

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



DETECTAR O ESPAÇO PERFORMATIVO

Antonia Gaeta

MESTRADO EM ESTUDOS CURATORIAIS

2007

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



DETECTAR O ESPAÇO PERFORMATIVO

Antonia Gaeta

MESTRADO EM ESTUDOS CURATORIAIS

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Auxiliar Convidado
José António Fernandes Dias e co-orientada pela Arq.ta
Doutora Maddalena d'Alfonso.

2007

Resumo |

A tese apresenta uma reflexão sobre o espaço performativo para a *performance art* que, segundo o meu entender, funciona como uma estrutura.

Actualmente, de facto, para compreender o fenómeno, não é possível considerá-lo só em forma processual mas é necessário compreendê-lo nas diversas vertentes, composto de diferentes pontos que devem ser considerados, ao mesmo tempo, independentes e inter-conexos.

No caso específico a presente investigação quer detectar a existência de potencialidades cognoscitivas da relação *performance/espaco*; examinar como a *performance* implica o espaco enquanto delimitação de um lugar; observar a participação colectiva como partilha de experiências através das teorias artísticas e das ciências sociais – sobretudo os processos de comportamento –; enfim, determinar a sua funcionalidade política, uma vez que tudo isto encontra uma especificidade própria quando posta em relação com o corpo do espectador. Em foco está o aspecto cultural e conceptual resultante do “valor” expositivo da *performance*.

Ao mesmo tempo e a paridade de importância, é necessário interrogar-se sobre a configuração dos protótipos expositivos e a quais necessidades e obsessões dão resposta. De facto, o carácter do espaco é cúmplice da ocasião criativa numa parte dos casos, mas não de todos, e não sempre, e, a uma determinada situação espacial corresponde uma temporalidade de fruição da obra, além de uma condição de fruição.

Na mesma linha de continuidade, acho impossível compreender a complexidade das duas primeiras partes sem considerar o jogo dos papéis sociais e políticos e a mudança radical dos objectivos da arte do século XXI. Em discussão, na mesma via da herança duchampiana, será o próprio modelo do pensar e do fazer arte e, mais precisamente, a validade da noção aceite e corrente de *performance art* na sua identificação através dos códigos do sistema artístico – garantia principal da artisticidade da operação e/ou da *mise en act*.

Sommario |

La tesi presenta una riflessione sullo spazio performativo per la *performance art* che, dal mio punto di vista, funziona come struttura.

Attualmente, infatti, per comprendere il fenomeno, non è più possibile considerarlo in forma processuale ma è necessario comprenderlo nelle diverse vertenti, composto di differenti punti da considerarsi, allo stesso tempo, indipendenti e interconnessi.

Nel caso specifico l'indagine vuole individuare se esistono potenzialità conoscitive date dalla relazione specifica performance/spazio, esaminare come la performance implica lo spazio in quanto delimitazione di un luogo, osservare la partecipazione collettiva come scambio d'esperienze attraverso le teorie artistiche e le scienze sociali – soprattutto i processi comportamentali – e finalmente, determinare la sua funzione politica, visto che tutto questo incontra specificità proprie quando relazionato con il corpo dello spettatore. Al centro dell'attenzione c'è l'aspetto, culturale e concettuale risultante, del "valore" espositivo della *performance*.

Allo stesso modo e a parità d'importanza, è necessario interrogarsi sulla configurazione dei prototipi espositivi e a quali necessità e ossessioni danno una risposta. Infatti, il carattere dello spazio è complice dell'occasione creativa in determinati casi ma non in tutti, e non sempre, e, ad una determinata situazione spaziale corrisponde un tempo di fruizione dell'opera, oltre che una sua condizione di fruizione.

Sulla stessa linea di continuità credo impossibile comprendere la complessità e le due prime parti senza considerare il gioco dei ruoli sociali e politici e il cambiamento radicale degli obiettivi dell'arte del XXI secolo. Sarà in discussione, secondo l'eredità duchampiana, il proprio modello del pensare e del fare arte e, più precisamente, la validità della nozione accettata e corrente di *performance art* nella sua identificazione attraverso i codici del sistema artistico – garanzia principale dell'artisticità dell'operazione e/o della *mise en act*.

Agradecimentos |

Enfim encontramos-nos aqui...

Embora uma dissertação seja, pela sua finalidade académica, um trabalho individual, há contributos de diversa natureza e de extrema importância que devem ser realçados. Agradeço o meu orientador Prof. Doutor António José Fernandes Dias, a minha co-orientadora Arquitecta Maddalena d'Alfonso pela ampla liberdade de acção que me deu ao longo do desenvolvimento da pesquisa e da elaboração da tese. A Pedro Faro por ter passado muitos sábados em minha companhia conversando sobre *performance*, pelas inúmeras trocas de impressões e por ter acreditado nas potencialidades deste elaborado; a Maria do Mar por ser minha amiga e colega, a Catarina por ter "facultado" a tecnologia para a impressão, a Stefania por ter interpretado com inteligência o meu humor e por me ter sempre apoiado. Nha Cretcheu, os meus irmãos Andrea, Camilla, Dario e Donata, os meus pais, nonno Cucco e nonna Galliana, Adriano. Todos os entrevistados que colaboraram e responderam pacientemente às minhas perguntas, a Lola que me fez companhia sentada no seu "trono" ouvindo em silencio os meus monólogos, as funcionárias da biblioteca de Arti Visive da Universidade de Bolonha que me enviaram todo o material solicitado, a Sra. D. Elsa da secretaria da Faculdade de Belas Artes que ajudou a orientar-me na burocracia dos estudos pós-graduados... Os meus amigos todos aqui de Lisboa que sempre me fizeram sentir em casa.

Palavras-chave: performance, espaço, performer, corpo, mise en act, espaço performativo.

Parole chiave: performance, spazio, performer, corpo, mise en act, spazio performativo.

Índice |

Detectar o Espaço Performativo

Introdução 	9
Capítulo1 	14
A tarefa da definição	15
Caminho performativo	18
A evolução performativa	27
O corpo entra em acção	32
O performativo	39
<i>Performance</i> da identidade e colapso da realidade	43
Capítulo2 	45
Abertura do campo artístico: a <i>performance</i> como trabalho em processo	46
O corpo e a acção nas distintas manifestações	48
Questões metodológicas	51
Documentação Performática	54
Corporeidade, espaço e elementos sensíveis	56
Capítulo3 	58
O espaço da arte: o confim sem limites	59
O traço espacial	65
Capítulo4 	70
A questão do observador	71
<i>Performer</i> /espectador. Corpo cénico/estado cénico	75
Capítulo5 	80
Vertentes	81
O corpo performado	81
Entrevista Teodolinda Varela	82
Entrevista Anna Berndtson	84

O objecto performado	88
Entrevista Rui Chafes	89
Entrevista Vera Mantero	94
Entrevista Margarida Veiga	102
O espaço performado	108
Entrevista Beatriz Albuquerque. Concrete Space	110
O <i>performer</i> presencia o espaço	115
Entrevista Marina Abramovic. O artista é presente, aqui e agora	116
Entrevista Nico Vascellari	122
O espaço presentifica a acção humana	125
Entrevista Vanessa Beecroft	126
O espaço performante	132
Entrevista Giacinto di Pietrantonio	133
O objecto que presentifica o espaço. O registo da <i>performance</i> e a duvida da supremacia do objecto	136
Entrevista Vera Cortês	138
Entrevista Paula Brito Medori	140
Entrevista Maria Do Mar Fazenda	142
Conclusão 	144
Bibliografia 	148

Introdução |

“Ogni luogo deve essere eccellente per noi per lavorare e tutto deve essere matéria di creazione non esteriore e narrativa, ma interiore e interpretativa”

O espaço da arte performativa no âmbito de uma sociedade em transformação, como a actual, define-se a partir de uma série de parâmetros dinâmicos através dos quais negocia, de cada vez, o próprio estatuto e condições operativas.

A pesquisa que neste momento marca o papel do artista pode ser vista como produção contínua de um espaço e de um tempo – o da exposição, da representação, da *mise en act*, da intervenção directa *hic et nunc* – entre todos os possíveis espaços e tempos sociais, individuais, económicos e políticos. É possível falar de uma pluralidade de áreas e processos operativos que vão sendo conquistados, imaginados, ou revelados quando não se encontram mimetizados no quotidiano e no social. Regista-se conseqüentemente uma relação estreita, se não uma sobreposição, entre a pesquisa artística e a curatorial: não só pela troca sempre mais visível dos respectivos papéis, mas pela contínua redefinição do espaço da arte que os vê, ambos, sujeitos activos².

Na tentativa de detectar a definição do conceito de espaço performativo, é preciso considerar alguns termos inerentes à *performance* e, em particular, o que se entende por espaço performativo. Nestas páginas vai-se tentar examinar como a *performance* implica o espaço enquanto delimitação de um lugar; a participação colectiva como partilha de experiências através das teorias artísticas e das ciências sociais – sobretudo os processos de comportamento – enfim, a sua funcionalidade política, uma vez que tudo isto encontra uma especificidade própria quando posta em relação com o corpo do público.

Esta proposta não pretende estabelecer o significado absoluto do espaço performativo e da sua especificidade, mas tende a circunscrever algumas

¹ Birolli Z., *Umberto Boccioni. Pittura e Scultura Futuriste*, Palermo, Sellerio Editore, 1997, p. 43. “Cada lugar deve ser excelente para nós, para trabalhar, e tudo deve ser matéria de criação não exterior e narrativa, mas interior e interpretativa”.

² Teoricamente, de facto, qualquer actividade curatorial nasce de um ponto de vista sobre o significado de uma experiência de arte.

reflexões úteis à complexidade da linguagem da *performance art* no seu contínuo desenvolvimento, focando a atenção sobre alguns processos ou projectos caracterizantes.

A exigência de propor o corpo como referente principal nasce da constatação do facto da figura humana ser historicamente um dos géneros mais relevantes na arte. Nesse caso ter-se-ão em consideração elementos como a corporalidade, a dimensão e a identidade da *performance art* inseridos num espaço – que reenvia também para uma configuração estética proveniente da concepção antropológica do evento.

A interpretação da *performance* será portanto analisada enquanto “verdade por descobrir” e será observada, com algumas referências, a relação objectividade/subjectividade com a História da Arte. Ao mesmo tempo será dado amplo espaço à relação do espectador com a *performance art* capaz de determinar as próprias características dialogando com as formas e com o lugar, como resposta ou pergunta a/de uma colectividade.

Nesse sentido o corpo do *performer* torna-se político fazendo-se espaço democrático de diálogo e de debate, operando com critério e contemplando o parecer e a interacção do público ligados ao espaço no qual se intervém.

Reconhecendo que a *performance* e o público não existiriam um sem o outro e nem determinariam as próprias características sem o confronto recíproco, ambos os espaços da *performance* e, portanto do *performer* e do público, determinam e admitem interferências e contaminações.

Tudo isto para chegar à tese final – motor da pesquisa – que alimenta a hipótese do nascimento de um novo espaço performativo, *conditio sine qua non* da *performance art*.

Em discussão, na mesma via da herança duchampiana, será o próprio modelo do pensar e do fazer arte³ e, mais precisamente, a validade da noção aceite e corrente de *performance art* na sua identificação através dos códigos do sistema artístico – garantia principal da artisticidade da operação e/ou da *mise en act*.

A pesquisa, como se irá perceber durante a leitura, não entra na esfera teórica mas nasce da prática e do projecto. Não nasce da prática artística, mas da

³ Naturalmente considerar performativa toda a obra que parte de uma acção do artista levar-nos-ia ao paroxismo; implicaria um não entendimento da ideia de processo.

proximidade com os artistas e das problemáticas da mediação entre criador e público num dado espaço.

Assim, neste trabalho, o meu propósito é o de criar um espaço discursivo e de experiência no qual as interpretações e as posturas teóricas dos artistas, curadores, arquitectos, críticos e agentes artísticos em geral, na consideração de detectar o espaço performativo, encontrem um adequado suporte às linguagens e aos processos de cada um.

Por isso, no *iter* ideológico desta pesquisa nunca faltarão dois núcleos especulativos: por um lado a visão da *performance art* como “organismo” vivente – segundo a concepção goethiana – e por outro a exigência primária da “especificidade” da técnica relativa a este tipo de arte – postulando um *continuum* na gama dos possíveis performativos tentando distinguir analiticamente, não obstante a sua “natural” hibridação, as formas dominantes num determinado contexto.

Num segundo momento, detectar o espaço performativo deverá trazer uma garantia de aprofundamento das propostas individuais de cada artista e ao mesmo tempo reconstruir a própria continuidade⁴:

O escopo não é o do mapeamento das intervenções e das *performances* realizadas no decurso dos anos, nem o de considerar as consequências políticas e culturais dos seus gestos. Pelo contrário, pretende-se ver como as inter-conexões entre estas acções fazem parte de uma contínua tentativa de colher o sentido da própria identidade privada, assim como as relações que se entrecruzam na vida de cada dia.

O projecto expositivo coloca a arte da *performance* num contexto mais amplo e examina o desenvolvimento colocando perguntas sobre a relação entre arte e experiência vivida, o posicionamento do corpo em relação ao sujeito e ao espaço no qual opera, os aspectos transcendentais da *performance art* e as questões conexas à identidade pessoal. Encoraja o observador a repensar a

⁴ Funcionaria, assim, como um instrumento que permita chegar mais longe na pesquisa das obras performativas e como garantia, tanto para o espectador como para o artista. Garantia para o espectador porque em nenhum momento se sentiria totalmente defraudado – os trabalhos que não devessem satisfazê-lo poderia entendê-los como capítulos necessários ainda que não propriamente interessantes de um discurso artístico – e garantia para o artista, porque o seu trabalho não seria recebido por um público pouco informado, mas por um público disposto a aceitar os seus mecanismos receptivos à proposta formulada – um público mais interessado pelos processos de construção e composição que pelos resultados aos quais se chega num determinado momento.

obra da geração de artistas precedentes e problemáticas que o trabalho enfrenta, que ainda se manifesta na produção dos artistas do presente⁵.

⁵ Durante a transcrição da tese, procurei manter em dia a pesquisa no que diz respeito às fontes bibliográficas e artísticas, conduzindo tal prática até poucas semanas antes do fecho definitivo do elaborado. Todas as informações contidas nesse texto foram verificadas nas fontes procurando duplas referências através de bibliotecas, depoimentos ou encontros directos e com dados passíveis de serem encontrados na Internet. No caso dos livros em que não existe uma tradução portuguesa, a tradução das citações presentes nesta tese foi feita por mim.

Capitulo1 |

A tarefa da definição |

"Question: "Excuse me, can you define performance art?"

Answers: "A bunch of weirdoes who love to get naked and scream about leftist politics". (Yuppie in a bar)

"Performance artists are...bad actors".(A "good" actor)

"You mean, those decadent and elitist liberals who hide behind the art thing to beg for government money?" (Politician)

"It's...just...very, very cool stuff. Makes you... think and shit".(My nephew)

"Performance is both the anti-thesis of and the antidote to high culture". (Performance Artist)

"I'll answer you with a joke: What do you get when you mix a comedian with a performance artist?...A joke that no one understands". (A friend)⁶

A *performance art* liga-se à ideia de presença. Ela é anti-narrativa e vive exclusivamente da presença do artista. É usualmente circunscrita a um tempo e a um espaço, existindo, para os espectadores que estão presentes no momento em que a *performance* é posta em acção. A *performance* nasce da vontade de ampliar os princípios pictóricos e da obra num tempo real a partir de uma solicitação do imaginário e da uma intenção cognitiva que pode encontrar expressão só dessa forma. Logo, o corpo, trazendo energia do imediato,

⁶ Gómez-Peña G., *In Defense of Performance Art* em www.pochanostra.com. Pergunta: "Desculpe, pode definir performance art? Resposta: "Um grupo de loucos que ama ficar nu e gritar ideias políticas de esquerda" (Um Yuppy num bar). "Os artistas performativos são...maus actores" (Um "bom" actor). "Entendes, todos aqueles liberais decadentes e elitistas que se escondem atrás das coisas de arte para pedir dinheiro ao governo? (Político). "É...simplesmente...muito, uma coisa muito fixe. Põe-te...a pensar e a cagar" (O meu sobrinho). "Performance são ambas a antítese e o antídoto à cultura alta" (Artista performativo). "Responder-vos-ei com um jogo: o que se obtém quando se mistura um cómico com um artista performativo?...Um jogo que não se compreende" (Um amigo).

apresenta um valor que as outras formas artísticas não possuem: a necessidade de existir num tempo real.

Diferentemente dos outros artistas, os *performers* estão em contacto directo com o próprio público e, ao contrário de uma pintura ou de uma escultura acabadas, a arte da *performance* não é estática; varia de circunstância para circunstância, é uma arte pensada em progressão, geralmente distinta do processo artístico que pressupõe um produto “acabado”, onde a comunicação visual de ideias e acções é privilegiada no que diz respeito aos valores pictóricos. Enfatizando a importância do papel do artista e, muitas vezes, os tempos de presença – do corpo – do artista, a *performance art* ilumina a actual produção do trabalho.

A entrada do corpo compreende também a categoria da duração e do comportamento, em contraste com a concepção codificada dos instrumentos expressivos da arte: o objecto é aqui substituído pelo sujeito.

Na *performance* o artista põe em acto o seu discurso plástico e nela, o corpo, é a chave da informação visual. Todos os elementos a mais que fazem parte de uma *performance* são diferentes em cada artista. A *performance art* não opera num espaço físico que lhe é próprio. Abandona e/ou “adequa-se” ao cubo branco – paradigma do espaço expositivo contemporâneo – com naturalidade, apropriando-se do seu rigor formal ou irrompendo nele, desconcertando-o e colocando o acaso num mundo de placidez e equilíbrio, na tentativa de identificar a intersecção de palavras e imagens, com base na sua especulação artística. O acto estético da percepção que constitui a *performance* é uma selecção perceptiva e emotiva, e está em função do próprio desejo – pressupondo uma relação com o outro. A questão do valor dispõe-se sobre todos os parâmetros: a representação de si nas *performances* faz surgir a mútua complementariedade do corpo e do sujeito – o corpo, como objecto material no mundo, confirma a presença do sujeito; o sujeito dá ao corpo o seu significado como humano.

A “dificuldade” explicativa encontra-se na celeridade do desenvolvimento das pesquisas artísticas e dos media – sobretudo a partir da segunda metade do século XX – para diferenciar práticas artísticas separadas entre si por limites extremamente difusos. Isso deve-se, principalmente, a um trabalho de “alfabetização” e especialização cultural cada vez maior que permite a

existência de percepções diferenciadas cada vez mais subtis e afinadas para classificar ou diferenciar.

A dificuldade de conclusão numa tradicional e categórica definição de *performance* deve-se às metamorfoses que o seu significado tem vindo sofrer desde a sua primeira *aparição* até os nossos dias, determinadas para as múltiplas relações que estabelece com amplos campos de significação: práticas artísticas, disciplinas, matérias, discursos, problemáticas.

A intenção de estabelecer uma definição autónoma de *performance* passa portanto pela examinação de cada uma dessas relações. Conclui-se que a definição de *performance* é o resultado de uma constante reconstrução de significado ligada ao mundo com o qual se relaciona.

“Performance emerges from the history of theatre and begins as a counterpoint to realism. Performance emerges from the history of painting and gains his force and focus after Jackson Pollock’s action painting. Performance represents a return to investigation of the body most fully explored by shamans, yogis and practitioners of alternative healing arts”.

No dia 8 de Julho de 1910, Futuristas italianos, pintores e poetas, lançam da torre do relógio da Piazza San Marco oitocentos mil cópias do panfleto “*contra a caminhada em Veneza*” sobre a cabeça dos cidadãos⁸, considerando a cidade de Veneza “*o esgoto do tradicionalismo*”⁹. Um confronto psíquico tinha começado e um caminho performativo começava a tomar forma.

Levando para a frente uma batalha vitalista e provocando o fruidor da obra – *idem* fruidor da vida – os Futuristas tentaram envolvê-lo numa relação mais activa e participativa, usando a ironia e o divertimento como formas de reacção à cultura e à tradição.

Tentou-se, de facto, restituir à arte aquela imediatez e aquele aspecto “cómico”, popular e populista, que devia derrotar o pedantismo do teatro histórico tornando o corpo, o novo *medium* artístico do século, “descoberto” em forma textual pelas artes plásticas. A exaltação do Teatro da Variedade, a exigência de realizar o movimento – as “*parolelibere*”, a arte dos rumores de Luigi Russolo – demonstra uma clara ruptura com a tradição e a aproximação dos futuristas a uma forma espectacular, provocatória da arte onde o conceito de

⁷ Phelan P., *On Seeing the Invisible: Marina Abramovic’s The House with the Ocean View*, p.21, em Heathfield A., Ed., *Live Art and Performance*, Mustang, OK, Tate Publishing, 2004. “A performance surge da história do teatro e inicia-se como contraponto ao realismo. A performance surge da história da pintura e adquire a sua força e direcção depois da action painting de Jackson Pollock. A performance representa o retorno à investigação do corpo abundantemente investigada pelos xamãs, yogas e praticantes de artes de curas alternativas”.

⁸ *Futurist & Futurists*, Palazzo Grassi, New York, Venezia, Abbeville Press, 1986, p.520.

⁹ *idem*, p.520.

simultaneidade se torna essencial e imprescindível. Isso implica uma interacção entre as disciplinas singulares, num recíproco intercâmbio e reforço de valores artísticos.

No culminar da Grande Guerra, o escritor Hugo Ball funda, em 1917, em Zurique, o Cabaret Voltaire, lugar de refugiados políticos, desertores e anárquicos que dão vida a *soirées* de musica, teatro e dança procurando repropor o modelo futurista de teatro *marinetiano* mas deixando mais espaço ao acaso e à improvisação.

No mesmo ano com Tristan Tzara, Hans Richter e Hans Arp nasce o grupo Dada. Foca-se a atenção sobre a acção anti-artística, anti-estética no próprio fazer e no quotidiano da vida. A relação comunicacional artista-público começa a ser mais estreita. A obra de arte da vanguarda torna-se, como ressaltou Roberto Daolio, *poliexpressiva*, passando por cima dos confins de uma disciplina específica.

Outra grande corrente artística que nutre o caminho performativo é o Surrealismo de André Breton, que declara no seu manifesto de 1924 como este movimento representa o "*Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir – seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira – o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo o controlo exercido pela razão, fora de toda a preocupação estética ou moral*"¹⁰. Seguindo a linha das colagens surgem os *assemblages*. A multiplicação e a dilatação no espaço desses *assemblages* começam a ser chamados *environment* – ambientes – representações espaciais de uma atitude artística multiforme, o espaço onde o espectador pode penetrar e, de uma certa forma, actuar.

Os *environments* testemunham a vontade, própria de um certo tipo de tendência da vanguarda, de misturar, de amalgamar indistintamente qualquer tipo de forma expressiva segundo uma óptica que se aproxima, sem dúvida, a uma concepção de obra de arte total.

