

Corpo: ausência e presença na arte

Priscilla Danielle Gonçalves de Paula¹

Resumo

Partindo da lógica de que as artes do corpo na contemporaneidade têm profunda relação com a inserção do corpo do artista nas proposições de arte, o texto analisa a performance e seus desdobramentos na arte atual: as consequências das práticas corporais nas formas de fruição e comercialização dos trabalhos artísticos e as novas questões levantadas pelos artistas e público das performances; a ausência e a presença de corpos muito além da representação; as novas formas de participação propostas por artistas contemporâneos; a estética relacional com base nas relações de rede inauguradas na década de 1990 com o advento da internet etc.

Palavras-chave: *Body art*. Performance. Arte contemporânea.

Abstract

Based on the logic that contemporary body art has a profound relation to the insertion of the artist's body in the art propositions, the text analyzes the performance and its unfolding in contemporary art: the consequences of corporal practices in the forms of fruition and commercialization of the artwork and the new issues raised by the artists and audience of the performances; the absence and presence of bodies far beyond representation; the new forms of participation proposed by contemporary artists; the relational aesthetics based on the network relations inaugurated in the 1990s with the advent of the Internet etc.

Keywords: *Body art*. Performance. Contemporary art.

1

Priscilla de Paula vive e trabalha em Juiz de Fora onde divide seu tempo entre a universidade e o ateliê. Fez seu doutorado na Universidad Politécnica de Valencia, Espanha, no programa de Plástica Contemporânea. Artista e professora adjunta do Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Juiz de Fora, pesquisa as poéticas do corpo na performance e na pintura contemporânea. É organizadora dos Festivais de Artes do Corpo que acontecem periodicamente na UFJF. Seus trabalhos artísticos estão disponíveis nos sites <priscilladepaula.com> (performances) e <priscilladepaula.com.br> (pintura).

A Apesar de fazer parte da história da arte mais recente, a performance nas artes visuais já tem uma historiografia própria, seus precursores, sua pré-história, e obviamente já criou seus próprios mitos e emblemas. Datada na segunda metade do século XX, desenvolve-se principalmente a partir da arte conceitual, apesar do legado recebido pela pintura gestual e por ações isoladas de alguns artistas da primeira metade do século XX. Se muitos dos trabalhos contemporâneos estão atravessados por aspectos correntemente ligados à arte da performance, como o imediato, o efêmero, a renúncia à materialidade, o hibridismo, as experiências multimidiáticas, a intersemiose, o contextual, o relacional; o *performativo*, entendido desta maneira, está na verve da arte conceitual e marca sua ruptura com os propósitos da arte tradicional e modernista. Porém a performance trouxe à tona outras diversas estratégias como o pensamento espacial e temporal a partir do corpo em ação, o público realmente ativo na construção da obra de arte, a apresentação de atos espontâneos e uma aproximação mais concreta entre a arte e a vida. Uma das maiores consequências desta atitude revolucionária, ainda no século XX, foi o súbito aparecimento do corpo do artista na obra de arte, e como este corpo passa a ser proposto como poética na arte. Muito além da lógica representacional que amparava toda a problematização do corpo na arte tradicional e moderna, a nova ordem da arte como presença abalou profundamente os mecanismos de fruição e comercialização dos trabalhos artísticos.

Corpo ausente

Durante muitos séculos, o corpo nu, masculino ou feminino, foi um dos temas mais caros às artes visuais. Da exaltação do nu masculino na Grécia, passando pelo gerenciamento da nudez na Europa Medieval, até chegar à heróica idealização do nu feminino na arte ocidental, a tradição do nu dava conta de todo o discurso que tentasse colocar o corpo na arte. O nu artístico é quase uma epistemologia pois foi também através da investigação de suas variáveis durante os séculos que tivemos informações específicas de como o homem se comportava ou como desejava se comportar em

sociedade; como era sua experiência ordinária e extraordinária no mundo à sua volta, e como via a si próprio ou como via ou fechava os olhos à diferença, ao grande outro.

