

MARIA DEL PILAR TRINCAS ASSAD SALLUM

**UMA POÉTICA DO CORPO
ANTECEDENTES HISTÓRICOS E
TRAJETÓRIA CRIATIVA**

Dissertação apresentada, como exigência parcial,
à Banca Examinadora do Programa de
Comunicação e Semiótica da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, para
obtenção do título de mestre, sob a orientação da
Profª Drª ANA CRISTINA GONÇALVES ROCCO.

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA
SÃO PAULO – 2000**

DEDICATÓRIA

À memória de meu marido RAUL.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo suporte material e pelo estímulo contínuo.

*Aos meus filhos, Luís Felipe e Raul, pelo apoio e
pela paciência nas horas de angústia.*

*Aos meus amigos, Fernando Fogliano e Leila Reinert,
por todas as nossas discussões e reflexões.*

*À Prof^a Dr^a Ana Cristina Gonçalves Rocco, minha orientadora,
pelo carinho que dedicou a esta pesquisa e pela força
nas horas mais difíceis desta caminhada.*

À Prof^a Dr^a Annateresa Fabriz, pelo material que me foi fornecido.

À Prof^a Dr^a Júlia A. S. Felgar, minha revisora, pelo estímulo.

*Ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica
por proporcionar um espaço adequado a esta reflexão.*

*À srt^a Vanessa Rodrigues, pelo apoio contínuo durante
todo o desenrolar deste trabalho.*

À Capes, pela bolsa de estudos concedida.

*A todas as pessoas que de alguma forma cruzaram o meu caminho
e me ajudaram para que esta pesquisa chegasse a termo.*

RESUMO

A primeira parte desta dissertação aborda o corpo entendido como um meio de comunicação nas artes plásticas.

Os três primeiros capítulos mostram os movimentos históricos nos quais o corpo desempenhou um papel preponderante, tornando-se, sua ação, a obra de arte.

No capítulo quarto são abordadas as manifestações plásticas de Lygia Clark e Ana Mendieta, mostrando a importância dessas duas artistas na minha trajetória artística.

A segunda parte aborda a minha práxis e reflete sobre as relações que se estabelecem entre o fazer e o pensar.

Os capítulos cinco, seis e sete falam de como o corpo surgiu em meu processo criativo e as relações que se estabeleceram com o meu trabalho plástico.

Nas considerações finais, são abordados alguns artistas dos anos noventa - entre os quais situo a minha produção - que falam do corpo em seus trabalhos.

Simultânea à defesa desta dissertação, será realizada uma exposição das obras plásticas desenvolvidas por mim nos últimos quatro anos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
PARTE I - ANTECEDENTES HISTÓRICOS: ANOS 70	15
CAPÍTULO 1 - O HAPPENING	20
1.1 - Histórico.....	20
1.2 - Definição, conceito e propostas do <i>Happening</i>	23
1.3 - Outras características do <i>Happening</i>	27
CAPÍTULO 2 - A PERFORMANCE	30
2.1 - Histórico.....	30
2.2 - Diferenças entre a <i>Performance</i> e o <i>Happening</i>	34
2.3 - Joseph Beuys e suas <i>performances</i>	37
CAPÍTULO 3 - A BODY ART	40
3.1 - Histórico.....	40
3.2 - O Acionismo Vienense, Gina Pane e Arnulf Rainer.....	47
3.3 - Os trabalhos de Oppenheim e La Rocca.....	56
CAPÍTULO 4 - INFLUÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS	58
4.1 - Manifestação da corporalidade em Lygia Clark.....	58
4.2 - O corpo nas manifestações plásticas de Ana Mendieta.....	64

PARTE II - A MINHA PRÁXIS: UMA TRAJETÓRIA CRIATIVA	70
CAPÍTULO 5 - O CORPO FÍSICO	77
5.1 - O corpo impresso.....	77
5.2 - As projeções de um corpo.....	80
5.3 - Os índices de um corpo.....	83
CAPÍTULO 6 - INSCRIÇÕES NO CORPO	89
6.1 - Modelando sobre o corpo.....	89
6.2 - Manifestando o gesto feminino.....	91
6.3 - Construindo a memória de um corpo.....	93
6.4 - Registrando o devaneio de repetir.....	98
6.5 - Marcando a pele.....	100
CAPÍTULO 7 - IMAGENS DO CORPO	102
7.1 - O flagar do instante.....	102
7.2 - A imagem rebatida.....	106
7.3 - A simetria da imagem.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
BIBLIOGRAFIA	129

INTRODUÇÃO

A vida nos impõe o corpo cotidianamente, pois é nele e por ele que sentimos, desejamos, agimos e criamos.
(Villaça/Góes: 23)

Esta pesquisa tem sua preocupação centrada no corpo, entendido como um meio de comunicação nas artes plásticas. A dissertação é apresentada juntamente com uma exposição - um recorte de minha produção artística, conforme abordada no texto -, compondo um único trabalho.

Minha intenção, neste estudo, é fazer um levantamento dos antecedentes históricos que precederam, imediatamente, a geração de artistas da qual faço parte, com o objetivo de contextualizar o meu trabalho plástico e refletir sobre o mesmo.

Julgo importante inventariar as operações poéticas daqueles artistas que me antecederam para, com esses subsídios, explicitar a trajetória das minhas proposições plásticas. Parto do pressuposto que examinar os trabalhos de outros artistas me dá a oportunidade de tomar conhecimento de suas operações poéticas e de verificar os conceitos e questionamentos contidos nas obras. Esse estudo amplia as condições para refletir e identificar com mais nitidez o meu próprio percurso, afirmar a minha identidade poética e me situar em uma linhagem de trabalho artístico.

O corpo tem sido trabalhado de várias formas pelos diferentes artistas contemporâneos de diversas tendências (Vergine, 1975). Conforme Nochlin (1994), com a chegada do séc. XX, os artistas não mais representam

a realidade segundo um conjunto de ideais fixos. Os parâmetros externos se modificam com rapidez e muitos artistas se voltam para o mundo particular da experiência corporal como um recurso criativo. A experiência corporal torna-se a manifestação plástica da época.

Para o levantamento histórico, faço um recorte que abrange o final da década de sessenta e a década de setenta. Além de considerar grande o vigor dos movimentos que emergiram nessa época, deixando um importante legado para os artistas que trabalham com o corpo nos anos noventa, encontro algumas afinidades conceituais e plásticas com o meu trabalho. Desta forma, serão abordados aqueles artistas que trabalham sobre o seu próprio corpo, transformando-o, além de sujeito, em objeto da operação poética, pois sobre o ele recai a operação plástica, ou seja, quando o próprio *corpo do artista se torna a matéria prima dos seus questionamentos* (Comar, 1995:42).

Nessa perspectiva, também me interessam aqueles que executam investigações plásticas sobre o corpo dos outros com o intuito de reavaliar as dimensões sensoriais corpóreas, uma vez que, tanto os artistas que fazem a investigação plástica sobre o próprio corpo, como aqueles que a exercem sobre o corpo dos outros, destacam as ações praticadas como parte integrante da obra de arte.

Optei pela descrição das obras, procurando desvendar os procedimentos e interesses dos artistas citados, conforme estes aspectos possam ser apreendidos por um observador atento. Meu interesse foi dar ênfase aos modos de fazer e aos modos de apresentar o trabalho artístico, uma vez que para os artistas selecionados, a própria ação é a obra.

Portanto, além de privilegiar o corpo, os movimentos que serão mencionados têm como característica evidenciar o processo de criação.

Na reflexão sobre o meu fazer artístico, também focalizo o processual, apesar do meu trabalho não apresentar a ação de forma explícita.

Como está centrado no gesto, contém, na obra acabada, o seu processo de execução; portanto, os trabalhos finais implicam a ação que foi executada.

Este texto está dividido em duas partes. A primeira parte contém o levantamento histórico já mencionado.

Nos três capítulos iniciais, será visto que em movimentos como o *happening*, a *performance* e a *body art*, o corpo e a ação tinham um valor preponderante. Aponto alguns artistas que mais se destacaram, nessa época, na Europa e nos Estados Unidos. Esses movimentos possuíam uma rubrica de arte processual ou informal. A tendência de se valorizar o momento da criação era o prognóstico de uma mutação na arte contemporânea. A fusão entre a arte e a vida, tão preconizada por esses movimentos, a recusa em aceitar a produção de arte de elite e de consumo, a valorização das operações envolvidas nas manifestações artísticas e a vontade de desvincular a arte da burguesia, fizeram com que o processo em si se tornasse a obra de arte.

No capítulo quarto da primeira parte, *Influências e Confluências*, abordo o trabalho de Lygia Clark, por ter sofrido especialmente a influência da sua proposta poética. Pensar o trabalho de Lygia me deu a oportunidade de refletir sobre as sensações adormecidas pela correria do cotidiano e pela própria condição da contemporaneidade, talvez nunca estimuladas ou sequer pensadas. Como diz Milliet (1992:111) sobre o trabalho de Lygia Clark, *sentir as coisas simples, como o sopro da respiração ou o contato da pedra na palma da mão, encerra verdades essenciais*. O pensamento de Clark me impulsionou a redimensionar a minha corporalidade e teve um reflexo importante na minha práxis.

Abordo, também nesse quarto capítulo, a artista cubana Ana Mendieta. Imprimindo seu corpo dentro de várias paisagens, Mendieta falou de um corpo ausente e de um corpo presente durante quase todo o seu percurso poético, mostrando, através da forma, a grande dicotomia da

existência humana. Lygia Clark e Ana Mendieta, em suas poéticas, valorizam o processo e isto foi relevante para pensar o meu próprio trabalho.

A segunda parte desta dissertação trata do meu percurso poético. Enquanto na primeira parte observei, como uma espectadora e através da obra pronta, o processo de criação de alguns artistas, na segunda parte falo da minha trajetória poética, observando intimamente a minha práxis. Procuro mostrar as percepções e os procedimentos estéticos que se articularam e fizeram surgir o meu trabalho plástico.

Inicio com determinados conceitos da Crítica Genética que me ajudaram a esclarecer etapas do processo criativo. No texto, relato alguns acontecimentos que ocorreram no decorrer do processo. Esses acontecimentos, embora fortuitos, foram relevantes. Segundo Salles (1997), o artista empresta do mundo alguns momentos e os devolve transformados em operações poéticas. Como portador de uma *consciência poética*,¹ o artista articula procedimentos estéticos que constituem a sua obra.

O empenho em descrever a minha poética levou-me a reflexões que resultaram em um novo olhar sobre o meu trabalho, permitindo-me perseguir com mais clareza certos questionamentos plásticos até então não explicitados. Assim, o quinto capítulo, na Parte II, aborda a descoberta de um corpo físico, da projeção desse corpo que se desloca e se imprime sobre uma superfície e o gesto que se congela através do toque e do tato. O sexto capítulo, *Inscrições no Corpo*, trata da ação de modelar, da repetição de um gesto feminino e do corpo ausente. No capítulo referente às imagens fotográficas, mostro a relação que estabeleço entre elas, obtendo, através da simetria, imagens de corpos não identificáveis.

¹ *Consciência poética* é o termo usado por Tarkovsky, em seu livro *Esculpir o tempo* (1990:57), quando se refere a Buñell.

Como o processo criativo não acontece de forma linear, os trabalhos aqui apresentados não possuem uma seqüência cronológica. O projeto *Impressões* foi o detonador de todo o processo de investigação; é um trabalho que se iniciou em 1994, ficou suspenso por um tempo e está retornando agora.

Na conclusão, abordo as tendências dos anos noventa, baseando-me em duas exposições: *Corporal Politics e Sensation*. Falo também sobre a artista francesa Orlan que, valendo-se de meios tecnológicos, faz do seu corpo um lugar de debate sobre os conceitos sociais vigentes. Os anos noventa são o momento atual, portanto, não se esgotam. Mesmo que, e talvez até em função disso, em uma década em que se fala de uma *criatura híbrida*,² misto de ser humano e *dispositivos máqunicos*³ ou *conexões de corpos com máquinas em interfaces do orgânico e do tecnológico*,⁴ mesmo que a sociedade humana esteja se submetendo, com uma velocidade extrema, à hegemonia da eletroeletrônica, da informatização e da comunicação global, o corpo continua sendo o *grande tema*.⁵

Meu trabalho faz parte desse contexto. Como artista plástica, procuro me comunicar através da forma. Construir a minha poética e acompanhá-la, elaborando um relato escrito, é um caminho de mão dupla: um que faz parte do meu cotidiano - a operação plástica - e o outro que não me é muito fácil - a escrita. Considero o caminho do relato como processo complementar do fazer artístico, uma via alimentando a outra, no qual procurei evitar a mera explicação da operação plástica.

² *Criatura híbrida*, termo usado por Lucia Santaella no texto *Cultura tecnológica & o corpo biocibernético*, em Papers-InterLab.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

Recobrar os momentos do fazer artístico através do verbal é operar uma transformação. Instaurada a transformação, a minha inquietude está em que se verifique a relação entre o trabalho plástico e o textual. Acredito que para o artista plástico falar de seu percurso poético é ampliar seus horizontes. Apesar de não ter muita intimidade com as palavras, aceitei o desafio e, então, o trabalho de *atelier*, o desenvolvimento de uma prática, amplia-se, através das palavras, para as páginas de um texto.

PARTE I***ANTECEDENTES HISTÓRICOS: ANOS 70***

*A arte oferece alimento, impulso e pretexto
para experiência espiritual.*
Tarkovsky

Esta parte da dissertação pretende situar os movimentos artísticos mais significativos dos anos 70 que utilizaram o corpo como meio expressivo. Será necessário recorrer sucintamente a períodos anteriores, de modo a estabelecer as raízes dos movimentos que reavaliaram de forma radical os conceitos da arte. Esses movimentos, que vão permear futuramente os anos sessenta e setenta, tinham como base levar a arte à vida cotidiana e, a partir dessa proposta, tornar imprecisos os limites entre a arte e a vida, entre o ético e o estético (Onfrey, 1995).

Um dos movimentos iniciados nos anos sessenta foi a Arte Conceitual⁶ que incluiu novas formas de expressão nas obras, entre elas as ações. Essas ações consistiam em um conjunto de tendências rotuladas como arte corporal, arte performática e arte narrativa; rejeitavam o tradicional objeto de arte, considerado pelos manifestantes desse tipo de arte um artigo de luxo único, permanente e vendável.

No lugar dele [objeto de arte], surgiu uma ênfase sem precedentes nas idéias: idéias em, sobre e em torno da arte e de tudo mais, uma vasta e desordenada gama de informação, de temas e de interesses não facilmente contidos num objeto, mas transmitida mais apropriadamente por propostas escritas, fotografias, documentos, mapas, filme e vídeo, pelo uso que os artistas faziam de seus próprios corpos e, sobretudo, da própria linguagem (Smith, 1991:182).

Assim, segundo Smith (1991), como consequência, tivemos uma espécie de arte que exigia uma nova atenção e uma nova participação mental por parte do espectador. A idéia era superar e romper a superfície pictórica. O princípio da desconstrução dos signos da linguagem representativa da arte moderna, não apenas no campo pictórico, é, provavelmente, o parâmetro mais

⁶ A Arte Conceitual foi definida por Sol LeWitt, na revista *Artforum*, como sendo a forma de arte que coloca a idéia ou o conceito como o mais importante aspecto da obra. O planejamento da obra de arte é formulado de antemão e sua execução uma questão superficial (Smith, 1991).

importante que pode ser aplicado aos movimentos de vanguarda. Atitudes como rejeitar o academicismo, misturar os gêneros artísticos para torná-los interdisciplinares e, finalmente, reconhecer a necessidade de superar o mimético e o representativo, culminaram nas *ações*, nas *performances* e na *anti-arte*. Portanto, indo ao encontro da afirmação de Tristan Tzara, *o grande trabalho da destruição* (apud Klocker, 1989:43).⁷

Hofman (apud Klocker, 1989:43) nos fala que o trabalho de arte não sugere mais *afirmações*, mas oferece *experiências* e sugere *possíveis situações*. A pintura não mais permanece como o centro da arte. Em seu lugar, surge um trabalho que se manifesta pelo processo.

A arte performática ou corporal caracterizou boa parte da Arte Conceitual e perseguiu, nos anos 70, uma teatralização da arte através da *performance*. Essas manifestações da Arte Conceitual focadas no corpo é que nos interessam, particularmente. O forte caráter processual existente nas obras desses artistas se manifestava na ação, no momento da criação, tornando-se, essas atitudes, a própria obra em si.

A abordagem desses participantes da arte conceitual, que focaram no corpo suas inquietações para a concretização da obra plástica, constitui atenção basilar nesta primeira parte do trabalho, uma vez que nossa preocupação é a de evidenciar o caráter processual inerente a essa forma de expressão. Para tanto, selecionamos os artistas mais representativos e cujas obras evidenciam o processo criativo.

Consideramos importante resgatar não só alguns aspectos históricos, como também alguns conceitos que permearam os *happenings* e as *performances* e depois a *body art*. Assim, o *happening* foi um movimento que evoluiu de manifestações anárquicas e contestatórias, enquanto a *performance* derivou de manifestações mais estruturadas. Em ambos os movimentos, a

⁷ *Great work of destruction.*

ação é a obra de arte. No entanto, a fonte que buscaram no passado, como veremos a seguir, é um pouco diversa. Em todos esses movimentos, o corpo desempenhou um papel importante, mas foi sobretudo na *body art* que encontramos manifestações nas quais o corpo entrava como substituto *tout court* do material artístico, ou seja, o corpo se tornou o próprio objeto da arte.

Impossível, portanto, pensar o corpo como meio/objeto/suporte/matriz nas artes plásticas, sem antes falar dos *happenings*, das *performances* e da *body art*, movimentos que se manifestaram em períodos históricos próximos. Às vezes, é difícil estabelecer os limites precisos entre eles, principalmente entre o *happening* e a *performance* e entre a *performance* e a *body art*, na medida em que há um fluxo histórico de continuidade entre eles.

A construção de um pensamento, que se forma pelo uso do corpo nas artes plásticas, se faz possível quando observamos, além das características intrínsecas dos diversos movimentos, a atuação específica de cada artista. Através da descrição das obras aqui apresentadas, será possível observar as diferenças e semelhanças existentes nessas manifestações plásticas.

O percurso desta primeira parte da dissertação culmina com Lygia Clark e Ana Mendieta, pelas relações estreitas que estabelecemos entre elas e a produção poética que temos desenvolvido, não só porque as duas trabalhavam com o corpo, como também pelo caráter processual evidente que existia no trabalho de ambas.

Ana Mendieta e Lygia Clark foram artistas que não estavam vinculadas à *body art*, mas que fizeram do corpo sua forma de expressão artística. Podemos afirmar que Clark foi a inspiradora da atenção que passamos a dar ao corpo físico, do que se fala no decorrer da dissertação, e Mendieta foi importante nas identificações que surgiram ao trabalharmos com

as impressões corporais. Enquanto Ana Mendieta trabalhava com seu próprio corpo, Lygia Clark trabalhava sobre os corpos dos outros, estabelecendo-se, nesse aspecto, uma das diferenças que se fizeram presentes nas manifestações plásticas dessas artistas.

CAPÍTULO 1

O HAPPENING

1.1 - HISTÓRICO

Cohen (1989) afirma que as manifestações da *live art*⁸ eram interligadas e que o *happening* foi um movimento que desembocou nos anos 70 com o nome de *performance* e que a *performance*, por sua vez, adentrou a *body art*. Ainda segundo Cohen, o *happening* teria tido uma ligação mais direta com o teatro, enquanto que a *performance* ligou-se às artes plásticas.

Alguns autores dizem que o *happening* foi um revival das noites futuristas. Os futuristas na Itália e os dadaístas na Suíça, França e Alemanha promoviam com frequência improvisações, nas quais envolviam o público, chegando até a provocá-lo e insultá-lo. No final da década de 50, estavam interessados na teatralização da cena urbana e da sociedade. Com comportamentos provocatórios e escandalosos, tanto no teatro como nos cabarés, os futuristas e os dadaístas conseguiram desencadear reações violentas e, com isso, co-envolver o público, até então indiferente (Baj, 1990).

As primeiras noites futuristas (*seratas*) aconteceram em 1910, quinze anos depois do escândalo causado por *Ubu Rei*,⁹ e onze meses depois

⁸ *Live Art* é um movimento de ruptura que tem como objetivo dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética e elitista. A idéia é resgatar a característica ritual da arte, tirando-a dos museus, galerias e teatros e colocando-a numa posição viva e modificadora. É uma forma de ver a arte que procura uma aproximação direta com a vida, estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado e do ensaiado (Cohen, 1989).

⁹ No capítulo sobre *performance*, será explicitado o que foi o *Ubu Rei*.

do *Manifesto Marinetti*¹⁰ ser publicado. Os futuristas já tinham se tornado famosos na Itália, por manifestações que degeneravam em brigas e prisões. Além do poeta Marinetti, o grupo incluía pintores como Boccione, Carrà, Balla e Severini, e os músicos Russolo e Balilla. Suas apresentações eram recitais poéticos, musicais, *performances*, leitura de manifestos e representação de peças teatrais. Dois anos depois, o poeta alemão Hugo Ball e a cantora Emmy Hennings, sua futura esposa, abriram o Cabaret Voltaire em Zurique. O dia 14 de julho de 1916 marcou o início das turbulentas e agressivas manifestações dadaístas (Glusberg, 1987).

Para Glusberg (1987), o *Untitled Event*, realizado em 1952 por John Cage e Merce Cunningham no Black Mountain College, mantinha algum parentesco com as *seratas* futuristas e dadaístas, porém descontando-se as excentricidades e as confusões desses últimos. Os eventos que aconteciam nessa escola podem ser considerados os precursores do *happening* que, em 1959, foi batizado com esse nome por Allan Kaprow. As apresentações de John Cage eram *collagens* de poesia+música+violência com instrumentos musicais. Compositor de música aleatória¹¹ e estudioso do Zen Budismo, Cage encontrava no acidental e na descontinuidade os princípios geradores da natureza e transferia esses conceitos para a arte. Fiel a esses conceitos, Cage fazia concertos que eram verdadeiras batalhas entre ele e o piano, o qual era maltratado através de socos e pauladas com a finalidade de obter sons, vibrações e rumores (Baj, 1989).

¹⁰ O poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876/1944) foi o inventor do Movimento Futurista. A publicação do Manifesto em francês, na primeira página do *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909, foi considerada a data do nascimento do Futurismo. Marinetti queria que as artes demolissem o passado e celebrassem as delícias da velocidade e da energia mecânica (Norbert Lynton, 1991).

¹¹ Música aleatória é a música na qual os elementos estruturais são confiados ao acaso. Esta estética da 'casualidade' se contrapõe à idéia romântica da individualidade do gênio e da autonomia da arte e a toda tradição ocidental da arte. A estética da 'casualidade' expressa por Cage se apresenta como uma forma secularizada da antiga relação da música com o macrocosmo, não mais entendida como o espelho da racionalidade, mas como uma ordem ignorada, na qual a maneira específica de se manifestar é a casualidade (Garzanti, 1996).

No *Untitled Event*, Cage propunha uma fusão das cinco artes: o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música. Tinha como intenção conservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo, formar um todo sagrado que funcionasse como uma sexta linguagem. O evento se desenvolveu a partir de uma determinada proposta, segundo a qual ninguém recebeu instruções sobre o que deveria fazer, e dele participaram, além de Cage, Cunningham, Robert Rauschenberg, o pianista David Tudor e os poetas Mary Richards e Charles Olsen.

Cage distribuiu uma partitura que indicava momentos de ação, quietude e silêncio. O espaço foi preparado de modo que as cadeiras do público ficassem dispostas em quatro triângulos para que os artistas pudessem circular pelas duas diagonais. Cage, em cima de uma cadeira, leu um texto onde relacionava a música ao Zen Budismo e, em seguida, executou uma composição, utilizando o rádio. Richard e Olsen leram versos. Rauschenberg, que tinha quadros pendurados em diversos pontos do teto, escutava discos num velho gramofone; ao mesmo tempo, Tudor tocava um solo no piano. Enquanto isso, Merce Cunningham e seus colaboradores dançavam através das fileiras, perseguidos por um cachorro excitado (Glusberg, 1987 & Goldeberg, 1979).

O *Untitled Event* foi um acontecimento tão importante e tão difundido em Nova York, que a Nova Escola, a Black Mountain,¹² tornou-se o ponto de encontro de Cage e dos estudantes que procuravam seu curso de música. As pequenas classes eram compostas por pintores, *film makers*, músicos e poetas. Entre os estudantes encontramos Allan Kaprow, Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen e Dick Higgins. Cada um deles, de

¹² Black Mountain iniciou suas atividades em 1933, na Carolina do Norte, sob a direção de Josef Albers e com outros professores da Bauhaus. John Cage e Merce Cunningham foram convidados a lecionar em 1948 e, apesar de sua localização entre vales e montanhas, tornou-se o ponto de encontro dos estudantes que procuravam por Cage.

maneira diferente, já tinha absorvido as noções do Dadá¹³ e do Surrealismo¹⁴ e as possibilidades de uma ação “não intencional” em seus trabalhos. Os artistas, acima citados, defendiam valores como “arte e vida”, dizendo que *a arte não deve ser diferente da vida e sim uma ação dentro da vida* (Goldberg, 1988:126).

Segundo Baj (1990), os *happenings* tiveram seu início em Nova York. A sua prática ganhou vida na América e depois na Europa no final dos anos 50 e metade dos anos 60, decorrente das experiências para suscitar acontecimentos envolventes, em parte previstos e em parte deixados ao acaso da improvisação. Uma das *características fundamentais da década de 60 foi a idéia de que era possível desenvolver uma nova sensibilidade, voltada para a exploração da esfera corporal* (Fabriz, 1995:1).

Com um “revival” dessas práticas nos anos sessenta, dá-se o surgimento do *happening*, que funcionou como uma vanguarda catalizadora, nutrindo-se do que de novo se produzia nas artes.

1.2 - DEFINIÇÃO, CONCEITO E PROPOSTAS DO HAPPENING

Para Cohen (1989:43), a tradução literal de *happening* é *acontecimento, ocorrência, evento*. Segundo esse autor, podemos aplicar essa designação a uma série de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, *collage*, música, dança etc..

¹³ O Dadáismo surgiu em Zurique em 1915. Participaram desse movimento intelectuais - poetas, críticos de arte, pintores - que se encontravam na Suíça para fugir dos horrores da guerra. As publicações contam que o movimento foi oficialmente fundado em 5 de fevereiro de 1916 pelo diretor teatral Hugo Ball [1886-1927] e pela bailarina Hemmy Hennings [1885-1948] (Baj, 1990:101).

¹⁴ O Surrealismo data de 1924, criado por André Breton.

Inicialmente, o *happening* surgiu como um mecanismo de comunicação, uma linguagem e uma técnica de participação coletiva, cuja prática constituía o fim em si. Seu objetivo era suscitar entre os assistentes uma simpatia ativa, fazê-los passar da receptividade à ação e criar para o público as condições de uma possível participação. A não-participação de um membro da assistência não era considerada como uma falta ou um fracasso. A não-participação era considerada como um tipo de participação. Em ambos os casos, uma manifestação soberana do livre-arbítrio (Restany, 1979).

Ainda para Cohen (1989), Allan Kaprow foi o figura central no surgimento do *happening*. Estabeleceu conceitos como *Arte-arte* e *Não-arte*. O primeiro é a “arte estabelecida” herdeira da arte instituída; é intencional, exprime-se numa série de formas e ambientes sagrados (exposições, livros, monumentos etc.). A *Não-arte* engloba tudo o que não tenha sido aceito como arte, mas que tenha atraído o artista com essa possibilidade na mente, como exemplo, os *ready made* de Duchamp, que vão dar um valor de arte a objetos industriais, feitos em série, e do cotidiano, como a roda de uma bicicleta ou o vaso sanitário.

Conforme assinala Onfray (1995:96), Kaprow acreditava ser possível *misturar a arte, a vida cotidiana, o mundo de todos os dias e a si mesmo*. Sua finalidade era a de estabelecer uma forte interação entre o artista e o mundo que o circunda. Era contra a arte “de longa duração” e, nessa perspectiva, propunha técnicas e materiais percíveis como papel, barbante, fita adesiva, grama, alimento, deixando claro que o objeto tornar-se-ia, o mais rápido possível, um refugo. A máxima de Allan Kaprow era *abandonar a técnica e a durabilidade (...) e usar meios percíveis* (Baj, 1990:139).

Kaprow batizou de *happening* essa nova forma artística, quando apresentou sua obra *18 Happenings in 6 Parts* na Reuben Gallery em Nova York, no outono de 1959. O segundo andar da galeria foi dividido por paredes

de plástico. As salas eram diferentes umas das outras em escala e em conceito. Nas três salas que surgiram com a divisão, encontravam-se cadeiras colocadas em círculos, forçando os visitantes a ficarem de frente para o palco e em diferentes direções. Os espelhos nas paredes, pela extensão da primeira e segunda salas, refletiam tudo o que acontecia ao redor. Cada parte da *performance* consistiu em três *happenings* que se desenvolveram simultaneamente. O começo e o fim foram anunciados por um toque de sino. Os espectadores receberam instruções, já na entrada da galeria, sendo que uma delas informava que não poderiam aplaudir no final de cada apresentação, mas poderiam aplaudir no fim de seis apresentações, caso os espectadores quisessem. Os *performers*¹⁵ executavam ações físicas simples, episódios da vida cotidiana, como leitura de textos, colar cartazes, espremer laranjas.

Os intérpretes mais importantes do *happening*, além de Allan Kaprow, foram também Jim Dine, Bob Whitman, o poeta Ferlinghetti, Claes Oldenburg e Rauschenberg. Em Paris, encontramos o poeta e pintor Jean Jacques Lebel e, na Alemanha, Wolf Vostell (Baj, 1990).

Segundo Lebel (1969:104), o *happening* é uma “arte plástica”, mas a sua natureza não é exclusivamente pictórica, é também cinematográfica, poética, teatral, alucinatória, sócio-dramática, musical, política, erótica, psicoquímica, significando que não se dirige somente aos olhos, mas a todos os sentidos. Como meio de expressão coletiva e linguagem alucinatória, o *happening* exige uma percepção plurivalente, uma total abertura dos instintos. *Ao ouvido, ao olfato, ao paladar, à vagina, à glândula, ao ânus, ao corpo astral, ao emissor-receptor de vibrações, à fluidez, aos duplos.*

¹⁵ No teatro, quem atua é o ator e, na *live art*, no *happening* e na *performance*, quem atua é o *performer*.

Um dos movimentos importantes da época foi o movimento *Fluxus*, criado em 1962 pelo estudante de *design* de origem lituana George Maciunas, que tinha a intenção de combater e rejeitar o sistema da arte plena de uma vez por todas, principalmente as tendências barrocas, nivelando-as nas formas da anti-arte. George Maciunas era dirigido pela utópica visão da nova arte e da nova sociedade. Via no *Fluxus* a diversão e o meio para minar o preciosismo da arte (Kellein, 1995).