Assiste-se a uma progressiva descolagem da arte mais tradicional/académica e a uma aproximação à dança, à música, ao teatro, ao cinema, ou seja a todas

¹⁰ Breton A., *The First Manifesto of Surrealism*, 1924, em Harrison C., Wood P., Ed., *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing, 2005, p.452. "*Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express – verbally, by means of the written word, or in any other manner – the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern*".

aquelas formas expressivas ligadas a uma concepção de tempo-duração e de espaço, que deixam uma margem maior à nova relação arte-vida.

O ballet *Rêlache* de Erik Satie, de 1924, resume de forma simbólica, a nova visão de arte ligada à realidade concreta da vida moderna. No primeiro acto são apontadas luzes de palco sobre o público e sobre a cena: "...um bombeiro fumava um cigarro atrás do outro e deitava sem parar água de um balde para o outro. Sucessivamente Marcel Duchamp, nu, mimou juntamente com uma modelo, ela também sem véus, o Adão e a Eva de Lucas Cranach... No segundo acto bailava Jean Borlin. No fim Erik Satie e Francis Picabia passavam numa Citroën 5 cavalos perante um público gritante e estrepitante. Na apresentação ao programa lia-se: "*Rêlanche*" é a vida, a vida como eu gosto: toda no hoje, não no ontem e não no amanhã"¹¹.

No âmbito teatral houve um grande esforço em afastar-se do teatro histórico; a linguagem teatral é agora analisada na perspectiva do discurso do relato e tem especialmente em consideração o ponto de vista, a focalização cénica e as três unidades: espaço, tempo e acção.

Ao realismo cénico é, portanto, contraposto o uso alternativo da cenografia essencial, às vezes inexistente; ao peso prevalente do único actor substitui-se o primado colectivo do grupo dos intérpretes, ao prestígio do texto dramático, a hipótese de um teatro desprovido de texto escrito ou cujo texto é dado a partir da colaboração mútua entre encenador e actor, e a clara distinção entre plateia e palco cénico, enfim o teatro tenta substituir formas diferentes de arquitectura teatral, que recuperem a antiga disposição em círculo do público na tentativa de o tornar participante do drama.

Nessa passagem, o papel do actor desenvolveu-se enormemente: as novas teorias de Stanislavskij¹² ao Artaud¹³ ao Grotowski¹⁴, fazem do actor o centro da

¹¹ Kultermann U., *Vita e Arte*, Milano, Gorlich, 1972, p.41. "...un pompiere fumava una sigaretta dopo l'altra e versava senza sosta dell'acqua da un secchio in un altro. Successivamente Marcel Duchamp, nudo, mimò assieme a una modella, anch'essa svestita, l'Adamo ed Eva di Lucas Cranach...Nel secondo atto ballava Jean Borlin. Alla fine Erik Satie e Francis Picabia passavano su una Citroën 5 cavalli davanti al pubblico urlante e strepitante. Nella presentazione al programma si leggeva: "*Rêlanche*" é la vita, la vita come piace a me: tutta nell'oggi, non nell' ieri e non nel domani".

¹² O método Stanislavskij baseia-se no aprofundamento psicológico das personagens e na pesquisa de afinidades entre o mundo interior da personagem e do actor. Baseia-se na exteriorização das emoções interiores através das suas interpretações e reelaborações a nível íntimo. Para obter a credibilidade cénica o Stanislavskij propunha exercícios que repropusessem as emoções a ser provadas em cena analisando de maneira profunda os comportamentos não verbais e/ou subtexto da mensagem a ser passada.

¹³ Em 1935 Artaud conclui o "Teatro e seu Duplo", um dos livros mais influentes do teatro deste século. Na sua obra ele expõe o grito, a respiração e o corpo do homem enquanto lugar primordial do acto teatral, denuncia o teatro digestivo e rejeita a supremacia da palavra. Esse era o Teatro da Crueldade de Artaud, onde não haveria nenhuma distância entre actor e plateia, todos seriam actores e todos fariam parte do processo, ao mesmo tempo. Artaud vivia a dor sobre a própria pele sem nenhuma limitação na tentativa que a dor se conjugasse com a experiência de passagem entre as artes, querendo demonstrar como a dor viva do corpo podia anular a palavra, e como ela tomava consistência nos

atenção, no sentido em que ele tem que viver a própria personagem além de qualquer tipo de ficção. A palavra associa-se à mímica, os valores literários dos diálogos são sub-rogados pelos corporais da mímica, da forma gestual que traduz a absoluta seriedade do teatro. A importância sempre menor atribuída ao texto escrito é documentada pelo Teatro do Absurdo¹⁵ de Beckett e Ionesco, feito de diálogos sem sentido, de signos incoerentes, de sons inúteis.

Entre as duas guerras, a *performance* tornou-se um aspecto importante do curriculum da Bauhaus na forma seguida pelo teatro de Oskar Schlemmer¹⁶, que enfatizava a síntese de todas as artes e julgava a arte da cena uma questão de equilíbrio matemático, sendo o seu realizador, o encenador universal. Schlemmer acreditava que, do ponto de vista do material cénico, o actor tinha a vantagem do imediato e da independência: o actor é o "seu" próprio material com o seu corpo, a sua voz, o seu gesto e o seu movimento.

A seguir, as *performances* realizadas nos anos '50 e '60 reflectiam a repulsa que os artistas tinham em relação aos instrumentos usuais pela realização de obras de arte. O corpo, portanto, começa a entrar em cena – inicialmente e em acto, posteriormente¹⁷ – como material artístico. O corpo entendia-se como meio de expressão mais directo e assim o seu uso na pesquisa performativa foi um meio ideal para materializar os conceitos artísticos e praticar essas teorias, ou seja, a acção pensada enquanto gesto de produção de uma obra como ideia de *performance*.

Nos mesmos anos ocorrem os primeiros *Happenings*¹⁸. A palavra *Happening* aparece pela primeira vez no título da obra: *18 Happening in 6 parts*

"rasgos", nas feridas. Com o sofrimento Artaud representava uma proposta teatral que superava o próprio conceito de teatro, "um teatro da crueldade" que envolvesse a experiência directa da vida. Artaud auspiciava um teatro violento obsessivo, onde a violência criasse uma linguagem genuinamente física, privada de palavras mas feita de signos.

¹⁴ "Eliminando gradualmente todo o supérfluo descobrimos que o teatro pode existir sem truques, costumes e cenografias, sem um espaço cénico separado – o palco cénico – sem os efeitos de som e de luz, etc. Não pode existir sem a relação com o espectador numa comunhão perceptiva directa. Esta é uma antiga verdade teórica, obviamente. Mete à prova a noção de teatro como síntese de várias disciplinas criativas; a literatura, a escultura, a pintura, a arquitectura, a iluminação, a recitação...". "Eliminando gradualmente tutto il superfluo scopriamo che il teatro può esistere senza trucchi, costumi, scenografie, senza uno spazio fisico separato – il palco scenico – senza gli effetti sonori e di luci, etc. Non può esistere senza la relazione con lo spettatore in una comunione percettiva diretta. Questa è un'antica verità teorica ovviamente. Mette alla prova la nozione di teatro come sintesi di varie discipline creative; la letteratura, la scultura, la pittura, l'architettura, l'illuminazione, la recitazione..." Grotowski J., *Per un Teatro Povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p.19.

¹⁵ Uma forma do teatro moderno que utiliza para a criação do enredo, das personagens e do diálogo elementos chocantes do absurdo e do ilógico, com o objectivo de reproduzir directamente o desatino e a falta de soluções em que estão imersos o homem e a sociedade.

¹⁶ O corpo manipula o espaço.

¹⁷ Nos sucessivos capítulos são explicadas as diferenças substanciais entre a *mise en scène* e a *mise en act*.

¹⁸ Sobre este movimento formou-se principalmente uma "mitologia" como escreve Michael Kirby. Isso porque de facto existem poucos depoimentos por parte dos espectadores e o material à nossa disposição é quase inteiramente obra dos artistas que participaram nos *Happenings*. Recordamos outros autores do *Happening*, além do já citado Allan

apresentada em 1959, na Ruben Gallery de Nova Iorque, por Allan Kaprow, artista norte-americano de origem russa. A ideia de participação na obra propôs um desmembramento das fronteiras entre as artes tornando possível que outras fronteiras pertencentes às mais variadas modalidades artísticas sofressem o impacto das novas definições de limites¹⁹. Trata-se, a meu ver, de uma nova forma de expressão performativa, próxima do teatro e das descobertas vanguardistas, na qual, além da visão, existem efeitos sonoros e olfactivos, com uma clara prevalência dos ruídos²⁰ no que diz respeito à linguagem verbal. As palavras quando aparecem não são usadas de forma tradicional – no sentido de comunicação ou informação – mas são articuladas casualmente em monólogos e diálogos desprovidos de sentidos, lembrando as representações dadaístas no Cabaret Voltaire, de Zurique.

A ideia de palco cénico é rejeitada. Os *Happenings* são apresentados inicialmente em estudos e sótãos de artistas, depois ao ar livre para criar uma maior integração com o público. Além disso, recusa-se o pressuposto que todos os espectadores devem olhar as mesmas sequências. Os artistas criam, para a realização dos seus projectos, uma estrutura em compartimentos. Em cada acontece alguma coisa: uma acção elementar executada por um ou mais actores, um rumor ou um som. É abandonada a estrutura narrativa na qual se baseia o teatro tradicional. Não existe mais uma trama com um desenvolvimento e uma conclusão. Cada “acontecimento” pode ser completamente autónomo face ao sucessivo, pode passar a fazer parte de uma sequência ou desenvolver-se contemporaneamente às outras situações.

Analisando a diferença estrutural existente entre o *Happening* e o teatro tradicional, podemos evidenciar um aspecto muito importante: o actor tradicional, entrando no palco cénico traz consigo um preciso papel, uma matriz. Ele cria voluntariamente um mundo com uma história e identifica-se ao

Kaprow: Claes Oldenburg, Red Grooms, Jim Dine, Robert Withman, todos pertencentes a cena artística norte-americana.

¹⁹ Banes S., *Greenwich Village 1963: Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p.82. “Havia uma sensação de mistério (nas instalações) até que seu olho alcançava uma parede. Então, havia um fim de linha. Eu pensava em como seria muito melhor se você pudesse exactamente sair porta a fora e fazer flutuar uma instalação em toda a vida restante, de modo que a censura não estivesse lá. Tentei camuflar as paredes de uma maneira ou outra. Com mais som que nunca, tocado continuamente, tentei destruir a sensação de um espaço preso. Mas isso não era nenhuma solução, só aumentava o crescente desacordo entre a minha obra e o espaço ou as conotações da galeria de arte. Vi imediatamente que toda visita à instalação era parte deste. Eu realmente não pensava nisso antes. Foi assim que eu lhe dei ocupações, como mexer em algo, ligar interruptores – somente umas, poucas, coisas. Cada vez mais, durante 1957 e 1958, isso sugeriu uma responsabilidade mais “marcada” para essa visita. Ofereci-lhe, crescentemente o que fazer, até o ponto em que se desenvolveu o *Happening*”.

²⁰ Pense-se no *bruitismo* de Luigi Russolo.

ponto tal de se tornar a personagem criada/procurada, perdendo a própria identidade. Quanto maior é o grau de função por parte do artista, melhores serão as qualidades da recitação e o resultado do inteiro espectáculo. É uma relação inversamente proporcional. Os *Happenings* ao contrário são representações sem matriz e não acontece algum tipo de transformação do actor/artista em personagem.

O artista não só executa acções simples conservando a própria personalidade, mas são-lhe consentidas leves variações durante o desenvolvimento da cena. A margem de liberdade deixada aos intérpretes dos *Happenings* e a eliminação da matriz contribuíram notavelmente para aproximar os eventos representados ao público, inserindo-os numa dimensão mais realística e autêntica.

Maurizio Calvesi sublinha o aspecto temporal como caracterizante, em quanto causa primeira do evento: *“o Happening, como culto da coisa que acontece ou sucede, germina mesmo desse sentimento do tempo: pressupõe e expõe a consciência do tempo como fluxo, como sucessão, mas inteiramente a essa consciência ou condição exalta o acontecer, ou seja a possibilidade de fixar uma pequena porção de tempo, de individuar um ponto suspenso ou um cacho de pontos suspensos...A energia temporal, contraída como uma mola, revira-se numa energia espacial centrífuga e envolvente e é ali que se alcança o máximo de teatralidade entendida como espectacularidade...”*²¹.

O *Happening* entendido como fluxo do devir, no interior do qual são focalizados e fixados alguns pontos, algumas pequenas porções de vida quotidiana, introduz uma nova visão do tempo e do espaço.

Próximas dos *Happenings* são também as ideias do compositor John Cage baseadas na improvisação em campo musical, acompanhadas de uma constante reflexão sobre as filosofias orientais, “forçando” a contaminação das artes e das várias formas de expressão²² como podemos ver na fusão de cinco artes: teatro, poesia, pintura, dança e música presentes na obra *Untitled*

²¹ Calvesi M., *Avanguardia di Massa*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp.133-134. *“L’Happening, come culto della cosa che accade o succede, germina proprio da questo sentimento del tempo: presuppone ed esibisce la coscienza del tempo come flusso, come successione, ma internamente a questa coscienza o condizione esalta l’accadere, cioè la possibilità di fissare una piccola porzione di tempo, di individuare un punto sospeso o un grappolo di punti sospesi...L’energia temporale, contratta come una molla, si ribalta in una energia spaziale centrifuga e avvolgente e é lì che si ha il massimo di teatralità intesa come spettacolarità...”*.

²² Pense-se na sua colaboração com o bailarino Merce Cunningham no Black Mountain College, em North Carolina, que se constituiu num trabalho comum de pesquisa no âmbito musical e no da dança, tentando sublinhar o aspecto não intencional, juntando casualmente diversos elementos e utilizando os mais variados rumores/sons.

Event,²³ de 1952. *Conservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo, formar um todo separado, funcionando como uma sexta linguagem*²⁴, foi a preocupação de Cage na concepção da obra que contemplava a colaboração de Merce Cunningham, de Robert Rauschenberg, de David Tudor, de Mary Caroline Richards e de Charles Olsen. O espaço rectangular escolhido pela representação da obra foi preparado de tal forma que as cadeiras do público ficassem dispostas em quatro triângulos. Os artistas assim podiam circular pelas duas diagonais criadas pelos triângulos e pelos quatro corredores abertos entre as paredes do espaço e as filas das poltronas.

Elementos dos *Happenings* encontram-se também na *action painting* baseada na espontaneidade do gesto/acção do pintar e no mito da pura subjectividade. Na perspectiva de Paul Schimmel, Jackson Pollock, mesmo não sendo um *performer*, desimpidiu o caminho para apercebermos das consequências e dos resultados da acção no processo artístico. Provavelmente, nem tanto pelas *actions paintings* em si, mas particularmente devido às célebres fotografias de Hans Namuth que imortalizaram a acção de atirar tinta sobre as telas esticadas e colocadas no chão do atelier.

As fotos, a funcionar como um registo da acção, focam a atenção nos gestos do corpo do artista apesar de o corpo não ser tema nem suporte da obra.

A figura do artista, neste caso, supera a posição estritamente individual para afirmar uma relação com o espectador, ou seja, as urgências cognoscitivas e participativas do público. Esta nova acção pictórica, embebida de automatismo surrealista, junta, ao puro automatismo psíquico e ao uso espontâneo dos materiais, o *dripping*, consentindo ao artista o deixar-se conduzir exclusivamente pelas próprias emoções interiores, numa espécie de libertação gestual, assemelhando-se aos processos de livre-associação descritos por Freud – já que esses gestos transformam o acto de pintar na obra e o artista em actor. Paralela a esta exigência afirma-se uma atenção perante a redescoberta dos valores ambientais e perante a análise dos mecanismos visuais em relação a uma projectualidade artística capaz de conduzir a novos comportamentos de fruição estética.

²³ A obra tinha uma espécie de partitura apenas com indicações de silêncio e de algumas acções. De todas as formas, os elementos fundamentais eram o acaso e a indeterminação.

²⁴ Glusberg J., *A Arte da Performance*, São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 25.

Outras formas expressivas nas quais se detecta um caminho performativo são ligadas à espectacularização da arte, à dilatação entre as técnicas e ao envolvimento do público, sempre identificáveis com os *Happenings*, que se realizaram no Japão e na Europa²⁵.

Em França, Yves Klein, que em 1952-53 tinha estado no Japão, realiza em 1958 os *Principaux Vivants*. É uma outra forma de espectacularização da pintura efectuada perante um público; as modelos são recobertas de tinta azul encarnando a função de pincéis, esmagadas contra telas na parede e no chão. O resultado da experiência arroga o título de *Anthropométrie*. A pesquisa do artista é dirigida ao *ponto zero-superção* em pintura e à conquista do absoluto através o uso de cores puras. Entretanto, na Itália, Piero Manzoni assina o corpo nu das modelos tornando-as *Sculture Viventi* (1961).

No final dos anos '50 no Brasil, Lygia Clark e Hélio Oiticica tecem uma rede de relações em torno do espaço exterior e interior do corpo, unindo a tradição geométrica abstracta da Europa moderna à cultura vernacular brasileira. Este processo sincrético funde duas tradições muito diferentes – o cânone estético ocidental que privilegia a visão e o conhecimento metafísico e a tradição oral afro-indígena na qual o conhecimento e a história codificadas no corpo e no ritual são extremamente concretos.

Diferentemente das afinidades com os movimentos contra-cultura do final dos anos '50 e anos '60, subversivos aos cânones da estética moderna, os trabalhos de Lygia Clark e de Hélio Oiticica resistiram às classificações estilísticas, sujeitando-se aos significados da participação na obra de arte. As suas ênfases no significado conseguiram realçar o aspecto da experiência da participação do espectador.

É pouco depois, entre 1960 e 1963, que toma forma, em Viena, o grupo do *Aktionismus*²⁶ que partindo inicialmente de uma pintura de acção – *Aktionmalerei* – executa acções espectaculares perante uma plateia.

²⁵ Em 1954 nasce o grupo Gutai (Jiro Yoshihara, Shiraga Kazuo, Tanaka Atsuko, Kanayama Akira, Motonaga Sadamasa, Murakami Saburò) – concreto – formado por artistas japoneses de Osaka liderados pelo Jiro Yoshihara e porá termo às próprias actividades em 1972. Inicialmente o grupo apresenta em público uma série de acções de pintura automática e gestual para chegar, aproximadamente em 1956, a uma progressiva espectacularização da arte como evento, abandonando e ultrapassando os limites impostos pela tela. Com a superação do limite físico da tela a prioridade deles é a de instaurar uma nova relação com a matéria. Um exemplo é o famoso *Happening* criado pelo Murakami Saburò, o "*Breaking Through Many Paper Screen*" de 1956, no qual o artista furava, com a pressão do seu corpo, diversos ecrãs de papel até aparecer perante os espectadores. A vitalidade implícita no gesto da pintura informal é completamente liberta, é feita saindo do quadro, tornando-se uma acção física. O grupo conseguiu cultivar relações internacionais sobretudo através de um boletim enviado para muitos artistas no mundo.

²⁶ Do grupo fazem parte Günter Brus, Otto Mühl, Herman Nitsch, Amulf Rainer e Rudolf Schwarzkogler.

Inicialmente os primeiros encontros organizados por Herman Nitsch, consistiam em despejos de cor vermelha líquida contra as telas brancas penduradas à parede ou deixadas no chão, segundo a técnica do *dripping*. Em seguida, o artista começou a substituir a cor vermelha pelo sangue de cordeiro crucificado durante a acção, acentuando a dimensão trágica²⁷.

Será esta exigência, por parte dos artistas, de querer ampliar a realidade e expandi-la – ou seja a reapropriação do corpo na arte com a exibição da nevrose, da dimensão agressiva e egocêntrica, masoquista e sacrificial e a necessidade da liberação dos instintos reprimidos – a uma dimensão da experiência – vivida – que conduzirá nos anos Setenta ao salto final, à *performance art*.

Mas antes disso não podemos deixar de falar de outras pesquisas artísticas, generosamente frutíferas, nascidas numa altura de grandes mudanças culturais, sociais e políticas.

²⁷ Otto Mühl, outro protagonista do grupo resume muito bem as directivas teóricas que instruem o grupo: "...a acção material é pintura crescida além da superfície da tela; a superfície da tela transforma-se num corpo humano ou numa mesa preparada na qual se desenvolve o evento material, ou também um "espaço". À dimensão do corpo, do espaço, junta-se a dimensão temporal: o desencadear-se das acções, as suas velocidades, a simultaneidade de mais acções...o teatro trabalha ainda muito com símbolos que têm a função de ilustrar um encontro; a acção material trabalha com símbolos que são eles próprios a trama...Eles não querem explicar nada, são o que aparecem, uma realidade que se cumpre"; e conclui afirmando: "a acção material é um método para ampliar a realidade, para produzir realidade e para estender a dimensão da experiência vivida". "...l'azione materiale é pittura cresciuta oltre la superficie del quadro; la superficie del quadro diventa il corpo umano o una tavola imbandita su cui si svolge l'evento materiale, oppure uno "spazio". Alla dimensione del corpo, dello spazio, si aggiunge la dimensione temporale: il susseguirsi delle azioni, la loro velocità, la simultaneità di più azioni...il teatro lavora ancora molto con simboli che hanno la funzione d'illustrare un'intreccio; l'azione materiale lavora con simboli che sono essi stessi la trama...Essi non vogliono spiegare niente, sono quello che appaiono..., una realtà che si compie", "l'azione materiale é un metodo per ampliare la realtà, per produrre realtà e per estendere la dimensione dell'esperienza vissuta". Kutermann U., *Vida e Arte*, obra cit., p.81.

A evolução performativa |

O rastro expressivo por excelência do *Happening*²⁸ aberto, improvisador, indeterminado e sobretudo festivo, distingue-se das acções *Fluxus*²⁹, mais pontuais, precisas e surpreendentes.

Em *Fluxus*, tudo se funda num jogo de palavras. A sobreposição dos diferentes significados da palavra “obra” é utilizada para “erigir” uns actos simples, quotidianos, banais, em forma de obras datadas e assinadas; uma espécie de *ready-made* teatrais que podem ser reproduzidos, transmitidos, representados por outros, tendo grande cuidado em anunciar o título da obra e o seu autor³⁰.

O termo *fluxus* é criado para representar um projecto que auspicia a fusão de todas as artes, respeitando as especificidades do *medium* e da função de cada uma.

Consciente do incessante devir das coisas, *Fluxus* professa a essência efémera, casual e quotidiana do intervir artístico, não mais baseado no objecto privilegiado, tornado sagrado pelo nominativo “arte”, mas constituído por uma “colaboração” de intervenção ligada ao lúdico, ao banal, ao quotidiano. Valoriza-se o objecto e as acções mais simples ligadas à vida de todos os dias, sublinhando o carácter fantástico que contêm. Caminhar, sentar-se numa cadeira ou somente respirar tornam-se obras *Fluxus*³¹.

