



Figura 78 - Kasuo Shiraga, "Wrestling in the Mud". Performance. 1935



Figura 79 - Ives Klein, "Salto para o vazio" - Fotografia de ação. 1960



Figura 80 - Ives Klein, "Antropometria do Período Azul" - Impressão corporal 1960

mecanismo de estímulo da imaginação artista/fruidor. Tudo isso é fruto de um processo de desmaterialização do objeto artístico, ocorrido principalmente a partir da década de 1970, junto com a desvinculação da antiga visão de que a obra deveria ser feita pelas mãos do artista.

Rubens Pileggi Sá, em uma matéria publicada em meio eletrônico, intitulada *Um Breve Toque Sobre o Corpo na Arte*, comenta que “o corpo é definido pelo que está dentro e o que está fora dele. Ou seja, ao invés de conceituar o objeto, a matéria, o corpo pode ser pensado, também, sobre aquilo que ele não é” (SÁ, 2003). Portanto, para o autor, o corpo não precisa necessariamente estar por inteiro, podendo aparecer fragmentado, atestando sua existência em marcas, moldes, apropriações de objetos, gravações, impressões e próteses. Um exemplo de referência ao corpo sem o uso da sua imagem é a série *Trouxas Ensangüentadas*, de Artur Barrio, da década de 1960. Numa alusão a corpos esquartejados, ele simulou uma imagem da morte, a qual, na época, foi associada a uma crítica à repressão militar no Brasil. Além disso, podem ser citadas as séries de trabalhos da artista cubana Anna Mendieta, as quais tornam o corpo presente pela sua ausência, incluindo *performances* sem público, com a utilização de diversos materiais, sendo, portanto, conhecidas através da fotografia, que em si é uma presença de uma ausência.

Quanto a essa desmaterialização do corpo na arte contemporânea, Soledad Vilar Garcia, da Universidade Politécnica de Valencia, diz o seguinte:

*La desmaterialización del cuerpo humano es una característica de la posmodernidad donde el ser humano ha entrado, aparentemente, en una espiral que conduce a la fragmentación y la ausencia. La antigua carnalidad se transforma en vacíos que falam de simulacros de vidas. A sí, apartit de todos estos conceptos de simulaciones de cuerpos y desapariciones anticipadas, comienzan a debatirse nuevas concepciones de cuerpos y identidades (GARCIA, 2002, p.103)<sup>37</sup>.*

Um trabalho que tem a fragmentação do corpo como tema é a série *My Vows* (Meus Votos) (Figura 81), de 1988 a 1991, de Annete Messager. Imagens fragmentadas do corpo se fazem presentes em fotografias emolduradas, lembrando

---

<sup>37</sup> GARCIA, Soledad Vilar. La fragmentación del cuerpo em lãs instalaciones y la escultura contemporânea. In: ¿QUÉ ES LA ESCULTURA, HOY?. Universidade Politécnica de Valencia.



Figura 81 - Annette Messager, "My Vols" - Instalação com fotografias emolduradas. 1988-1991.

ex-votos ou oferendas. Partes de vários corpos masculinos, femininos, velhos, jovens, são misturadas numa fusão de várias identidades, fazendo referência à sexualidade, juntamente com alguns aspectos psicológicos.

Trata-se de uma ruptura com a imagem representada do corpo – sua representação antropomórfica –, tornando-a linguagem e evidenciando seus processos de transformação, decomposição e deformação, ao trabalhar com sua animalidade e cruza e, ao mesmo tempo, com a transcendentalidade. A fragmentação do corpo na arte também lida com questões de identidade. Maria Beatriz de Medeiros, que concentra suas pesquisas em corpo e tecnologia, faz a seguinte afirmação sobre o corpo na atualidade:

A arte corporal se interessa à materialidade do corpo. O corpo que temos, hoje, adquire nova consciência desta materialidade, da sua materialidade: corpo estendido por tecnologias. Esta extensão é apenas metáfora, mas lembremos que esta extensão vem interferindo na consciência humana (MEDEIROS, 2001)<sup>38</sup>.

Esse corpo é tomado e compreendido como “palco” de acontecimentos, com todas as suas emoções, paixões e conflitos, com possibilidades que incluem arquétipos, inserções participativas e conceitos.

