações

AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950/1962)*. Rio de Janeiro: Funarte/MAM/RJ/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

L'ART au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours (catalogue). Marselha: Musées de Marseille, 1996.

ARTUR Alípio Barrio. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

BADURA-TRISKA, Eva. Yves Klein en relation avec l'actionnisme viennois. In: *YVES Klein, corps, couleur, immatériel*. Paris: Centre Pompidou, 2006.

BANNES, Sally. O corpo no poder. In: *GREENWICH Village 1963*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARRIO, Arthur. Radicalizar enquanto era possível. In: *DEPOIMENTO de uma geração 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986.

- BARRIO: registros de trabalho*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BASBAUM, Ricardo. Dentro d'água. In: CANONGIA, Ligia (Org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- BASBAUM, Ricardo. Políticas da percepção In: NOVAS Direções. Rio de Janeiro: Itáu Cultural/MAM, 2001.
- BASBAUM, Ricardo. *Humana/Inumana. HUMANOINUMANO*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1995.
- BASUALDO, Carlos. Uma vanguarda viperina. In: *TUNGA*. Nova York: Center for Curatorial Studies, Bart College, 1997.
- BASUALDO, Carlos. Quelques annotations supplémentaires sur le Parangolé. In *L'ART au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marselha: Musées de Marseille, 1996.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BATAILLE, Georges. *Dossier hétérologie. Oeuvres Complètes II. Écrits posthumes 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970.
- BATAILLE, Georges. *Documents*. Paris: Mercure de France, 1968.
- BATAILLE, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Laussane: Skira, 1955.
- BATAILLE, Georges. Le gros orteil. *Documents*, n. 6, dez. 1929, p.75-82.
- BATTCKOCK, Gregory; NICKAS, Robert. *The art of performance, a critical anthology*. Nova York: Dutton, 1984.
- BEAR, Liza; SHARP, Willoughby. 'Le body art et Avalanche'; Mokhtari, Sylvie. 'Dan Graham et Vito Acconci au corps des revues' In: *L'ART au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marselha: Musées de Marseille, 1996.

- BISHOP, Claire. Antagonism and relational aesthetics. *October Magazine*. New York, n.110, 2004, p. 51-79.
- BITTENCOURT, Francisco. Barrio: criar, como viver, um eterno ato de luta. *Arte Hoje*, São Paulo, 1978.
- BOIS, Yves-Alain. Abattoir. In: BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind. *L'in-forme, mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRETT, Guy. Tudo simultaneamente presente. In: MACIEL, Kátia (Org.). *Brasil experimental arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BRITO, Ronaldo. O gratuito sistemático: Barrio. *Revista Módulo de Arte, Cultura e Arquitetura*, Rio de Janeiro, jul./ago. 1981.
- BUSSO, Daniela. *Metacorpos*. São Paulo: Paço das Artes, 2004.
- CANONGIA, Ligia. Barrio dinamite. In: CANONGIA, Ligia (Org.). *Ar-tur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leiner, arte e não arte*. São Paulo: Takano, 2002.
- CLARK, Lygia. Corpo coletivo. In: *LYGIA Clark*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997.
- COCCHIARALE, Fernando. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.11, 2004, p. 67-71.

COTRIM, Cecília; OSORIO, Luis Camillo; BASBAUM, Ricardo; FERREIRA, Gloria. Entrevista Barrio. In: *PANORAMA da Arte Brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001.

COUTINHO, Wilson. Os registros de Barrio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1981.

CRISTINA Salgado/Nuas, Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

DANTO, Arthur. O Mundo como armazém: fluxus e filosofia. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê. What's Fluxus? What's Not! Why*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

DAVID, Hélène. Pourquoi lectures et non livres? *Cairn, Journal d'une coopérative*, Paris, n.2, abr. 1979.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992.

DE DUVE, Thierry. La performance hic et nunc. In: CHANTAL, P. (Dir.). *Performances text(e)s et documents. Actes du Colloque Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme*. Montreal: Parachute, 1981.