Animados por esta concepção da arte, o colectivo *Fluxus* subverte os valores estéticos – particularmente como reacção ao *Expressionismo Abstracto* – e

²⁸ O *Happening* sai directamente do circuito das artes plásticas. O *Happening* privilegia, sobretudo, formas não escritas e o despertar da vida: a obra desenvolve-se por ela mesma, uma vez dado o impulso de partida, e toma forma de um acontecimento único, efémero e espontâneo.

²⁹ O colectivo *Fluxus* tem as suas origens na música. *Fluxus* dava ênfase à vida acima da arte.

“De certeza a preocupação mais penetrante e assim como a mais comum transmitida pelo Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo para os artistas *Fluxus* nos anos '60 foi a aspiração em abater culturalmente as distinções artificiais determinadas entre arte e vida”. “By far the most pervasive as well as the most general concern transmitted from Futurism, Dadaism, and Surrealism to *Fluxus* artists in the 1960s was the aspiration to break down the culturally determined artificial distinctions between art and life”. Smith O., *Art, Life and the Fluxus Attitudes* em Lauf C., Hapgood S., *FluxAttitudes*, Gent, Imschoot uitgevers, 1991, p. 55.

³⁰ Por um lado é o teatro que tenta despir-se das suas imposições formais, por outro, trata-se de actos quotidianos que se adornam com os atributos formais do teatro. Não é estranho que o primeiro contacto com a *performance* venha da investigação teatral, depois do estudo sobre o uso dos textos não teatrais postos em cena. Trata-se de explorar o teatro nas suas margens, aí onde volta-se a por em causa os lugares e as formas tradicionais do “jogo”. O que faz com que artistas plásticos renunciem aos meios de expressão tradicionais para buscar um contacto directo e sem artificios, uma relação verdadeira com o próprio público.

³¹ “Officially nothing ties them – the artists associated with *Fluxus* – together, if not a certain way to conceive art and the similar influences by which they have been affected. These influences are: John Cage, Dada and Marcel Duchamp. Without Cage, Marcel Duchamp, and Dada, *Fluxus* would not exist...”. “Oficialmente nada os prende – os artistas associados ao *Fluxus* – juntos, se não uma certa maneira de conceber a arte e os influxos similares pelos quais foram influenciados. Estas influências são: John Cage, Dada e Marcel Duchamp. Sem o Cage, Marcel Duchamp e Dada, *Fluxus* não existiria...” Ben Vautier, *What is Fluxus?*, *Flash Art*, 84/85, 1978, p. 52.

baseia a sua pesquisa no *princípio da indeterminação* – interessado em colher o valor do acidental, da variedade e da desordem que se apresenta na vida – na elementaridade do evento que leva até o extremo o conceito de *wabi*, a valorização estética da pobreza dos meios, pondo em existência acções como, por exemplo, o ligar e o desligar uma lâmpada – na despersonalização da arte – que no decretar o esgotamento da sua configuração mítico-individualista, despindo-a de qualquer tipo de aura, a reintroduz no quotidiano e lhe confere uma fruição de massa – e na *inter-medialidade* – propensão ao emprego e ao uso de técnicas expressivas diversas, introduzidas desde o “advento” dos media electrónicos, eles também precocemente assumidos no operar dos exponentes de *Fluxus* (especialmente Nam June Paik).

Nesta modalidade assistemática regenera-se a arte, não através da sua negação heróica – como no caso do Dada – mas através do uso de práticas alheias ao mundo da arte. Não se resgata o objecto de uso quotidiano colocando-o no âmbito artístico mas transpõe-se, este último, ao nível do banal e da produção em série, encontrando-se, assim, o primeiro manifestar-se do paradigma do pós-moderno.

Não por acaso as asserções *Fluxus* como “a arte é fácil” e “tudo é arte” correspondem à tese lyotardiana segundo a qual a obra de arte pode ser lida de qualquer maneira, nem é pura coincidência que Ihab Hassan defina a época pós-moderna como a idade da “*indetermanencia*” – indeterminação + imanência – resumindo as componentes neste elenco: jogo, acaso, anarquia, silêncio, processo, desconstrução, parataxe, combinação, ironia³².

Fluxus é pensado como um fluxo, como movimento contínuo e imparável da arte assim como da vida. A barreira existente entre as diversas disciplinas artísticas é anulada. Com o uso interdisciplinar da linguagem, chega-se a uma progressiva ultrapassagem do binómio arte-vida³³.

Para Maciunas os fins de *Fluxus* são sociais e comportamentais e não estéticos, auspiciando à eliminação progressiva das belas artes e contra o

³² Hassan I., *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio, Ohio State University Press, 1987.

³³ As origens de *Fluxus* são assinaláveis nos Estados Unidos, nos cursos de John Cage sobre a composição da música experimental, na New School for Social Research de Nova York. Entre os seus alunos em 1957-58 lembramos Allan Kaprow, Dick Higgins, Jackson MacLow, Al Hansen, George Brecht, Toshi Ichihyanagi, Scott Hill, Richard Maxfield. Limite-me a transcrever uma citação feita por Brecht: “com a sua vida, a sua maneira de viver, Cage foi para todos nós um grande libertador”. “Con la sua vita, la sua maniera di vivere, Cage é stato per tutti noi un grande liberatore” em Chalupcecky J., *Tempo Zero*, Data, n. 18, 1975, p.80.

objecto de arte como mercadoria sem função, destinado unicamente a ser vendido para vir ao encontro das necessidades do artista. George Maciunas afirma no seu manifesto de 1963: "*Promover um fluxo e uma maré revolucionários em arte, promover a arte vivente, a anti-arte, promover uma realidade não arte, que possa vir ser aferrada por todos os diletantes e profissionais, e não só pelos críticos...*"³⁴.

No que diz respeito aos eventos *Fluxus*, Bem Vautier argumenta que: "*não se trata como no Happening, de uma transformação apaixonada pela vida, mas da representação e comunicação da vida através de comportamentos simples e reais (beber um copo de água ou comprar um chapéu), estado de espírito que se pode resumir dizendo: tudo é arte e a arte é a vida*"³⁵.

Atraído pela comum propensão interdisciplinar e ao uso não convencional dos significados Beuys, por seu lado, desenvolveu nas *performances* uma cadência ritualista, um sentido metafórico dos materiais, símbolos e iconologias complexas que impulsionam no sentido das directrizes de uma palingénese cultural, não precisamente homogénea, à atitude lúdica do núcleo *Fluxus* originário.

O convergir no *Fluxus* dos contributos desses artistas atesta eficazmente o fascínio exercitado pela sua hipótese indefinida, a capacidade do colectivo de se enriquecer através da diferença ao contrário de se isolar numa poética, sem renunciar às linhas essenciais da própria multi-identidade.

A questão da "posteridade" de *Fluxus*, dos seus cruzamentos com algumas entre as tendências artísticas emersas nos anos '60/'70 – Arte Povera, Body Art, Arte Conceptual, etc. – já foi enfrentada e solucionada afirmativamente, no que respeita ao facto da ideia precisar ser assumida prescindindo das pretensões de exclusividade e das lógicas deterministas.

Efectivamente *Fluxus* parece ter agido, em exemplar resposta a um dos significados do termo, como "corrente", atravessando sem esgotando-se neles, campos diferentes, intercomunicantes também se entre eles remotos.

³⁴ Palazzoli D., *L'avventura Fluxus*, Domus, n. 522, 1973, p.49. "*Promuovere un flusso e una marea rivoluzionari in arte, promuovere l'arte vivente, l'anti-arte, promuovere una realtà non arte, che possa venir afferrata da tutti dilettanti e professionisti, e non solo dai critici...*".

³⁵ Idem, p.50. "*Non si tratta come nell'Happening, di una trasformazione appassionata della vita, ma della rappresentazione e della comunicazione della vita attraverso atteggiamenti semplici e reali (bere un bicchiere d'acqua o comprarsi un cappello), stato di spirito che si può riassumere dicendo: tutto é arte e l'arte é vita*".

Fluxus destaca-se principalmente pelo sentido social, político e pela implicação filosófica, dando vida ao conceito de escultura social que consiste em discussões com numerosos grupos de pessoas de todas as tendências, propensas a estender a definição de arte e de ciência. Em estudo não só a definição, mas a própria prática artística fora dos âmbitos específicos de cada ramo³⁶.

Desde os processos operativos da arte programada até às articulações estruturais do minimalismo afirma-se a vontade de repensar a função da linguagem visual como metodologia específica para organizar um novo uso social dos signos artísticos. Este comportamento exprime ligações precisas com as vanguardas históricas sem ter nenhuma presunção revolucionária. Move-se, todavia, com amplas margens de experimentação, consciente das novas possibilidades visuais e do valor da comunicação estética.

Tanto no contexto europeu assim como no norte-americano, no início da década de setenta, surgiu um grupo de artistas que trabalhava a *performance*, entendida como ritual, em luta entre a vida e a morte. As auto-agressões, as extenuações, as auto-mutilações físicas, a procura dos próprios limites, convertiam-se em caminhos de exploração pelo artista como homem e como praticante da arte. Este aspecto específico da *performance* envolveu toda uma série de artistas a trabalhar sobre o próprio corpo, procurando não só uma transformação física, mas também o desejo de uma possível transformação social.

A arte dos anos Sessenta apresenta, portanto, uma flexão ideológica na qual o empenho do artista é directamente articulado na operatividade das linguagens, numa experimentalidade que redefine constantemente, tendência após tendência, a ideia de arte e de artisticidade. Ultrapassando a noção de obra ligada aos suportes tradicionais, as experiências da *Arte Povera*, da *Land Art* e da *Body Art* afirmam uma nova dimensão estética e uma dilatação espacial e temporal do objecto artístico. Por outro lado a atenção à estrutura interna dos signos, ela também em relação com a vanguarda histórica, propõe com a arte conceptual, com a pintura analítica e, em diferente medida, com o hiper-realismo, modelos de conhecimento visual que se afirmam com profunda

³⁶ É a Teoria de Escultura Social que parte dos conceitos de obra enquanto processo de mutação-evolução ou seja, a maneira de moldar e esculpir o lugar onde vivemos.

clareza teórica. As pesquisas dos anos Setenta recalcam o interesse na óptica dessas novas definições da arte, não renunciam ao "ultrapasse" espacial, perseguem com intacta radicalidade a ideia de uma reflexão conceptual da linguagem. Esta procura preocupa-se em evidenciar mais do que o objecto o processo criativo, o fazer puramente pragmático da arte. A obra é o resultado não tanto de uma organização formal dos materiais, mas da directa apresentação destes, para celebrar as qualidades de energias e de tensão. A arte torna-se o lugar onde o artista através do fazer realiza o conhecimento do mundo, graças a uma identidade de pensamento e acção.

Agora não é importante o resultado, a obra concluída, mas o processo adaptado a promovê-la. O território do artista é constituído por todos os materiais naturais que podem dar lugar a obras efémeras por duração e consistência. Desde o princípio existe uma mentalidade espontânea que opõe à dura compactez da história o gesto singular e pragmático.

“Alla fine degli anni Sessanta il mio pensiero si rivolgeva non tanto alla creazione e allo studio di uno spazio dove esistere ma piuttosto allo spazio del corpo. Mi concentravo in operazioni che coinvolgevano la mia corporeità e che, concludendosi in me, creavano lo spazio del corpo; però al tempo stesso, quell'entità che era anche ambiente, necessitava di un luogo dove esistere”³⁷.

Nos finais dos anos Sessenta “começa-se” a perceber a urgência de uma expressividade ligada ao corpo, na qual, a espontaneidade comportamental e a libertação dos sentidos, prevalecem no que diz respeito a um comportamento fundado nos constrangimentos e nos condicionamentos sociais.

Assiste-se a uma progressiva redescoberta do corpo e dos seus *confins* naturais. A pesquisa artística explora o conhecimento e a investigação individual, o artista começa a conhecer as potencialidades e os limites físicos e psicológicos do próprio corpo. O corpo livra-se de qualquer tipo de forma de repressão, dos sentimentos de culpa ligados à religião, ao conformismo “avassalador” e a todos os condicionamentos sociais.

O que se tenta desconstruir é o corpo que: *“se apresenta já montado para funcionar seja num plano motor seja num plano estético segundo algumas funções que lhe foram transmitidas do aparato social”³⁸*. O processo de desenvolvimento do indivíduo é assim considerado totalmente alcançado. Ele

³⁷ Carlini E., *Intervista a Vito Acconci*, Arch'it, Rivista digitale d'architettura, 2002 em <http://architettura.supereva.com>. “No final dos anos Sessenta o meu pensamento dirigia-se não tanto à criação e ao estudo de um espaço onde existir mas sim ao espaço do corpo. Concentrava-me em operações que envolviam a minha corporeidade e que concluindo-se em mim, criavam o espaço do corpo; mas ao mesmo tempo, aquela identidade que era também ambiente, necessitava de um lugar onde existir”.

³⁸ Palazzoli D., *Il corpo come massaggio e come messaggio*, Data, n.12, 1974, p.47. “Si presenta già allestito per funzionare sia sul piano motorio che su quello estetico secondo delle funzioni che gli sono state trasmesse dall'apparato sociale”.

foi mutilado e reprimido no seu íntimo a favor de um modelo comportamental que auxilie o funcionamento da sociedade.

*“Ruídos do corpo, um repertório de sussurros, gemidos, ganidos de impressionante expressividade pré-linguística, cheiros irreproduzíveis, extemporâneos, mnemónicos; é o resgate dos sentidos atrofiados e domesticados, é a emissão dos líquidos corporais, nos humores, nas alterações da emotividade, da agressividade, da sexualidade...”*³⁹.

A *Body Art*⁴⁰ exaspera a vontade de libertação dos instintos reprimidos, através de um progressivo processo de marginalização da cultura a favor da natureza⁴¹. Com os anos Setenta e o advento da *Body Art*, os artistas dão um passo ulterior: não só põem em jogo o próprio corpo mas, também, tudo o que têm de mais privado e íntimo. São desbloqueadas as pulsões do subconsciente desencadeando os mais escondidos conflitos interiores.

Através da linguagem do corpo os *body artists* tentam recuperar e fazer aflorar à memória a inteira esfera do privado, as lembranças, os sonhos, tentando ampliar a realidade e estendê-la a uma dimensão da experiência vivida, onde o público tem a possibilidade de se identificar ou de reviver tal experiência.

O risco corporal, o curto-circuito psicológico e a autolesão são centros nevrálgicos nas acções dos anos Setenta⁴². Tal movimento é uma redução da arte do comportamento, enquanto que este último tinha indicado o uso do corpo entre os próprios instrumentos.

³⁹ Miglietti F. A., *Identità Mutanti*, Genova, Costa & Nolan, 1997, p.27. *“Rumori del corpo, un repertorio di sussurri, gemiti, mugolii d'impressionante espressività prelinguistica, odori irriproducibili, estemporanei, mnemonici; é il riscatto dei sensi atrofizzati e addomesticati, é l'immissione nei liquidi corporali, negli umori, nelle alterazioni dell'emotività, dell'aggressività, della sessualità...”*.

⁴⁰ A *Body Art* é um movimento com um amplo raio que inclui artistas oriundos de vários países. Caracteriza-se enquanto propriedade analítica do corpo assumido como meio de expressão artística: a acção sublinha as funções dele e das suas partes, servindo-se de meios de reprodução mecânica na dúlice intervenção de documentação e imagem penetrante. Podem-se distinguir tendências diferentes: uma baseada na actividade corpórea ligada à dança – Trisha Brown, Simone Forti, Joan Jonas, Lucinda Childs; uma na comunicação através da escritura gestual ou verbal – Ketty La Rocca, Annette Messager, Ben Vautier, Luca Patella; uma outra na componente sadomasoquista – Azionistas vieneses, Gina Pane, Vito Acconci, Marina Abramovic – uma outra ainda no travestitismo – Urs Lüthi, Katharina Sieverding. À nova linguagem do corpo interessaram-se também artistas da área conceptual como Luigi Ontani, Giorgio Ciampi, Bruce Nauman, Oppenheim, Cristina Kubisch, Enrico Job, Cioni Carpi, etc.

⁴¹ Processo amplamente descrito por Lea Vergine no livro *Il Corpo come Linguaggio*, Milano, Skira Editore, 2000.

⁴² Pense-se na acção do Chris Burden um dos artistas que mais puxou os limites na *Body Art* no início dos anos setenta. A sua acção mais violenta foi sobre a sua própria pessoa oferecendo o seu braço como alvo na obra *Shoot* de 1971. Burden explica durante uma entrevista: “Era para mim uma experiência mental (ver como reagiria mentalmente): era saber que às sete e meia teria ido fazer uma acção na qual alguém teria que disparar contra mim. Era como poder organizar o destino, ou alguma coisa do género, de uma forma controlada. O aspecto violento não era muito importante, era, no fundo, a maneira para experimentar estas reflexões”. *“Era per me un'esperienza mentale (vedere come reagivo mentalmente): era sapere che alle sette e mezza sarei andato a fare un'azione in cui qualcuno mi avrebbe sparato addosso. Era come poter organizzare il destino, o qualcosa del genere, in una maniera controllata. L'aspetto violento non era molto importante, era, in fondo, il modo per poter sperimentare queste riflessioni.”* Macrí T., *Il Corpo Postorganico*, Genova, Costa & Nolan, 1996, p.16.

Segundo Lea Vergine, à base da *Body Art* está a necessidade não apagada “de um amor que se estenda ilimitadamente no tempo – a duração – a necessidade de serem amados a todo custo, pelo que se é e pelo que se queria ser, com direitos ilimitados – daqui a desilusão e o falhanço inevitáveis: o que se chama amor primário”⁴³.

A falta desse amor, que é a causa de uma certa agressividade, é preenchida por um amor exasperado para si próprios. “A avidez do amor traduz-se em narcisismo...”⁴⁴.

Lea Vergine tenta assim encontrar uma justificação em chave psicanalítica ao típico comportamento exibicionista e narcisista desses artistas, reconhecendo o corpo como lugar do removido, do tabu social, analisado como sintoma de um mal-estar existencial. Os *body artists* através das suas pesquisas procuram uma superação não só pessoal mas colectiva, quase de catarse, de todas as constrições e repressões dos instintos.

Os artistas conseguem envolver o espectador interagindo com ele, anulando a separação existente entre público e privado, criando uma interacção contínua. Cria-se neste momento um envolvimento tal que quem observa o evento chega a identificar-se e a projectar-se no interior da acção, repetindo experiências psíquicas já vividas e reactivando conflitos interiores. A experencialidade colectiva do público serve a complementar o êxito da *performance*.

Ben Vautier numa declaração sobre a *Body Art* afirma: “eu Ben, considero que a *Body Art* é interessante na medida em que traz uma novidade fundamental e não representa uma série de astúcias que são próprias da esfera de “tudo é arte” de Marcel Duchamp. Este novo fundamental aparece quando a *Body Art* é envolvida na transformação do artista e da sua subjectividade. Para mudar a arte é necessário mudar o homem”⁴⁵.

A representação de si na *performance* revela a mútua integração do corpo e do sujeito – o corpo como objecto material do mundo, parece confirmar a “presença” do sujeito; o sujeito consigna ao corpo o seu destino “humano”.

⁴³ Vergine L., *Il Corpo come Linguaggio*, obra cit., p.2. “...di un amore che si estenda illimitatamente nel tempo (la durata), il bisogno d’essere amati comunque, per quello che si é e per quello che si vorrebbe essere, con diritti illimitati (di qui la delusione e il fallimento inevitabili): quel che si chiama amore primario”.

⁴⁴ Idem, p. 2. “L’avidità d’amore si fa narcisismo...”. O corpo torna-se sempre mais um sistema de signos e também o espaço privilegiado através do qual o artista se celebra a si próprio e a sua solidão narcisista.

⁴⁵ Ibidem, p. 41. “Io Ben, considero che la *Body-Art* è interessante solo nella misura in cui apporta un nuovo fondamentale e non rappresenta una serie di astuzie che appartengono alla sfera di “tutto è arte” di Marcel Duchamp. Questo nuovo fondamentale appare quando la *Body-Art* è coinvolta nella trasformazione dell’artista e della sua soggettività. Per cambiare l’arte bisogna cambiare l’uomo”.

Falar então de uma actividade criativa onde o corpo⁴⁶ seja protagonista, actor e obra juntamente significa, como primeira coisa, fazer referência às outras duas formas “tradicionais” da arte cujas ligações são evidentes: o teatro e a dança⁴⁷.

Diferentemente do que acontece no teatro, no qual uma realidade se desvela tanto mais claramente quanto mais passa para a ficção e o domínio perfeito da formalização, se na *performance* se tem o domínio do corpo, do signo, do gesto, não é para interpretar uma nova personagem, mas para expor tal e qual o homem real que actua. Renunciando a mostrar-se através de um objecto, é o mesmo artista que se expõe, que se exhibe e é precisamente aqui que a *performance* se diferencia do teatro. O media é o próprio artista, expondo-se publicamente a uma acção real: nem simulado, nem dramatizado; não actor mas actuante. No que diz respeito à dança, enquanto arte do corpo em movimento que se desenvolve contemporaneamente no tempo e no espaço destaca-se a procura do recupero da relação entre gesto e acção através do emprego de símbolos, resultado da fusão entre teatro e artes visuais.

Na *performance*, somos testemunhos de um gesto, de um acto puro, de um acto nu que basta a si mesmo, pela sua força interior, que não encontra recursos na didáctica, no símbolo e que permite pensar do singular do actuante à percepção plural de quem vê.

Nesse contexto cultural e político a *performance* manifesta-se como discurso caleidoscópico multitemático que assimila as artes, onde ritualidade primitiva e xamanismo determinam a recriação da interacção entre artista e espectador; no fundo o *leitmotiv* da contestação ideológica e cultural impõe a deflagração do existente e a procura de regras e princípios novos.

A revolução temática inicia com a assumpção do conceito de surpresa no que diz respeito aos espectadores interrompendo o faccioso resgate de comprazimento através de estratégias de identificação e glorificação e a criação de uma rede de novos signos, que se tornam reconhecíveis ao público e, ao mesmo tempo, são alternativos e experimentais no que diz respeito à

⁴⁶ O *Leib*, o corpo vivente segundo a definição de E. Husserl, para diferenciá-lo do *Körper*, do corpo anatómico.