A fotografia tinha uma função puramente documental, registrando *happenings* e *performances*, como “coadjuvante dos processos artísticos”, nas décadas de 1960 e 1970, passando, mais tarde, a ser obra com força própria a partir das experiências na arte conceitual, principalmente nas décadas de 1980 e 1990.

Segundo Kristines Stiles, em seu artigo *I/Eye/Oculus: Performance, Installation and Video*, a *performance*, a instalação e o vídeo trazem argumentações sobre o real em vez da imitação e da ilusão propostas por meios comunicativos ditos “primários” ou “tradicionais” da arte visual. A autora acrescenta que:

De fato, a performance traz de volta a atenção da percepção ao ato de fazer e, assim, ilumina os processos imaginativos particulares de um artista. Reformando os muitos termos da troca estética, a performance afirma os inter-relacionamentos intrínsecos entre experiências confidenciais (biografia) e a produção social da arte (STILES, 2004, p. 186).

---

<sup>38</sup> Trecho do artigo **Bordas rarefeitas da linguagem artística performance**: suas possibilidades em meios tecnológicos. Disponível em: < <http://www.corpos.org/papers/bordas.html> >.

Muitos trabalhos realizados nos anos 1960 – marcados pelo surgimento dos *happenings*<sup>39</sup> – apresentavam um posicionamento de protesto dos artistas, imbuídos de um idealismo de contracultura, os quais transgrediam costumes e tabus da época. Nessa década, apareceram os *happenings*. No percurso para essa linguagem, o grupo de Vienna, durante a década de 1960, chamava muito a atenção por causa dos espetáculos que continham violência e fantasia sadomasoquista, extrapolando os limites do corpo, que, por vezes, era mutilado na frente do público. Hermann Nitsch, Günter Brus, Gustav Metzger e Stuart Brisley continuaram a exercer forte influência na década seguinte, buscando a conexão entre arte e vida real, com reflexões e estudos em psicologia, sociologia, manifestações e engajamentos políticos e estéticos. Essa influência estendeu-se também à Arte Povera na Itália e à produção dos ingleses e irlandeses com a sua crítica à política nos anos 1980.

O Grupo Fluxus (1962-1973), que trabalhava o efêmero, integrando arte e cotidiano, deu uma importante contribuição para a divulgação dessa linguagem, por servir como ponte entre artistas do Japão, da Europa e dos Estados Unidos. Dessa forma, abriu um campo de experimentações, troca de informações e intercâmbios, trazendo a idéia de coletividade para as propostas artísticas posteriores. O nome Fluxus, que inicialmente foi criado para ser o título de uma revista de arte, passou a designar uma série de *performances* do seu criador, George Maciúmas, no período 1960-1963. Esse grupo, segundo alguns autores, causou profundo impacto no cenário artístico das décadas de 1960 e 1970. Um dos seus mais célebres integrantes foi Joseph Beuys (1921-1986), artista alemão, considerado um multiciador, o qual compartilhava da mesma opinião dos artistas ingleses Gilbert e George, no que diz respeito à fusão entre vida e arte. Sua obra, sem dúvida, traz muito de sua visão de vida. Antes de dedicar-se à arte, atuou como piloto na Segunda Guerra Mundial, estudou ciências naturais e foi ativista do Partido Estudantil Alemão, o que explica a complexidade e a ampla abrangência apresentadas nos seus emblemáticos trabalhos, em que utilizou diferentes elementos/materiais (gordura, por exemplo), realizando experiências em linguagens como *performance*, fotografia e

---

<sup>39</sup> Em inglês significa acontecimento. São ações ou situações que podem durar algum tempo, conter sons, gestos, sensações e odores.

vídeo. Suas *performances* destacavam-se pelo sentido social, político e pelos debates filosóficos e sociais.

No Brasil dos anos 1970, os protestos que tinham conotação política eram direcionados contra a ditadura. Nas décadas seguintes – 1980 e 1990 –, já em ambiente de redemocratização, as *performances* tornaram-se mais complexas, exigindo maior preparação, estando, geralmente, ligadas a uma instalação.

Na década de 1990, os artistas passaram a promover uma hibridação das linguagens visuais, as quais revelavam uma crítica política do cotidiano e, ao mesmo tempo, reflexões sobre a fragilidade da condição humana, em decorrência da efemeridade das coisas, e da fugacidade do tempo.

