

Performance: um fenômeno de arte- corpo-comunicação

Fernando do Nascimento Gonçalves*

RESUMO

A performance é uma expressão artística em que o corpo é utilizado como um instrumento de comunicação que se apropria de objetos, situações e lugares - quase sempre naturalizados e socialmente aceitos - para dar-lhes outros usos e significações. Como arte que se ocupa do corpo, atravessou suas distintas concepções, buscando questionar limites e fronteiras da cultura e do cotidiano a ele associados em nossa sociedade. Hoje, usando mediações tecnológicas, promove outros modos de apresentação do corpo, ao mesmo tempo que se propõe a repensá-lo, convidando-nos a refletir sobre os novos desafios da arte e do corpo na atualidade.

Palavras-chave: corpo, arte, comunicação, tecnologia

ABSTRACT

Performance art is an artistic expression where the body is used as a communication tool that takes objects, situations and places – commonly naturalized and socially accepted – to change their uses and significations. As an art form which focuses the body, performance crossed many of its reconceptions, seeking to question the limits and borders of culture and the everyday connected to its representations in our society. Now, through the technological mediation, performance promotes different kinds of presentation of the body, leading to its reconception and inviting us to mind the new challenges of the art and the body nowadays.

Keywords: body, art, communication, technology

RESUMEN

La performance es una expresión artística donde el cuerpo es utilizado como herramienta de comunicación que toma objetos, situaciones y sitios – casi siempre naturalizados y socialmente aceptados - para darles otros usos y significaciones. Como arte que se ocupa del cuerpo, ha atravesado sus distintas concepciones, buscando cuestionar límites y fronteras de la cultura y del cotidiano a el asociados en nuestra sociedad. Hoy día, a través la mediación tecnológica, promueve otros modos de presentación del cuerpo, al mismo tiempo que lo repiensa, invitandonos a reflejar sobre los nuevos desafíos del arte y del cuerpo en la actualidad.

Palabras clave: cuerpo, arte, comunicación, tecnología.

A história da performance como arte corporal está ligada a todo um conjunto de práticas contestadoras, produzidas principalmente no início do século XX na Europa e também nos Estados Unidos do pós-guerra e que ficaram conhecidas como as *vanguardas artísticas históricas*. O movimento de rompimento da performance com convenções formais e estéticas fez com que Renato Cohen a chamasse de “arte de fronteira” (COHEN, 1987, p.4).

O termo é sem dúvida ambíguo, mas designa com precisão a própria natureza desta expressão artística que opera quebras e aglutinações, ao mesmo tempo em que vai situar-se formalisticamente entre dois gêneros, mais exatamente “no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (Ibid, p.7). “Fronteira” aqui tem também o objetivo de demarcar algo que termina e começa, e, sobretudo, de anunciar algo que acontece num “entre”. A performance pode ser considerada “fronteira” exatamente por se dar num interstício, num limiar. Algo que termina (a representação, que é abolida nas artes visuais, na música, na dança e nas artes cênicas) e algo que começa (uma outra concepção de arte, de prática artística e de linguagens/processos criativos).

A performance só chegou a ser aceita como expressão artística “autônoma” na década de 70. Naquele momento, a arte conceitual – uma arte de idéias, mais do que de produtos, arte não comprável ou vendável – estava em seu apogeu e a performance teria sido uma das formas de demonstração destas idéias (GOLDBERG, 1996, p.7), na medida em que se apoiava fortemente no corpo como elemento gerador de novas significações, na

transitoriedade das apresentações e no fim da representação. Para isso, buscava desenvolver uma linguagem própria, caracterizada pela apropriação e justaposição de outras linguagens, como veremos mais adiante.

Após as vanguardas européias do começo do século XX, os trabalhos de John Cage, na música, e Merce Cunningham, na dança, representaram, nos anos 50, o início de uma nova série de pesquisas com linguagens e materiais, o que caracterizou a formação da nova vanguarda da segunda metade do século XX. Ao mesmo tempo, esta década invoca e resgata para suas criações idéias do início daquele século, desde Marinetti, Tzara, Baty, Artaud e Duchamp.