DERDYK, Edith (Org.). *Disegno, desenho. Designio*. São Paulo: Editora Senac, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte*. Paris: Gallimard, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ex-voto image, organe, temps*. Paris: Bayard, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'impreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*. Paris: Minuit, 1985.
- DOCTORS, Marcio. O poeta da matéria. *Veredas*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 8, 1996a.
- DOCTORS, Marcio. O todo nós. In: *Situações: Artur Barrio: registros*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996b.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Os anos 60, transformação da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- FARIAS, A. Artur Barrio. In: *ARTUR Barrio, a metáfora dos fluxos 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2000.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- FERNANDES, João. Registros. In: *REGIST(R)OS*. Porto: Fundação de Serralves, 2000.
- FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FERREIRA, Glória; TERRA, Paula. *Situações arte brasileira anos 70*. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2000.
- FERREIRA GULLAR. Manifesto neoconcreto. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950/1962)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/MAM-RJ/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977a.
- FERREIRA GULLAR. Tentativa de compreensão. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950/1962)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/MAM-RJ/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977b.
- FERREIRA GULLAR. Teoria do não-objeto. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950/1962)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/MAM-RJ/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977c.

- FIGUEIREDO, Luciano (Ed.). *Cartas*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1996.
- FLECK, Robert. L'actualité du happening. In: *HORS Limites, l'art et la vie 1952-1994*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.
- FOSTER, Hal. Violation and veiling in surrealist photography: woman as fetish, as shattered object, as phallus. In: *SURREALISM desire unbound*. Londres: Tate, 2001.
- FOSTER, Hal. *Compulsive beauty*. Cambridge, Mass.: The Mit Press, 2000.
- FREIRE, Cristina. Artur Barrio: *sic transit gloria mundi*. In: *ARTUR Barrio, a metáfora dos fluxos 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2000.
- FREUD, Sigmund. L'inquiétante étrangeté. In: THIS, Claude (Org.). *De l'art et de la psychanalyse, Freud et Lacan*. Paris: École National Supérieure des Beaux-Arts, 1999.
- FRONTEIRAS. São Paulo: Itaú Cultural/Contracapa, 2005.
- GAUTHIER, Lais. *Artur Barrio improprio à la consommation humaine*. Marselha: Frac Provence/Isthme Éd., 2005.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOLDBERG, Roselee. Be here now. *Contemporary 21*. Special issue on performance. London, n. 89, v. 89, 2006, p. 12-15.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance art: from futurism to the present*. Nova York: Abrams, 1988.
- HANS Bellmer, *anatomie du désir*. Paris: Gallimard/Centre Pompidou, 2006.
- HERKENHOFF, Paulo (Org.) *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e história de canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. O homem de areia. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- HORS limites. L'art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, 1994.
- INFORMATION*. Nova York: Museum of Modern Art, 1970.
- INTERLENGHI, Luiza. Corpo como espaço. In: SALGADO, Cristina; GERALDO, Sheila Cabo (Org.). *Cristina Salgado: grande nua na poltrona vermelha*. Rio de Janeiro: UERJ/Instituto de Artes, 2009.
- JEUDY, Jean Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JOHNSTON, Jill. Tehching Hsieh: art's willing captive. *Art in America*, September, 2001.
- JONES, A. Body, splits. In: WARR, T. (Ed.). *The artist's body*. Londres: Phaidon Press, 2000.
- JOURNIAC, Michel (Org.). *L'enjeu de la représentation: le corps*. Paris: Sorbonne, 1987.
- KAPROW, Allan. L'héritage de Jackson Pollock. In: KELLEY, Jeff (Org.). *L'art et la vie confondus*. Paris: éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 32-39.
- KIRBY, M. On acting and not-acting In: BATTCKOCK, Gregory; NICKAS, Robert. *The art of performance, a critical anthology*. Nova York: Dutton, 1984.
- Krauss, Rosalind. Corpus delicti. In: *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gili, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. La valeur d'usage de l'informe. In: BOIS, Yves-Alain e KRAUSS, Rosalind. *L'informe, mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996, p. 8-37.
- KRAUSS, Rosalind. Vídeo: the aesthetics of narcissism. *October*, Nova York, 1976.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror, an essay on abjection*. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LAGNADO, Lisette. A instauração: um conceito entre instalação e *performance*. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2001.