Segundo Viviane Matesco, “o nu foi criado na Grécia em um momento no qual a própria imagem do corpo pôde ser pensada” (MATESCO, 2009, p. 18) motivando a união entre a concepção de corpo na cultura ocidental com os problemas da representação. Partindo do pressuposto de que “o corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si” (LE BRETON, 2013, p. 64), o saber sobre o corpo é imediatamente cultural e ainda que nos pareça evidente é na verdade inapreensível. Por isso não é tarefa simples dissociar a ideia de um corpo com a imagem do corpo em nossa cultura. Le Breton nos fala de uma sociedade tradicional chamada canaque que percebe o corpo a partir da realidade do reino vegetal que a cerca (LE BRETON, 2013). Não promovendo nenhuma distinção que separe estes dois domínios, corpo e mundo exterior, os canaque fazem dessa ligação com o mundo que os rodeia não uma metáfora, mas uma identidade substancial. Já para o ocidente civilizado, o corpo é a fronteira que nos separa do outro, o corpo (e sua posse) é também promotor de uma visão que coloca o sujeito no centro do seu universo tendo a ilusão da consciência de si (*ego cogito* cartesiano). Por conseguinte, a esperança irrealizável de apreensão da própria imagem e do próprio corpo. Apesar da estranheza, somos nós que deformamos o corpo através da fragmentação e da idealização representativa; mais do que aqueles que pensam o corpo como caule, raiz e folha. Uma cultura que não tem o corpo como ponto de partida ou como direito não tem, portanto, qualquer construção da imagem corporal a ser demolida.

A Grécia somatocêntrica entendia que a excelência do corpo (força e beleza) estava naturalmente unida à distinção ética e moral (valentia, honra); no outro extremo da reta, sua fraqueza estava associada à feiura e à debilidade. O corpo ideal resumia a fusão de *kalós* (belo) e *agathós* (bom). O nu, especialmente o nu masculino, foi para a Grécia um emblema de sua superioridade moral e física. Segundo Matesco, o nu na antiguidade grega não representa o corpo mas a ideia de homem no ocidente, “para os gregos o nu é uma conquista da civilização” (LE BRETON, 2013, p. 19).

Já o corpo para o ocidente cristão, herdeiro do pensamento grego, era um jogo semântico entre a sombra (alma) e a consciência (razão), reforçando a dicotomia instaurada por Platão e reafirmada posteriormente por Descartes. No início, o cristianismo, ainda sob influência da cultura judaica, havia proibido não apenas o nu mas qualquer imagem da figura humana. Se os deuses pagãos eram representados em pintura ou escultura sob a forma humana e, na maioria dos casos, nus, o nu rapidamente passou a ser identificado como idolatria pagã. No entanto, com a assimilação da filosofia neoplatônica pela moral cristã, o corpo passa a ser aceito como morada (ou prisão) da alma, e a nudez, um estado por vezes natural ou degradado do ser humano. No entanto, a tradição artística de representação do corpo nu tinha poder e influência necessários para se desenvolver mesmo em condições culturais tão controladas e seu desdobramento nos séculos modernos irá de acordo com a valorização do indivíduo que irá ocorrer posteriormente.

Seja como for, a representação do corpo pela arte sempre foi marcada pela oposição entre duas forças: a busca pela beleza ideal e todo conhecimento produzido para garantir as proporções e as superposições das mais belas medidas e traços e; a verdadeira representação capaz de causar a ilusão da presença daquele indivíduo representado. Além deste contexto, temos ainda uma negociação entre os elementos simbólicos que construíam as narrativas específicas para representações do nu feminino e masculino. O artista será o mediador entre o ideal e o real num sistema de polaridade em que o nu feminino estará associado à sensualidade, ao selvagem, à delicadeza e à fluidez e; o nu masculino, à lógica, ao equilíbrio, à força e ao heróico (BATISTA, 2011).