É quando vemos, então, na pintura, o surgimento do conceito de “action painting” (“pintura instantânea”) do artista americano Jack Pollock e as “assemblages” e os “environments” de Allan Kaprow, que irão desaguar no *happening* e na *body art*, estes últimos considerados precursores diretos da performance. O trabalho de Pollock, bem como o de Cage, é também considerado precursor da performance, especialmente por sua liberação radical dos padrões estéticos ainda vigentes e pelo aproveitamento de outras linguagens, justapostas umas às outras.

Nos trabalhos de Pollock, grandes lonas estendidas no chão funcionam ao mesmo tempo como tela e como palco. O artista transita sobre a lona, espalhando sua pintura em toda ela. O próprio pintor-ator – e não apenas sua mão e braço – move-se no espaço da lona-tela, transformado em espaço artístico, embora aí o corpo ainda não seja a obra em si – o que aconteceria mais tarde com a *body art* e com a performance. Na *action painting*, a arte consiste no próprio processo de produção do objeto pictórico.

O passo seguinte foi a “*assemblage*” (encaixes), no início dos anos 50, que consiste em pinturas sobre material inteiramente não tradicional e dispostas de forma a dar à obra altos e baixos relevos, texturas. Pode ser considerada uma forma mais elaborada de *collage*, com a diferença de que aí “a *collage* já não é apenas suporte do processo criativo, mas sim o ato artístico em si, eliminando-se o pictórico” (GLUSBERG, 1987, p.28).

Em 1955, Karpow deixa o expressionismo abstrato - caracterizado pela supremacia da sensibilidade em detrimento da figuração/representação - e passa a se dedicar às *assemblages*, o mesmo acontecendo com vários artistas tais como Jasper Johns, Claes Oldenburg e Rauschenberg, que, entre 56 e 58 tiveram aulas com Cage na New School of Social Research, em Nova York. Ou seja, os anos 50 já indicavam o surgimento de uma cena que se tornaria realmente efervescente a partir da década seguinte.

À época, estava em auge a *pop art*, surgida na Inglaterra e consolidada nos Estados Unidos, o que de alguma forma facilitou o desenvolvimento dos *environments*, pela reavaliação e uso de objetos, máquinas e utensílios como elementos estéticos. Os próprios artistas pop, como Claes Oldenburg e Andy Warhol, lançaram mão de *environments* – forma expressiva precursora das instalações –, como o foi o caso de *The Store* (Oldenburg), uma loja de verdade cujas mercadorias eram fabricadas todas pelo próprio artista, e as pilhas de caixa de sabão de Warhol. Interessante notar que esta “inovação” dos anos 50 e 60 também tem suas origens nos trabalhos da vanguarda do início do século, mais precisamente com os surrealistas¹.

Vale destacar, como lembra Glusberg, que o surgimento da *action painting* e o desenvolvimento da *collage*

permitiu observar as mutações que ajudaram a nascer a performance. Da “pintura instantânea” de Pollock temos o surgimento da integração do corpo ao processo artístico, no âmbito das artes plásticas. Da *collage* parcial e pictórica (de substâncias e imagens) à *collage* total e não pictórica (*assemblages* e *environments*) surge a possibilidade da exteriorização do objeto pictórico que literalmente sai da tela. Dentro da proposta da *live art*, que implicava a possibilidade de participação do público e da integração entre vida e arte, as expressões da *collage* invocavam também uma arte tirada da vida, do cotidiano, aspecto este que era expresso nos objetos utilizados. Era, portanto, um campo receptivo a inovações. Foram justamente as concepções da *live art* incorporadas aos *environments* que deram origem aos *happenings*.