A *performance art* e a *body art*, ambas com origem no *happening*, coincidem, muitas vezes, em suas formas. Convém ressaltar que essas duas formas de arte têm engajado a imaginação dos artistas como nenhuma outra, segundo Glusberg.

As *performances* podem ter uma estrutura simples ou complexa, podendo trabalhar com diversos elementos como tempo, espaço, lugar, identidade e alteridade, em interação com objetos e materiais diversos. Elas podem ter uma narrativa, ser não lineares ou construídas com ações e gestos. Podem ter motivações políticas, engajamentos sociais, ser públicas, participativas, interativas ou colaborativas. Podem ser solitárias, documentadas em foto e/ou vídeo, e ser exibidas, posteriormente. Têm possibilidades de aproximação com dança, teatro, comédia, podendo ter relações com ritual, visões sobre vida, humanidade, além de funcionarem como instrumento de autoconhecimento, de auto-análise.

As *performances* também têm a possibilidade de não ser documentadas em imagens e ter suas histórias transmitidas oralmente, entrando em circulação por rumores, transformando-se em mitos.

O termo *performance* é naturalmente resistente a uma única definição, tal a proliferação de palavras para definir o corpóreo na arte.

#### 4.7 CORPO/POÉTICA/MATÉRIA

A estética das imagens da matéria e do trabalho sobre a matéria, formulada por Gaston Bachelard, considera o corpo de importância vital como deflagrador das ações e das reações, bem como a matéria em si, sua valorização, relacionando-as com o corpo, as quais também podem ser vinculadas aos aspectos poéticos de objetos e acontecimentos artísticos em diversas linguagens, entre elas instalações, *performances* e fotografias. O autor recorre a sonhos primordiais, devaneios que surgem do trabalho ativo ou do repouso para embasar o seu discurso, banindo a dualidade que separa o corpo da mente, entendendo-o como lugar de desenvolvimento e força da criatividade. Bachelard traz contribuições para formas de apreensão do trabalho artístico com outras percepções como a imaginativa e a lingüística.

Os materiais considerados tradicionais – argila, rocha, madeira e tinta –, tendo em vista os diversos períodos da história da arte, e os novos, vindos da revolução industrial e infotecnológica, são vistos com outros olhos, não somente pela significação do produto final, a obra, mas pela carga simbólica que cada material contém. A materialidade torna-se um complemento, dando uma maior importância aos significados que se renovam através dos tempos, dependendo do espírito da época. No caso das linguagens que têm o corpo como suporte e recurso, ele se torna a matéria viva. O corpo cria espaços, dialoga com eles, ao mesmo tempo em que os define. Sendo matéria, o corpo é lugar de convergência de sentidos estético-imaginativos, principalmente depois do pós-modernismo. De acordo com a poética das matérias de Bachelard, cada uma tem seu significado, embora possam sofrer mudanças conforme os deslocamentos feitos em cada obra, principalmente quando se trata de obras efêmeras.

O filósofo Henri Bergson trata da questão da matéria na medida em que esta interessa à abordagem da relação do espírito com o corpo, apontando para uma íntima conexão entre memória (lembrança) e espírito (questões existenciais). Nessa rede de relações, surgem imagens e significados que devem ser considerados.

O processo é uma captura de formas. A água tem um poder dissolvente. A argila, a terra, poder absorvente. A barbotina contém mais água do que argila. De posse dessa lama primitiva, “batizo”<sup>40</sup> objetos extraídos do cotidiano e os “rebatizo” com fogo. Uma fossilização? O que é falível vira cinzas, porém vira memória registrada tridimensionalmente numa película de cerâmica. As cinzas remetem à matéria falível, à falência/passagem do corpo material. São vestígios do que já não é mais.

Essa petrificação induzida faz uma referência a algo que não mais está ali, ao passado, algo que não se pode recuperar mais. Os rastros lembram que alguém ou algo esteve ali e deixou suas marcas, uma presença de ausência.

A transmutação da matéria com a queima é como um ritual que nos remete a uma ancestralidade, fazendo-nos lembrar que tomamos emprestada uma matéria, o corpo, para habitar, garantir a nossa presença em um primeiro instante, de onde um dia nos ausentaremos e essa matéria, corpo, voltará ao pó e estaremos presentes, gravados em outras instâncias, num jogo de impermanência, de efemeridade através de matérias frágeis e, ao mesmo tempo, de permanência, atemporalidade. É como um sacrifício em que a matéria é destruída para a sua essência ser liberada, lembrando o desapego à materialidade corpórea, uma cisão com sua fisicalidade.

