

## Arte e corpo “se for pra não causar, eu nem vou”...

PELED, Yiftah<sup>1</sup>  
AZEVEDO, Elaine<sup>2</sup>

**Resumo:** O artigo é um estudo conceitual que elabora e problematiza conteúdos acerca do uso do corpo no campo da arte contemporânea através de um breve recorte histórico usando diversos artistas e autores que se debruçaram sobre a temática. Faz também uma análise do livro “*The Artist Body*”, de Tracy Warr e Amelia Jones e da exposição “O Corpo na Arte Brasileira”, realizada no Itaú Cultural de São Paulo em 2005 como instrumentos de contextualização da temática.

**Palavras chave:** corpo; censura; arte contemporânea; transgressão

**Abstract:** The article is a conceptual study that elaborates and problematizes contents about the use of the body in the contemporary art field through a brief historical review using several artists and authors that have studied the theme. The research also analyzes the book “*The Artist Body*” by Tracy Warr and Amelia Jones, and the exhibition “*The Body in Brazilian Art*”, held at the Itaú Cultural, in São Paulo, 2005, as instruments of contextualization.

**Keywords:** body; censorship; contemporary art; transgression

### Introdução

A crescente influência de setores religiosos e conservadores na política está transformando o Brasil e gerando impactos sobre diversas práticas sociais. Em 2017, o país assistiu a uma campanha contra a classe artística manifestada em discursos pretensamente moralizantes, em tentativas de censura e em propostas de leis para coibir direitos de liberdade artística. O ataque contra tal liberdade e contra várias instituições de cultura por todo o país encarnou-se primeiramente em Porto Alegre, em setembro de 2017, na exposição “*QueerMuseu*”, do curador

---

<sup>1</sup> Artista visual e curador. Doutor em Poéticas Visuais pela ECA/USP. Professor no Departamento de Artes Visuais (CAR/UFES). É pesquisador e coordenador dos Grupos de Pesquisa: 3P - Práticas e Processos da Performance e DISSOA - Diálogos entre Sociologia e Artes (ambos do CNPq/UFES). Coordenador do Espaço Independente ContemporâneoSP em São Paulo. Realiza projetos com foco em performance, participação e performatividade.

<sup>2</sup> Doutora em Sociologia Política. Professora no Departamento de Ciências Sociais (Graduação em Pós Graduação) na Universidade Federal do Espírito Santo. Coordenadora do Grupo de Pesquisa DISSOA - Diálogos entre Sociologia e Artes (CNPq/UFES). Coordenadora do Espaço Independente ContemporâneoSP, em São Paulo.



Gaudêncio Fidelis que tratava de questões de gênero e diversidade sexual. A mostra foi fechada no Espaço Cultural Santander após uma onda de protestos que foi articulada nas redes sociais pelo Movimento de extrema direita Brasil Livre e grupos religiosos. Em outubro de 2017, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, durante a abertura da 35ª. Panorama de Arte Brasileira, sob curadoria de Luís Camillo Osório, o artista Wagner Schwartz apresentou a performance “*La Bête*” deslocando a ideia da obra da Lygia Clark para seu corpo. A obra foi alvo de polêmica e censura gerada por setores conservadores e a manifestação contra o artista chegou a gerar agressões físicas. Nesse mesmo mês, no Espírito Santo, um projeto de lei que propôs a censura do corpo nu e de representação do ato sexual em exposições de arte foi aprovado na Assembleia Legislativa (e vetado posteriormente em fevereiro de 2018)<sup>3</sup>.

Porém, a partir desses episódios recentes e da ameaça da censura, considera-se importante retomar uma reflexão sobre o uso do corpo nas Artes Visuais.

O estudo inicia traçando alguns contextos historicamente emblemáticos no campo das Artes Visuais (incluindo mostras, trabalhos e publicações) Certamente, esse breve recorte histórico que inicia com o contexto moderno de arte não tem a pretensão de esgotar a ampla temática, mas servem como pano de fundo para uma relação com as duas fontes de pesquisa e pode guiar e situar o/a leitor/a na discussão que virá a seguir. Para isso serão utilizadas duas publicações: o livro “*The Artist Body*”, de Tracy Warr e Amelia Jones e a publicação da exposição “O Corpo na arte Brasileira”, realizada no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, em 2005, sob curadoria de Fernando Cocchiarale e Vivian Matésco. Tais publicações e

---

<sup>3</sup> Sobre a temática da censura veja o artigo: “Corpo e Censura Nas Artes Visuais: Só Se For No Fundo Do Mar” (Peled et al, 2018).



a exposição foram escolhidas por sua relevância e importante papel na organização conceitual histórica sobre o uso do corpo nas Artes Visuais no Brasil e no contexto internacional.

### **O corpo nas Artes Visuais: uma narrativa histórica**

O Dadaísmo e Surrealismo são vanguardas com forte influência sobre a arte contemporânea, seu movimento é de afastamento da visão utópica e da sublimação de cunho de abstração formal modernista. Por essa mesma razão, a relação com o corpo nessas linhas é diferenciada; ou seja, o corpo é tratado do seu ponto de vista material. Foi essa direção que uma geração de artistas e autores tomou em suas poéticas como Georges Bataille na literatura, Antonin Artaud no seu Teatro da Crueldade e Hans Bellmer nas Artes Visuais, indicando o caminho do corpo transgressor. Esse pensamento remete a uma clara oposição a ideologia da sublimação, incorporando elementos como a sexualidade, o grotesco e a obscenidade.

