

Reticências...

Crítica de arte



3

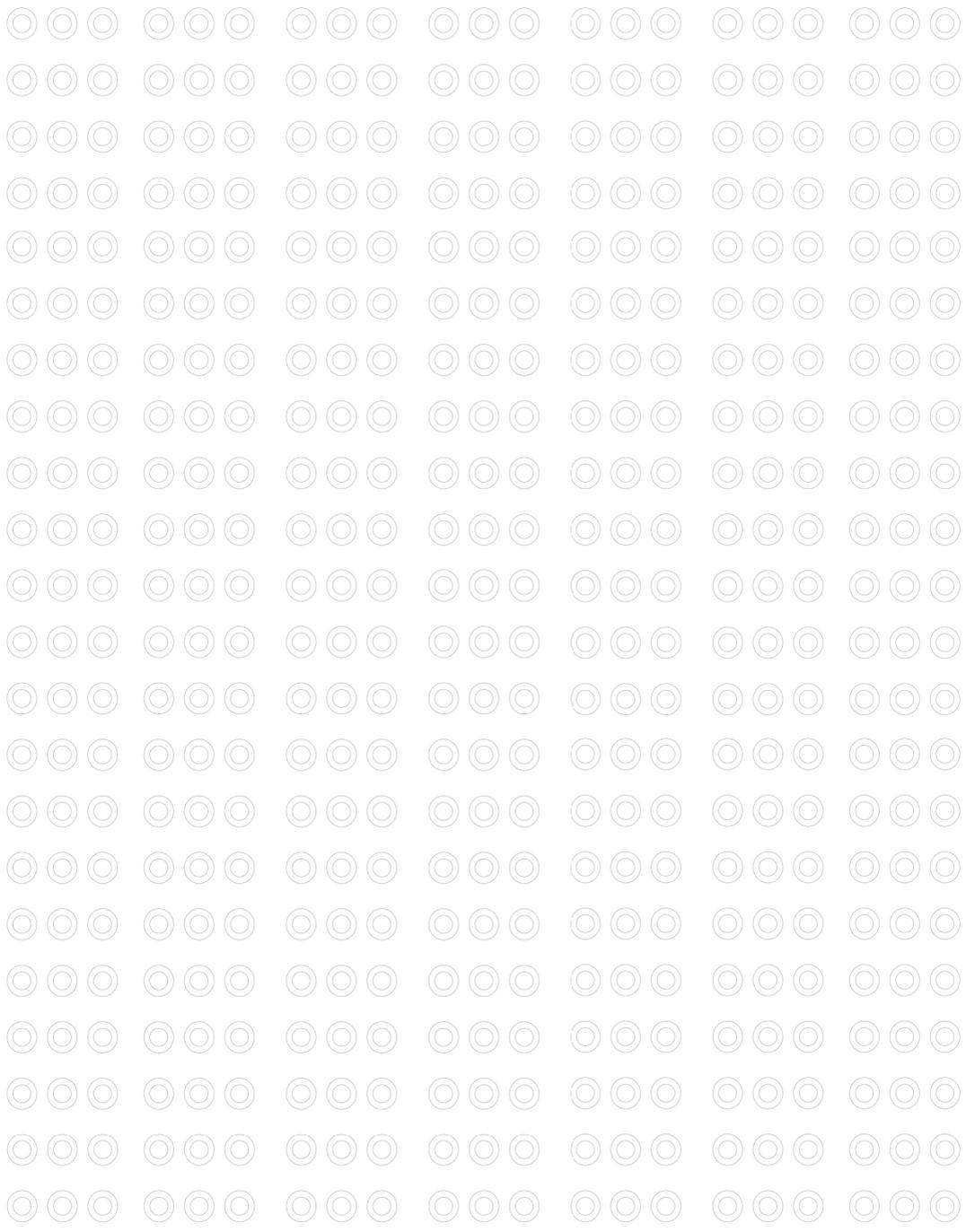


Foto capa:
Marcus Vinicius, Ocupação urbana experimental I [Beira-Mar]
2007, performance
Foto Mariana Alvarez



Reticências.3
Crítica de arte

*De que
corpo?*

Fortaleza
Novembro de 2011



Rubiane Maia, *Delírio*, 2011
Foto Verónica Meloni

Editorial

O *Reticências...Crítica de Arte* dá continuidade ao trabalho que vem realizando desde 2008: o de ser um campo de possibilidades para o exercício experimental da linguagem escrita e o debate sobre arte contemporânea. Desse tempo de atuação já foram publicadas duas edições impressas, além do funcionamento de uma plataforma digital do projeto, com atualização quinzenalmente.

Em vista de seu terceiro ano de atividade, o *Reticências* lança a revista de número 3, com um projeto editorial mais aprimorado. Só possível devido ao apoio via III Edital de concurso público: Prêmio de Artes Visuais 2010, da Prefeitura Municipal de Fortaleza, por meio de sua Secretaria de Cultura (Secultfor).

A edição atual traz o tema *De que corpo?* para a discussão, a partir do viés de vários colaboradores entre artistas, críticos, curadores e pesquisadores em artes visuais. Na arte contemporânea, em suas múltiplas formas de atuação, o corpo assume papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem fundidos de modo a simbolizar as subjetividades criadoras. O discurso sobre a corporalidade rompe com a velha visão “platônico-cartesiana”, seguindo livre e aberto às poéticas artísticas, como veremos nas páginas a seguir.

Então, ficamos por aqui e lembramos: somos apenas três pontinhos com possibilidades infinitas de experimentação. Por nossa disposição horizontal, pensamos tudo no mesmo patamar: arte e reflexão, uma contaminação mútua e necessária, que nasce do encontro e do desejo de sentir-se corpo

Sumário

Pensamentos sobre o corpo na arte contemporânea [6...13]

Katia Caton

Considerações sobre o ritual na performance [14...21]

Ana Cecília Soares

O que pode o corpo [22...27]

Solon Ribeiro

Entrevista com Viviane Matesco [28...33]

Corpo-Arquivo [34...45]

Beatriz Furtado

Corpo, dança e performance, uma breve reflexão [46...51]

Andrea Bardawil

Dois ou três usos do corpo na arte contemporânea brasileira [52...57]

Eduardo Jorge

Performance como texto, escrita como pele [58...65]

Daniela Mattos

Autorretrato em performance Goodbyeworld / Amor_realizado [66...69]

Aslan Cabral

O corpo – entre a performance e a arquitetura [70...73]

Marcus Vinicius

Animal territorial [74...77]

Júnior Pimenta

Da arte de representar o corpo em um retângulo $1 \times \sqrt{2}$ [78...79]

Humberto Alves de Araújo



Micheline Torres, *Eu Prometo, Isto é Político*
Foto Branca Matos

Pensamentos sobre o Corpo na Arte contemporânea

por Katia Canton

“Com pedaços de mim
eu monto um ser atônito”

Livro sobre nada, 1996

Manoel de Barros, Mato Grosso - Brasil, 1916.

Yves Klein, *Anthropométries de l'époque bleue*,

Galerie internationale d'art contemporain, Paris, France, 9 mars 1960

Foto cortesia do Yves Klein Archives



Esse poema, curto e potente, parece apontar para um certo incômodo que é sentido por todo o ser humano contemporâneo. O referido incômodo refere-se a uma generalizada insegurança ligada à busca idealizada de uma identidade estável e fixa. Será que ainda se pode falar em uma identidade única, em uma essência do eu? É exatamente isso que o sociólogo britânico Stuart Hall questiona em seu livro *A Identidade Cultural na pós-modernidade*.

O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade única e estável está se tornando fragmentado, composto não só de uma única, mas de várias identidades, muitas vezes contraditórias ou não resolvidas. O processo de identificação, através do qual projetamos nossas identidades culturais, tornou-se provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente.

A identidade torna-se uma celebração móvel, transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (2000, p. 12/13). A velocidade da vida contemporânea, a virtualização das relações de produção e a instabilidade generalizada que resulta dessas trocas, gera uma sensação de estranhamento em relação ao conceito de identidade. Somos cada um de nós e somos também os outros, as alteridades, tudo aquilo com que nos relacionamos. Somos aquilo com o que compomos.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas... A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.

Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar—ao menos temporariamente (Hall, 2000, p. 13). A exposição *Autorretrato: espelho de artista*, organizada pelo MAC USP, sob minha curadoria, realizada na Galeria de Arte da Fiesp, em 2001, tentou discutir o modo como os artistas tratam a questão da identidade no próprio corpo. Essa exposição discutia o contexto do surgimento do conceito de autorretrato, desde a época das cavernas até o momento contemporâneo.



Dentro
de nós há
identidades
contraditórias



Dividida em seis módulos, a exposição focava seus três últimos módulos na produção contemporânea, dividindo-a em núcleos intitulados: *Simulacro e a Produção Contemporânea*, *As Políticas da Autoimagem e Contemplação* e *o Eu-poético*. No módulo Simulacro, uma sensação de estranhamento em relação à própria autoimagem era materializada por parte dos artistas através de um incômodo em relação à essa noção estável de identidade.

Numa série de fotografias trabalhadas digitalmente, Edgard de Souza re-

placava seu corpo nu fazendo uma espécie de clonagem de si mesmo. Keila Alaver resgatava a infância se retratando em fotomontagem como boneca: com o recurso do computador ela se transforma e transforma seus amiguinhos em bonecos que estão sempre fazendo alguma coisa estranha, no caso um deles parece prestes à enforcá-la.

A artista também criou uma boneca escultural, toda branca, com os membros unidos por parafusos, uma autoimagem em tamanho natural que faz lembrar uma visão hospitalar de corpo. Albano Afonso usava camadas de imagens de autorretratos célebres na história da arte, como obras de Rembrandt, Albrecht Durer, por exemplo, e sobrepõe esses autorretratos ao autorretrato de si mesmo.

Usando depois um perfurador, o artista cria uma imagem de diferentes autorretratos em camadas, que se sobrepõem ao olhar, dependendo do ângulo, confundindo e instigando o observador. No módulo As Políticas da Autoimagem, os artistas emprestavam suas identidades para o questionamento político e social. Adriana Varejão retratava-se em três obras como diferentes tipos de mulheres mexicanas.

Somos
aquilo
com o que
compomos.

Essa configuração de autoimagens, sem chassis, as telas ficavam enrugadas, reforçando a noção de marginalização do papel feminino. Tanto Josely Carvalho como Lourdes Colombo comentavam o papel da mulher nos países árabes. Josely Carvalho, artista que vive em Nova Iorque, se inseria como testemunha das perdas humanas durante a Guerra do Golfo. Lourdes Colombo criava uma série de imagens fotográficas usando a burca, que passava de adorno ao sufocamento.

Dora Longo Bahia transportava seu autorretrato para o cotidiano violento exposto nos jornais. A artista se coloca no lugar das vítimas: Dora Longo Bahia, grávida de seis meses apanhou do marido porque quando ele chegou em casa, o jantar não estava pronto. Dora Longo Bahia levou uma sapatada do irmão porque arrumou um amante jovem demais para ela. Efrain Almeida criou um boneco miniaturizado de si mesmo feito de cedro, apontando para a pequenez humana diante do universo.

No último módulo, intitulado Contemplações e o Eu poético, artistas se apresentavam em situações de repouso: Sandra Cinto dormia numa cama entre livros e desenhos abrindo sua identidade para um mundo de sonhos e fábulas. José Rufino incorporava sua autoimagem à carta enviada para o avô-paterno, de quem emprestou o nome, fazendo um deslocamento de identidades pelo viés da memória. Lina Kim criou um espelho na forma de animal, onde se refletia toda a exposição, expandindo autoimagens e identidades infinitamente.

Yves Klein, *"Anthropométrie de l'époque bleue"*, (ANT 82), 1960

Coleção : Musée national d'art moderne
Centre Pompidou, Paris, France

Foto: cortesia do Yves Klein Archives

Afinal, o eu só existe porque existe o outro, operação que se multiplica numa sucessão infinita.

Eu sou o Corpo. Artistas modernos já utilizaram o corpo como moldura para a produção contemporânea. Yves Klein, por exemplo, tornou-se célebre por suas conhecidas Antropometrias, em que os corpos nus de suas modelos eram pintados com o célebre azul profundo (tonalidade de azul que ficou conhecida como *blue Klein*) e depois carimbados sobre superfícies como tecidos e telas. Diferentemente dessa atitude, artistas contemporâneos não lidam exatamente como o corpo enquanto tela. Nas obras contemporâneas, em suas sensibilidades diversas, o corpo assume o papel concomitante de sujeito e objeto, que aparecem mistura-



todo corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo

dos de forma a simbolizarem a carne e a crítica, ao mesmo tempo, misturadas.

Maria Rita Khel, em seu artigo O Eu é o Corpo, comenta: "...existe (ai) um paradoxo interessante, porque dizemos sempre meu corpo, como se existisse um eu em algum lugar externo ao corpo que é dono desse corpo, porque não existe

nenhum eu em nenhum outro lugar que não seja o próprio corpo. Quer dizer, o eu é o corpo" (2005, p. 110). Essa é de fato uma das grandes percepções que permeiam a obra dos artistas contemporâneos hoje, atentos às tensões que se situam em um corpo cada vez mais idealizado pela indústria do consumo, confuso em meio a tantas imagens cujos modelos são espetacularizados, inseguros na projeção de uma dimensão do corpo que é sempre aquela que supervaloriza a forma e o prazer.

O "corpo artista", expressão cunhada pela pesquisadora Cristine Greiner, é justamente o corpo que vibra na contração desse panorama. Sua potência está justamente na forma como ele ajudaria a humanidade a se alimentar de conheci-





mentos com base na desestabilização de antigas certezas. (2005, p. 138).

...“Assim como a atividade sexual e a experiência da morte (próxima ou anunciada), a atividade estética representa no processo evolutivo uma ignição para a vida. Uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para nossa sobrevivência... Isso significa que todo corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo... Mas, dessa experiência, necessariamente arrebatadora, nascem deslocamentos de pensamentos que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente

de modo que o risco se tornará inevitavelmente presente. (2005, p. 138).

Greiner explica como o corpo artista torna-se um “desestabilizador de certezas que nos faz sentir vivos” (p. 139). Exemplos afloram: Já nos anos 1960/70, a cubana Ana Mendieta foi precursora de uma obra em que o corpo é ritualizado e se torna o grande centro de um debate sobre vida, morte e transcendência. Hanna Wilke, que faleceu de câncer, tornou-se modelo fotográfico de si mesma, numa série intitulada *Infra-Vênus*, ironizando padrões de beleza femininos.

A iraniana Shirin Neshat escreve no próprio corpo uma história de discriminação em relação à mulher no Oriente. A italiana Vanessa Breecroft cria padrões de mulheres nuas em série, provocando o olhar do outro em relação à própria objetificação do corpo feminino. O norte-americano Matthew Barney cria uma mitologia pessoal em que os corpos se transformam em um mistura de personagens mitológicos, ciborgs-celtas, em uma série de operações simbólicas realizadas corporalmente. Ron Muek, na Inglaterra, replica corpos humanos reforçando neles algumas particularidades que chegam a causar estranhamento.

Marc Queen, também pertencente à nova geração britânica, cria estranhas imagens com o próprio corpo; por exemplo, um autorretrato seu foi feito a partir do próprio sangue do artista, retirado e congelado para depois então ser esculpido e mantido refrigerado. No mármore, o artista realizou uma série de esculturas feitas a

partir de corpos com algum tipo de deformidade física. Spencer Tunick, outro nome referencial da arte contemporânea, convoca milhares de pessoas nuas que se juntam, criando uma verdadeira tapeçaria humana, preenchendo e ressaltando espaços físicos; trava-se aí um diálogo entre civilização e natureza, arquitetura e organicidade.