Já no início do século XX, tudo o que diz respeito aos sistemas de representação do corpo se modifica. O nu acadêmico e tradicional entra em decadência em finais do século XIX, quando a cultura que se afirmava sobre a ideia de um homem universal perde o sentido. O que resta é o corpo concreto, posto à vista, sem a proteção da tradição. Como bem observou Eliane Moraes, o processo de destruição da figura humana na arte moderna submete o corpo a tantas alterações que este se torna irreconhecível muitas vezes, "o que se afirmava ali era a própria impossibilidade de fixar a figura humana, de confiná-la numa forma definitiva" (MORAES, 2012, p. 70).

Corpo: ausência e presença na arte
Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

Ainda segundo a autora: “As verdadeiras representações humanas nada têm em comum com os convencionais nus da pintura oficial: estas seriam imagens desumanizadas que não evocam sequer a sombra da perturbação que a visão do corpo pode realmente engendrar.” (MORAES, 2012, p. 72). O desaparecimento da figura humana na arte moderna é a última manifestação do corpo representado como busca de um ideal ou de uma realidade também ilusória. A desantropomorfização da arte que se desenvolve no modernismo supõe que aquela cultura centrada no indivíduo tem suas bases abaladas.

Mesmo assim, o corpo como representação nas artes tradicional e moderna ainda é ambivalente, pleno de erotismo e de terror, mas responde a um chamado comum, o da representação da forma. Se o comparamos com o que irá acontecer com o discurso do corpo na arte a partir da década de 1960, quando novas estratégias poéticas levariam as pesquisas do corpo a um percurso muito além da própria representação; o corpo na arte de outrora corre o risco de ser interpretado apenas como imagem representada de algo ausente.

Corpo e presença

Proposições artísticas voltadas para corpo que ultrapassavam a tradicional representação de nus começaram pontualmente a surgir na modernidade com alguns artistas como Marcel Duchamp e suas manifestações de Rose Selavy; Hans Bellmer e suas terríveis bonecas e; Egon Schiele e Man Ray em suas experiências fotográficas com retratos e auto-retratos. Posteriormente, artistas mais contemporâneos também usariam o corpo como plataforma mesmo num momento em que a *body art* ainda não havia se estabelecido. Em 1958, Piero Manzoni produziu as “esculturas pneumáticas” na forma de 45 balões onde Manzoni poderia vender sua expiração. Em 1960, Manzoni imprimiu suas impressões digitais em ovos cozidos que foram apresentados e devorados em 70 minutos pelo público de sua exposição. Ele também selecionou algumas pessoas como

trabalhos de arte ambulantes, entre eles estava o escritor italiano Umberto Eco. Em 1961, Manzoni produziu as famosas 90 latas de *Merde d'artista*. No mesmo ano, ele realizou exposições de pessoas nuas com sua assinatura e com os devidos certificados de autenticidade. Manzoni também instituiu um "pedestal mágico", onde as pessoas que subissem ali se tornariam obras de arte. De Yves Klein, considerado por muitos críticos atuais o precursor da arte performática, temos o "Salto no Vazio" como um emblema inicial da arte gestual e corporal. De Klein, temos ainda as "Antropometrias do período azul", trabalho altamente performático que se constituía de modelos nuas cobertas de tinta azul que marcavam a superfície como se fossem pincéis vivos. Outros trabalhos chamam a atenção pelo caráter performático como a "Sinfonia Monotônica" e a venda de espaços vazios por folhas de ouro que posteriormente foram jogadas no rio Sena.

Apesar do reconhecimento de precursores, o corpo será uma presença fatídica e sistemática nas artes visuais somente a partir dos anos 1960, quando começará a ser trabalhado a partir de novas indagações poéticas visuais e, pouco a pouco, colonizando um território mais original de representações ações e desdobramentos.