Em 1959, Kaprow realiza com Cage, na Reuben Gallery de New York, seu *18 Happening in 6 parts*, criando um novo conceito de encenação que seria propagado através da década seguinte. Durante uma hora e meia, dezoito cenas ou fragmentos de atos ou “acontecimentos” divididos em seis partes (três *happenings* simultâneos em cada parte) se desenrolaram junto ao um público que era tido tacitamente como parte do espetáculo. Os intérpretes atuavam sob uma marcação cuidadosamente controlada por Kaprow por meio de desenhos, luzes e sinais de sino. Os seis intérpretes executam ações físicas simples, episódios da vida cotidiana—como espremer laranjas e ler textos e cartazes. Havia também monólogos, projeção de filmes e slides, músicas com instrumentos de brinquedo, ruídos e sons (Cage), além de pinturas (*assemblages*) que formavam verdadeiros *environments*. O salão era dividido em três salas por paredes de plástico semi-transparentes. Em cada uma delas, cadeiras para o público

e espaço para os intérpretes. Os espectadores podiam mudar de sala segundo instruções recebidas no início do espetáculo.

O interessante é que o programa advertia também que as ações não significariam nada claramente formulável, posto que se referiam tão somente às ações dos próprios artistas. Seu término, igualmente sem significado, (quatro rolos de quase três metros caíam de uma barra horizontal entre os intérpretes masculinos e femininos que recitavam palavras monossilábicas: “mas”, “bem”), pretendia tão somente “indicar algo espontâneo, que acontece porque acontece” (KAPROW apud GOLDBERG, 1996, p.130). Contudo, é digno de nota que o espetáculo foi ensaiado durante duas semanas antes da estréia e diariamente durante a apresentação que durou uma semana.

Nos anos 60, com o *happening*, assistimos à passagem da sucessão de *environments* para a sucessão de acontecimentos² e ao surgimento de uma multilinguagem, que incluía várias mídias, como as artes plásticas, o teatro, a *collage*, a música e a dança, recuperando dos futuristas italianos a experiência de uma arte sem distinção de gêneros e da Bauhaus a idéia da fusão das artes. De fato, como afirma Cohen, o *happening* funcionou como uma “vanguarda catalizadora”, que irá tomar o que se produz de novo nas diferentes artes: do teatro, incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o “teatro dialético” de Brecht; da dança, as expressões minimalistas de Martha Graham e Yvonne Rainer. Mas é das artes plásticas, com a *action painting*, que surgiria o elo principal a partir do qual nasceria a performance (COHEN, Op. cit., p.22).

Pollock já anunciara, na década anterior, que o artista deveria ser o sujeito e o objeto de sua obra, ou seja, que a obra só estaria completa com sua própria presença

como obra. Com a influência da *action painting* e sua idéia de transferência da “pintura” para “o ato de pintar”, o *happening* vai dar importância à movimentação física do corpo do artista durante a encenação.

Ainda nos anos 60, surgiram na Europa movimentos artísticos que realizavam criações com dança e música e acrescentaram novos elementos ao *happening*. Exemplos disso são as *Antropometrias do Período Azul*, de Yves Klein, onde 3 modelos nus, untados de tinta azul, prensam seus corpos contra telas enormes, como pincéis vivos, ao som da *Sinfonia Monótona* de Pierre Henri. A experiência que levou ao extremo a *action painting* de Pollock, criava espaço para o que mais tarde caracterizaria a *body art* da segunda metade dos anos 60 e dos anos 70. Da mesma forma, na Itália, Piero Manzoni, deu um passo além, em 1961, com a apresentação de sua *Escultura Viva*: homens e mulheres tiveram parte de seu corpo assinada pelo artista e se transformaram em “obra de arte”, um gesto que permite um paralelo, embora grosseiro, com os *ready makes* de Duchamp, objetos comuns destacados de seu contexto e transformados em obras de arte.

Mas, foi com a fundação do movimento *Fluxus*, por George Maciunas, em 1961 - cujos concertos mesclavam *happenings* (mais livres que os habituais) com música experimental, poesia e intervenções individuais - que se faz a ponte para a criação da arte da performance. Artistas como Yoko Ono, Joseph Beuys, John Cage e Stockhausen, dentre outros, participaram desse movimento que Maciunas definiu como “teatro neobarroco de *mixed-media*” (apud GLUSBERG, Op. cit, p. 38). Em 1963, o artista alemão Joseph Beuys, que dirigia desde 1961 o Departamento de Escultura da Academia de Artes de Düsseldorf, organiza o Festival Fluxus na Alemanha.