A iugoslava Marina Abramovich, um dos principais nomes da performance contemporânea mundial, usa o seu próprio corpo para, de várias maneiras, incitar debates sobre sexualidade, dor, vida, longevidade e cultura. O trabalho desses artistas age como um contraponto poético a todo um projeto de servidão voluntária do corpo contemporâneo, escravo da imagem na sociedade de consumo. Maria Rita Kehl acrescenta em seu texto: "...o

critério de inclusão é o consumo ou a identificação com imagens de consumo...

Nas sociedades do espetáculo, só valem os sentimentos que prestam às imagens adequadas ao discurso midiático. Os 'sentimentos desprovidos de mídia' não tem reconhecimento, não tem expressão. Os sofrimentos normais da vida, os lutos, as perdas, as fases da timidez, de desânimo, os momentos de recolhimento necessários à reflexão e a contemplação não encontram lugar, não são respeitados—ou então se tornam imediatamente alvo da medicina psiquiátrica" (p.116)oo

REFERÊNCIAS

Canton, Katia. Corpo, Identidade e Erotismo.

Série Temas da Arte Contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

*Greiner, Cristine. "O Corpo do Artista como Desequilizador de certezas". In Cocchiarale, Fernando e Viviane Matesco. *Exposição Corpo, Itaú Cultural, São Paulo, 2005.**

Hall, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A. 2003. 7ª ed.

Kehl, Maria Rita. "O Eu é o Corpo". in Cocchiarale, Fernando e Viviane Matesco.

Exposição Corpo, Itaú Cultural, São Paulo, 2005.

O trabalho desses artistas age como um contraponto poético a todo um projeto de servidão voluntária do corpo contemporâneo

Katia Canton é PhD em Artes Interdisciplinares pela Universidade de Nova York e livre-docente em Teoria e Crítica de Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É professora do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), curadora e autora de vários livros para crianças e adultos

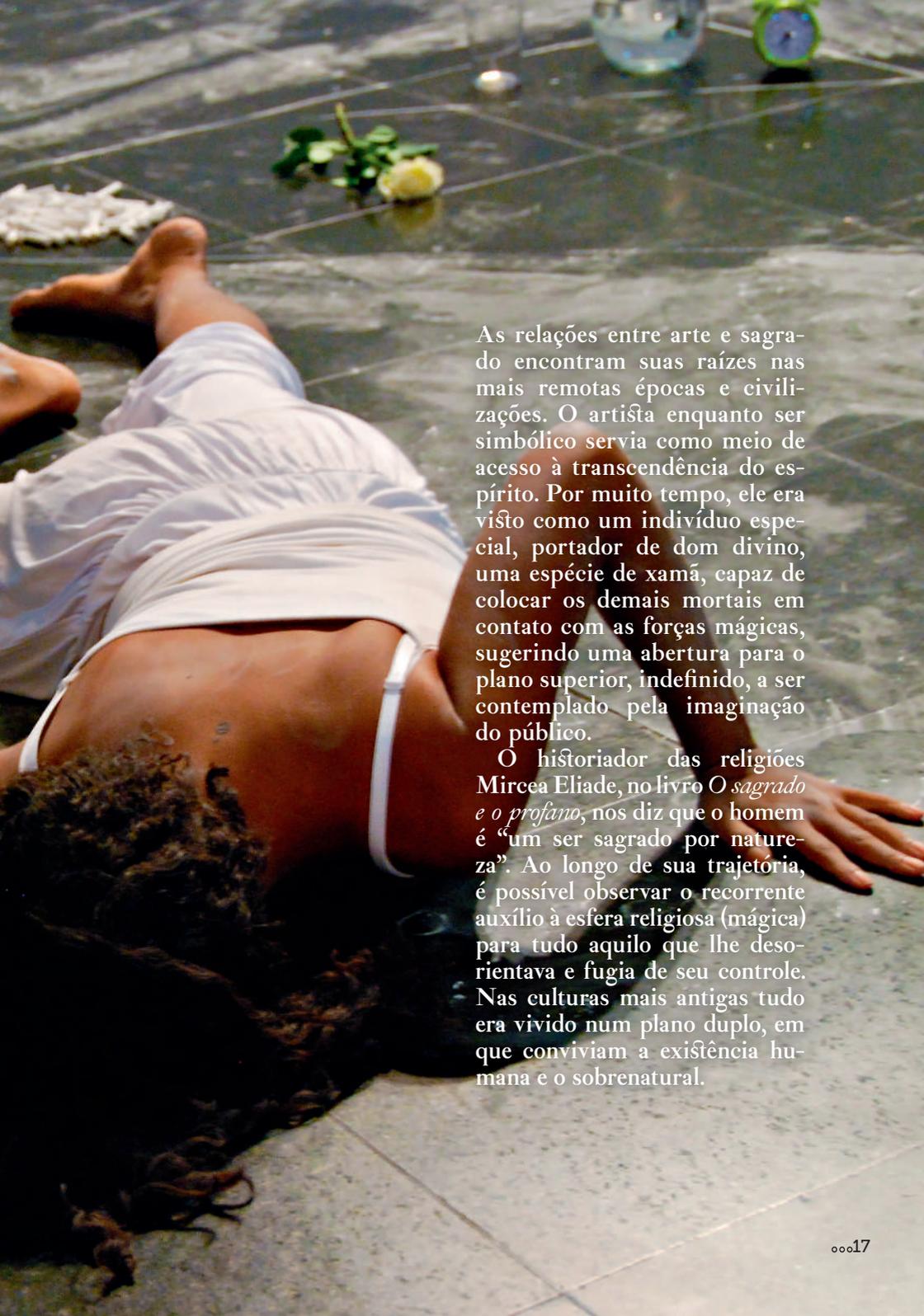


Considerações sobre O ritual na performance

por Ana Cecília Soares

Rubiane Maia, *Delírio*, 2011

Foto Verónica Meloni



As relações entre arte e sagrado encontram suas raízes nas mais remotas épocas e civilizações. O artista enquanto ser simbólico servia como meio de acesso à transcendência do espírito. Por muito tempo, ele era visto como um indivíduo especial, portador de dom divino, uma espécie de xamã, capaz de colocar os demais mortais em contato com as forças mágicas, sugerindo uma abertura para o plano superior, indefinido, a ser contemplado pela imaginação do público.

O historiador das religiões Mircea Eliade, no livro *O sagrado e o profano*, nos diz que o homem é “um ser sagrado por natureza”. Ao longo de sua trajetória, é possível observar o recorrente auxílio à esfera religiosa (mágica) para tudo aquilo que lhe desorientava e fugia de seu controle. Nas culturas mais antigas tudo era vivido num plano duplo, em que conviviam a existência humana e o sobrenatural.

Como exemplo têm-se as práticas ritualísticas: um instrumento que tornou possível a concretização do mundo mítico e a exposição de seus conceitos e símbolos mágico-religiosos. Os rituais se completavam com mímicas, danças e relatos de lendas. A partir deles, o homem procurava curar doenças, eliminar os inimigos, acalmar ou incitar a natureza, conquistar um novo regime ontológico ou estatuto social (como é o caso dos “ritos de passagem”).

A presença do sagrado na arte é intrínseca a sua própria história. E, mesmo, hoje, em meio a tantos avanços científicos e tecnológicos. Apesar do enfraquecimento da manifestação religiosa no mundo ocidental desde o Iluminismo, percebe-se a emergência de sintomas capazes de exprimir na produção contemporânea permanências do sagrado. Segundo a professora e pesquisadora Maria Amélia Bulhões, em *As questões do sagrado na arte contemporânea da América-Latina*, este fenômeno pode ser identificado na recorrência aos temas do catolicismo e dos mitos africanos e indígenas, estabelecendo-se pontes entre as tradições do passado e as experiências do presente.

Dessa recorrência a sacralidade nas poéticas atuais, a alusão e a inserção de posturas e procedimentos ritualísticos no fazer artístico têm sido bastante expressivas. Promovendo uma relação espiritualizada do artista e do público com a arte, e desta maneira uma vivência específica com o sagrado. Os objetos ou as performances artísticas podem adquirir o mes-

mo teor místico de um ritual religioso ou mágico desde que haja entre seus participantes uma espécie de pacto de crença e que estes entrem num sistema simbólico que seja partilhado e comum entre todos.

Em muitos trabalhos, sobretudo nas performances, é possível encontrar aspectos comuns às práticas rituais, como o sacrifício seguido de sofrimentos físicos. Semelhante às cerimônias iniciáticas das antigas civilizações, nas quais o neófito (o recém-admitido numa dada realidade ou etapa da vida social) era debelado a situações de violência ou purgação do corpo através de mutilações, escarificações, testes de resistência, entre outros procedimentos. Alguns artistas contemporâneos também exploram à exaustão os limites físicos e psicológicos de seu ser, submetendo-se a situações de dor, consternações e até de risco de vida. O neófito e o artista vivência cada um ao seu modo uma experiência paradoxal, transcendente, de morte simbólica e ressurreição.

A dor diante do sacrifício consentido não tem de ser renegada; é vivida tragicamente (...) Para os gregos, o sacrifício é um símbolo de expiação, purificação, apaziguamento, imploração propiciatória (...) O sacrifício celebra, primeiramente, uma vitória interior (Chevalier e Gheerbrant, 2009).

Os objetos ou as performances artísticas podem adquirir o mesmo teor místico de um ritual religioso ou mágico desde que haja entre seus participantes uma espécie de pacto de crença e que estes entrem num sistema simbólico que seja partilhado e comum entre todos.

Conforme Mircea Eliade, “a importância do sacrifício jaz no fato de que ele sacraliza o ato social e o novo relacionamento que este produziu”. Por meio da ação sacrificial, o artista é levado à catarse. Ele convoca em si e no outro uma descarga de sentidos e emoções. Ao transcender a dor e a punição pela arte através da representação trágica de suas performances, é como se purificasse sua alma e atingisse a um plano sublime.

A performance enquanto manifestação ritual se produz numa intervenção alquímica que transforma a realidade em outras possibilidades. A partir dela, o ar-

tiستا atualiza o universo de experiências tendo como base a manipulação do corpo e de seus subsídios estéticos e simbólicos. A atuação ritualística nas poéticas age na criação de novos vetores de subjetivação, onde o corpo é conduzido a um espaço intermediário entre o real e o numinoso. A cena ritualística acontece em meio a este alargamento da dimensão corporal, que sobrepõe aos elementos cristalizados no cotidiano as forças da criação.

Ícone deste tipo de trabalho é o artista Hermann Nitsch, que fez parte do Acionismo Vienense, um dos movimen-

tos mais contundentes pelo seu caráter seminal e pela violência impactante de suas ações, surgido na Áustria, entre os anos de 1965 e 1970. Inspirados pelo lema da redenção e da liberdade, assumindo um papel transgressor e, também, messiânico, os acionistas acreditavam realizar ações puras desprovidas de qualquer caráter estético, sem o fim de contemplação ou reflexão, numa busca catártica de libertação.

Nitsch, como explica Michæl Archer no livro *Arte Contemporânea: uma história concisa*, encenava ritos demorados que envolviam grandes quantidades de corante vermelho, sangue e a estripação de animais. “Eles eram, para Nitsch, ‘um modo estético de rezar’. As ações de Nitsch eram experiências totais que abrangiam a estimulação excessiva de todos os sentidos”. Suas performances, registradas sempre em vídeo, envolvem a contratação de vários performers para desempenhar o papel de assistentes, to-

dos trajados em vestes brancas que são depois mergulhados em sangue e colocados sobre os animais que são mortos para o efeito. O artista diz que procura a intensidade das tragédias gregas e que parte da ideologia cristã para desenvolver sua inquietante produção.

Marina Abramovic, uma das pioneiras da performance, leva seu corpo ao esgotamento dos limites físicos, como modo de esvaziá-lo e deixá-lo em prontidão para uma experiência espiritual mais plena. No vídeo *Balkan Erotic Epic* (2005), a artista realiza uma performance ritual, fundamentada em manuscritos dos séculos XIV, XV, XVI e início do XIX, enraizado na cultura sérvia desde os tempos medievais. Ela faz menção aos simbolismos e cultos da *Terra-Mãe*, da fecundidade *humano-agrária* e da sacralidade da figura feminina.

O trabalho é composto por uma instalação de sete vídeos, na qual a artista retoma os antigos rituais pagãos sob um olhar contemporâneo. Há homens vestidos em trajes tradicionais, com ereção, olhando para a câmera. São imagens que falam de

Para os camponeses da região balcânica os órgãos sexuais femininos e masculinos representavam instrumentos de cura, de prevenção de doenças, de fertilidade, uma forma de comunicação com os Deuses.



Marina Abramovic, *Balkan Erotic Epic: Women*, 2005

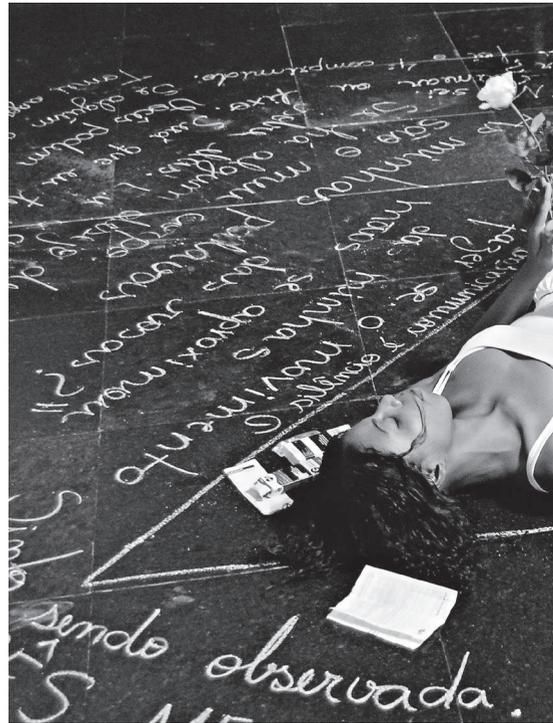
© Marina Abramovic

Cortesia da Sean Kelly Gallery, New York

orgulho nacional, energia muscular e sexual, como uma causa para a guerra, para desastres, mas também para o amor. Há, ainda, homens copulando com a terra, como se fossem amantes, mulheres massageando os seios enquanto contemplam o céu, encharcadas pela chuva, cobertas de lama, com a vagina abertamente exposta para a terra. Para os camponeses da região balcânica os órgãos sexuais femininos e masculinos representavam instrumentos de cura, de prevenção de doenças, de fertilidade, uma forma de comunicação com os Deuses.

Em outra vertente, a brasileira Rubiane Maia enfatiza a arte como meio de catarse. A artista, na performance *Delírio* (2011), trata dos possíveis deslocamentos entre estados do corpo e da mente através do uso de psicotrópicos que levam ao descanso, a lentidão e ao sono. A ingestão excessiva desses medicamentos unida à referência de alguns elementos dos rituais alquímicos, como a rosa branca (uma vez que é uma das flores preferidas dos alquimistas, cujos tratados se intitulam frequentemente “roseiras dos filósofos”), cria toda uma atmosfera de legítimo arrebatamento, o que lhe permite a saída da temporalidade humana para uma dimensão metafísica. Sair do tempo é retirar-se completamente da ordem cósmica, para entrar em outro universo. O tempo é ligado ao espaço indissolivelmente.