Se até então o corpo na arte respondia quase que obrigatoriamente a uma modelagem padrão, engessada direta ou perifericamente ao paradigma do nu artístico, depois da década de 1950, acontece uma expansão da cena corporal nas artes visuais, o corpo é literalmente ampliado e novas possibilidades no campo discursivo vão gerar diversas abordagens e releituras poéticas. Entre elas, e a mais importante deste período, está a migração do corpo representado ao corpo do próprio artista. Amélia Jones (2000) nos pergunta por que o corpo, mais especificamente o corpo do artista, só vai aparecer na arte a partir da década de 1960? Segundo a autora, até a modernidade, o corpo do artista estava deliberadamente separado da experiência produtiva intelectual e poética, apartado da produção artística, não podia ser visto e sequer existia como possibilidade ou acontecimento artístico. Na arte, o modernismo mostra seu desinteresse pelos fatos adjacentes que fazem do artista um sujeito. A máxima modernista da arte pela arte elaborou importantes discussões sobre os suportes, os materiais e as práticas artísticas, na mesma medida em que evidenciou seu

Corpo: ausência e presença na arte
Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

desinteresse pelas práticas sociais e culturais que entendiam o corpo como mediador entre os sujeitos e a sociedade. Somente a partir da década de 1960, o corpo finalmente terá imanência nas artes visuais. O corpo que o modernismo tratou de esconder vem à tona na pós-modernidade como lugar de sociabilidade, de subjetividade, lugar onde o público e o privado se encontram e onde há produção de sentido social e poético e não há dúvida que o desenvolvimento conceitual das primeiras manifestações das artes do corpo foi político.

Isso ajuda a restabelecer a presença das mulheres, homossexuais, artistas negros – artistas que, muitas vezes, voltavam-se para a *body art* para explorar acionadores de questões políticas (e conceituais), mas que, geralmente, eram deixados de fora da história do conceitualismo. (Amelia Jones entrevistada por Tales Frey, em FREY, 2013)

Neste novo panorama, artistas começariam a ensaiar poéticas desenvolvendo trabalhos que apresentariam o corpo (e, majoritariamente, o próprio corpo) como campo problemático. Esta jovem arte corporal vai se desenvolver também como resposta ao capitalismo em ascensão, que a tudo mercantilizava e fetichizava, como uma libertação do sujeito (*vide* “Salto no vazio” de Yves Klein, 1960) e como auto referência amplamente explorada através de ações ativistas minoritárias (*vide* o slogan “The personal is political” usado pelas mulheres artistas da década de 1970). De uma incorporação absoluta, como forma de se reivindicar a si mesmo, o corpo passa a ser instrumento, é ativado, é ritualizado e por vezes fragmentado até seu desaparecimento.

A partir do momento em que passou à análise dos dispositivos de produção da sexualidade, Foucault percebeu que o sexo e, portanto, a própria vida, se tornaram alvos privilegiados da atuação de um poder que já não tratava simplesmente de disciplinar e reger comportamentos individuais, mas que pretendia normalizar a própria conduta da espécie ao reger, manipular, incentivar e observar fenômenos que não se restringiam mais ao homem no singular, como as taxas

Corpo: ausência e presença na arte
Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

de natalidade e mortalidade, as condições sanitárias das grandes cidades, o fluxo das infecções e contaminações, a duração e as condições da vida etc. (DUARTE, 2007)

Não há como afirmar que o caráter distintivo das artes do corpo esteja até hoje no contexto político de seu enunciado. Por exemplo, ainda que pareça complicado separar questões sobre identidade, gênero e sexualidade das questões políticas, ou seja, dos assuntos públicos; sabemos que muitas vezes a abordagem sobre identidade e sexualidade, bem como sobre religião ou qualquer outro assunto pode ser discutido a partir de outros discursos, como o da subjetividade. Segundo Le Breton, "a *body art* é uma crítica, pelo corpo, das condições de existência" (LE BRETON, 2007) e Lea Vergine (VERGINE, 1974) afirma que o artista da *body art* está obcecado pela obrigação de se exibir, a fim de ser capaz de ser.

Múltiplos corpos na arte contemporânea do século XXI

Na arte contemporânea, o corpo é literal. Vemos a exposição de partes e dimensões do corpo que antes eram inusitadas ou negligenciadas pois eram profanas demais até mesmo para a arte. É precisamente este corpo presente e ritualizado a partir da sua fragmentação simbólica, *coisa* que deixa de ser apenas carne e que vai se tornando palavra, gesto e convívio.