Embora fosse organizador de *happenings* e membro do *Fluxus*, suas ações extrapolavam a tônica dadaísta dos *happenings*, tanto pelo sentido social e político de seus trabalhos quanto por sua implicação filosófica. O exemplo clássico disso foi quando, em 1965, realiza, na Galeria Schmela, de Düsseldorf, uma de suas mais famosas *performances*, *How to explain pictures to a dead hare* (*Como explicar pinturas a uma lebre morta*). Com o rosto coberto por mel e folhas douradas, Beuys, carregando uma lebre morta nos braços percorre o salão, onde estão expostos seus desenhos e pinturas a óleo. Ao final do percurso, senta-se num canto iluminado do recinto e declara: “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, *Op. cit.*, p.38).

Com as sucessivas experimentações das vanguardas artísticas do século XX, começou a surgir a visão e a prática de um tipo de arte que se constituísse exatamente no interstício das diferentes linguagens, pelo *status* que a própria experiência do artístico vinha alcançando até então. Para tanto, foi necessário que intervisse um outro elemento, que já vinha sendo forjado no teatro experimental de Craig, Artaud, Brecht, Beckett e Grotowski, mas que notadamente no ambiente do *happening* e da *body art* ganha um *status* diferenciado: o corpo. Forjado, porque embora logicamente a figura do ator fosse a base e possibilidade mesma do espetáculo até o período que precedeu a *performance*, foi preciso que esta figura fosse desconstruída enquanto noção histórica do teatro de representação para dar lugar a uma outra figura que viabilizasse e desse suporte às novas pesquisas de linguagem e às novas concepções artísticas.

Embora a desconstrução das noções de ator e espetáculo tenha se dado nas vanguardas artísticas do teatro experimental, foi somente com as artes plásticas, com a qual manteve, pode-se dizer, uma solidariedade estreita e orgânica, que a redescoberta do corpo como objeto estético e fabulador de novas narrativas tornou-se possível.

Nesta nova tendência se inclui o Grupo de Viena que, em 1962, começa a sistematizar o que viria a se chamar *body art* (arte do corpo). O grupo parecia concretizar as idéias de Merleau-Ponty acerca do trabalho com o corpo: “em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho outro modo de conhecer o corpo humano senão vivenciando-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim e fundir-me com ele.” (*apud* GLUSBERG, Op. cit, p. 39).

As ações do Grupo de Viena chamavam a atenção pela violência das apresentações, tendo um de seus membros, Schwarkogler, morrido em 1969, aos 29 anos, em consequência de mutilações e feridas que se auto-infligira. Já outro artista, Nitsch, em seu *Teatro de Orgia e Mistério*, organizava rituais envolvendo sacrifícios de animais, que terminavam com abundante derramamento de sangue, o que provocou sua prisão na Áustria e na Inglaterra. A experiência radical do corpo na *body art* significou para Cohen “a sistematização da significação corporal e a inter-relação com o espaço e a platéia. O fato de se lidar com os velhos axiomas das Artes Cênicas, sob o ponto de vista plástico, traz uma série de inovações à cena: o não uso de temas dramáticos, o não uso da palavra impostada” (Ibid, p. 23).

O ambiente criado pelo *happening* e pela *body art* pareceu corresponder aos anseios que estas experimentações

nutriam e de certa forma concretizavam. Muito do que visionários como Craig, Appia, Duchamp, Schlemmer, Artaud, Brecht e Beckett sonharam em termos de linguagem cênica em seus distintos elementos - e em termos de autonomia e liberdade - se realizava de certa forma em Pollock, Grotowski, Cage, Cunningham, Kaprow e Beuys. E continuaria a reverberar e até se concretizar a partir dos anos 70 com os trabalhos do Living Theater, Théâtre du Soleil, Bob Wilson, Wooster Group e Laurie Anderson.