⁴⁷ Prevaecem as pesquisas artísticas baseadas na dança e no teatro experimental; o mais conhecido é o Living Theatre de Julian Beck e Judith Malina mas também The Bread & Puppet assim como as pesquisas do *Teatro Pobre* levadas para a frente pelo Jerzy Grotowski, o Peter Brook e o Eugenio Barba. Deve-se, entretanto, a Cage e a Cunningham, a crítica à disciplina e a abertura a uma concepção da dança que se aproxime e identifique com a vida. Assim como ao Judson Dance Theatre, responsável pelo início da chamada dança pós-moderna americana, ao trazer novas e revolucionárias noções de estrutura e atitude coreográfica. No início da década de '60, deu-se o momento peculiar do cruzamento e de relação de competências entre a dança e as artes plásticas produzindo formas artísticas semelhantes à dança, ao colocar o corpo como suporte para a expressão plástica.

quotidianidade e ao quotidiano cultural do espectador. Ou seja às formas e aos princípios da cultura dominante.

A *performance* encontra na elaboração antropológica do teatro as estruturas de ascendência primitivas para veicular a contestação através de uma linguagem subliminal que liga, duplamente, vista e olhar, artista e comunidade, fenómenos sociais nossos contemporâneos e culturas primitivas sobreviventes.

A *performance* é assim influenciada pela reflexão antropológica⁴⁸ sobre o teatro que procura, nos rituais arcaicos, soluções práticas para estruturar um *training* móvel e em contínua evolução, que permite aos actores de ser *performer*, actor-xamã, que, na base da codificação ritual primitiva, anula a separação entre objectivo e subjectivo, ou seja, entre o estranhamento e a identificação e age por possessão.

A nova primitiva ritualidade do actor torna-se veículo ideal para a transmissão de ideologias e arquitecturas do espaço cénico pós-moderno. O registo temático e prático do *performer* delimita a fronteira entre tradição e vanguarda e entre *mise en scène* e *performance* – *mise en act* – buscando produzir algum tipo de transformação junto ao corpo social: as *performances* artísticas são formas de abrir um espaço-tempo liminar que se coloca no meio da temporalização quotidiana. O corpo age no espaço ao mesmo tempo que o espaço estimula o corpo⁴⁹. A partir deste momento, a relação espectador/*performer* é repensada, determinando-se uma nítida diferença entre o processo artístico que parte da representação – director, narrativa, personagem, palco – e o processo artístico que parte da diluição das experiências – criação colectiva, hipertexto, subjectividades, espaço social – dos actantes/*performers*.

A diversidade entre estes dois modelos determina-se pelo facto que, neste último caso, o público participa da obra ao contrário de ser um mero espectador.

A *performance* dos anos '80 e '90, pelo contrário, afirma-se como deslocamento da corporeidade, deixando a dimensão ritualista e intimista do

⁴⁸ Originariamente o termo antropologia era compreendido como o estudo do comportamento do homem não só a nível sócio-cultural mas também a nível fisiológico. A antropologia teatral consequentemente estuda o comportamento fisiológico e sócio cultural do homem numa situação de representação.

⁴⁹ Guattari F., *O Inconsciente Maquínico, Ensaios de Esquizoanálise*, Campinas, Papirus, 1988. Segundo o autor, o corpo é inconsciente, povoado de imagens, sons, palavras; mas também de maquinismos que o conduzem a produzir e reproduzir estes conteúdos.

inconsciente dos anos '70, tecendo uma dimensão inorgânica, uma desmaterialização da carne, que na síntese torna-se manipulação, alteração, transformação do *self* no corpo, e, agora, oferece uma ampliação estética. A figura do *performer* absoluto é agora cancelada, ficam os rastros de acções comportamentais que traçam a identidade. A *performance* nesses anos caracteriza-se por se focar nas questões da diversidade cultural, espacial e política, e nas noções de confins e ultrapassagem dos confins.

Neste ponto, o olhar do artista identifica-se com o do antropólogo: captar coisas que estão destinadas à superação e ao desaparecimento.

O corpo singular do artista nos trabalhos performativos tem e toma significado graças à sua contextualização nos códigos da identidade que interessam o corpo do artista. Assim o corpo já não é auto-suficiente no seu "significado" – o de ser um corpo – mas deve ser relido não só num contexto de firma autoral mas, também, num contexto receptivo no qual o *performer* e/ou o espectador podem interagir com este corpo. Quando conhecido neste completo fim-aberto, o corpo interfere com o corpo/sujeito do espectador no acto de desenvolver a sua *performance*. A *performance* expõe precisamente a contingência do corpo – de si próprio – não só aos outros que fazem parte do intercâmbio comunicativo⁵⁰, mas na verdadeira maneira da própria (re)apresentação⁵¹. Assim, é, de forma comum, identificada uma mais usada mas, criticamente, sub examinada estratégia performativa que reanalisa as *performances* na sua condição pós-moderna, pós-disciplinar, informada – ao contrário de transformada – pela disseminação das teorias performativas dos anos Noventa. Antes de confirmar a coerência ontológica do corpo como presença, a *performance* depende da documentação, confirmando a complementariedade do próprio corpo.

A *performance* usa o corpo do *performer* para colocar questões no que diz respeito à incapacidade de assegurar a relação entre a subjectividade e o próprio corpo. A *performance* usa o corpo para emoldurar a falta do ser prometido da e através do corpo – o qual não aparece sem um suplemento –, a

⁵⁰ O público, os historiadores de arte, os artistas, etc.

⁵¹ Durante os anos Setenta o movimento feminista e as artistas associadas declararam o corpo como media artístico, o lugar onde o íntimo se tornava político. Oferecendo uma imediatez e uma intensidade do objecto/sujeito de arte, a *performance* foi usada pelas mulheres como plataforma para ideias políticas e como um veículo para a mudança social. Com o seu status radical e as estruturas alternativas das galerias, a *performance art* conseguiu contornar o sistema comercial tradicional das galerias de arte e portanto abriu-se às mulheres no sentido em que os medias artísticos tradicionais como a pintura e a escultura não o eram.

performance marca o próprio corpo como perda. Para o espectador o espectáculo performativo é, ele próprio, uma projecção do cenário no qual os seus desejos têm lugar⁵².

A *performance* aclamou, desde o início, o estatuto de única forma de arte na qual se garante a presença do artista. Mais precisamente usando o próprio corpo como matéria-prima, os *performers* acentuam o estado de representação dos trabalhos – o seu interagir constante com a arena do simbólico – expondo a possibilidade de obter o pleno reconhecimento de si próprios através da proximidade do corpo. A *performance* mostra, também, que o corpo não pode ser conhecido puramente e na totalidade e que fica fora da arena do simbólico⁵³.

Finalmente, o seu sujeito e forma são congruentes – o corpo é o recurso e a forma através do qual as ideias são criadas.

⁵² Phelan P., *Unmarked. The Politics of Performance*, London & New York, Routledge, p. 152.

⁵³ O'Dell K., *Toward a Theory of Performance Art: an Investigation of its Sites*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, pp.43-44.

O performativo |

"Entrare nell'opera"⁵⁴.

Nos últimos anos, diversos teóricos propuseram a utilização da categoria do performativo para abordar uma compreensão global da cultura. A acentuação da dimensão performativa das artes parece associada a partir dos anos cinquenta à ênfase que os artistas começaram a pôr nos processos mais que nos resultados e à valorização do efêmero no lugar da obra "estável". Segundo a teórica alemã Erika Fisher-Lichte, é, a partir dos anos Sessenta, que todas as artes se tornam performativas. Só concebendo todas as artes como performativas, podemos delinear um caminho sem obstáculos, de um media para o outro, no trabalho de um mesmo artista, ou seja, considerando-se a interdisciplinaridade intimamente ligada à performatividade.

Este entender a cultura em termos de performatividade corresponde a algumas práticas artísticas que reúnem em muitos casos a fixação material ou inclusivamente a textual, que se baseiam como itinerários; itinerários nos quais se convida o espectador/participante.

Do ponto de vista da teoria do poder e da subjectivação a noção de *performance* traduz em inglês um conjunto de reflexões no que diz respeito à inscrição de repetições ritualizadas da lei que autores diferentes, desde Foucault (*disciplina*) até Bordieu (*habitus*) analisaram para explicar os processos de socialização e de interiorização das normas.

Em geral, consideram-se as expressões performativas como relações a três componentes: alguém comunica alguma coisa a uma outra pessoa, ou ao contrário tende-se a caracterizar as percepções como relações com só duas componentes: alguém percebe alguma coisa ou um dato de facto. Mas os caracteres da *performance* não se deixam inventariar nesse esquema perceptivo assim simples e limitado, mas reevocam uma ulterior diferença performativa: alguma coisa apresenta-se como alguma coisa, enquanto chama alguma outra coisa.

⁵⁴ Anselmo G., "Entrar na Obra", fotografia automática, preto e branco, 237 x 186 cm, 1971.

A *performance* abraça a linguística, as teorias da comunicação e da conduta, a antropologia, a arte, os estudos cénicos, os estudos de género e agora os estudos pós-coloniais.

O termo *performance* conota simultaneamente um processo, uma prática, um *epistême*, uma maneira de transmissão, uma realização, um meio de intervenção no mundo excedendo amplamente as possibilidades das outras palavras que se oferecem em seu lugar.

Nenhuma palavra de facto consegue definir totalmente o significado da *performance*, mas sem dúvida atribui-lhe uma intensidade; sendo que esta utilização e transladação da palavra *performance* e a sua adaptação ao contexto aqui tratado não exige a fixação de parâmetros de tradução e de homologação.

Uma das noções fundamentais na qual se baseia o conceito performativo é a da situação retórica composta por três elementos: a exigência comunicativa do *performer*, um público e os vínculos intelectuais que se instauram entre os actores em jogo.

Não interessa aqui a leitura ou o estudo de uma *performance* em si, mas sim o seu comportamento. Como uma obra/*performance* interage com o seu público, os processos de recepção, como o seu significado muda através do tempo ou em outros contextos.

O performativo permite a análise da construção social da realidade – incluindo raça e género – os simulacros, as conexões entre o performativo e a *performance art* – diluindo as barreiras entre arte e vida.

Os estudos sobre a *performance* nascem a partir da necessidade de abrir campos de estudo que respondem à uma realidade cada vez mais complexa no contexto da “condição pós-moderna”. Permitindo a abordagem de novos fenómenos sócio-culturais, análise de novas identidades. Além disso, a *performance* permite estudar novos ângulos para os fenómenos sócio-culturais derivados da globalização e da imigração.

A *performance* é intimamente vinculada com o pós-modernismo, o mesmo que abriu o campo/espço artístico ao intersticial, ao híbrido, ao fragmentário, à reavaliação do marginal, contra o objecto acabado a favor do processo, contra os valores universais a favor do público. Premissa fundamental: o sujeito descentrado.

Da preocupação com o pós-moderno e feminismo dos anos Oitenta e princípios

dos Noventa, passa-se agora a uma preocupação com o pós-colonial, o *queer*. a actuação e representação do poder, a colonização do corpo, actos de resistência quotidianos, etc.

Trata-se de uma maneira alternativa do saber, uma epistemologia da acção, e, nesse sentido, invólucra o corpo: a sua sensibilidade, os seus desejos, as suas limitações físicas. Os estudos performativos implicam um "*embodied knwoledge*".

As teorias da *performance* estão implicadas com os estudos do comportamento – em antropologia – actos do falar – na linguística – e construtivismo social – na sociologia⁵⁵.

Na antropologia analisa-se como a *performance* pode contribuir para manter uma ordem preestabelecida – mediante rituais oficiais – e/ou para parodiar, criticar e subverter – Carnaval, rituais liminares, manifestações políticas. Na linguística outorga-se a importância e a competência comunicativa do falar, o contexto do acto performativo. Torna-se possível, uma nova maneira de analisar o discurso na sua execução – palavras, falar. John I. Austin considera a *performance* como uma manifestação linguística que não só descreve mas muda o mundo criando situações novas. Trata-se, em definitivo, de uma actividade que cria o que descreve.

Austin identifica enunciados demonstrativos do tipo: "*está chovendo*", e, enunciados performativos que apresentam uma propriedade tal que "*o sentido intrínseco deles não se deixa capturar independentemente de uma acção que eles permitem realizar*"⁵⁶.

Desta forma a *performance* apresenta uma grande riqueza de recursos: o seu significado primário não se deixa deter independentemente de uma acção que ela consente realizar. O artista, portanto, poderá desenvolver o papel do enunciador, a *performance* poderá ser pensada enquanto enunciado e o público poderá ser o destinatário último – no caso da *performance* – com direito à resposta. Estamos-nos a referir à comunicação, onde a eficácia total do sistema diria respeito à interacção artista-obra-público, tendo esta

⁵⁵ Austin J.L., Searle J.R., *Speech Acts*, Cambridge, University Press, 1969 – a linguagem como *performance*; Goffman E., *The Presentation of Self em Everyday Life*, New York, Garden City, 1959 – o comportamento social como *performance*; Turner V., *O Processo Ritual. Estrutura e Anti-Estrutura*, Petrópolis, Vozes, 1974 – a cultura como *performance*.

⁵⁶ Ducrot, Oswald, Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.126. "...leur sens intrinsèque ne se laisse pas capturer, indépendamment de l'action que permettent réaliser".

reconfigurado as partes, ou seja, questões relativas à subjectividade e ao olhar na construção e na recepção das acções artísticas.

Mais a frente, juntam-se aos estudos da *performance* a psicanálise, as teorias feministas, o pós-colonialismo, a cibernética, a biologia. Os teóricos que trabalham a partir do feminismo e do pós-colonialismo insistem em incorporar uma análise do poder nas relações humanas e sociais, no controlo e disciplina do corpo. A *performance* aborda os processos que incorporam um *performer* numa situação artística e quotidiana posta em relação a alguém que vê, julga, deseja, interpreta o *performer*. Analisa as relações de poder implícitas no acto de ver e ser visto. A relação desejo-medo antes do encontro com a "otredad"⁵⁷.

⁵⁷ A condição de ser outro. Temática presente no trabalho de Gómez-Peña e Coco Fusco.

Performance da identidade e colapso da realidade |

A partir dos anos Setenta, a *performance* enquanto arte e enquanto acção social converteu-se num acto propício a uma articulação de identidades minoritárias, dissidentes, subalternas. A *performance* usa-se como resistência do poder hegemónico mediante estratégias de paródia, ironia, transgressão. Por outro lado a *performance* articula, cria novos espaços, novas epistemologias identitárias: emergência de uma consciência de oposição ou contestatária.

Dentro das *performances* da identidade existem duas posturas: a essencialista – afirmação de identidades originais, celebrações de raízes, de diferenças raciais, etc. – e a materialista ou desconstrutivista – onde a identidade é uma construção social. Na prática existe uma tendência a combinar as posturas. A *performance* permite atacar os pressupostos que se sujeitam à dicotomia sujeito – objecto.

Renato Barilli⁵⁸ evidencia a origem linguística do termo e a ambiguidade do significado. O vocábulo inglês *performance* é de origem latina, composto por “formar” e pela preposição “per” que em geral significa ir até o fundo em alguma situação, cumpri-la à *per-feição*.

Ao contrário, o verbo inglês “to perform” tem o significado de cumprir alguma coisa, sobretudo fisicamente. “A *performace*, portanto, como um acto singular do “se comportar” é carregado também daquele sentido de perfeição qualitativa e de espectacularidade, se bem “pobre” e embrional...”⁵⁹.

No centro deste estudo está a ideia de *performance*, por natureza sujeita às construções e ligada à ideia de unicidade.

O *performer* realiza uma *mise en act* do próprio eu, declarando e não ocultando as estratégias performativas do seu trabalho.

⁵⁸ Barilli R., *La Performance Oggi: Tentativi di Definizione e di Classificazione*, Bologna, Pollenza, 1978.

⁵⁹ Idem, p.6. “La *performance*, quindi, in quanto atto singolo del “comportarsi” é caricata anche di quel senso di perfezione qualitativa e di spettacolarità, seppur “povera” ed embrionale...”.

*Participação performativa

As experiências das vanguardas históricas, naturalmente, criaram as bases para este tipo de raciocínio. Mas enquanto nesses casos a propensão antropológica é declarada – é a alma desse tipo de pesquisa – é importante tentar compreender o que se entende por “participação” performativa e quais as formas performativas que se dão ao olhar. Por outras palavras, pode-se observar uma relação de homologia entre um certo tipo de *performance* e a configuração sócio-comunicativa correspondente. É assim que o “ritual” performático – em extrema síntese – deve a sua especificidade ao senso de participação alma e corpo da comunidade de referência.

Com a emergência de experiências como o neodadaísmo e o primeiro conceptualismo, o plano do gosto é destacado do projecto da arte.

A tradição duchampiana age como crítica dissolutiva próprio da estereotipização dos atributos objectivos da obra de arte. A identificação do evento segundo os códigos do sistema artístico torna-se a garantia principal da artisticidade da operação.

Enquanto o *Happening* está ligado à desconstrução, no sentido de uma desconstrução dos ritos consolidados no ocidente ao longo do processo histórico, a *performance* associa-se à reconstrução, à criação de novas linguagens artísticas.

Perante a multiplicidade e variedade da arte da *performance* o problema não diz respeito à possibilidade de uma definição capaz de abraçá-las todas face à sua traduzibilidade. As traduções e as interpretações da *performance* são condições da descoberta de uma pré-categorização subjacente e esta última é, de facto, a condição do funcionamento da tradução.

Por outro lado, na *performance* pode-se admitir a formação de uma subjectividade colectiva, composta pelos factores sensíveis e, também, pelos factores corporais que atravessam o espaço da *performance*. No processo criativo e, conseqüentemente, no processo de actuação, quando um *performer* interage com o público, a relação que se estabelece entre eles conjectura o surgimento de um plano interactivo que captura as componentes corporais de ambos em torno de um único núcleo.

Capitulo2 |

“Le corps é toujours présent en état de spectacle devant l'autre ou même devant si même”⁶⁰

Nestes últimos anos, a pesquisa foi caracterizada por um amplo uso das linguagens expressivas. O *performer* encontra facilmente ao seu dispor uma vasta bagagem iconográfica proveniente não só da tradição artística mas também da sua história recente, da actualidade e de todos os canais que produzem modelos iconográficos e sociais. O *performer* abre um constante confronto com o ambiente que o rodeia, tornando-se intérprete e fornecendo amplas margens interpretativas das problemáticas ligadas ao corpo, à relação com o fruidor, ao espaço, ao processo que entende a obra/*performance* como fluxo.

O sujeito contemporâneo atravessa a perda da identidade unívoca para se tornar disponível às solicitações externas. O corpo torna-se, então, uma espécie de contentor, preparado para absorver o externo, colocando-se em sintonia com o outro, mudando cada vez o seu aspecto.

O espaço no qual o *performer* se move e desenvolve a sua actividade é entendido e analisado como dotado de sentido, como lugar/espaço do qual se descola uma significação⁶¹.

A *performance* torna-se, portanto, uma experiência do tempo e do espaço, dos conceitos de presença, do processo e do lugar.

Constitui-se por um corpo humano exposto e a intervenção do artista dá-se no mesmo corpo e no espaço que o rodeiam. Cada movimento ou acção que exercita o artista sobre o corpo assume um significado particular. O corpo

⁶⁰Barthes R., *Encore le corps*, revista Critique, Paris, tomo XXXVIII, Roland Barthes, n. 423-424, Ago.-Set., 1982, p. 649. “O corpo está sempre em estado de espectáculo diante do outro ou mesmo diante si mesmo”.

⁶¹ Sentido e significação não são utilizados como sinónimos. Entendemos “sentido” como conceito indefinível do qual não se pode dizer nada com antecedência à sua manifestação de forma articulada. “Significação”, por sua vez, define-se como sendo sentido articulado.

protagonista é o sujeito e o objecto da expressão artística. O objectivo principal é comunicar através de uma linguagem pessoal o corpo. O corpo não é nunca sem identidade. Ao mesmo tempo é expressão de uma alteridade.

A *performance* respeita quatro factores:

O tempo

O espaço

O corpo do artista

A relação público-artista⁶²

O projecto expositivo coloca a arte da *performance* num contexto mais amplo e examina o seu desenvolvimento pondo questões sobre a relação entre arte e experiência vivida, o posicionamento do corpo em relação ao sujeito, aos aspectos transcendententes da *performance* e as questões conexas à identidade pessoal.

⁶² Eu acrescentaria também um quinto factor: a unidade de acção.

O corpo e a acção nas distintas manifestações |

O corpo tem vindo ocupar o lugar do discurso, mas não por discutir sobre o corpo, mas por tratá-lo como objecto. Objecto por manter, objecto por reproduzir. Não se trata da produção de um discurso mas da produção de um objecto como qualquer outro. Enfatizando a *body art* e o *environment*, os artistas amplificaram o papel do processo no que diz respeito ao produto, abrindo os confins da pintura e da escultura ao tempo real, ao movimento, ao peso, à força, à simples e radical expressão da *phoné*.

O que teve início nos anos Quarenta como consciência do gesto em pintura foi-se traduzindo na compreensão de como o processo apossa-se de dentro, dos limites do seu próprio termo.

O gesto dos *performers* foi capaz de criar uma nova dimensão ou percepção do espaço, do tempo, do poder, uma consciência das relações humanas e da arena geopolítica.

O contexto é o espaço no qual se individua a acção do curador da *performance*.

Estamos sempre na posição de partilhar um contexto e não podemos julgar o significado recôndito e relativo porque fazemos parte e somos actores do contexto e do texto, não podendo fazer outra coisa se não concordar: isso é externo à nossa condição.

Ontologia corpórea no espaço. Parar de pensar um corpo organizado com base numa finalidade separada, a favor de um corpo pós-orgânico ou inorgânico, matéria homogénea ou coisa, não mais meio material que o homem possui para se volver a um fim transcendente, mas que acontece como um evento determinado em si próprio. O corpo é o pensamento concluído. Aqui insere-se a frase cardeal da filosofia de Nancy: não temos um corpo mas somos um corpo.

Ou seja não o possuímos, mas o somos, "o existimos", o vivemos. Ser corpo. Corpo é sinónimo de existência, e se o ser é essência e a essência é existência, então o corpo é o ser. Eis criada uma nova ontologia, com a qual Nancy contrária o *cogito ergo sum* cartesiano: o ser-essência é dentro, fora, em alto, em baixo, em qualquer lugar. Ver diferentemente a relação entre ser,

essência e existência, comporta uma nova visão da relação entre ser e corpo e, portanto, do corpo humano, seja como ente que constitui o mundo juntamente aos outros entes, seja em quanto carne, vida, existência humana.

*Corpo: lugar de existência e de acção

A ideia do corpo que surge é a de lugar de abertura do ser, lugar de existência. O lugar é um espaço aberto, indefinido, acéfalo e a-estrutural, que recebe a própria estrutura do pensamento que o define de forma continuada. A característica de um corpo é de ser uma exterioridade não pensável em si, nem pensante – a alteridade que pensa fora do pensamento – que o constrange a calibrar em seu redor o próprio movimento, porque além dele não há nada. Assim como a pele que o reveste é o limiar no qual acontece a nossa exposição ao exterior, sobre a qual se inserem e se cruzam as diferentes estesias, através das quais nós tocamos e entramos em contacto, o corpo é a exposição da existência, superfície. Cada ponto singular do corpo tem em si próprio o valor de uma zona de exposição do ser, sem qualquer tipo de *telos* extrínseco. O corpo é a exposição concluída da existência que nele se torna evidência.