O movimento *Fluxus* promoveu concertos que mesclavam *happenings* mais livres do que os habituais, música experimental, poesia e *performances* individuais, publicações teóricas e objetos de arte. *Tudo é arte e todos podem fazê-la. A arte deve se ocupar das coisas insignificantes, deve ser divertida e acessível a todos* (Baj, 1989:127).¹⁶

Dizia Maciunas que a arte-diversão deveria ser simples, divertida e sem pretensões. O movimento *Fluxus* não propunha padrões estéticos, não reconhecia estilo, tamanho ou meio.

O *Fluxus* era constituído por poetas e músicos. Foram organizados alguns espetáculos como o *Festum Fluxorum Fluxus* em Düsseldorf em 1963. Participaram das atividades do *Fluxus*: John Cage, Nam June Paik, George Brecht, Ben Vautier, Wolf Vostell, Robert Filliou, Daniel Spoerri, Yoko Ono, Joseph Beuys e os italianos Beppe Chiari, Gianni Emilio Simonetti (Baj, 1989:127).

Enquanto Kaprow estabelecia diferença entre arte e não-arte, o grupo *Fluxus* se manifestava dizendo:

A arte *Fluxus* não leva em consideração a distinção entre arte e não-arte; não leva em consideração a indispensabilidade, a exclusividade, a individualidade, a ambição do artista; não considera toda pretensão de significação, variedade, inspiração, trabalho, complexidade, profundidade,

¹⁶ *Tutto è arte e tutti possono farne. L'arte deve occuparsi delle cose insignificanti, deve essere divertente, accessibile a tutti.*

grandeza e institucionalização. Lutamos, isto sim, por qualidades não estruturais, não teatrais e por impressões de um evento simples e natural, de um objeto, de um jogo, de uma *gag*. Somos uma fusão de Spike Jones, *vaudeville*, Cage e Duchamp (Glusberg, 1987:38).

As *ações* de Joseph Beuys, um dos atuantes do grupo *Fluxus*, tinham um sentido social e político, com implicações filosóficas, possuindo seus trabalhos uma audácia expressiva (Glusberg 1987:38).

Apesar de Cohen nos falar que o *happening* foi uma manifestação artística dos anos 60 que desembocou nos anos 70 como *performance*, quando lemos sobre o grupo *Fluxus* e as *ações*¹⁷ que foram realizadas na década de 60, o termo mais encontrado na bibliografia é *performance*. Contudo, segundo Cohen (1989:40), o autor Goldberg recorre ao artifício de aplicar o termo *performance* a todas as manifestações predecessoras. De nossa parte, consideramos importante relatar as *ações* de Joseph Beuys, o que será feito no capítulo dedicado à *performance*.

1.3 - OUTRAS CARACTERÍSTICAS DO HAPPENING

Cohen nos diz: *A existência da tríade - atuante, público, texto -, num espetáculo que acontece ao vivo, permite classificar o happening como uma forma de teatro* (1989:132).

O *happening* estaria associado à idéia de um *free theatre*; liberdade que acontece tanto nos aspectos formais quanto ideológicos, sendo que se apoiava no experimental, no anárquico e interessava-se mais por processo, rito e interação e menos pelo resultado estético final. Porém, segundo Cohen (1989), o *happening*, se diferenciava do espetáculo teatral

¹⁷ Vamos usar a palavra *ações* para definir os eventos do *happening* e os eventos performáticos.

pela quebra das convenções teatrais rígidas. Não existia uma clara distinção entre o palco e a plateia, pois a distinção podia ser interrompida a qualquer instante, confundindo-se, assim, atuante e espectador. No processo de atuação não existia uma limitação estética para alguém atuar; o processo era anárquico e qualquer um podia subir no palco.

Para Nöth (1973), a diferença entre a cena de palco e o *happening* é que este podia acontecer em qualquer lugar, em um supermercado ou em uma estrada e que o acontecimento poderia ocorrer de uma única vez ou em forma seqüencial.

O contexto do *happening* era o da década de 60, da contracultura e da sociedade alternativa. Incursionando através do experimentalismo, a proposta do *happening* entrava em sintonia com a idéia do Teatro da Crueldade de Artaud,¹⁸ *na sua busca metafísica, procurando despertar o homem para outras realidades* (Cohen, 1989:132).

A concepção de Artaud era que no teatro as forças cósmicas manifestadas por meios físicos podiam *alcançar e tocar as energias físicas submersas não verbais* (Esslin, 1978:77).

O "Teatro da Crueldade", porém, significa, acima de tudo, um teatro difícil para mim mesmo. E, em nível da interpretação, não se trata da crueldade que infligimos um ao outro, cortando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como imperadores assírios, mandando uns aos outros, pelo correio, pacotes de orelhas, narizes e narinas humanos cortados à perfeição; mas daquela crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. Os céus ainda podem cair sobre nossas cabeças. E o teatro existe, em primeiro lugar, para nos ensinar isto [OC, IV, 95] (Esslin, 1978:77).

¹⁸ O Teatro da Crueldade foi criado por Antonin Artaud e preconizava uma mudança em relação ao teatro clássico. A crueldade para Artaud não era algo sangrento ou carne martirizada, mas sim uma lucidez, uma direção rígida. Para ele, o teatro tinha que criar uma metafísica da palavra, do gesto e da expressão. O teatro tinha que ser uma realidade na qual podemos acreditar (Artaud, 1993).

A faceta do *happening*, que se desenvolveu a partir das idéias de Artaud, é a colocação de que o teatro deve incorporar a vida, não sendo somente auto-referente.

Lebel (1969) diz que o princípio de integração cena/auditório era a primazia desta criação artística. A importância que era dada às pessoas e ao ambiente constituía as qualidades específicas do *happening*. Esta incorporação acontecia ao extremo: magias, rituais terapêuticos, atividades plásticas, estética de vanguarda, luta de classes, tudo era absorvido (Cohen, 1989).

No *happening*, o limite entre o ficcional e o real era muito tênue, sendo a convenção que sustentava a representação constantemente interrompida. Essas quebras de convenção fizeram alguns puristas não caracterizarem o *happening* como uma forma de arte. Para eles, o *happening* se aproximaria do psicodrama, de um trabalho terapêutico ou um simples processo anárquico de criação (Cohen, 1989).

A explicitação de algumas características do *happening*, antes de entrar no capítulo da *performance*, se tornou necessária, uma vez que, como já dissemos anteriormente, a distinção entre essas formas de expressão artística é de difícil apreensão.

Relacionando o ponto de vista de Cohen com Lebel, parece-nos que o *happening* seria uma manifestação que provoca um grande envolvimento com o público, onde a relação público/ator é atuante e indistinta. A nosso ver, o *happening*, apesar de sua característica caótica, visualmente se aproximava das artes plásticas, pela preocupação com os materiais escolhidos. Quando falamos de plasticidade, o que vem à mente é o trabalho, já citado, de Kaprow, intitulado *18 Happening em 6 Partes* e apresentado em Nova York. Essa obra parece bastante representativa da valorização da estética à qual nos referimos.

CAPÍTULO 2

A PERFORMANCE

2.1 - HISTÓRICO

Para falarmos da pré-história¹⁹ das *performances*, devemos nos ater ao final do século anterior, quando na noite de 10 de dezembro de 1896, na estréia de *Ubu Rei*, Alfred Jarry escreveu uma peça fantasmagórica que demolia os dramáticos e frágeis pressupostos de sua época e atacava as convenções sociais. Apresentou soluções novas para a cena, sobretudo no que dizia respeito às formas de atuação, à entonação da voz e ao uso de figurinos. *Seus figurinos sepultaram a arcaica tradição realista do teatro* (Glusberg, 1987:13).

De acordo com Goldberg (1988:113), o desenvolvimento da *performance*²⁰ no século XX na Alemanha teve como antecedente pioneiro o trabalho de Oskar Schlemmer na Bauhaus, que desenvolveu uma teoria específica sobre a *performance*. Junto com seus estudantes criou *performances* em seus estúdios, nas quais consideravam cada experiência uma *busca de movimentos no espaço*. Para ele, os trabalhos de pintura e desenho tinham aspectos rigorosamente intelectuais, enquanto que o prazer “não

¹⁹ Glusberg usa o termo pré-história da *performance*, referindo-se à relação desta com os movimentos Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e com a escola da Bauhaus, os quais têm *somente alguns pontos de contato com a arte da performance, que emerge como um gênero artístico independente a partir do início anos setenta* (Glusberg, 1987:12).

²⁰ É interessante ressaltar que Goldberg usa o termo *performance* desde a Bauhaus, não fazendo muitas distinções entre o *happening* e a *performance*. Usa inclusive o termo *performance* no capítulo VI, p. 121, quando fala sobre a *Living Art de 1933 a 1970*, e inicia o capítulo dizendo que a arte da *performance* emerge no final dos anos trinta. Porém, se refere a *happening* quando nos fala sobre “18 *Happenings in 6 parts*” de Kaprow, apresentado na Reuben Gallery, New York, no outono de 1959.

adulterado” era obtido através das suas experiências no teatro. Em suas pinturas, como nos seus experimentos teatrais, a investigação essencial era o espaço; a pintura delineava os elementos espaciais bidimensionais, enquanto que o teatro proporcionava a experiência do espaço.

Sua busca era integrar numa só linguagem a música, o figurino e a dança.²¹ Com isso, conseguiu grandes resultados, como por exemplo *O Gabinete de Figuras* (1923), onde utilizou técnicas de “cabaret”, de “music hall” e a técnica do “teatro de marionetes”. Num outro trabalho, chamado *Meta*, movimentou seus atores num ritmo que estava entre a ginástica e a dança. Em sua última fase de experiências cênicas, Schlemmer estendeu suas pesquisas à pintura e à escultura, na utilização do espaço. Alguns dos seus trabalhos nos anos 20, como *Figuras no Espaço* e *Dança no Espaço*, são seguramente precursores do que será chamada a arte da *performance*.

Uma das preocupações da Bauhaus²² era uma ligação entre a pintura e a *performance*, por exemplo, o *Bale Parade* de 1917, inspirado nas figuras de Picasso. A Bauhaus, fechada em 1932, foi considerada fundamental para a história da *performance* (Goldberg, 1988).

No texto *Leap into the Void: performance and the object*,²³ Schimmel (1998:17) destaca que o papel da Segunda Guerra Mundial, do Holocausto e da Bomba Atômica foi importante para uma mudança da consciência na humanidade. A possibilidade de uma aniquilação global fez o homem ficar atento à sua fragilidade e o tornou o ponto central do

²¹ Mais tarde, como pudemos observar, Cage propunha o mesmo no *Unlit Event*.

²² A Bauhaus foi fundada em 1919 e dirigida por Walter Gropius. Seus objetivos eram o de buscar a fusão das artes, e do artesanato em geral, e diminuir, ao mesmo tempo, o intervalo entre as artes e a evolução industrial (Glusberg, 1987).

²³ *Leap into the Void: performance and the object* é um ensaio escrito por Paul Schimmel por ocasião da Exposição *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*, no Museum of Contemporary Art at the Geffen Contemporary, Los Angeles, 8 de fevereiro a 10 de maio de 1998. Portanto, quando fala dos artistas desse período, refere-se ao período citado no título do texto: 1949-1979.

existencialismo, uma das correntes mais influentes do movimento filosófico no período do pós-guerra. Esta herança política, social e filosófica estimulou o movimento das artes visuais nos Estados Unidos, Europa e Japão.

As experiências das vanguardas em Nova York trouxeram implicações imediatas na Europa, no Japão e vice-versa. A revista *Life*, por exemplo, publicou numerosos artigos, sempre acompanhados de fotografias dramáticas sobre os artistas da New York School, sobre o grupo *Gutai* no Japão e sobre o Simpósio da *Destruction in Art* na Europa, permitindo ao público e aos artistas estarem a par da evolução dos movimentos. Durante esse período, um grande número de artistas dos Estados Unidos, Europa e Japão começou a definir sua produção em torno da dialética da criação e da destruição. A projeção internacional das vanguardas começou com a geração de artistas que veio na era pós-atômica e alcançou a maturidade durante a Guerra Fria e, finalmente, com a geração que amadureceu em consequência da Guerra do Vietnã (Schimmel 1998).

A *performance* é, antes de tudo, uma expressão cênica. Um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza a *performance*, mas alguém pintando este quadro, ao vivo, poderia caracterizá-la. A partir dessa primeira definição, podemos entendê-la como uma função do espaço e do tempo. Portanto, para se caracterizar a *performance*, algo tem que estar acontecendo, naquele instante, naquele local (Cohen, 1989).

Glusberg cita Pollock entre os principais precursores da arte da *performance* com a *Action Painting*, onde grandes lonas estendidas sobre o chão funcionavam como uma espécie de palco. O artista transitava sobre elas e, em volta, gotejando e derramando tinta, criava, como diz poeticamente Schimmel (1998:18), *campos de cor*. Seu corpo entrava no espaço artístico, embora seu corpo não fosse a obra em si. Segundo Aguilar (apud Cohen, 1989), *a performance utiliza uma linguagem de soma: música, dança, poesia,*

video, teatro de vanguarda, ritual (...) na performance o que interessa é apresentar, formalizar o ritual (...). Há a idéia de interdisciplina como caminho para uma arte total. Para muitos autores, essa idéia é considerada um retorno à proposta da *Gesamtkunstwerk*.²⁴

As atividades, *ações e performances* dos artistas nesse período foram registradas em filmes e vídeos que documentavam os eventos efêmeros e, em alguns casos, nada, a não ser uma troca de percepções com a audiência. As *performances* que tinham como meta a produção do objeto deram lugar para a execução de *performances* que tinham como objetivo o processo criativo, a participação da audiência e nas quais nenhum objeto era produzido (Schimmel, 1998).

Considerada por Cohen (1989) como uma arte de fronteira, em contínuo movimento de ruptura com o que se chamava de arte estabelecida, a *performance* acabou penetrando por caminhos antes não valorizados pela arte. Como o *happening*, a *performance* também estava ligada à *live art*, procurando uma aproximação direta entre vida e arte. Essas manifestações buscavam, por um lado, uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo a distância entre a vida e a arte e, por outro lado, davam ênfase à idéia de que os artistas deveriam se converter em mediadores de um processo social. Esses conceitos também permearam os anos 60 e os *happenings*, como vimos anteriormente.

²⁴ *Gesamtkunstwerk* é a teoria estética da *obra de arte total*, na qual as expressões mais sublimes como a música, a poesia e arte dramática se fundem. Lançada por Richard Wagner [Lipsia, 1813 - Veneza, 1883], compositor alemão, suas idéias estéticas iam contra a rigidez formal do passado que ele contrapunha com uma arte livre dos esquemas convencionais (Garzanti 1996:966). *Na concepção da ópera wagneriana esse processo de uso de várias linguagens é harmônico: a música se integra com a dança, ambas são suportadas por um cenário, uma ilusão, uma plástica que se compõe num espetáculo total* (Cohen, 1989:50).

Um denominador comum dessas atividades, *happenings*, *ações* e *performances*, em Nova York, foram os sótãos localizados no centro da cidade, as galerias alternativas, cafés e bares.

No item abaixo, vamos abordar algumas diferenças entre *happenings* e *performances*. Não vamos nos ater a definições precisas do que realmente foi cada um desses movimentos, pois, como já vimos anteriormente, são movimentos de ruptura e estão muito imbricados. Vale ressaltar que, para Cohen (1989), o *happening* foi uma manifestação dos anos 60 que desembocou modificada nos anos 70 como *performance*.

2.2 - DIFERENÇAS ENTRE A PERFORMANCE E O HAPPENING

Muitos autores utilizam o termo *performance* para as ações que talvez pudessem ser enquadradas no *happening* que era considerado um acontecimento. Com esse conceito, o *happening* dispensaria o ensaio, o que já não aconteceria com a *performance*. Entretanto, ao lermos o livro de Golberg (1988), quando ela nos fala sobre o *happening* de Allan Kaprov, precisamente o *18 Happening in 6 parts*, a mesma nos diz que este evento foi ensaiado duas semanas antes de sua estréia.²⁵

Esta dissertação se atém às diferenciações feitas por Cohen, por considerar que seu estudo sobre a *performance* e o *happening* torna mais clara a compreensão desses movimentos.

Estruturalmente, o *happening* e a *performance* advêm de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico como no formal, e são emanações do movimento da *live art*. Como

²⁵ *Nevertheless the entire piece was carefully rehearsed for two weeks, before the opening, and daily during the week's programme* (Goldeberg, 1988:130).

já falamos anteriormente, ambos têm pontos em comum desde os aspectos temáticos, aos organizacionais e estilísticos. Entretanto, apesar de serem convergentes nas suas expressões, divergem em uma série de características, talvez pelo fato de estarem distanciados em uma década.

Dos anos sessenta aos anos setenta, as mudanças se operaram em vários níveis. O que está por trás do *happening* é o movimento *hippie* externado pela contracultura. Nos anos setenta, já não se fala mais em sociedade alternativa. As “*action painting*”, os “ritos comunitários” não cabem nos anos setenta (Cohen, 1989).

O que prepondera no *happening* é o trabalho grupal, enquanto que na *performance* o que prepondera é o trabalho individual. *O performer*²⁶ vai conceituar, criar e apresentar sua performance, à semelhança da criação plástica (Cohen, 1989:137).

As *performances*, em cada repetição, apresentam diferenças, constituindo um espetáculo único; no entanto, são repetidas mais vezes do que

²⁶ Segundo Cohen (1989:96-100), a representação (atores) é um espetáculo de caráter ficcional. O espaço e o tempo são ilusórios (se reportam a um outro momento). Os elementos cênicos, incluindo os atores, representam algo e se reportam a uma outra coisa. O público é colocado numa postura de espectador que assiste a uma história. Tudo remete ao imaginário. Assim, continua nos dizendo Cohen, que, quanto mais o ator entra no personagem, mais força dá à ilusão. Quanto mais se distancia, representando o personagem e não tentando vivê-lo, mais se quebra essa ilusão. Essa quebra possibilita a entrada do ator em outro espaço e aquele evento, caracterizado como um espetáculo para o público, passa a não ser mais de uma representação, mas uma outra coisa que pode ser um rito ou uma demonstração. É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões do *happening* e da *performance* (...). Na *performance* o momento da ação, o instante presente, é mais acentuado e isto cria uma característica de rito com o público que deixa de ser só espectador para entrar em comunhão com o *performer*. Uma das características da *performance* é que ela não se repete; os espetáculos são únicos ou, quando se repetem, são diferentes, acentuando a condição de cumplicidade com o público. Essa valorização do instante presente na atuação faz com que o *performer* tenha que aprender a conviver com as ambivalências tempo/espaço real x tempo/espaço ficcional (...). A *performance* tem também a característica de espetáculo, o que a torna diferente do teatro. Quando o *performer* lida com o personagem, a relação é de ficar entrando e saindo dele ou, então, de mostrar vários personagens sem aprofundamento psicológico. Esse movimento de vaivém faz com que o *performer* tenha que conduzir o ritual-espetáculo e “manter” o público, sem o ilusionismo característico do teatro. Uma modificação importante que acontece na *performance* é que o trabalho passa a ser muito mais individual, sendo a expressão de um artista que verticaliza todo o seu processo, dando sua leitura de mundo e criando o seu texto. *O performer se assemelha ao artista plástico que cria sozinho sua obra de arte* (...). É a expressão de um artista. *O processo se assemelha ao de outros espetáculos, como o circo, o cabaret e o music-hall.*

os *happenings* que, em geral, acontecem só uma vez. As *performances* se envolvem com uma produção mais sofisticada, trabalhando um jogo dialético entre *performer* x personagem, tempo real x tempo ficcional, sendo menos imprevista a abertura para com o público. Na *performance*, parte-se para o espetáculo e, justamente porque no *happening* não havia esse sentido de “espetáculo”, de “cena”, o condutor deste funcionava como um xamã, um catalizador. Na *performance*, o improvisado é menor. No *happening*, a improvisação era mais forte, pois havia um envolvimento maior com o público (Cohen, 1989).

Na *performance*, a ação era mais elaborada, sendo muitas vezes ensaiada. Havia por parte do propositor, no caso o artista, a intenção de transformar em ação uma idéia. No entanto, vale ressaltar a questão da hibridez desta linguagem: para muitos, a *performance* pertenceria às artes plásticas, possuindo, porém, uma evolução dinâmico-espacial dessa arte estática. Para Cohen (1989), a principal característica da passagem do *happening* para a *performance* foi o aumento de esteticidade.

Interessante também notar que Glusberg (1987) aponta dois acontecimentos, que ocorreram em 1962, como importantes para o desenvolvimento da *performance* no futuro. Um deles é o recital apresentado na Judson Memorial Church de New York, pelos componentes do Dancers Workshop e que vai marcar o nascimento do Judson Dance Group. Os dançarinos Trisha Brown, Deborah Hay, Steve Paxton, Lucinda Childs, Simoni Forti, Yvonne Rainer desenvolveram criações que romperam com as fronteiras da dança moderna, injetaram novos e ricos elementos ao *happening*, delineando os contornos do que caracterizará a *body art*²⁷ nos anos setenta.

²⁷ Falaremos sobre a *body art* em capítulo posterior ao da *performance*.

O segundo acontecimento importante foi a fundação do Movimento *Fluxus* por George Maciunas, do qual já falamos anteriormente.

2.3 - JOSEPH BEUYS E SUAS *PERFORMANCES*

Devido às reflexões feitas acima e de acordo com Glusberg, preferimos enquadrar algumas *ações*, como por exemplo as do artista alemão Joseph Beuys, na *performance*, apesar de terem sido realizadas na década de 60. Suas *ações* tinham um caráter mais “performático”, pois não havia o envolvimento com a platéia. Para ilustrar esta idéia, entendemos ser interessante relatar algumas das mais importantes *performances* de Joseph Beuys.

Na Galeria Schmela de Düsseldorf, no dia 26 de novembro de 1965, Joseph Beuys fez uma de suas apresentações mais famosas. Com o rosto coberto de folhas de ouro e mel, percorreu o salão da galeria (onde estavam expostos seus desenhos e pinturas), carregando uma lebre morta nos braços. Ao final do percurso, sentou-se num canto iluminado e começou a recitar: *Mesmo uma lebre morta tem mais sensibilidade e compreensão intuitiva que alguns homens presos a seu estúpido racionalismo (...). Depois continua explicando para o animal o significado das obras em exposição* (Glusberg, 1986:38).

Outra *performance* de Beuys, realizada em 1965, se chamou *Vinte e Quatro Horas*. Nesta *performance*, o artista jejuou por vários dias e se confinou, durante um dia inteiro, em uma cabine; de tempos em tempos voltava-se para fora e recolhia os objetos e as coisas que estavam ao redor, sem tirar os pés do cubículo. O manejo do tempo e da consciência eram os focos de maior interesse na pesquisa de Beuys.



Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, 1974.



Joseph Beuys, *How to explain pictures to a dead hare*, 1965.

A *performance* que mais se relacionou com esses dois pontos aconteceu na Galeria nova iorquina René Block, em 1974. Nesta *performance*, o artista alemão permaneceu, dentro da galeria, uma semana, convivendo com um coiote. Com essa *ação*, Beuys queria mostrar a história da perseguição dos índios americanos, assim como a relação dos Estados Unidos com a Europa. *Eu queria me concentrar somente no coiote, isolar-me do próprio eu, não ver nada na América além do coiote (...) e trocar as regras com ele* (Beuys apud Goldberg, 1988: 151).

Para Beuys, estas *performances* preconizavam a idéia da “escultura social”, um pensamento controvertido que provocou longas discussões com o público.

A obra de Beuys intitulada *Arena* (1970) pode ser considerada sua obra autobiográfica. Abrange todos os desenhos e objetos mais significativos que foram produzidos pelo artista na sua primeira fase artística, sobretudo aqueles que se referem às *ações* produzidas no início dos anos sessenta. *Arena* é uma obra aberta, um *work in progress*. Beuys pretendia completá-la ano após ano, ao longo de sua vida.

A obra foi composta por cem painéis de alumínio e de uma escultura feita em cera virgem e cobre. Cada painel tinha a dimensão de 114x82cm e continha, protegidas por um cristal espesso, algumas fotografias retocadas com os materiais comumente usados por Beuys, ou seja, margarina, pigmentos cinzas e vermelhos e enxofre. A escultura, que estava no centro da obra, era estruturada sobre duas chapas de cobre e de cera virgem e por um recipiente de plástico que continha óleo lubrificante. Com esta obra, Beuys realizou uma *ação* em junho de 1972, na Modern Art Agency em Nápoles. Deitado de costas no chão da Galeria e com uma planta chamada *Vitex Agnus Castus* amarrada na testa, Beuys, por cerca de três horas, passou a mão direita untada de óleo sobre as chapas de cobre que compunham a escultura, até fazer

vibrar o próprio corpo, carregando-o de energia como um corpo percorrido pela eletricidade. Sua frase constante era: *eu sou um transmissor, eu emano* (Lucio Amelio apud Vergine, 1974:70).²⁸

Segundo Glusberg (1986:39), *esses trabalhos mostram a dissolução do happening em modalidades retóricas mais sustentadas, nas quais a presença física do artista cresce de importância até se tornar a parte essencial do trabalho (...) É necessário transformar o artista na própria obra.*

Na verdade, esta transição que faz do artista a própria obra é provocada pelos próprios artistas. Nesta nova tendência, é importante que seja incluído o Grupo de Viena, que já começava a sistematizar o que viria a ser chamada depois de *body art*, o que será explicitado em capítulo específico a seguir.

²⁸ *Io sono un trasmettitore, io emano.*

CAPÍTULO 3

A BODY ART

3.1 - HISTÓRICO

Quanto à sua origem propriamente dita, houve quem afirmasse que a *body art* foi um fenômeno que nasceu e se desenvolveu na Europa, particularmente com o Grupo de Viena, e etiquetado pelos americanos (De Fusco, 1988).

Pertencente à linha da expressão,²⁹ como é caracterizada por De Fusco, o fenômeno da *body art* utiliza o próprio corpo do artista como meio expressivo e pode ser considerado como a última ramificação do Expressionismo. Entretanto, Vergine (1974:10) nos diz que *este uso do corpo não é somente um expressionismo rennaissance ou revival, mas um processo crítico inspirado, em muitos casos, por um sentimento de nostalgia estética e uma incapacidade de relacionar-se com a realidade.*³⁰

Dorfles (apud Di Raddo, 1996), por sua vez, vê a origem da *body art* em territórios remotos no tempo e no espaço, ou seja, nos territórios ancestrais, onde os mitos e o ritos têm suas origens, como as cerimônias indianas ou as práticas orientais Zen e Ioga. Na *body art*, o artista é sujeito e objeto de sua arte: ao invés de pintar ou de esculpir algo, ele mesmo se coloca

²⁹ Renato de Fusco (1988) divide a história da Arte Contemporânea em A Linha da Expressão, A Linha da Formatividade, A Linha do Onírico, A Linha da Arte Social, A Linha da Arte Útil, A Linha da Redução.

³⁰ *Quest'uso contemporaneo del corpo però non è solo "expressionismo rennaissance" o revival, ma un processo critico se pur dettato, in molti casi, da un sentimento di nostalgia (estetizzante) di un rapporto col reale di cui si è incapaci.*

enquanto “escultura viva”. *O artista transforma-se em atuante, agindo como um performer* (Cohen, 1989:30).

Essas formas de linguagem, *performance* e *body art*, “particularizam o corpo”. Assim, a cabeça, os pés, as mãos ou um braço podem constituir uma proposta artística. *Os gestos fisionômicos, os movimentos gestuais com os braços e as pernas adquirem em cada caso uma importância particular* (Glusberg, 1986:56).

Testemunhar sobre si mesmo, sobre a própria vida, dentro de uma esfera inteiramente privada, era material do repertório daqueles artistas.

Tudo se recuperou: qualquer ação, qualquer momento em qualquer dia, as próprias fotografias, radiografias e radioscopias, a própria voz, todas as relações possíveis com os excrementos e com os órgão genitais, as lembranças do próprio passado ou dos sonhos, a descrição dos acidentes de família, a ginástica, a mímica, as acrobacias, os maus tratos e as feridas, em qualquer uma dessas percepções, o corpo está presente (Vergine, 1975:15-16).³¹

Segundo Fabríz (1996), ao fazer do artista simultaneamente criador e criatura, ao transferir para o corpo a totalidade da experiência estética, a *body art* parece que responde de perto à revalorização do sensível, buscando no vestígio humano, não importa se direto ou mediado pela tecnologia, o que considera a única realidade tangível.

O movimento da *body art* deslocava o ponto focal do produto para o processo, da obra para o criador. *A ação do artista sustentava-se como a mensagem estética por si mesma e o seu registro residual ou documental representava o epifenômeno* (Cohen, 1989:15).

³¹ *Tutto diventa recuperabile: una qualunque azione di un qualsiasi momento di una qualsiasi giornata; le proprie foto, le radiografie e le scopie; la propria voce, tutti i possibili rapporti con gli scrementi e con i genitali, ricostruzioni di fatti del proprio passato o messe in scena di sogni; l'inventario degli incidenti di famiglia; la ginnastica, la mimica e le acrobazie; le percosse e le ferite, in ciascuna percezione il corpo è là.*

Na busca do conhecimento obstinado de todas as possibilidades do corpo, os praticantes da *body art* se sujeitaram às mais dolorosas e cruéis experiências. Para esses artistas,

[Quando] as forças do inconsciente se desbloqueavam, desencadeavam-se (...) os conflitos entre desejo e defesa, entre licença e interdição, entre conteúdo latente e conteúdo manifesto, entre lembrança e resistência, entre castração e auto-conservação, entre pulsões de vida e pulsões de morte, entre voyeurismo e exibicionismo, entre tendências sádicas e prazer masoquista, entre fantasias destrutivas e catárticas (Vergine, 1974:6).³²

Se quiséssemos encontrar analogias com os fenômenos patológicos, estas poderiam ser encontradas, por exemplo, nas crises hísticas, no auto-erotismo e na paranóia de alguns dos praticantes da *body art*; mas teóricos como Vergine (1974) consideram injusto nivelar à psicopatologia essa prática do risco que foi exercida por muitos artistas.

Outros teóricos, porém, como Kurt Hollander (apud Fabríz, 1995:1), não hesitam em colocar a *body art* sob a égide da '*desordem dismórfica corporal*'³³, em consonância com aqueles comportamentos obsessivo-compulsivos centrados no corpo e estudados pela psiquiatria.