Enquanto os remédios vão fazendo efeito em seu organismo, Rubiane escreve com pedaços de giz aquilo que vai sentindo. As



Rubiane Maia, *Delírio*, 2011

Foto Verónica Meloni ●●●●●●●●●●

palavras, postas em círculo (figura simbólica para o tempo), são extensões de seu corpo. Um elo tênue com o real, diluindo-se com o avanço da sensação letárgica em si. O tempo e a dinâmica dos acontecimentos são outros. Ela tenta vencer o adormecimento, há uma espécie de luta interna consigo mesma, mas a sensação de deslumbre é maior. Esgotada, em certos momentos, dorme, caindo por cima das palavras, que viram borrões embranquecidos. Pequenas



Sair do tempo é retirar-se completamente da ordem cosmica, para entrar em outro universo

A pesquisadora Lúcia Santaella, em *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*, nos diz que numa era de possibilidades ilimitadas, o corpo se torna “uma medida do excesso, uma medida da possibilidade de ir além de si mesmo e de suas limitações físicas (...) uma paradoxal espécie de prazer na dor, uma tensão excessiva que leva o corpo ao paroxismo do esgotamento, à beira de sua consumação no limiar da morte”. Nesse sentido, por meio das ritualizações do corpo na performance, tanto o artista como o espectador poderá atingir a um estado de transe, a pura transcendência do ser pela arte. O contato e o retorno ao tempo mítico. Nas palavras de Mircea Eliade: “o tempo de origem por excelência, o tempo da cosmogonia, o instante em que apareceu a mais vasta realidade, o Mundo”. Hermann Nitsch, Marina Abramovic e Rubiane Maia parecem saber muito bem disso...

lembranças do que aconteceu. Reverencia a passagem do tempo.

Em seu trabalho, a artista consegue transformar o tempo material em tempo espiritual. Como a própria alquimia, que sob outro ponto de vista, simboliza a evolução do homem de um estado dominado pela matéria para um estado espiritual: transformar em ouro os metais é o equivalente a transformar o homem em puro espírito.

Ana Cecília Soares é crítica de arte e editora da revista e site *Reticências...Crítica de Arte*.

Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entrega um “criador”.

(Hélio Oiticica)

por
Solon
Ribeiro

Artistas do leste-europeu após a queda do muro de Berlim
Foto Solon Ribeiro



que
de o
rpo

Com a arte corporal e as performances artísticas, o corpo, liberta-se de todo peso civilizatório que por milênios se abateu sobre ele. Liberta-se da condenação de ser túmulo ou prisão da alma.

Nas décadas de 1960 e 70, a arte alarga tanto suas fronteiras e muda tão completamente seus códigos que permite o desenvolvimento de uma relação totalmente nova entre o artista e o corpo: surge a body art decretando o corpo o suporte da obra de arte.

Livre do aprisionamento da representação ilusória apresenta-se como obra viva, com seus ruídos, impulsos e movimentos para ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida.

O corpo então convertido em material de trabalho é submetido a experimentações as mais diversas: alguns artistas se despem, outros se lambuzam de tinta, comem vidro, se cortam, bebem sangue, e até levam tiros no museu.

Para François Pluchart — a questão para alguns artistas era de fato horro- rizar o espectador, objetivo muitas vezes atingido através de trabalhos nada gentis, em que o corpo era submetido a pro- vações físicas (e por vezes morais) as mais variadas.

O teste dos limites do corpo e a expo- sição pessoal ao risco e compreendendo atos de autoflagelação, eram centrais a uma série de artistas, dentre os quais a italiana Gina Pane, a artista introduzia, em ações aparentemente familiares, um elemento de terror:



Pelo início dos anos 70, Pane havia engolido carne moída estragada enquanto assistia à tv; se cortado com lâmina de barbear; feito gargarejos com leite até que sua garganta sangrasse; andado sobre o fogo; mastigado vidro; quebrado uma placa de vidro com seu corpo e subido uma escada cravejada de pontas cortantes.

O grupo Acionismo Vienense é referencias para se pensar a arte corporal e caracterizam-se como a forma mais violenta e agresiva de tratar o corpo no âmbito artístico de seu tempo e de impor horror ao espectador.

Artistas do leste-europeu após a queda do muro de Berlim

Foto Solon Ribeiro

Formado por Herman Nitsch, Otto Muhl, Rudolf Schwarzkogler e Gunter Brus, na primeira ação de Herman Nitsch realizada no atelier de Otto Muhl, no final de 1962. Muhl derrama e espalha sangue animal de uns pequenos recipientes sobre a cabeça de Nitsch, que estava vestido com uma túnica branca e atado através de umas argolas à parede, como um crucificado. Na série de performances nomeadas de *Teatro de Orgias e Mistérios*, ele utiliza abundantemente carcaças de animais e sangue. Para o artista, o contato do corpo com esses materiais atuaria como um meio de deliberar a energia reprimida e de purificação.

Art and Revolution, possivelmente a ação mais extrema de Gunter Brus, realizada na universidade de Viena, em 1968. Convidado a participar de uma discussão política sobre a função da arte na sociedade capitalista, Brus iniciou sua performance despindo-se, em um auditório cheio de estudantes, em pé sobre uma cadeira, o artista feriu seu peito e suas coxas com uma lâmina. Em seguida, urinou num copo e bebeu. Logo depois, defecou e espalhou fezes em seu corpo. Finalmente, Brus deitou-se no chão e pôs a masturbar-se, ao mesmo tempo em que cantava o hino nacional austríaco. Preso imediatamente por difamar um símbolo do Estado, Brus teve de se exilar em Berlim para escapar de uma sentença de seis meses de detenção, sendo perdoado pelo governo de seu país apenas dez anos após o ocorrido.

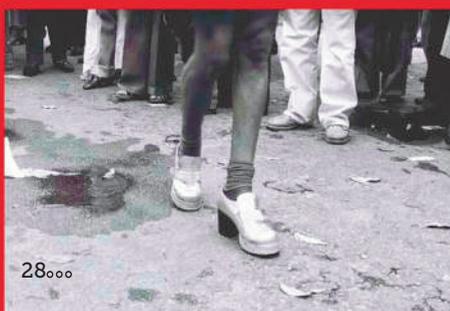
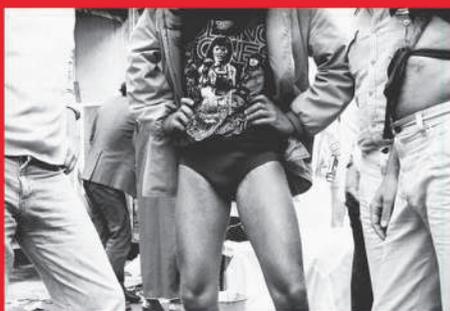
Com a arte corporal e as performances artísticas, o **corpo** liberta-se de todo peso civilizatório que por milênios se abateu sobre ele. Liberta-se da condenação de ser **túmulo** ou **prisão** da **alma**.

Exponentes do experimentalismo nas artes plásticas nos 1960 e 1970 no Brasil, Hélio Oiticica e Lygia Clark traçam um caminho diferenciado de seus contemporâneos europeus e norte-americanos,

numa busca incessante da aproximação da arte com a vida, elegem a experiência e a vivência como fatores relevantes. Suas obras propõem outras relações sensoriais e corpóreas por parte do espectador. Segundo Guy Brett, “o que realmente diferencia os artistas brasileiros mais originais como Lygia Clark e Hélio Oiticica são os interesses deles pela pessoa humana em sentido completo”.

Solon Ribeiro, *Mitos vadios*

Foto Solon Ribeiro • • • • •



O contato com o espaço dionisíaco nas rodas de samba do morro da Mangueira são referências importantes para a elaboração das *Manifestações Ambientais* de Hélio Oiticica.

O crítico Mário Pedrosa comenta a origem da criação do Parangolé por Oiticica: “Foi durante a iniciação ao samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para a experiência de tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade”.

Com o Parangolé Hélio Oiticica propõe uma mudança radical na atitude do espectador, de mero receptor passivo para participante na atividade criadora. Os parangolés são mais que capas, estandartes, bandeiras para serem vestidas ou

O contato com o espaço dionisíaco nas rodas de samba do morro da Mangueira são referências importantes para a elaboração das Manifestações Ambientais de Hélio Oiticica

carregadas pelo participante, superando o próprio conceito de arte, os trabalhos deixam de serem “obras” para ser proposta aberta ao público e por ele completada. O participante vira obra ao vesti-lo. Segundo Oiticica trata de “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo”.

A partir de 1959, com os Relevos, Bilaterais e Núcleos, Lygia Clark rompe com a superfície e moldura do quadro, possibilitando a exploração do espaço vivido pelo sujeito, antecipando segundo Mario Pedrosa a importância do espectador-participante no contexto de uma obra absolutamente aberta.

Em 1960, Lygia inventou objetos em chapas de metal articuladas por dobradiças e que assumiam formas diferentes após a manipulação pelo espectador, que a artista chamou de bichos, Própria artista explica “quando o homem brinca com os bichos ele começa a aventura de se desligar deste conceito ético e

aprende o desligamento com tudo que é fixo e morto. ele brinca com a vida, ele se identifica com ela, se sentindo na sua totalidade; participando de um momento único, total, ele existe”.

Não estamos mais diante de simples objetos, mas de uma arte em atitude de diálogo. Em 1964, com a proposição *Caminhando*, a artista prossegue sua trajetória rumo à completa desmaterialização da obra de arte, Lygia Clark explica: “para essa experiência eu utilizo uma fita de Möebius, pois ela corta com os nossos hábitos espaciais: direita-esquerda, frente-verso, etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limites e de um espaço contínuo. Mas de todo modo, o essencial de *Caminhando* não está nisso, nem mesmo na serpentina que resulta desse corte, que posteriormente se joga fora: só importa o ato vivo de fazer”.

Com os *Objetos Relacionais* Lygia Clark abandona o campo unicamente da arte e começa a fazer experiências com fins terapêuticos. Em carta a Hélio ela descreve esses objetos “Meu caro Hélio, uso tudo o que me cai nas mãos, sacos vazios de batatas e de cebolas, capas dos vestidos que chegam da tinturaria e até as luvas de borracha que uso quando tinjo meu cabelo!” Dizia na época que era mais psicóloga que artista, ou melhor: “É um trabalho fronteira porque não é psicanálise, não é arte. Então eu fico na fronteira, completamente sozinha” e como diz Paulo Herkenhoff: “toda a obra de Lygia Clark passa e orienta-se na direção do outro”^{oo}

e samba ngueira são antes para a anifestações

Solon Ribeiro é artista visual, professor e curador. Formado em Comunicação e Arte pela L'École Supérieure des Arts Décoratifs (FR), autor dos livros *Lambe-Lambe*, *Pequena História da Fotografia Popular* e *O Golpe do Corte*. Vive e trabalha em Fortaleza.



Cor algumas ques

entrevista
Com **Viviane
Matesco**

.....
Pesquisadora e doutora em artes visuais pela
Escola de Belas Artes da Universidade Federal
do Rio de Janeiro.
.....

Por Ana Cecília Soares

Viviane Matesco reflete sobre as questões do corpo na arte contemporânea a partir de um percurso histórico da relação entre corpo, imagem e representação. Termos de sentidos distintos, mas que se entrecruzam nas poéticas artísticas.

po e tões...

... Como surgiu o interesse em pesquisar o corpo na arte contemporânea?

A questão do corpo começa a fazer parte dos meus estudos quando escrevo o texto *Corpo-cor em Hélio Oiticica* para o catálogo da xxiv Bienal de São Paulo (1998). No ano seguinte realizei a curadoria *Em torno do Corpo* para o Itaú Cultural, com jovens artistas que estavam centrando suas investigações em aspectos corporais. A partir de então, desenvolvo uma análise buscando entender como a questão assume feições diversas na arte contemporânea brasileira, através da comparação de várias conjunturas e gerações de artistas. No ano de 2002 realizei uma pesquisa com o apoio da Fundação Rio Arte, na qual efetivei um levantamento, seguido de um ensaio sobre o universo de trabalhos de arte contemporânea em torno da questão do corpo. Durante esse período realizei um

levantamento de artistas, arquivos e pessoas que participaram de muitos eventos e momentos artísticos; foram entrevistados em torno de 50 artistas, de diversas gerações, com a gravação em fitas, recolhimento de folders, catálogos e a digitalização de imagens. Essa pesquisa teve como resultado a exposição *O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira*, realizada conjuntamente com o crítico Fernando Cocchiarale para o Instituto Itaú Cultural em São Paulo, em 2005. A realização da exposição com Fernando Cocchiarale foi uma experiência enriquecedora, pois me permitiu refletir e alargar as premissas da pesquisa a partir do olhar de um curador mais experiente e que foi meu professor. Após essas experiências desenvolvi um projeto de doutoramento sobre a questão e, do universo inicial de cinquenta artistas, escolhi dois: Tunga e Artur Barrio para aprofundar a reflexão.

... ***Em Corpo, Imagem e Representação*, lançado em 2009, você buscou relacionar estes três termos homônimos ao título da publicação. De que maneira isso foi pensado, uma vez que eles já são próximos por natureza?**

O livro *Corpo Imagem e Representação* corresponde ao primeiro capítulo da minha tese de doutorado, onde procuro analisar esses termos para compreender os impasses da questão do corpo na arte contemporânea. A noção de um corpo primário em função das performances

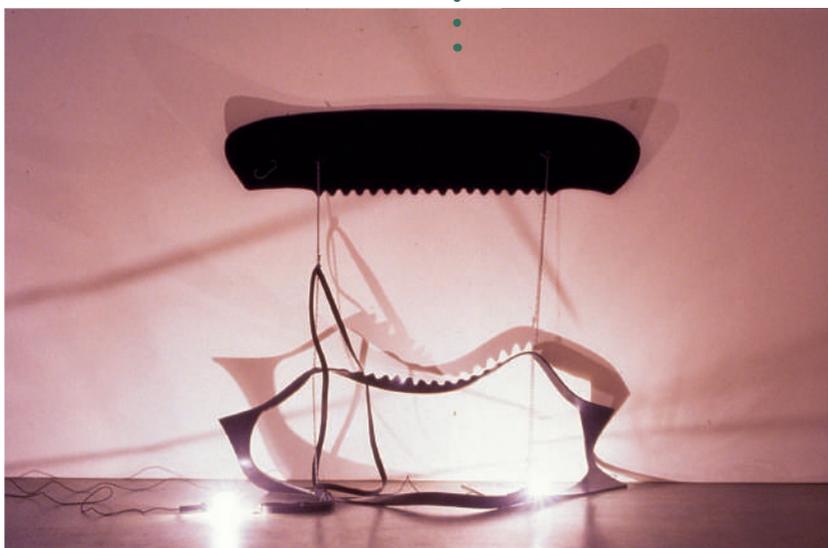
e trabalhos que enfatizam a “corporalidade” ficou reduzida à idéia simplista de que o corpo rompe com a representação ao sair da “moldura” e se apresentar literalmente. Certamente que a exposição de dimensões do corpo, antes reprimidas, profana a idealização de sua imagem e representação no Ocidente. O problema é que em muitos textos, corpo, imagem e representação são tratados como se fossem termos universais e, no entanto, têm sentidos distintos em cada momento. É exatamente esse o cerne do problema quando se enfrenta a questão do corpo na arte: os próprios termos não possuem um sentido único e é desse caldo que se nutre a cultura ocidental. Por isso mesmo são utilizados por diversos discursos a partir de pressupostos diferentes, mas que eventualmente se entrecruzam. Então, o trabalho no livro foi tentar fazer um esboço dessas relações para entender de que corpo é esse que estamos falando.