As obras são petrificadas, assim como o tempo nelas, congelado. O rastro do gesto que se evidencia nas obras decorre da imersão e da emersão. As finas películas, frágeis, assim como o corpo, encerram significados que se ampliam graças ao fruidor. É um ciclo em que vemos a lida com a matéria, que contém a ampulheta que se esvai, lembrando o ritmo continuado do nosso cotidiano, de nossa passagem a qual cronometra nossa permanência no espaço. As matérias transmutam-se interior e exteriormente. As tramas são desfeitas pelo fogo, restando um corpo cerâmico, registro tridimensional do que já se desintegrou. Essa petrificação com registro seria uma espécie de fossilização, que traz aspectos de perda de referente, registro e memória.

---

<sup>40</sup> Termo da tradição judaico-cristã que me apropriei para descrever o ato ritualístico de imergir e emergir na água.

Deixemos vir a luz e que ela se inscreva nas partes mais dolorosas do nosso ser. Sintamos que somos um corpo de matéria, de lama e também um corpo de cristal, um corpo de diamante. Simplesmente respiremos na presença do Ser que É. E permaneçamos juntos nesta presença para o bem estar de todos os seres (LELOUP, 1988, p. 35).

A terra é carne, é corpo, a matéria principal desta pesquisa, é linguagem ao ser trabalhada, imaginada antes de ser tocada. A terra faz um convite para uma ação num devaneio extrovertido, ativo. A terra e o feminino estão interligados, têm seus paralelos. São imagens primordiais, basilares, terra-mãe. Delas nascemos, fincamos raízes, vivemos e tiramos nosso alimento. Com elas mantemos uma relação íntima.

Terra fértil como o ventre feminino  
Que gesta a vida e corpo que alimenta o rebento.  
Terra, matéria, que fala ao profundo,  
Argila que trabalhamos e nos trabalha,  
Que é forma e reforma nosso ser,  
Falando do profundo para o profundo<sup>41</sup>.

Nesse processo, o corpo colabora com a matéria, mas a matéria, por vezes, não obedece ao seu comando, às suas vontades, podendo seguir seu próprio curso e revelar outras possibilidades em um devaneio extrovertido. O trabalho com a terra, com a argila trouxe gratas experiências, de início ligadas a questões técnicas e formais. Com o tempo tornou-se um trabalho preenchido por experiências sensoriais, no que diz respeito ao toque, à maleabilidade que cada estado diferente da argila sugere, e por reflexões em torno da existência, ciclo vital. A mesma mãe que te alimenta é a que te recebe de volta.

Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim (BACHELARD, 1957).

Bachelard, em *A Poética do Espaço*, revela, no capítulo *Dialética do Exterior e do Interior*, a dialética existente entre o ser e o não ser, o aberto e o fechado, o positivo e o negativo; afirmando que o mito trabalha antagonismos, trabalha opostos.

---

<sup>41</sup> PEREIRA, Rosângela. 24/1/2004.

O homem como um ser imaginário é cheio de contradições, cheio de antagonismos; o seu ser é comparado a uma espiral, como nessa citação, o que ressalta sua qualidade onírica e dinâmica. Uma espiral tem um centro, assim como nós, centro do qual queremos evadir, dinamizar. Trata-se de uma espiral, em dinâmica fluida e não linear, assim como a imaginação. Essa passagem lembra-me o exercício que fizemos em sala de aula na disciplina da Profa. Dra. Sônia Rangel, Temas Selecionados I, sobre a figura da pesquisa, quando desenhei um tipo de espiral-teia, da qual saíram várias conexões sugeridas pelos colegas. Um momento de importância para a pesquisa em pauta, pela contribuição do olhar do outro. Algumas das palavras que surgiram foram: centrípeto, centrífugo, furacão, roda, teia, aranha, caracol, roda d'água, merengue, cílios, ralo, redemoinho e liquidificador. No meu trabalho, a dialética do interior/exterior aparece ressaltada no momento da transformação de objetos do cotidiano em cerâmica. Resumindo, pois isso será abordado posteriormente: o que há no interior vira cinzas, restando somente a forma exterior, a casca, o registro cerâmico.