Este foi o exercício e a função precursora primordial da *body art*. Pinturas sobre corpos que dançam, feridas e flagelações impostas por artistas em si mesmos, a reprodução e desconstrução de movimentos corporais cotidianos que se naturalizaram e cristalizaram, as mímicas: a *body art* teve como objeto aquilo que usamos como instrumento e representou o início de um processo de investigação artística sobre o corpo, em relação às suas qualidades plásticas, sua energia, resistência, seus poderes gestuais e sobre suas relações com o espaço³.

Ora, o corpo é passível de todo este processo formal de investigação uma vez que constitui um sistema simbólico e uma de nossas mais antigas e complexas instituições sociais. E talvez uma das menos visíveis enquanto tal. Graças a ele definimos nossa identidade de humanos, nos diferenciamos das coisas e de outros humanos e hierarquizamos nossas relações com eles. Temos, portanto, aqui a noção de corpo como construção simbólica, narrativa, uma vez que o corpo nomeado (vestido, dócil, másculo, feminino, cidadão, estrangeiro, estetizado, saudável, doente, monstruoso, virtual etc) nasce de mediações, de formas discursivas que geram alteridades como teias de significação. Na verdade, nossa

experiência do corpo sempre se deu por jogos, pois, de fato, o corpo é talvez o mais político dos conceitos ocidentais – suporte de um conjunto de atributos que estruturam nossa lógica.

O corpo é, portanto, histórico e nasce ligado à cultura. Sua imagem é a de um artifício cultural que deve estar preparado para o espaço social, na medida em que “sustenta como matéria a produção de processos de identificação a partir de suas evidentes marcas visuais que expõem a identidade do sujeito consigo próprio com o grupo do qual participa e pelo qual quer ser acolhido e reconhecido (...)” (TUCHERMAN, 1999, p.106). E, provavelmente por isso, Sidonie Smith acredita que “a naturalização do corpo pode ser um terreno enganoso, talvez o espaço do estranho e não do familiar”, pois sendo uma construção cultural e, portanto, política, a evidência do corpo pode apenas oferecer um aparente continuum de identidade estabilizada” (SMITH, 1994, p.267).

A partir da perspectiva de sua constituição enquanto discurso o corpo foi trabalhado no *happening* e na *body art* e, mais tarde, na *performance*, onde então será desconstruído inclusive em sua imediatez e presença física, como nos trabalhos de Laurie Anderson, onde os usos da tecnologia desfazem a ilusão do corpo através da produção de um “corpo tecnologicamente mediado”, que se apresenta sempre deslocado, nunca imediatamente presente.

De uma forma mais ampla, Glusberg viu no *happening* e na *body art* o agrupamento de diversas tendências internas que tinham como denominador comum a proposta de “desfetichizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo

à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem” (*Ibid*, p.43).

A partir disso, é possível verificar que a cultura nos leva a tomar por naturais seqüências de ações e comportamentos - inclusive de comunicação - a que estamos habituados. O estudo das relações entre corpo e cultura permitiria uma decodificação e um questionamento das condições de geração dessas ações e dos fatores que as determinam. Portanto, como afirma Glusberg, a *performance* e a *body art* não trabalham apenas com o corpo e, sim, com o discurso do corpo. É assim que em 1972 a *body art* teve reconhecimento internacional na Documenta de Kassel, com uma mostra que contou com seus artistas mais relevantes. Mas, mesmo expandindo-se pelos Estados Unidos, Europa e Japão, aos poucos a *body art* dá lugar

a que outros criadores interessados em pesquisar novos modos de comunicação e significação convergissem para uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria-prima, não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte. (GLUSBERG, *Op. cit*, p.56)

É assim que, nos anos 70, vai se partir para experiências mais sofisticadas e conceituais, que irão incorporar aparatos técnicos e diferentes mídias, “incrementando” assim o resultado estético dessas experiências. A *body art* se diluiria, ainda segundo Glusberg, dentro de um gênero mais amplo que passou a se chamar “arte da perfor-

mance”. Esta passaria, assim, a representar este conjunto de experiências artísticas que consubstanciariam aquilo que este autor chamou de um “fenômeno de arte-corpo-comunicação” (*Ibid*, p.66), que embora se apóie em formas de teatro, música e dança, as retoma para desarticular seus elementos e criar outra coisa que não é teatro, nem música, nem dança.