Daí a necessidade de uma análise histórica para compreender como esses termos se configuram no Ocidente.

••• No livro, as questões do corpo são pensadas a partir da série *Vê-nus*, de Tunga, e das *trouxas ensanguentadas*, de Artur Barrio. Por que a discussão gira especificamente em torno da produção desses artistas?

Os trabalhos de Tunga e Barrio funcionam como propulsores de questões que perpassam o sentido da arte, para os homens de períodos mais remotos até os dias de hoje. Por intermédio deles, compreende-se como um mundo comum se construiu e definiu sua cultura como gestação articulada e simultânea do invisível e do

• • • • • Tunga, *Vê-nus (Vênus)*
• Foto Doug Baz, foi tirada no
• Bard College Museum em 1997
• Cortesia do artista
•





visível. A opção de refletir sobre a questão do corpo na arte contemporânea por meio do estudo das obras de Tunga e Barrio, deveu-se em primeiro lugar a qualidade e a ressonância nacional e internacional que alcançaram. Também porque a questão do corpo ocupa um papel relevante ao longo de toda trajetória dos dois e aparece tanto nas obras performáticas, como nas instalações, em imagens fotográficas e videográficas, nos objetos e fragmentos corporais. Apesar de percursos diversos, os trabalhos de ambos apresentam uma tensão que impossibilita a delimitação de categorias como corpo e mente, e nos permite uma reflexão que aborde a arte contemporânea através do questionamento da presença de um corpo primário.

Quando começou a valorização do corpo na produção contemporânea?

Em termos da história da arte recente, essa valorização ocorre nos anos 1960 e não foi por mera coincidência. A afirmação de uma ideologia de corpo autêntico e libertário nesse período contribuiu para construção da imagem de um corpo puro e centrado na experiência física e cotidiana. No entanto, existe uma distinção entre trabalhos voltados para exploração das capacidades do corpo, típicos dos anos 1960 e a afirmação da performance que, embora utilize o corpo como instrumento, não fica a ele restrito. Ao longo da década de 70, a performance acaba por se impor como meio que

Artur Barrio, *SITUAÇÃO T T, 1.....* 1970. (2ª parte)
Registro fotográfico Cesar Carneiro
Cortesia do artista



Corpo-

Sigalit Landau, *Barbed Hula*, 2000

Video, 2 min

© Sigalit Landau

Cortesia da artista e kamel mennour, Paris

-Arquivo

por Beatriz Furtado

nas obras fílmicas de Sigalit Landau e Marina Abramovic

Uma análise do corpo em Michel Foucault só pode ser entendida ao considerarmos o pensamento de Nietzsche, pois é quem estabelece a ruptura com a filosofia centrada na verdade e na alma, produzindo outra que se afasta de uma unidade do sujeito.

Em Nietzsche, podemos entender o corpo como criação. Se para a metafísica, o corpo é o lugar do esquecimento como perda e punição, para ele a memória só ocorre articulada com o esquecimento, levando a criação contínua de novos valores.

Se o lugar do qual falamos da alma é o corpo, é nesse mesmo corpo que se inscreve a memória e suas articulações com o esquecimento como um jogo sensório-corporal.

O esquecimento para Nietzsche é uma digestão, e a atividade de esquecer corresponde a um processo sem o qual não nos livraríamos do ressentimento com relação ao incessante escoar do tempo, à sua irreversibilidade, nem poderíamos nos instalar no novo e sermos felizes. É, sobretudo na segunda dissertação da “Genealogia da Moral”, como aponta a filósofa Maria Cristina Franco Ferraz, que Nietzsche propõe esse novo sentido para o esquecimento, já não entendido como pura passividade. Esquecer seria uma atividade primordial. No livro *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche sugere que a personagem principal deslocou o espírito para o estômago.

Com isso, o filósofo deu um novo lugar ao corpo, onde esquecer e lembrar fazem parte de uma atividade desse mesmo corpo. E é desse novo lugar, do abrigo da alma no estômago, que passo a falar do corpo como arquivo, a partir da leitura das per-

formances de Marina Abramovic e Sigalit Landau. Antes, no entanto, é preciso nos determos no conceito de arquivo, como o tomamos aqui. Trata-se, na linha de Foucault, do arquivo que deixa entrever que, em cada presente, em cada atualidade, somos tomados por uma interseção na qual aquilo que julgamos saber o que somos co-existe com aquilo que estamos nos tornando, mas que ainda não sabemos o que é.

É como se cada atualidade, é como se cada configuração espaço-temporal, fosse um complexo lugar de embates e de simultâneas emissões de signos que buscamos decifrar, seja como signos de nossas retenções, de nossas contenções, de nossos bloqueios, de nossas insuficiências, seja como signos de resistências ou de afirmações diferenciais anunciadoras de saídas. Se o lugar do qual falamos da alma é o corpo, é nesse mesmo corpo que se inscreve a memória e suas articulações com o esque-

cimento como um jogo sensório-corporal. Daí porque podemos dizer sobre o corpo como arquivo, portanto, de um corpo que comporta e constrói arquivos.

Tal perspectiva nos leva a criação do conceito de corpo-arquivo, ou seja, de um corpo onde se efetiva o Arquivo do qual falou Foucault, qual seja, pleno de interseção temporal. O corpo é um arquivo de temporalidades distintas, onde o que julgamos saber o que somos coexiste com aquilo que estamos nos tornando e que ainda não sabemos o que é.

O corpo-arquivo é o corpo da memória e memória do corpo que, tal como explica Henri Bergson, é uma memória constituída pelo conjunto de sistemas sensório-motores que o hábito organizou e que é, portanto, uma memória quase instantânea, à qual a verdadeira memória do passado serve de base. (...) Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação". (BERGSON, 1999:280) O corpo-arquivo se faz do lugar do agora, tal como Walter Benjamin (1985) falou do presente – um ponto infinitamente pequeno que divide passado e presente. É no presente que todos os tempos se tocam.

O corpo-arquivo não é o lugar de armazenar as marcas do mundo, não é o baú no qual se encontram fantasmas. O corpo-arquivo é presente e o lugar para onde confluem as diferentes temporalidades. É o agora de que fala Benjamin, que só subsiste na confluência entre a interrupção e a fugacidade. O corpo-arquivo é da ordem do acontecimento, que faz saltar pelos ares o contínuo do mundo. O corpo-arquivo é o território e a condição poética do acontecimento.

A partir dessa concepção de corpo-arquivo, nos propomos a pensar a performance *Balkan Baroque*, de Marina Abramovic. Uma performance realizada durante 24 horas, seis horas por quatro dias, durante a Bienal de Veneza, em 1997.

O corpo-
-arquivo
é presente e
o lugar para
onde confluem
as diferentes
temporalidades

Abramovic, a artista performer, senta-se sobre uma gigantesca quantidade de ossos de boi ensangüentados e, vestida de branco, limpa cada osso, retirando minuciosamente os restos de carnes que estão nos ossos enquanto balbucia lamentações sérvias. Essa obsessão pela pureza, traduzida pelo branco dos ossos, o livrar-se de toda decomposição da carne, parece encontrar abrigo na memória dos massacres à Kosovo e a limpeza ética realizada após 1991.

Os ossos, cada um deles, ativa a memória do genocídio, tendo como referência o número de civis assassinados. Ao lado de Abramovic são instalados três monitores de vídeo onde estão os retratos de seus pais e o seu. No vídeo, a artista dança ao som das canções populares e relata a história de uma lenda sérvia onde um rato-lobo devora seus semelhantes. No entanto, *Balkan Baroque* não é mais e apenas uma referência a uma instância temporal. O paralelo com a história da ex-Iugoslávia existe, mas está transformado em seu corpo, nas suas ações.

Não se trata de uma memória que traz de volta o passado, deste ou daquele período, desta ou daquela experiência. Quando Abramovic toma os elementos como a carne e os ossos e os leva para dentro de uma galeria, já não se trata de comunicar algo, mas de transformar as forças inscritas nas interseções de temporalidades diversas. Tal como no arquivo de Foucault, o que se deixa entrever, em cada presente da ação, em cada atualidade, é tomado por uma interseção na qual aquilo que se

julga saber o que é coexiste com aquilo que se está tornando, mas que ainda não se sabe o que é. Podemos pensar a obra de Abramovic como uma ação de transformação, de limpeza, mas sobretudo, de uma libertação, onde não há lugar para o ressentimento, mas para uma apropriação plástica da memória no corpo.



A obra *Balkan Baroque* pode ser experimentada como um dispositivo de resistência a partir do qual o corpo se inventa como outro. As 24 horas de ação na galeria é uma radical experimentação física e psíquica dos limites desse corpo frente à monstruosidade do genocídio. Abramovic diz da defesa da arte como

uma experiência não-alienada. A arte, diz Abramovic, deve ajudar as pessoas a se conectarem com elas mesmas. Não se trata em *Balkan Baroque* de ritual de limpeza de corpo, como se fosse possível apagar ou fixar esse arquivo. Os rituais, como explica a artista, estão relacionados com religião.

Marina Abramovic, *Balkan Baroque*, 1997 (published 1998)

© Marina Abramovic

Cortesia da Sean Kelly Gallery, New York



O corpo violentado de Sigalit Landau tem um ritmo, onde a cada vez que o bambolê faz uma nova volta, imprime a sobreposição, repete o percurso de novo de uma nova maneira. A cena do corpo nu é o da artista, mas também de outra qualquer israelense ou de uma palestina qualquer, pois não se pode ver seu rosto. É um corpo sem rosto. Um corpo sensualizado, mas um corpo esfacelado, que apenas tem o embate com a linha do horizonte e o fluxo das águas que vão e voltam, como a repetir o movimento do próprio corpo em seu jogo de dor. O trabalho traz ainda a noção de fronteira, no limite entre a dor e o jogo, entre a brincadeira e o sacrifício, entre o corpo fragilizado e o corpo vigoroso.

A *mise en scène* do corpo nu, desprotegido e violentado, e o arame farpado, objeto exemplar do que separa, daquilo que impede as passagens, o que estabelece o limite e a posse. Um objeto da repressão física, dolorosa, o arame farpado define a apropriação territorial e é o dispositivo militar de controle. *Barbed Hula* traz consigo também o limite que se demarca pela presença do mar, uma fronteira natural, e o limite do que próprio corpo, do que ele é capaz de suportar. A obra é uma ação de resistência à opressão da guerra, das disputas políticas que se escondem sob o signo do sagrado. Uma imagem forte, seca, onde as marcas deixam ver uma experiência no limiar da ameaça da integridade física.

Um corpo sensualizado, mas um corpo esfacelado, que apenas tem o embate com a linha do horizonte e o fluxo das águas que vão e voltam, como a repetir o movimento do próprio corpo em seu jogo de dor.



Uma dança tomada pela energia do corpo aquecido e sua própria destruição. *Barbed Hula* é uma obra em um único plano-sequência de 1 minuto e 52 segundos, visto de uma única tela. Uma imagem frontal, que recorta do corpo a cabeça e as pernas. Um zoom aproxima

o corpo e faz ver mais de perto a impressão das farpas do círculo de arame marcar com rasgos a cada volta, a cada novo retorno, de uma nova forma, o corpo de Sigalit Landau. *Barbed Hula* é uma performance cuja duração se prolonga em loop e pela repetição do gesto, o giro so-

Barbed Hula
é uma
performance
cuja duração
se prolonga
em loop e pela
repetição do
gesto,
o giro sobre
o próprio
corpo,
que age como
para abrir
fissuras
no **real,** criar
conexões com
a **vida**



Sigalit Landau, *Barbed Hula*, 2000

Video, 2 min

© Sigalit Landau

Cortesia da artista e kamel mennour, Paris

bre o próprio corpo, que age como para abrir fissuras no real, criar conexões com a vida. É quando, na perspectiva de Jean Comolli (2008:44), a cena da representação é fendida pelo real, permitindo que o mundo venha perfurar o filme, arejá-lo com a irrupção do impensável e do irre-

duzível. *Barbed Hula* é performance que não representa o real, mas uma estratégia do corpo para transbordá-lo.

O que vemos em cena é irreduzível à própria cena, uma vez que é no decurso de sua ação no tempo, na sua reiteração circular do jogo com o bambolê, que se



pode enfim perscrutar na imagem os obscuros do presente. Queremos crer que o que vemos em *Barbed Hula*, aquilo que está presente em cena, é um dispositivo (estratégia de ação) para romper com o modelo da cena como âmbito da representação do mundo. Sigalit traça uma fenda no duplo do mundo para possibilitar uma imagem sem duplo. Sigalit Landau abre o corpo a experimentação, é o espaço de investigação dos limites e das possibilidades do corpo, o limite da resistência à dor e à autodestruição do corpo.

O corpo é um arquivo em suas multiplicidades e dimensões e na sua heterogeneidade. Pode-se acessar esse corpo, em seus movimentos, apenas no entrecruzamentos de seus fluxos heterogêneos, nas articulações e nas formas como os poderes se inscrevem nesse corpo. Não se trata de um arquivo passivo, depósito, ou sujeitado, mas um corpo de resistência, potente, onde as fronteiras — políticas, históricas, sociais, poéticas, sexuais, religiosas — se fundem como a figura do caleidoscópio ou de um cubo de elementos modulares.

O corpo-arquivo não pode ser acessado pelos métodos tradicionais da história, pela interpretação de seus símbolos. Seria pouco encontrar na obra o seu significado. Dizer do arame farpado como símbolo da guerra de territórios, dizer sobre o corpo feminino extirpado de seus prazeres ou dos destroços de uma longa guerra. É preciso pensar uma economia dos sentidos. O corpo-arquivo

não revela uma ordem de sentido. Tanto *Barbed Hula* quanto a performance *Balkan Baroque* são obras que põem em cena um corpo, um gestual e objetos que fazem referência à guerra, e, sobretudo, a como este corpo é, apesar de um (o corpo da artista), um corpo múltiplo, heterogêneo, e lugar de inúmeras temporalidades.

O que pode esse corpo-arquivo, na obra de Sigalit Landau e de Marina Abramovic? Talvez possa ser melhor dito através das últimas obras de Foucault sobre uma forma de resistência. Um caminho para fruir essas obras podem talvez se encontrar nas formas de resistência e de libertação face a uniformização dos modos de vida. Último tema das reflexões de Foucault, desenvolvido através dos estudos das técnicas de si, como a arte de governar a si mesmo, que coloca em cena um conjunto de exercícios físicos e espirituais visando uma ética de si orientada por uma certa estética ou estilística da existência.

Vale ressaltar que essa estética da existência é irreduzível a expressão de um estrito individualismo e que, por isso, pressupõe uma estreita ligação entre cuidar de si e cuidar do outro, se ocupar de si e se ocupar do outro, numa incessante reinvenção por melhor resistir a governabilidade opressiva. De modo que se pode pensar no corpo-arquivo como fonte infinita de reinvenção de si e do outro, contra as formas de opressão, como já explicitado por Foucault na análise do poderes, do seu disciplinamento ou dos

essa estética da existência é irreduzível a expressão de um estrito individualismo e que, por isso, pressupõe uma estreita ligação entre cuidar de si e cuidar do outro

biopoderes. Não se trata dos limites de um corpo em especial, o da artista, mas dos corpos todos envolvidos no conflito.