Para Onfray (1996:99), os artistas da *body art* e os do *Acionismo Vienense*³⁴ reatualizaram na segunda metade deste século as práticas teatrais

³² *Sbloccate le forze produttive dell'inconscio, si scatenano-(...) conflitti tra desiderio e difesa, tra licenza e divieto, tra contenuto latente e contenuto manifesto, tra ricordi e resistenza, tra castrazione e autoconservazione, tra pulsioni di vita e pulsioni di morte, tra voyeurismo ed esibizionismo, tra tendenze sadiche e piacere masochistico, tra fantasie distruttive e catartiche.*

³³ Desordem dismórfica corporal é uma doença mental com comportamentos obsessivos e compulsivos centrados no corpo. Caracteriza-se por uma preocupação por supostos defeitos da própria aparência física, especialmente nas partes mais sensíveis: olhos, boca, lábios, pele e órgãos genitais. As pessoas acometidas da DDC estão obcecadas pelo próprio corpo, a ponto de passar horas a fio em frente ao espelho ou evitar o espelho por completo. Mais de 50% dos pacientes com DDC já se submeteram a várias cirurgias plásticas e repetem a mesma operação várias vezes, achando que os resultados são piores do que a situação anterior, alimentando o ciclo compulsivo obsessivo. (Rev. *Poliester*, nº 25, 1994, pp. 20-22)

³⁴ Mais adiante, estaremos abordando o Acionismo Vienense.

da *gesta cínica antiga*. Se nos exercícios preconizado pelos cínicos³⁵ havia *práticas existentes que iam da resistência ao frio extremo, à privação de alimentos*, para ele, é nessa mesma diretriz que se situam os artistas da *body art*, *intimando o corpo a exprimir o sentido pelo sofrimento, pela ferida, pela cicatriz* (Onfray, 1996:99).

Nessa direção, temos as ações de Hermann Nitsch, Günther Brus e Rudolf Schwarzkogler: nas ações de Hermann Nitsch,³⁶ o sacrifício de animais e a teatralização pagã de práticas orgíacas e o paganismo telúrico báquico ou sanguinário; com Günther Brus, o exibicionismo sexual, anal, genital e defecações públicas e com Rudolf Schwarzkogler, as ações de simulações sodomíticas, cenografias da crueldade e eviscerações catárticas. *A catarse, a sublimação, o jogo, a provocação, a tragédia são executadas com variações sobre o tema kúnico*³⁷ *em época contemporânea* (Onfray 1993:100-101).

Conforme Onfray (1993), essas práticas sintomáticas que exaltavam a subversão estética floresceram nos anos 1965-1975.

Vergine (1974:2) afirma que:

Na base da chamada *body art* (...) encontrava-se a necessidade insatisfeita de um amor que se estendesse ilimitadamente no tempo, a necessidade de

³⁵ A característica da escola Cínica era a exaltação socrática da virtude, como beleza única, virtude essa que era o domínio sobre si mesmo, auto-suficiência moral. Os bens mais desejados pelo homem, como a riqueza ou o poder, e os males mais temidos, como as doenças, a escravidão e a morte, eram considerados pelos cínicos com extrema indiferença. Os cínicos propunham uma vida ascética, feita de duras renúncias e de sacrifícios. Nas suas polêmicas contra os valores tradicionais da civilização, encontramos um retorno à natureza, uma exaltação do homem enquanto homem, recusando as distinções entre os Gregos e os Bárbaros e entre diversas estirpes. (Dizionario di Filosofia-Gli Autori, Le Correnti, I Concetti, Le Opere, Milano, Rizzoli, 1976)

³⁶ Hermann Nitsch, Gunther Brus, Rudolf Schwarzkogler foram artistas do Acionismo Vienense do qual falaremos mais adiante.

³⁷ Kunismo-Cinismo – cf. nota 35, referente à Escola Cínica.

sermos amados por aquilo que somos e por aquilo que gostaríamos de ser, com direitos ilimitados (...)³⁸

Vergine continua afirmando que a agressividade que caracterizou essas *ações*, montagens fotográficas e *performances* nasceram deste amor não correspondido; nasceram desse desdobramento da própria personalidade com seus egos disfarçados.

Esses artistas querem provar todas as possibilidades de se conhecerem através do corpo e através da observação desse corpo. Como as experiências são na maioria das vezes autênticas, portanto dolorosas e cruéis, esses artistas não olham longamente para a vida e enfrentam a morte através da vida. Conforme Vergine (1974:6), o pensamento dos atuantes da *body art* poderia ser definido da seguinte maneira: *somente experienciando pouco a pouco a morte, pode-se saber um pouco mais sobre a vida, somente mostrando como é precário tudo o que estamos acostumados a chamar de estado normal.*³⁹

O que muitos artistas da *body art* colocaram em cena com suas *ações*, ora espetaculares ora de cunho reflexivo, foi justamente a relação primordial do homem com a morte; e não há dúvida de que é na superfície do corpo que se trava a batalha mais insidiosa e mais desesperadora (Fabrizz, 1995).

Como podemos observar, na *body art*, o corpo foi recuperado em todas as suas dimensões sensoriais, emocionais e primárias que eram vivenciadas e executadas durante o decorrer da *ação*. O corpo que vivenciava

³⁸ *Alla base della cosiddetta "body art" (...) c'è la necessità inappagata di un amore che si stenda illimitatamente nel tempo, il bisogno d'essere amati comunque, per quello che si è e per quello che si vorrebbe essere, con diritti illimitati.*

³⁹ *Solo sperimentando a poco a poco la morte si riesce saperne un po' di più sulla vita, solo mostrando quanto è precario tutto ciò che siamo abituati a chiamare stato normale.*

uma *ação* tornava-se objeto da ação estética e uma expressão exclusiva de si mesmo.

Conforme Di Raddo (1996), os gestos que eram enfatizados nas *ações* ou nas imagens eram o traço de união entre o corpo e o mundo e, portanto, sintomas de ver e sentir as coisas desse mundo. Assim também, as energias instintivas descarregavam-se na ação artística por meio de comportamentos simbólicos que conferiam ao corpo um papel expressivo e objetivo para a criação plástica.

Na *body art*, as *ações* eram arquivadas nos testemunhos e nos diários. Os meios de que se prevaleciam os artistas eram os gravadores, as filmadoras, as máquinas fotográficas, através dos quais os artistas procuravam fixar os episódios (Vergine, 1974).

Di Raddo (1996) refere que foram duas as tendências que pesquisaram o corpo na arte no final dos anos 60: uma ligada à pesquisa das interferências do corpo com o “exterior” e o seu posicionamento no espaço em uma situação empírica e outra ligada à exploração “interna” do próprio corpo, suas emoções e ritmos biológicos.

Na primeira tendência, podemos falar dos artistas que deram relevante importância às *ações* que levavam o público ao reconhecimento de seu próprio corpo. Esses artistas, que geralmente se serviam da tecnologia, não levaram mais em conta o próprio corpo, mas agiram diretamente sobre o corpo dos outros. As obras consistiam em criar ambientes e situações de estranhamento, com a finalidade de estimular o corpo. Essas pesquisas tinham o objetivo de reconhecer o princípio de que o corpo se conhece através da experiência que ele possui das coisas do mundo e que o conhecimento que o homem tem do mundo provém da colocação de seu corpo no espaço e da ação deste sobre as coisas (Di Raddo, 1996).

A ação chamada *Come é* foi realizada em 1966 pelo artista italiano Vasco Bendini. Di Raddo (1996) conta que Bendini convidava o público a sentar em frente de um espelho e de um microfone, estimulando-o, através desses meios, a realizar uma ação de auto-reconhecimento.

O artista italiano, Giovanni Anselmo, em *Lato Destro*, obra de 1970/71, apresentou um auto-retrato fotográfico em tamanho natural, invertendo o negativo de modo que seu olho direito correspondia ao olho direito do espectador. Com isso, fazia coincidir seu próprio ponto de vista com o do fruidor.

À segunda tendência pertencem as pesquisas que se referem ao corpo do próprio artista ou às suas funções biológicas desde o nascimento até a morte, ligadas, portanto, à alimentação, à satisfação das necessidades sexuais, aos mecanismos psíquicos que o levam a instaurar relações com os outros. O corpo do próprio artista, empenhado nas *performances*, era o campo privilegiado desta pesquisa. Esse corpo era, às vezes, submetido a testes e situações limite.

A seguir, examinaremos alguns dos integrantes dessa segunda tendência que se manifestaram através de *ações* mais radicais e que são bastante citados na História da Arte. Em seguida, destacamos a obra de dois artistas que também podem ser inseridos na segunda tendência e que mostram relações com nosso trabalho artístico, a ser abordado na segunda parte desta dissertação. Para tanto, foram selecionadas as obras de Dennis Oppenheim e Ketty La Rocca, uma vez que esses artistas, entre outras preocupações, falam do processo de transformação, do gesto, da pele e da imagem e é nesses aspectos que encontramos as afinidades com nosso trabalho.

3.2 - O ACIONISMO VIENENSE, GINA PANE E ARNULF RAINER

A tendência que trata das funções biológicas, já referida, tem sua forma de expressão básica representada pelo Acionismo Vienense. O Grupo de Viena era composto por Günter Brus, nascido em Ardnig-1938, Otto Mühl, em Grodnau-1925, Hermann Nitsch, em Vienna-1938, Rudolf Schwarzkogler, em Vienna-1940. Os acionistas eram relativamente jovens quando começaram a desenvolver suas *ações* e quando atingiram muito sucesso no simpósio internacional *Destruction in Art* em Londres (1966). Nitsch e Brus começaram o Acionismo em um período da vida durante o qual estavam fortemente influenciados pelo processo social. Schwarzkogler suicidou-se com 29 anos de idade. Pagou com a vida o seu envolvimento com o Movimento Acionista (Oberhuber, 1989).

No início, o Acionismo Vienense estava preocupado em ultrapassar os limites da pintura. Também chamado de “*Informel*”, trilhou passos em direção à *performance*. Como na *Arte Povera*, *Nouveau Realisme*, *Pop Art*, *Happening*, *Fluxus*, *No-Art* e até mesmo a *Art Brut*, o processo de ruptura e de dessacralização da arte foi consumado pelo Grupo de Viena.

De acordo com Pichler (1995), todas as formas de manifestação do Acionismo foram uma reação ao forte clima de restauração social e artística que se desenvolvia na Áustria do pós-guerra. Essa reação uniu-se à idéia de ir além da arte e criar a ligação entre a arte e a vida, tendo, este pensamento, permeado a década de sessenta e setenta e que, como vimos em capítulos anteriores, estava ligado às manifestações artísticas do *happening*, da *performance*, da *body art* e das *ações*.

Pichler (1995:63) nos explica que a especificidade particular do Acionismo foi a introdução do corpo humano como superfície pictórica, como meio, como substituto *tout court* do material artístico, integrando-se, assim, o

sujeito no processo. O corpo representava diretamente a mensagem e é nele que se concentra o acontecimento cênico e teatral. Meio expressivo e expressão se unificam no corpo.

Na base de todas as *ações* e projetos acionistas, existia uma tentativa de resgatar a identidade e a liberdade. O que significava ser livre? Para Freud, ser livre significava seguir seus próprios ímpetos e liberar as forças do inconsciente. Guiados pelos conceitos de Freud, os acionistas, em suas *ações*, puseram em prática esses conceitos. A procura da identidade se teatralizava no corpo e era o corpo que expressava a idéia da analogia entre a obra de arte e o corpo humano; a experiência interior tinha um papel central no Acionismo (Pichler, 1995). Através do êxtase alcançado durante as *ações*, esses conceitos de liberdade puderam ser vivenciados (Oberthuber, 1989).

As primeiras *ações* realizadas por Günther Brus, Hermann Nitsch, Otto Müll, Rudolf Scwazgloger tinham como finalidade a denúncia de uma situação existencial incômoda. Para demonstrar a própria condição de finitude do ser humano, conduziam as *ações* de um tal modo determinado, para que estas possuíssem um caráter ritualístico e orgiástico, com o escopo específico de provocar o mal-estar emocional no público. Segundo o Grupo, essas *ações* tinham também o intuito de levar o público à catarse e à liberação coletiva (Di Raddo, 1996).

A partir de 1963, Gunter Brus iniciou suas *ações* cujo centro era o corpo humano. Com a finalidade de ampliar o espaço pictórico, foi o primeiro artista entre os acionistas a usar o próprio corpo como superfície pictórica e depois como um *material* do fazer acionista. Dizia: *a auto-pintura é o desenvolvimento ulterior da pintura*⁴⁰ (Pichler, 1995:62).

⁴⁰ *L'autopittura è uno sviluppo ulteriore della pittura.*

Oberhuber (1989:17) nos conta que em Kassel, na Alemanha, na abertura da exposição *Action Painting Actionism Vienna 1960-1965*, Günter Brus apresenta uma ação. Nesta ação ele corta a própria perna com uma gilete, urina num copo e bebe, suja-se com os excrementos e começa a se masturbar, enquanto canta o hino nacional.⁴¹ Tentando romper com os tabus sobre o corpo existentes na sociedade, Brus praticava ações que podem ser descritas como agressões ou um confronto com o público.

Uma ação realizada por Günter Brus em 1964 foi *Cabeça Pintada*. Nesta ação, o artista pinta signos pretos sobre seu corpo previamente pintado de branco, colocando, assim, seu corpo em comparação a um objeto fabricado: um machado pintado de preto (Pichler, 1995).

Em 1965, realizou, entre outras, as ações *Auto-pintura* (exposta pelas ruas de Viena e que terminou com a chegada da policia), *Passeio Vienense*, *Tétano e Transfusão*. Em 1966, fez ainda: *Ação em Círculo e Destruição da Cabeça*.

Em 1965, na ação *Extrato de Auto-mutilação*, Günter Brus escreve:

Estou deitado, branco sobre branco, num quarto branco./Estou sentado, branco sobre branco num banheiro branco./Estou sentado, branco sobre branco, num posto de policia branco, entre brancos/policiais./Estou fazendo, branco sobre branco, numa branca sala das reuniões, no Parlamento, entre/deputados brancos, um discuso branco./Faço um sermão numa igreja branca, branco sobre branco./Arranco-me a mão esquerda. Em algum canto tem um pé. Uma sutura no metacarpo. Finco uma tacha na medula espinhal. Prego o polegar e o indicador. Sobre um prato branco estão cabelos, pêlos do púbis e das axilas. Corto a aorta em todo seu comprimento com uma

⁴¹ (...) this action, Günter Brus had cut himself with a razor-blade into the thigh, had urinated into a glass and drunk from it, had dirtied himself with excrements and begun to masturbate while singing the Austrian national anthem.



Günter Brus, *Cabeça Pintada*, 1964



Günter Brus, *Auto Pintura*, 1965



Günter Brus, *Destuição da Cabeça*, 1966



Günter Brus, *Apão am Círculo*, 1966

gilete. Meto uma ponta de ferro no ouvido. Corto minha cabeça em duas metades, longitudinalmente (...) ⁴² (Brus apud Pichler, 1995:63).

Fabriz (1995) nos conta que a *body art*, tal como praticada pelo Grupo de Viena em seu teatro das Orgias e dos Mistérios, ⁴³ apresentava o corpo e as purgações naturais como a essência do sujeito.

No Teatro das Orgias e dos Mistérios, de Hermann Nitsch, encontramos o resgate do aspecto ritualístico, referindo-se freqüentemente, e de modo blasfêmico, às cerimônias da Igreja Católica. Não se incomodava se suas *ações* eram definidas como um culto a satã ou uma missa negra. Seu símbolo era um cordeiro morto que ele partia ao meio, retirando-lhe as vísceras - o ponto culminante da sua *ação*. Era um ritual que, metaforicamente, celebrava a erupção dos anseios interiores (Klocker, 1989).

Estas *ações* realizadas no Teatro das Orgias e Mistérios aconteciam dentro de um ritual muito dramático e que deveria ser experienciado, segundo o artista, de modo sinestésico pelo público, produzindo, deste modo, uma manifestação estética (Klocker, 1989:46).

Em 1964, Nitsch, fez uma *ação* com o título *7th Action*, na qual ele demonstra claramente as duas características essenciais do seu conceito: a concepção de festival e a possibilidade da audiência participar diretamente do teatro. Em uma das *ações*, as mesas foram cobertas com objetos e comida, havendo copos de vinho sobre a mesa. Os participantes do festival comeram,

⁴² *Sono disteso bianco su bianco, in una camera da letto bianca./Sono seduto, bianco su bianco, su un gabinetto bianco./Sono seduto, bianco su bianco, in posto di polizia bianco, tra bianchi/poliziotti./Sto facendo, bianco su bianco, in una bianca sala delle riunioni, in Parlamento, tra/ deputati bianchi, un discorso bianco./Predico in una chiesa bianca, bianco su bianco./Mi stacco la mano sinistra.Da qualche parte c'è un piede. Una sutura al metacarpo. Ficcò una puntina da disegno nel midollo spinale. Inchiodo il pollice e l'indice. Su un piatto bianco stanno capelli, peli del pube e delle ascelle. Incido l'aorta per tutta la lunghezza con lametta da barba. Mi caccio una punta de ferro nell'orecchio. Mi spacco la testa in due metà, per il lungo (...)*

⁴³ Oportunamente, será explicitado o que vem a ser o Teatro das Orgias e Mistérios.



Hermann Nitsch, 7th Action, 1965



Hermann Nitsch, 50 Action, 1975

beberam e conversaram, enquanto jogavam líquidos nos objetos e nas coisas. Os peixes eram rasgados, os cordeiros eviscerados. Esses rituais de sacrifício e de crucificação desencadeavam sentimentos intensos no público do teatro que também podia participar do ritual. As *collagens* dos objetos sobre a mesa, nas mais variadas possibilidades formais, eram possuídas de uma forte força dramática (Klocker, 1989:48).

Os acontecimentos que ocorriam no palco do Teatro das Orgias e dos Mistérios, ao contrário do teatro clássico, repercutiam no espírito do espectador, provocando reações no público. Cada gesto executado trazia uma profunda carga de meditação sobre a existência humana. As ações favorecidas pelas luzes coloridas eram possuidoras de uma estética quase que litúrgica (Vergine, 1974).

A apropriação da idéia da *Gesamtkunstwerk* permeou todo o trabalho de Nitsch e, no Teatro das Orgias e dos Mistérios, vemos a influência dessa teoria estética, tornando a experiência cada vez mais acessível ao público. A idéia da *Gesamtkunstwerk* foi adotada pelo artista como a manifestação de uma experiência sinestésica (Klocker, 1989).

Segundo esse Autor, Rudolf Schwarzkogler, que no início de 1965 começou a realizar suas ações, logo viu seu talento formal tornar-se muito claro. Num período relativamente curto, entre o início de 1965 até a primavera de 1966, Schwarzkogler realizou seis *ações*. Em 1966 fez uma série de rascunhos com conceitos espaciais e arquiteturais. Por volta de 1968, o artista começa a ter como objetivo aspectos mais orgânicos.

Assim, em um ambiente cuidadosamente preparado, as experiências corporais foram também vivenciadas conscientemente. Suas *ações* eram concebidas em salas desenhadas propositadamente para estas e, mais do que para outros acionistas, um ideal estético foi perseguido pelo artista. Pichler (1995) nos explica que as *ações* de Schwarzkogler não eram

apresentadas publicamente. Eram documentadas fotograficamente e expostas para pequenos círculos de amigos, de acordo com a programação feita pelo próprio artista.

Schwarzkogler entendia que as *ações* tinham que ser fotografadas para se ter o registro delas. Ao vermos as fotografias, o artista nos passa a mensagem de uma destruição sado-masoquista. O símbolo da castração é freqüentemente encontrado no centro do trabalho. Suas *ações* consistiam nas chamadas *ações de mesa*, nas quais os diferentes materiais colocados sobre a mesa eram postos numa relação de espaço circundante e corpo humano. Utilizava repetidamente espaços brancos, uma bola branca, bandagens brancas, um quadrado de vidro de cor preta, peixes, fios elétricos e material cirúrgico. Se esses materiais dispostos como uma natureza morta já sugeriam associações com o frio e com a morte, na *ação* adquiriam uma força ainda maior. Nas apresentações que simbolizavam a castração e a dor, ocorriam *ações* como o esquartejamento do peixe ou o artista se enfaixava com uma bandagem na cabeça e no pênis ou dispunha a cabeça do peixe no pênis. Na sua última *ação*, o artista enrolou todo seu corpo com bandagem, transformando seu próprio corpo em um objeto entre os objetos (Pichler, 1995).

Para Schwarzkogler, a arte é uma sala de experiências, um laboratório onde se pratica a destruição dos valores estabelecidos, tornando-se um *purgatório dos sentidos* e uma *cura de desintoxicação*.

Segundo Fabriz (1995:2), Schwarzkogler, ao transformar o nu artístico num verdadeiro exercício de auto-mutilação, atinge a sexualidade em seu âmago, pois o artista vai seccionando seu pênis com uma navalha, desencadeando um processo de destruição que culminará com sua morte em 1969. *Ao fazer do fragmento a expressão da totalidade, Schwarzkogler*



Rudolf Schwarzkogler, Action Wedding, 1965



Rudolf Schwarzkogler, 6th Action, 1966

parece provocar, inconscientemente, uma operação de desmontagem do corpo burguês.

Fabriz (1995) continua nos dizendo que propostas como estas fazem do corpo não o território do natural e, sim, o território da sociedade, da cultura e da história. O corpo como portador e produtor de signos afirma-se como uma vitória da cultura sobre a natureza.

Um dos outros integrantes do Grupo, Otto Mühl, iniciou suas *ações* em 1961, destruindo um quadro com cortes e despedaçando-o violentamente (Klocker 1989).

Disse: (...) *A pintura se desdobrou da superfície pictórica para o espaço*⁴⁴ (Müll apud Pichler, 1995:60).

Segundo Oberhuber (1989), nas ações de Müll, muitas vezes os espectadores encontravam o riso e o burlesco. Ele mesmo nunca era a vítima, mas atuava como um divertido protagonista e freqüentemente era ajudado por entusiásticos colaboradores que se divertiam muito junto com o artista. Apesar de suas *ações* possuírem um cunho destrutivo, Mühl foi considerado um hedonista. A intenção de Mühl era criar divertimento. Em 1964, o artista, na ação *Penis still life*, mostrou a disfunção da sexualidade do pênis através da mistura deste com alimentos, líquidos e uma rosa. *No final das primeiras ações, 1963/64/65, todas os quadros e objetos eram, na maior parte, completamente destruídos* (Klocker, 1989:52).⁴⁵

Até o final de 1965, as *ações* de Müll se utilizavam de diferentes materiais artísticos. Nas duas primeiras - *Degradation 1* e *Degradation 2* -, os materiais de pintura e o lixo faziam o fundo das *ações*. As fotografias que as documentavam dão-nos a impressão desejada pelo artista: a igualdade dos

⁴⁴ (...) *La pittura si è estesa dalla superficie pittorica allo spazio.*

⁴⁵ *At the end of these early actions, 1963/64/65, all pictures and objects are mostly completely destroyed.*



Otto Müll, *Action Pre Military Training*, 1957



Otto Müll, *Materialaktion, nr. 13, Leda and the Swan*, 1964

materiais. Pretendia com isso fazer do corpo um objeto entre muitos objetos. A montagem controlada das fotografias nos mostra a *ação* em sua continuidade. A idéia da cena ainda vivia nas ações através da atuação dos corpos e da forma como os materiais eram dispostos.

Em 1966, junto com Nitsch, fez *Ação em Círculo e Destruição do Crânio*. Ainda, aqui, há uma forte presença do corpo e das suas funções, também com o objetivo de eliminar o tabu do sexo. Mühl, em suas *ações*, estava preocupado em tratar das questões existenciais.

No outono de 1968, lidando de forma dramática com violência, sexo, morte e alienação, Mühl e seus assistentes fizeram, repetidas vezes e diante de uma grande audiência, uma série de *ações*.

Mais tarde Mühl encontra a *Action Analytical Commune*, que se entendia como um grupo terapêutico. A partir de então, a experiência de Mühl com o Acionismo começou a ser transposta para dentro do conceito da *análise de ação*. Assim, em 1972 têm início as *análises das ações* como terapias individuais e de grupo. As auto-apresentações praticadas através da espontânea apresentação perante o grupo, significavam, para Mühl e para o grupo, a eliminação das neuroses particulares.

O que mais influenciou o Grupo de Viena foi um forte sentido de liberdade e um anti-conformismo extremamente contundente em relação à situação vigente na época. Aliado a esses sentimentos, havia um questionamento forte e profundo sobre a condição existencial do ser humano, levado às últimas conseqüências por um dos integrantes do grupo. Nos quatro componentes do grupo, havia uma espécie de dissolução do “eu” do artista como meio de justificar a própria existência. Essa integração total de corpo e arte deixaram dramatizações, rituais e grandes composições formais, em uma união de artes plásticas e teatro.

Outra importante artista da *body art* foi a artista italiana Gina Pane que, por sua vez, é motivada pela denúncia do mal-estar da condição feminina dentro da sociedade, propondo uma purificação através do uso simbólico do corpo. Pane começou a explorar o próprio corpo em 1968, tratando temas como a homosssexualidade, a agressividade e os conflitos entre o racional e o irracional. Nas ações, que geralmente envolviam o público, havia, além de uma organização *a priori* da mensagem, uma liberdade expressiva voltada à exaltação da própria capacidade de “sentir” as coisas e as situações. Todos os seus trabalhos exploravam o corpo, com o uso da ferida como uma das características constantes em suas ações. Em uma de suas entrevistas declarou a Lea Vergine (*Partitions Opere Multimedia 1984-85*) que a ferida é *um signo do estado de extrema fragilidade do corpo, um signo da dor, um signo que evidencia a situação externa de agressão e da violência a que estamos sempre submetidos*⁴⁶ (Pane apud Di Raddo, 1996:45).

Gina Pane executou algumas ações diante do público, provocando feridas em seu corpo - talhando o lóbulo de sua orelha com uma gilete ou picando o interior do braço com espinhos de rosa (Dubois, 1994).

A ferida, porém manifestada de forma diferente, é uma temática recorrente também nos trabalhos do artista vienense Arnulf Rainer (1929), nos gestos que eram congelados pelas imagens fotográficas. *O corpo em sofrimento é sempre apresentado nas imagens, elas próprias estragadas, trituradas, recobertas de golpes e de cicatrizes de pintura, destruidoras da efigie* (Dubois, 1994:290).

Essas feridas metafóricas, traçadas na fotografia, são a continuação dos maus tratos que Rainer se impõe em suas ações, perante a máquina fotográfica, produzindo distorções faciais, fingindo estrangular-se,

⁴⁶ (...) *un segno dello stato di estrema fragilità del corpo, un segno del dolore, un segno che evidenzia la situazione esterna di aggressione, di violenza cui siamo sempre sottoposti.*



Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1974



Gina Pane, *Ação melancólica*, 1974



Armin Rainer, Face Farces, 1972, 1973

amarrando-se ou torturando-se. Nesses trabalhos, intitulados *Face Farces*, verifica-se uma transformação e uma radicalização do ato pictórico na superfície da fotografia. Rainer descreve, assim, sua atitude artística: (...) *a arte deve ser capaz de desenvolver novas categorias e novos caminhos para a corporeidade e a capacidade expressiva do corpo*⁴⁷ (Rainer apud Pichler, 1995:60).

3.3 - OS TRABALHOS DE OPPENHEIM E LA ROCCA

O trabalho do americano Dennis Oppenheim (1938), *Reading Position* (1970), é composto por duas fotografias do torso nu de um homem estendido na praia. A primeira delas mostra um livro aberto sobre o peito e a segunda, a marca do livro impressa no corpo após a exposição ao sol. As duas imagens fotográficas registram esse processo que é articulado pelo contraste cromático entre o vermelho da pele queimada e o retângulo branco deixado pelo livro aberto sobre o peito. Aqui, temos a transposição para o próprio corpo do processo fotográfico, graças à transformação da epiderme numa película sensível à ação luminosa (Fabríz, 1996).⁴⁸

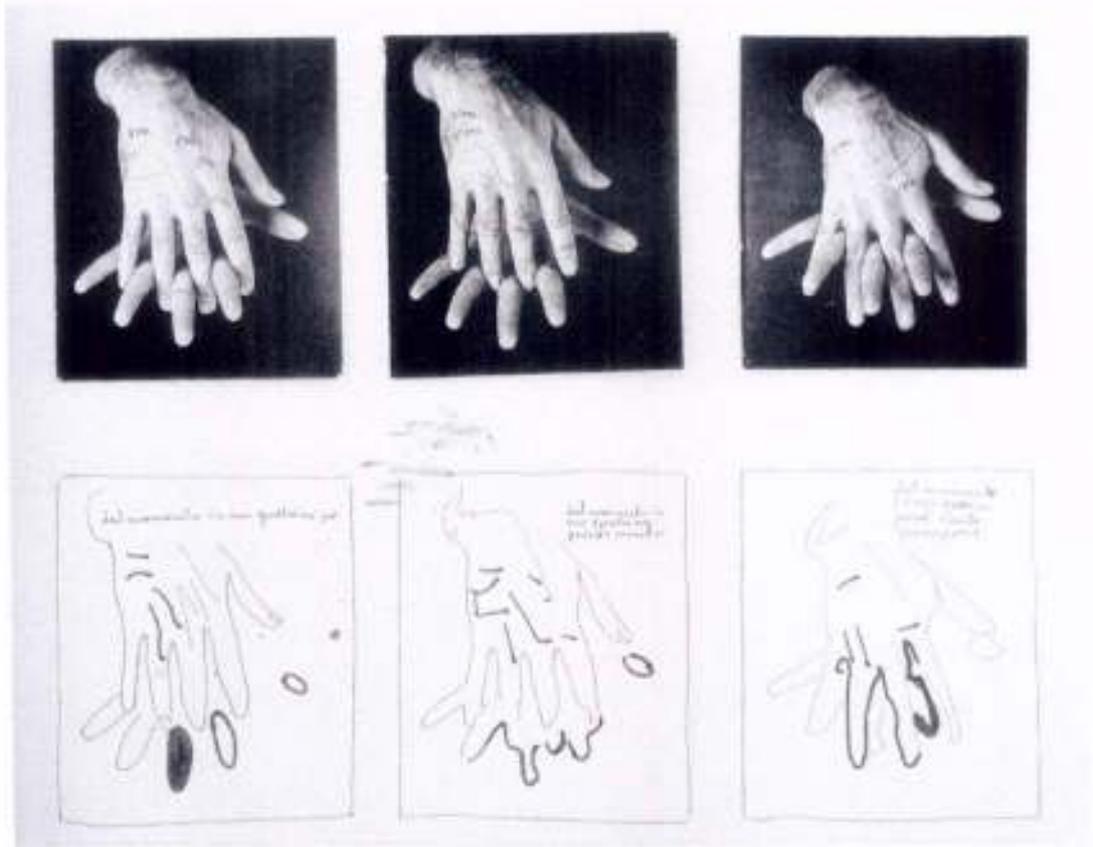
No trabalho *In Principio Erat* (publicado em 1971 pelo Centro Di Firenze), o artista italiano Ketty La Rocca explorou a capacidade representativa e significativa da mão através de rituais gestuais, baseando-se na antiga civilização camponesa italiana e, sobre este tema, realizou com Gerry Schum os vídeos que foram apresentados na Bienal de Veneza em

⁴⁷ (...) *l'arte deve essere capace di sviluppare nuove categorie e nuove strade per la corporeità e per la capacità espressiva del corpo.*

⁴⁸ Importante referir que essa transformação da epiderme, que ocorreu em virtude de uma ação, também ocorre em nosso trabalho pessoal, no momento em que desenrolamos os fios de latão: a pele marcada pela ação dos fios metálicos, como veremos na segunda parte desta dissertação.