A relação de intuição e sensação, de acção e situação, significa um contemporâneo dar e receber, assim que a alteridade se degrada num único momento de um evento completo. De facto, é necessário gerir as relações entre as várias tensões artísticas de forma tal a poder contemplar a obra também em imersão. Mas o que significa contemplar a obra se a fruição não é mais monodireccional, ou seja ligada a um único sentido visual?

Capaz de sublinhar o confim que separa o espaço da apresentação do espaço circunstante, a *performance* ocupa um espaço difícil de determinar, um lugar no qual se encontram todas as aporias, as dúvidas que trazem consigo as noções de margem, limite e soleira, de confim, de protecção e lugar de acesso ao espaço da acção; sublinha e oculta a excisão que separa o *performer* da imagem do espaço circunstante, foca ou espalha o olhar de quem a contempla, reforça ou prejudica o mecanismo de *mímesis* accionado pela construção da *performance*.

Deve-se portanto repensar o espaço, reconsiderar as suas margens, a matéria, as qualidades para encontrar um método de apropriação e de contemplação total entrando a pleno título no jogo da comunicação artística. O projecto do espaço é dirigido a auxiliar a associação de códigos à *performance* mostrada.

Questões metodológicas |

Quando se concebe a investigação da *performance art* como procura do carácter performativo, cujos objectos de estudo são a *mise en act*, é espontâneo interrogar-se sobre as formas de análise científica dessa *posta em acção*. Para responder a isso devemos ter em conta o carácter singular da *mise en act*. Carácter esse último, que implica a sua materialidade, mediaticidade, semiótica e esteticidade.

*A materialidade da *mise en act*

A *performance*, ao contrário de textos ou artefactos, produtos da literatura e das artes plásticas, produz *mise en act*. As *postas em acção* não se deixam fixar nem são transmissíveis, pois são efémeras e transitórias; tratam-se de produtos que se consomem durante o processo da sua elaboração. Nesse sentido qualquer *mise en act* é singular e irrepetível.

É certo que numa *mise en act* muitas vezes são empregados artefactos pertencentes às outras artes – como por exemplo textos, partituras, pinturas, objectos, elementos arquitectónicos. Sem dúvida, esses artefactos não têm nenhuma outra importância a não ser a de elementos de um processo performativo. E não são os únicos elementos que constituem a materialidade específica da *mise en act*, a sua espacialidade, corporalidade ou sonoridade.

Esta surge através a interacção com o *performer*, que se movimenta no espaço e o ocupa com a sua acção tornando perceptível a espacialidade, corporalidade e sonoridade, mediante o uso performativo dos materiais dos quais dispõe.

*A mediaticidade da *mise en act*

Diferentemente da literatura, da pintura, da fotografia e do cinema, as condições da percepção e da comunicação resultam, na *performance art*, das

condições da *mise en act*. Para que uma *performance* tenha lugar, o *performer* e o público devem reunir-se num dado espaço por um tempo determinado.

A produção e a recepção vão de par e passo e condicionam-se mutuamente. Enquanto o *performer* fisicamente presente se movimenta no e através do espaço, o público corporalmente presente, percebe a presença do *performer*, capta a dimensão espacial da sua envolvente, experimentando o tempo de uma forma determinada.

Já que a *mise en act* representa uma forma particular de interacção *face to face*, os processos da *mise en act* e a percepção implicam-se mutuamente.

*A semiótica da *mise en act*

A *performance* cumpre sempre a sua função performativa. A função performativa faz referência à realização de acções – executadas pelo *performer* posto em relação com o espectador – assim como aos seus efeitos imediatos.

A *performance* diferencia-se do teatro porque não cumpre uma função referencial que remete à interpretação de personagens, acções, relações, situações, etc. Isso significa que ao contrário da *performance*, no teatro há sempre um alternar-se de influências entre a função referencial e a performativa, ou seja, uma função implica sempre uma outra. Consequentemente, só a partir da interacção de ambas as funções é possível produzir significados. Por isso, sempre falando de teatro, a um objecto num cenário não se lhe pode atribuir um significado, isso só terá lugar no contexto dos processos performativos, no qual é utilizado. Na *performance art*, pelo contrário, pode-se falar de um objecto que presentifica o espaço.

*A esteticidade da *mise en act*

Enquanto as outras artes “limitam-se” a produzir somente obras de arte, a *performance* cria também um evento num determinado espaço e num determinado tempo. A experiência do que acontece é mais importante do acontecimento final e dos significados que lhe podem ser atribuídos

posteriormente, depois ter tido lugar. E o que acontece diz respeito a todos os participantes. Do carácter único da *mise en act* resulta o facto de ela não poder ser reproduzível ou passível de ser reconstruída.

Hoje em dia as formas de documentação mais extensas e apreciadas concernem anotações que o mesmo *performer* escreve antes e depois da *mise en act* de uma *performance*: fotografias, desenhos, escritos críticos e recensões de jornais especializados e, sobretudo, gravações vídeo. Estes materiais constituem o fundamento de toda a análise semiótica da matéria em questão. A análise semiótica enquanto processo de formação do significado, estuda como alguns processos performativos, usados pelo *performer*, podem ser concebidos como sinais atribuindo-lhes significados determinados.

A análise semiótica pode considerar-se como um método eficaz quando se trata de descrever e analisar "*postas em acção*" em relação a possíveis significados que se atribuem a elementos particulares, estruturas parciais ou a *mise en act* na sua totalidade.

Ao mesmo tempo não são tidos em conta, nem estudados, outros aspectos da *mise en act* como, por exemplo, a interacção entre significado e efeito ou os campos energéticos que se desenvolvem entre o *performer* e o público.

Já não é mais a pele da tela, a própria matéria da tela, que Lucio Fontana perfura e corta, como uma representação mais além da superfície. Já não é uma investigação na própria superfície, mas sim na superfície do corpo do artista. O próprio se transforma num objecto pela cultura, num objecto de produção e o corpo entra no circuito da arte, tornando-se uma *res estensa*.

O vivente e a realidade conectam-se sem intermediários, o ecrã das representações cai, o simbólico quebra-se, o real e o imaginário sobrepõem-se. Agora o artista, o sujeito, lugar da caducidade dos seus objectos, dos objectos que o representam na realidade, coloca o corpo como objecto. Aí deixa a sua marca enquanto sujeito, mostra a sua divisão subjectiva⁶³.

Lyotard propõe a energia operante e o dispositivo que a modula determinando o posicionamento do performativo num lugar de maior precisão energética: o *performer* como *transformer*⁶⁴. O transformador dispõe a energia e, na sua distensão dispositiva – de transformação –, leva-nos a uma horizontalidade, a

⁶³ O corpo ocupa o lugar do sujeito. O gesto do performer cria uma nova dimensão ou percepção do espaço, do tempo, do poder, uma consciência das relações humanas e da arena geopolítica.

⁶⁴ Lyotard J. F., *Les Transformateurs Duchamp*, Paris, Galilee, 1977.

qual nos permite observar os fluxos distintos e outros dispositivos utilizados na *performance*. Obviamente, toda a intervenção energética constitui o aspecto performático no sistema de produção.

Peggy Phelan fala de *estética da presença*, contudo, na fotografia, na escultura e na pintura, esta presença junta-se apenas ao diálogo entre obra de arte e público. E o público, em geral, está passivo, usando unicamente o olhar para fazer a mediação com a obra. E se a participação do espectador fosse considerada *performance*? Visto que ocorre no íntimo e no imaginário deste, todas as obras de arte deveriam ser consideradas arte da *performance*. Toda a *obra aberta*, investigada pelo Umberto Eco, seria *performance*.

Na *performance*, a presença do espectador é desejada, não como espectador a posteriori, mas como parte da obra – *unicum* –, enquanto elemento estético da obra de arte.

Na pesquisa da compreensão das relações entre o corpo e o espaço, a arte tem um papel fundamental. Ela não é pensada, somente, como uma arte neutra, de carácter apreciativo/avaliativo; mas como um tipo de arte participativa, que integre estudos e acções na configuração de novos horizontes artísticos. Nesta nova análise, o trabalho artístico não será algo distinto da prática diária, mas algo que torne possível a produção de múltiplos espaços estéticos. Uma arte que promove e que não separa a acção corporal e estética do espaço social⁶⁵. Uma arte que activa desejos e espaços.

Neste sentido o fazer artístico não produz somente um resultado estético, mas a própria passagem de limiar subjectivo do indivíduo ou colectivo, que migra de uma posição do saber à outra.

Significa trabalhar no campo das “mitologias” individuais e colectivas, significa aproveitar o movimento da própria vida – os sincronismos, as problemáticas, as crises; fazendo deste movimento o objecto da criação. Na *performance* o corpo quer fluir, abdicar do ser imutável para livrar-se⁶⁶.

⁶⁵ Estas ideias estão presentes na anti-arte ambiental de Oiticica: “...a anti-arte transforma a concepção de artista: não mais um criador de objectos para a contemplação, ele se torna um ‘motivador para a criação. Com isso, superam-se as posições metafísicas, intelectualista e esteticista, que supõem a elevação do espectador a uma meta-realidade, a uma ideia e a um padrão estético. Esse deslocamento aponta para uma nova inscrição do estético: a arte como intervenção cultural. Seu campo de acção não é o sistema de arte, mas a visionária actividade colectiva que intercepta subjectividade e significação social”. Favaretto C., *A Invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p.124.

⁶⁶ Os códigos são formas de estabelecer permanência, mas os fluxos estão numa constante transformação.

O corpo justapõe o conjunto de subjectividades e modula tanto as formas de compreensão quanto as de contacto com o espaço. Esta situação leva o corpo a habitar espaços diferentes, com características próprias: espaços de memória e imaginação que se entrelaçam aos elementos do mundo externo⁶⁷.

Na *performance* os dados sensíveis⁶⁸ permitem aos *performers* de abrir zonas simultâneas de criação artística ligadas à subjectivação. O corpo celebra relações com esses elementos sensíveis, dando vida a formas de subjectivação que são activados pelos *performers*. Por isso, todos os elementos sensíveis da *performance* – formas visuais, formas plásticas, movimentos, cheiros, ruídos, etc. – organizam-se como núcleos entrando em diálogo com o *performer* e dando vida a um transporte corporal.⁶⁹

Consoante a intensidade instaurada pelos elementos sensíveis os *performers* podem ser influenciados também por outros elementos a eles externos.

Na *performance*, o espaço objectivo cede lugar à multiplicidade de espaços subjectivos – o espaço é transformado. O *performer* opera duplamente; por um lado, consome os estímulos do espaço no qual se encontra, interpretando-os de acordo com as suas associações de significado, as suas lembranças e as suas experiências psicofísicas; por outro, age nele, modificando-o, e, através de processos interactivos e criativos, da vida a diversos elementos de expressão e redes de comunicação. “O *performer* é seu próprio programa, seu próprio cronómetro e sua própria pulsação da acção (...) Todavia este ser é plural, circunstancial, [cultural] e histórico”⁷⁰.

Deste ponto de vista, torna-se possível para os *performers* a inclusão nas suas bagagens culturais destas memórias dos espaços; memórias que podem ser reconhecidas e usadas pontualmente durante o acto performativo⁷¹. Por outras palavras, os diversos espaços revividos durante o processo performativo

⁶⁷ Guattari F., *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

⁶⁸ Vista, tacto, olfacto, ouvido.

⁶⁹ Shechner R., *Performance Theory*, London & New York, Routledge, 1988.

⁷⁰ Glusberg J., *A Arte da Performance*, obra cit., p. 110.

⁷¹ Reconhecidas e usadas pontualmente no sentido de serem “incorporadas” em “tempo real”, já que fazem parte de uma espécie de memória inconsciente de acções e relações. Estes espaços e memórias são activados por elementos sensíveis no decorrer da *performance*. Os elementos sensíveis são refrões, pois são elementos que activam espaços e memórias, formados no decorrer do processo performativo e que delimitam o espaço da *performance*. Guattari F., *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*, obra cit.

podem ser reestruturados de acordo com os estímulos pontuais que articulam a performance: um determinado momento aparece porque o encontro de um determinado elemento sensível abre-se ao encontro de outros elementos sensíveis.

Isto quer dizer que os elementos sensíveis e os espaços na *performance* podem ser agregados em relação à circunstância, podendo ora arrogar outros significados e funções, ora suportar mudanças de forma.

Deste modo, não há exactamente uma sequência de acções mas uma forma aberta que se concretizará exclusivamente no momento da apresentação⁷². É deste modo que cada evento adquire novos conteúdos: a *performance* é um trabalho em processo.

⁷² O corpo viabiliza a *performance* num tempo real. Portanto, não se trabalha com sequências pré-concebidas, mas com estados corporais subjectivos dependentes dos elementos sensíveis.

Capitulo3 |

O espaço da arte⁷³: o confim sem limites |

A subjectivação é um paradigma da *performance art*, o que coloca cada manifestação numa perspectiva singular na história da arte. Conforme assinala Glusberg: “na história da arte, nos encontramos com essa dicotomia entre formas estáticas e formas dinâmicas que se opõem: uma escultura é estática, uma hidroexperiencia é dinâmica, e ambas exigem uma sustentação temporal. Nas performances, esse aspecto vai mais além que a duração real (cronológica ou astronómica) da obra”. E completa: “há uma relação com o tempo interno da experiência, um tempo subjectivo e próprio de cada performance – e performer –, que assume um valor intrínseco e vai dar singularidade a essas manifestações artísticas, permitindo diferenciá-las de outras⁷⁴”.

A evolução do espaço destinado à arte dirige-se sempre mais à criação de sistemas inteligentes e contextualizados. Por inteligentes entendo aqueles espaços capazes de um comportamento flexível, capazes de transformarem-se com base nas mudadas circunstanciais, capazes de adequar-se às necessidades de quem os utiliza e os acciona, reduzindo – auspiciosamente – as dificuldades e as frustrações que acompanham muitas vezes as nossas experiências de utilização do espaço performativo. Por espaços contextualizados entendo aqueles espaços não mais só “aplicados”, ou seja postos simplesmente no espaço, mas inseridos no seu tecido material para se tornar parte integrante dele.

O objectivo fundamental de detectar o espaço performativo é a proposição de um espaço físico que se integre com a existente adaptação da actividade e que permita de ter em conta o contexto de execução e das suas peculiaridades estruturais na projecção do comportamento do sistema de tal espaço. As problemáticas principais são claramente a necessidade de adaptar o lugar de fruição da *performance art* como elemento determinante do comportamento do público, ou seja, como a interacção distribui-se nas várias zonas do espaço

⁷³ Lugar central na pesquisa de uma instância de relação do sujeito com o espaço que viria a produzir desenvolvimentos posteriores na reformulação do espaço expositivo.

⁷⁴ Glusberg J., *A Arte da Performance*, obra cit., p.67.

físico baseado na extensão do conceito de *affordance*⁷⁵. Em particular, tal extensão do conceito de *affordance* e a sua aplicação ao contexto revela interessantes correlações entre o detectar o espaço performativo, a *performance art* e a projecção arquitectónica dos edifícios que os conterão “materialmente”.

Reconhecidas as particularidades do processo de interacção *performer*-público, será analisado o processo de construção de um modelo mental do espaço performativo por parte desses dois actores que não se baseia apenas na experiência performativa mas antes no próprio espaço físico, na qualidade de modelo para a projecção do inteiro espaço performativo.

Finalmente será apresentada a questão crucial da avaliação de um sistema caracterizado por um tal comportamento: serão exploradas as possibilidades de aplicação das “metodologias tradicionais”, no que diz respeito aos aspectos funcionais do espaço performativo, e, sobretudo, a proposição de um novo *framework*, no qual projectar e basear as sessões de avaliação da *performance* no espaço do qual depende no complexo o seu comportamento, individuando os pontos-chave para experienciar e para garantir a fruição desse sistema assim como a sua integração no contexto.

É lícito portanto questionar-se sobre a viabilidade de uma semiótica do espaço unicamente atenta as propriedades visíveis deste?

Pode construir-se uma semiótica da *performance* que inclua na “edificação” do espaço o conjunto de qualidades sensíveis que se relacionam com a dimensão somática do homem?

Para falar de semiótica do espaço não basta definir o espaço pelas suas meras propriedades visuais – as formas, os volumes e as suas relações – mas convém ter em conta os sujeitos humanos, que são quem utilizam o espaço, examinando os seus comportamentos programados e pondo-os em relação com o uso que eles fazem desse espaço.

Nesta extensão organizada do espaço performativo movem-se juntamente *performers* e público, e o espaço que toma forma é o resultado da construção

⁷⁵ O teórico J. J. Gibson trouxe mudanças radicais na percepção das teorias da óptica ecológica: *affordance* é a percepção directa. Gibson afirma que nós só percebemos na medida em que operamos num ambiente/espaço. A percepção é designada pela acção. Gibson chama as possibilidades da percepção das acções *affordance*. Assegura que a percepção das propriedades do *affordance* do ambiente/espaço ocorrem de uma forma directa e imediata. Essa teoria é muito fascinante do ponto de vista da perspectiva da visualização. Uma *affordance* é a propriedade de um objecto, ou o futuro próximo de um ambiente/espaço, um espaço vazio dentro de uma porta aberta.

de significados, consequência, nada mais que, das propriedades das *performances* ali realizadas.

No que diz respeito à configuração espacial detectamos três conceitos a partir dos quais é possível proceder uma articulação significativa do espaço:

- Conceito de margem que separa extensões espaciais adjacentes.
- Conceito de abertura da margem, que pode ser considerado como condicional ou obrigatório.
- Conceito de *topos*, entendendo aquela porção discreta de espaço limitada pelas margens.

Esta concepção do espaço⁷⁶ relaciona-se, também, com quatro posições do público *ir-entrar-presenciar-sair* caracterizadas pela articulação entre os subespaços e as margens que os delimitam e pelo facto de que, seguir este percurso “programado”, permite a constituição do sujeito colectivo destinatário da *performance*.

Desta forma detectamos duas situações consequentes: o exercício de uma competência destinatária que predetermina as *performances* dos receptores individuais e/ou colectivos, e, a construção de um enunciador implícito como usuário-modelo desse espaço formalizado, que traz uma série de acções predeterminadas.

A semiótica do espaço propõe-se como lugar de encontro de uma sintaxe antropomórfica de acção e uma consideração do espaço, pelo que afecta os *performers* que nele levam a cabo as suas acções.

Se o espaço performativo se designa como espaço de acção, tanto do *performer* assim como do sujeito cognitivo – do público – a confrontação com cada *performance*, não remete à descoberta estética que constitui a *performance* de um sujeito estético – do *performer* – diferenciável daquela do público? Ou seja, o espaço para a conjugação directa, para o diálogo imediato com o público?

O espaço performativo tenta reduzir ao mínimo todo o “ritmo” espacial para permitir o descolar do particular de cada *performance*: o contentor é um espaço que se quer “neutro” para facilitar o melhor rendimento dessa pura percepção desencarnada que caracteriza o olhar contemporâneo. Em outras palavras este

⁷⁶ Espaço físico como base da imagem em movimento, espaço de acção, espaço de intervalo/interlúdio, espaço de composição.

“ritmo” espacial aqui referido não remete à aquisição de um saber, quanto à construção de uma estrutura que se quer isomorfa com a qual se constitui a base da experiência estética.

Para abordar de forma operativa o funcionamento específico do conjunto significativo, que chamamos *espaço performativo*, propõe-se a não distinção entre o contentor – a arquitectura – o conteúdo – as *performances* – e o agente que activa tal conjunto – o público – aproximando-nos do espaço performativo enquanto discurso sincrético que se realiza no espaço.

Em definitiva o espaço está profundamente ligado à acção do homem que circunscreve um território por torná-lo fruível e partilhável com as outras pessoas. Finalmente alguns espaços gozam de um certo privilégio, sendo já caracterizados como lugares públicos pelos eventos que nele se desenvolvem, endereçados particularmente ao trânsito e à experiência do lugar.

Ao mesmo tempo, o espaço performativo implica o corpo na comparticipação ao evento e ao lugar, fenómeno que não necessariamente comporta a fisicidade dos seres humanos, mas também a deslocação cerebral e física. Esta especificidade deve ter em conta também o carácter efémero da *performance* “permanente no tempo” da fruição, e, como tal, espaço eficaz e sujeito a uma possível projectação e transformação.

Lembramos que nos aproximamos progressivamente à *performance* – ou seja, aproximamos o passo da extensão ao espaço que permite a fundação de uma semiótica topológica – mediante a construção de um enunciado articulado à procura da significação.

Nessa hipótese de trabalho detectar o espaço performativo apresenta-se como uma superfície discursiva, como um espaço físico organizado, no qual se expressa a acção comunicativa do *performer* e do sujeito colectivo.

O espaço assim concebido define-se por uma série de manifestações sincréticas – um edifício particular, uma unidade e um ritmo espacial, uma série de “contingências” cenográficas, etc. – que se tornam significantes através da construção de percursos pertinentes, inscrevendo no espaço uma ou várias trajectórias catalizantes articuladas no interior de uma estrutura na qual os

elementos formais que pré-configuram a acção do público revelam a do *performer* que a destina⁷⁷.

A atenção dos artistas para o espaço físico dos ambientes expositivos assumiu, ao longo dos anos, carácter relacional, invadindo contextos heterogéneos com tangencia no âmbito da arquitectura e da urbanística: intervenções praticáveis, físicas, que comunicam com o espectador colocando-o no centro de situações estranhas ou, também, sozinho, perante uma diversa percepção do real.

A exploração de um campo espacial fixado pressupõe, portanto, o estabelecimento das bases e do cálculo das direcções de penetração.

Para dizer a verdade, a situação construída num espaço torna-se um momento de vida concreto construído deliberadamente para a organização colectiva de um ambiente unitário e um jogo de acontecimentos⁷⁸.

Esse espaço “carece” de exterior, de muros; pois o muro pressupõe a consideração do exterior como uma alternativa, a existência de um limite. Dentro desse espaço não existem limites se “um” – o fruidor – tenciona e deixa-se iniciar por um itinerário estabelecido, a passar fluidamente de um “compartimento” a outro. Se existem estão para além da visibilidade do público, que corre o perigo de entrar num *loop* perpétuo, se não fosse marcado pelo começo e fim da *performance*.

Na *performance* reside o espaço performativo, um território existencial que é alcançado pelo colectivo. O *performer* trabalha este campo e alimenta as relações de força que estabelece com os participantes. O que os *performers* fazem é habitar e interagir neste espaço colectivo.

O efeito destabilizador desencadeia-se propriamente a partir do reconhecimento do ambiente que, porém, comunica agora de forma alterada e, em definitiva, impõe-se-nos de maneira renovada. Operações como estas solicitam o nosso mesmo corpo, empurram-nos a perceber de forma diferente aqueles mesmos lugares que normalmente damos por certos, que não reparamos mais.