O que ressalta na obra de uma e de outra artista é o que, penso, configura cada obra, de forma específica, o que faz com que um percurso de trabalho se diferencie e aponte numa direção própria. São obras que integram regimes estéticos próprios. No entanto, há nestas duas obras, *Barbed Hula* e *Balkan Baroque*, uma construção de um mundo sensível comum que implica, tal como explica Rancière (2005: 65), não apenas um mundo comum, que resulta em certo número de atos entrelaçados, mas numa distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações num espaço de possíveis...

BIBLIOGRAFIA:

- BERGSON, H. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1999.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*, Editora da UFMG, Belo Horizonte, 2008.
- DELEUZE, G. *A Dobra - Leibniz e o Barroco*, 2ª edição, Papyrus Editora, Campinas, São Paulo, 2000.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Vozes, Petrópolis, 1997. *Poder-corpo*. In: *Microfísica do poder*. Graal, Rio de Janeiro, 1996.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco, "Memória, Esquecimento e Corpo em Nietzsche", in: *Nove Variações Sobre Temas Nietzscheanos*, Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002.
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral, uma polêmica*. Companhia das Letras, São Paulo, 2002.
- RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível, Estética e Política*, Editora 34, São Paulo, 2005.
- WELLAUSEN, Saly da Silva, "Os dispositivos de poder e o corpo em Vigiar e Punir", in: *Dossiê Foucault N. 3*, Margaret Rago & Adilton Luís Martins (orgs.), dezembro 2006/março 2007.

Beatriz Furtado é professora do ICA- Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará (UFC), do curso de Cinema e da Pós-Graduação em Comunicação. Atualmente realiza Pós-Doutorado em Cinema, na Paris III, Sorbonne-Nouvelle, com pesquisa sobre cinema de exposição.



Micheline Torres, *Carne*

Foto Manuel Vason •

.....

Corpo, Dança e Performance, uma breve reflexão

Por Andréa Bardawil

Goçtaria de iniciar esta reflexão apresentando o título do mais recente trabalho da performer, bailarina e coreógrafa carioca Micheline Torres: *Eu Prometo, Isto é Político*. Junto com o seu trabalho anterior, *Carne*, o trabalho integra o projeto *Meu Corpo é Minha Política*, que segundo as palavras da artista trata disto: corpo e política, ou, *da arqueologia de estar com pessoas e lugares*.

Com esta proposição – e também com a intenção de retomá-la mais à frente – lembramos que a concepção de corpo na cultura ocidental sempre esteve ligada à questão da imagem e da representação.

Sobretudo na Europa Ocidental, a fabricação social do corpo busca a aproximação da perfeição a partir de um modelo criado através da influência moral do cristianismo. (MATESCO, 2009 p. 19)

Com a Primeira Guerra Mundial, no início do século XX, a representação antropomórfica e o projeto humanista, vigentes até então, são destróçados. As paisagens culturais que contribuía para nos conferir localizações sólidas como indivíduos sociais – tais como, classe, gênero e sexualidade, dentre outras – também sofrem uma fragmentação

desestruturante. Os movimentos de vanguarda deste início de século são marcados pela desintegração da figura humana.

Em meio aos impactos trazidos pela globalização – a descontinuidade, a fragmentação, a ruptura e o deslocamento – o sujeito pós-moderno já não aparece caracterizado a partir de uma identidade fixa, essencial ou permanente, e somos confrontados por *uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis*. (HALL, 2006, p. 13) É nesse contexto que, após a Segunda Guerra Mundial, o corpo passa a estar no centro das manifestações artísticas de todas as linguagens.

Nessa breve reflexão, saltamos para o bairro de Greenwich Village, subúrbio de Nova York, na década de 1960, local onde várias pequenas redes de artistas contribuíam, para a base de uma cultura alternativa. Era a busca por novos *modos de fazer* e encarar a arte, com todas as contradições imbricadas nisso.

A ideia de comunidade ganha mais espaço, arte e vida sobrepostas, fortalecendo os valores gregários e a reinvenção do cotidiano, como condições necessárias para a instauração de novas relações, e, conseqüentemente, novos modos de produção cultural. Banes sugere que esses modos alternativos

Essa é a herança de todos os artistas contemporâneos: suportar estar diante daquilo que nos dilacera.

Micheline Torres, *Carne*
Foto Joao Padua/Portugal

de produção foram determinantes na dança social, moldando “a própria forma e estilo do protesto político e cultural no final do decênio”. (BANES, 1999, p. 24)

Uma experiência seminal para a dança contemporânea aconteceu com o Judson Dance Theater, no início da década de 1960, um coletivo de coreógrafos livremente organizado, que acolhia também artistas de outras linguagens. Instalados no salão da Judson Memorial Church, os artistas se dedicaram à experimentações unindo a dança a outras linguagens. Dentre eles estavam Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Deborah Hay e Lucinda Childs.

O grupo já vinha de experiências inovadoras de experimentação na área da composição coreográfica, com Anna Halprin, Merce Cunningham e Robert Dunn. Nessas investigações forjou-se a rejeição à espetacularidade. A imobilidade e os gestos cotidianos são incorporados à dança, a ação ganha status de composição. A antiga definição de coreografia – uma sequência de passos organizados e executados harmoniosamente dentro de uma música – definitivamente não dá mais conta da composição coreográfica. Eis que surge a pergunta que até hoje não se cala: *isso é dança?*

O corpo passa a ser tratado como algo externo e manipulável, um objeto, uma ferramenta ou como um suporte do discurso. A polissemia de sentidos potencializa a dificuldade de nomeação e categorização das coisas, e se impõe como algo inconciliável. É necessário conviver e nos relacionar com o que não nomeamos, com

tudo o que não cabe na confortabilidade de nossas medidas. Isso é político.

Essa é a herança de todos os artistas contemporâneos: suportar estar diante daquilo que nos dilacera. Nada de ameaçador, portanto, nesse borrão de fronteiras, nesse movimento de aproximação entre linguagens: afinização por interesses, na busca por novos – ou simplesmente outros – afetos.

Retomando aqui o discurso de Micheline Torres, voz e corpo: *Segui pelos caminhos que o trabalho apontava e por outros que apareciam pelo caminho e que eram abertos a facção de cortar cana-de-açúcar. Depois me perguntei se era dança contemporânea, se era performance ou se era... um trabalho. Acho que é um trabalho, não importa a categoria².*

Nas palavras do psicólogo Eduardo Passos, tudo se trata de pensarmos formas de acolhimento da experiência. Permanecer. Habitar. *Toda obra de arte*

É necessário
conviver
e nos relacionar
com o que não
nomeamos,
com tudo o que
não cabe na
confortabilidade
de nossas medidas

é uma habitação. Habitar é um ato de engendramento de mundo. Eu ocupo me instalando, e ao me instalar crio um mundo, faço emergir um sentido.

A ênfase nos *modos de fazer* como práticas de criação persiste. A opção pela evidência dos procedimentos de investigação/ criação na própria obra, revela-se estratégica para a instauração de novos – ou simplesmente *outros* – dispositivos de recepção, de *partilha* dessa obra, onde relações menos hierárquicas entre artista e público possam se constituir. Investimento assumido na construção de uma ética que permite fazer da vida uma estética da existência, como nos propôs Foucault. Encontrar o Outro como aquilo que nos é mais incontornável e irrecusável. Isto é político, eu prometo...

NOTAS

1. O trabalho foi apresentado em Fortaleza no Encontro *Terceira Margem*, realizado pela Bienal Internacional de Dança do Ceará, em outubro de 2010.

2. Catálogo do trabalho *Eu Prometo, isto é Político* 2011 e texto *Eu Prometo, isto é Político - Uma escrita de arremessos*. *ReviSPA Spa das Artes - Recife* 2010.

BIBLIOGRAFIA

- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, Imagem e Representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- PARENTE, André (Org.). *Preparações e Tarefas; Leticia Parente*. São Paulo: Paço das Artes, 2008.



Micheline Torres, *Eu Prometo, Isto é Político*

Foto Branca Matos



.....
Andréa Bardawil é coreógrafa, diretora da Cia da Arte Andanças, em Fortaleza, com a qual montou os trabalhos *O Tempo da Delicadeza* (2002), *O Tempo da Paixão* ou *O Desejo é um Lago Azul* (2004) e *Os Tempos* (2008). É uma das fundadoras do Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção.
.....



Dois ou très u
na arte contemp

Walmor Corrêa, *Memento mori*, 2008, (Instalação)

Foto Fábio Del Rey



Por Eduardo Jorge

casos do corpo
orânea brasileira

O que significa a incerteza diante do uso do corpo na arte brasileira contemporânea? O gesto indeciso que oscila é falho no momento de catalogar ou sistematizar os tipos de uso do corpo, pois na recente História da Arte Contemporânea Brasileira, a inconstância e a precariedade são duas formas de pensar e problematizar questões com as próprias obras. Assim, o pressuposto que toca a pesquisa “Dois ou três usos do corpo na arte contemporânea brasileira” é fazer do corpo uma materialidade precária e, ao mesmo tempo, uma abertura para a imaginação. O caminho foi intuído junto a três artistas que em plena fase de produção. E assim se criou uma vizinhança para discutir as obras de Rodrigo Braga (Manaus, 1976), Milena Travassos (Recife, 1977) e Walmor Corrêa (Florianópolis, 1961).

Milena Travassos, *Vertigem*, 2007,
(Still Vídeo) :

Cada um, ao seu modo, compõe um ou mais corpos para suas obras. Mas, que corpos esses artistas criam? Ou melhor, quais corpos Walmor Corrêa, Milena Travassos e Rodrigo Braga montam? Corrêa recria e remonta corpos híbridos, conferindo-lhes a vida que tiveram (e que têm) porque os dota de organismo, tornando-os mortais. O artista retira-lhes as peles e abre a imaginação, exumando-a, correndo o risco de humani-

o corpo situa-se no limite do tempo, do desejo e da memória





a própria
exposição do
CORPO às
intempéries
faz de suas
experiências
limites para o
corpo

Rodrigo Braga, *Comunhão I*, 2006.

(Fotografia)

zar seres compósitos por retirar-lhes de existências pouco prováveis para limitá-los em um corpo biológico a partir de descrições clássicas de mitos, lendas e histórias de diversas literaturas. Isso seria um modo de retroceder a vida em um grau (CAILLOIS, 1998. p. 123) para, assim,

construir representações pictóricas para aquilo que de fato não conhecemos. Retroceder para produzir mais uma vez um maravilhamento, um verdadeiro *tromp l'œil* que nos dá a ilusão, inclusive, de conhecê-los. Walmor Corrêa cria corpos que enganam por tudo aquilo que era prometido pelas sereias: o saber. Enfim, Walmor Corrêa retrocede a vida de seres híbridos e fantásticos em um grau, dando-lhes a noção de uma vida biológica, e com isso rende ao espectador um efeito de maravilhamento e, por fim, parodia visualmente o campo do saber.

Milena Travassos, com seu próprio corpo, desvia-se uma autobiografia (ou encena-a de outro modo) em torno das metamorfoses do feminino, perpassando

Pois o corpo é trabalhado, na arte brasileira, praticamente à exaustão, mas essa exaustão, no entanto, não atingiu um limite que o esgote por completo

desde as ninfas e náíades até aludir, claramente, à Ofélia de Shakespeare e à passante baudelairiana. Com o corpo Milena evoca, sobretudo, o signo da água, mas também se conecta com outros elementos da natureza, articulando o corpo como uma das forças da paisagem e dele fazendo uma aparição. O corpo situa-se no limite do tempo, do desejo e da memória e, ao mesmo tempo, no silêncio que lhe é próprio, inclui a repetição de gestos cotidianos, o que confere à sua aparição uma condição fantasmática, sobretudo, quando se insere num ambiente de ruínas.

O corpo nos usos de Rodrigo Braga passa, em princípio, por uma cartografia, como na série *Carta ao Vizinho*, realizada entre 2000 e 2002. O mapa impresso na pele animal passa por uma série de transformações. A pele do artista assumiu força no campo da imagem e, o que antes era impresso sobre a pele

de um animal, passa agora a ser uma experiência praticamente etnográfica em regiões inóspitas (do sertão do Nordeste do Brasil a um antigo campo de batalha na Bélgica, passando pelos lugares mais recônditos da Amazônia). A relação que o artista desenvolve com a animalidade cria uma série de tensões para suas viagens e produção de imagens. Não apenas *Fantasia de compensação*, de 2004, mas a própria exposição do corpo às intempéries faz de suas experiências limites para o corpo. Ao contrário de Milena Travassos, Rodrigo Braga não cria personagens. Ao mesmo tempo, sua presença confere à imagem uma qualidade performática. Isso retira de suas imagens a condição fantasmática inserida na obra de Travassos. O corpo, literalmente, é carne, e o que em Milena é uma presença líquida, em Braga ressoa como uma forte presença da terra. Visualmente, isso reforça o

que é dito pelo artista sobre o ciclo bio-geo-químico que constantemente está moldando os corpos, transformando sua condição material em situação protéica (entrevista realizada com o artista durante a realização da pesquisa).

Em linhas gerais, três situações corporais. Por um viés semântico-verbal poderíamos dizer que as imagens de Walmor Corrêa, Milena Travassos e Rodrigo Braga, respectivamente, seriam paródicas, líricas e trágicas. No entanto, afirmar isso ingenuamente seria o mesmo que parar um trabalho que se inicia, uma vez que existem contaminações mútuas dos corpos. Walmor Corrêa, por exemplo, joga com trágico ao tornar mortais os corpos de seres híbridos, e seu *Memento mori* – mais especificamente suas caixinhas de música com esqueletos de pássaros alterados e minuciosamente montados em pose de dança, ao som de Benito de Paula – passa por uma dimensão lírica do conjunto inusitado. Assim, não se trata de acomodar as situações corporais a gêneros, e o questionamento feito em torno de “arte”, “brasileira” e “contemporânea” talvez tenha, agora, um sentido mais preciso. Quando dizemos “o corpo na arte brasileira contemporânea” já estamos dizendo, de algum modo, que tipo de corpo e de experiência é essa. Pois o corpo é trabalhado, na arte brasileira, praticamente à exaustão, mas essa exaustão, no entanto, não atingiu um limite que o esgote por completo. Aliás, foram esses estados do corpo nas obras de

Walmor Corrêa, Milena Travassos e Rodrigo Braga que despertaram o interesse para “três ou mais usos do corpo”. Se encerrássemos a pesquisa comportando o corpo em gêneros, estaríamos fechando os “três usos do corpo”, e os trabalhos de cada artista, ao contrário, abrem esse uso, para aquém e além da imagem.

Por fim, o que significa “usar o corpo”? Usar o corpo pode dizer de uma aceção marxista, pautada num valor de uso, que nos leva a pensar no corpo funcional, que nos transporta, senta, se alimenta e cumpre socialmente o ciclo biológico de nascer, crescer, reproduzir-se e morrer. Na perspectiva de uma criação estética, usa-se o corpo sempre para enganá-lo, para criar desvios à morte, para trapeacear seu esgotamento. Os corpos produzidos por Walmor Corrêa, Milena Travassos e Rodrigo Braga são corpos paradoxais, que não se gastam em seu uso. São corpos que trazem algo de muito antigo e sobreviverão a outros corpos apenas empregados em um uso estritamente biológico e funcional.ooo

BIBLIOGRAFIA

CAILLOIS, Roger. *Mimetismo y psicastenia*.
El mito y el mundo. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Para conhecer mais:

www.walmorcorrea.com.br

www.rodrigobraga.com.br

Vertigem, de Milena Travassos, pode ser assistido no youtube:

<http://www.youtube.com/watch?v=i6L2PhHn3fc>

Eduardo Jorge é escritor e pesquisador. Possui bacharelado em Comunicação Social pela Universidade de Fortaleza (Unifor) e é mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Desenvolveu a pesquisa *Três ou mais usos do corpo na arte brasileira contemporânea* no contexto da Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais (2010).