1972. Este trabalho representa a vontade de recuperar os valores de uma linguagem gestual, criando uma ligação de necessidade entre o gesto e o que este expressa (Di Raddo, 1996).⁴⁹

⁴⁹ Em nosso trabalho *Tecendo o Tempo*, também nos voltamos para estas preocupações. Na exposição *Panorama de Arte Brasileira 97*, apresentamos dois vídeos: em um deles, o fio metálico era enrolado sobre a mão e, em outro, esse fio metálico era desenrolado. A partir de gestos repetitivos e contínuos, os vídeos mostravam o processo de uma ação nos lembrando que os gestos simples, quando resgatados através da arte, mudam de sentido.



Ketty La Rocca, in *Principio Era*, 1971

CAPÍTULO 4

*INFLUÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS***4.1 - MANIFESTAÇÃO DA CORPORALIDADE EM LYGIA CLARK**

Nos anos 50, Lygia participou do movimento concretista, contribuindo com destaque para a renovação da linguagem plástica no Brasil. Dotada de grande intuição, Clark é dos concretistas que mais compreende e trabalha as relações espaço-temporais do plano. Em seu caderno de notas, já em 1957, Lygia se revela contra a forma seriada do concretismo e chama a atenção para a obra com a participação do espectador quando escreve: *A obra [de arte] deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela* (Pedrosa apud Milliet, 1992:25).

Afirma Milliet (1992) que, investigando o espaço virtual e real, Clark conduz ao esgotamento as possibilidades compositivas nos trabalhos *Casulos, Trepantes e Bichos*, desdobrando gradualmente o plano em articulações tridimensionais, onde vai insinuando a participação do espectador.

Milliet explica, ainda, que o neoconcretismo busca em Clark uma saída pouco convencional e que, recusando o confinamento das atividades artísticas a uma esfera elitista, tenta romper com a inexpressividade da arte na cultura de massa por meio de uma aproximação à vida; tenta romper com fórmulas e com a obra acabada passiva de contemplação.

Lygia, em entrevista a Fernando Barata, disse: *Eu buscava um espaço orgânico, total, contra aquela fragmentação do concreto em que você lia quase mecanicamente* (Cocchiarale, 1987:147).

Conforme Villed-Borja (1997:13), nas décadas de sessenta e setenta, a obra de Lygia Clark absorve de forma idiossincrática as correntes estéticas internacionais vigentes na época que, como já vimos em capítulos anteriores, reformulavam as categorias artísticas tradicionais. Se auto-denominando “não-artista”, teve uma obra híbrida, permeada entre arte e clínica.⁵⁰

Em 1970, Lygia reside em Paris, como professora da Sorbonne, ou melhor dizendo, como propositora. Suas obras perdem o caráter objetual e se convertem em proposição.⁵¹ Não pretende ensinar nada; propõe exercícios de sensibilização, expressão gesticular e liberação da imaginação criativa. Centrando seu trabalho em manifestações grupais, que têm no corpo seu suporte, recupera a memória deste através de objetos despojados e reduzidos à sua essencialidade material como a textura, a elasticidade e a transparência. Nas suas proposições, esses objetos, quando manipulados pelo espectador, tinham a capacidade de reviver sensações adormecidas, trazendo à consciência experiências difíceis de verbalizar (Milliet, 1992).

Herkenhoff (1997) afirma que nas proposições de Lygia o corpo existe como presente, no qual se recupera uma completude das capacidades sensoriais desaparecidas no cotidiano.

Lygia afirmava que na proposição devia existir um pensamento e, quando o espectador expressava essa proposição, ele na realidade estava juntando as características das obras de arte de todos os tempos: o pensamento e a expressão. Dizia que quanto mais *diversas forem as vivências, mais aberta é a proposição* (Figueiredo, 1996:85-86).

⁵⁰ Idéia usada por Suely Rolnik no texto de sua autoria, Lygia Clark e o híbrido arte/clínica, por ocasião da retrospectiva de Lygia Clark em Barcelona (1997). Publicado na revista *Percursos* nº 16, p. 43, 1996.

⁵¹ Proposição é o termo que Lygia usava para substituir “obra de arte” e eram as ações que ela propunha para um determinado grupo de indivíduos, consideradas como desbloqueadoras do inconsciente.

No Brasil, foi a artista da época que mais se preocupou com as questões do corpo e que mais se destacou com uma obra toda voltada para a corporalidade. *Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano, para que ele se expresse ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira* (Figueiredo, 1996: 61).

Todavia, é interessante ressaltar que o corpo para Lygia é usado de maneira diferente de como nós o referimos até aqui. Clark trabalhava com o corpo dos outros, não com o seu próprio corpo. Nas proposições de Lygia, o artista não é o objeto da ação.

As proposições eram realizadas por pequenos grupos, onde a artista sugeria as situações, mas não agia. À medida em que começou a desenvolver o aspecto terapêutico na sua forma de expressar a arte, exigindo a participação corporal do outro, Lygia deixou de considerar-se artista, preferindo o termo “pesquisador” ou “psicólogo”. Com sua terapia *fundamentada numa consideração estética de espaço e tempo* (Brett, 1997:33), propõe experiências coletivas e com estas percebe a potencialidade transformadora do imaginário (Milliet, 1992).

Milliet (1992) explica que, negando a obra de arte e sua autoria e investindo em outras áreas, Lygia nos mostra com clareza a sua determinação de como vivenciar o processo da desestruturação da tradição artística. Assim, assumindo a postura de “não-artista”,⁵² entregou a autoria da obra ao espectador para que *ele deixasse de se comportar como tal, redescobrisse sua própria poética e se convertesse no sujeito de sua própria experiência* (Borja-Villel, 1996:14).

Tentava fazer isso, despertando no espectador as mais diversas sensações. Reforçando, Gullar (1996) nos diz: *o artista não é mais o autor da*

⁵² Segundo Gullar, Lygia não abre mão de sua condição de artista, apenas afirma que sua função mudou. (*Catálogo de Lygia Clark*, 1997)

obra, mas um suscitador do ato criativo do outro; assim, o antigo espectador toma o lugar do artista. A participação do espectador foi o rumo que Lygia escolheu para romper com a linguagem do passado.

Com suas “arquiteturas biológicas”,⁵³ Lygia fez da arte um ritual, superando o fenômeno de “coisificação” que sofria o objeto artístico no mundo contemporâneo. De acordo com Borja-Villel (1996:15), o seu ritual era um ritual sem mito, porque *permitia ao participante descobrir e recompor a sua própria realidade física e psíquica* e, ao contrário dos outros artistas, como por exemplo Joseph Beuys, *o papel não é o de um traumaturgo mediador de uma experiência social, mas sim de um indutor e canalizador de experiências.*

Conforme Figueiredo (1996), situando-se sempre na “fronteira”, segundo ela própria, no fim de sua vida desistiu de fazer um curso de psicanálise e se tornar analista. Para Milliet (1992:14), Clark via a arte integrada à vida como uma força transformadora capaz de desinibir nossos desejos e de realizar o imaginado. Colocava, como característica, a experimentação no seu trabalho, expressando o *não-conformismo, o estiramento de limites* e, com isso, transbordando a arte para a vida. Sua *atividade criadora compreende obra e pensamento amalgamados por uma vivência profunda do 'ser no mundo'.*

Declarações como *sentir as coisas simples, como o sopro da respiração ou o contato da pedra na palma da mão, encerram verdades essenciais* (Milliet, 1992:111) e mostram a dimensão de quanto o corpo, enquanto *sentir*, foi importante para Clark.

De acordo com Milliet (1992), o processo criador de Lygia se caracteriza por uma constante busca. O grande questionamento que permeou

⁵³ Denominação dada por Manuel J. Borja-Villel no *Catálogo Lygia Clark* (1997:13).

toda a sua obra sempre foi sobre a função da arte e do artista. Indagava sobre o papel do artista e respondia dizendo que é *dar ao participante o objeto que em si mesmo não tem importância e que só virá a ter na medida em que o participante agir* (Gullar, 1997:66).

Clark usava objetos do cotidiano nas suas proposições, como materiais encontrados na praia, na rua ou comprados em qualquer parte.

Pequenos sacos plásticos ou tecidos cheios de ar, de água, areia ou bolinhas de polistireno, tubos de borracha, rolos de papelão, trapos, meias, conchas, mel e outros muitos objetos se espalhavam pelo espaço poético de Lygia, que era um quarto que ela denominava de “consultório”.⁵⁴

Esses objetos eram chamados de “objetos relacionais”. *Seus objetos deixaram de ter valor em si mesmos; só tinham sentido na medida em que eram ‘participados’ pelo sujeito, como objetos transicionais que permitem estabelecer relações entre o indivíduo e os outros ou do indivíduo consigo mesmo* (Borja-Villel, 1997:14).

Assim, para Clark, tanto as pedras que encontrava ou os sacos plásticos eram uma coisa só: serviam para expressar uma proposição (Figueiredo, 1996).

A nosso ver, os diferentes autores mostram a grandeza poética da obra de Lygia e a importância do processo. Na fase final de sua carreira, com os *objetos relacionais*, a artista se aproxima cada vez mais de seu objetivo: segundo Brett (1997), o corpo e o ato se tornaram para Lygia o centro de atenção. O objeto não tinha sentido sem o corpo vivo, o presente ato. O espectador independente que contempla a pintura passou a ser o participante que altera o objeto à sua frente. O participante é convidado a fazer ou usar o objeto, seguindo instruções escritas ou iniciado em experiências de grupo,

⁵⁴ *Catálogo Lygia Clark* (1997:15).



Lygia Clark, *Objetos Relacionais*, 1980.

pela própria artista. Lygia dizia: *no momento em que se respira dentro dos sacos plásticos, descobre-se o espaço (interno) e também nosso espaço exterior* (Brett, 1997:21).

Em contraposição aos movimentos vistos nos capítulos anteriores, é interessante notar o quanto foi diversa a abordagem do corpo no processo criativo de Clark. Com uma atitude altruísta e altamente voltada para o intimismo do outro, explorado através do estímulo das sensações, e tentando fazer com que o outro despertasse para si próprio, cremos que a amplitude da obra de Lygia residia nessa ênfase de “estar no mundo”, abrangendo, de forma intensa, o maior número possível de experiências, o que ela expressava nas suas proposições.

Nossa sensibilidade percebe o quanto o mistério que permeia a nossa existência foi expressado por Clark, sobretudo nas proposições, onde as questões existenciais foram trabalhadas com mais nitidez, dando à artista um caráter que vai muito além do “ser artista”.

Quando Lygia explorava as sensações adormecidas no outro, permitia que o outro despertasse para si próprio e descobrisse a grandeza de sua corporalidade. A nosso ver, a artista queria mostrar que é na simplicidade das ações que residem os grandes momentos. Através de seus conceitos, descobrimos a magnitude das ações cotidianas que compõem o curso da vida.

Lygia foi a grande influência em nossa trajetória artística, mesmo que não haja relações plásticas entre nossos trabalhos. Como afirmamos na introdução, o trabalho desta artista deu-nos a oportunidade de ampliar o sentido das ações e dos gestos praticados pelo corpo. Elevar a uma dimensão maior os atos que praticamos, possibilitou-nos pensá-los e construí-los plasticamente.

4.2 - O CORPO NAS MANIFESTAÇÕES PLÁSTICAS DE ANA MENDIETA

Ana Mendieta era cubana e teve que deixar o país muito jovem, devido à ditadura, para morar nos Estados Unidos. No novo país, sofreu com a discriminação racial, extremamente forte em relação ao povo latino-americano. Afastada de sua pátria e de sua família por motivos políticos, há autores que vêem no trabalho de Mendieta um retorno às raízes, sobretudo nos trabalhos onde ela se amalgamava com a terra. Segundo Kuspit (1996), a artista recupera através de sua arte, através da terra, a relação truncada com sua mãe. Ela nos diz:

Eu tenho desenvolvido um diálogo entre a natureza e o corpo feminino baseado na minha própria silhueta. Eu acredito que isso tenha sido pelo fato de ter sido separada da minha terra natal (Cuba) na minha adolescência (...) Minha arte é uma maneira de restabelecer as ligações que me unem ao universo. É um retorno à origem materna. Através das esculturas terra/corpo eu me torno um ser único com a terra (...) Torno-me uma extensão da natureza e a natureza uma extensão do meu corpo (Mendieta apud Kuspit, 1996:51).⁵⁵

Ana Mendieta trabalhava com o seu corpo para elaborar a sua obra. Alguns dos seus primeiros trabalhos têm uma conotação social como, por exemplo, *Rape Performance* feito em homenagem a uma amiga estuprada. Porém, outros de seus trabalhos foram impressões de seu corpo sobre uma superfície. Além de ter um trabalho que propõe a comunhão do ser humano com a terra - imprimindo seu corpo na terra ou na areia -, existia no trabalho de Ana Mendieta uma revolta contra a condição feminina. Assim, em trabalhos como *Death of a Chicken*, Mendieta matou uma galinha branca, que

⁵⁵ *I have been carrying out a dialogue between the landscape and the female body (based on my silhouette). I believe this has been a direct result of my having been torn from my homeland (Cuba) during my adolescence. (...) My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source. Through my earth/body sculptures I become one with the earth... I become an extension of nature and nature becomes an extension of my body.*



Ana Mendieta, *Body Traces*, 1974.

para ela significava a metáfora da virgindade e também da iniciação sexual. A galinha, que se suja com seu próprio sangue, seria o simbolismo da perda da virgindade como um ritual de sacrifício. Para Mendieta, o corpo feminino era o sujeito da violência, do erotismo e da morte, sendo a identidade um conceito sempre presente em seus trabalhos.

De acordo com Kuspit (1996), a arte de Mendieta está claramente associada ao feminismo. No entanto, o que nos interessa, aqui, é mostrar a fase do trabalho da artista na qual ela se imprimia ou se envolvia com a terra.

Segundo Moure (1996), diferente dos artistas da *body art*, que subordinaram o trabalho de arte ao corpo e à ação, levando ao limite as convenções do que era considerado artístico, o trabalho de Mendieta alcançou uma síntese única. Suas ações eram relacionadas à forma do seu corpo que, por sua vez, era associada à terra, a símbolos esótericos, ao sincretismo religioso e aos rituais primitivos. Usava seu próprio corpo para firmar suas relações com a natureza; para isso lutou para criar imagens que a representassem e que representassem seu corpo. No seu trabalho, esse processo resultava em formas simples e imediatas. Misturando-se com a terra, deixava a sua forma em uma cavidade ou em uma porção de terra ou, como nos diz Sabbatino (1996), em um espaço positivo ou em um espaço negativo, formas côncavas e convexas que, unidas a elementos naturais como água, terra, fogo e ar, deixam os rastros de sua silhueta ou a forma impressa de seu corpo dentro da paisagem.

Entre 1973 e 1974, fez a série intitulada *Blood Writing* e, em março de 1974, uma série de *Action Painting*, pintando diretamente com seu corpo sobre a parede. Durante o verão de 1974, Mendieta começou a experimentar a idéia da mancha e do sudário. Recobria-se com tinta e/ou com sangue, deitava-se sobre o solo, cobrindo-se, primeiro com um lençol preto e, posteriormente, com outro branco.

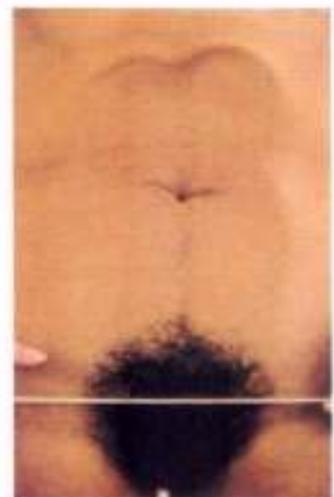
Refere Merewether (1996) que essas ações relembram a série das *antropometrias* de Ives Klein⁵⁶ e também mostram a ligação com as práticas ritualísticas.

No trabalho de impressões sobre o vidro, Mendieta segurou uma placa de vidro e comprimiu partes de seu corpo de modo a distorcê-lo. Consciente da distorção provocada pela placa de vidro, usou o vidro para receber a impressão de seu corpo, assim como mais tarde usará a terra, revertendo, por conseguinte, os papéis entre o sujeito e o objeto.

Na série *Burial of Nãñigo* de 1976, ela dispôs velas sagradas na forma da sua silhueta traçada deitada, com os braços levantados. Quarenta e sete velas pretas delineavam o contorno de seu corpo. Ao mesmo tempo, um *slide* com outro trabalho, *Siluetas de Cinzas*, era projetado sobre a parede, do lado direito da figura. Durante a semana da instalação, as velas que se consumiam eram substituídas por outras; assim, a cera que se derretia ia formando o contorno de seu corpo. Merewether (1996) refere que as velas acesas compunham a forma da artista com a luz. Uma presença, segundo o Autor, ausente, inatingível, majestosa e melancólica. O queimar das velas, o processo do desaparecimento das mesmas ou o resíduo que restava quando elas se queimavam, falam da cerimônia do enterro.

Interessante ressaltar que a origem do título desta obra vem do folclore. Nãñigo era uma sociedade secreta de homens, fundada em Cuba no séc. IX. Os homens vestiam roupas fantásticas, de muitas cores e eram mascarados de maneira a manter a identidade secreta. Com esse trabalho, Mendieta inscreve a presença feminina, traçando a sua silhueta dentro do espaço “metafórico” do Nãñigo.

⁵⁶ Klein apresentou em 1960 *Antropometrias do Período Azul*- três modelos nus, untados com tinta azul que comprimiram seus corpos em telas estendidas no chão. Assim, as modelos eram convertidas em pincéis vivos e, segundo Glusberg (1987:34-35), *serviam para levar aos últimos extremos a Action Painting de Pollock*.



Ana Mendieta, *Glass on Body*, 1972

No trabalho *Flowers on Body*, feito em Yagul, Oaxaca no México, a artista ficava deitada como um cadáver; cobria seu corpo inerte, aparentemente morto, com um imenso *bouquet* de delicadas flores, vivas e brancas. Sua cabeça, ombros e seios estavam escondidos como se estivessem cobertos por uma planta. Kuspit (1996) aponta que é uma imagem surpreendente. É a árvore da vida que cresce do corpo aparentemente morto de Mendieta, alimentando-se de sua carne. Nesse trabalho, a vida é inteiramente renovada e miraculosamente nascida da morte. A vida vem da morte e a morte vem da vida; o eterno ciclo da natureza do qual o corpo humano faz parte.

Em um trabalho de 1980, ela faz uma pequena elevação de terra ao redor de sua silhueta e usa pólvora para incendiar o contorno de seu corpo, deixando na terra um resíduo chamuscado. Em 1981, ela se imprimiu às margens da enseada e delineou o contorno de seu corpo com uma pequena parede de pedra e o preencheu com lama.

Conforme Merewether (1996), vincada na terra ou coberta por ela, a artista se dissolvia na terra e estabelecia uma relação mágica e inocente com esta. A terra absorvia Ana e Ana absorvia a terra. O fogo e a terra eram os elementos com os quais ela mais se relacionava.

As idéias de Ana giravam em torno da linguagem dos símbolos, dos signos, da paisagem e da natureza em uma integração poética e plástica.

Afirma Moure (1996) que a artista mostra em seu trabalho um corpo místico e que este está em oposição ao corpo concebido pela ciência. Mendieta queria reconsiderar o corpo e resgatar o seu valor que, para ela, estava perdido. Em sua arte, o corpo torna-se uma aura vital. É uma artista do corpo e apresenta seu corpo como uma memória de vida e de morte, uma silhueta sobrevivente. Em seus trabalhos, encontramos a morte como a questão da vulnerabilidade do corpo e, ao mesmo tempo, uma ocasião para a

ressurreição. Experienciou o corpo como um espaço sagrado, onde a consciência pode atingir níveis elevados.

Em algumas obras de Mendieta, o corpo é ausente e o espaço é vazio. Esta ausência/presença está em função de um sinal que permaneceu. A nosso ver, o trabalho de Mendieta mostra que o seu envolvimento era com o lugar, com os materiais e com o processo. A forma era construída na lama, na terra, com pedras, ou seu corpo misturado com flores, folhas e musgos. Às vezes, a impressão de seu corpo era feita com sangue ou sua silhueta delineada com fogo e cinzas, mostrando a vulnerabilidade do corpo. O aspecto mais forte que vemos no trabalho da artista é essa insistência em lidar com a transitoriedade da vida, onde encontramos como oposição, a morte. Para nós, seus trabalhos sublinham a existência de uma outra dimensão humana. Sua intenção, simples e pura, está contida na ação de seu corpo sobre uma matéria que se molda, é efêmera e se esvai. O seu corpo e a natureza eram os instrumentos de trabalho para Mendieta.

Parece-nos que em trabalhos como nos lençóis manchados ou em trabalhos onde sua silhueta era transformada em cinzas ou, ainda, dissolvida aos poucos na areia com o subir e o descer da maré, não havia nenhuma preocupação com a conservação da forma, estabelecendo-se, então, um paralelo com a morte que extingue a nossa matéria.

A relação entre nosso trabalho e o de Mendieta parece estar no fato de que ambas, de diferentes modos, falamos do intangível. Quando Mendieta deixava sua forma impressa em uma superfície, nos fala do intangível que é expresso pela ação de se imprimir, pela passagem do corpo em um determinado momento e em determinado local. Falamos de uma presença/ausência, de uma memória. Em nosso trabalho pessoal, o intangível da presença humana se manifesta pela presença/ausência do gesto. Esse gesto deixa marcas na pele e formas ocas de latão. Algumas ações do cotidiano

como imprimir, calcar, cobrir e enrolar, exploradas no discurso das artes plásticas, mostram a beleza dos gestos que executamos no decorrer da vida, mostram a grandeza que existe em nossa relação com o mundo. O trabalho plástico eleva a nossa consciência e nos permite, através da imaginação, descobrir o significado maior dos momentos mais simples da nossa vida.

PARTE II***A MINHA PRÁXIS:
UMA TRAJETÓRIA CRIATIVA***

*O poeta não usa 'descrições' do mundo;
ele próprio participa da sua criação.*
Tarkovsky

Na Parte I desta dissertação, destaquei o aspecto processual de vários artistas, identificando situações em que o processo se manifesta como obra de arte. Nesta Parte II, apresento o meu próprio processo criativo e mostro os trabalhos decorrentes de minhas reflexões.

Assim, enquanto na primeira parte falo sobre o processo que se manifesta nas próprias obras, na segunda parte mostro o meu próprio processo que está implícito nos objetos, vídeo e fotografias. Vou abordar a minha produção plástica através da reconstrução do processo criativo e, desta forma, explicitar as minhas proposições.

Refletir sobre a minha prática artística implica investigar uma série de relações que se estabelecem entre o pensamento e o fazer. Portanto, vejo a necessidade de apontar os procedimentos e levantar as especificidades do processo criativo.

Nesse percurso, o artista passa da intenção à realização e se submete, como dizia Duchamp (apud Battcock, 1975), a uma série de esforços, satisfações, sofrimentos, recusas e decisões. São esses esforços, recusas e decisões que tentarei mostrar nesta segunda parte deste estudo. Minha intenção é configurar uma totalidade com os trabalhos plásticos e os pensamentos que estão simultaneamente presentes nesta pesquisa. As gravuras/esculturas, as modelagens, as fotografias e as reflexões aqui apresentadas, imagens e textos, formam uma única estrutura. No entanto, sendo o percurso criativo um processo *ad continuum*, resolvi, aqui, me ater somente a uma determinada fase do meu trabalho.

Ao construir esta reflexão, fui auxiliada por alguns conceitos elaborados por Cecilia Salles, em sua investigação, a crítica genética, que vê a obra de arte a partir de seu processo construtivo. Essas idéias são o suporte

desta introdução à segunda parte da dissertação e também estarão presentes em outros momentos do meu texto.

O ato criador é sempre pontuado de idas e voltas, mantendo uma coerência entre esses movimentos, provocando inúmeros cruzamentos. Às vezes, o processo criativo retorna e tangencia trabalhos anteriores ou preocupações que ficaram distantes no tempo. Muitas vezes, a produção de novos trabalhos faz referência a trabalhos abandonados ou mesmo só pensados e não realizados. O artista está constantemente levantando hipóteses, convivendo com prováveis obras e com diferentes possibilidades: é o processo de criação que se manifesta em permanente movimento. *É o artista esperando, pacientemente, aquilo que pode ser impensável hoje, podendo ser pensado amanhã, num processo de dedicação constante - um processo de maturação* (Salles, 1990:73).

A maturação de um processo criativo é um caminhar gradual que vai se desenvolvendo à medida em que o artista pensa a sua obra. Assim, o artista, ao iniciar cada obra, possui uma compreensão difusa de seus propósitos. Se o projeto poético estivesse absolutamente claro em sua mente, não haveria espaço para o desenvolvimento e crescimento da idéia e a criação seria um processo mecânico. O processo criativo é orgânico, pois faz parte de uma corrente de pensamentos que se deslocam e se transmutam constantemente. *A produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros* (Salles, 1998:36).

Cada obra gera novos questionamentos que serão retomados no próximo trabalho. Assim, penso poder afirmar que o projeto poético é o grande projeto da vida do artista.

Salles (1998) nos diz que em toda prática criadora existem fios condutores relacionados com a produção de cada obra específica e que, por

sua vez, atam a obra daquele artista como um todo. Donde se conclui que os fios condutores estão relacionados à singularidade de cada artista.

Salles nos diz, ainda, que esses fios condutores são determinados pela relação do artista com as coisas que o cercam. A maneira singular e própria de cada artista perceber, reter e trabalhar a informação é que vai determinar as características de sua obra. *São os gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único* (Salles, 1998:37).

Os princípios éticos vão, também, direcionar o fazer artístico. Trata-se, então, de um projeto ético conduzido pelo propósito estético do criador. Porém, o artista não é um ser isolado. Está imerso no momento histórico, social, cultural e científico. Como vimos, é afetado pelas coisas que o cercam, assimilando o mundo através de sua percepção singular e do seu fazer. O artista apreende a realidade que o cerca e a transforma em trabalho poético.

O percurso criativo, observado sob o ponto de vista de sua continuidade, é constituído por uma cadeia de relações que forma uma rede de operações estreitamente ligadas. Salles (1991:51) afirma que o processo de criação é um processo permeado pela continuidade. É uma idéia que origina a outra. Assim, (...) *uma idéia isolada, incompleta por sua natureza, complementa a anterior e será, por sua vez, complementada pela que lhe segue numa cadeia infinita*. É um trabalho que surge de outro, um instante que vai sendo gerado por outro, em uma cadeia de elos contínuos. Momentos singulares são descobertos e esses procedimentos, em sentido amplo, são apropriações de uma grande variedade de elementos. O ato criador aparece como um processo inferencial. Todo movimento está imbricado no outro e *cada um ganha significado quando os nexos são estabelecidos. Essa natureza inferencial do processo significa a destruição do ideal de começo e de fim*

absolutos (Salles, 1998:88). É impossível determinar um primeiro elo, assim como os últimos elos dessa cadeia.

Por conseguinte, o processo criativo é um processo transformador e é nesse movimento, no qual uma obra nasce da outra, que encontramos as singularidades de cada fazer e a unicidade de cada artista. É o poder criador que possibilita a cada artista apreender a realidade através de sua percepção, transformando-a e devolvendo-a em linguagem poética. Para este estudo, é importante destacar dois momentos especialmente transformadores: o da percepção e o da seleção dos recursos artísticos.

Na percepção artística, Salles identifica a emergência de uma imagem com grande carga criativa: a imagem geradora. Podemos defini-la como uma imagem que contém um alto grau de excitação. É o momento em que o artista é tocado por uma sensação que tem poder criativo. A imagem geradora é aquela que afeta o artista; não o fato em si, mas a sensação que esse fato produziu no artista, levando-o à necessidade de produzir a obra. O artista pode ser afetado por qualquer estímulo - um barulho, um som, uma cor, um momento de felicidade, uma raiva, um filme, uma tempestade, uma foto, um objeto -, enfim, tudo o que possa desencadear uma sensação ou emoção, criando momentos de descoberta e necessidade de transformação poética. Essa transformação poética ou imaginação transformadora não é a faculdade de formar imagens da realidade, mas de transformar a realidade apreendida.

O artista é aquele que apreende o mundo e o transforma. O que nos mostra não é a realidade e, sim, a compreensão que tem da mesma. O artista descobre momentos singulares e, com seus procedimentos, determina quais serão ou não guardados. Este é o seu momento subjetivo de apreensão do mundo: o ato de escolher, recolher, selecionar, combinar informações.

O projeto poético alimenta-se destes momentos de apreensão do mundo, da manifestação subjetiva do artista escolher, selecionar e combinar. *O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra* (Salles, 1998:89).

No processo de apreensão do mundo, o artista estabelece relações inovadoras determinadas pela sua própria individualidade.

A originalidade de sua obra é determinada não só pela natureza dessas combinações perceptivas, como também pelo modo como essas combinações são concretizadas (Salles, 1997).

A originalidade da construção é fundamental para a originalidade da obra. Essas combinações construtivas singulares, essa seleção interior são o resultado daquilo que o artista elege (e que descarta) no seu processo criativo para a elaboração de sua poética. *A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação* (Salles, 1997:67).

Portanto, a ação transformadora também se evidencia na seleção dos recursos criativos feita pelo artista. Segundo Salles (1998), os recursos criativos são todos os meios pelos quais o artista concretiza a obra. São as formas de ação que envolvem a transformação da matéria, havendo uma ligação do artista com esses recursos e com a matéria selecionada. É por meio deles, relacionados inclusive à natureza da matéria, que o projeto poético se concretiza e se realiza.

Ao refletir sobre meu trabalho artístico, foi possível constatar esses dois aspectos da ação transformadora, atuando em todo o desenrolar do processo. A seguir, cito um momento específico em que me foi possível identificar com clareza algumas características fundamentais de meu trabalho, auxiliada pelas categorias propostas por Salles. Vejamos: a cadeia de imagens/emoções que se formou em meu pensamento, a partir da excitação causada pela visualização mental da imagem da impressão de um pé na

areia,⁵⁷ deu origem ao meu projeto *Impressões*. Essa cadeia provocou a emergência de novas reflexões sobre a minha poética e estabeleceu a relação do meu trabalho plástico com o meu corpo.