No Brasil, em 1928, surge o conceito moderno de Antropofagia que a partir da ideia de digestão trouxe o corpo para o centro da discussão. O manifesto antropofágico buscou as premissas tupiniquins, um diferente modo existencial que Oswald de Andrade (1928, p. 3) expressou no seu “*Tupi or not Tupi*”. Essa incorporação do indígena opera um desvio da cultura da burguesia, promovida pela vanguarda moderna mundial. Tal manifesto faz o resgate da cultura do corpo e afirma: “o que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior (...) o espírito recusa-se o espírito sem corpo”



(Andrade, 1928, p. 3). O devorar antropofágico implica em dispensar as lágrimas<sup>4</sup> e incorporar as energias e poderes do mais forte.

Mais tarde, em 1956, inspirado na linha moderna de transgressão as práticas conservadoras e religiosas, o multiartista Flávio de Carvalho inventou o “Traje Tropical” performando uma identidade libertária nas ruas do centro de São Paulo na sua “Experiência nº.3”. O artista usou ‘vestimentas ventiladas’ e expôs um corpo adequado ao nosso clima tropical desafiando as regras e padrões sociais da época.

Já nos anos 1960, sob influência do espírito construtivista discutido por Brito (1999), outra forma de relação com o corpo emerge através de manifestações da arte neoconcreta impulsionada pelas poéticas de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Ligia Pape. Esses artistas, principalmente a partir dos anos 1970, propõem uma relação deslocada do corpo do artista para o possível ‘participador/*performer*’ como indicou o próprio Oiticica (1967)<sup>5</sup>. Oiticica (1967) escreveu o manifesto “A nova objetividade brasileira” apontando princípios do que chamou de “antiarte”, entre eles “a participação do espectador” e as experiências “corporal, tátil, visual, semântica, etc.” Tratam-se de experiências sensoriais previamente discutidas por Merleau-Ponti que focavam no despertar de outros sentidos do corpo (desqualificados pelo ocularcentrismo) de forma a tornar o tempo do visitante vivencial habitando o lugar com seu corpo e interagindo com outro presentes.

A memorável frase de Oiticica “eu incorporo a revolta” inserida no Parangolé e exposta na imagem da dança de Nildo da Mangueira, reforça um caminho da presença do corpo como ato de resistência cultural e política.

---

<sup>4</sup> Menção à estória de que Hans Staden, ao ser capturado pelos índios, não foi devorado porque chorou.

<sup>5</sup> Sobre o tema ver a tese de Peled (2014).



Em 1970, Antônio Manuel também apresenta outra possibilidade de presença do corpo do artista como elemento transgressor. “O corpo é a obra” foi rejeitada pelo júri do Salão de Arte Moderna, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Durante a abertura do evento, o artista apresentou-se nu na escadaria do museu e teve que fugir ao ser perseguido pelos seguranças. A ação gerou a célebre expressão do crítico Mario Pedrosa que definiu o ato como um “exercício experimental de liberdade” (Pedrosa apud Arantes, 1995, p. 45).

Nos anos 1970, o crítico e curador Frederico tratou do corpo na arte em seu livro “Contra a arte afluyente; o corpo é o motor da obra”. Morais (1970) também foi organizador de uma das mais importantes manifestações de arte ligada ao corpo: a exposição/ intervenção urbana “Do Corpo à Terra”, realizada em Belo Horizonte. Como aponta Paulo Reis (2006, p. 65) a ideia era promover a “(...) desmaterialização da obra artística”. Tal processo entretanto, é diferente do formato moderno de sublimação da matéria e é justamente essa diferença que se expressa de forma muito potente na intervenção “Situação T/T,1” as trouxas ensanguentadas de Artur Bário, que se tornou icônica na arte brasileira. O contexto da ditadura militar no Brasil despertou uma consciência politizada sobre corpos reprimidos, como mostram Cristina Freire e Ana Longoni (2009) no seu livro “Conceitualismos do sul/sur”. Ainda na exposição de Morais, o artista Cildo Meireles abordou radicalmente a revolta de Tiradentes no seu “Totem-monumento ao Preso Político” queimando corpos de galinhas vivas amarradas a um totem.

Quase no mesmo período, na Itália, Lea Vergine publica, em 1974, o livro “*Il Corpo Como Linguaggio*”. A curadora e escritora ressaltou que os artistas usam o corpo como uma “(...) tentativa de lidar com algo sobre a opressão que retorna à superfície como todo tipo de narcisismo que o cerca” (Vergine, 2000, p. 69). A



mesma publicação foi traduzida em língua inglesa sob o título “*Body Art and Performance*” (2000), enfatizando a proximidades entre as duas práticas.

Uma das estratégias centrais da arte da performance é o uso do corpo do próprio artista como obra. A bibliografia da arte da performance tem íntima interface com a temática do corpo e da sua presencialidade. Como enfatizou Peggy Phelan (1993), trata-se do efeito do corpo vivo sobre quem está no momento diante dele, algo que Renato Cohen (2002, p. 14) denominou de “virulência transformadora”.