Hannah Arendt afirmava que as artes que não realizam nenhuma obra⁷⁹, têm

⁷⁷ Em 1949, o artista Lucio Fontana (1899-1968) realizou uma exposição na Galleria del Naviglio em Milão. Tratava-se do primeiro Ambiente Nero, a transformação do espaço da galeria num percurso negro penetrável iluminado com luzes negras, indirectas. Esta obra a par do “Espaço Proun” de El Lizitsky, e da Merzbau do Schwitters representa uma diferente consideração do papel do espectador, da sua função como entidade activa na fruição da obra.

⁷⁸ Debord G. E., Wolman Modo G. J., *De Uso del Desvío*, Potlatch, Textos completos (1954-1959), Madrid, Literatura Gris, 2002.

⁷⁹ Para “nenhuma obra” entende-se nenhum objecto acabado.

uma grande afinidade com a política. Agora, neste espaço que abre e desencadeia a acção, está em jogo o futuro de uma concepção participativa e situacional da política no que diz respeito à concepção representativa. Como é, portanto, possível analisar alguma coisa tão efémera e transitória como uma *mise en act*, alguma coisa que não se apresenta como um artefacto?

A *performance* é uma arte espacial e é enraizada na acção, no processo performativo, nos corpos dos *performers* que se movem no e através do espaço. O interesse do homem pelo espaço tem raízes existenciais. Parte de uma necessidade de instaurar relações vitais com o próprio ambiente, de dar significado e ordem num mundo constituído por eventos e acções.

Basicamente o homem orienta-se para o objecto/*performer*, ou seja, adapta-se psicologicamente e fisicamente às coisas manifestas de forma material, interage com outras pessoas e recolhe as realidades presentes que são transmitidas através das várias linguagens criadas com o objectivo de comunicar.

O seu orientar-se para os diversos objectos/*performers* pode ser cognitivo assim como afectivo, mas noutros casos procura estabelecer uma dinâmica de equilíbrio entre a sua pessoa e o ambiente no qual é inserido.

A relação entre *performer* e espaço performativo mete em evidência a relação de acoplamento estrutural – a co-evolução – que conota desde sempre estes sistemas.

A *performance* que vive na complexidade das linguagens, que renegocia os conceitos de presença, de interacção a as categorias espaço temporais, é um caso paradigmático dessa relação, um lugar de observação privilegiado.

A filosofia grega fez do espaço um objecto de reflexão. Parménides representou uma posição transitória quando manteve o espaço como alguma coisa impossível de imaginar e portanto não existente, mas Leucippo considerou o espaço como uma realidade, pensada porém sem a existência do corpo.

Platão enfrentou o problema no *Timeo*, introduzindo a geometria como ciência do espaço mas deixou a Aristóteles a tarefa de desenvolver a teoria do “*topos*”. O espaço torna-se a suma de todos os lugares, um campo dinâmico com direcções e propriedades qualitativas. As últimas teorias do espaço baseiam-se na geometria euclidiana antes de Aristóteles e definem o espaço como infinito e

homogéneo – uma das dimensões básicas do mundo.

Lucrecio diz “*a natureza baseia-se em duas coisas; há/existem corpos e há/existem vazios nos quais tais corpos encontram o próprio espaço, e nele se movem*”⁸⁰. Mil e oitocentos anos mais tarde Kant olhava ainda para o espaço como uma categoria básica do conhecimento⁸¹ humano. Uma importante elaboração da teoria euclidiana do espaço ocorreu no século XVII com a introdução do sistema de coordenadas ortogonais da obra de Cartesio.

Na Fenomenologia da Percepção, Merleau-Ponty critica a superficialidade de certas teorias da percepção psicológica e demonstra que os signos, com os quais somos capazes de perceber a experiência do espaço, podem dar-nos a ideia do análogo se fizerem parte do mesmo espaço, e se de alguma forma conseguirmos reconhecê-lo⁸². Discutir o significado essencial do lugar e da direcção sobre/na base o/do nosso corpo e as/das nossas percepções pede sempre para entendê-las como centro do mundo que constrói e com o qual nos confrontamos. Para Merleau-Ponty, o espaço é uma das estruturas com as quais se exprime o nosso ser no mundo. “*Dizemos que o espaço é existencial; devemos só dizer que a existência é espacial*”⁸³.

Esta reflexão sobre o espaço performativo para a arte funciona, de uma certa maneira como uma estrutura. O processo de conhecimento é metafórico. A primeira zona a ser activada para a produção de metáforas parte da nossa corporeidade, baseia-se na nossa orientação espacial – verticalidade/horizontalidade – e na nossa compreensão da organização espacial, imagem esquemática. O espaço e o tempo são intuições puras.

⁸⁰ Lucrezio. *De Rerum Natura I*, Milano, Mondadori, 1997, p.420. “*La natura si basa su due cose; ha/esistono corpi e ha/esistono vuoti nei quali tali corpi incontrano il proprio spazio, ed in esso si muovono*”.

⁸¹ Scibile.

⁸² Merleau-Ponty M., *Phenomenology of Perception*, London, Routledge Kegan & Paul, 1962.

⁸³ Idem, p.293. “*We say that the space is existential; we must only say that the existence is space*”.

O Traço espacial |

O traço espacial é dado por uma série de circunstâncias que metem em acção o projecto de curadoria da *performance*. Estas circunstâncias tornam-se componentes do significado da obra.

O impacto compreensivo entre *performance* e público é o momento de principal interesse. Não sendo a obra quase nunca preparada por um contexto preciso é a curadoria que a predispõe.

Para fazer claridade sobre a complexidade da curadoria de uma *performance* num dado espaço orienta-se a pesquisa à definição das suas qualidades e das suas modalidades de curadoria. Uma linguagem que conjuga a “visão” arquitectónica de um espaço ao pano de fundo de um contexto real, ambiental e concreto, dando a ideia de lugar não como espacialidade pictórica mas enquanto território. Este território pode ser evocado na representação expositiva da *performance* ou voluntariamente negado, por uma precisa escolha crítica, que pensa um espaço no qual o volume prevalece sobre a espacialidade interna. Todavia a verdadeira possibilidade de evocar o espaço na exposição resta aquela proporcionada pela montagem do lugar que hospeda a *performance*. Através o projecto deste espaço expositivo existe a possibilidade de fornecer uma espécie de amostra da ideia de espaço performativo fisicamente fruível e de traduzir espacialmente a linha crítica do curador da exposição⁸⁴.

O comportamento adoptado em cada curadoria depois do nascimento do *White Cube* gerou uma espécie de homologação das montagens: espaços neutros mínimos – branco/preto – caixas-salas nos quais em termos gerais, a unidade da obra é condição da unidade do momento intelectual. A simplificação qualitativa do traço espacial resulta na fragmentação do lugar de uma forma banal, que não deriva nem da expressão da obra, nem da sua “resistência” ao espaço interno, induzindo descontinuidade no valor e no significado deste último.

Portanto, uma especulação sobre os lugares para expor a *performance* deve

⁸⁴ A necessidade de traduzir em espaço a linha crítica da exposição nasce e desenvolve-se em paralelo à figura do curador.

pôr algumas premissas e chegar a definir um campo de interesse específico, porque muitas e várias são as formas artísticas assim como da sua *mise en act*.

Preliminarmente, é necessário definir as diversas modalidades da *performance* se colocar perante o espaço e a específica relação que podemos instaurar com o tempo – assim como com a unidade de acção, com o *performer* e com o público. O carácter do espaço é cúmplice da ocasião criativa numa parte dos casos mas não de todos e não sempre – nem todas as *performances* são criadas *ad hoc* para a exposição e portanto nem todos os trabalhos são ditados de um momento criativo suscitado pelo espaço – e a uma determinada situação espacial corresponde uma temporalidade de fruição da obra, além de uma condição de fruição. Mas ele, logo, torna-se trâmite e ocasião da experiência artística coadjuvando a exploração de espaços e práticas expositivas a ele correspondentes, partindo de uma análise sobre o espaço e a temporalidade e remontando até as características dos espaços e, à especificidade do expor e do curar⁸⁵.

Pensamos numa curadoria que examine, kantianamente⁸⁶, o conceito de espaço, sem sobrepor-se à obra mas acompanhando a fruição da experiência da arte. Pensamos num espaço interior, um espaço “*em expectativa*” a espera de tornar-se outra coisa, animando-se pela presença do performer e do público. É um espaço pronto para mudar, para ser plasmado. Como a alma de um organismo vivente, é um espaço psicologicamente activo, capaz de absorver e restituir sentimentos e emoções⁸⁷. Observamos o espaço como um sistema intelectual.

É o nascimento de um espaço antropológico que traz consigo um novo tipo de conhecimento, novas possibilidades para o indivíduo singular e para a sociedade. É também possível, por hipótese, que este novo espaço contribui para criar outras situações comunicativas e, conseqüentemente, outras formas

⁸⁵ É aqui pertinente falar da noção de *Bioma* que define o espaço de acordo com as suas características físicas e climáticas. O espaço no qual o performer se move e desenvolve a sua acção é entendida e analisada enquanto dotada de sentido; um espaço onde se desenvolve uma significação – sendo que sentido e significação não são utilizados como sinónimos. A semiótica entende sentido como conceito indefinível do qual não se pode dizer nada com anterioridade à sua manifestação como forma articulada. Significação, por sua parte, define-se como o sentido articulado.

⁸⁶ De modo que, espaço e tempo, sejam as duas estruturas mentais nas quais, *a priori*, estamos acostumados a colocar as informações, os dados, as nossas experiências artísticas e não só.

⁸⁷ O Arquitecto Frank Lloyd Wright, propõe uma visão espacial que coloca, ao centro do projecto, o espaço cavo interior do qual gera-se e espalha-se centrífugamente – como lógica consequência – o volume complexivo dando origem a uma arquitectura orgânica. Zevi B., *Storia dell'Architettura Moderna. Da Frank Lloyd Wright a Frank O. Gehry: l'itinerario Organico*, vol. 2, Torino, Einaudi, 2004.

de comunicação.

Se se aceitam como válidas as direcções de análise indicadas por esses endereços teóricos, que se referem à produção de sentido no âmbito dos espaços caracterizados pela interacção física, a intenção de desenvolver o mesmo tipo de análise no âmbito de um espaço antropológico, cujo colante são as mesmas interacções comunicativas, aparecerá justificada pela apresentação e representação que constituem, depois, o espaço de trabalho do curador contemporâneo.

As intervenções do artista podem também começar de um lugar particular que o próprio artista habita e que se torna o seu objecto e o seu laboratório.

Consequentemente as suas lembranças e o tecido arquitectónico do lugar acabam por se tornar, eles mesmos, o produto da arte activo e activado, onde a produção e apresentação estão em diálogo aberto.

Antes de velado pano de fundo ou silencioso suporte da obra, o espaço é juntamente o elemento receptivo e reactivo do trabalho. Em geral, a exploração por parte dos artistas do espaço de uma galeria – um dos possíveis espaços contemplados –, dos seus detalhes arquitectónicos e da sua contraditória função em balanceamento entre a esfera privada e a pública, tem uma longa história e produziu um grande número de experiências, ou gestos, como Brian O'Doherty os chamou⁸⁸. Um sector onde o conceito geral de espaço é conduzido a agir no *hiato*⁸⁹ entre presença e ausência, entre participação e distância, entre representação e evento. O espaço é portanto vivido como um processo no qual o sujeito consciente é contemporaneamente chamado e mantido à distância. O interesse pela experiência do espaço é suportada por uma atenção semelhante aos conceitos de ausência e presença e à maneira da qual a nossa percepção muda segundo mínimas alterações⁹⁰.

Aqui, a distância entre representação e apresentação, entre artificial e orgânico, entre lugar (*place*) composto e espaço (*space*) praticado, enfim entre ausente e presente é mais directamente identificada e experimentada na relação transitória entre o espaço, o artista e o espectador.

As implicações teóricas de um trabalho similar levantam mais quesitos que

⁸⁸ O'Doherty B., *The Gallery as a Gesture*, em Greenberg R., Ferguson B.W., Nairne S., Ed., *Thinking about Exhibition*, London & New York, Routledge, 1996.

⁸⁹ Solução de continuidade. Do latim *hiatu(m)*: abertura, fenda.

⁹⁰ O'Doherty B., *Inside the White Cube Gallery: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California, 1999.

soluções. Trata-se de uma experiência, onde a noção de apresentação e o ponto de vista do espectador complicam a relação labiríntica entre o *performer*, a *performance* e o espaço performativo sendo também capaz de por em discussão o espaço que compartilhamos sem defini-lo.

Por um lado, tal comportamento anula todos os limites da nossa experiência e alarga o nosso conhecimento, por outro, move-se nos arredores do limite onde se arrisca perder nas suas representações e reflexões, e voltar à distância incomensurável da obra de arte.

Atitudes específicas da *performance art* mostram como esta arte tem a capacidade de ver lugares reconhecendo e atribuindo para eles intencionalidades estéticas⁹¹.

⁹¹ Em 1977 na Arte Fiera de Bologna, os *performers* Ulay e Marina Abramovic permaneceram cara a cara totalmente despidos do outro lado da porta do museu bolonhês, constringindo os fruidores a passarem através daquele espaço específico entre os corpos dos dois artistas se quisessem entrar no museu. A cena foi transmitida via vídeo câmara num ecrã montado na galeria principal do museu. A *performance* foi designada para dar a definição do teatro tradicional o qual cria um tempo de cena, um lugar, um espaço, e permite criar até ao infinito. Em particular esta *performance* tentava expor as estruturas hierárquicas entre um produto artístico, a instituição que contorna o produto e o consumidor do produto.

Outro exemplo é a noção de “*espaço equivocado*” proposta por Miwon Kwon que contempla um espaço capaz de conservar a sua especificidade mas que afasta a formação de identidades fictícias fixas e estáveis, tornando a restringir o olhar sobre o espaço circundante, ou seja à formulação problemática do espaço da vida como acontece também numa outra *performance* de Marina Abramovic, *The House with the Ocean View*. Nesta a artista habitou durante doze dias, ininterruptamente, três compartimentos nos quais realizava todas as operações quotidianas oferecendo um campo de visibilidade absoluta. Atrás da perversão inicial de ver uma pessoa sem nenhuma restrição o espectador começava a sentir-se incomodado ao observar a insignificância das suas acções, as mesmas que qualquer pessoa realiza no quotidiano, e a submissa indiferença da artista perante o facto de estar a ser observada. A esta sensação sucedia um sentimento de vergonha e ansiedade claustrofóbica, que tornava insuportável a continuidade da contemplação. Na explicação que Marina Abramovic deu da obra, a “casa” onde ela se encontrava, não representava intimidade e protecção mas reclusão e alienação. Os hábitos quotidianos e os habitáculos nos quais reproduzem-se, não articulam a vida dando-lhe sentido se não que a introduzem num *loop* perpétuo do qual não se tem saída possível.

Capitulo4 |

"Form an image of yourself"⁹²

"Il pubblico é richiesto per completare l'evento; deve essere coinvolto in una esperienzialità collettiva che lo spinge a riconsiderare, di rimando, il proprio quotidiano e a sospettare del proprio comportamento. Basta con le regole della contemplazione passiva; il pubblico, ora, serve da cassa di risonanza"⁹³

"E' a voi che mi rivolgo perché voi siete questa unità del mio lavoro: l'altro...Il corpo ha un ruolo fondamentale nel noi...Se apro il mio corpo affinché voi possiate guardarci il mio sangue, è per amore vostro: l'altro. Ecco perché tengo alla presenza nelle mie azioni"⁹⁴

O *performer* requer e solícita a participação do público ao qual o artista oferece uma experiência, da qual ele é, ao mesmo tempo, celebrante e objecto sacrificial, tramite e sujeito de paixão, objecto do desejo e sujeito ao desejo que sugere acções e comportamentos, formas e figuras. Em presença e em ausência. A *performance* prevê um percurso através do espaço até ao lugar do evento: percurso e evento equivalem-se e só a directa experiência individual doa à obra a sua forma. A participação do público não elimina a diferença dos papéis, mas os termos de passividade e actividade, componentes essenciais

⁹² Nauman B., extracto da *performance Body Pressure*, 1974. "Forma uma imagem de ti mesmo".

⁹³ Vergine L., *Il Corpo come Linguaggio*, obra cit., p.26. "O público é necessário para completar o evento; deve ser envolvido numa experiencialidade colectiva que o impulsiona a reconsiderar, como consequência, o próprio quotidiano e a suspeitar do próprio comportamento. Basta com as regras da contemplação passiva; o público agora, serve como caixa de ressonância".

⁹⁴ Pane G., *Lettera a Uno/a Sconosciuto/a*, "ArTitudes", n.15/17, Out-Dez, 1974. "É a vocês que falo porque vocês são essa unidade do meu trabalho: o outro...o corpo tem um papel fundamental no "nós"...se abro o meu corpo para que vocês possam olhar nele o meu sangue, é por amor a vocês: o outro. É por isso que necessito da presença nas minhas acções".

da estética do ocidente, sofrem aquela alteração necessária à realização da estrutura do desejo e das paixões. Em muitas *performances* produz-se uma selecção de dupla natureza que condiciona a qualidade da experiência. O que mais importa é a duração, o permanecer da imagem além do seu próprio consumo dentro do tempo, a bondade e a beleza do existir além do sofrimento do seu inexorável transcorrer.

Olhar a *performance* da parte do seu efeito sobre o público leva-nos a medir a distância cultural entre obra e destinatário, entre artista e espectador, ambos parte do mesmo *frame*.

A pesquisa sobre a recepção da *performance* demonstra a ideia de comunicação como transmissão de informação adapta a explicar essa relação que se instaura. No encontro com o olhar do outro, o *performer* transforma-se em objecto fixando o fluir da existência do público na imobilidade de uma "coisa". O olhar do público captura o *performer* como um dado da sua situação, como um instrumento possível do seu projecto de existência, expropriando-o da sua liberdade. O público olha para o *performer* e, como tal, possui o segredo do seu ser, sabe o que ele é naquele momento; assim o sentido profundo do *performer* sai do próprio, principiando uma relação com a sua audiência.

Basicamente tenta-se construir um complexo de elementos de transformação que avie a recusa da participação passiva na obra.

Os artistas, transformando a prática artística num enorme e indefinido campo de experiências, tentam catapultar o domínio da arte no que diz respeito ao próprio corpo. Esta pesquisa realiza uma abertura para a compreensão da *performance* artística no cruzamento de várias performatividades.

Estas performatividades fazem parte do próprio espaço da *performance* e do espectador, convertido em julgador, ou seja, em alguém que necessita produzir juízos sem por isso conhecer plenamente os limites dos campos de conhecimento que lhe são apresentados.

Existe a preocupação de referir e restituir ao próprio espectador a construção do processo criativo da *performance*, visto que representa uma confirmação do processo perceptivo que o espectador percorre, definindo desta forma, uma dimensão expressiva da arte.

A questão do espectador é estabelecida como uma questão central no universo da *performance*. A tentativa de definição de um novo campo, substituindo a

escultura e a pintura como uma necessidade para sair da relação fundo/figura, parece precisar de encontrar um interlocutor na evidência da activação de um espaço real, ou seja, do espaço de fruição da obra de arte.

É evidente que a colocação da temática da *performance* como localização de um campo de fruição implica, por si mesma, a descoberta de uma identidade que testemunhe a verdade desse espaço expositivo, que torne real o espaço da inserção da *performance* como campo possível para a definição de uma possibilidade fluida e não canónica.

O público não considera mais a acção como uma “cópia da realidade”, uma ficção, como acontecia e acontece normalmente no espectáculo teatral, mas como a realidade mesma. Não é a *mimesis* de uma realidade hipotética, mas somos colocados perante uma *tranche de vie* que não oferece possibilidade de dúvida⁹⁵.

Verifica-se desde logo uma importante inversão de tendência no que diz respeito ao *Happening*, ao teatro, ao cinema: em vez de uma *mimesis* portadora de catarse temos uma auto-catarse perante a realidade. A acção não reenvia a uma verdade ou a uma imitação da mesma; mas é um acto performativo “vivido”, experienciado num tempo real ao qual o público não pode não se sujeitar.

A obra torna-se nessa altura um dispositivo a activar, onde o público desenvolve um papel fundamental. Entre artista e fruidor instaura-se um vínculo relacional que se tornou possível pela interacção com a obra, que muitas vezes se compõe, se “faz”, se cria durante o processo da acção.

A *performance* não representa apenas a relação entre o que se expõe ou não, mas também entre o que se escolhe ver ou não. Assim, a percepção e a leitura das acções estéticas serão diferentes para cada participante do público do momento que existe uma negociação de significados entre o que me é mostrado pelo outro – pelo *performer* – e aquilo que eu vejo – que o público vê. Essa negociação entre público e artista aumenta, e muito, a indeterminação e a incerteza já inerentes às *performances*.

A dimensão itinerante do percurso que instaura uma deslocação espacial, juntamente com a impossibilidade de sancionar de forma clara, em termos de

⁹⁵ As *performances* são momentos pontuais de acumulação artística que se consomem em átomos. Estas situações programadas induzem condições existenciais. A *performance* pressupõe como seu estado de actuação a presença de um *performer* e de um público. Só na imediatez se instaura a comunicação artística.

aceitação ou recusa no terreno, a *performance contemplada*, parecem funcionar como impedimentos à transformação da relação de passiva em activa do espectador. Mas ao mesmo tempo, esta relação que se estabelece e se articula sobre uma clara assimetria faz com que encontremos, na posição de emissor da mensagem artística, um autêntico sujeito, o *performer*, enquanto, por outro lado, permite-nos desvelar um sujeito colectivo, o público, capaz de confrontar-se como antagonista e que aspira a ser reconhecido como destinatário e/ou manipulador da *performance*.

Hoje, um tal problema é superado pelo facto de poder dar vida à noção de estrutura. O corpo do performer realiza, nos seus movimentos, o deslocamento de alguns elementos sensíveis e, desta forma, permite ao corpo do público de conectar-se às formas comuns de percepção visuais e tácteis, trâmite os quais toma consciência e comunica com o outro. Tudo acontece como se o corpo do *performer* e o do público formassem um sistema.