Performance texto,



Gostaria de chamar a atenção das pessoas que lerem este texto para três avisos importantes:

- 1) Este texto é um dispositivo poético;
- 2) Este dispositivo é performativo;
- 3) Vocês estão sujeitos a serem inoculados poeticamente pelo texto, visto que ele está contaminado (da primeira à última linha) por questões do campo da prática artística.

Por Daniela Mattos

como escrita como pele

ARTE DEPOIS DOS ANOS 1960/1970
OU
UMA E TRÊS (SITU)AÇÕES
PALAVRAS-CHAVE:
ARTE, ARTISTA, PERFORMANCE,
FOTOGRAFIA, VÍDEO (...)



Nesta e nas próximas páginas:
Daniela Mattos, *Arte depois dos anos 1960/1970 ou
Uma e três (situ)ações*
fotos: Ricardo Basbaum

Confesso que isso mergulhos mais de arte, em espe transbord ou simplesmente

Os que tomarem contato com este conteúdo por contágio secundário, que pode se dar por meio de comentários ou quaisquer tipo de citações geradas a partir do texto, também poderão ser inoculados, e podem desenvolver os sintomas que se iniciam em espaços de tempo e complexidade diversas, como aconteceu comigo.

O presente texto é uma experiência textual-performativa de traços ensaísticos¹, onde apresento alguns desdobramentos que se produzem por via de gestos no campo visual e discursivo. Este experimento tem como ponto de partida um de meus trabalhos mais recentes, a performance intitulada *Arte depois dos anos 1960/1970: Uma e três (situ)ações*. Tanto na performance citada, quanto na presente experiência, texto e imagem produzem atritos de ordem poética, conceitual e temporal. Tais atritos aparecem por meio de encontros e esgarçamentos que a apropriação poética de um dado trabalho de arte, bem como aspectos de seu contexto histórico, provocaram em meu trabalho.

Durante a performance *Uma e três (situ)ações*, me utilizo de ações corporais básicas (como a escrita, a leitura em voz alta e o contato visual com o público), de excertos de textos escritos por artistas conceituais e experimentais (que discutem a natureza da arte, o estatuto do artista, etc.), e, ainda, de alguns dispositivos técnicos como a fotografia e o vídeo. Os elementos que configuram este trabalho, fazem referência à produção artística dos anos 1960 e 1970, colocando em ques-

tion os limites entre apropriação, citação e metalinguagem. É importante dizer que haviam distinções bem demarcadas entre a produção de artistas conceituais e experimentais nas décadas de sessenta e setenta. Tais divergências se devem não só aos próprios artistas vinculados a cada um dos grupos “que de modo geral, não desenvolveram interlocução entre si”, mas também aos historiadores e críticos de arte daquele momento. Esta me parece ser uma das principais questões que a performance *Uma e três (situ)ações* faz referência: colocar lado a lado a produção textual de ambos os grupos de artistas (conceituais e experimentais) e mostrar como essa interlocução acabou acontecendo, independente da divergência entre eles ou mesmo da classificação redutora de alguns teóricos.

Os avisos que fiz no início deste texto, têm como objetivo alertá-los de um acometimento sofrido por mim, depois de tomar contato com o trabalho de arte intitulado *Uma e três cadeiras*, realizado pelo artista conceitual norte-americano Joseph Kosuth, no ano de 1965. Nesta obra, o artista reúne no espaço expositivo três modalidades do que conhecemos como um objeto utilitário de nome cadeira, dispostas na ordem que descrevo a seguir:

o ocorre comigo quando experimento trabalhos profundos em especial os que confundem, transbordam, costumam, escarificam ou simplesmente jogam dados com visibilidade

- 1) uma fotografia [impressa em tamanho real] de uma cadeira;
- 2) o objeto cadeira;
- 3) a definição de dicionário, ou verbete, da palavra cadeira.

Um dos procedimentos que Kosuth explora em seus trabalhos, em especial em seus primeiros trabalhos conceituais, é o da tautologia (espécie de cobra que morde o próprio rabo). A tautologia se define, em suma, como uma proposição analítica onde o atributo é uma repetição do sujeito. No entanto, o que me chamou a atenção no trabalho de Kosuth, é o que está para além da tautologia: fui capturada ao perceber, naquela obra, tantas questões que não estão ali literalmente e que compõe, a meu ver, seu coeficiente artístico².

Os sintomas provenientes desta “inoculação poética” ou “captura”, aqui descritas anteriormente, se manifestaram em mim com uma rapidez descomunal. Confesso que isso ocorre comigo quando experimento mergulhos mais profundos em trabalhos de arte, em especial os que confundem, transbordam, costumam, escarificam ou simplesmente jogam dados com visibilidades e enunciados. Passado o grau mais agu-

do da convalescença que essa inoculação me provocou, comecei a notar que minha percepção do mundo incorporou outros tons (no sentido cromático e sonoro da palavra). Vi que aquela experiência tinha transformado minha relação não só com as imagens e palavras que habitam o mundo, mas também com seus significados e conceitos.

Com efeito, essa mudança se manifestou por via de minha prática artística, e seu sintoma mais visível foi a produção da performance *Arte depois dos anos 1960/1970: Uma e três (situações)*. O primeiro elemento constitutivo da performance é uma fotografia produzida antes de sua apresentação, realizada no mesmo local e com os mesmos objetos utilizados na situação performativa. Essa fotografia é disposta no espaço expositivo, junto aos objetos fotografados (carteira escolar, microfone, textos) e ainda: uma lousa branca, um pilot preto e um apagador. Tal configuração espacial dos objetos, bem como a performance, são registradas em vídeo, que é projetado em tempo real no mesmo lugar em que a ação acontece, como uma espécie de desdobra do gesto performativo. Sendo assim, o trabalho se organiza em três momentos que produzem, cada um, três zonas de acontecimento do que conhecemos como performance, e que descrevo a seguir:

1) ANTES DA AÇÃO:

- 1.1) uma fotografia [impressa em tamanho real] de uma performer sentada em uma carteira escolar, com um microfone e alguns textos;
- 1.2) uma carteira escolar e um microfone;
- 1.3) Uma lousa branca, em branco.

2) DURANTE A AÇÃO:

- 2.1) uma fotografia [impressa em tamanho real] de uma performer sentada em uma carteira escolar, com um microfone e alguns textos;

- 2.2) uma carteira escolar onde a performer encontra-se sentada, lê trechos selecionados de textos escritos por artistas nas décadas de 1960 e 1970 e olha nos olhos dos espectadores durante os intervalos da leitura, que é amplificada por um microfone;

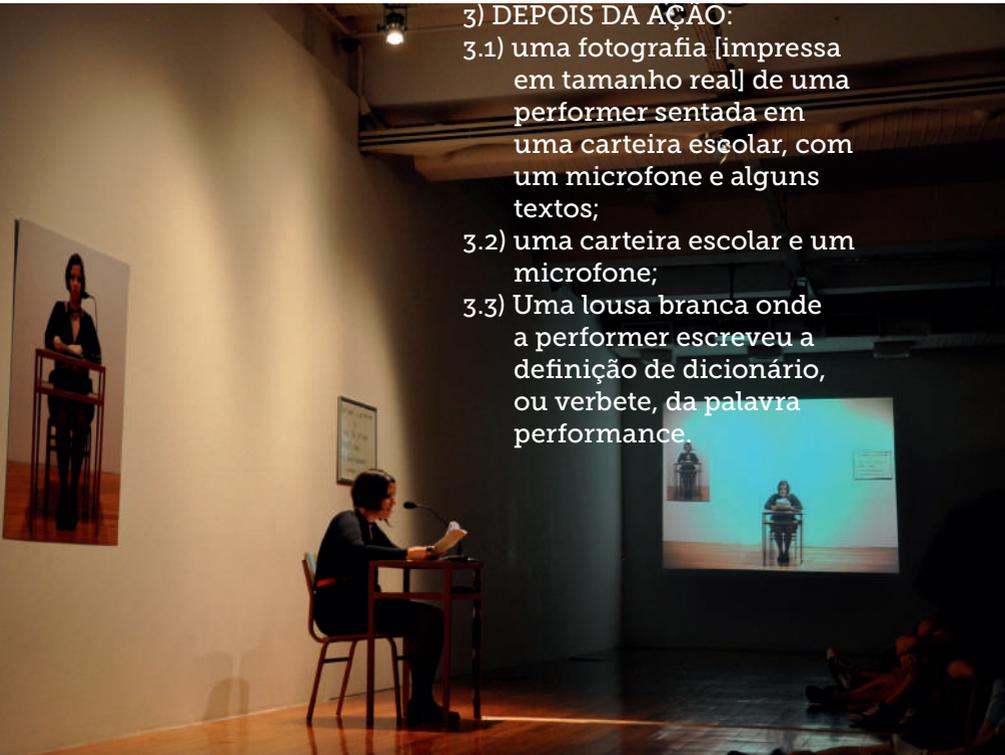
- 2.3) Uma lousa branca onde a performer escreve o título e as palavras-chave que se referem a essa performance [Arte, Artista, Performance, Fotografia, Vídeo, etc. (...)], que são apagadas também pela performer depois que a leitura termina.

3) DEPOIS DA AÇÃO:

- 3.1) uma fotografia [impressa em tamanho real] de uma performer sentada em uma carteira escolar, com um microfone e alguns textos;

- 3.2) uma carteira escolar e um microfone;

- 3.3) Uma lousa branca onde a performer escreveu a definição de dicionário, ou verbete, da palavra performance.



Passada a primeira realização desta performance fui convidada a reapresentá-la³, fato que provocou um refluxo do processo que acabo de descrever até agora: mais uma vez meu corpo reagiu à inoculação já descrita, novamente se produziram diferenciações a partir da (situ)ação repetida. A repetição “que é própria do inconsciente, da linguagem e da arte, como escreveu Deleuze”, acabou por provocar, neste caso, uma reconfiguração. Constatei então algo que já havia percebido antes: cada apresentação de um trabalho performativo, ou de qualquer outro tipo de trabalho de arte, deriva na reconfiguração dos mundos que ele produz. Este texto atualiza tautologicamente uma performance, que por sua vez é constituída pela apropriação, citação e tautologia de uma obra referencial da arte conceitual. Outro procedimento importante para a performance citada e o presente texto, é o da metalinguagem: uma linguagem que descreve outra. Kosuth nos chama atenção com seu trabalho para as camadas constitutivas da linguagem, como elas estão ligadas a seus enunciados e visibilidades, e além. Minha performance procura apontar, por via dos procedimentos que acabo de descrever, a ausência de conexão entre o tempo da ação, a forma dos enunciados, e o espaço das visibilidades. As zonas de acontecimento sempre escapam umas às outras: quando o espaço de definição presentificado pela lousa branca contém escritas as palavras-chave referentes à ação, elas já não dão conta da dimensão

que os textos lidos alcançam; o registro em vídeo, por sua vez, enquadra somente a conjunção fotografia/ação/espaco de definição, mas não captura o entorno e nem sua dobra projetiva, escapando de si mesmo; quando por fim a performance é definida por seu verbete, o próprio acontecimento já não está mais em curso. Aparece então uma espécie de torção topológica (também conhecida como fita de mœbius), que se produz conceitualmente, através do que os trabalhos enunciam:

ENUNCIADO [UMA E TRÊS CADEIRAS]:
operação signo-significado
+ espaço expositivo
+ intenção do artista

obra de arte

ENUNCIADO [UMA E TRÊS (SITU)AÇÕES]:
apropriação poética
+ produção (situ)acional
+ intenção do artista

obra de arte

Estes enunciados, cada um a seu modo, são constituintes de obras de arte que advém de procedimentos complementares, mas não lineares. A repetição pleonástica kosuthiana, aguça nossa percepção para os significados que povoam seu entorno. Ainda que seja pela repetição exaustiva, o artista nos dá a ver o que está para além da simples conjunção de imagem, objeto e verbete. No entanto, a sincronia entre os termos, a verdade lógica proposta pela filosofia analítica (campo do qual Kosu-

th é um ávido leitor), está ali. A torção conceitual entre os dois trabalhos pode ser observada nesse momento limítrofe: é impossível haver um encadeamento lógico-sincrônico em *Uma e três (situ)ações*, esta é sua disruptiva afirmação.

Conforme avisei no início desse texto, ele é uma experiência textual-performativa. Compartilho agora o porquê de minha escolha em pensar/escrever “performativamente” e não “performaticamente”. O termo performatividade é um neologismo cunhado pelo filósofo da linguagem inglês John Langshaw Austin. Através do desenvolvimento da teoria dos atos da fala, Austin pesquisou na linguagem cotidiana, como podemos dizer algo performativamente, ou seja, onde dizer é fazer. Em breves palavras, Austin encara a linguagem como ação, como forma de atuação sobre a realidade (e portanto como constituinte dela e não como sua representação). Para além desse feliz neologismo e da teoria que ele carrega, o significado dos sufixos de performativo e performático já me parecem esclarecer minha escolha. A palavra *performático*, por definição, está ligada a espetáculo e seu sufixo *ático* tem o papel de indicar pertencimento. Esse termo sempre me pareceu enrijecer a noção de performance, uma linguagem artística que tem origem fronteiriça entre muitos campos da arte, e que ainda hoje perpetua sua movência. Diferente dessa rigidez identitária e espetaculosa que a significação do termo performático indica, os sufixos *ativo* e *atividade*, presentes nos termos *performativo* e *performatividade*,

parecem adjetivar com mais fluidez e generosidade a prática que se relaciona com o campo da arte da performance.

Ainda que minha busca nesta experiência textual tenha sido (re)ativar uma vivência performativa passada, encaro este texto como mais uma camada da dimensão performativa do meu trabalho de arte. O que enunciei aqui, na pele da escrita “a mesma pele que está sendo tocada pelos corpos de vocês agora, no momento da leitura” portanto, é parte indissociável da obra...

Último aviso:
caso a inoculação
se dê em vocês,
o antídoto ainda
está
por ser
descoberto.



NOTAS

1. O texto que apresento agora é uma hibridação feita a partir de dois textos anteriores: o primeiro foi apresentado no IV Simpósio da Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura, em novembro de 2010, e o segundo foi apresentado como parte das atividades do grupo de orientação conduzido por Suelly Rolnik, minha orientadora de doutorado, no Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP, em dezembro de 2010. É importante destacar que nestas duas situações, o texto foi lido para os ouvintes-espectadores. Como parte de ambas as apresentações, algumas imagens foram exibidas durante a leitura, tendo sido duas delas escolhidas para compor a presente versão, feita especialmente para esta publicação.
2. Algo que seria, conforme enunciou Duchamp, a relação entre o que o artista tem a intenção de expressar, e não consegue, e o que não intenciona mas está lá.
3. A primeira apresentação aconteceu na mostra Performance Presente Futuro, no Oi Futuro do Flamengo, Rio de Janeiro/RJ, em setembro de 2009 e a segunda na mostra Arquitetura da Pele, no Museu Vitor Meirelles, Florianópolis/SC em novembro de 2009.



Daniela Mattos é artista, pesquisadora e curadora independente. Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA/UFRJ (2007), atualmente é doutoranda no Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC-SP. Sua tese está sendo desenvolvida com enfoque na questão da performatividade como dispositivo poético para a escrita do artista. Realizou o projeto curatorial da exposição *A Performance da Curadoria*, no Paço das Artes em São Paulo.