Thomas McEvelley (1993) apontou pelo menos treze conteúdos identificáveis em obras de arte; um deles é pertinente para pensar o uso do corpo. Trata-se do conteúdo enraizado em respostas biológicas ou psicológicas ou na consciência cognitiva. Baseado no pensamento de Sebastian Timparano, McEvelley (1993) mostra que assuntos como morte, reprodução e sexo causam impacto devido ao fato de que somos organismos biológicos. Assim, sensações fisiológicas, como por exemplo, a tontura frente a visão do sangue, são potentes possibilidades de atingir o espectador. Essa é uma estratégia que muitos artistas usam para desestabilizar a indiferença. A performance ao vivo utiliza essa característica como forma de intensificação do uso do corpo nas Artes Visuais.

Os anos 1980 trazem uma diversificação de abordagens que fomentam o uso do corpo nas artes. Porém, trata-se de um momento específico da crise da AIDS que revela o sofrimento e a solidão das vítimas. A perda de amigos e parentes e a luta política para desmitificar a doença e enfrentar os preconceitos levaram vários artistas a expressar suas tragédias pessoais. O texto de Leonilson em sua pintura demonstra a perda da esperança e a fragilidade: “Leo não consegue mudar o mundo”. Abaixo dessa frase, o artista pintou um coração e suas artérias com as



palavras “inconformado, solitário, acima no espaço, luzes e abismo”. Na mesma direção, Felix Gonzáles Torres, em seu “*Portrait of Ross*”, de 1991, montou cerca de 84 quilos de balas em um canto do museu, equivalente ao peso do corpo do seu namorado, morto pela AIDS. No projeto, os visitantes poderiam levar as balas, tornando-se, assim, responsáveis pela desmaterialização da obra/corpo/doce.

As discussões sobre identidade, gênero, feminismo e raça/ etnia foram incorporadas por artistas contemporâneos. A artista Cindy Sherman tornou-se um ícone da “Condição pós-moderna”, título do livro de David Harvey (1989). Em seu projeto fotográfico, Sherman desempenha papéis femininos variados, desmontando a relação de naturalidade sobre os hábitos culturais relacionadas ao papel da mulher.

Impulsionado pelo pensamento de autoras como Judith Butler e Donna Haraway, a arte do corpo tornou-se uma opção potencializada para discutir o feminismo e a secular dominação dos olhares masculinos nas Artes Visuais, foco do projetos das *Guerrillas Girls*.<sup>6</sup> A temática do gênero tornou-se centro de investigação e grande tendência dentro dos estudos culturais da performance. Uma linha de estudos acadêmicos foi desenvolvida nessa direção dentro do Departamento de Estudos Culturais da Universidade de Nova York, iniciada por Barbara Kirshenblatt Gimbelt, Richard Schechner e outros estudiosos da performance.

A performer Adrian Piper explora sua condição de mulher negra. Em “*Cataylses III*”, de 1970, Piper desfilou nas ruas de Manhattan com uma camiseta molhada de tinta branca com uma placa com os dizeres “Tinta Fresca”. Nessa ação, a artista desqualifica a paleta de cor modernista para mostrar que a cor branca tem efeito social que ergue fronteira e gera discriminação. No Brasil, desde os anos 1980,

---

<sup>6</sup> Mais info em: <https://www.guerrillagirls.com/> Acesso em: 22 Jun 2018.



Rosana Paulino vem explorando a mesma temática ao usar imagens de mulheres negras com bocas costuradas expondo as mazelas do racismo e da escravidão. Uma variedade de jovens artistas brasileiros discutem hoje o sofrimento histórico (e ainda atual) e o racismo social através de exposição do corpo negro como Renata Felinto, Priscila Resende e Tiago Sant'Ana.

Voltando a produção internacional, ressalta-se a mostra "*Post Human*", realizada no EUA, em 1992, sob curadoria de Jeffrey Deitch (1992) que elaborou conteúdos relacionadas as novas possibilidades de manipulação do corpo e de superação do seu fatalismo biológico em obras de artistas como Mattheu Barney, Wim Delavoye, Jannini Antoni, Kiki Smith, entre outros. Na Europa, as intervenções plásticas gravadas da performer francesa Orlan problematizam a mesma questão. A ideia de possibilidade de domínio sobre o corpo alarga-se proporcionalmente a expansão das tecnologias de modificação do corpo, cada vez mais acessíveis.

Já no final dos anos noventa a exposição "*Sensation*", realizada na Inglaterra, em 1997, coloca novamente o corpo em evidência. Continuando a linha de pintores como Lucian Freud e Francis Bacon, uma nova geração de artistas entram em cena: Damien Hirst, Sarah Lucas, Ron Mueck, Marc Quinn, Tracy Emin, Jake /Dinos Chapman, entre outros. Fazem parte da mostra, impactantes '*ready made* corporais' como a obra "Mãe e Filho" (1991) - corpos de uma vaca e de um bezerro cortados ao meio, instaladas em aquários em formol por Damian Hirst - e "Mil Anos" (1990) um ambiente no qual proliferam-se moscas sobre a cabeça de um boi sem pele. Já sob a tradição hiperrealista, a mostra discute a tensão natural/artificial em obras de Ron Mueck ("*Dead Dad*", 1996) e Charles Ray ("Manequim masculino", 1990). No contexto de EUA, Charles Ray expôs um manequim sem roupa, com articulações visíveis, coberto com seus próprios pelos púbicos.