LAGNADO, Lisette; CASTRO, Daniela (Org.). *Laura Lima on_off*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p. 218-225.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIMA, Laura Eu nunca ensaio. *Arte & Ensaios*, 21, Rio de Janeiro, 2010.

LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 2001.

LOBACHEFF, Georgia. Metáforas eróticas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 jun 1996.

LOBACHEFF, Georgia. Espaços para as metáforas de Tunga. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15 mar. 1994.

LYGIA Clark. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997.

LYGIA Pape. Rio de Janeiro: Funarte (Série Arte Contemporânea Brasileira), 1983.

MACHADO, Arlindo. A arte do vídeo no Brasil. In: *XVI Salão Nacional de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MATESCO, Viviane. “Le corps comme scène dans les performances de Tunga”, comunicação apresentada no colóquio Performances: la transversalité en actions, na Aix-Marseille Université, em setembro de 2014 (no prelo).

MATESCO, Viviane. Olhando interior scroll. *Performatus*, 8, 2014, p. 20-24 (ISS: 2316-8102).

- MATESCO, Viviane. Paisagem como pele. *Performatus*, 7, 2013 (ISS: 2316-8102).
- MATESCO, Viviane. Olhar para ser. *Poiésis*, Niterói, n. 20, 2012, p 105-118.
- MATESCO, Viviane. Cópula. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 22, 2011a.
- MATESCO, Viviane. Corpo-objeto. *Anais do 20º Encontro Nacional da Anpap*. Rio de Janeiro: Anpap/Uerj, 2011b.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MATESCO, Viviane. Corpo como pele. *Arte & Ensaios*, 16, Rio de Janeiro, 2008.
- MATESCO, Viviane. *Pele como marca de espaçamento*, Rio de Janeiro: Laura Marsilac, 2005 (Folder)
- MATESCO, Viviane. *Marcia X Alviceleste* Rio de Janeiro: EAV/Parque Lage 2003 (folder)
- MATESCO, Viviane. *Rituais de resistência em Tehching Hsieh*, Rio de Janeiro: Centro Hélio Oiticica, 2002 (folder)
- MATESCO, Viviane. Fragmentos de uma memória eterna. In *Ventura*. São Paulo: Ventura Cultural, 2000
- MATESCO, Viviane. *Em torno do corpo*. São Paulo, Itaú Cultural, 1999 (Folder).
- MATESCO, Viviane. *Eliane Duarte*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1998 (folder)
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MESA-REDONDA Laura Lima. Décima Jornada do espaço brasileiro de estudos psicanalíticos, Rio de Janeiro, 2011(Folder).

MESQUITA, Ivo. Edgard de Souza. *Panorama da arte brasileira*. São Paulo: MAM, 1997.

METRÔ: a metrópole em você. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

MORAIS, Frederico. Barrio, dentro da tradição. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1981.

MURPY, Jay. Marina Abramovic. *Contemporary 21*. Special issue on performance. Londres, n. 89, v. 89, 2006, p. 20-23.

NAKOV, Andrei. *Malevitch, écrits*. Paris: Ed. Champ Libre, 1975.

NAVES, R. Metafísicas por um fio. *Folha de S. Paulo*, 11 dez. 1987.

OITICICA, Hélio. Brasil Diarreia In: *HÉLIO Oiticica*, Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica/Rioarte, 1997.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

PARFAIT, Françoise. Les corps et ses figures videographiques. In: *Video: un art contemporain*. Paris: editions du Regard, 2001, p. 178-246.

PEDROSA, Adriano. Livro de Carne. *XXIV Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: ARANTES, O. (Org.). *Acadêmicos e modernos 3*, p. 355-360. São Paulo: Edusp, 2004.