No percurso do meu processo criativo, observei que minhas inquietações estavam se direcionando no sentido da exploração das partes de um corpo. Um dos fios condutores, que identifico no meu projeto poético, é a minha relação com o meu corpo. Esse corpo não é um corpo entendido de maneira geral, mas um corpo que passa pela minha apreensão particular, pois tem as especificidades subjetivas de como foi apreendido.

Através dos recursos selecionados, fui concretizando a obra e fui transformando, pela matéria, a minha visão de corpo.

A relação entre os materiais que emprego para a concretização do meu trabalho plástico e o meu corpo, é uma relação complexa que se estabelece, gradativamente, a partir de experimentações. Como cada matéria possui suas próprias leis, fui amoldando o meu corpo às matérias. A seguir, descrevo momentos significativos do meu processo criativo, permitindo identificar os recursos de que me utilizei para a execução do trabalho plástico que apresento nesta dissertação.

A minha intenção é que as gravuras/esculturas, as modelagens, as fotografias e as reflexões aqui apresentadas, imagens e textos, formem um todo único.

Nesta dissertação, abordo a fase do meu trabalho referente aos últimos quatro anos, que inclui o projeto *impressões*, o projeto *ataduras* e as fotografias atuais.

⁵⁷ Oportunamente, estarei falando sobre essa impressão na areia.



Del Pilar Sallum
Cobre e latão corroído no ácido

CAPÍTULO 5

O CORPO FÍSICO

5.1 - O CORPO IMPRESSO

Os primeiros trabalhos, ora apresentados nesta dissertação, demonstram uma preocupação: a impressão de um corpo sobre algo. Trata-se da continuidade de uma reflexão que estava sendo desenvolvida quando eu trabalhava sobre placas de metal, de cobre, de latão e de alumínio. Com a ajuda de um instrumento pontiagudo, imprimia o meu gesto sobre as placas e, depois, com os ácidos, as marcas desse gesto se corroíam e sulcavam o metal. A materialidade do gesto impresso se concretizava, após a submersão por um determinado tempo no ácido. *O contato engendra o traço e o traço engendra o traçado*,⁵⁸ provocando uma colisão entre o gesto e o metal. Desse modo, a matriz de uma gravura se consubstanciava e se tornava uma escultura.⁵⁹

Nunca tive a intenção de entintar essas chapas de metal e imprimi-las no papel. O que realmente me interessava era a matriz, a gravura como essência, a marca que eu imprimia sobre o metal, a gravura enquanto escultura, a impressão de um gesto sobre algo ou a impressão de um corpo sobre uma superfície.

Retomando a idéia da imagem geradora abordada no item anterior, nesse momento do meu processo encontrei o artigo de Klaus Gallwitz (1992) que foi responsável pela emergência de novos caminhos,

⁵⁸ Tese de Luquet sobre a gênese da arte figurativa, citada no livro *L'Empreinte*, p. 30. *Le contact engendre la trace et la trace engendre le tracé.*

⁵⁹ Uso aqui o termo escultura, pois a palavra vem do latim *sculperre* que significa entalhar.

novas reflexões e novas práticas. Nesse artigo de Gallwitz, dedicado a Joseph Beuys, Ewald Mataré⁶⁰ declara: *a mais simples e, ao mesmo tempo, a mais bela escultura seria a pegada de um homem na areia.*⁶¹

Esta imagem de Mataré gerou questionamentos sobre o trabalho que eu estava desenvolvendo. Passei alguns dias lembrando os momentos em que pisei na areia molhada e percebi que nunca tinha olhado atentamente para a forma que ali ficava estampada. Junto com a imagem da areia marcada por um corpo, vinha-me também à mente a imagem da atriz Holly Hunter⁶² acariciando o teclado do piano. Essas imagens do contato, do encontro de um corpo físico com o piano e com a areia me inquietavam bastante.

Comecei, então, a prestar atenção a todos os movimentos que meu corpo fazia. Comecei a sentir, mas sentir com uma percepção aguçada, tudo o que tocava. Passei a dar mais atenção ao calor e ao frio dos objetos, ao gelado, ao áspero, ao redondo, ao quadrado, ao liso, enfim, passei a sentir as qualidades e os limites dos objetos - os limites do meu corpo com os limites dos objetos. Procurei identificar até onde eu podia apertar, espremer ou, simplesmente, tocar.

Comecei a perceber os meus passos, um após o outro, depois o meu corpo parado em pé, o pé na areia, no pedregulho, no chão, no calor, no frio. Tudo o que até então eu fazia mecanicamente, passou a ter uma grande importância. E todas as vezes que eu realizava qualquer uma das ações citadas acima, pensava também que o meu corpo se imprimia em tudo que eu tocava, em tudo que estava ao meu redor. Comecei a entender que, constantemente, estamos tocando em algo e deixando nosso vestígio, ou seja, imprimindo

⁶⁰ Ewald Mataré [1887-1965] foi artista e professor da Academia de Belas Artes em Dusseldorf.

⁶¹ GALLWITZ, Klaus. Homem com esculturas de feltro. In Revista *O Guia das Artes*, Casa Editorial Paulista, Ano 6, nº 29, julho 1992, pp. 12-18.

⁶² Holly Hunter atuou no filme *O piano*, dirigido por Jane Campion.

partes do nosso corpo no mundo. Isso para mim foi uma descoberta; a descoberta de um “corpo físico” (O MEU CORPO) e da relação dele com o mundo. Esse “corpo físico” que possuo é um corpo orgânico e, conforme afirma Deleuze (1991), o corpo é imediatamente presente, pois vivemos através dele e dispomos dele de uma maneira imediata.

A descoberta das possibilidades perceptivas e expressivas do meu “corpo físico” deu-me uma nova consciência da minha materialidade, do espaço que ocupo e que desocupo continuamente; do que toco e o que me toca, ininterruptamente, numa relação de reciprocidade. Percebi a importância de prestar a devida atenção a tudo que nos cerca.

Com a descoberta dessa efetiva atenção às coisas, fui adquirindo aos poucos uma nova dimensão do meu corpo. O contato dele com o mundo, com as coisas corriqueiras que nos cercam passou a ter outro significado. Passei a ver as pessoas, com seus corpos de um lado para outro, sob outro ângulo. Comecei a prestar atenção aos movimentos dos corpos das outras pessoas e notei que essa dimensão corpórea, da qual eu havia me apercebido, normalmente escapa às pessoas. Somos movidos quase que mecanicamente e dificilmente prestamos atenção àquilo que fazemos. Mais ainda, não nos apercebemos de como nosso corpo se movimenta e de onde nosso corpo toca.

Assim, a descoberta desse “meu corpo físico” começou a dirigir o rumo do meu trabalho plástico. Essa relação de contato do meu corpo com uma superfície é que detonou as minhas reflexões poéticas.

Foi também neste momento que entrei em contato com a obra de Lygia Clark através da leitura do livro *Lygia Clark: obra, trajeto*, de M. Alice Milliet.

5.2 - AS PROJEÇÕES DE UM CORPO

A descoberta dessa nova dimensão do meu corpo levou-me a pesquisar o seu contato com diversos materiais. A consciência deste corpo foi metabolizada pela minha percepção artística e, assim, esse “corpo físico e percebido” estava se inserindo e tomando forma no meu trabalho plástico.

Comecei, então, a fazer algumas experimentações. De início imprimi partes do meu corpo, mais precisamente, partes da minha mão, em diversos materiais como o barro, a cera de abelha e o gesso. Meu processo foi sendo guiado por essas experiências.

Conforme diz Pareyson (1989:145), a condição de tentar é uma união de incerteza e orientação, tratando-se de uma condição em que não há outro guia senão a expectativa da descoberta e a esperança do sucesso. Essa expectativa da descoberta é que leva o artista à procura da sua obra. O processo artístico pode ser criação e descoberta ao mesmo tempo, assim como tentativa e organização, escolha e coadjuvação, construção e desenvolvimento, fabricação e maturação. *O que caracteriza o processo criativo é precisamente esta misteriosa e complexa copossibilidade.*⁶³

Essa consciência de ter um “corpo físico”, essa experiência do corpo, que estava se desenvolvendo dentro de mim, me pareceu a manifestação da vontade de criar um fato poético.

Entendo aqui o “fato poético” como sendo a obra em si. A meu ver, é o resultado da “vontade de fazer”, sendo esta a movente da minha ação. Utilizo aqui a “vontade de fazer”, conforme entendida por Kandinsky: como a

⁶³ Para Pareyson, a copossibilidade *no fundo*, consiste numa dialética entre a livre iniciativa do artista e a teleologia interna do êxito, donde se pode dizer que nunca o homem é tão criador como quando dá vida a uma forma tão robusta, vital e independente de impor-se ao seu próprio autor, e que o artista é tanto mais livre quanto mais obedece à obra que ele vai fazendo (...)

expressão de uma “necessidade interior” e que pode ser resumida como *a vontade inevitável de exprimir o objetivo* (Kandinsky, 1990:80).

De acordo ainda com Kandinsky, o efeito da “necessidade interior” é o desenvolvimento da arte; em outros termos, *a conquista do subjetivo através do objetivo*. São as idéias que vão surgindo e que o artista procura concretizar através da obra.

Percebi que o meu trabalho plástico, quando aborda o corpo, não está se referindo a uma representação real do meu corpo. Para o meu trabalho, aplica-se o que diz Lugli (1995), quando se refere aos artistas plásticos que trabalham com a impressão do corpo. Esses artistas não têm a intenção de representar a forma tridimensional do corpo. Eles têm o recurso contínuo e atento do tato, do contato com a matéria, do tocar com a mão, do sentir com a pele, ampliando o processo da experiência; experiência que é vivida e transmitida através do contato corpo a corpo com a matéria.

Portanto, constatei que a minha preocupação é a maneira pela qual eu represento o gesto corporal. Imprimo o meu corpo em uma superfície. Vejo nesta minha preocupação uma semelhança com o que diz Focillon (1988): a natureza também cria formas e imprime figuras e simetrias nos objetos que a constituem. O que vejo na minha obra são os vestígios de um gesto do um corpo, objeto natural.

Nesse momento, nesse encontro, o gesto se desloca do meu corpo e é registrado sobre a matéria. De uma forma metafórica, os objetos resultantes são ainda partes do meu corpo. Segundo Gil (1997:254), há um espaço fora do corpo que o indivíduo percebe como se pertencesse ao próprio corpo. O meu corpo *vai para além do ‘corpo próprio’*.

Assim, esse “fora” do corpo é um espaço que vai além dos limites do próprio corpo. Como exemplo, nos explica Gil (1997) que, se nós estamos submersos em uma banheira tomando banho e cai uma aranha sobre a

superfície da água, nos arrepiamos. A sensação que temos é de sermos tocados pela aranha. A aranha não nos tocou, mas o “fora” do corpo foi tocado por ela.

De modo similar ao exemplo citado acima, eu também via um deslocamento do corpo. Esse deslocamento, eu o via no gesto. O gesto que o meu próprio corpo fazia e se imprimia na matéria. E esse gesto projetado e impresso na matéria também me projetava para fora do meu corpo. Eis um pensamento que, de forma intensa e recorrente, eu intencionava colocar plasticamente.

Nas *Impressões*, obras nas quais a relação do meu trabalho plástico e do meu corpo se consubstanciaram, observei que estava preocupada com o tato e com o toque e que a parte do meu corpo mais fascinante era a minha mão, sendo esta a responsável pela concretização do gesto. Estava, assim, fragmentando um “corpo físico percebido”.

A consciência de que é no meu corpo que as relações se estabelecem, como a relação de contato e de encontro entre o meu corpo e a matéria (o barro ou a areia) estava se tornando clara. Percebi que o corpo que apresento ocupou em um certo momento um determinado espaço, marcou o gesto e teve assim a consciência de sua materialidade.

5.3 - OS ÍNDICES DE UM CORPO

Com pigmentos fabricados por ele próprio, o homem das cavernas usava sua mão, tingindo-a e imprimindo-a sobre o muro da sua habitação para delimitar o seu próprio espaço. Esse gesto elementar de estampar a própria mão era uma ação praticada, nos primórdios, para

expressar a própria identidade, para falar antes de tudo a linguagem da vida: estou aqui, tenho um corpo. Esse homem se manifestava de dentro de um corpo e representava a primeira coisa que via à sua frente: a sua mão (Lugli, 1995).

Alguns procedimentos como o decalco,⁶⁴ a impressão do corpo e da mão, são possuidores de uma forte e ininterrupta tradição artística desde a antigüidade. O decalco foi muito freqüente na Idade Media e no Renascimento e esteve presente no *atelier* dos artistas, em particular, dos escultores.

Hubermann (1997) define uma impressão como a produção de uma marca pela pressão do corpo sobre uma superfície. A impressão implica um suporte e um gesto que o atinge: em geral, um gesto de pressão ou de contato. O resultado é uma marca cavada ou em alto relevo. Entende a impressão como uma colisão de dois corpos, sendo, simultaneamente, uma colisão material e temporal, tendo como ponto em comum, o contato.

A meu ver, o artista contemporâneo, assediado pelas doenças, pela solidão, pelo tumulto das cidades cosmopolitas, pelo excesso de criminalidade, pelo crescimento incessante do mercado competitivo e tantos outros fatores inerentes à contemporaneidade, tenta, sôfrego, resgatar a sua própria identidade. Lugli (1995:66) também pensa ser importante reencontrar a identidade, *essa mão e suas razões. É necessário sobretudo hoje, refletir sobre os momentos em que o artista sentiu a necessidade de voltar ao gesto primitivo (...).*⁶⁵

⁶⁴ Traduzo do italiano a palavra *calco* como decalco que significa decalque: ato ou efeito de decalcar. Decalcar é reproduzir calcando; calcar.

⁶⁵ ... *questa mano e el sue ragioni. É necessario soprattutto oggi, fermarsi sui quei momenti in cui l'artista há sentito il bisogno di ritornare al gesto elementare (...)*

Na tentativa dessa recuperação, como vimos na primeira parte do trabalho, vários artistas entraram diretamente na obra e imprimiram partes do seu próprio corpo sobre uma superfície. A impressão de um corpo é um gesto de existência, de passagem, a marca de ter estado em algum lugar. O artista que trabalha com a impressão de seu corpo sobre uma matéria o reproduz com seu decalco. Esse artista renuncia à formação estilizada de representação. Não se interessa pela representação bidimensional ou tridimensional do corpo e, sim, com a ação que o corpo pratica ao se imprimir (Lugli, 1995).

O meu trabalho *Impressões* tem essa preocupação. Pensar sobre essa ação, sobre esse gesto é o objetivo deste capítulo. Como resultado de uma pesquisa plástica, meu corpo, ao tocar a matéria, se imprime, se decalca na mesma.

Segundo Brun (1991), o homem que toca, tenta emigrar da sua corporeidade para a matéria a ser tocada. No instante em que eu imprimia partes do meu corpo em uma superfície mole, era como se eu deslocasse o próprio espaço, anteriormente ocupado pelo meu corpo, e o colocasse sobre a superfície moldada, assim como fazia em relação às placas de metal com o buril. Agora, contudo, o que estava em pauta era o tato, o encontro do meu corpo com a matéria. Segundo Gourhan (1987:103), *o tato é o único sentido que vai procurar o seu objeto. Portanto, o tato analisa, recria os volumes a partir da deslocação da mão e dos dedos, no âmbito de um conjunto tato-movimento.*

No exato momento em que toco a matéria, a transformo. Essa transformação muda a forma anterior para uma forma que se concretiza depois da matéria ser tocada. O deslocamento da minha mão provoca uma impressão e, portanto, uma nova forma na matéria. A harmonia recíproca, que se processa entre o movimento da minha mão ao tocar a matéria e o movimento que sofre a matéria pela ação da minha mão, cria novos volumes.

Eis, para mim, a verdadeira experiência do encontro, porque, além de tocar, é através do movimento da minha mão e dos meus dedos que eu encontro e produzo uma nova forma. Há uma “intenção de tocar” no momento do encontro com a matéria. Para Brun (1991), a mão que toca não é movida de fora; é a consciência que, através da mão, toca. Além da intenção de tocar a matéria, há a intenção de transformar a matéria e imprimir nela partes do meu corpo. *O tátil fornece uma percepção 'externa' e uma percepção 'interna'* (Anzieu, 1989:96).

Tocar é, ao mesmo tempo, ser tocado por aquilo que se toca. Freud (apud Anzieu, 1989) diz que o indivíduo sente o objeto tocar na sua pele, ao mesmo tempo que a sua pele é tocada pelo objeto. Para Brun (1991), essa reciprocidade é algo próprio do tato. O olho pode ver sem ser visto, a orelha escuta sem ser ouvida, mas a mão não pode tocar sem ser ela mesma tocada. Esse duplo tocar é o que Ponty (1971:104) chama de *sensações duplas*.

Na ação de deslocar o corpo para a matéria, nesse encontro de mão e matéria tocados reciprocamente, há o momento do retorno. O retorno é o afastamento da minha mão da matéria; é quando esse encontro se rompe, deixando na matéria a marca e no corpo a lembrança daquilo que tocou. Brun (1991) nos diz que a mão, quando se afasta, reenvia-nos a nós próprios, imbuída da presença que tocou, mas inexoravelmente solitária.

O tocar é muito mais do que um sentido de contato: é a experiência do encontro, que se traduz na percepção de si próprio. O tocar implica no desejo de seguir uma superfície e de auscultar um corpo estranho. *É por isso que a mão que toca é uma mão que explora um contorno, tateia uma consistência, roça uma superfície, enlaça um volume, sopesa uma massa, irradia ou aprecia um calor* (Brun 1991: 127).

O fato de o tátil sempre fornecer uma percepção externa e uma percepção interna faz com que o encontro com o outro seja uma experiência que termina com um regresso a si mesmo, regresso carregado de afetividade ou talvez de dramas. Pelo tocar, o homem é incessantemente reenviado ao seu eu (Brun, 1991).

No texto *Percorrendo veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual*, Fabríz inicia o capítulo *Memória da mão*, dizendo ser a mão que coloca o homem em contato com o pensamento, que a mão é ação, pega, cria e, às vezes, pensa. É, sobretudo, graças a ela que o homem toma posse do mundo. *Se a vista desliza por sobre o universo a mão o toca: sabe determinar o peso de um objeto e sua textura; define o vazio do espaço e o cheio das coisas que o ocupam* (Fabríz, 1998:6).

Focillon (1998) nos diz que a mão percebe se as texturas são lisas ou rugosas; define o côncavo e o convexo das coisas. A superfície, o volume, a densidade são fenômenos essencialmente táteis, pois foi pelos dedos e pela palma da mão que o homem primeiro os conheceu.

É pela mão que o homem cria as coisas concretas, diferentes da natureza. O homem se fez artista pela mão:

Ele toca, tateia, toma o peso, mede o espaço, modela a fluidez do ar na prefiguração da forma, acaricia a pele de tudo e é com a linguagem do toque que compõe a da visão - um tom quente, um tom frio, um tom pesado, um tom cavo, uma linha dura, uma linha suave (Focillon, 1988:115).

A série *Impressões* é feita com o polegar da minha mão. Primeiro fiz a série das *Impressões* côncavas. Imprimi várias vezes o meu dedo polegar, direito e esquerdo, no barro. Imprimia o polegar direito e esquerdo porque estava interessada em ver as diferenças de pressão e as formas resultantes das pressões da mão direita e da esquerda. Depois repeti esse

mesmo gesto em uma caixa de areia específica, preparada para a fundição.⁶⁶ De imediato, senti a diferença na textura e na força que eu empreguei em cada gesto de imprimir.⁶⁷

Depois de experimentar o contato do meu corpo com os materiais acima citados, percebi que no meu trabalho, além do tato, a presença do gesto era importante. O gesto, diferente porém, já existia no trabalho das gravuras. Um gesto que é passagem e que se imprime através do meu corpo. Consciente do gesto, do toque e do tato, me vi diante de outro desafio: resolver o objeto plasticamente e transformá-lo em obra, pois só quando o artista descobre o fechamento é que temos a obra de arte (Dos Santos Neto, 1995).

Pareyson (1989: 141) afirma que o artista *está em condições de reconhecer e distinguir, no curso da produção, aquilo que deve cancelar ou corrigir, ou modificar (...)*.

A experiência de trabalhar com a gravura em metal me ajudou a resolver o “fechamento da obra”. Resolvi imprimir o polegar da minha mão - direita e esquerda - na caixa de areia da fundição, para depois, os pequenos moldes que se formavam, serem preenchidos pelo líquido metálico. Assim, a forma negativa do meu polegar impressa na caixa de areia estaria se transformando em um trabalho. Uma vez preenchida pelo líquido metálico, essa forma seria a concretização da obra. Esse gesto congelado daria origem a um só objeto acabado; porém, o gesto repetido estaria fazendo centenas de impressões.

⁶⁶ A caixa de areia preparada para a fundição contém areia com silicato e, depois de imprimir o dedo na areia, esta é preparada com CO₂ (gás carbônico) para endurecer a areia e a forma que ali se instalou não desmanchar e poder receber o líquido metálico incandescente.

⁶⁷ No momento, desenvolvo um projeto no qual vou imprimir todos os meus dedos na caixa de areia da fundição. Depois de imprimir o polegar direito, vou imprimir o indicador, o médio, o anular e o mínimo. Vou imprimir somente com a mão direita, pois acredito que o meu trabalho tem uma preocupação com o gesto da identificação e a mão direita possui uma forte ligação com a identidade, pois é com o polegar direito que imprimimos nossa identidade em documentos pessoais.

O mesmo procedimento aconteceu com a forma positiva. Imprimia o meu polegar no barro e depois imprimia novamente essas pequenas formas na caixa de areia. Com o mesmo processo obtinha as formas côncavas e convexas.

Essas repetições gestuais analógicas, que imprimiam o meu corpo na areia, no barro e depois na areia novamente, eram modelagens. Percebi que cada gesto, cada toque do meu dedo na areia, cada impressão, por ser um gesto único, continha também um tempo diferente do anterior e do próximo e assim sucessivamente. Tinha a consciência de estar repetindo sempre o mesmo gesto, mas que, ao mesmo tempo, o gesto era outro. Uma série de fatores contribuía para que cada gesto e cada impressão fossem únicos. A força empregada em cada calcar de dedo, o tempo de duração de cada ato e a própria textura da areia contribuía para que o resultado fosse diverso.

Esse processo foi experimental. Constatei que a forma, no decorrer da impressão, conforme afirma Huberman (1997), nunca é “previsível”; é sempre instável e inesperada e, em muitos casos, problemática. Durante a ação da impressão, o gesto formador fica velado para só aparecer depois.

O processo de imprimir o meu corpo sobre uma matéria é um experimento que eu vivencio a cada gesto. O resultado é inesperado, pois é sempre uma expectativa e uma experiência que se renovam a cada ato.



Del Pilar Salum
Impressões, 1995
Latão Fundido
Unidade: 3,5 x 3,0 cm aprox.

CAPÍTULO 6

INSCRIÇÕES NO CORPO

6.1 - MODELANDO SOBRE O CORPO

Modelagem! Sonho de infância, sonho que nos leva de volta à nossa infância! Quantas vezes nos lembramos o quanto brincamos com a massinha colorida, quando éramos crianças. E quantos bichinhos bonitos fazíamos. A criança entregue a si mesma modela a galinha ou o coelho. Cria a vida (Bachelard, 1991a:76-77).

É amassar o barro? Fazer rolos. Quantos rolos... e depois de enrolá-los, cortá-los e amassá-los! A matéria era modelada pela mão, pelo simples desejo de fazer nascer a forma. Como era gostoso enfiar a mão dentro daquela massa mole e fria. E quantas vezes vimos nossa mãe amassando pão ou fazendo uma massa qualquer e, de impulso, enfiávamos o dedo naquela massa? Que impulso incontrolável! Sentir a textura, sua umidade, se tinha grãosinhos ou se era lisa.

Moldar é fazer com as mãos; é entrar com as mãos dentro da matéria; é trabalhar não só no sentido corpóreo, mas no sentido de trabalhar no interior da matéria. Segundo Bachelard, a mão que trabalha põe o objeto numa ordem nova e matéria e mão devem estar unidas para formar o ponto essencial do dualismo energético. *Não só nos tornamos destros na feitura das formas, mas também nos tornamos materialmente hábeis ao agir no ponto de equilíbrio de nossa força e da resistência da matéria (1991a:21).* Esse dualismo é um dualismo ativo. Não é aquele dualismo clássico do objeto e do

sujeito, ambos enfraquecidos pela contemplação, um em sua inércia e outro em sua ociosidade (Bachelard, 1991).

A meu ver, esse dualismo, a que se refere Bachelard, é o ponto de encontro no qual, unidos, tocam-se: corpo e matéria. Nas minhas modelagens, a massa mole é substituída pelo fio mole de latão que se curva, criando, através do gesto repetitivo e cadenciado, a tecedura em meu corpo. Essas modelagens corporais que intitulei *Ataduras* são fios de metal (latão, cobre e alumínio) que são moldados sobre o meu corpo. Enrolo com paciência e incansavelmente esse fio de metal ao redor da minha mão, dos meus dedos e do meu braço.

Considerados por Canton (1997) *prolongamentos do meu próprio corpo*, a cada tecedura que se realiza sobre o meu corpo uma nova modelagem acontece; portanto, um novo trabalho. Nesse tecer, novas formas são continuamente criadas.

Modelando o fio de latão sobre o corpo, na realidade eu também estava me modelando, pois a ação de modelar ocorria no fio, mas a carne se vincava com a pressão desse fio. Bachelard (1991a:81) nos diz que *o verdadeiro modelador sente, por assim dizer, animar-se sob seus dedos, na massa, um desejo de ser modelado, um desejo de nascer para a forma*. Vejo, portanto que se estabelece uma reciprocidade no momento da ação de me enrolar com o fio de metal. Esta se verifica pela troca da energia entre corpo e matéria e se confirma no momento da criação poética.

O material escolhido é detentor de uma força específica e, portanto, me dedicar novamente ao metal⁶⁸ não foi um mero acaso, foi uma

⁶⁸ O metal é uma substância simples e forma uma grande parte da Terra. A crosta terrestre é constituída por cerca de 8% de alumínio, 5% de ferro e 4% de cálcio. O centro da terra é muito mais pesado do que a crosta e os cientistas acreditam que seja formado principalmente de níquel e ferro. Crêem também que a maioria dos metais pesados como ouro, chumbo e mercúrio se encontra em maior quantidade no centro do que na superfície da terra.



Doi Pilar Sufum
Ataduras, 1997
Fio de lã
Unidade: 13/17 x 7 cm aprox.

escolha. Além de ter a propriedade de passar por transformações, a força do metal vem da sua própria imanência: conduzir a energia. O metal é possuidor de um fascínio que lhe é próprio; Bachelard (1991) nos diz que se tivéssemos que nos despojar de nossos próprios metais, teríamos que nos despojar dos nossos anéis, relógios, correntes, moedas, garfos, facas e assim por diante. *Filho primogênito dos produtos da terra*, como o nomeia Bachelard (1991a:191), o metal com sua frieza impõe o respeito.

O metal me acompanha desde as gravuras, desde que o ácido o corroía, desde que meu gesto se imprimia nele. Agora, é ele que se imprime em mim. Eu me torno uma matéria moldável. O meu corpo e o metal se transmutam numa relação de matéria com matéria, num agenciamento que se esvazia a cada obra produzida.

6.2 - MANIFESTANDO O GESTO FEMININO

Enrolar, envolver, atos femininos que se atualizam através da ação, do gesto repetitivo de curvar o fio de metal ao redor da minha mão, na ação. Como observou Canton (1997:10), no Catálogo de apresentação da exposição *Heranças Contemporâneas*,⁶⁹ o gesto de enrolar *relembra a atividade tipicamente atribuída ao universo feminino de tricotar, enrolar novelos de lã nas mãos*. Ou então, como Fabríz (1998:74) também afirma no texto *Percorrendo Veredas: enrolando e desenrolando fios*, *Del Pilar Sallum atualiza a gestualidade feminina, feita de repetição e paciência (...)*. Portanto, enrolar, desenrolar, repetir e ter paciência são ações implícitas nos trabalhos

⁶⁹ A exposição *Heranças Contemporâneas* aconteceu em 1997 no MAC Ibirapuera, no período de 08/04 a 25/05/97, com a curadoria da Prof^a Dr^a Katia Canton.

Ataduras, Impressões e na vídeo performance Tecendo o Tempo, apresentada no Panorama 1997.⁷⁰

Na mitologia grega, o destino dos homens estava nas mãos das três fiandeiras moiras.⁷¹ Cloto, Laquésis e Átropos possuíam funções específicas de acordo com a etimologia do nome de cada uma delas. Assim, Cloto, do verbo *klotho*, fiar, é a fiandeira por excelência; segura o fuso e vai puxando o fio da vida. Láquesis, do verbo *lákthesis*, em sentido *lato*, é a que enrola o fio da vida e sorteia o nome de quem vai perecer. Átropos, do grego *a*, não, e do verbo *trépein*, voltar, é a que não volta atrás, a inflexível. Sua função é cortar o fio da vida (Brandão, 1992).

O enrolar continuado do fio ao redor do meu braço vai aos poucos se retesando e gerando um “incômodo”, que posso descrever como algo desagradável, desconfortável. *Cada volume escultórico produzido, requer a princípio um desconforto físico* (Canton, 1997:10).

No dicionário de Aurélio B. de H. Ferreira, a palavra “incômodo” é também associada ao fluxo menstrual. Vejo, portanto, uma analogia desse desconforto, que é gerado pela tensão do fio sobre o corpo, com a condição feminina. Não existe um sofrimento quando enrolo o fio e quando a minha pele se vinca, mas um aprisionamento que incomoda. Ao retirar a massa dos fios que se acumula espessamente sobre o meu corpo, tenho a sensação de

⁷⁰ A exposição *97 Panorama de Arte Brasileira* aconteceu em 1997 no MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, no período de 08/11 a 21/12/1997. No MAC - Museu de Arte Contemporânea de Niterói-RJ, no período de 02/02 a 15/03/1998 e no MAM - Museu de Arte Moderna da Bahia, no período de 03/04 a 17/05/1998, sempre com a curadoria do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli.

⁷¹ Moira em grego provém do verbo (*meiresthai*), *obter ou ter em partilha, obter por sorte, repartir*, donde Moira é a *parte, o lote, o quinhão*, aquilo que a cada um coube por sorte, o *destino*. Associada a moira tem-se como seu sinônimo, nos poemas homéricos, a voz árcano-cipriota *Aísa*, em grego *sobre, ter o comando de*. O grego tem a forma (*oítos*), *sorte, destino* (...). De qualquer forma, não se possui ainda uma etimologia segura para *Aísa* que significa, como *Moira, lote, quinhão, a parte que toca a cada um*. Nota-se, de saída, o gênero feminino de ambos os vocábulos, o que remete à idéia de *fiar*, ocupação própria da mulher e das *Moiras ou Queres* (Brandão, 1992: 140).