Para Bachelard, o interior torna-se exterior e o exterior tem ressonância no interior. Dos espaços da intimidade, do individual ele vai ao coletivo. Pode-se também falar da imagem como doadora do ser, modeladora do ser, porque, afinal, somos o que sonhamos. A imagem faz com que nos relacionemos com a alma do mundo que nos reenvia imagens num ciclo sem fim.

O homem é uma totalidade com via intelectual e via onírica integradas, numa oposição aos conteúdos das teorias positivistas, materialistas, realistas e formalistas. A imaginação não exclui a realidade e nem a realidade exclui a imaginação. Ambas são interligadas e ajudam-se mutuamente.

Gaston Bachelard e Henri Bergson têm pontos em comum no que se diz respeito a, por exemplo, matéria, memória e imaginação:

Mudem-se os objetos, modifique-se sua relação com meu corpo, e tudo se altera nos movimentos interiores de meus centros perceptivos (BERGSON, 1999, p. 17).

Bergson também considera a matéria como portadora de um conjunto de imagens, sendo mais parte de uma rede de relações. Ele enfatiza a experiência

passada, daí sua contribuição no que se refere à relação entre tempo e memória. O passado conserva a memória, traz influências ao presente e constrói o futuro. Quando voltamos a eventos passados, voltamos através de imagens, de sentimentos, de sensações, todos eles presentes na memória. A memória é preenchida por lembranças, sendo estas imagens fugidias de eventos anteriores.

Bergson afirma também que a matéria se relaciona com o corpo através da percepção, envolvendo uma complexa teia perceptiva, e descreve o que acontece em relação aos sentidos e à percepção com o cérebro, este com a função de selecionar e destilar as imagens, as ações. Portanto, esse autor situa-se no campo da fenomenologia, de uma forma objetiva. Especificamente no texto supracitado, ele pontua que a percepção muda conforme se muda o objeto, porque cada objeto possui diferentes relações com o corpo através das possíveis ações que nascem das imagens. Neste momento, vale referir a seguinte passagem da *Bíblia Sagrada*: “[...] até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó, e em pó te tornarás” (Gênesis 3:19)<sup>42</sup>.

Esta citação é usada para ressaltar a efemeridade da matéria e de nossa constituição material, nossa condição de passagem, assim como a dos objetos dos quais faço uma apropriação temporária. Esses objetos são combustíveis e vão embora; já não serão mais a partir do momento em que se desfizerem. “Todos os grandes sonhadores terrestres amam a terra assim, veneram a argila como matéria do ser” (BACHELARD, 2001, p. 105).

A argila tem características semelhantes às do ser humano. Além de similar na composição, ela é tão maleável e adaptável quanto qualquer ser humano o é. Ao agirmos sobre a matéria, uma série de fatos interiores ocorrem numa reação da matéria à nossa ação, revelando uma energia colaboradora do contra, a qual no final a massa nos faz e refaz. Matéria e espaço, um exerce influência sobre o outro e vice-versa. Da *Poética do Espaço e dos Devaneios da Terra e da Vontade*, surgiu o seguinte trecho poético:

---

<sup>42</sup> A BÍBLIA SAGRADA: velho testamento e novo testamento. Tradução: João Ferreira de Almeida.

CORPO: caixa, receptáculo, invólucro, massa, CASA. Minha casa é lugar de passagem, moro no mundo e flaneio fora de mim mesma...

Lacunas...

Janelas...

CASA, onde eu me revelo, posso SER

Aflora ó inconsciente que não tem gênero!

Pleno, bom e mau,

Santo e pecaminoso,

Não existe lado nem altura.

Ciranda ao redor do nada e de ti mesmo,

Fogoso e impetuoso,

Livre, utópico e fugaz!

O corpo se insere como matéria na pesquisa ora apresentada, mas também como espaço de acontecimentos, como invólucro, como casa. E nesse espaço instaura-se uma dialética interior– exterior.

Deixemos a outros o cuidado de estudar a beleza das formas; queremos consagrar nossos esforços a determinar a beleza íntima das matérias; sua massa de atrativos ocultos, todo esse espaço afetivo concentrado no interior das coisas (BACHELARD, 1991, p. 6).

A partir dos meus próprios devaneios, revi questões ancestrais, analisei o quanto a argila se relaciona com o corpo e passei a prestar atenção em cada ação, em cada gesto, em cada etapa do processo criativo. Comecei a dar mais importância ao caminho – a passagem.