No Brasil, os trabalhos de Marcia X, Laura Lima, Nazaré Pacheco e Yiftah Peled, Ducha, entre outros artistas, problematizam o corpo sob outras dimensões. Pacheco cria vestidos e joias feitos de lâminas cortantes que expõem as feridas abertas pelos jogos de construção social de identidade feminina (1997). Laura Lima desde 1998 submete pessoas /carnes nuas a uma longa e estática permanência em espaços expositivos. Marcia X, em 2003, criou terços em formatos de pênis que remetem aos escândalos da pedofilia na Igreja Católica. Peled, entre 1997 e 1998, intervém sobre *outdoors* em espaços urbanos e expõe a desproporcional nudez do corpo do artista e sua fragilidade frente ao cenário publicitário, problematizando as afirmações e projeções ideológicas do consumo. Em 2002, o artista Ducha tatuou o símbolo do banco Itaú na nuca de um homem na obra “Tatuagem sobre homem mal remunerado” mostrada no Espaço Itaú Cultural, em São Paulo, expondo a penetração do setor econômico no campo da cultura.

A partir de 2000, evidencia-se a proliferação de publicações sobre o uso do corpo nas Artes Visuais. O livro de Sally O’Reilly (2009), “*Body in Contemporary Art*” explorou o uso do corpo através de temáticas como a natureza e a tecnologia, o grotesco, a política da identidade e o lugar do indivíduo na sociedade. O livro de Nicholas Thomas (2014) “*Body Art*” propõe abordagens relacionadas às práticas corporais pré-modernas de sociedades não ocidentais. Já o livro “*The Artist’s Body*”, das autoras Tracy Warr e Amelia Jones (2000), foi uma das mais consistentes publicações sobre o tema, abordando artistas de todo o mundo e, por isso, será aqui discutido mais detalhadamente nesse estudo.

Claire Bishop é uma das críticas mais atentas aos novos movimentos da arte contemporânea. Seu livro “*Artificial Hells*” explora a radicalização de ações sobre o corpo em direção aos visitantes/participantes/contratados em sua “*delegated*



*performance*”, algo como performance delegada (Bishop, 2012). Essa proposta, já presente entre as Seratas do futurismo e nos projetos de Oscar Bony e Oscar Massota na Argentina (e também em Laura Lima e Ducha supramencionados) aparece, em forma mais radical, na obra de Santiago Serra, “*250cm line tattooed on 6 paid people*” (1999). Em uma mostra em Cuba, o artista trouxe seis desempregados cubanos para dentro de um espaço de arte. Os seis homens permaneceram imobilizados e inativos. Entretanto, sua fragilidade foi extremada e tensionada, pois Sierra colocou-os em pé, lado a lado, e tatuou uma linha de 2.5 metros que marcou, de forma definitiva, suas costas. Outra artista importante para o problematização do contexto participativo é Tania Bruguera. Em “*Tatlines Whisper#5*” (2008), a artista conduz visitantes no espaço expositivo da Tate Gallery através da pressão de policias sobre cavalos.

Na contemporaneidade percebe-se um generalizado interesse e visível incorporação institucional da arte da performance ao vivo. A emblemática mostra “*The Artist is Present*”, de Marina Abramovic, realizada no MOMA de Nova York, em 2010, e a incorporação de festivais de performance em diferentes instituições e galerias privadas são claros exemplos dessa inclusão.

Curadorias como a Bienal com o tema da “Antropofagia” (acima mencionada) e “*Marcas do Corpo, Dobras da Alma*” (2000), ambas com curadoria de Paulo Herkenhof trouxeram conteúdos sobre questões do corpo. A mostra “*Erótica: os sentidos da Arte*” do curador Tadeu Chiarelli, realizada em 2006, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (que sofreu censura por causa da obra de Marcia X supramencionada) mostra a dificuldade de certos setores da sociedade em aceitar a incorporação de conteúdos sobre o corpo relacionados com a religião.



Em 2014, foi realizada na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória, a exposição: “Corpo Humano: da célula ao homem, arte dos pequenos suspiros”. A mostra foi organizada pelos artistas/ curadores Raquel Garbelotti, Marcos Martins e Yiftah Peled e partia do diálogo entre duas áreas: arte e medicina. Através da incorporação de uma mostra científica com *displays* anatômicos de partes de corpo fragmentados em sistemas operacionais (respiratório, reprodutivo, digestório), os curadores investigaram pontos de contato, diferenciação e dicotomia entre os dois campos de conhecimento. Na parte científica a fragmentação do corpo e a objetificação dos anônimos corpos humanos em formol foram contrastadas pelo conteúdo das obras dos artistas. Uma das artistas, Jessica Frelinghuysen, apresenta um múltiplo em papel contendo a proposição e o título: “Indicadores de escuta” (2002) que serve para dobrar e formar um objeto de uso performático. O trabalho sugere que o aparelho físico da audição necessita de um acréscimo afetivo para que os sons se transformem em algo que crie sentido de vida e compartilhamento.

Mais recentemente, em 2017, a exposição “*QueerMuseu*” que aconteceu no Instituto Santander Cultural, em Porto Alegre, sob curadoria de Gaudêncio Fidelis, debruçou-se sobre questões de gênero e sexualidade e foi fechada sob enorme polêmica.