Del Pilar Sallum
Ataduras, 1997
Fios de latão
Unidade: 15 x 7 cm aprox.

liberdade. Existe um limite para o término das minhas *Ataduras*: o limite da suportabilidade física, da suportabilidade do incômodo.

Talvez o mesmo incômodo que nós mulheres sentimos desde a adolescência. Um incômodo que faz parte do universo feminino. Nós mulheres menstruamos, geramos e até nos incomodamos mais do que deveríamos para obter uma aparência melhor e nos submetemos a rituais de beleza que são muitas vezes mais do que um incômodo.

No entanto, como bem aponta Branco (1995), a vontade de construir supera o desconforto. A forma que cada volume assume depende do tempo de resistência à pressão do “incômodo”.

E assim, essas *bizarras luvas*⁷² são retiradas e se tornam volumes *occos e moldados*.⁷³ Tornam-se o meu expressar poético.

6.3 - CONSTRUINDO A MEMÓRIA DE UM CORPO

Dessa tecedura, por conseguinte, desse ato contínuo e repetitivo, surgem as ataduras/casulos, num emaranhado de fios que se confundem, guardando neles a forma/vazio do meu corpo. Num primeiro momento do trabalho, o aprisionamento do corpo se faz presente - o corpo atado, um invólucro.

A palavra atadura vem do verbo atar que significa prender, cingir, amarrar, unir, ligar, vincular. A palavra casulo significa invólucro

⁷² Termo usado por Maria Izabel Branco Ribeiro (Professora e Historiadora de Arte na FAAP e crítica de arte), no texto publicado por ocasião da minha exposição no Instituto Cultural Itaú, em 1995 em São Paulo.

⁷³ Termo usado por Kátia Canton (Docente e Curadora do Museu de Arte Contemporânea - USP), no texto publicado por ocasião da exposição *Heranças Contemporâneas*, realizada no MAC/USP, em 1997 em São Paulo.

filamentoso. Dúbias, as *Ataduras* são como *recipientes de lembranças, casulos, nichos, ninhos da memória física* (Canton, 1997).

Depois de retirar o emaranhado de fios da minha mão, notei que a pele ficava marcada. Esses fios imprimiam linhas na epiderme e formavam um desenho. A pele transformava-se e recebia as impressões dos fios. Resolvi registrar com a fotografia essa imagem. Essas milhares de linhas emaranhadas eu as via como linhas em ação. Elas agiam sobre o meu corpo e, apesar de ser o fio metálico uma matéria mole e, portanto, maleável, essas linhas se impunham à minha carne, à minha massa corporal, *essa massa perfeita que resiste e cede ao mesmo tempo* (Bachelard, 1991a: 65).

As primeiras imagens foram as fotografias da minha mão inteira marcada. Essas reflexões vieram ao encontro das minhas inquietações referentes às auto-marcas, aos sulcos provocados pelo fio de latão durante a ação de enrolar o arame em meu braço e em minha mão. Esta cartografia temporária, que se imprimia em minha epiderme, registrava o momento da ação e se tornava marcas epiteliais: a imagem superficial e presente de uma ação passada.

Em uma instância inicial do trabalho *Ataduras*, determinei que as modelagens tinham uma relação de interdependência com as fotos da minha mão marcada pelos fios de metal e mostrei esse diálogo em várias exposições.

Mais tarde, passei a fazer cortes nas imagens e a registrar somente fragmentos da pele marcada.⁷⁴ No Centro Cultural São Paulo,⁷⁵ apresentei as modelagens com as fotos dos fragmentos de pele marcada. As modelagens, as imagens fotográficas e o entorno foram por mim vinculados.

⁷⁴ Falarei mais sobre a pele e sobre as imagens nos próximos capítulos.

⁷⁵ Exposição individual no Centro Cultural São Paulo, de 20/10 a 17/12 de 1996.



Fotografias da pele marcada

Na medida em que essas imagens fotográficas fluíram das modelagens, eu não conseguia separá-las. Segundo Branco, *uns são indiciais de outros e conservam vagas relações de identidade entre si* (Corpo/Suporte:1).

Assim, imagens de um corpo atado, as *Ataduras*, e de um corpo desatado, as fotografias, eram vistas simultaneamente. O olhar se encarregava de mostrar o gesto - o gesto que se mostrava nas modelagens e nas fotografias. *Vemos as coisas primeiro e imaginamô-las depois, combinamos, pela imaginação, fragmentos do real percebido, lembranças do real vivido* (...) (Bachelard 1991a:2).

Tentar entender o gesto passado no momento presente e, através do olhar, imaginar essa ação que foi repetida tantas vezes, conseguindo vê-la, era um dos meus objetivos. Ver com os olhos da imaginação. Bachelard (1990:1) nos diz que, se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, não há imaginação. Assim, através das modelagens e das fotografias, eu tentava dar corpo à ação do meu corpo.

Essa relação que estabeleci, entre os objetos e as fotografias, tornou-se evanescente a partir do momento em que percebi que cada uma dessas formas de linguagem poderia subsistir por si só, sem a necessidade da vinculação. O registro fotográfico eternizava o momento da prisão, da ligadura; era o suficiente e falava por si só. As fotografias fluíram sim das *Ataduras*, mas percebi que possuíam vida própria e que, na realidade, não precisavam estar unidas a elas. Cada forma de linguagem adquiriu sua independência. Continuei a trabalhar as modelagens e depois a registrar os vincos epiteliais. O processo continuava imbricado, mas as obras resultantes eram autônomas.

Essas reflexões, porém, aconteceram depois de um processo de maturação. Passei a mostrar as modelagens separadas das fotografias e as

fotografias tomaram um rumo distinto,⁷⁶ o que será comentado no próximo capítulo.

Refletindo sobre como apresentei o corpo nos meus trabalhos aqui citados, concordo com Chiarelli (1997) quando ele diz, referindo-se aos artistas que trabalham com a memória do corpo, que esses artistas procuram resgatar a *memória do corpo pelos índices de sua passagem, pelas marcas de sua ausência*. Esta preocupação foi e é uma constante em meu trabalho plástico e pode ser constatada através desta dissertação. Não consigo me imaginar sendo, sem a matéria que possuo. Assim, sou e existo simultaneamente e me imprimo a todo instante, em todos os momentos.

Fundamentalmente metáforas da transitoriedade⁷⁷ da vida, as *Ataduras* parecem definir um tipo de arte onde a marca do corpo ausente é o elemento fundamental. Essa luva, depois de descalçada,⁷⁸ guarda no vazio a presença do meu corpo em um dado momento, *guarda em sua forma a lembrança da mão* (Branco, 1995).

Minhas *Ataduras* falam do vazio, da solidão, da ausência e do tempo que já passou e se tornam apenas recipientes de lembranças. No dizer de Canton, se tornam moldes, molduras; se tornam passado. A presença de um corpo que flui entre passado e presente torna-se presença/ausência. O vazio se manifesta como memória. É o vazio que nos mostra a passagem, onde o corpo deixou seu vestígio. Um corpo que é específico, um corpo próprio que se manifesta.

⁷⁶ No capítulo das imagens falei sobre as fotografias.

⁷⁷ Termo usado por Tadeu Chiarelli no *folder* de apresentação do Panorama de Arte Brasileira de 1997, quando se referiu aos artistas que procuram resgatar a memória do corpo em seus trabalhos: *Fundamentalmente metáforas da morte ou da transitoriedade da vida, os trabalhos de Rogério Gomes, Elias Muradi, Nazareth Pacheco, Del Pilar Sallum e Marta Strambi, entre outros, parecem definir um tipo de arte onde a marca do corpo ausente é o elemento fundamental.*

⁷⁸ Termo usado por Maria Izabel Branco Ribeiro, no texto de apresentação da minha exposição no Itaúgaleria, em São Paulo em 1995.

Ponty (1971:102) nos diz que o “corpo próprio” já foi descrito pela psicologia clássica como algo distinto de um objeto; *dizia primeiramente que meu corpo se distingue da mesa ou da lâmpada porque ele é constantemente percebido enquanto posso me desviar delas. É, pois, um objeto que não me abandona. Mas desde então é ainda um objeto?* Continua Ponty, explicando que nosso corpo não é um objeto, pois ele é reencontrado por nós pelo nosso olhar em cada um de seus movimentos e que o objeto só é objeto, quando pode ser distanciado e desaparecer do nosso campo visual.

Avançando nessa idéia, segundo Coelho Junior (1997:407), Ponty (1971:161) busca o movimento da relação de cada um com seu próprio corpo e acrescenta *não estou diante do meu corpo, estou dentro do meu corpo, ou mais certamente sou o meu corpo*. Esse “corpo próprio” é *corpo vivido e não corpo-objeto com o mundo e com os outros*. Pensando nesse “corpo vivido”, que não é meramente um conjunto de órgãos e que se relaciona com as coisas do mundo, concordo com Ponty quando ele nos diz que *se o corpo pode simbolizar a existência é porque ele a realiza e é sua atualidade* (1971:175).

Assim, refletindo sobre esse pensamento e tendo a consciência de que nossa vida se realiza e se atualiza através do nosso “corpo próprio”, é que consigo pensar que esse “corpo memória”, que está presente nos meus trabalhos da série *Impressões* e na série *Ataduras*, é para mim um “corpo vivo”. Um corpo que vive a sua existência e a sua experiência e que se relaciona constantemente com todas as coisas do mundo.

Concordo com Coelho Junior (1997:410), quando nos diz que estamos como corpo *o tempo todo, misturado às coisas, ao mundo e aos outros*. Que somos um *corpo poroso, que recebe e expressa em consonância com o nosso contato com o mundo e com os outros*. Que vamos sendo

construídos pelo nosso corpo e que isso ocorre pelas possibilidades de contato do nosso corpo com o mundo e com os outros.

O “corpo vivo” que apresento à semelhança do “corpo vivido” de Coelho Junior, é um corpo que seduz e se deixa seduzir. A sedução é entendida, aqui, no sentido de ligação do corpo com o mundo e que *opera o equilíbrio dinâmico e vital* (1997:410). O “corpo vivo” se impõe ao mundo, assim como as coisas do mundo se impõem a ele. Sua presença viva é a sua existência. A vida é a presença do corpo no mundo. Um corpo que vive deixa sua marca por onde passa. Deixa sua sombra, seu cheiro, sua impressão em todas as coisas que toca. E quando o corpo se distancia, se afasta de onde estava, fica o seu vazio, a sua memória. A memória, aqui, é olhar para o passado, simplesmente reviver o presente no passado.

A vida efêmera se impõe ao “corpo vivo” e, enquanto existir vida, esse “corpo vivo” existe no mundo. E apesar da vida do homem ser uma tentativa aleatória, ser tão fugitiva e imperfeita a existência dos seres, o seu desenvolvimento parece um prodígio (Jung, 1990).

6.4 - REGISTRANDO O DEVANEIO DE REPETIR

Lançando mão de uma certa automação do gesto, o processo de enrolar, esse gesto cadenciado, era quase obsessivo. A cada volta, havia uma tensão que se operava; mas esse gesto, se por um lado podemos compará-lo, como nos diz Gourhan (1987), às manipulações repetidas de pequenos objetos que acompanham o estado de meditação ou de calmo devaneio como o desfiar do rosário cristão ou a rotação de grão entre os dedos ou o amassar prolongado de um corpo mole, por outro lado, acredito que essas manipulações rítmicas desencadeiam pequenos processos de devaneio, pois, a

meu ver, um hábito se instala na repetição da ação. Segundo Deleuze (1988:27), *o hábito nunca forma uma verdadeira repetição*. A ação muda e se aperfeiçoa, permanecendo constante na intenção. Acredito que mesmo que a repetição induza a um estado de meditação ou devaneio, a repetição em sua essência é impossível. Para mim, cada gesto é um gesto único. Mesmo que os gestos sejam repetitivos, cada gesto tem um momento, uma duração, pois acontece em tempos diferentes, com tensões diferentes e em diferentes estados.

Repetir o mesmo gesto de enrolar o fio metálico ao redor do meu braço implica que, em cada volta, existe uma intenção, um momento, que difere do anterior e do próximo. Implica uma intensidade que difere constantemente ao circundar o fio ao redor do corpo. Existe aí uma repetição que é diferente em cada momento, em cada cingir, em cada volta. Pensando sobre a dimensão dessa repetição gestual, praticada todas as vezes que eu faço uma volta, concordo quando Deleuze (1988) nos diz que a diferença habita a repetição. Essa diferença é para mim a intenção, o momento, o estado e o tempo que acontece em cada gesto.

Ao tirar o emaranhado de fios, esse invólucro que permaneceu por um tempo atado ao meu corpo, a pele sente, pois é matéria viva e sofre alterações, reagindo ao que lhe é imposto, ou seja, apresenta pequenos estrangulamentos e alterações na cor⁷⁹ (Branco, 1995).

⁷⁹ O nosso corpo é composto de 70% de água e é por isso que quando apertamos alguma de suas partes, ele forma sulcos; como o sangue fica retido, a parte comprimida muda de tonalidade.

6.5 - MARCANDO A PELE

As imagens fotográficas surgiram, como já tive oportunidade de referir, quando, observando os sulcos deixados pelo metal sobre minha pele, vi que estes formavam linhas, deixavam vestígios. Estas “auto-marcas”, por sua vez, formavam um desenho gráfico, lembrando-me os sinais que são deixados na pele, no cotidiano, pelos sapatos ou meias apertadas, pelos anéis em nossos dedos, a dobra do nosso travesseiro que amanhece vincada no rosto, a pulseira apertada do relógio, enfim, os vestígios do nosso viver. O nosso corpo é todo permeado por linhas que formam as texturas dos dedos, das mãos, dos braços, dos pés. As dobras da nossa pele também formam linhas. Essas linhas nascem, vivem e morrem com nosso corpo. Existe aí uma identidade que expressa cada um de nós.

Considerada como um simples invólucro que protege o corpo das agressões externas, segundo Comar (1995), a pele torna-se um órgão durante o século XIX, com o desenvolvimento da histologia e da dermatologia. A pele respira e perspira, secreta e elimina, mantém o tônus, estimula a respiração, a circulação, a digestão, a excreção, a reprodução (Enzieu, 1989).

Assim, além de absorver funções sensoriais, a pele desenvolve uma série de processos metabólicos, funções como “trocar” e “regular” com o ambiente externo, deixando o corpo humano de ser um elemento fechado em si (Comar, 1995).

Lyotard, (1979), em sua obra *Economia libidinal*, se refere à pele como um grande plano aveludado e contínuo, com suas pregas, rugas e cicatrizes.

Quantas vezes nos deparamos olhando nossas rugas, os traços da nossa mão, ou simplesmente observando a infinidade de linhas que existem em nossa pele. Nascemos com estes desenhos que são nossas marcas, nossa

identidade, nossa intimidade. Os poros, os pêlos, a trama, a talha de nossa pele, o seu calor, tudo que é dela nos pertence; é nosso. Sólida e frágil, traduz, por sua finura, sua vulnerabilidade o nosso desamparo, assim como nossa flexibilidade adaptável e evolutiva; possui o papel de intermediária, de entremeio (Anzieu, 1989).

Pele, membrana dúctil e tátil que envolve todo o corpo humano.

No homem a pele é viva, mas carrega uma camada externa de células mortas para protegê-la de abrasões; repara a si mesma com facilidade; contém inúmeras espécies de receptores sensoriais; embriologicamente, é a camada que, por involução, forma o cérebro. Era opinião de Freud que a pele, que dá avisos de dor e percebe convites ao prazer, foi o órgão originário do Ego (...) (Huxley, 1977:32).

Ainda, segundo Huxley (1997), a pele é um espelho de nossos estados psicológicos: se contrai e branqueia, quando sentimos medo e avermelha-se, quando sentimos raiva, vergonha ou desejo. A pele possui uma cor indeterminada, uma semi-opacidade que lhe é própria; se entrevêm azuis e vermelhos do sangue venoso e arterial que se combinam com sutis nuances de róseo e até de verdes, mas que variam constantemente, em resposta às mudanças emocionais.

No meu trabalho, a pele sofre uma transformação em decorrência do projeto *Ataduras*. A superfície da pele, “sólida e frágil”, torna-se uma matéria moldada pela ação. Substância homogênea que sofre a ação da ação. Substância mole que se alterna com o frio do metal e com o calor que emana do corpo, provocando, pela tensão dos fios que se amalgamam, impressões epiteliais. A linha impressa na pele é muito evidente e sugere a captação do instante. Esse instante capturado é que originou as fotografias e foi assim que essa linguagem invadiu o meu repertório poético.

CAPÍTULO 7

IMAGENS DO CORPO

7.1 - O FLAGAR DO INSTANTE

Conforme Santaella (1998), a fotografia, como qualquer outra imagem, é um signo. Qualquer signo, por sua natureza, na relação com aquilo que é por ele indicado, no que está nele representado, é um duplo; só pode funcionar como signo, porque representa, substitui, registra, está no lugar de alguma coisa que não é ele próprio, daí ser necessariamente um duplo.

Na foto, o movimento é detido de uma só vez e o instantâneo só nos restitui um único instante do movimento, imobilizado. Assim, a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é também uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez - o gesto do corte - que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão (Dubois, 1994).

A imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante (Dubois, 1994:161).

A fotografia, literalmente, aparece como uma fatia única e singular do espaço-tempo, cortada ao vivo. Ao aprisionar o instante, fixa-se o passageiro, o efêmero. *Como instantâneos que são, guardam em si o momento irrepetível do disparo em que o obturador corta num só golpe, para sempre, inexoravelmente, o fluxo do tempo* (Imagem, 1998:79).

Santaella diz que, na feitura das imagens fotográficas, apesar de existirem algumas formas subsidiárias de tempo, como o tempo da exposição

e o tempo da revelação, isto não modifica sua marca temporal básica de ser sempre um instantâneo; *as imagens fotográficas são necessariamente imagens do instante* (1998:79).

Retomando o que foi dito no item *modelando sobre o corpo*, sobre os vestígios e os sulcos que o fio de latão imprimia na minha pele, foi a partir da observação desses rastros que foram elaborados os registros fotográficos, cristalizando o momento, o instante. Essas marcas que se inscreviam na pele, durante a ação de me enrolar no processo da feitura de *Ataduras*, eram efêmeras. Essas inscrições tinham que ser captadas enquanto existiam, uma vez que a pele registrava essas marcas só por um período.

Como falei anteriormente, as primeiras imagens fotográficas mantinham uma relação de interdependência com os objetos. A relação criada entre a imagem fotográfica e as modelagens buscava uma configuração na qual o olhar pudesse entender as relações do cheio e do vazio, do tempo e da memória. Articulado no espaço expositivo as fotografias com as modelagens, eu tentava estabelecer uma analogia entre o espaço, as fotografias e as modelagens. Enquanto nas modelagens o corpo se insinuava no vazio, as fotos registravam o gesto, uma ação passada que se manifestava nas marcas impressas pelo fio de metal na pele. Essa cartografia temporária que acontecia na minha pele era flagrada pela fotografia. Intencionalmente ambíguas, as imagens/pele eram fragmentos de carne vincada.

As imagens da pele são únicas. O instante flagrado pelo meu olhar e capturado pela máquina é uno e não repetível. Cada imagem não passa *de uma fração do instante e um corte de espaço que não podemos viver nem reviver* (Henri Van Lier apud Dubois, 1994:81).

Bachelard nos diz que quando precisamos distinguir ou atingir algum objeto em sua forma, o devaneio se condensa em pensamentos separados e meu olho, seduzido pela minha mão, acomoda-se, marcha em

direção à coisa *escolhida freqüentemente por uma vontade arbitrária, no capricho de um instante* (apud Pessanha, 1994:157).

Pensando nesse *capricho de um instante*, nesse instante, seleciono o momento pela ação do olhar, registro a imagem com meu olhar e me aproprio de um fragmento da realidade, tornando-o, através da imagem fotográfica, único.

Acredito, portanto, que as fotografias não são uma simples réplica da realidade. São, sim, uma transformação visual e serão novamente interpretadas pelo espectador (Santaella, 1998).

A meu ver, nessa situação, a imagem fotográfica é uma interpretação da realidade, ou melhor, de um fragmento da realidade. A imagem fotográfica está sujeita ao meu olhar, pois, ao focar a imagem a ser fotografada, muitos procedimentos se operam como: escolher a posição ideal, o tipo de lente a ser usada, a distância, o foco, as luzes e as sombras mais convenientes. Assim, esta imagem já sofre as interpretações subjetivas do meu olhar e o corte do obturador passa por esse crivo. A decisão do disparo é minha. Da ação do olhar surge o corte, o instante que é flagrado e captado na imagem. O olhar se impõe ao corte. Este olhar subjetivo é que dá a cada instante, a cada imagem sua especificidade.

A imagem dos fragmentos da epiderme, que acontece pela ação do meu olhar, pelo corte, mostra a pele como um manto maculado de impressões. As imagens fotográficas não traduzem de forma simplista a ação de me enrolar; elas convocam a imaginação.

A imaginação poética, para Bachelard (1991), é marcada pelo instantaneísmo e pelo descontínuismo. A descontinuidade essencial do tempo é o que confere ao instante caráter dramático e o torna elemento temporal primordial e súbita morada do poético. *Para construir um instante complexo,*

para atar nesse instante numerosas simultaneidades, é que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado (Bachelard, 1991b:183).

Um tempo se congela na imagem e esse tempo que se congela na imagem torna-se passado, pois o tempo é irreversível. Contudo, *em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação* (Tarkovski, 1990:65-66).

Nas minhas fotografias, registro marcas feitas na pele que se se assemelham a cicatrizes. Deleuze (1988:139) nos diz que *a cicatriz é o signo, não da ferida passada, mas do fato presente de ter havido uma ferida*. O passado e o futuro são dimensões do presente. Para Deleuze (1988:137), só o presente existe.

A síntese do tempo constitui o presente no tempo. Não que o presente seja uma dimensão do tempo. Só o tempo presente existe. A síntese constitui o tempo como presente vivo e constitui o passado e o futuro como dimensões deste presente.

Para Deleuze (1988), ainda, esta síntese, embora originária, não deixa de ser intratemporal, constituindo o tempo como presente, mas como presente que passa.

Assim, nas imagens fotográficas, os sulcos deixados na minha pele, ao enrolar o fio de metal na minha mão, são registrados numa imagem que constitui o momento presente de ter havido um *momento*, um presente. Registrando esse *momento*, ele se torna um presente atualizado.

Concordo com Machado (1984:38) quando diz: *diante de uma foto ninguém pode negar que 'a coisa esteve lá': a presença do objeto nunca é metafórica*. A imagem da coisa é o presente de um passado.

7.2 - A IMAGEM REBATIDA

Depois de desvincular as imagens fotográficas das modelagens, como expliquei no item anterior, resolvi trabalhá-las isoladamente, independentes, mas relacionadas entre si. Nesse momento, não continuei indagando a relação que eu criava entre as modelagens e as imagens fotográficas. Aqui, a relação se estabelecia em outro nível: de imagem fotográfica com imagem fotográfica e essa relação criava uma outra, e nova, situação.

A primeira experiência foi unir as imagens, lado a lado, e, com a imagem do sulco provocado na minha pele, formar uma linha única. Ainda não estava trabalhando o rebatimento da imagem. Portanto, as imagens eram reveladas todas da mesma forma e colocadas lado a lado. Formei um painel de oito fotografias dispostas de modo que a linha que se encontrava desfocada no meio da imagem formasse uma só linha. Com essa montagem, percebi que a linha tomava uma força ainda maior e que as imagens unidas remetiam a uma extensão maior de pele. Esse trabalho foi apresentado na Bienal de Santos (SP) em 1997.

Essa maneira de dispor as imagens, formando com o todo uma outra imagem, alimentou o meu processo criativo para a formação das imagens rebatidas. Foi a partir desse trabalho que, apesar de continuar registrando os sulcos que permaneciam na pele, percebi que a fotografia, além de estar registrando um gesto, podia se transformar em uma outra imagem e receber do espectador outras interpretações. O gesto em si já não teria mais tanta importância, mas o que permanecia na pele, em função do gesto, era o importante. As linhas produzidas na pele se confundiam com as minhas linhas congênicas e isso me interessava bastante.

Depois de fazer algumas experimentações, resolvi trabalhar o mesmo negativo, porém revelado de forma invertida. Um negativo revelado na maneira convencional e o mesmo negativo revelado ao contrário. Estaria, assim, trabalhando com o mesmo negativo, a mesma imagem, mas rebatida várias vezes.

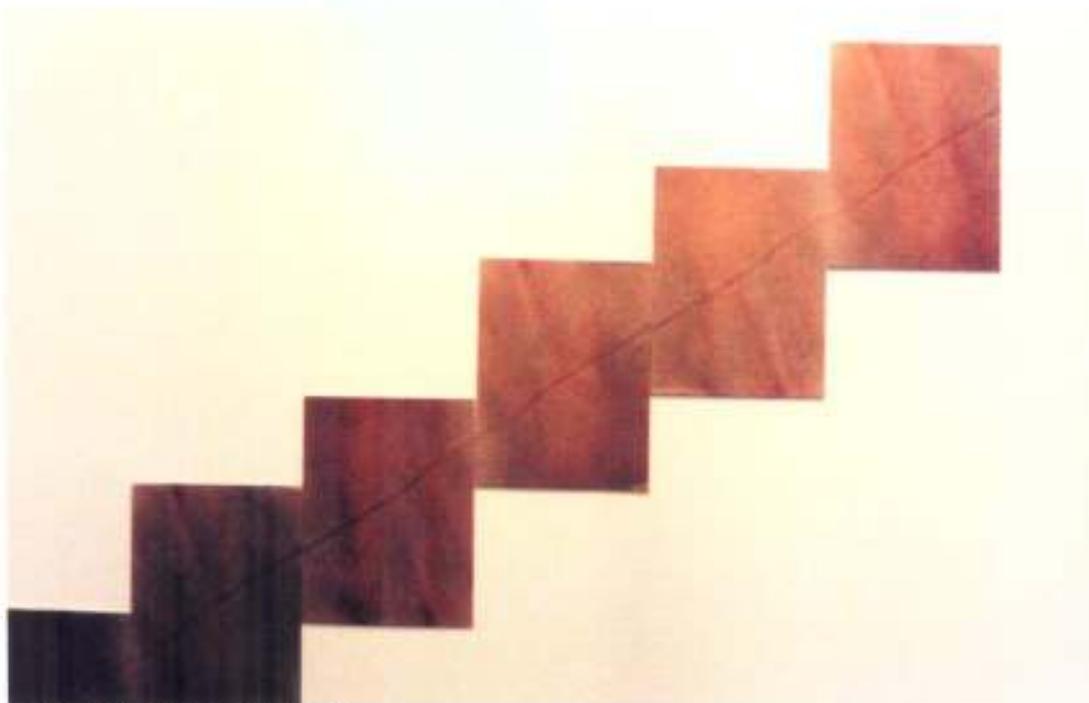
O painel foi composto da seguinte forma: o mesmo negativo foi revelado dezesseis vezes. As imagens eram dispostas em pares e inversamente colocadas uma ao lado da outra. Repeti esta dupla quatro vezes e em fileira dupla. A descoberta dessas imagens, que unidas criavam um todo visual circunstancial e não identificável, encontrava na repetição inversa das imagens seu movimento necessário.

Esse modo de montar o painel, segundo Barros (1997:1), operava uma transformação e retomava o pensamento da fotomontagem.

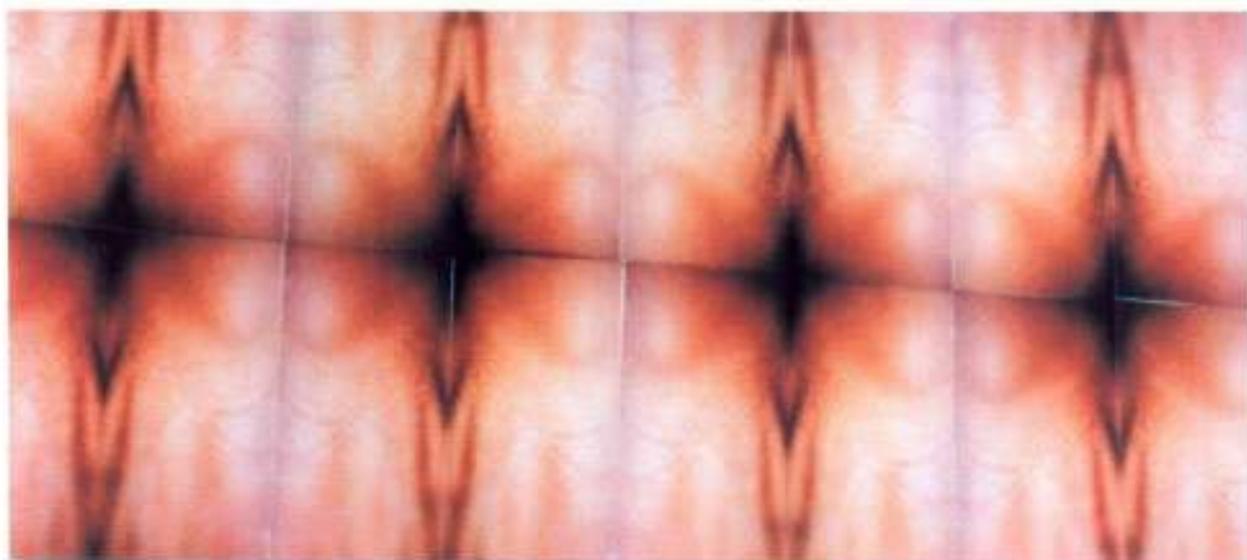
A fotomontagem não é apenas uma reinvenção do instantâneo fotográfico ou uma variação sobre o mesmo tema, mas uma composição de ritmos criados por matizes de luz e sombra, por tonalidades macias e sensuais de ondulações plásticas engendradas pela imagem primeira e consubstanciada pelo conteúdo que se desdobra a partir dessa imagem.

Na fotomontagem que realizei, as imagens se organizavam de forma linear e, aparentemente, indicavam uma narrativa; no entanto, o seu conjunto criava um todo novo. As imagens, cada qual em sua singularidade, foram unidas umas às outras, recriando-se e transformando-se, gerando, por conseguinte, uma nova imagem. Assim, a repetição e a soma das imagens gerava uma imagem com outro sentido.