A presença do corpo do artista como dispositivo específico, contextual e efêmero para a existência e o funcionamento da proposição artística faz parte de um discurso crítico em contraposição não apenas ao nu ideal artístico, mas também ao mercado de arte. A produção de performances que saem fora do esquema mercantil da arte atual, e que até agora resistem às mais diversas formas de comercialização e gerenciamento do produto artístico, faz parte de um grupo de trabalhos que ainda se mantém fiel às proposições originais da *body art*. Muitos artistas e críticos reconhecem a enorme contradição que existe na comercialização dos registros de performances e de obras efêmeras, que são vendidos

Corpo: ausência e presença na arte
Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

muitas vezes à revelia do próprio artista que as realizou². Seja como for, hibridismo, experiências multimidiáticas, intersemiose, renúncia ao estético ou à materialidade, imediatismo, presença do corpo do artista ou do corpo do espectador, experiências coletivas e compartilhadas são algumas das principais especificidades da performance, que se consolida na arte atual com uma amplitude experimental quase degenerativa. Um estranhamento com relação a essa forma de expressão ainda acontece, principalmente, quando a colocamos frente a frente com outras linguagens cuja tradição de séculos garante que certas práticas sejam circunscritas dentro de discurso supostamente mais direto e claro. Tal característica da performance, isso que chamamos de “degeneração”, ou seja, um desvio parcial ou total dos discursos mais tradicionais, será também sua qualidade mais sedutora.

É ainda correto afirmar que as especificidades acima citadas colocam a performance na cena contemporânea como uma linguagem que se atualiza com uma rapidez invejável. Porém, também são elas que tornam alguns trabalhos excessivamente perturbadores, ruidosos, chegando ao ponto de levar a performance ao limite do aceitável. Mas é o flerte com o universo da geringonça, do mal feito, do mal enjambrado, que faz com que a performance seja amiúde precocemente avaliada como uma arte de fácil execução e de pouca solidez conceitual, complicando sua fruição em alguns casos. Na tríade *artista, público e crítica*, qualquer *performer* sabe que apesar da simplicidade de certas ideias ou gestos, a qualificação e o mérito em trabalhos de arte contemporânea são provenientes da soma de várias circunstâncias que uma obra propõe além da sua superfície. Na mesma medida, qualquer crítico de arte contemporânea sabe também sobre a dificuldade em se analisar trabalhos muito precários visualmente mas que, apesar do pouco acabamento formal, têm potência poética e se constroem a partir de pesquisas artísticas sérias. E, finalmente, não podemos esquecer que apesar do grande espaço que atualmente a cultura *pop* reserva às artes do corpo, existe um preconceito especialmente dirigido à performance, que faz com que o grande público já espere dela ou algo muito hermético e indecifrável ou simplesmente a nudez. Este complexo lugar que oscila entre a preciosidade e o refugio tem chamado a atenção dos artistas que buscam na prática da performance um espaço de reconhecimento de seus trabalhos.

2

Segundo Amelia Jones (em FREY, 2013), “Os problemas são maiores com artistas mais jovens, que pertencem a uma geração mais cínica e orientada para explorar a sede do mercado de arte global para performance nos dias de hoje”.

Atualmente, as artes do corpo extrapolaram seu meio privilegiado, a performance, e avançaram para outras formas de uso do corpo na arte. A vídeo performance bem como a foto performance vêm sendo aperfeiçoadas com as novas tecnologias digitais como câmeras de foto e vídeo portáteis em telefones celulares e *tablets* que, além de serem dispositivos de fácil manipulação, são recursos relativamente baratos tanto no registro quanto na hora da “revelação” das imagens. A estética desenvolvida pelos dispositivos digitais (a instantânea, a fotografia amadorística e a estética da *selfie*) e sua fruição nas redes sociais da internet também marcaram mudanças significativas nas propostas mais contemporâneas das artes do corpo que trabalham a foto e a vídeo presença e sua transmissão a um número cada vez maior e anônimo de participantes-vistantes-espectadores. O coletivo “Corpos Informáticos” fundado por Bia Medeiros define sua pesquisa como *translingüística* e

[...] refere-se à relação do homem com a máquina, com as novas tecnologias modificadoras do organismo simbólico do indivíduo contemporâneo. A pesquisa visa criar animações e imagens digitais, vídeos e espetáculos, instalações que reapresentam o corpo como o sujeito e o objeto da arte, das novas tecnologias (MEDEIROS, 2014).