A photograph of a performance art piece. A man with a beard, wearing a dark suit, lies in a wooden coffin. The coffin is lined with white fabric featuring a repeating pattern of a crown and the letters 'DNI'. A woman in a white shirt stands by the coffin, looking down at the man. A crowd of people is gathered around, watching the performance. The scene is lit with warm, focused lights.

Autorretrato em performance Goodbyeworld/ Amor_realizado

Por Aslan Cabral

“Poucas coisas se parecem tanto com a morte como o amor realizado. Cada chegada de um dos dois é sempre única, mas também definitiva: não suporta a repetição, não permite recurso nem promete prorrogação. Deve sustentar-se ‘por si mesmo’ e consegue. Cada um deles nasce ou renasce no próprio momento em que surge, sempre a partir do nada, da escuridão do não-ser sem passado nem futuro; começa sempre do começo, desnudando o caráter supérfluo das tramas passadas e a futilidade dos enredos futuros”

Ivan Klima

Produzindo, há cerca de 6 anos, trabalhos artísticos relacionados ao que chamamos de performance, em arte contemporânea, Aslan é um desses artistas capazes de nos convencer de que de fato tudo é performance. Para isso ele tem argumentos diversos: conceitos, gestos, convicção e dúvidas, e todo um desempenho, capaz de passar, relacionar vários significados, sugestões de pensamentos perceptivos e interpretativos.

Certa vez, em meio a realização de uma exposição de uma série de fotografias onde ele aparece morto, intitulada *Adeus Mundo – Goodbye World*, Aslan não se deu por satisfeito com a distante relação entre o luto da morte, que o fez iniciar tal série de fotografias, e o projeto de montagem e apresentação expositiva da mesma. Embora estivesse claro, pelo próprio título, e pelas imagens que compõem a série que a sugestão seria fúnebre, pelo fato do artista não usar sangue, maquiagem... As fotografias, em conjunto (no total de 36) acabavam por lidar com o tema de uma maneira asséptica e glamourizada. Sendo assim, Aslan iniciou um percurso, busca conceitual de elementos situacionais que pudessem reafirmar parte da sua inspiração inicial.

Mas qual seria a inspiração inicial, Aslan?

Aslan Cabral, *Adeus Mundo – Goodbye World*, 2006

E assim eu fui praticando a minha própria morte, em todas as cidades onde eu passava

“No ano de 2005, viajei para expor em terras estrangeiras em um grande evento que reunia mega equipe, dezenas de artistas e durante esse período recebi a notícia de que uma das produtoras desse evento havia falecido, por conta de um vírus muito raro. Ao saber disso imaginei como seria o martírio de uma família a produzir a volta do corpo para o Brasil, o velório e todo o ritual, que exige eficiente produção/administração para que tudo saia bem, na medida do possível... E também pensei que nunca me havia passado pela cabeça o fato de que eu também poderia morrer longe de casa.

Todos nós imaginamos uma morte assistida por parentes, em casa, ou ao menos no país onde nascemos. Não é? E assim eu fui praticando a minha própria morte, em todas as cidades onde eu passava. Paris, Marseille, Berlin, Aix en Provence, São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza, Bogotá...”

E não surpreendentemente a plataforma capaz de trazer a densidade inicial do trabalho foi a performance. Aslan iniciou uma pesquisa, junto à médicos, de medicamentos capazes de fazê-lo adormecer profundamente durante um longo período, e que o deixasse inconsciente, pois havia decidido que realizaria o seu próprio velório na abertura da exposição da série que havia sido selecionada para o a pauta 2007 do *Projeto Trajetórias* para expor em uma das galerias Fundação Joaquim Nabuco.

E não foi fácil convencer os médicos de que se tratava de um trabalho artístico sem que parecesse loucura. Tanto que ele não conseguiu os medicamentos com

os médicos que contactou. Mas, durante outra viagem conheceu um porto-riquenho, com quem viveu um romance, e ele, médico, foi quem lhe entregou um pacote fechado e disse:

“Isso é o que você precisa para fazer a sua performance. Aqui você tem duas doses, uma para um teste, que deve ser feito um mês antes. E a outra para o dia da abertura da expo/realização. Por favor, não tome nada alcoólico ou qualquer outro medicamento 24 horas antes ou depois de ingerir esses coquetéis (eram cerca de 6 comprimidos por dose) e se algo de errado acontecer, peça para que me liguem, mas não revele meu nome”

Por volta das 18h do dia 12 de setembro de 2006, o corpo de Aslan, de consciência ausente, passou por todo procedimento de preparação de um cadáver para um funeral. Diante de tal situação, a sua própria mãe, Marta Cabral, acompanhou o processo completo, lavou e velou o corpo de seu filho. A cerca de 21:00 a galeria onde a série *Adeus Mundo* era exibida, e onde os convidados brindavam sorridentes com taças de vinho e cham-



Aslan Cabral, *Adeus Mundo – Goodbye World*, 2006

pagne, um caixão, fechado, sendo carregado por parentes e amigos adentra a sala e toma conta da atenção de todos.

Lá estava o artista, conhecido por ser uma pessoa muito bem humorada, comunicativo..., mudo, ausente... Muitos esperavam o momento onde ele se ergueria do caixão, arrancando gargalhadas e sustos dos que ali estavam presentes. Mas isso não aconteceu. Durante 30 minutos, Aslan permaneceu “morto”, sem responder aos toques, flashes, e até mesmo lágrimas de quem se deparou com a densidade e luto que, mesmo tão comuns, não estão nas pautas das conversas de amigos, parentes.

Um ano após esse ação, Aslan pediu a mão de uma grande amiga em “casamento”. Tratava-se de uma performance, um contraponto ao *Adeus Mundo*, a fim de que esse ciclo (amor e morte) ficasse claro para sua vida, e sugerido para reflexão para qualquer pessoa que conhecesse a sua obra.

“Depois de uma ação tão extremista, percebi que seria capaz de qualquer coisa para expressar, sugerir através da arte. Desde então, muita coisa mudou. A consciência dessa relação íntima e conceitual, me fez perceber a potencialidade e responsabilidade da minha arte para com o resto do mundo”

Aslan Cabral é artista visual, vive e trabalha no Recife, onde desenvolve estudos e trabalhos em performance e pintura. Também é sócio-fundador do atelier coletivo La Ursa e participa do Colegiado Nacional de Artes Visuais.



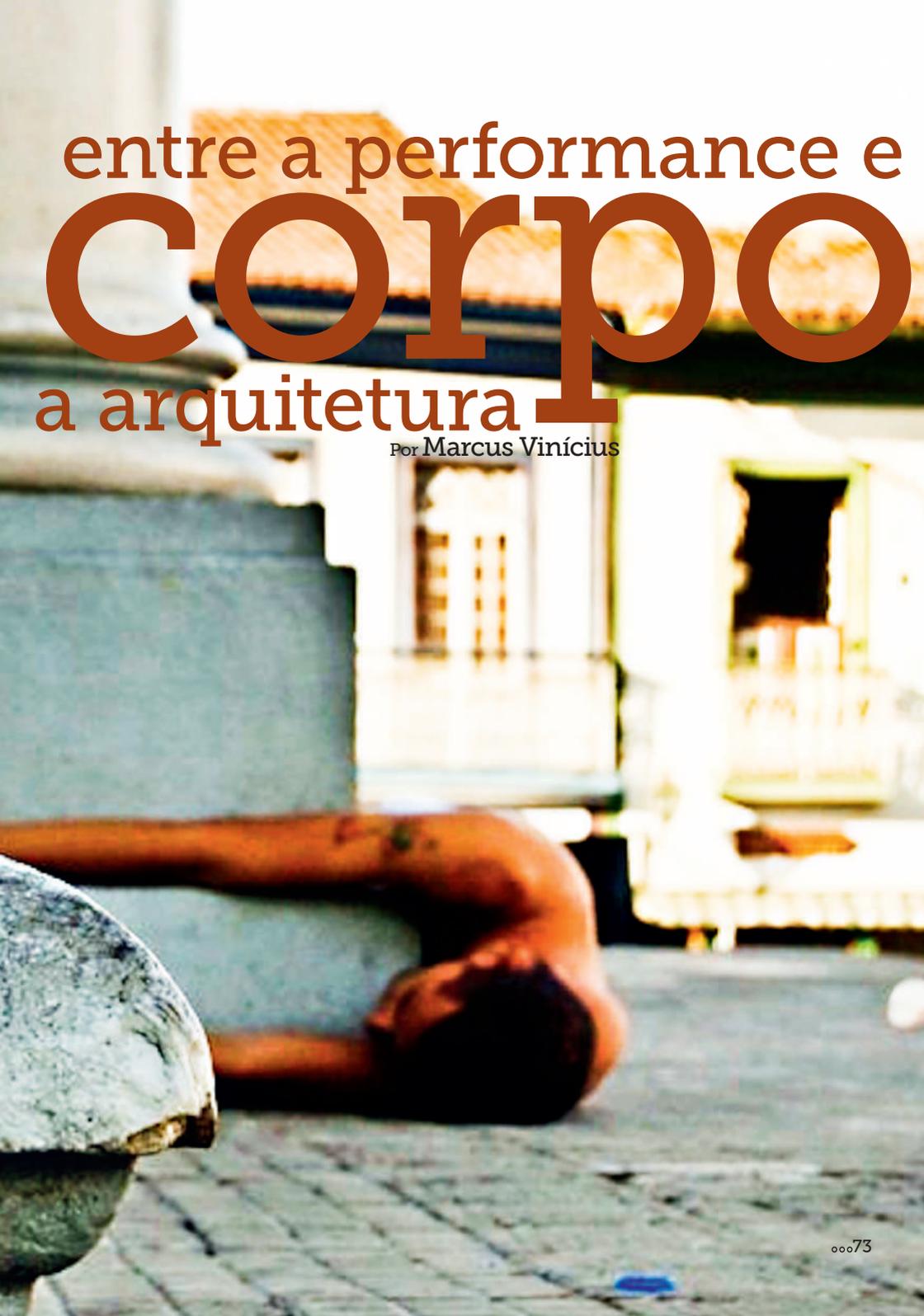
Há quatro anos, enquanto realizava um percurso cotidiano pela cidade de Vitória, no Espírito Santo, fui surpreendido por um considerável desejo de ser arquitetura. Resolvi realizar tal ação e pensar em novas possibilidades de relação com o espaço a partir de tal inesperada experiência. Vivi silêncios desdobrados na invisibilidade do meu corpo. O desafio de um corpo que vence um pequeno vão. Leveza lírica contraposta a um peso dramático. Hoje, através deste texto, pretendo expor o quanto fui seduzido pelas respostas encontradas.

O que me ocorreu naquela tarde de junho de 2007¹, na Avenida Beira-Mar, enquanto quase desnudo, silencioso e em posição fetal durante 44 minutos, foram as minhas primeiras experiências com os limites do corpo e de relação com o espaço, com os percursos cotidianos e as minhas práticas na cidade. Desde então, ações, improvisações, intervenções, apropriações, exploração do espaço urbano, seus fluxos e sentidos são proeminentes de minha produção poética, que trata de reinventá-los. Tal processo foi, posteriormente, denominado *Estratégias do corpo*².

Nele, o meu corpo tem sido o sujeito e o meio. Explorando os meus limites físicos e mentais, procuro (re) significar as práticas cotidianas, o olhar e os caminhos inscritos nas e pelas cidades em que transito. Vivemos tempos em que a prática do espaço urbano define e redefine o espaço social, histórico e geopolítico das cidades. As avenidas, ruas, calçadas e mercados sustentam uma circulação de pessoas, mercadorias e códigos oficiais e alternativos incomparáveis às expectativas dos planejamentos urbanos modernos. Novos sujeitos inserem-se na cena urbana contemporânea, contracenam com a arquitetura da cidade e com os discursos oficiais e reconfiguram as políticas das cidades.

A arte se desloca dos espaços fechados aos espaços abertos. Deixando para trás o tom expressivo e individualista de décadas anteriores, encontra novas vias de produtividade artística na confrontação com os lugares da vida cotidiana e das pessoas. Os artistas encontram a esfera pública como espaço produtivo, como terreno de debate, análise e construção. Assim, apropriamo-nos de forma crítica dos espaços percorridos através do olhar artístico, da apreensão subjetiva e objetiva produzindo registros, anotações, mapas, textos e, posteriormente, propondo novas relações com estes lugares e redesenhando a postura do artista em face da complexidade da realidade do espaço.

Marcus Vinícius, *Ocupação urbana experimental II* [Diamantina]
2007, performance.
foto Henrique Teixeira



entre a performance e
corpo
a arquitetura

Por Marcus Vinícius

Começo a refletir e esmiuçar as sutilezas de cada um desses campos de expressão do ser humano e apontando a diferença óbvia, que pode ser enunciada de forma quase tautológica, dizendo-se que performance é performance e arquitetura é arquitetura.

Por outro lado, ao olhar com mais cuidado as questões colocadas atualmente pela performance e pela arquitetura, percebo que há evidentes mostras de uma convergência ou, talvez possa dizer até mesmo, de uma superposição entre os domínios das duas atividades. Isso se faz notar quando observo que profissionais de ambas as áreas começam a usar os mesmos termos e as mesmas estratégias para tratar do corpo, de sua existência no espaço e de sua relação com o tempo.

Na verdade, podemos dizer que o corpo, o espaço e o tempo sempre foram tópicos centrais no desenvolvimento da performance e da arquitetura e não é difícil levantar uma série de similaridades entre os dois campos. De imediato me vem à mente o fato de que ambas, performance e arquitetura, lidam com o corpo no espaço, ou para ser mais preciso, lidam também com a imagem desse corpo que se movimenta pelo espaço. Uma questão que me preocupava era qual o grau de liberdade dado ao habitante, usuário de espaços que prescrevem usos e modos de comportamento.

Sigo sem resposta, mas acredito no uso da indeterminação como abertura para



a possibilidade de criação. Esta parece ser também uma questão essencial para a performance – a relação entre a predeterminação de um espaço e a liberdade de invenção no tempo da ação, acrescentando ainda a participação do público. A consideração dessa tensão entre um desenho prévio e a ação, na verdade, aponta para uma consideração do tempo como algo irreversível (a flecha do tempo como nos recorda Ilya Prigogine)³, trazendo em si a possibilidade da criação. Diante da irreversibilidade do tempo, o corpo se transforma em peça-chave da arquitetura como o agente que articula o tempo e o espaço na performance, dentro de uma relação cada vez maior com a indeterminação.

Se no início do século xx Le Corbusier, um dos expoentes da arquitetura moderna, propunha o “passeio arquitetural” como uma grande inovação, no qual o habitante desvelaria a arquitetura ao percorrê-la, vemos hoje arquiteturas onde o corpo não só desvela o espaço, mas na verdade altera as qualidades do próprio espaço quando nele se movimenta. Aqui, o corpo passa efetivamente a “construir” a arquitetura,

Marcus Vinícius, *Ocupação urbana experimental I* [Beira-Mar] 2007, performance.

foto Mariana Alvarez

Os artistas encontram a esfera pública como espaço produtivo, como terreno de debate, análise e construção

certamente uma arquitetura que se faz e refaz na relação com o habitante.