A exposição “Histórias da Sexualidade” realizada no MASP, em 2018, com curadoria de Adriano Pedrosa, Camila Bechelany, Lilia Schwarcz e Pablo León de la Barra faz um contraponto importante à censura que ameaça a realidade brasileira. E, novamente em Vitória, a mostra “Só se for no fundo do MAR” realizada na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo, em 2018, foi



uma reação frente as tentativas de censura no país e no estado e expõe o corpo como lugar de possível ruído no tecido social.

Voltando ao início dos anos 2005, a exposição “O Corpo na Arte Brasileira” realizada no Instituto Itaú Cultural em São Paulo, proporciona uma reflexão mais elaborada apresentada a seguir.

### **Exposição: “O Corpo na arte Brasileira”**

Como já indicado acima, essa exposição foi uma tentativa de organização conceitual histórica do uso do corpo no contexto do Brasil. A curadoria foi de Fernando Cocchiarale e Vivian Matésco (2005). Os curadores operaram um mapeamento extenso sobre os modos pelos quais o corpo foi tratado na arte brasileira concentrando-se na produção desde os anos 1960 até o ano da mostra.

Na parte introdutiva da exposição os organizadores identificam, através de quatro obras de artistas, diferenças atitudes em relação ao corpo relacionados a três épocas distintas: a neoclássica (o corpo academicista<sup>7</sup>), a moderna (o corpo inventado) e a contemporânea (o corpo político, erotizado, temática da exposição).

As duas primeiras categorias foram utilizadas apenas para esclarecer historicamente as mudanças na forma de tratar o corpo.

Essa categorização ajuda a compreender mudanças históricas essenciais no formato do uso do corpo e será apresentada na sequência.

---

<sup>7</sup> Importante diferenciar o termo academista (ideologia da escola de arte do século XVIII) do acadêmico (universitário); apesar de que várias graduação em Artes Visuais ainda assumem esses termos como sinônimo, ao manter em seus currículos disciplinas e professores que promovem atitudes artísticas do século XVIII.



O **corpo academicista** tratado na arte neoclássica é representado por uma figura feminina, “Faceira” (1880), do escultor Rodolfo Bernardelli.

O estilo neoclássico foi introduzido no Brasil pela missão francesa. ‘E um tipo de estética onipresente em monumentos pública nas grandes metrópoles brasileiras e em museus históricos. A representação do corpo neoclássico era idealizada, em clara alusão à época greco-romana, sem entretanto, conseguir reproduzir tal modelo. Cocchiarale e Matésco (2005) usam o pensamento do Kenneth Clark (1972) para diferenciar dois termos importantes que envolvem o corpo: o nu e a nudez. O primeiro termo trata do corpo como objeto neutro, diferente da condição de nudez que gera culpa e proibição. O corpo na arte neoclássica não era percebido como ‘desejante’, mas como instrumento pedagógico da doutrina moral e da aspiração idealista, condição questionada pelos surrealistas e dadaístas. Já Clark (1972, p. 357) afirma que a arte moderna usou o corpo enfatizando ainda mais a neutralidade: “ou seja, o corpo não simplesmente representa o corpo, mas o relaciona, através de analogia, a todas as estruturas que se tornaram parte da nossa experiência imaginativa” (Clark, 1972, p.357).

O segundo momento histórico trás a tona o **corpo moderno- inventado** representado pelos curadores pela obra “O impossível” (1945), de Maria Martins.

O vasto território do modernismo diferencia-se do estilo mais uniforme do neoclássico. No caso, a escolha dos curadores da obra de Martins como referência moderna, aproxima-se do Surrealismo que possibilitou o que os curadores denominam de “plástica do desejo”, uma menção ao inconsciente e ao sonhos (Cocchiarale; Matésco, 2005).

Na época moderna muitos artistas experimentavam um jogo formal entre a figura e a abstração, para a historiadora de arte Linda Nochlin citada por Cochiaralle;



Matesco, uma “ (...) constante presença do corpo fragmentado” (2005, p. 3) Para os curadores, o corpo humano foi desconstruído através do pensamento cubista.

Lembramos que as linhas mais racionais da arte moderna operaram a abstração uma radicalização que, ao final, eliminou a referência figurativa. Almejavam, assim, uma linguagem formal pretensamente pura que, em muitos casos, chegava próximo de uma tentativa de sublimação do aspecto orgânico e pulsante expresso na existência material de um corpo.

Muitos artistas dentro da linha do modernismo concentravam-se nos elementos formais e desvinculavam-se de temáticas históricas. A escolha da obra da Maria Martins acaba endossando o que Warr e Jones (2000, p. 20) criticam na prática modernista ao afirmarem que o modernismo na arte operava “repressão do corpo; marca à recusa do modernismo de reconhecer que todas as práticas culturais e objetos são enraizados na sociedade, porque o corpo, inexoravelmente, conecta o sujeito a seu contexto social”.