O trabalho do “Corpos Informáticos” atualmente não se limita ao uso de recursos digitais e telepresença, mas se desenvolve também a partir do que Nicolas Bourriaud chamou de arte relacional.

A estética relacional, segundo Bourriaud é um campo da artes contemporânea onde a poética seria a utopia da proximidade (BOURRIAUD, 2009). A arte relacional traz consigo além da participação e transitividade, comuns na performance tradicional, algumas singularidades como as conexões, o convívio cotidiano, os encontros casuais, as colaborações e contratos, relações profissionais e de clientela transformados em trabalho artístico. A obra de arte não está mais no objeto, nem na ação proposta ou gesto, está no laço invisível criado pela comunicação e pelo convívio que o trabalho estabelece entre o artista e a comunidade. Os novos modelos tecnológicos também influenciaram no desenvolvimento desta

nova poética onde o corpo é a interface para a comunicação e para o convívio. A experiência da rede trazida pela internet a partir dos anos 1990 promoveu novas maneiras de comunicação, novas formas de troca e novas experiências relativas ao espaço-tempo que também dizem respeito à estética relacional e suas negociações. "A arte é um estado de encontro fortuito" (BOURRIAUD, 2009, p. 11).

Contudo, no complexo universo da arte atual, seria um tanto quanto ingênuo pensar que as poéticas do corpo se resumem à performance e a suas adjacências acima citadas. O corpo como imagem na pintura vem sendo discutido atualmente por grandes pintores como Lucian Freud, Eric Fischel, Adriana Varejão, entre outros, e certamente fazem parte da abrangência temática das artes do corpo atuais. Como presença e matéria têm sido trabalhadas, muito além da performance, nas proposições da artista brasileira Laura Lima. Como som tem aparecido em obras sonoras e experimentais de artistas como Janet Cardiff e George Bures Miller, cujas obras pertencem ao acervo de Inhotim, ou de Adrian Piper, que fez seu nome na performance da década de 1970. São rápidos exemplos de uma imensidão de trabalhos apresentados ao longo destes anos que nos mostram que seja como gesto na performance, seja como encontro na arte relacional, seja como *bite* ou *pixel*, seja como voz, seja como ausência, o corpo é, e sempre será, o mais caro assunto para a arte.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BATISTA, Stephanie Dahn. O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/corpo_academia.htm>.
- DUARTE, Andre. *Sobre a biopolítica: de Foucault ao século XXI*. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/andre_duarte.htm>. Acesso em: dez. 2014.

Corpo: ausência e presença na arte
Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

FREY, Tales. *Diálogos com Amelia Jones: Avaliações Sobre Identidade, "Body Art" e Documentação de Ações Performativas*. eRevista *Performatus*, 2013. Disponível em <<http://performatus.net/ameliajones/>>, Acesso em: nov. 2014.

JONES, Amelia. *Body art / Performing the subject*. In: VERGINE, Lea. *Body Art and Performance*. Milão: Skira, 2000.

LE BRETON, David. *Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade*. Campinas: Papius, 2007.

_____. *Antropologia do Corpo e Modernidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

MATESCO, Viviane. *Corpo imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MEDEIROS, Bia. *Corpos Informáticos*. Enciclopédia de Arte e Tecnologia Itaú Cultural. 2014. Disponível em: <<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tikiindex.php?page=Bia+Medeiros+Corpos+Informáticos>>.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

PASTOR, Angel. *Introducción para personas ajenas a la performance*. *Performancelogía*. Disponível em: <<http://performancelogia.blogspot.com.br/2007/02/introduccion-para-personas-ajenas-la.html>>. Acesso em: nov. 2014.

PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: Senac, 2005.

VERGINE, Lea. *Body art and performance*. Skira, 1974.

WARR, Tracey. *The artist's body*. New York: Phaidon, 2000.

Recebido em: 28/06/2017

Aprovado em: 17/10/2017