“Uma vez que vemos outros videntes, não temos apenas diante de nós o olhar sem pupila, espelho sem estanho das coisas, este pálido reflexo, fantasma de nós mesmos, que eles evocam ao designar um lugar dentre elas de onde vemos: doravante somos plenamente visíveis para nós mesmos, graças aos outros. Essa lacuna onde se encontram nossos olhos, nosso dorso, é de facto preenchida, mas preenchida por um visível de que não somos titulares; por certo, para acreditarmos numa visão que não é nossa, para levarmos em conta, é sempre, inevitável e unicamente, ao tesouro da nossa visão que recorremos e, portanto, tudo o quanto a experiência nos pode ensinar já está, nela, previamente esboçado. Mas é próprio do visível (...) ser a superfície de uma profundidade inesgotável: é o que torna possível sua abertura e outras visões além da minha”⁹⁶

A actividade do *performer* não é autónoma mas relativa; o *performer* é relativo ao espectador por reciprocidade e complementaridade. O espectador reveste um papel central na *performance* tanto quanto o *performer*, cada um desenvolvendo a sua própria função; acções complementares e recíprocas. O sujeito “público” é, depois, solicitado a ocupar e a construir aquele momento; momento no qual a sua acção torna-se indispensável e a sua presença efectiva, transformando-se num colaborador, num co-autor do evento.

⁹⁶ Merleau-Ponty M., “O Visível e o Invisível”, Coleção Debates, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2001, p.139.

É claro que é preciso pensar em escala, existem colaborações quase invisíveis, metamorfoses subtis, acções mínimas, ou, por outro lado, roturas e mudanças de paradigma.

O espectador é constrangido a repetir experiências psíquicas para as quais já passou, a reactivar velhos conflitos, e a projecção que instintivamente não pode não operar, torna-o, ao mesmo tempo, vítima e executor daquilo que está à sua frente. *"...chamar-nos todos cúmplices perante um acontecimento que nos danifica dentro e que vivemos como dramático... eu sublinho o carácter mortal do que vou produzindo, vivo-me fragmentado, destruído, sem consagração. A participação da vossa parte ao meu mostrar este desmembramento é o momento mágico no qual eu, na realidade, vós peço para me recompor; ou seja é o vosso mesmo olhar e participar a esta morte que é em mim, que quiçá me faz ressuscitar. Tenho a impressão que esteja presente esta invocação, esta esperança subtil que é uma necessidade de reconstrução do próprio eu que se vive desmembrado ao par de como o representa"⁹⁷. O consenso do espectador é essencial para confirmar o artista na sua piéce; a piéce é ele e o investimento narcisista não é mais deslocado sobre a obra mas explode no seu mesmo físico"⁹⁸.*

A ilusão artística tem uma forte função de protecção.

O aumento dos conhecimentos psicanalíticos abriu a estrada a uma melhor compreensão do efeito de catarse. Já não é suficiente a noção de que as emoções removidas perdem o seu ascendente sobre a vida psíquica quando se encontra uma via de saída para eles. Estamos propensos a acreditar que o fenómeno de purificação descrito por Aristóteles consinta ao eu de restabelecer um controle posto em perigo por exigências instintivas censuradas. A pesquisa de "saídas" serve para assegurar ou para restabelecer esse controle, e o prazer obtido é dúplice, porque vem da descarga de energia e do reforço do controlo.

⁹⁷Vergine L., *Il Corpo come Linguaggio*, obra cit., p. 19. *"...chiamarci tutti complici di fronte ad un fatto che ci danneggia dentro di noi e che viviamo come drammatico...io sottolineo il carattere mortale di quello che vado producendo, ma vivo frammentato, distrutto, dissacrato. La partecipazione da parte vostra al mio mostrare questo smembramento é il momento magico nel quale io, in realtà, vi chiedo di ricompormi; cioè é il vostro stesso guardarmi e partecipare a questa morte che é in me, che forse mi fa resuscitare. Ho l'impressione che ci sia questa invocazione, questa speranza sottile che é un bisogno di ricostituzione del proprio io che si vive smembrato al pari di come lo si rappresenta"*.

⁹⁸ Idem, p. 25. *"Il consenso dello spettatore é essenziale per confermare l'artista nella sua piéce; la piéce é lui e l'investimento narcisistico non é piú spostato sull'opera ma esplode nel suo stesso fisico"*.

O mantimento da ilusão estética consente a segurança à qual aspiramos, e garante a liberdade do sentido de culpa, visto que não é nossa a fantasia à qual prestamos atenção. Tudo isso favorece o nascimento de sentimentos que em outras condições hesitaríamos ter, porque nos reconduzem aos nossos conflitos pessoais.

Não é, todavia, permitida uma intensidade de reacções sem a protecção estética que muitos espectadores concedem de má vontade. Sabemos que em muitos casos esta relutância deve-se às pressões educativas que, em determinadas condições culturais, tendem a menosprezar a expressão emotiva intensa, admitindo-a somente se ordenada em esquemas e instituições: e a arte oferece uma ocasião socialmente aprovada de intensa reacção emotiva.

O público é chamado a completar o evento; deve ser envolvido numa experiência colectiva que o impulsiona a reconsiderar o próprio quotidiano e a suspeitar do próprio comportamento. Basta com as regras da contemplação passiva; o público, agora, serve como caixa de ressonância. A relação estabelece-se no plano da cumplicidade; o artista passa a mão ao espectador, e o sucesso de tudo depende de quanto e como o outro participa no jogo. O gesto de quem propõe adquire relevância só se ao seu fazer – artístico – corresponde um reconhecimento por parte do espectador.

Quando o público responde, o artista encontra um “outro *self*”, capaz de o confortar no âmbito do desenvolvimento performativo que ele tenta tornar vivível.

Hoje, a posição do artista é a de produzir situações nas quais um grupo de pessoas – ou de questões – é envolvido numa multiplicidade singular. Assim a produção da *performance* artística transforma-se numa força produtiva na qual o público é envolvido de maneira activa também só como espectador. O artista não é, portanto, alguém que pode informar um espectador ou uma comunidade, mas a sua tarefa é a de permitir ao espectador o seu envolvimento individual, ao fim de tornar-se um espectador emancipado.

O espectador é informado do evento em questão e adquire aquela específica “essência” da qual faz parte como público protagonista.

Não há só o olhar que “transferimos” sobre a *performance*, mas, também e sobretudo, o olhar que vem do *performer* e que faz sobressaltar o nosso olhar mais ingénuo. O olhar que dirigimos a alguma coisa e o olhar que vem do

outro, não são para entender como dois olhares singulares que se cruzam ou encontram, mas o olhar que se troca e trocamos entre nós significa sempre que o olhar se duplica, se dobra.

Este jogo de desdobramentos, de duplicações, no qual a estranheza do nosso corpo se cruza com a distância em carne e osso do *performer*, prolonga-se no desejo empático daquele corpo, alcançando a sua culminância na intangibilidade e no ser inalcançável do mesmo.

Os espectadores percebem as dimensões do espaço, que dividem com o *performer*, assim como a sua atmosfera singular reagindo perante a sua presença corporal. Isto conduz ao conceito grego de *mímesis* e à sua estrutura fundamental: o reconhecimento⁹⁹.

Tudo isto no momento no qual todas as componentes da experiência artística – no caso da *performance*, falamos do *performer*, do receptor e do espaço – unem-se à volta de um mesmo fim, do reconhecimento de si próprios como cooperantes da operação artística.

Gadamer afirma que “*olhar é uma forma de participar*”¹⁰⁰ e justificará a sua visão contemplativa do objecto artístico e, portanto, por extensão da *performance*, com a palavra de origem grega *theorós*¹⁰¹. O que se apresenta ao espectador como *performance* “*não se exaure no momentâneo sentir-se atraídos por isso, mas implica uma pretensão de permanência e a permanência da pretensão*”¹⁰².

É importante “especular” como o espectador analisa as suas observações, como define a sua experiência espectral, como aceita os desafios cognitivos de uma *performance* e os actualiza. Num outro nível, seria impossível observar a relação que emergiria da interacção performativa, ela também fruto da observação, uma vez que se parte do pressuposto que *performer* e público estão reciprocamente às escuras sobre as intencionalidades e das expectativas do outro.

A comunicação é um facto improvável porque nada nos garante que perceberemos e aceitaremos as selecções cumpridas de alguma outra pessoa.

⁹⁹ Este reconhecimento foi definido pelo Gadamer como um reconhecer alguma coisa como algo de já dado. Achamos que esta análise que Gadamer realiza do reconhecimento pode ser vista como a chave para entender e interpretar a função temporal/simultânea de toda a experiência estética.

¹⁰⁰ Gadamer H. G., *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1991, p.169. “*Mirar es una forma de participar*”.

¹⁰¹ *Theorós* indica a pessoa que participa de um evento festivo; o espectador, no sentido mais autêntico da palavra, que participa do acto festivo devido à sua presença e obtém, dessa forma, uma caracterização jurídico-sacral, por exemplo, a sua imunidade.

¹⁰² Gadamer H. G., *Verdad y Método*, obra cit, p. 171. “*...no se exaure en lo momentáneo se sentir atraído por eso, pero implica una pretensión de permanencia y la permanencia de la pretensión*”.

Além disso, a linguagem – verbal nesse caso específico – que seria o meio que se evoluiu para baixar o nível de tal improbabilidade, é usado em geral de forma não convencional e isso, naturalmente, complica o trabalho do espectador.

O que conta é que a experiência espectral e em geral a artística, não é um facto de divisão e compreensão de significados imanentes de uma obra mas é produção – de informação – redução da incerteza entre a gama dos possíveis significados. A recepção, nesta acepção, comporta a produção de sentido, a necessidade de fornecer sentido que é a forma humana de elaboração da experiência.

Capitulo5 |

Vertentes |

O corpo performado |

O *performer* consegue alcançar um outro sentir corporal sem a interposição de algum meio vindo de um espaço exterior ao corpo. Isto é determinado pela investigação e recondução dos movimentos do próprio corpo.

Existindo, dificilmente, o movimento externo sem qualquer tipo de correspondência ao movimento interno, deve-se pensar nesta diversidade não somente na sua dimensão fisiológica, mas também na sua dimensão psicológica com a intenção de detectar a metamorfose do corpo através da instauração de movimentos psicológicos e físicos interdependentes. Altera-se, portanto, o tempo interno do corpo, o seu balanço, o seu movimento; visto que, o movimento renovado surge de um redimensionamento das velocidades que regem o corpo e das velocidades de resposta aos estímulos¹⁰³.

Os movimentos incorporados das situações quotidianas são abandonados pela instauração de uma nova temporalização do corpo, que parte em busca de novas relações com o espaço.

O corpo molda-se ao encontrar novas fontes de vivência pelo espaço, redefinindo o seu tempo de acção.

¹⁰³ Procedimento semelhante aos de certas actividades orientais como a yoga e o tai-chi. Trabalha-se com a alteração de velocidade da respiração, produzindo, simultaneamente, novas imagens/sons mentais que são projectados subjectivamente pelo corpo.

Acha que a *performance art* pode ser considerada como obra "site-specific", isto é, estritamente ligada ao lugar de realização e apresentação? Por outras palavras, nas *performances* existe uma referência directa ao espaço no qual é "colocada"?

Acredito que o espaço funciona como mais um layer extra de leitura da performance. Esta pode existir independentemente do local/espaço onde é apresentada mas a partir do momento em que o processo criativo parte do espaço será na minha perspectiva um trabalho "site-specific".

Qual é a sua leitura crítica em relação aos protótipos do espaço no qual se "expõe"/apresenta a *performance art*?

O white box pode-se usar enquanto espaço standard. O espaço não é exclusivo à pesquisa artística. Considerando o espaço como matéria-prima o importante é o que se faz com/dentro/a partir dele.

A *performance art* dá-se a partir da co-presença física do fruidor e do *performer* numa plataforma mais ou menos originária...o que é que acha?

Concordo. O performer é aquele que lança as peças a partir das quais se constrói esta plataforma e o fruidor/espectador terá a liberdade de as recolocar ou ler de acordo com o seu universo pessoal.



1 Still, Exposição Vista Parcial, Lagar do Azeite, Oeiras, Portugal, 2005

¹⁰⁴ Teodolinda Varela, 1977, Cascais, Portugal.

FORMAÇÃO

2005-2006 Curso de Artes Visuais, Maumaus Escola de Artes Visuais, Lisboa, Portugal.

1998 Curso Realização Plástica do Espectáculo, Escola Superior Teatro e Cinema, Lisboa, Portugal.

EXPOSIÇÕES E PERFORMANCES

2006 | *Narciso no Telhado*, World Statue Festival, Arnhem, Holanda.

Junho de Verão Colheita sem Grão, Goethe Institut, Lisboa, Portugal.

2005 | *Vista Parcial*, Galeria Municipal Lagar do Azeite, Oeiras, Portugal.

A arquitectura como Qualquer coisa de Provisório, Alta de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Em Fractura, Colisão de Territórios, Fundação de Oeiras, Oeiras, Portugal.

Pietà – performanceliving sculpture, Livraria Mabooki, Lisboa, Portugal.

Existe um espaço dado – a *given space* – a priori para a *performance art*?

A *performance* apropria-se dos espaços ou tem a possibilidade de se apropriar de qualquer espaço. A *performance* é mais uma ferramenta mas pode ser um fim em si. Cada vez que é posta em acção inicia-se um processo irrepetível, não colecionável, portanto um ritual.

Arquitectura do espaço e *performance*...talvez a obra seja uma construção criada da colisão de pontos de vista. Dessa forma a construção é arquitectura e essa arquitectura pode-se entender também como uma *performance*?

Se falamos do processo criativo como obra em si, respondo que sim. Estando a *performance* ligada à acção de um ser no espaço isso consideraria como o esqueleto da *performance*.

Na exposição *Vista Parcial* operaste o questionamento do espaço expositivo através de uma *performance* concebida especificamente para o contexto da exposição. Pode-me explicar qual foi o processo criativo?

Espaço – Tema.

Artistas envolvidos – Contexto.

Convite – Eu.

Eu no espaço – Eu na exposição.

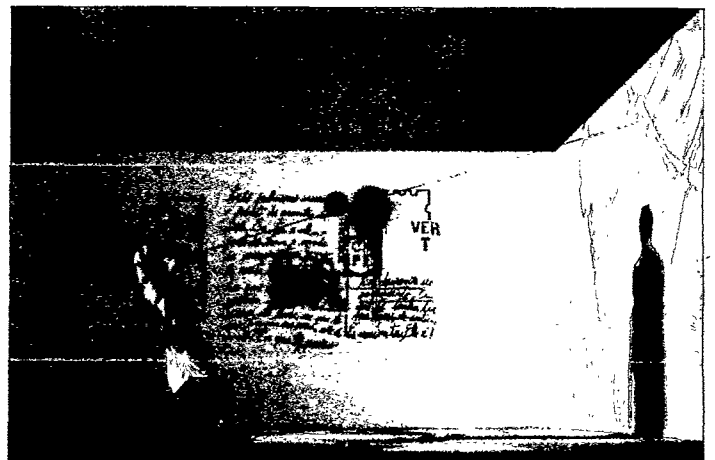
Partilhar uma experiência – História.

Contá-la eu própria – Partilha.

Soluções técnicas – Formas de contar.

Viabilidade no espaço.

Vestígios do acontecimento.



2 Still, Exposição Vista Parcial, Lagar do Azeite, Oeiras, Portugal, 2005

Entrevista Anna Berndtson¹⁰⁵ | *Performer e Directora do IPG (Independent Performance Group).*

O acto de focalização estética de uma *performance* implica uma valorização. Mas o valor é também o que se define em relação ao outro sujeito e ao seu desejo de assistir e participar. Que sente em relação a isso?

Depende das performances, do público. Se o público não participa com a sua tensão a performance não existe. Realmente depende do que se pretende alcançar com a performance. A performance interessa-se pela presença do público, e pela sua intervenção. Cada performance é composta por "regras" portanto continuo a achar que depende muito do conceito da performance e onde se quer chegar com isso.

¹⁰⁵ Anna Berndtson, 1972, Malmö, Suécia.

FORMAÇÃO

2001-2005 Performance Diplom Künstler, Mestrado em Fine Arts orientado pela Professora Marina Abramovic, Hochschule für Bildende Künste (HBK), Braunschweig, Alemanha.

1998-1999 Estudante convidado nas Acting Class, na Hochschule der Künste and Scenography Class em Kunsthochschule für Gestaltung, Weißensee, Berlim, Alemanha.

1996-1999 Teatro-Performance BA (ad honorem) licenciatura no Theatre Dartington College of Arts, Dartington, Inglaterra.

PRÉMIOS

2006 Aase och Richard Björklunds fond, Malmö Kulturråd, Suécia.

International Culture Exchange IASPIS, Estocolmo, Suécia.

Sleipnir travel grants, Helsínquia, Finlândia.

Artista em residência Künstlerhäuser Worpswede, Alemanha.

2001 Francois Berliner Performance Preis Gesellschaft für Gegenwart und Kultur, Berlim, Alemanha.

1996 The Lydia and Charles Thompson Award for Performing Arts City of Bath College, Bath, Inglaterra.

EXPOSIÇÕES E PERFORMANCES

2006 | *Not Scared. Into Me/Out of Me*, Kunst-Werke, Berlim, Alemanha, curadoria de K. Biesenbach.

WM fever, Junge Hunde, Dansstationen/Palladium, Malmö, Suécia.

WM fever Junge Hunde, Valby Kulturhus, Copenhaga, Dinamarca.

Gudrun Live performance na Vernissage, *Duky video, Body over, Mind photo* Kontaktaufnahme, Alte Sparkasse, Spangenberg, Alemanha.

Plasticity, Gudrun, Live performance na Vernissage, a.i.p Gallery, Berlim, Alemanha.

Not Scared, Lilith By Night, Kulturhuset, Estocolmo, Suécia.

Battery, "Ausstellungsgrube", Großen Kunstschau, Roselius-Museums, Worpswede, Alemanha.

Not Scared. Into Me/Out of Me, P.S.1 MoMA, Nova Iorque, USA., curadoria de K. Biesenbach.

Anna Berndtsons underbara resa genom...Lilith By Night, Teater Lilith, Malmö, Suécia.

Earth-Rubbish, Tupper und Video - Zwischen Körper und Objekt, MARTa Herford, Alemanha.

WM fever & Duky, Open Studios, Work in Progress, Barkenhoff, Künstlerhäuser Worpswede, Alemanha.

Tausch, Altar-Räume, Evangelische Akademie, Tutzing, Alemanha.

Paravent privé Tanzplattform 2006, Theaterhaus, Stuttgart, Alemanha.

2005 | *Private*, Art Forum Berlim, Alemanha.

Paravent privé, d.a.m.p.f Halle Kalk, Colónia, Alemanha.

Blow, Alive, Alive, Grad Theatre Festival, Budva, Serbia & Montenegro, curadoria de Marina Abramovic.

Paravent privé Hebbel am Ufer 3, Berlim, Alemanha.

Untitled, Schiele/Abramovic/de Chatel/IPG, Van Gogh Museum, Amsterdão, Holanda.

A presença do *performer* parece ser uma grande questão a discutir. A atenção determina as hierarquias do nosso corpo. Tudo se torna uma potência única. Como se relacionam a presença – do *performer* – com a atenção – do espectador – nas suas *performances*?

Eu sou sempre muito presente. Acho isso muito importante para o tipo de performance que eu faço e o público também se funde comigo não só no espaço... e também a minha mente se funde numa outra pessoa porque estou meditando mas sinto tudo o que o público sente, estamos juntos. Portanto para mim a presença do performer será sempre presente assim como o público é sempre presente no espaço quando eu olho e isso é um dos aspectos mais importantes do meu trabalho.

A *performance* é muitas vezes simplificada como um corpo e um contexto onde o corpo surge...que tipo de contexto e/ou espaço específico precisa para por o seu corpo em acção?

Isso realmente depende do conceito da performance...porque posso fazer performances em qualquer lugar. Mas se tenho um espaço específico é claro que irei pensar em relação ao espaço e fazer a performance dialogando com as características dele. Mas a maioria das vezes não somos tão sortudos em ter e ver o espaço que irá ser destinado à performance. E a maioria das vezes performamos numa galeria, num museu ou num "espaço branco" assim que o espaço ao qual se destina a performance deixa de ser tão importante, ou melhor, deixa de ter um papel fundamental na concepção do contexto. Mas fiz também performances na ex-Jugoslávia e isso foi muito importante porque pude trabalhar com referências da história recente muito fortes. É esse o espaço específico; a especificidade desse espaço! Podemos



3 Ducky, Teater Lilith, Malmö, Sweden, 2006

também construir a cena da performance mas depende sempre de como a performance se desenvolve na nossa mente, se sabes onde vais, em que cidade, em que país.

Depende sempre do conceito da performance ou personaliza o conceito ao espaço? Ou seja, "cria" o espaço assim como o conceito da performance?

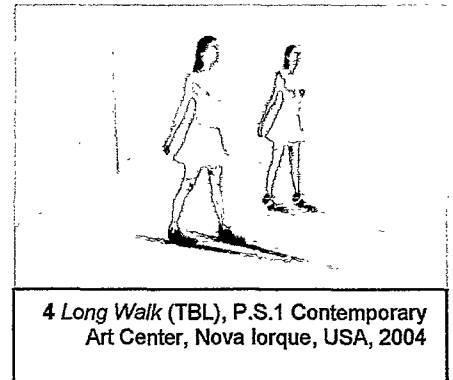
Podemos criar o espaço ao mesmo tempo e juntamente com a performance. O meu corpo e a minha percepção do espaço e do circundante é a essência do meu trabalho. Concentro-me no aspecto formal, na estrutura e na precisão de ambos os factores visuais da imagem e do movimento.

Corpo cénico versus estado cénico. Na sua opinião quais são as diferenças?

Não acho que a performance esteja sempre em cena como no teatro. Certamente o performer é o centro da atenção. Se estou entre o público e as pessoas me olham, certamente sou o centro do acontecimento mas não sou cénica, no estou em cena. Não sou diferente de mim... quero dizer que o meu corpo não é diferente do meu ser.

Numa das suas performances *Fitting In*, mede os ângulos do quarto/sala usando o seu corpo...até que ponto o espaço é importante para si enquanto performa?

Estava em Kassel, na Alemanha, procurando um lugar para fazer uma performance e descobri esse espaço realmente atractivo porque podia tocar o tecto e os ângulos eram muito estranhos e eu sou muito alta. Meço 1.82... e pensei: esse é um espaço no qual tenho que trabalhar para o tornar real, quer dizer, estou a exagerar um pouco agora, mas isso foi o que senti quando estive aí pela primeira vez. E assim comecei a pensar como o meu



4 Long Walk (TBL), P.S.1 Contemporary Art Center, Nova Iorque, USA, 2004



5 Fitting in, Fridericianum, Kassel, Alemanha, 2003

O objecto performado |

O uso de objectos que alteram o movimento de alguma parte do corpo cria sempre uma nova arena de possibilidades para o corpo. O corpo tenta encontrar uma nova situação, redefinindo-se na sua totalidade. O objecto performado pressupõe uma acção humana – pode ser tanto do *performer* quanto do espectador – que envolva o objecto de arte.