A terceira categoria trata do **corpo contemporâneo; o corpo político e o corpo objeto erotizado**, representada por dois artistas: Artur Bário e suas trouxas ensanguentadas e Edgard de Souza. Para os curadores, os dois artistas expressam uma desfiguração do corpo, porém com viés diferente das épocas anteriores. Com Bário as trouxas ensanguentadas apontam um uso político associado a fragmentação violenta do corpo. Já a obra de Edgard de Souza é um objeto escultórico de 1989, uma base de cadeira com um círculo cuja cor lembra um orifício corporal; a obra parece operar nos rastros do erotismo do objeto/corpo de Duchamp.



Com foco na categoria do corpo contemporâneo, os curadores dividiram a exposição nas seguintes temáticas: **“Marcas ou rastros e projeções do corpo”**; **“Corpo em Imagem”**; **“Corpos subterrâneos”** e **“Corpo em ação”**.

As **“Marcas ou rastros e projeções do corpo”** acolheram obras que provocam relação com corpo através da ausência. Ou seja, quando Nelson Leirner e Efraim Almeida usam roupas em seus trabalhos, a ausência do corpo real remete a sua temporalidade. No caso da Nazareth Pacheco supramencionada, seu vestido feito com miçanga e giletes faz pensar sobre as construções sociais do papel, da identidade e do corpo da mulher. Outras obras tridimensionais incluídas nesse grupo lembram o corpo através de analogias estruturais.

O **“Corpo em imagem”** tratou de obras que propunham o desdobramento do uso do corpo em fotos ou vídeos; obras que escapam de uma representação literal, como mencionam os curadores. As fotografias foram artificialmente construídos, diferenciando-se da fotografia tradicional e sua ideia da captura do momento como em Cartier Bresson. Na obra *“Marca Registrada”* (1975), Leticia Parente fotografa sua sola do pé com a frase *“Made in Brasil”*. Amilcar Packer apresenta *“Still de vídeo, Sem título #5”* (2004), uma relação entre seu corpo e as estruturas arquitetônicas.

A categoria incluiu **“Corpos subterrâneos”** apresentou “corpos eróticos e viscerais” e seu uso provocando os sentido “moral, ético e político” (Cocchiarale; Matésco, 2005, p. 87). A ideia de McÉvilley acima mencionada sobre o efeito fisiológico das obras torna-se pertinente. Nesse grupo, foram incorporadas artistas como Marcia X e seus terços eróticos e Karin Lambrecht que usa sangue em sua obra *“Con Alma em un Hilo”* (2003).



A categoria do **“Corpo em ação”** trouxe a arte da performance via registros - documentos, fotos, vídeos, objetos - como o vestido tropical de Flavio de Carvalho e fotos de performance de 1956. Nesse recorte, a exposição poderia apresentar ações artísticas mais radicais, mas prefere abordar o corpo em ação de uma forma mais segura, assegurando uma certa distância (via documentos). Na realidade, o aspecto mais provocativo - a presença do corpo vivo ao vivo em sua manifestação mais audaciosa na arte da performance - aparece timidamente na mostra.

Pode-se afirmar que a divisão em categorias operada pelos curadores foi uma tentativa didática de organização conceitual que pode ser alterada pelo caráter polissêmico das obras. As trouxas de Bárrio, por exemplo, poderiam estar também na categoria do corpo visceral. Entretanto, o material teórico da exposição “O corpo na Arte Brasileira” ajuda a perceber as viradas no uso do corpo do artista demonstrando algumas tendências temporais, bem como oferece uma narrativa de transição clara e de separação nítida. Além disso, mapeia de forma ímpar o uso do corpo na produção contemporânea do Brasil, assim como Tracy Warr e Amelia Jones (2000) o fazem no contexto internacional que será explorado a seguir.

### ***“The Artists Body”***

A arte do corpo indica uma relação intensa entre arte /vida. Warr e Jones (2000) destacam que os artistas que usam seu próprio corpo “escolheram ao mesmo tempo usar seu corpo como sujeito e objeto da obra de arte”, (...) são artistas que vivenciaram literalmente e corajosamente “a arte na própria pele” (p. 15). Essa ideia é recorrente nas teorias sobre a arte da performance como mostra Carlson (2010)



Através do uso do corpo, os artistas estão empenhados na investigação da “temporalidade, contingência, instabilidade do corpo, a ideia de identidade performada” (Warr; Jones, 2000, p.11).

Para as autoras, o formato no uso do corpo mudou do “corpo como conteúdo” para o “corpo como pincel, moldura e plataforma” (p.11). O que significa essa mudança? Indica que “o corpo do próprio artista agora é a obra e material” (p.11). O corpo que era antes algo retratado, agora se torna algo vivido. Esse é um *turning point* fundamental na produção contemporânea que procura enraizar a arte em situações e contextos sociais atuais e cruzar as fronteiras artísticas institucionais. É um movimento de caráter contraditório quando os agentes institucionais buscam validação da arte do corpo através de documentos e plataformas performativas que afirmam as ações artísticas, abrindo a inevitável/desejada fresta da ficção.

O livro assume temáticas de risco, medo, morte e sexualidade. Warr e Jones propõem sistematizar tendências sob as seguintes categorias: **“Corpos Pintados”**; **“Corpos Gestuais”**; **“Corpos Ritualísticos e Transgressivos”**; **“Limites do Corpo”**; **“Performando a Identidade”**; **“Corpos Ausentes”** e **“Corpos Estendidos ou Prostéticos”**. Aqui também alguns artistas aparecem em várias categorias, demonstrando que as divisões propostas são porosas e não tem o poder de categorizar as poéticas.