A performance surge, portanto, como uma manifestação artística em que o corpo é utilizado como um instrumento de comunicação e arte que se apropria de objetos, situações e lugares - quase sempre naturalizados e socialmente aceitos - para dar-lhes outros usos e significações e propor mudanças nas formas de percepção do que está estabelecido.

Embora, de uma forma geral, *happening* e *performance* enquanto modos de expressão artística tenham uma raiz comum (ambos são movimentos de contestação, ambas se apóiam na *live art*, no acontecimento presente e numa valorização do imagético preferencialmente ao texto), a *performance* distingue-se do *happening* e da *body art* pela complexidade de suas proposta e por um “aumento de esteticidade” (COHEN, *Op. cit*, p. 151) obtido por um maior controle sobre a produção e pela criação de uma linguagem mais elaborada, em detrimento da espontaneidade e do aspecto “dadaísta” característico dos dois modos de expressão anteriores.

Enquanto o *happening* vai se apoiar mais em *sketches*, no elemento grupal, numa ênfase social e integrativa, com objetivos terapêuticos e anárquicos, em materiais simples, no improvisado e realizará eventos geralmente sem repetição, a performance vai, comparativamente, adotar a *collage* como linguagem, tomará mais o elemento individual que o grupal para suas apresentações, terá objetivos mais estéticos e

conceituais, utilizará materiais mais sofisticados e seus eventos terão mais possibilidades de repetição, embora com diferenças entre cada apresentação. (Cohen, *Op. cit.*, p. 128). Ainda assim, logicamente vai utilizar os elementos do *happening*, bem como os da dança, do vídeo e da TV e os do teatro, mas os reprocessará de forma mais elaborada através da fusão destes elementos (mecanismos intermídia), para criar uma comunicação e uma interação diferenciadas com a plateia – menos espontânea e algo mais distanciada.

É importante destacar que a comunicação estabelecida pela performance em nenhum momento retorna à representação. Ao contrário, ao funcionar como um composto de “arte-corpo-comunicação”, a performance o faz em detrimento de uma compreensibilidade linear e de uma significação que se estabelece no nível da limitação dos códigos. Cria com isso, a possibilidade daquilo que René Berger, em suas pesquisas sobre as relações entre arte e comunicação, chamou do funcionamento da linguagem ao nível da comunicação “artística”. Nesta, a mensagem “não seria um dado e não estaria constituída nem no ato da emissão, nem da transmissão, nem finalmente na recepção, mas se consubstanciaria no próprio ato de comunicar” (BERGER, 1977, p.132).

Ora, é importante compreender que, como explica Glusberg, as atividades corporais e o próprio comportamento social estão determinados por convenções que constituem verdadeiros “programas gestuais” a que nos sujeitamos, conforme os tempos e as condições da cultura em que vivemos. Neste sentido, a performance “buscaria desenvolver programas criativos, individuais e coletivos, sendo que o que importa é o processo de trabalho, sua seqüência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico” (*Ibid.*, p. 53).

A performance, por toda a trajetória das expressões que a antecederam, apresenta fundamentalmente duas outras conotações: a de arte de intervenção e de experimentação. De fato, como expressão artística, pode ser considerada em sua origem mais uma arte de intervenção do que de fruição, a exemplo do que se fazia nos movimentos surrealista e futurista. Uma arte cujo objetivo era causar uma transformação no espectador, através da criação de jogos com a percepção, embora não de forma tão radical quanto a *body art* e o *dadá*. Sua proposta está muito mais voltada, como vimos, para a instauração de outras formas de percepção da realidade e das formas de expressão.

É justamente este caráter de instauração que a torna nitidamente intencional, o que nos permitiria propor a noção de performance como uma arte de “intervenção”. Trata-se de uma ação consciente de questionamento através da arte. Mas, ao mesmo tempo, é possível dizer que, em princípio, a noção de intervenção não definiria inteiramente o caráter do qual está imbuída a performance. A performance propõe novas experiências perceptivas e questiona aspectos de nosso cotidiano, da comunicação e da cultura, o que também lhe conferiria um caráter de “experimentação” com fins de mudança.