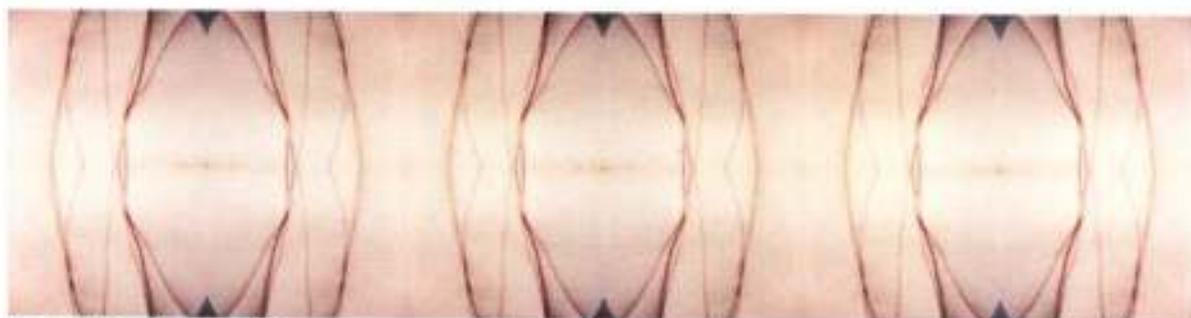
Entretanto, percebi que, apesar do negativo ser sempre o mesmo, pequenas alterações aconteciam nas imagens, devido às diferentes revelações e às diferentes reações das emulsões aos químicos reveladores. Para que isso



Del Pilar Sallum, 4 Anho-Bienal de Santos 1977
6 fotografias de 40 x 30cm.



Del Pilar Sallum, Texturas, 1997
XVI Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro
16 fotografias de 40 x 30cm compoem um único painel



Del Pilar Sallum, Encontros, 1998
Fotografia manipulada no computador
60cm alt x 240cm comp

não ocorresse, tinha que revelar sempre as dezesseis imagens no mesmo processo de revelação.

Aos poucos, fui percebendo uma certa similitude de procedimentos entre a fotografia e as *Ataduras*. Cada volta era uma volta única, havia uma repetição gestual, mas era diversa uma da outra. O negativo era o mesmo, mas cada revelação é única, implicando sempre um processo e um tempo que diferem continuamente.

Sobre a exposição que aconteceu no Rio de Janeiro, Barros (1997:1) se refere ao meu painel fotográfico, dizendo:

Um único negativo frontal das costas de uma mão segmentada é o ponto de partida, onde a marca impressa pelos fios de metal inscreve apenas uma linha suave, esmaecida na aparência carnal desfocada. Por vezes, o registro fotográfico é invertido, duplicando a imagem montada; outras vezes, as imagens resultantes dessa inversão são rebatidas de ponta cabeça. Compondo um grande painel de dezesseis imagens, os elementos se alinham entre si como ordenação sucessiva multiplicadora da sensualidade epidérmica.

Descobri que, revelando o mesmo negativo dezesseis vezes e montando o painel como expliquei acima, eu formava imagens cujas relações constituintes das linhas que se uniam originavam uma outra imagem. Essa nova imagem acontecia também pela união dos claros e escuros. As imagens continuavam sendo os fragmentos de pele marcada. Essas linhas que cruzam a nossa carne, esses milhares de traços visíveis e contínuos que mapeiam o nosso corpo, ocultam uma identidade. Subitamente, me surpreendi fazendo imagens de corpos não identificáveis. A união dessas peles, com suas linhas, sombras e luzes, rebatidas, formava a imagem de um corpo que para mim era desconhecido e que causava um estranhamento.

Sonia Salzstein, em texto dedicado a Claudio Mubarac por ocasião do Panorama das Artes de 1997,⁸⁰ afirma que a originalidade da fenomenologia do corpo está em *não poder domesticar o corpo, sob qualquer esquema prévio de representação, mantê-lo como um fato imaterial e móvel no espaço*. A meu ver, ter a liberdade de criar e recriar um corpo imagético, onde o olhar tenta - com curiosidade - desvendar o mistério e, assim, sempre em direta relação, desvelar os fragmentos desses corpos unidos e rebatidos, é alcançar a expressão indicativa de um novo corpo.

Sobre esse trabalho, afirma Barros (1997:1): *A repetição da imagem produz um novo corpo, assinalado por encontros discretos de luzes e sombras, e afirma o contato afetivo entre as mãos, por onde a linha se desloca num gesto fugaz*.

Que corpo seria este? Caracterizados esses encontros, nesta trajetória de transformação, o corpo que surgia se mostrava à medida que as imagens iam se unindo.

Como vimos no capítulo referente ao processo criativo, o anseio pelas soluções está relacionado a uma busca incessante que é imanente ao artista e à incompletude da obra (Salles, 1991).

Assim, nesta busca, me vi diante do computador, tentando montar as imagens de forma a ter uma imagem única, ou seja, sem o espaço, o vazio, o intervalo que existia entre uma imagem e outra. Esse ponto de distanciamento que acontece entre uma imagem e outra é milimétrico, uma pausa branca, um respiro.

A meu ver, a necessidade de pesquisar novos meios expressivos é importante para alimentar o processo criativo. Por conseguinte, pensando na sutura que ocorre no cinema, termo usado por Machado (1984:99), pensei em fazer suturas digitais em minhas imagens e formar, a partir da repetição, do

⁸⁰ Ver nota a respeito no capítulo anterior.

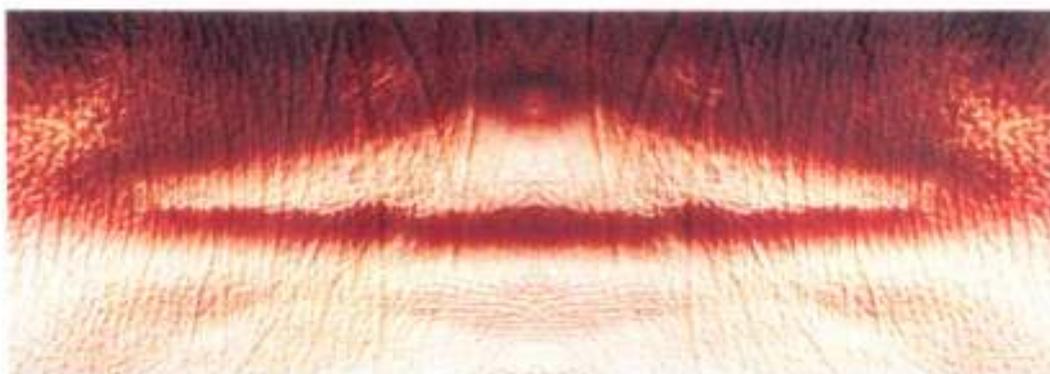
espelhamento das imagens, uma única imagem em outra escala. A minha proposta foi suturar as imagens no computador com a paciência de Penélope.

A consciência da liberdade que tenho, como artista, para concretizar o meu projeto poético, me ajudou a perceber que o que eu pretendia resolver nas minhas imagens só poderia ser solucionado no computador. Isso confirma o pensamento de Fabríz (1998:69) que afirma: *a liberdade conquistada pelos novos artistas coloca em crise a noção de tendência, e que não há tendência, porque cada artista representa a própria tendência, e que não há mais estilo porque cada um inventa o próprio estilo*. Fabríz continua, dizendo que não temos mais contradições entre a tecnologia e o artesanato, a figuração e a abstração, a citação e a invenção, pois a obra é apenas o ponto de um campo, *cuja extensão é ilimitada* (1997:1).

No momento atual, tanto a tecnologia como os procedimentos mais artesanais usados pelo artista para a concretização do projeto poético são relevantes. Essa liberdade é que oferece ao artista a possibilidade de poder manter acesa a chama criativa, de poder transitar tanto pela escultura, como pelo vídeo; de poder fotografar e pintar. É com essa liberdade que o artista expressa o mundo atual.

7.3 - A SIMETRIA DA IMAGEM

Pensando em buscar novas soluções, sentimento que acredito ser o alimento do processo criativo, comecei a refletir e a ponderar sobre o trabalho que estava desenvolvendo. Pensei em continuar a fazer o rebatimento da mesma imagem e somente trabalhar duas imagens, colocadas inversamente. A proposta era, para mim, instigadora e inquietante. Fiz algumas experiências e notei que a idéia expressa na fotomontagem anterior,



Del Pilar Sallum
Corpus 1, 1998
Fotografía manipulada no computador
60cm alt. X 200cm comp.



Del Pilar Sallum
Corpus 2, 1998
Fotografía manipulada no computador
60cm alt. X 200cm comp.



Del Pilar Sallum
Corpus 3, 1998
Fotografía manipulada no computador
60cm alt. X 200cm comp.

ou seja, o surgimento de um corpo que se descaracterizava, era, agora, neste trabalho, muito mais forte.

Essa pesquisa está em andamento. Suturando as imagens no computador, como disse acima, comecei a trabalhar as imagens em pares; a trabalhar só com a duplicação, o inverso e a simetria. Constatei que, a partir desse momento, o meu trabalho passou a lidar com a simetria ou repetição dual inversa.

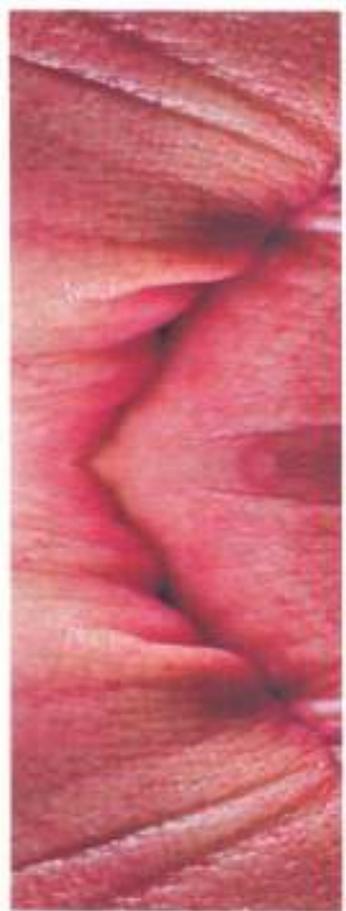
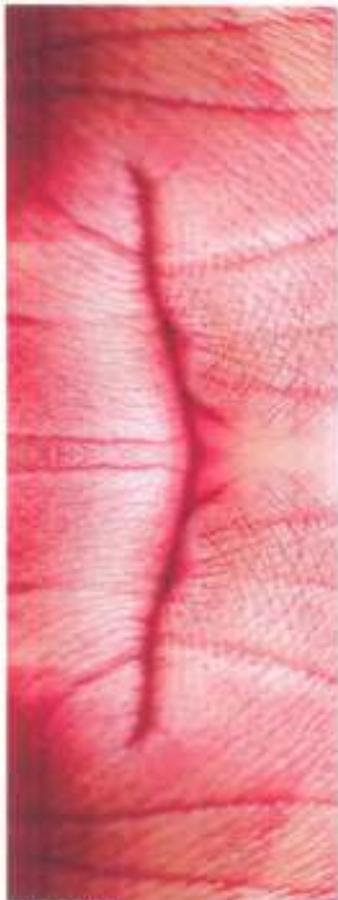
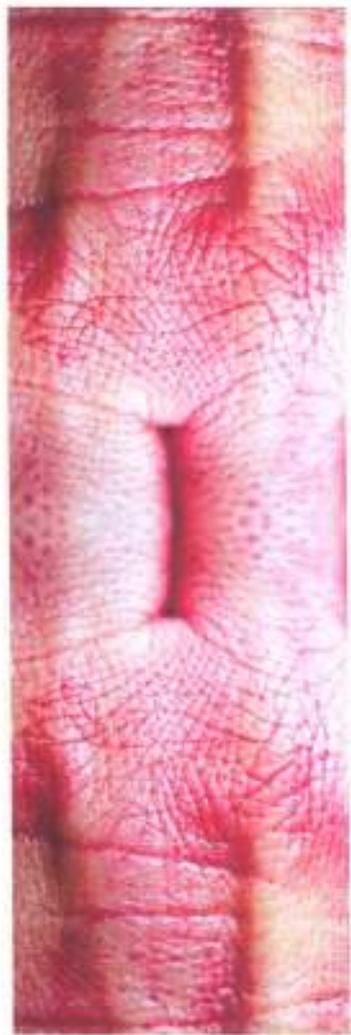
Já desde a antiga Grécia, a simetria tem sido a representante natural da ordem. *Definida matematicamente, a 'simetria bilateral' resulta de uma projeção reversa de uma figura no plano oposto de um eixo de simetria. Essa projeção se constitui de uma operação de transformação, onde uma dada forma se mantém invariante* (Winfried, 1996:1).

Esse conceito é operante nas minhas fotomontagens. A simetria das imagens repetidas e rebatidas cria uma nova situação. Usando a simetria bilateral como instrumento, trabalho aqui somente com duas imagens, uma imagem e seu duplo.

Dessa experiência, surgiu o trabalho *Corpus* que dava origem a uma nova imagem com uma nova plasticidade. A plasticidade da série *Corpus* criava, como mencionei acima, um novo corpo. Um corpo livre de identificação real. Um corpo sem nome. Um corpo enigmático. Um corpo à mercê da imaginação.

Esse novo corpo mais sintético, que se instalava outra vez em meu trabalho, deu também origem ao projeto *Internos*.

Nesses poemas fotográficos, mantenho, intencionalmente, imagens ambíguas e enigmáticas, deixando para o espectador definir, por meio de seu olhar, a que corpo a imagem está se referindo. *Quando não se disse tudo sobre um determinado tema, fica-se com a possibilidade de imaginar o que não foi dito* (Tarkóvsky, 1990:18).



Del Pilar Salum
Internos, 99
Fotografía manipulada no computador
180 alt. X 40 x lato. X 20cm esp.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação citou e descreveu a obra de determinados artistas plásticos que no final da década de sessenta e setenta aboliram o objeto de arte comercial e institucionalizado, questionando o lugar da arte e sua aura. Através da estetização da vida cotidiana, transformaram o próprio corpo, o próprio comportamento em obra de arte. Em seguida, apresentou a minha práxis, procurando explicitar o meu processo de criação.

Nesta conclusão, desejo ressaltar que o discurso das artes plásticas se volta novamente, nos anos noventa, para as questões do corpo. São muitos os artistas que, em pleno final do milênio, estão preocupados com esse assunto. Neste grupo de artistas, situo o meu trabalho.

Com o intuito, então, de inserir-me nesse contexto, vou examinar trabalhos apresentados em duas exposições consideradas de relevância para os anos noventa: *Corporal Politics* e *Sensation*. Ambas mostram que o discurso sobre o corpo está cada vez mais presente nas ciências humanas e nas artes plásticas, deixando de ser o monopólio da biologia e da medicina. *Corporal Politics* mostra, em particular, a hegemonia do discurso metafórico sobre o fragmento corporal e *Sensation* aborda, por sua vez, a temática do corpo, da identidade, da solidão, da memória e da mortalidade.

O importante, a meu ver, é sublinhar que essas duas exposições evidenciam a pluralidade e a polivalência do discurso do corpo, por parte dos artistas, em seus trabalhos plásticos. A opção por essas exposições deve-se à sua cronologia: uma em 1992 e a outra em 1997, dando-nos uma referência sobre a fala do corpo ao longo dos anos noventa. Considerando que os curadores de exposições têm um compromisso com a História da Arte, a escolha dos artistas nas exposições selecionadas mostra as tendências da Arte

e as preocupações culturais, sociais e filosóficas desta década.⁸¹ Além das duas exposições referidas, citarei o trabalho da francesa Orlan que, abordando os conceitos sociais atuais e valendo-se de meios tecnológicos, é representante de um grupo de artistas que leva ao limite o discurso do corpo nas artes plásticas.

As diferentes visões dos artistas dos últimos anos sugerem, como diz Sant'Anna (1995), que o corpo é ele próprio um processo e que, por ser o resultado das tendências da sociedade, pertence menos à natureza e mais à história. Talvez esse valor histórico e social que é imposto ao corpo e que atravessa os tempos, inserindo-se e moldando-se às condições da sociedade vigente, seja o que tanto fascina os artistas contemporâneos.

Exposições como *CORPORAL POLITICS*,⁸² *ABJECT ART - REPULSION AND DESIRE IN AMERICAN ART*,⁸³ *IDENTITÀ E ALTERITÀ-FIGURE DEL CORPO 1895/1995*,⁸⁴ *SENSATION*,⁸⁵ *97 PANORAMA DE ARTES*⁸⁶ ou títulos jornalísticos, como *BUSCA DO CORPO UNE FREIBERGER E FRAIPONT*,⁸⁷ *TRÊS ARTISTAS PÕEM O CORPO EM*

⁸¹ Como estou me referindo ao momento presente e como os artistas estão ainda em processo de trabalho, a bibliografia disponível concentra-se em catálogos, revistas e jornais ao invés de livros.

⁸² A Exposição *Corporal Politics* se realizou na MIT List Visual Arts Center em Cambridge, EUA, de 12 de dezembro de 1992 a 14 de fevereiro de 1993.

⁸³ A Exposição *Abject Art-Repulsion and Desire in American Art* se realizou no Whitney Museum, Nova York, EUA, em 1993.

⁸⁴ A Exposição *Identità e Aleterità-Figure del Corpo 1895/1995* foi o tema da 46ª Bienal de Veneza, Itália, de junho a outubro de 1995.

⁸⁵ A Exposição *Sensation* se realizou na Royal Academy of Arts, em Londres na Inglaterra, de 18 de setembro a 28 de dezembro de 1997.

⁸⁶ A Exposição *97 Panorama de Artes* se realizou no MAM de São Paulo, de 6 de novembro a 21 de dezembro de 1997, no MAC de Niterói, de 2 de fevereiro a 18 de março de 1998 e no MAM da Bahia, de 3 de abril a 17 de maio de 1998.

⁸⁷ Matéria publicada no Jornal *Folha de São Paulo - Ilustrada*, em 24 de junho de 1999.

EVIDÊNCIA NO MUSEU,⁸⁸ *BODY MOSTRA O CORPO NA AUSTRÁLIA*,⁸⁹ *ORLAN EXIBE AS ENTRANHAS DA MODERNIDADE*,⁹⁰ *HISTÓRIA DE UM CORPO*,⁹¹ *PANORAMA EXPLORA VOLTA DO CORPO NA ARTE*,⁹² *CORPO SE FORMA E SE DEFORMA NAS ARTES DE "BABEL"*⁹³ mostram como o corpo está em foco nesta década

Como foi referido, desejo reportar-me a alguns trabalhos das duas exposições citadas, no intuito de mostrar a diversidade do discurso sobre o corpo feito pelos artistas contemporâneos.

Segundo Laqueur, um dos autores do catálogo da exposição *Corporal Politics*,⁹⁴ esta mostra procurou levar ao público o discurso da dor, da doença, dos fluidos corpóreos, mostrando um corpo vulnerável, desarticulado e com aspectos mórbidos. Um corpo cujos limites entre suas próprias fronteiras e o mundo são extremamente tênues. Outro autor do catálogo da exposição, Posner (1992), enfatiza que o discurso sobre o corpo fragmentado ocupa, no séc. XX, um espaço polivalente e central na arte.

Posner (1992) afirma que artistas presentes nessa mostra, como Louise Bourgeois, Robert Gober, Lilla LoCurto, William Outcault, Annette Messenger, Rona Pondick, Kiki Smith e Davis Wojnarowics, representam diferentemente as formas corporais, abrangendo tanto aspectos universais e arquetípicos quanto aspectos pessoais e autobiográficos. O discurso sobre o

⁸⁸ Matéria publicada no Jornal *O Estado de São Paulo* - Caderno 2, em 12 de junho de 1998.

⁸⁹ Matéria publicada no Jornal *Folha de São Paulo* - Ilustrada, em 6 de outubro de 1997.

⁹⁰ *Ibidem*, em 6 de junho de 1997.

⁹¹ Matéria publicada no Jornal *Folha de São Paulo* - Caderno Mais, em 31 de maio de 1988.

⁹² Matéria publicada no Jornal *O Estado de São Paulo* - Caderno 2, em 5 de novembro de 1997.

⁹³ Matéria publicada no Jornal *Folha de São Paulo* - Ilustrada, em 12 de junho de 1997.

⁹⁴ Cf.: nota explicativa nº 82.

desmembramento corporal é um dos assuntos de investigação da contemporaneidade.⁹⁵

Retomando o que foi dito acima sobre a pluralidade e a polivalência da abordagem do corpo por parte dos artistas atuais, nota-se que, em alguns trabalhos dessa mostra, o discurso do corpo fragmentado vai aparecer mesclado a diversas outras preocupações e inquietações que fazem parte da contemporaneidade. Ao destacarem a fragmentação, os artistas, em seus trabalhos plásticos, também expressam preocupações tais como a sexualidade, o masculino e o feminino, a dor, a doença, a vida e a condição da mulher.

Ressalto que a fragmentação não é a única tendência do discurso do corpo nos anos noventa. Nochlin (1994), no livro *The body in pieces - the fragment as a metaphor of modernity*, faz uma análise sobre o papel do fragmento do corpo na arte contemporânea. Fala que, enquanto alguns artistas estão preocupados com a temática do corpo fragmentado, outros artistas, de modo paradoxal ou dialético, se moveram para o oposto, buscando uma totalização, como uma luta para superar os efeitos desintegrativos: psicológicos e sociais.

Exemplificando essa diversidade de abordagens, aponto trabalhos de alguns artistas presentes na exposição *Corporal Politics*, baseando-me na descrição feita por Posner (1992).

Em muitos trabalhos de Louise Bourgeois, a oposição sexual emerge na criação de novas formas híbridas. Ela diz: *Algumas vezes eu estou totalmente preocupada com uma forma feminina, mas freqüentemente eu incorporo à imaginação, mamas fálicas, masculino e feminino, ativo e*

⁹⁵ Lembrando o que falei sobre o movimento da *body art*, é possível observar que, na exposição *Corporal Politics*, também se encontram trabalhos plásticos que referem o discurso da dor, porém de outra forma.

passivo (Posner, 1992).⁹⁶ Segundo este Autor, é possível ver, no primeiro instante, que a acumulação de formas que se projetam na obra *Untitled* representa a fecundidade ou a força da vida, a síntese do poder entre o pênis gerador e o alimento através da mama.

Bourgeois explora a tênue relação do individual e do grupal nas formas unidas ou separadas e possui uma estranha habilidade para inventar formas biomórficas. Muitas de suas esculturas - em bronze, mármore ou cera - utilizam formas antropomórficas fragmentadas, isoladas ou em grupos. *Nature study* é uma escultura em bronze de uma figura felina acéfala, acocorada, com múltiplos seios humanóides. *Mamelle* é uma série de seios de borracha.

Rona Pondick é uma jovem escultora fascinada pelos escritos de Freud. O medo e os anseios reprimidos concernentes à sexualidade, às funções do corpo e ao papel tradicional dos gêneros são o discurso da artista. A cama e suas ambivalentes associações são o lugar de várias esculturas de Pondick. Abrangendo vida e morte, assim como o que se encontra entre elas, fala de sexo, doença, medo, sonhos, conforto, intimidade e vulnerabilidade. Para ela, a cama é o nicho da nossa psiquê. Sua obra, *Double bed*, é composta por treze travesseiros com várias mamadeiras coladas em intervalos regulares. A pureza da brancura do leite como alimento é violada por algumas garrafas pintadas de preto.

Na escultura *Milk*, duas esferas representam os seios e sugerem a função do leite como substância de sustento na infância e sua subsequente transformação, pelos adultos do sexo masculino, em um emblema erótico. *Milk* é um espirituoso e incômodo símbolo oral, sexual, de função corporal e

⁹⁶ *Sometimes I am totally concerned with the female shape-clusters of breasts like clouds-but often I merge the imagery-phallic breasts, male and female, active and passive* (Louise Bourgeois, statement, in Dorothy Seiberling "The Female View of Erotica", *New York Magazine*, february 11, 1975, p. 56, cited in Wye, Louise Bourgeois; p. 27, apud Posner, 1995:24).



Louise Bourgeois, *Nature Study*, 1986



Rona Pondick, *Double Bed*, 1989



Rona Pondick, *Mik*, 1989



Rona Pondick, *Loveseat*, 1991

de identificação dos gêneros. Outra obra, *Loveseat*, é constituída de cadeiras antropomórficas nas quais o assento recoberto de renda se assemelha a duas nádegas. Os dois pés das cadeiras são calçados com um sapato masculino e a perna central é calçada com um pequeno sapato feminino, sugerindo o órgão genital masculino (Posner, 1992).

O escultor Robert Gober explora as ansiedades infantis e da adolescência, assim como a vulnerabilidade e a solidão dos adultos. Recriações de objetos domésticos, como a pia, as camas infantis, os armários e as poltronas, representam os lugares do cotidiano e sua intimidade com o nosso corpo. Na sua obra, esses objetos clamam por uma presença física e evocam sensações de solidão, de perda e de ausência. O sentimento humano é comunicado através desses objetos inanimados.

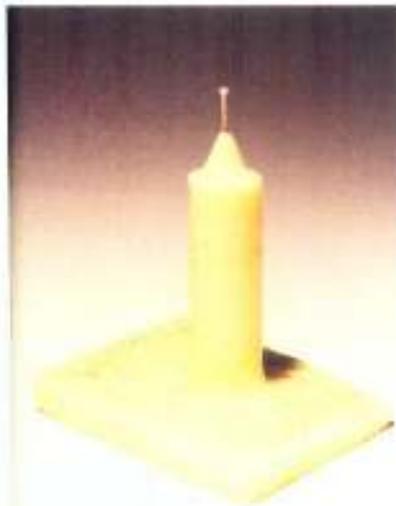
Os recentes trabalhos de Gober mostram fragmentos corporais e formas anatomicamente híbridas. Em um desses trabalhos, o símbolo fálico, violentamente castrado, é representado na escultura de cera em forma de vela com a base coberta de pêlos. Feito em forma de saco de papel, o torso é um híbrido entre os dois sexos, o feminino e o masculino, não estabelecendo definitivamente o gênero. As memórias traumáticas da infância do artista se revelam de forma agressiva nas esculturas de cera que são confeccionadas em tamanho natural, como, por exemplo, as isoladas pernas, torsos e nádegas e o papel de parede feito em *silkscreen* com o desenho das formas genitais femininas e masculinas.

Os trabalhos de cera de Gober, representando fragmentos do corpo humano, revelam a experiência da dor e da opressão no ser humano (Posner, 1992).

Annette Messenger, em seus trabalhos, examina e critica a cultura ocidental, a repressão feminina, as relações íntimas, a sexualidade e o poder. Desmembrando fotograficamente o corpo feminino e o masculino, acumula



Robert Gober, *Untitled (leg)*, 1989



Robert Gober, *Untitled (Candle)*, 1991



Robert Gober, *Untitled*, 1990

em pequenas fotos P/B imagens de seios, cabelos pubianos, mamilos, nádegas, narizes e bocas. As imagens são organizadas, formando um grande círculo no espaço e presas por um longo fio ou, então, alfinetadas sobre vestidos.

Na série *My wishes*, as imagens do corpo humano em fragmentos são dispostas sem nenhuma hierarquia. Assim, *Messenger* simboliza a perda da unidade, a falta de evidência e o sentido de desintegração que caracteriza a vida contemporânea e as relações pessoais. A sensibilidade feminina sublinha todo o seu trabalho com um traço espirituoso. A idéia enciclopédica que a artista oferece, ao montar o trabalho com o acúmulo de imagens corporais, mostra a sobrecarga que possui a mulher com as responsabilidades sobre a casa, o trabalho e a família, concomitantemente ao excesso de anúncios glorificando e erotizando o ideal feminino. A obra *Story of dresses* é composta por vestidos, objetos de adorno que enfatizam a importância imposta pela cultura, no sentido de cultivar uma aparência agradável. Os vestidos alfinetados com textos, desenhos e fotografias de partes de corpos formam uma narrativa feticista. A potencialidade sensual se torna silenciosa, quando os vestidos são encapsulados em caixas de vidro (Posner, 1992).

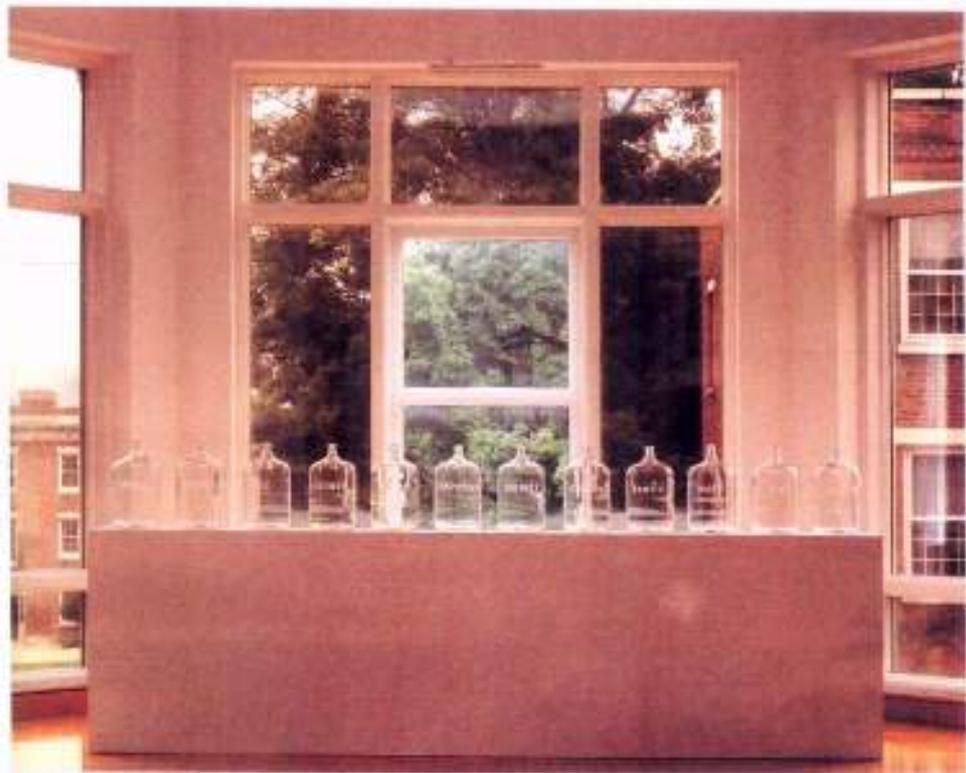
Posner (1992) considera Kiki Smith uma artista visceral. No trabalho *Untitled*, grava sobre pequenas garrafas de vidro os nomes dos nossos fluidos mais íntimos: sêmem, diarreia, muco, saliva, vômito, leite, lágrimas, pus, sangue, suor. Esse trabalho, além de causar um certo desconforto, procura lembrar que esses fluidos são os transmissores das enfermidades. Nas esculturas, a artista trabalha a idéia de corpo desmembrado. Mais recentemente, Smith fez uma série de esculturas em cera do corpo feminino, como, por exemplo, *Bloodpool* que mostra uma mulher curvada em posição fetal sem rosto e com a espinha dorsal completamente à



Annette Messager, *My Wishes*, 1990



Annette Messager, *Story of Dresses*, 1990



Kiki Smith, *Untitled*, 1986



Kiki Smith, *Bloodpool*, 1992

vista; a cor avermelhada da cera dá a impressão de sangue. Esse trabalho mostra a dor e a vulnerabilidade do ser humano (Posner, 1992).