Nesta participação, no ver e ser visto, está o estabelecimento de uma distância crítica entre o público e o performer. A rigor, o surgimento dessa linha divisória é que distinguiu o ritual das outras manifestações, como o teatro e dança. Nesse sentido, o ato de habitar se aproximou mais do ritual do que da performance, já que na arquitetura o habitante é performer e audiência simultaneamente, operando um intercâmbio fluido nesta função de ver e ser visto. Assim, o ato de habitar se assemelharia ao ritual, enquanto reafirmação de uma visão de mundo, e a performance enquanto reinstalar de uma visão de mundo outra. Penso que a arquitetura reafirma e assegura o lugar do meu corpo no mundo e a performance indaga e repropõe o lugar desse corpo no mundo.

A série de performances *Ocupação urbana experimental* tornou-se um jogo que transcende a funcionalidade do lugar e a estetização associadas ao espetáculo e apresenta uma exploração da arquitetura e da performance em seu potencial de construção e criação em que é considerado de forma incisiva o tempo como uma flecha irreversível. Tal irreversibilidade criou um momento particularmente frutífero no que

concerne à inserção do corpo no mundo, à nossa existência como seres habitantes de um tempo e espaço singularizados, e assim parece sinalizar uma inclusão mais vasta de meu corpo na totalidade do mundo, inclusive na totalidade de um mundo que esse próprio corpo reinventa e constrói...

NOTAS

- 1. Em 2007 realizei duas ações da série Ocupação urbana experimental, sendo a primeira na Avenida Marechal Mascarenhas de Moraes, popularmente conhecida como Beira-Mar, em Vitória; e a segunda em frente à Paróquia Santo Antônio da Sé, na cidade de Diamantina, em Minas Gerais – por ocasião da residência artística no projeto ACasa.*
- 2. Venho empregando o termo Estratégias do corpo em processo poéticos desde 2007 até os dias atuais. O termo possui forte relação com o campo das ciências, mas o meu interesse é o ilimitado de estratégias lançado no campo da arte, suas novas e contínuas possibilidades. Minhas estratégias operam como um pequeno dispositivo que desperta a sensibilidade a partir do mais íntimo, do pequeno gesto, utilizando recursos materiais simples e cotidianos, criando encontros casuais e de furtiva possibilidade de uma aventura poética. Maiores informações em www.marcusvinicius.tk*
- 3. Ilya Prigogine*

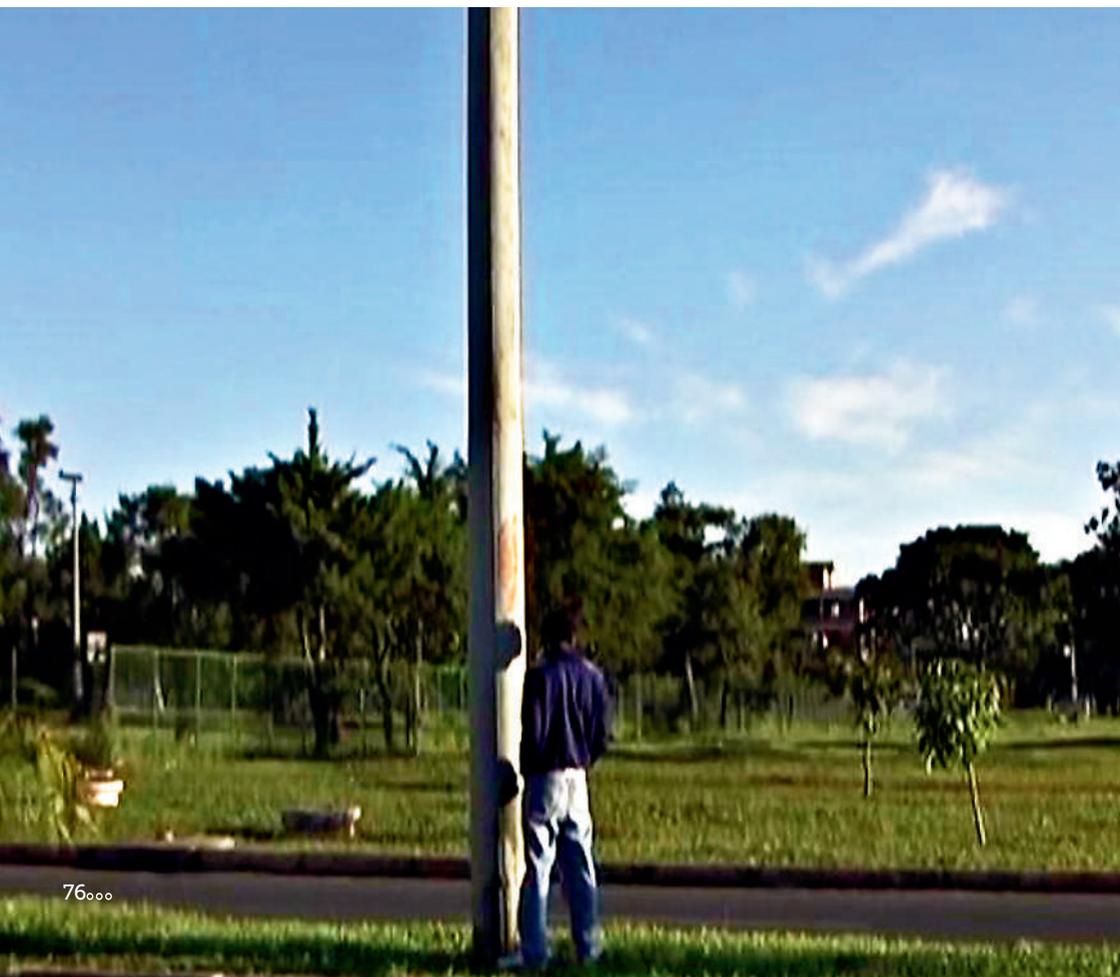
Marcus Vinicius é artista, pesquisador e curador independente. Licenciado em Artes Visuais (Performance) na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atualmente é doutorando em Arte Contemporânea Latino-americana na Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Coordena o LAPI - Laboratório de Ação e Performance. É um dos idealizadores do TRAMPOLIM - plataforma de encontro com a arte da performance.

Animal territorial

Por Júnior Pimenta

“Centros urbanos modernos não destroem a experiência humana. O que a destrói é a civilização que adotamos”

Milton Santos



Posicionado ao lado de um poste, ergue uma das patas onde realiza o ato de urinar. Poderíamos pensar nessa ação de evacuação de um líquido amarelado, composto por água, uréia, ácido úrico, sal e outras substâncias; como produto resultante da excreção renal, parte de um processo natural.

Porém, essa urina tem um odor completamente diferente das outras, não é apenas um excremento. O animal faz da urina uma marca expressiva, e constitui uma relação de domínio. Realizando, assim, demarcação do seu território, ou seja, uma urina territorial.

o animal
faz da urina
uma marca
expressiva,
e constitui
uma relação de
domínio.

Poderia estar falando de um cachorro, mas o animal em questão aqui é da raça humana: o artista Yuri Firmeza. Ação onde ele utiliza parte dos 0,5 a 2 l de urina que produz por dia para realizar o trabalho *Demarcação de território*.

A urina vazada no chão, depois da demarcação territorial feita pelo artista, pode ser entendida, também, com uma extensão corporal, o prolongamento de seu organismo.

Sobre o conceito de territorialidade, Edward Hall, em *A Dimensão Oculta* define como: “um conceito básico no estudo do comportamento animal, é geralmente definida como o comportamento através do qual um organismo, de modo característico, reivindica uma área e a defende contra membros de sua própria espécie.”

No momento atual onde limites territoriais são questionados, onde existem lutas em defesa das possessões de terra... A ideia de território na sociedade em que vivemos, é algo que parece estar diretamente atrelada à propriedade, ao poder, ao espaço a ser defendido, à exclusão, ao domínio. E, assim, como os animais apresentam seus mecanismos de demarcação territorial, o homem também inventou muitas maneiras de defender aquilo que considera sua própria terra, determinando, inclusive, marcas limites. A invasão deste espaço é passível de punição. No entanto, a relação de território proposta pelo artista não se restringe a fixação territorial de um espaço. Ele parte para outro posicionamento.

Yuri Firmeza, *Demarcação de território*

Frame do vídeo

Cortesia do artista

Da arte de representar em um retângulo $1 \times \sqrt{2}$

por Humberto Alves
de Araújo



Honrou-me o convite do Júnior Pimenta para participar deste projeto e quis fazer com que minha participação nele cumprisse a função que Robert Bringhurst diz ser a principal do tipógrafo: *honrar o texto*.

A partir de nossa primeira conversa sobre o projeto tive a consciência de que o corpo, tema desta edição, deveria estar representado em toda o design da revista. Mas como fazê-lo? As decisões foram tomadas a partir da leitura atenta dos textos que compunham a publicação.

O texto de Marcus Vinicius analisa as relações entre o corpo e a arquitetura através da performance. Sem explicitá-lo ele explora os limites de uma relação já descrita por outro Marcus, o Vitruvius, arquiteto romano do século I a.c., que já havia utilizado as proporções do corpo humano para projetar as proporções de edifícios e outras obras. O estudo destas proporções nos leva ao número conhecido como ϕ (phi), *número áureo*, ou *proporção divina*, algo em torno de 1,618...

Esta proporção foi utilizada por muitos escribas antigos, egípcios, indianos, tipógrafos do renascimento, etc., para dar às páginas formas que se aproximassem

de um ideal de perfeição, muitas vezes de cunho religioso. Leonardo Fibonacci, matemático italiano do século XIII, descreveu esta proporção através de uma série numérica em que cada número seria a soma dos dois números precedentes: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc. Quanto maiores forem os dois números da sequência tomados mais o resultado de sua divisão se aproximará do ϕ . Pretendíamos utilizar uma página que seguisse essas proporções, mas por motivos técnicos tivemos que trabalhar com uma página baseada no racionalismo germânico, que utiliza outra proporção, explicitada no título deste texto. Este espaço, conhecido como tamanho A5, foi dividido então em uma grade de 8×13 módulos, que foram utilizados para posicionar todos os elementos, textos e imagens desta edição.

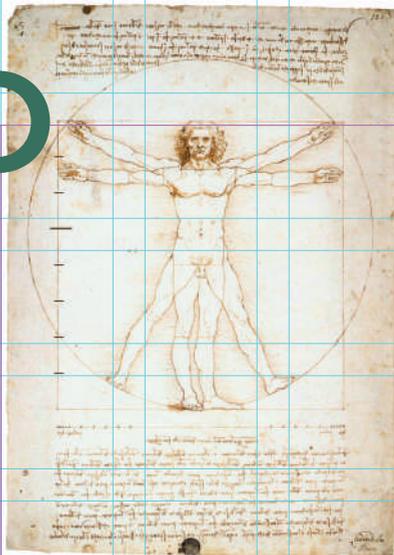
Também a tipografia foi escolhida levando em consideração esta proporção, uma vez que vários tipógrafos e calígrafos já haviam expressado as relações entre as proporções das letras e as do corpo humano, como Luca Paccelli, em seu *De divina proportione*, magnificamente ilustrado por Leonardo da Vinci. Uma obra curiosa que trata desta questão é *Champfleury: Lart & Science de la deue &*

o corpo

vraye Proportion des Lettres Attiques, do francês Geofroy Tory, de 1524, de quem utilizamos um de seus desenhos na capitular do primeiro parágrafo deste texto.

A tipografia elegida para os textos foi a *Ibarra Real*, desenhada por Gerónimo Gil em 1780 e redesenhada para o meio digital por José María Ribagorda. Além de trazer estas proporções, a Ibarra tem também o eixo variável, o que remete ao movimento do corpo, na dança e na performance, no dinamismo que isso imprime ao texto. Esta é uma característica dos tipos barrocos, que guardam em si as características deste período da história da arte e da humanidade, como a busca de conciliar as contradições, reais ou aparentes, do homem com seu entorno e com seu interior, com seus aspectos racionais e emocionais/religiosos, tensões que aparecem em diversos textos deste número como, por exemplo o texto de Ana Cecília.

O texto de Ana Cecília também resume muito bem isso, ao comentar a persistência destas tensões nas performances contemporâneas em um tempo com tantos avanços tecnológicos e científicos. Isso nos levou a escolha da nossa segunda tipografia utilizada, a *Museo*, tipo desenvolvido por Jos Buivenga, de aparência mecânica, mas com curvas altamente elegantes que dão a esta fonte motivos para o sucesso que tem alcança-



Ibarra Real Gerónimo Gil

do. Utilizada nos títulos, legendas, é nos destaques que acrescentamos as páginas que esta tipografia é levada a um estado de experimentação tipográfica similar ao descrito por Ana Cecília: “alguns artistas contemporâneos também exploram à exaustão os limites físicos e psicológicos de seu ser, submetendo-se a situações de dor, consternações e até de risco de vida”.

Assim nos permitimos utilizar a *Museo* explorando os limites da página, nos quais ela poderia ser mutilada pela guilhotina no momento do acabamento editorial, explorando os limites da legibilidade, como no exercício metalinguístico das páginas 60-61.

Em suma, um projeto gratificante, do qual sinto-me honrado em participar.◦◦

Humberto Alves é mestre em Letras e professor de Design Gráfico, isto é, uma expressão barroca ambulante. Tem três livros escritos, mas nunca editou ou publicou nenhum, o que comprova o teorema da casa do ferreiro.

Expediente

Edição:

Ana Cecília Soares e Júnior Pimenta

Revisão de texto:

Kennedy Saldanha

Projeto Gráfico:

Humberto Araújo

Capa:

Júnior Pimenta

Colaboradores:

Katia Caton, Solon Ribeiro, Beatriz Furtado, Andrea Bardawil, Eduardo Jorge, Daniela Mattos, Aslan Cabral e Marcus Vinicius.

Patrocínio:

Prefeitura de Fortaleza

Impressão:

Celigráfica, Gráfica e Editora

Agradecimentos:

Familiares e amigos que sempre apoiaram direta ou indiretamente. Jacqueline Medeiros, Simone Barreto, Cláudia Sampaio, Ana Cristina Mendes, Ana Baastos, Kennedy Saldanha, Humberto Araújo, Murilo Maia, Katalina Leão, Jussara Correia, Viviane Matesco, Rubiane Maia, Dodora Guimarães, Clarissa Diniz, Thereza Farkas, Verónica Meloni, Yuri Firmeza, Micheline Torres, Artur Barrio, Tunga, Yves Klein Archives, Sean Kelly Gallery, Sigalit Landau, Kamel Mennour. Agradecer também a Prefeitura de Fortaleza pelo apoio nesta e na próxima edição. Em especial aos nossos colaboradores e a todos que de alguma maneira estão envolvidos com a revista e site Reticências... Crítica de Arte.

Contato:

retenciascritica@yahoo.com.br

Site:

www.reticenciascritica.com



Ar evistaf oi licenciadac om uma licença CreativeC ommons-a tribuição -n ão comercial- sem derivados 3.0B rasil.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/br/>

Ar evista pode serc ompartilhada, copiada, distribuïdaer eproduzida. Em qualquer meio, seja mecânicoo ue letrônico, incluindo fotocópia. Desdeq ue não tenha objetivo comerciale sejamc itados autores eaf onte.

Ap ré-impressãoe impressãoof oram realizadas na Celigráfica, GráficaeE ditora, com tiragem de 2.000 exemplares, impressoss obrepapel offset 90g/m² para mioloecartão supremo2 50 g/m² para capa.

ISSN 2237-3942

R\$ 8,00



9 772237 394009 03

Patrocínio

PROJETO PREMIADO PELO
III EDITAL DE CONCURSO PÚBLICO
PRÊMIO DE ARTES VISUAIS NA CIDADE DE FORTALEZA - 2010
PREFEITURA MUNICIPAL DE FORTALEZA
SECULTFOR



Prefeitura de
Fortaleza



www.reticenciascritica.com