A este respeito, afirma Guattari que a performance teria o mérito de levar ao extremo as percepções e os estados de alma banais, fazendo-nos passar do que estes teriam de mais padronizados a “formas radicalmente mutantes de subjetividade”. Isto porque a performance carregaria “blocos de sensações compostos pelas práticas estéticas aquém do oral, do escritural, do gestual, do postural, do plástico... que têm como função desmanchar as

significações coladas às percepções triviais e às opiniões, impregnando os sentimentos comuns” (GUATTARI, 1992, p.114). A performance potencializaria, assim, o instante, engajando-o num processo de “descentramento estético”, em que os componentes de expressão e elementos retirados do cotidiano sofreriam “extrações intensivas” e passariam por uma desconstrução de suas estruturas e códigos para propiciar uma recomposição, uma recriação destes elementos. A performance seria, portanto, ao mesmo tempo, um questionamento do natural e uma proposta artística.

Neste contexto, a relação arte-corpo seria encarada como uma relação de enfrentamento, pois através dela se produz o estranhamento do próprio corpo que se vê objetivado através de trocas de identidades, posições e formas imprevisas de ocupação do espaço, gestuações e associações com objetos e com outras pessoas de forma incomum. É este estranhamento que permite à performance funcionar como operadora de transformações de condicionamentos generalizados e imagens corporais cristalizadas, mesmo que de forma efêmera e localizada.

Estas idéias se refletiram em práticas que marcam a construção de um projeto formalístico e de uma linguagem que, por sua vez, foram também reflexos das preocupações e das lutas da época⁴. O início dos anos 70, sobretudo, foram marcados pela arte conceitual, que representou um processo de reflexão sobre a arte e o fazer artístico. A arte conceitual procurou “desestetizar” a arte num momento de freqüentes questionamentos sobre o significado e a função da arte frente à sua crescente mercantilização. Como a arte conceitual, a performance representou mais uma experiência de

tempo e de espaço do que de produção de objetos de arte, o corpo se converteu num meio de expressão mais direto: daí a importância dos *happenings* (intervenções rápidas e relativamente simples) e da *body art* na época, que mais tarde dariam origem à performance.

Décadas depois, a *performance* continuaria a inspirar movimentos artísticos dos mais diversos, embora com características bem distintas. Com a introdução de tecnologias de reprodução da imagem nas artes, a partir principalmente do vídeo nos anos 70, verifica-se que a concepção de “presença” se altera e esta passa a adquirir outros modos de apresentação. O corpo “re-presentado” ou “mediado” deixa então de ser considerado inautêntico para ser aceito como um outro modo possível de apresentação. É quando artistas lançarão mão, com mais frequência, tanto da presença imediata quanto da mediada, ou seja, do “real” e da “representação” desse “real”.

Mas, qual o status desse corpo mediado? O que ocorre quando, física, a presença imediata passa a ficar em segundo plano, para dar lugar às imagens e narrativas que articulam fragmentos e distintas linguagens? Quando, em trabalhos de artistas como Laurie Anderson e Pipilloti Rist, só temos representações do corpo com os quais lidar devido ao efeito mesmo da mediação?

De fato, a performance mudou a partir dos anos 80 e teria deixado de ser uma *função* (transgressiva) para passar a ser um *gênero artístico* entre outros, como defende Josette Féral (1992:148). E isso não apenas porque se alterara o ambiente sociocultural, mas também porque as próprias concepções de corpo se modificam no contato com a tecnologia, como analisa Johannes Birringer (1991, 210)

Parte do que RoseLee Goldberg chamou de “artistas da geração midiática” (1996, p. 190) ou do que Auslander denominou “geração de artistas pós-modernos” (1992, p.165), Laurie Anderson é um exemplo de testemunho dessas mudanças no interior da performance e nas concepções de presença. Os modos como a artista discute a linguagem, a mídia e a tecnologia, as questões de gênero, a política, o poder e o próprio corpo, ao longo de mais de trinta anos, afetaram e foram afetados por essas mudanças.