Na categoria **“Corpos Pintados”**, as autoras mostram como a pintura foi evidenciada através da tradição do expressionismo abstrato e das pinturas de ação (*Action Paintings*-1950). O mais conhecido exemplo é o pintor Jackson Pollock. Seus registros fotográficos e filme sobre seu processo de criação chamaram atenção sobre o processo da obra em detrimento do resultado. O ato artístico privado no estúdio tornou-se uma ação performática. Artistas de performance radicalizam



essa ideia de forma que o uso do pincel é substituído por outras partes do corpo pouco convencionais. Yves Klein em *“Anthropometry”* (1960) usou modelos vivos cujos corpos todos tornaram-se pinceis. Shigeo Kubota ironizou o poder masculino utilizando um pincel em sua vagina para pintar sua *“Vagina Paintings”* (1965). Utilizando outra técnica, no caso a fotografia, André Serrano registrou, em 1989, a trajetória da sua própria ejaculação. Para as autoras, a beleza da imagem subverte os tabus tradicionais contra os fluídos do corpo e desafia a distorção de valores que associam nossas substâncias excretórias como algo desprezível.

A próxima categoria é a dos **“Corpos Gestuais”** que junta obras que abandonam a relação com o instrumento (pincel, câmera, etc.) Agora o corpo em si é o instrumento, promovendo uma relação mais direta com o social. O corpo então se torna *“material significativa”* (p.201); um *“site”* como material da obra, uma dimensão de registro fotográfico ou ainda gestos artísticos que remetem a raça, classe e gênero. Para representar essa categoria, as autoras usam Yoko Ono e seu trabalho *“Cut Piece”* (1964) no qual ela senta-se imóvel no palco enquanto o público sobe e corta partes do seu vestido. Josef Beuys performa *“I like America and America likes me”* (1974), que consiste em uma convivência com coyote selvagem em um espaço de arte nos EUA. Outra artista emblemática é Mirele Laderman Ukes e sua *“Arte de manutenção”* (1973) que propõe a lavagem das escadas de um museu.

A categoria **“Corpos Ritualísticos e transgressivos”** trás ‘a tona deforma mais evidente a censura diante do poder de provocação do corpo ao tratar de questões como a violação de tabus sociais, sexo, comida, a crise da AIDS, a cura, a purificação, os cultos, ritos e religiões. Aqui os Acionistas Vienenses ganham destaque. O artista Otto Muhl teve que fugir da Áustria após urinar durante uma



palestra pública em sua “Pissacation” (1969). Seu colega Gunter Brus teve que fugir da Alemanha, em 1968, após realizar a performance “Função da arte na sociedade do capitalismo tardio”, passando fezes sobre seu corpo sob o som do hino nacional alemão. Anna Mendieta apresenta “Cena de Estupro” (1973) que mostra seu corpo nu, ensanguentado e amarrado sobre a mesa após o estupro real de uma aluna na Universidade de Iwoa. O artista Cris Burden coloca-se em situações de riscos extremos, como receber um tiro dentro da galeria.

Na categoria “**Limites do corpo**” são compilados artistas que examinam os limites entre o corpo e a sociedade. São obras que exploram relações de poder e de limites com a plateia, desafiam a tecnociência frente aos rearranjos corporais e questionam o grau de liberdade que temos sobre nossos corpos. Além disso, são trabalhos que problematizam o lugar do espectador de arte. Nesse contexto, Vito Acconci apresenta “*Seebed*” (1972), ação na qual ele fica deitado, escondido embaixo de uma plataforma enquanto assedia os passantes e se masturba. Gina Pane performa “Leite quente” (1972) cortando seu rosto com uma lâmina em frente a plateia. Ulay e Marina Abramovic executam sua marcante performance “*Imponderabilia*” (1977) posicionado nus na estreita entrada do espaço expositivo, obrigando os visitantes a encostar em seus corpos para entrar. Abramovic também performa “Ritmo” (1974) uma das mais potentes obras de performance na qual a própria artista se apresenta como objeto de manipulação da plateia oferecendo objetos variados como tesoura, arma, pente, rosa, faca, etc. A performance revela a violência do público, prestes a romper com a “fina pele da civilização”, para usar o termo da escritora e ativista negra Marita Bonner (1928).

Outra categoria apresentada pelas autoras do livro é denominada de “**Performando a identidade**” que trata das noções de rompimento do corpo como



objeto natural e da remodelação do corpo biológico, exploradas na exposição “*Pós-Human*” já mencionada. A categoria discute também obras que problematizam o gênero e a sexualidade, a raça e a fantasia social, como as fotografias de Cindy Sherman, o projeto “*Rose Sélavy*” (1921) de Marcel Duchamp no qual ele se transverte em mulher e o auto retrato de Andy Warhal (1981) usando uma peruca feminina. Também fazem parte desse grupo, os artistas Coco Fusco e Gomez Pena que, engaiolados em praça pública, apresentaram, em 1992, a performance “Dois ameríndios não conhecidos visitando Madri”, que ironiza a problemática da colonização dos povos ameríndios.