A exposição *Sensation*, que se realizou em Londres na Royal Academy of Arts em 1997, quase no final da década, provocou muita polêmica. Os artistas presentes constituem a nova geração de artistas britânicos. Segundo Fortuna (1997),⁹⁷ nessa exposição havia uma *forte preocupação com a natureza corporal e um desassombrado diálogo com a morte e os temas da morbidez, (...) Sensation celebra o indivíduo e sua solidão.*

Ainda segundo esse Autor, a exposição contém alto grau de agressividade. *A hostilidade é provocada pela mistura de erotismo, violência, vulgaridade e humor trazida pela nova geração de artistas britânicos.* O trabalho estampado no cartaz da mostra *Sensation* anuncia o seu espírito: a ponta da língua quase encostando na ponta de um ferro de passar roupas.

Segundo Senra (1997),⁹⁸ o que importa, aqui, é ressaltar o que efetivamente se desencadeia no exato momento do toque. *Trata-se do contato de duas superfícies que catalisam grandes intensidades.* O ferro de passar e a língua atuam por meio do contato físico. Porém, enquanto o ferro é um emissor de calor, a língua é um captador de sensações, pois é na ponta da língua que se concentra a capacidade máxima de saborear as coisas, sendo precisamente desse ato de prova, dessa experiência direta das coisas que trata a mostra: *é a espécie de literalidade com que a experiência contemporânea é tomada nos seus mais variados aspectos: da morte ao cotidiano, do corpo à representação e lançando mão de meios diversos - da pintura à escultura, da fotografia à instalação, tudo aqui é muito palpável, muito cru.*

⁹⁷ Fortuna, Felipe. Indivíduo Sensacional. *Jornal Folha de São Paulo*, 23 de novembro de 1997, p. 6.

⁹⁸ Senra, Stella. À Queima-Roupa. *Jornal Folha de São Paulo*, 23 de novembro de 1997.

Senra (1997) continua nos dizendo que o espectador pode reconhecer na evocação temática do corpo, a identidade, o feminismo, o racismo, a memória, a mortalidade. Se o espectador estiver familiarizado com as críticas sociais e de classe, a crueza dessa exposição não está contida apenas no teor explícito dos trabalhos, mas sobretudo no modo de ponderar o objeto e *de expô-lo com toda a brutalidade da sua manifestação*. Enfim, refere Garcia dos Santos (1997),⁹⁹ os jovens artistas britânicos trabalham com vigor *as questões que a arte e a vida estão formulando*.

A exposição *Sensation* levou a Royal Academy a abrir uma sala reservada somente a maiores de dezoito anos, na qual se encontravam os manequins de Jake e Dinos Chapman. Esses manequins, segundo Fortuna (1997),¹⁰⁰ são a representação frenética de taras sexuais e apelo ao grotesco: *mais de uma dezena de irmãs xifópagas se amontoam, nas posições mais diversas, com expressões inocentes, apesar de exibirem pênis no lugar das narinas e ânus no lugar das bocas*.

Qual a pergunta que o espectador se faz quando vê essas imagens? Qual o sentido que dá a essas imagens? Segundo Fortuna, as questões como a prática da pedofilia, o abuso sexual de crianças por membros da família e até mesmo por instituições de caridade ou de proteção ao menor são freqüentes na sociedade.

A obra *Dead dad*, uma réplica do cadáver do pai do artista Ron Mueck, é como refere Senra (1997),¹⁰¹ *um corpo já dado*. A obra é uma miniatura feita em silicone e acrílico do corpo nu do pai do artista que, apoiado sobre uma superfície branca, parece longínquo e produz uma certa

⁹⁹ Garcia dos Santos, Laymert. Sensação de Contemplação. *Jornal Folha de São Paulo*, 23 de novembro de 1997, p. 7.

¹⁰⁰ Fortuna, Felipe. Indivíduo Sensacional. *Jornal Folha de São Paulo*, 23 de novembro de 1997, p. 6.

¹⁰¹ Senra, Stella. À Queima-Roupa. *Jornal Folha de São Paulo*, 23 de novembro de 1997, p. 10.



Jake & Dinco Chapman, *Tropic Anatomies*, 1986



Ron Mueck, *Dear Dad*, 1996-7

emoção. A cópia do cadáver do pai do artista é repelente na sua perfeição e na sua redução.

Nos trabalhos de Sarah Lucas, a forma da mulher foi composta com alimentos sobre uma mesa e a forma de um casal foi feita com a reunião de legumes sobre um colchão. Aqui, como refere Senra (1997), o *corpo de coisas* constitui um corpo humano.

Mostrando significados diferentes, Senra (1997:10) cita os móveis antropomorfizados de Jane Simpson como *coisas que se transformam em corpos*. A obra intitulada *Sacred* é uma cômoda inglesa pintada de um branco leitoso que remete à pele das mulheres inglesas. Uma película de gelo no tampo contrasta com as manchas vermelhas *que imprimem no corpo imaculado e lacrado da cômoda, as marcas quentes de uma selvageria praticada não se sabe em qual ritual. Frio e quente, sagrado e profano, selvagem e civilizado, orgânico e inorgânico, vivo e inerte, Sacred é um objeto em mutação (...)* (Garcia dos Santos, 1997:7).

O trabalho de Marc Quinn, *Nenhuma maneira visível de escapar*, se constituía de uma pele feita em resina que, depois de metaforicamente arrancada, jaz dependurada por uma corda: um invólucro inútil. Um outro trabalho do artista que gerou muitas controvérsias, mas não estava nessa exposição, foi *Self*.¹⁰² A obra era uma escultura da cabeça do artista moldada em 4,5 litros do seu sangue (a média de um corpo humano), que foi congelada e colocada dentro de um cubo de acrílico presa a um refrigerador.

Segundo Garcia dos Santos (1997), o que impressiona e perturba é sentir que o material é vivo e morto ao mesmo tempo; vivo, porque é sangue congelado sempre ali, e morto, porque é despotencializado e desprovido de movimento; é líquido solidificado que não irriga mais essa cabeça. Ao

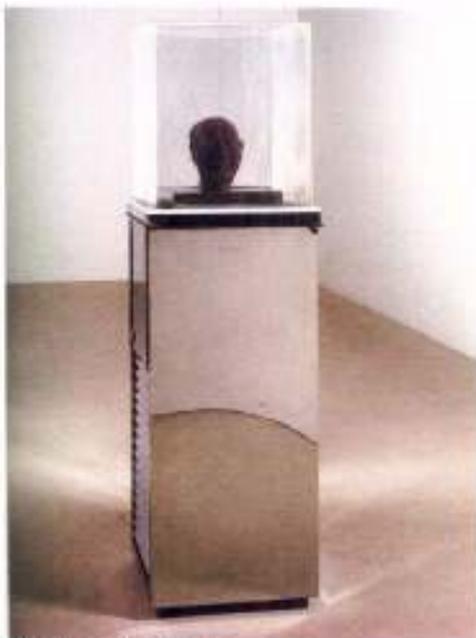
¹⁰² A escultura *Self* foi apresentada em 1993 na coletiva *Quatro Artistas Britânicos 2*, na Galeria Saatchi Collection.



Jane Simpson, *Sacred*, 1993



Marc Quinn, *No visible of Escape*, 1996



Marc Quinn, *Self*, 1991

contrário, sua existência depende de um dispositivo artificial para não coagular, apodrecer, desmanchar. Uma sensação de incômodo se desprende do material e contamina toda a obra. O *Self* do artista apresenta-se para quem o vê como *my self*, obrigando o visitante a reconhecer o que dentro dele já desponta como forma desvitalizada (Garcia dos Santos, 1997).¹⁰³ Nesse trabalho *Self*, o artista coloca ele próprio, uma parte de seu corpo: a obra é uma porção de seu próprio sangue representando a totalidade de si mesmo.

A seguir, para mostrar como o corpo é usado no limite da sua plasticidade, tornando-se ele próprio a obra de arte em si, comentarei o trabalho de vídeo e *performance* da artista francesa Orlan que nesses últimos anos tem explorado as possibilidades da cirurgia plástica em seu corpo.

Desde 1990, Orlan passou por uma série de cirurgias que alteraram radicalmente sua aparência. Para cada cirurgia, a artista entrega ao cirurgião uma imagem computadorizada da parte corporal específica que quer reconstruir. O avanço tecnológico proporciona infinitas possibilidades de modificações. Hollander (1994) diz que o ciberespaço, a realidade virtual e o mundo da cibernética proporcionam inúmeras oportunidades de refazer-nos. Na realidade virtual, podemos projetar nossa própria imagem em qualquer tamanho, forma, cor, raça, sexo e gênero, superando todas as restrições biológicas e culturais, num espaço onde as pessoas podem se reinventar até o infinito (Poliester, 29).

Assim, através das sucessivas modificações, virtuais e cirúrgicas, Orlan transforma seu corpo em um lugar de debate público e, com essa atitude, questiona o estatuto do corpo dentro da sociedade contemporânea. O antropólogo José Carlos, citado por Góes e Villaça (1998), relembra que em todas as culturas, de uma forma ou de outra, foram praticadas as *modificações*

¹⁰³ Cf.: Garcia dos Santos, Laymert. Nota explicativa nº 99.

do corpo;¹⁰⁴ porém, segundo ele, agora essas transformações se afastam de um ritual coletivo e adquirem um caráter mais individualista pela ânsia de questionar as relações natureza/cultura/homem/máquina. Referem, Góes e Villaça (1998), que a *body modification*¹⁰⁵ praticada pela artista Orlan problematiza a relação corpo/carne/imagem.

Iara Lee, também citada por Góes e Villaça (1998), afirma que a obra da artista gira em torno da quebra do imaginário do corpo como totalidade, pela via tecnológica. Inspirada nas formas de beleza da História da Arte, a artista incorpora o nariz de Diana, a testa de Mona Lisa, a boca da deusa Europa, o queixo de Vênus e os olhos de Psiquê, assumindo sobre si mesma a História da Arte (Hollander 1994).

Orlan se separou literalmente de seu corpo original e a nova criação é completamente distante, estranha e anti-natural. As fotografias,

¹⁰⁴ Os meninos aborígenes da Austrália, para se tornarem homens, são levados para o chão sagrado e são submetidos a duras experiências: a circuncisão e a subincisão. Depois do corpo marcado pelas cicatrizes, são levados de volta à aldeia. Agora eles têm corpo de um homem (Campbell, 1991). Como outro exemplo de transformação corporal, podemos citar as mulheres-girafas de Mianmá, a antiga Birmânia, no Sudoeste da Ásia. Braceletes de prata envolvem o pulso e os 25cm de pescoço. As pernas são afinadas pelos aros; os rostos ficam encolhidos sobre os colares tão pesados que, por sua vez, fazem os ombros caírem e as clavículas vergarem. Ninguém sabe ao certo porque as mulheres girafas usam esses colares que esticam o pescoço até quase 30 cm. Uma das explicações seria que o centro da alma é o pescoço; então, para protegê-lo, as mulheres usam entre 5 e 25 aros, cada qual com 8,5 milímetros de diâmetro. Antigamente, esses aros eram de ouro e hoje são de cobre ou latão. O primeiro aro é colocado nas meninas a partir de cinco anos de idade, durante uma cerimônia realizada na lua cheia. São colocados aros também nos pulsos e tornozelos. Conforme as meninas vão crescendo, os aros são trocados por outros maiores, até que elas atinjam a idade de 18 anos. A troca de aros é feita mediante uma cerimônia, onde a curandeira massageia cuidadosamente o pescoço da portadora. As mulheres-girafas chegam a carregar mais de 10 quilos de aros no pescoço e, junto com os pulsos e os tornozelos, o peso pode superar 20 quilos. Segundo estudiosos da Universidade de Chiang Mai na Tailândia, não é o pescoço que cresce, mas os ombros que descem - a clavícula vai cedendo com o peso dos aros; assim, as quatro vértebras torácicas passam a integrar a estrutura do pescoço (Rosely Forganés in rev. *Marie Claire*, nº 64, julho de 1996, p.20).

¹⁰⁵ O conceito de *body modification* traduz, a um só tempo, a prática baseada na tecnologia da cirurgia plástica, as técnicas de *peircing* e da tatuagem, a química dos asteróides, numa alucinante mistura de técnica, arte e denúncia que desestabiliza a compreensão. O *body modification* problematiza as fronteiras entre o feminino e o masculino, confunde as identidades étnicas e provoca verdadeiras revoluções nos conceitos de natureza e cultura. Cada modificação que ocorre é como se houvesse uma revolta contra a natureza. Michael Jackson, um dos mais representativos exemplos, conseguiu submeter seu corpo a uma tal metamorfose a ponto de se transformar num andrógino que mistura raças e referências (Villaça/Góes, 1998).



Orlan, *Omnipresence*, 1993



Orlan, *Omnipresence*, 1993



Orlan, *Omnipresence*, 1993

registrando o antes e o depois, conduzem a uma constante confusão de identidade.

Segundo Hollander (1994), a obra de Orlan é um desdobramento da arte corporal dos anos 60, porém usufruindo da alta tecnologia dos anos 90. Convidando músicos e poetas para intervir durante o processo, Orlan aproveita cada operação para criar ambientes completos.¹⁰⁶ Cada cirurgia é registrada em vídeo e fotografada, sendo que a última foi mostrada em Nova York e em mais treze centros de arte, com o título de *Omnipresencia*.

Góes e Villaça (1998) organizaram e mapearam a discussão sobre o corpo de Orlan, utilizando as declarações da própria artista. Referem que a mesma se manifesta em quatro módulos distintos, com implicações místicas, artísticas, cirúrgicas e psicanalíticas. *No módulo A, ela fala do aspecto místico, iniciando com as palavras de Cristo antes da Paixão: '... ainda um pouco de tempo e vocês não me verão mais...'*, afirmando que as manipulações genéticas e as cirurgias estéticas serão cada vez mais comuns e que poderemos remodelar nosso corpo com maior facilidade.¹⁰⁷ Nomeando-se sacrilega e santa, afirma que sua *performance* é uma luta contra *o inexorável, o programa, a natureza e o ADN* (Góes/Villaça, 1998:67). Assim, para ela, interferir no corpo é *blasfemar contra o que é imposto à humanidade* (Villaça/Góes, 1998:65).

No módulo B, Orlan declara haver dado seu corpo à arte entendida como empresa de sedução, seu conversível, sua Harley-Davidson (Góes/Villaça, 1998:67). Afirma que, como é uma artista que emergiu nos

¹⁰⁶ Músicos, poetas e *videomakers* se encontram nas *performances* da artista plástica Orlan, criando uma integração entre as artes.

¹⁰⁷ Fora do universo das Artes Plásticas, outro exemplo é a americana Cindy Jackson; depois de fazer 42 cirurgias, reinventou o próprio corpo e se tornou uma mulher maravilhosa, driblando a herança genética. O modelo Cindy foi concebida por ela própria, com base na proporção facial de Leonardo da Vinci. O nariz infantil para inspirar fragilidade, os lábios macios e carnudos para serem desejados e a cinturinha e quadris de adolescente para dar um aspecto virginal (rev. *Manchete*, nº 2.363, julho/97, pp. 40-45).

anos 70, quando a arte estava engajada com o político, o social e a ideologia, quis conceber *performances* que retomassem esses ingredientes, remetendo-os a uma atitude do século XXI. De sua obra surgiram vídeos, videoinstalações, fotos e relicários em vidros com os fluídos que saem de seu organismo durante as cirurgias e que são vendidos para financiar a próxima operação.

No módulo C, aborda o aspecto cirúrgico (Góes/Villaça, 1998:67), afirmando que a *performance* não trata de tornar a artista mais jovem, mas de uma mudança completa da sua imagem.

No módulo D, Orlan reflete sobre a psicanálise, *a partir do verso de Arthur Rimbaud 'je est un autre'*, afirmando que ela *se encontra no espaço entre os dois pólos* (Góes/Villaça, 1998:68) - o espaço, a ponte entre o eu e o outro.

A obra de Orlan, a meu ver, além de mostrar a plasticidade do corpo humano, também mostra a falsidade da ideologia de alcançar a beleza ideal, demonstrando a obsessão humana para elaborar um corpo perfeito. Referem Góes e Villaça (1998) que a atitude tradicional de aceitar o corpo recebido torna-se agora uma questão: como mudar o corpo e até que ponto, mesmo porque *os desenvolvimentos das ciências da vida oferecem a possibilidade ao sujeito moderno de modificar seu corpo tanto na aparência quanto nos elementos fundamentais de sua estrutura* (Góes/Villaça, 1998:29).

Pode-se observar que nos anos setenta como nos anos noventa, as formas de abordar o corpo nas artes plásticas são as mais variadas. Conforme foi visto, nos anos setenta o corpo apareceu dentro das artes plásticas como um elemento que substituiu o material artístico, tornando-se o próprio corpo do artista ou o seu comportamento o objeto de arte. O corpo do artista entrando em cena converteu-se em obra. Com esses propósitos, os artistas dos anos setenta puseram em xeque e reavaliaram certas atitudes sociais, políticas e culturais através do *happening* e da *performance*, levando ao público uma

arte desprovida de conceitos formais. Nos anos noventa, o discurso do corpo aparece novamente inserido dentro das preocupações contemporâneas. É no corpo que a batalha continua. Não importa se é o corpo subjetivo ou se é o corpo alheio; o que importa é que é no corpo que os questionamentos continuam se exacerbando. Esse corpo é questionado e investigado pelas artes plásticas. Inseridos dentro do contexto contemporâneo que estão vivenciando, os artistas absorvem o seu tempo e lançam à sociedade um trabalho que é o fruto da época em que vivem.

A partir dos estudos que fiz sobre o discurso do corpo realizado pelos artistas plásticos nos anos setenta e nos anos noventa, observei que os mesmos abordaram o corpo de diferentes formas: corpo como suporte, corpo como veículo, corpo-meio, corpo como conceito, corpo como processo, corpo como instrumento, corpo como produto, corpo como obra de arte ou, como refere Senra (1997),¹⁰⁸ *coisas que se transformam em corpos, corpo de coisas ou corpo já dado*.

No entanto, considero difícil separar essas abordagens em categorias rígidas, pois as obras dos artistas se encontram muitas vezes no limiar dessas categorias. As definições citadas acima de como o corpo é tratado plasticamente são, a meu ver, rótulos que facilitam a identificação dos movimentos, dos artistas e das obras, mas não definem precisamente o discurso sobre o corpo contido na obra de arte.

Quando iniciei a minha pesquisa, era importante procurar definições que conseguissem estabelecer os limites dos diferentes discursos sobre o corpo, com o objetivo de situar o meu trabalho. Conforme fui avançando na minha pesquisa e conforme fui percebendo como os outros

¹⁰⁸ Senra, Stella. Nota explicativa nº 101.

artistas trabalharam e trabalham o corpo em suas obras e com o amadurecimento do meu trabalho plástico, cheguei à conclusão de que o meu interesse em definir e circunscrever as formas de trabalhar plasticamente o corpo foi se exaurindo.

Trabalho, sim, sobre o corpo e, de acordo com os diferentes momentos da minha produção poética, ele poderá ser meio, suporte, veículo ou ter qualquer outra função. Sobretudo, constato hoje que meu interesse é sobre o corpo enquanto fundamento da minha existência e isto sempre será revelado na minha trajetória artística. Os trabalhos que fiz e que continuo fazendo, até o presente momento, traduzem as inquietações da minha existência. Penso que o artista é um ser inquieto por natureza e que tem uma tendência explícita para vivenciar o próprio íntimo

Na minha vida, o meu trabalho plástico está na mesma proporção que os atos do meu cotidiano. Tenho um corpo que age sobre si próprio: quando me alimento, me alimento com ele e a ação desse alimento vai recair sobre ele. Cuidados com a higiene, comer, beber, dormir, vestir são elementos vitais para a minha sobrevivência. Assim, nesse contexto posso inserir a arte como sendo um elemento vital, um dos elementos da minha sobrevivência. O meu corpo é o meu assunto. É sobre ele que faço o meu trabalho e que elaboro relações. É sobre ele que as reflexões poéticas acontecem. Quando entendi a dimensão da minha materialidade e tomei consciência de toda a sua potência, centrei as minhas inquietações artísticas nesse corpo. O encontro com a minha materialidade me proporcionou uma visão ainda maior de como estar no mundo. Aproprio-me da definição de May (1982:49), segundo o qual o mundo é *um conjunto organizado de relações significativas no qual a pessoa existe*. O mundo se relaciona com a pessoa em um movimento dialético.

Finalmente, não falo de um corpo pronto. O meu corpo é um corpo em constante mutação e é através dele que eu busco as explicações da minha existência. É através do meu trabalho, que atualmente emana do meu corpo, que procuro existir e me posicionar no mundo. O meu corpo é o meu ponto de partida, o meu caminho e o meu ponto de chegada.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA SALLES, Cecília. (1990) *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e "Não verás país nenhum"*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC/SP.

_____. A Rasura na criação. In *Manuscrita* nº 2. São Paulo, APML, 1991.

_____. Gesto inacabado. In revista *Princípios*, nº 45, maio/junho/julho, 1997.

_____. (1998) *Gesto inacabado - processo de criação artística*. São Paulo: Annablume.

ANZIEU, Didier. (1989) *O eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

ARTAUD, Antonin. (1993) *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.

BACHELAR, Gaston. (1990) *O ar e os sonhos - ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (1991a) *A terra e os devaneios da vontade - ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martin Fontes.

_____. (1991b) *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand.

BAJ, Enrico. (1990) *Ecologia dell'arte*. Milano: Rizzoli.

BATTCKOCK, Gregory. (1975) *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva.

BRUN, Jean. (1991) *A mão e o espírito*. Rio de Janeiro: Edições 70.

- CARMEL, Luciano. (1996) *Verso i Settanta (Oltre i Sessanta)*. In *Arte in Italia negli anni '70 verso i settanta (1968-1970)*. Milano: Charta.
- CLARK, Kenneth. (1956) *O nu - um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Ulisseia.
- CLARK, Lygia. Da supressão do objeto, Arte. In *Revista São Paulo*, (7) 45/46, agosto, 1973.
- COCCHIARALE, Fernando. (1987) *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte/Inap.
- COELHO JUNIOR, Nelson. Corpo construído, corpo desejanste e corpo vivido - considerações contemporâneas sobre a noção de corpo na psicanálise e na filosofia de Merleau-Ponty. In *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, Educ, vol. 5, nº 2, 1997.
- COHEN, Renato. (1989) *Performance como linguagem-criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva.
- DELEUZE, Gilles. (1988) *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- DI RADDO, Helena (org.) CARMEL, Luciano. (1996) Il corpo "sentito" tra assenza e presenza. In *Arte in Italia negli Anni '70 - verso i settanta (1968-1970)*. Milano: Charta.
- DUBOIS, Philippe. (1994) *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas/SP: Papirus.
- ERWIN, William A. (1996) *El cuerpo - fotografías de la configuración humana*. Madrid: Siruela.
- ESSLIN, MARTIN. (1978) *Artaud*. São Paulo: Cultrix.

- FABRIZ, Annateresa. A memória da mão. In *Percorrendo Veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual*. In *Revista USP - Arte e Contemporaneidade*, São Paulo, nº 40, dezembro/janeiro/fevereiro, 1989/99.
- _____. Espetáculos da dor: imagens e objetos. In colóquio ARTE-DOR, São Paulo, Instituto de Psicologia/USP, 3 a 13 de maio de 1995 e publicado no jornal *Estado de São Paulo - Especial Domingo* - sob o título de: Corpo é usado em experiência estética da dor, em 24/09/1995.
- _____. Entre o estético e o artístico: o uso da imagem fotográfica nas tendências desmaterializadas. *Panoramas da Imagem – Seminários*. São Paulo, Secretaria do Estado da Cultura, 1996, pp. 3-9.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.) (1996) *Lygia Clark - Hélio Oiticica: cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- FOCILLON, Henri. (1988) Elogio da mão. In *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70.
- FUSCO, Renato. (1988) *História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença.
- GALLWITZ, Klaus. Homem com esculturas de feltro. In revista *Guia das Artes*, ano 6, nº 29, Casa Editorial Paulista.
- GIL, José. Dossiê: corpo, no pain, no gain. In *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo, Educ, vol. 5, nº 2, 1997.
- GLUSBERG, Jorge. (1987) *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva.
- GOLDBERG, Rose Lee. (1988) *Performance art - from futurism to the present*. New York: Abrams.
- GOURHAN, André Leroi. (1987) *O gesto e a palavra-2-memória e ritos*. Lisboa: Edições 70.

- HOLLANDER, Kurt. *Enfermedad Mental y Arte Corporal*. In revista *Poliester*, vol. 3, 1994
- HUXLEY, Francis. (1977) *O sagrado e o profano*. Trad. Raul José de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Primor.
- JUNG, Gustav Carl. (1990) *Memórias, sonhos e reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- KANDINSKY, W. (1990) *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- KELLEIN, Thomas. (1995) *Fluxus*. London/New York: Thames and Hudson.
- KLOCKER, Hubert. (1989) The dramaturgy of the organic. In *Viennese Aktionism/Vienna 1960-1971*. Klagenfurt: Ritter Verlag.
- LEBEL, Jean Jacques. (1969) *Happening*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.
- LYOTARD, Jean-Françoise. (1979) *Economia libidinal*. Madrid: Saltes.
- MACHADO, Arlindo. (1984) *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense.
- MAY, Rollo. (1975) *A coragem de criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MILLIET, Maria Alice. (1992) *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp.
- MOURA FILHO, José G. (1995) Olhar e memória. In NOVAES, Adauto. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- NOCHLIN, Linda. (1994) *The body in pieces - the fragment as a metaphor of modernity*. New York: Thames and Hudson.
- NÖTH, Winfried. (1972) *Strukturen des happenings*. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag.

- _____. Simetria e quebras de simetria nos signos e nos sistemas semióticos. In III CONGRESSO INTERNACIONAL LATINO-AMERICANO DE SEMIÓTICA - *Caos e Ordem - Uma Abordagem Semiótica*. São Paulo, 1996.
- _____. e SANTAELLA, Lucia. (1998) *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- NOVAES, Adauto. (org.) (1995) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- OBERHUBER, Konrad. (1989) Thoughts on Viennese Actionism In *Viennese Aktionism/Vienna 1960-1971*. Klagenfurt: Ritter Verlag.
- ONFRAY, Michel. (1995) *A escultura de si - a moral ética*. Rio de Janeiro: Rocco.
- PAREYSON, Luigi. (1989) *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- PEDROSA, Mário. Significação de Lygia Clark. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1960.
- PERLONGHER, Néstor. (1992) A paisagem dos corpos. In *Corporografia - autópsia poética das passagens*. São Paulo: Iluminuras.
- PESSANHA, José Américo Motta (1995) Bachelard e Monet: o olho e a mão. In NOVAES, Adauto. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PONTY, Merleau. (1971) *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos.
- RENAUD, Isabel Carmelo Rosa. (1989) Corpo. *Enciclopédia Luso-Brasileira Logos*, Tomo I A-D, Lisboa-São Paulo: Verbo.

RESTANY, Pierre. (1979) *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva.

SANTAELLA, Lucia. Cultura tecnológica & corpo biocibernético. In *Papers*, Interbab, p. 01, 1998.

_____. e NÖTH, Winfried. (1998) *Imagem*. São Paulo: Iluminuras.

SANT'ANNA, Bernuzzi Denize de. (org.) (1995) *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade.

SANTOS NETO, Fernando A. dos. (1995) *Diário de passagem – uma poética do desenho*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. PUC/SP.

SCHIMMEL, Paul. (1998) Leap into the void: performance and the object. In *Out of actions between performance and the object 1949-1979*. London e New York: Thames and Hudson.

SMITH, Edward Lucie. (1991) Arte pop. In Stangos, Nikos (org) *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar.

SMITH, Roberta. (1991) Arte conceitual. In Stangos, Nikos (org.) *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar.

TARKOVSKI, Andrei. (1990) *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.

VERGINE, Lea. (1974) *Il corpo come linguaggio - (La "Body-art" e storie simili)*, Milano: Giampaolo Prearo.

VILLAÇA, Nizia e GÓES, Fred. (1998) *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco.

CATÁLOGOS

- BARROS, Stela Teixeira. (1998) A mão revelada. In *Exposição do XVI Salão Nacional de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: Funarte.
- BRETT, Guy. (1997) Lygia Clark: seis células. In *Lygia Clark*. Exposição no Paço Imperial, Rio de Janeiro, organizada e produzida pela Fundação Tàpies de Barcelona.
- CHEVRIER, FRANÇOISE JEAN. (1997) The life of forms: fragmentation and montage. In *A self portrait - John Coplans-1984-1997*. New York: Contemporary Art Center.
- COMAR, Philipe. (1995) Il corpo fuori di sé. In *La Biennale di Venezia, 46^a Esposizione Internazionale d'Arte - Identità Alterità-Figure del Corpo 1895/1995*, Venezia: Marsilio.
- GULLAR, Ferreira. (1997) A trajetória de Lygia Clark. In *Lygia Clark*. Exposição no Paço Imperial, Rio de Janeiro, organizada e produzida pela Fundação Tàpies de Barcelona.
- HERKENHOFF, Paulo. (1997) Lygia Clark. In *Lygia Clark*, Exposição no Paço Imperial, Rio de Janeiro, organizada e produzida pela Fundação Tàpies de Barcelona.
- HUBERMAN, Didi Georges. (1997) *L'empreinte*. Paris: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.
- KLOCKER, Hubert. (1998) Gesture and the object - liberation as aktion: a european component of performative art. In Paul Schimmel (org.) *Out of Actions between Performance and the Object-1949-1979* and presented at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles. New York/London: Thames and Hudson.
- KUSPIT, Donald. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea.

- LAQUEUR, Thomas. (1992) *Clio looks at corporal politics*. In *Corporal Politics*. Cambridge: MIT, List Visual Arts Center, co-published by Beacon Press.
- LUGLI, Adalgisa. (1995) *Impronte del corpo e della mente-Sopravvivenze e mutamenti dall'antico al contemporaneo*. In *La Bienale di Venezia, Identità-Alterità-Figure del Corpo 1895/1995*. Marsilio: Venezia.
- MEREWETHER, Charles. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea.
- MOURE, Glória. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea.
- PICHLER, Cathrin. (1995) *Sacrificio-Sui lavori com il corpo di Arnulf Rainer, Rudolf Schwarzkogler e Günter Brus*. In *La Bienale di Venezia, Identità-Alterità-Figure del Corpo 1895/1995*. Marsilio: Venezia.
- POSNER, Helaine. (1992) *Separation anxiety*. In *Corporal Politics*. Cambridge: MIT List Visual Arts Center, co-published by Beacon Press.
- SABBATINO, Mary. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea.
- SALZTEIN, Sonia. (1997) *Cláudio Mubarac/O desenho imprevisível*. In *Exposição Panorama das Artes 97*. São Paulo: MAM.
- SENSATION. (1997) London: Thames and Hudson.
- VILLEL-BORJA, Manuel J. (1997) *Introdução*. In *Lygia Clark*. Exposição no Paço Imperial, Rio de Janeiro, organizada e produzida pela Fundação Tàpies de Barcelona.