Começando como escultora conceitual nos anos 70, Anderson adquire projeção na então alternativa cena do Soho, em Nova York, para, nos anos 80, criar um estilo híbrido entre vanguarda e cultura de massa. Ao longo de todos esses anos, a artista produziu em suas performances um corpo que nunca estava imediatamente presente, embora estivesse longe de estar ausente. Através da construção de um corpo mediado eletronicamente, Anderson transforma-se num instrumento de percussão, conecta-se a computadores, é atravessada por imagens, tira sonoridades inusitadas de violinos modificados, altera eletronicamente a voz para fazê-la ressoar grave e metálica e poder questionar os discursos de poder. Seu corpo eletrônico é um meio de tornar-se “outra” e de permitir fazer-se multiplicar pela mediação, enquanto seu próprio corpo desaparece, fenômeno que analisei em outra oportunidade (GONÇALVES, 2003).

Se o corpo é signo, pode-se pensar que, nas atuais formas de apresentação do corpo nas artes – através da mediação tecnológica –, não há falência do corpo com a mediação. Se o corpo é em si construção – primeiramente no nível do discurso e conseqüentemente em seus distintos tipos de representação –, o corpo me-

diado em performance será sobretudo um operador dos signos que o atravessam. Em outras palavras, o corpo não desaparece sob a mediação, mas altera-se do mesmo modo como as concepções que fazemos dele, o que, por sua vez, se reflete nas maneiras como a arte vai apresentá-lo e discuti-lo.

Na atualidade, o corpo passa a ser um dos nós de uma rede de fluxos que nos constitui como narrativa complexa. Mas, se, por um lado, concordamos que a mediação do corpo corresponde cada vez mais à sua articulação com elementos de uma cultura tecnológica, por outro mudam as questões que o corpo nos coloca: como as atuais formas de se pensar o corpo e de apresentá-lo na arte nos permitiriam reinventar a nós mesmos, nossa sensibilidade, visões e modos de nos relacionarmos com o mundo? Como esse corpo mediado poderia nos ajudar a resistir à mercantilização da existência e nos ensinar a ousar novamente?

Notas

¹ Os surrealistas montaram espécies de *environments* com seus *objects trouvés* (como as xícaras de café, o prato e a colherinha que Meret Oppenheim cobriu de pele ou a tábua de passar roupa que Man Ray enfeitou com uma fileira de tachinhas. Duchamp foi um dos artistas que primeiro montou peças do tipo *environment*, na I Exposição Internacional do Surrealismo realizada em Paris, em 1938, segundo Glusberg (1987:30).

² Esta “colagem de acontecimentos”, que era encenada como um espetáculo, prenunciava de alguma forma o uso do corpo como objeto de arte, uma das características da *performance* no início dos anos 70.

³ Deve-se, contudo, a Grotowski, algumas das primeiras explorações das potencialidades do ator (timbres desconhecidos de voz, o trabalho com o corpo e gestos), em seus laboratórios, que, mais tarde, dariam origem a seu *Teatro Pobre*.

⁴ Os movimentos que estão por trás do *happening* são o movimento *hippie* e a contracultura.

Referências bibliográficas

BERGER, René. *Arte e Comunicação*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1977.

BIRRINGER, Johannes. The postmodern body in performance. In: *Theater: theory and postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de criação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FÉRAL, Josette. What is left of performance art? Autpsy of a function. Birth of a genre. *Discourse - Journal for theoretical Studies in Media and Culture*. Spring, 1992.

GOLDBERG, Roselee. *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

GONÇALVES, Fernando. *Como fazer um corpo desaparecer e ao mesmo tempo se multiplicar: imagens da presença nas estratégias tecno-poéticas de Laurie Anderson*. In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Setembro de 2003, Belo Horizonte: Intercom, Anais.

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

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

SMITH, Sidonie. Identity's body. In: ASHLEY, Kathleen (Org.) *Autobiography and postmodernism*. Anherst: University of Massachusetts, 1994.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Passagens, 1999.

*** Fernando Gonçalves** é professor da Faculdade de Comunicação Social da UERJ, Doutor em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ, pesquisador de comunicação e arte.