A categoria “**Corpos ausentes**” trata de lembranças do corpo, traços, marcas, etc. Aqui entra uma ideia de efemeridade e a questão da efemeridade e falência inevitável do corpo, independente da possibilidade real do seu prolongamento. As autoras mencionam Piero Manzoni na sua obra “Respiro do artista” (1960), um balão enchido com seu ar condensado a um esvaziamento precoce (como foi ironicamente a vida do artista) e a lembrança de um corpo sem vida. Ana Mendieta, em 1976 realizou variados trabalhos da serie “Silhuetas”, um negativo de seu corpo pigmentado na areia ou na terra. Marc Quinn, em 1991, faz sua obra “Eu” um autorretrato tridimensional feito com seu sangue congelado, exposto dentro da vitrine de um freezer. Cabe aqui menção ao paradoxo da profética “impossibilidade da morte em quem está vivo”, título da obra composta de um tubarão no formol, de Damien Hirst, de 1991.

Os “**Corpos estendidos e prostáticos**” testam as fronteiras entre o individual e o coletivo, estendendo a possibilidades de gerar outros estados de comunicação, vivência e consciência. Pioneiros dessa categoria foram Lygia Clark, em “Eu e Você”(1977) composta de dois performers que não podem se ver e acabam



ativando outros sentidos para se conectar. Hélio Oiticica com seus Parangolé (1968) que acolhem os visitantes e os levam a dançar. Outra faceta dessa tendência do corpo estendido são as tecnologias ou inteligências artificiais (IA). Nese campo tecnológico, os pioneiros foram Nam June Paik que cria um terceiro braço robótico, o Stelarc (1976) e Orlan que transmite ao vivo operações plásticas de seu próprio rosto como evento performático em “Ominipresença” (1993).

O livro de Warr e Jones apresenta uma vasta produção de mais de 140 artistas, junto com textos e elaboração sobre a temática. As pesquisadoras realizaram um mapeamento importante para percepção das tendências de uso do corpo que ainda parece estar em expansão. A inclusão dos artistas brasileiros mostra rompimento com as narrativas históricas norte americana e euro centradas, o que não impede de perceber ausências de artistas emblemáticos – e fora do eixo hegemônico - como Flávio de Carvalho e António Manuel.

### **Considerações finais**

Em 2018, doze anos após a exposição no Itaú Cultural e quase vinte anos depois do lançamento do livro de Warr e Jones, o uso do corpo ainda comemora sua qualidade transcultural – todo ser humano tem um corpo - e individual – cada um vivencia o mundo sob uma pele/realidade única. Sendo assim, o corpo se mantém como objeto intensamente pessoal e, ao mesmo tempo, inexoravelmente político. Porém, a partir dos anos 1980 os artistas (pelo menos os brasileiros) não tratam mais da questão política ligada à repressão militar, mas assumem uma maior complexidade no conceito de político, fato já observado por Cocchiarale e Matésco (2005).



O corpo político hoje questiona a singularização e o preconceito, assume a diversidade de gênero e a pluralização das diferenças. Os artistas encampam a luta contra a exploração dos corpos; dão voz aos movimentos sociais dos invisibilizados e colocam-se frente a ameaça do conservadorismo e do fanatismo religioso. A mensagem de cunho feminista “Seu corpo é um campo de batalha” (1989), da artista Barbara Kruger, é extremamente relevante no contexto atual.

Pode-se dizer que a arte contemporânea opera uma inversão intencional da nudez neoclássica. Os artistas não desejam mais neutralizar o corpo, mas potencializá-lo como objeto provocador; causar impacto e provocar desconforto frente as ideologias adestradoras. O corpo contemporâneo distancia-se do caráter mais abstrato e intelectual e torna-se mais provocativo.

Outra qualidade é a tentativa de expandir o corpo do artista em direção ao público. As práticas artísticas participativas ativam o visitante envolvendo seus corpos de formas mais comprometidas.

Todas as formas de adstração ideológica do corpo podem ser problematizadas através da potência da arte que permanece como território de disputa temporal, existencial e política acerca do destino dos corpos e, por consequência, das sociedades.

## Referências Bibliográficas

- ANDRADE, OSWALD. Revista de Antropofagia, n. 1, 1928.
- ARANTES, Otília B. F (org) *Modernidade Cá e Lá: Textos escolhidos de Mário Pedrosa*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, New York: Verso, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, 2012. Disponível em: [https://monoskop.org/images/f/f3/Bishop\\_Claire\\_2012\\_Delegated\\_Performance\\_Outsourcing\\_Authenticity.pdf](https://monoskop.org/images/f/f3/Bishop_Claire_2012_Delegated_Performance_Outsourcing_Authenticity.pdf) Acesso em: 20Julho 2018.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Coleção Espaços de Arte Brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- CLARK, Keneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*, London: London Bridge Books, 1972.
- DEITCH, Jeffrey. *Post Human*, Editora DAP: Nova York, 1992.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.
- MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.
- McVILLEY, Thomas. *Art & discontent : theory at the millennium* New York: McPherson, 1993.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: The politics of performance*, Routlege, Nova York, 1993.
- VERGINE, Lea. *Body Art and Performance*. Milano: Editora Skira, 2000.
- THOMAS, Nicholas. *Body Art* , Thames and Hudson, London, 2014.
- WARR, Tracy; JONES, Amelia. *The Artist Body*. London: Phaidon, 2002.