PEDROSA, Mário. Apresentação. In *LYGIA Pape*. Rio de Janeiro: Funarte (Série Arte Contemporânea Brasileira), 1983.

PEQUENO, Fernanda. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

- PERAZZO, Nelly. *Jogar dentro dos limites do campo*: Yiftah Peled. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1997.
- PLUCHART, François. *L'art corporel*. Paris: L'image 2, 1983.
- QUEIROGA, Suzana. Texto do release da exposição *Olhos d'água*. Niterói: Museu de Arte Contemporânea, 2013.
- ROLNIK, Suely. An occasional experimentalist in unstable equilibrium. In: *CONSTRUCTING a poetic universe: the Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2007.
- ROLNLIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o Vazio-Pleno de Lygia Clark. In: BENILTON, Bezerra Jr.; PLASTINO, Carlos Alberto (Org.). *Corpo, afeto, linguagem – a questão do sentido hoje*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.
- ROLNIK, Suely. Instaurações de mundos. In: *TUNGA 1977-1997*. Nova York: Bart College, 1998.
- SALGADO, Cristina. *Cristina Salgado*. Rio de Janeiro: Barléu, 2015.
- SALGADO, Cristina. A imagem incógnita (comunicação). *Anais do 20º Encontro Nacional da Anpap*. Rio de Janeiro: UERJ, 2012a.
- SALGADO, Cristina. Olhando para ver para olhar (comunicação). *Anais do 20º Encontro Nacional da Anpap*. Rio de Janeiro: UERJ, 2012b.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. O corpo é imagem. *Arte & Ensaios*, 16, Rio de Janeiro, 2008.
- SCHILDER, P. *A imagem do corpo, as energias construtivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- SCHIMMEL, Paul. *Out of actions, between performance and the object 1949-1979*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998.
- SCHIMMEL, Paul. Pay attention. In: SIMON, Joan (Org.). *Bruce Nauman*. Mineápolis/Washington, D.C.: Walker Art Center/Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1994.

SCHOLLAMMER, Karl Eric. Imagem & literatura no pensamento de Georges Bataille. *Registros do Seplic*. Rio de Janeiro: Departamento de Ciência da Literatura, 1996.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

Serres, Michel. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

TUNGA. *Assalto*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

TUNGA. Depoimento. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.1, 1975.

TURCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Veja, 1999.

VERGINE, Lea. *Body art and performance, the body as language*. Milão: Skira, 2000.

VIVÊNCIAS, *Lebenserfahrung, Life Experience*. Viena: Generali Foundation, 2000.

WARR, T. (Ed.). *The artist's body*. Londres: Phaidon Press, 2000.

WESLEY Duke Lee. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea). Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e história de canibalismos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

ZILIO, Carlos. Da antropofagia à tropicália. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira – artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Sites

<http://opavivara.com.br/sobre/>. Acessado em 10/08/2013.

<http://michelgroisman.wordpress.com/>. Acessado em 11/03/2014.

A *Coleção MOSAICO*: Estudos Contemporâneos das Artes é destinada à circulação de pesquisas originais em torno da produção das artes visuais, cinema, dança, teatro, música, artes digitais, performance etc., de autores nacionais ou estrangeiros que tratem as questões pertinentes às artes na contemporaneidade de forma substantiva e a partir de uma perspectiva transdisciplinar. A Coleção está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, e é consistente com o compromisso do Programa em contribuir para a geração e a circulação do pensamento crítico em torno da produção das artes na atualidade. A Coleção é dirigida por Leandro Mendonça e Luiz Sérgio de Oliveira.

Viviane Matesco é Doutora em Artes Visuais e professora do Departamento de Arte e do Programa em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Fluminense. Trabalhou na EAV/Parque Lage, na Funarte, no Museu de Arte Moderna/RJ e no Projeto Rumos Visuais do Itaú. Publicou Suzana Queiroga (Artviva, 2005), Uma coleção em estudo - Acervo BANERJ (Museu do Inga, 2009) e Corpo, Imagem e Representação (Zahar, 2009).

ISBN 978-85-93471-01-8



9 788593 471018