Este tipo de diálogo entre corpo e espaço juntamente com elementos sensoriais, encontra uma proximidade com os *parangolés* de Hélio Oiticica e o seu projecto ambiental, já que: “*Vestir a capa, movimentar-se, dançar são processos de “transmutação expressivo-corporal”. (...) O participante, pólo estrutural do sistema, age num campo de estruturas abertas, vivenciando a transmutação espacial. Não se trata de um espaço em que operam formas, mas de um sistema que desata fantasia. O parangolé instaura a “vontade de um novo mito”: descontínuo de actividades, agencia estruturas-percepções, que relevam de uma outra ordem do simbólico: o comportamento*”¹⁰⁶. Mas ao mesmo tempo, os Parangolés de Oiticica não se podem estudar enquanto objectos porque estruturam-se somente a partir do momento em que são usados. É o reconhecimento do material posto em diálogo com a ideia vinda de outros campos de interesse e gestos quotidianos como dançar, agasalhar, vestir, amontoar, reciclar, etc.

Nessa pesquisa de uma fundação objectiva, de um novo espaço e de um novo tempo da obra no espaço, procura-se um sentido construtivo da obra que pode ou não chegar a um espaço arquitectónico característico.

¹⁰⁶ Favaretto C., *A Invenção de Hélio Oiticica*, obra cit., pp.106-107.

Entrevista Rui Chafes¹⁰⁷ | *Escultor*

Um lugar vazio não conta uma história mas cada localização de um objecto num espaço pressupõe o meu ser localizado. Num certo sentido, o objecto da percepção não cessa nunca de nos falar o homem e resulta na expressão enquanto sujeito encarnado/incorporado.

O seu trabalho escultórico lida constantemente com relações entre o corpo e o espaço. Na obra que apresentou na 26ª Bienal de São Paulo propõe um encontro entre um objecto estático e uma *performer* em movimento, gestos permanentes com gestos corporais sempre renovados num espaço predefinido. Ultrapassado este novo tipo de contingências viu/sentiu alterações no seu processo artístico?

Este trabalho foi uma espécie de teste enquanto na minha escultura, no meu trabalho escultórico nos últimos anos, apresentei sempre a ideia de um espaço utópico ou seja de um espaço desabitado onde se adivinha uma presença. Desta vez, pela primeira vez, o espaço utópico foi ocupado e foi um grande choque no meu trabalho, foi uma espécie de resistência, consequências que eu tentava desenvolver.

A criação da obra foi pensada para um determinado espaço, o átrio das escadas a espiral do pavilhão Ciccillo Matarazzo,

¹⁰⁷ Rui Chafes, 1966, Lisboa, Portugal.

FORMAÇÃO

1990-1992 Kunstakademie Dusseldorf, Alemanha sob a orientação de Gerhard Merz.

1984-1989 Curso de Escultura da Escola Superior de Belas Artes em Lisboa, Portugal.

PRÉMIOS

2004 Prémio de Escultura Robert-Jacobsen, atribuído pela Stiftung Wuerth na Alemanha.

EXPOSIÇÕES

2006 | *Morituri*; galeria SCQ, Santiago de Compostela, Espanha.

Nothing Retains its Chape, Tesouro da Catedral de Leuven, Bélgica.

Constelações Afectivas II parte 2, Galeria Graça Brandão, Porto, Portugal.

Constelações Afectivas II parte 1, Galeria Graça Brandão, Porto, Portugal.

2005 | *Foral*, Museu de Serralves, Porto, Portugal.

Densidade Relativa/Relative Density; Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

Galerie Karin Sachs, Munchen, Alemanha.

Rui Chafes – Augenlicht, Museum Folkwang Essen, Essen, Alemanha.

(my private) Heroes, MARTa Herford, Herford, Alemanha.

Comer o Coração, Rui Chafes e Vera Mantero, Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal.

que permite uma leitura da obra a vários níveis. A própria imagem da escultura – um balão que parece estar a descolar/ em permanente descolar – cria um contraste entre o peso do material utilizado e a *performer* “aprisionada na escultura” adquirindo uma dinâmica própria com o contorno...

Em relação ao espaço?

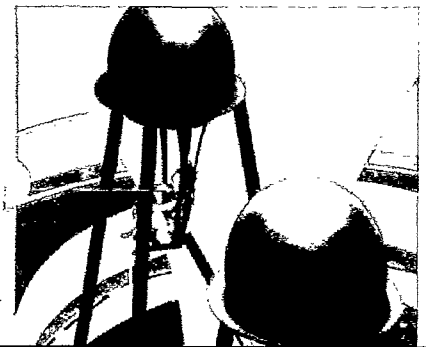
Sim em relação ao espaço... Como foi pensada a obra em relação a este espaço? Foi pensada unicamente para este espaço?

Quando fomos visitar o espaço do Pavilhão, fomos em Fevereiro de 2004, escolhemos imediatamente aquele lugar. A minha intenção era precisamente ocupar aquela espécie de gaiola que é um espaço fechado envolvido pela espiral que não sei se alguma vez a utilizaram como espaço expositivo. A minha ideia era de pôr ali uma peça que lembrasse uma espiral e a ideia era de focar o olhar do espectador a vários níveis, ou seja, a performance da Vera Mantero podia ser vista a várias alturas e a escultura também podia ser vista de baixo, do lado, por cima. Quisemos que fosse uma espécie de flor negra da escultura a explodir naquela gaiola.

Enquanto no CCB...

Tinha uma apresentação muito mais estática, mais tradicional se quisermos. A peça era colocada num plano em que o público estava sempre a olhar para cima então tinha-se uma limitação do público no chão. Enquanto que na Bienal de São Paulo apresentei uma peça monumental que era vista de várias perspectivas.

Portanto houve uma interacção constante do público com a peça, não foi?



6 Comer o Coração, 26ª Bienal de São Paulo. São Paulo. Brasil. 2004

Constante sim, constante. O que aconteceu... aliás o público ali ocorreu. E a característica da peça é que: uma coisa é apresentar uma performance como a Vera Mantero apresentou já tantas vezes num espaço teatral ou de dança em que as pessoas estão sentadas, formam uma plateia, a performance inicia, tem uma duração e depois quando já está no final a cortina fecha, as luzes apagam-se e as pessoas batem palmas. Outra coisa é como a performance é pensada nesta peça e exclusivamente para esta peça... quando as pessoas não ficavam paradas ali meia hora, nem estavam sentadas, nem havia escuridão, nem havia cortinas. Era um ponto de passagem onde as pessoas subiam a rampa, viam um pouco, apanhavam a performance a meio e continuavam o caminho.



7 Comer o Coração, 26ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2004

Dado que o seu trabalho tem uma tendência individual, introspectiva, solitária, como é que justifica este ponto, na sua prática, em que "se abriu" a uma colaboração, uma experiência diferente de trabalho?

Precisamente tem a ver com a experiência de trabalho, com a maneira nova de olhar para o trabalho para mim. Interessa-me também actuar os conhecimentos dos trabalhos, quer meus quer dos outros e acredito que só se pode ter uma colaboração com um outro artista se, ambos artistas, tiverem um campo de trabalho bem definido, ou seja, trabalhos bem definidos. No caso da Vera Mantero, ela tem um trabalho com contornos bem definidos assim como no caso do meu trabalho. Se outro artista tivesse um trabalho assim mais ou menos definido seria difícil trabalhar, não ia sair bem.

É por isso que trabalhou recentemente com o Pedro Costa na Fundação de Serralves?

Sim, Pedro Costa também é um artista com contornos bem definidos e com uma linguagem completamente diferente da minha mas interessa-me pela força da linguagem, pela sua autonomia e por explorar os limites de cada linguagem...da minha, da dele; da mesma maneira de fazer o trabalho.

Esse trabalho, desmultiplica-se para vários territórios, da escultura à pintura à dança ao canto ao vídeo. Pode-se portanto falar de um transitar de significados artísticos no espaço e, portanto, de uma obra que cria um novo espaço e o presencia?

Isto aqui tem muito a ver com a recepção. Do ponto de vista de quem está a criar o trabalho eu acho que é tudo um pouco igual, um pouco equivalente. Agora, os códigos da recepção da obra são de facto muito indefinidos para cada pessoa.

Eu não entendo este trabalho como um trabalho interdisciplinar mas entendo-o como uma linguagem que resume uma espécie de novo nível de experiência artística.

O que compensa é que quando a escultura está apresentada com a performance o espaço que se cria é um espaço que mostra as linguagens em simultâneo, inclusivamente com o vídeo.

Mas o vídeo, digamos, funciona como registo de alguma coisa que aconteceu. Portanto, se calhar, é também um outro tipo de *performance* ou pode ter até uma outra leitura da *performance*...

Tem, seguramente. O que funciona ali é uma espécie de sentido "educativo". Quando a escultura é apresentada sem a performance da Vera Mantero o que é apresentado cria a educação do outro, o outro ausente, o outro a ver o que é apresentado em vídeo.

Eu penso que esta obra abre e puxa para muitos campos e ao mesmo tempo não tem uma unidade de leitura.



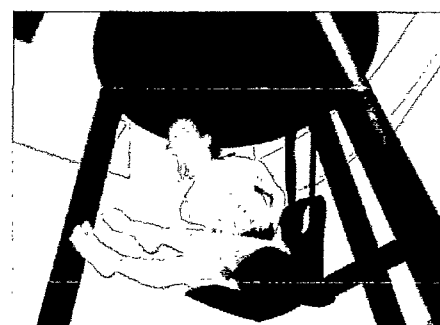
8 Comer o Coração, 26ª
Bienal de São Paulo, São
Paulo, Brasil, 2004

Uma coisa muito particular desta obra é que a *performance* na peça foi repetida várias vezes. Por exemplo a Peggy Phelan no livro "*Unmarked*" diz que a *performance* é só vida no presente: a *performance* pode ser uma e logo depois desaparecer, é uma obra efêmera enquanto que nesta obra – "Comer o Coração" – a *performance* é repetida...

É. Há uma estratégia da parte da Vera Mantero da repetição da performance.

Há uma "regia" atrás...

Tem, claramente. Tem uma escrita, não há nenhuma invenção, a performance é muito plástica, não há algum tipo de improviso, tem uma pauta musical, uma escrita musical, é uma performance completamente mutuada, não há ali improviso, não há nada que não tinha sido planeado antes, é formal...disseste bem, há uma "regia" atrás.



9 Comer o Coração, 26ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2004

O espaço “vazio” que foi destinado para a *performance* (escultura + *performance*) inicialmente medido do olho como distância da terra, torna-se espaço cheio, onde a força resistente ao peso do corpo se opõe e progressivamente cede à força atractiva que é solicitada por cada músculo, com uma tensão particular.

Ao olho do espectador externo, o espaço entre si e a terra não tem mudado. Na sensação do *performer* – sujeito – aquele espaço torna-se incrivelmente presente, reactivo, intenso, problemático.

Do meu ponto de vista, nesta obra procura-se uma reformulação e um reapropriar da sensibilidade de um espaço, ou seja, do reelaborar uma forma de convergência entre o espaço da *performance*, o espaço da experiência interna do *performer* e o espaço comum que é partilhado e visível através da escultura de Rui Chafes.

Qual foi o processo criativo da sua *performance* em relação à escultura de Rui Chafes?

Quando eu e o Rui Chafes fomos escolher o espaço, a nossa ideia era que a nossa peça precisava de protecção então pensamos na hipótese de criar um espaço fechado, uma parede para não estar no meio de milhares de outras peças. Nós fomos com o comissário, o Alexandre Melo, e com, na altura o director do IA, o Paulo Cunha e Silva, e com a Margarida Veiga, e eram pessoas que representavam

¹⁰⁸Vera Mantero, 1966, Lisboa, Portugal.

FORMAÇÃO

Treinou-se em dança clássica com Anna Mascolo e trabalhou no Ballet Gulbenkian durante cinco anos, nomeadamente com Christopher Bruce, Louis Falco, Hans van Manen, Olga Roriz e Vasco Wellenkamp. Abandonou definitivamente o treino clássico após um ano de estudos em Nova Iorque, onde estudou técnicas *release*, teatro, voz e composição. Trabalhou em França com a coreógrafa Catherine Divérrès. Iniciou o seu trabalho coreográfico em 1987 e desde 1991 tem mostrado as suas peças em teatros e festivais na Europa, Brasil, EUA, Canadá e Singapura. Participa regularmente em projectos internacionais de improvisação. Recentemente tem orientado workshops de criação/composição e improvisação tanto em Portugal como no estrangeiro.

PRÉMIOS

Em 2002 recebeu o Prémio Almada (Ministério da Cultura/IPAE) pela sua carreira como intérprete e coreógrafa.

o Estado e estavam interessadas em que a peça tivesse visibilidade e não que fosse enfiada num canto escuro que ninguém via. E acho que foi mesmo uma visão do Paulo Cunha e Silva de dizer “este espaço – o espaço da escadaria a espiral – é um espaço protegido mas ao mesmo tempo muito visível”. Foi um compromisso importante entre visibilidade estatal e necessidade artística.

Nessa altura, na altura em que vimos o espaço, estávamos ainda em conversações.

Quando fomos convidados até achei divertido porque perguntei ao Alexandre Melo se tinha a certeza que o Rui Chafes ia querer trabalhar comigo. Eu faço um trabalho totalmente diferente enquanto ele é muito mais estético e eu não, uso muita mais confusão, faço barulhos e coisas....

Rui Chafes disse-me que o trabalho em parceria só funcionou porque ambos os trabalhos são muito definidos.

Sim, talvez, foi por isso. Foi interessante. Na altura em que iniciei a pensar a peça e a conversar muito com ele, eu ia frequentemente ao estrangeiro e então começámos a escrever muito. Na altura escrevíamos por fax porque o Rui Chafes não tem e-mail e não gosta...era tudo super arcaico, a comunicação era de outro tempo mas por escrita eu sentia-me muito mais a vontade com ele do que se nós tivéssemos estado juntos.

Rui Chafes apresentou uma ideia bastante concreta logo no início. Aquela ideia de que eu tinha que estar pendurada, estar ao alto. E rapidamente chegou-se àquela ideia de dois balões, um balão vazio sem gente e um balão com gente. E foi a partir das coisas que ele me foi dizendo sobre esse lugar que ele imaginava, que eu fui desenvolvendo as minhas ideias. Por exemplo, ele dizia: “quero fazer um lugar que é feito à tua medida, que é mesmo à medida dos teus



10 Comer o Coração, 26ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2004

ossos e só tu cabes naquele lugar, assim como uma roupa feita a medida". Isso para mim desencadeou diversas imagens. Pensei em aqueles objectos míticos que só encaixam em um outro objecto no universo; o sapatinho da Cinderela no pé da Cinderela só, e todas as meninas do reino experimentaram mas só cabia no pé dela ou a espada de Excalibur, e só quando chega o cavaleiro a consegue tirar da pedra...um objecto único que encaixa em um outro objecto único no universo e que quando encaixa acontece qualquer coisa de excepcional.

Se cria assim a ideia, por um lado, de um lugar de electricidade e explosão mas que, por outro lado, é um lugar de observação e de retiro – as pessoas miticamente também vão todas para o alto da montanha a pensar.

Estas eram as informações que eu ia dando e que se iam transformando nesse material possível de trabalhar e que para mim era sempre entre alguma coisa, entre a contemplação e a explosão, entre.... E também a questão do corpo de como é que eu estava vestida...Tinha visto o trabalho Unsaid que o Rui Chafes tinha feito com a Orla Barry e o achei lindíssimo mas não disse nada porque tinha que vir dele, não era eu que ia dizer "eu também quero ser desenhada". Tinha gostado imenso e pensei que qualquer outro tipo de vestido a não ser o desenho sobre o corpo vinha sempre trazer uma época qualquer que não dá escapatórias.

E ia interferir com a leitura da peça...

Sim, ia logo dar uma "caracterização", e a escultura do Rui Chafes é tão de nenhum lado, de nenhuma época. Depois o corpo, a pele, em cima do ferro era uma coisa muito forte. Tratava-se de explorar a questão da nudez pura e simples, e achei que a nudez seria muito forte aí em cima e que a sua relação com o ferro podia levar a pensar outros lugares,



11 Comer o Coração, 26ª
Bienal de São Paulo, São
Paulo, Brasil, 2004

uma espécie de prisão, sala de tortura, no meio de uma máquina, de uma estrutura pesada, e o trabalho do Rui Chafes não tem nada a ver com a tortura. Portanto procurou-se uma maneira na qual o corpo – o corpo nu – não remetesse nessa direcção. E ele disse: “acho que o teu corpo deveria ser suavizado através do desenho” e a partir daí fez-me pensar noutras criativas que vinham recorrentemente...

Enfim havia um feedback muito importante do que eu lançava e do que ele lançava de volta. A peça nas nossas cabeças, foi-se construindo assim. Logo depois, houve uma fase na qual ele construiu a peça na prática e uma fase na qual eu construí a minha peça na prática. E foi muito importante porque nunca tive interferências no que estava a fazer. Rui Chafes podia querer até assistir aos ensaios mas ele nunca perguntou e eu também nunca propôs porque sou sempre solitária nos meus processos de ensaio, tenho sempre medo quando as pessoas vêm ver e é sempre horrível.

Sentia-me à vontade ali sozinha com a escultura dele. O único problema registou-se nos termos práticos da minha fruição com a peça. No CCB foram postas imensas condições de segurança para ensaiar. Era vigiada por um guarda, o que é horrível em termos de procura artística, e “vivi” esta fase negociando com o segurança.

A obra foi pensada em conjunto mas em termos práticos foi feita separadamente e isso deu-me muito espaço, ele entregou-me o seu objecto para eu trabalhar nele e ele viu o resultado só no fim.

Também houve uma última parte, porque só tive um mês para trabalhar aqui em Lisboa com a escultura antes de ser embalada para ir para o Brasil. Depois no Brasil fui vinte dias mais cedo no momento em que foi instalada a peça no

corpo podia entrar em contacto com as paredes, os ângulos, o tecto. O processo de descoberta começou na minha casa e só conseqüentemente no espaço escolhido...mas nesse caso a performance nasceu a partir do espaço. A ideia-chave foi: como posso adaptar a performance ao espaço, o meu corpo ao espaço, como o posso adaptar aos diferentes ângulos. E todas as vezes que encontrava um espaço conveniente media-o com o meu corpo. Tinha linhas espalhadas para todo o corpo; linhas nos meus braços, linhas nas minhas pernas, linhas na minha cabeça...linhas em diferentes posições no espaço.

Pensou alguma vez na possibilidade de que a intenção do autor e do espectador da *performance* possa coincidir? E esta sobredita adesão poderia ser assumida como função discriminante, capaz de distinguir quando se trata ou não de *performance*? E esta mesma adesão poderia dar vida a um novo espaço performativo?

Eu sou autor das minhas performances. Acho que isso acontece sempre. Acho que a verdade da performance, no fim da actuação, é o que o público percebeu da experiência. Tenho um conceito e uma ideia e quero que o público perceba isso. Mas no fim o que o público percebe é a verdade da performance, é a verdade do que diz respeito à performance.

pavilhão e tive que acabar a minha performance na confusão da Bienal entre camiões e gruas.

O facto de eu ser o único corpo que estava a ser instalado ali era e deu para sentir, muito claramente, a diferença entre uma obra animada e uma obra inanimada e o impacte da obra animada, pelo facto de estar ali um ser vivo, um corpo vivo. Percebi também muito claramente a diferença de recepção da obra enquanto estava a ensaiar vestida com fato treino. No pavilhão da Bienal estavam a montar tudo e as vezes havia crianças que passavam – filhos dos artistas e das pessoas que trabalhavam aí – e ficavam a olhar e cumprimentavam e mesmos os adultos falavam comigo e era uma coisa muito cómica por eu estar ali em cima pendurada. Era uma peça muito convivial... mas só até um certo momento. A partir do momento em que comecei a despir-me e a ser pintada as pessoas afastaram-se e foi tão interessante ver e sentir esta mudança radical.

Quando performa é criada uma determinada relação com o público. Neste caso específico, a relação com o público terá sido diferente devido à distância – provocada pela altura em que se encontrava sentada na escultura, cerca de três metros?

Houve algo que determinou uma distância muito grande, pois não tive um público que veio expressamente para me ver, tendo um lugar para estar calmo, sentar-se e observar, contemplar e que não sabia bem quando começava e acabava a performance. Portanto agarrar a atenção do espectador era muito mais difícil porque o performer vive muito da energia que suga ao espectador. E quando comesas a ver o espectador, porque é normal, atravessar uma sala para ir de um lado para depois ir do outro lado, faz-se um esforço maior para agarrar energias no ar e não se sabe tão bem de onde. Diferentemente daquilo que

acontece nos meus espectáculos, por exemplo, nos quais consigo retirar uma certa quantidade de energias da plateia.

Pensa que condicionou ou que simplesmente desencadeou outros tipos de relação?

Levou-me a ter que ir buscar energias mais a mim própria e a tentar funcionar como se as pessoas não estivessem ali. Porque era tão falível o seu estar que senti que era melhor fazer como se eles não estivessem ali, como se eu estivesse numa outra dimensão.

Peggy Phelan, no seu livro "Unmarked", fala da *performance* como vida no presente, ou seja, nega a hipótese que ela possa ser salva, documentada ou registada. A *performance* só é através do seu próprio desaparecimento. O que pensa sobre isto?

Uma vez Alberto Pimenta falando sobre isso me disse que o Happening só acontecia uma vez e que a performance não é um espectáculo mas pode-se repetir...é preciso saber o que entendemos por performance porque eu venho da área do espectáculo, a minha formação é clássica...

E no seu caso é repetível...

Exacto, porque vem dessa cultura, dessa construção e estrutura mental. Quer dizer cada espectáculo é diferente mas o que se repete é sempre o mesmo espectáculo.

A repetição da *performance* nunca é igual, há quem afirma que não existe repetição possível, mas um processo criativo sempre novo. A sua *performance* foi repetida várias vezes durante a Bienal de São Paulo e mais tarde no CCB. Qual foi a sua experiência face a esta ideia de repetição?

É o meu dia a dia o que eu conheço melhor; é o objecto que eu posso repetir.

Então quer-me dizer que considera um espectáculo ou uma *performance* um objecto?

Sim chamo-lhes objectos.

Pina Baush diz que o corpo “re-conta” e “re-dança” uma história de dominação que é comum a todos os corpos. O público reconhece-se nessa história, porque “o corpo individual é um corpo social – uma construção a nível psicofísico, constantemente permeada e controlada por repetidas normas de disciplina juntamente com relações sociais de poder”... Quais as diferenças entre a dança e a *performance*?

Esta é uma questão muito interessante. Eu acho que existem, de certeza, diferenças na maneira de as conceber, os pontos de partida, a maneira de lá chegar.

Sim uma que vem do filão das artes plásticas e outra do teatro...

*Exactamente, e o pôr em existência é muito diferente bem como os utensílios que tens para pôr uma coreografia em pé. No teatro e na dança os corpos são treinados para se lançarem numa determinada forma, para cair de uma determinada forma, para construir determinadas coisas e o artista visual não costuma ter um corpo treinado. O seu lado performático não costuma ser treinado. E assim como é importante ter um curador performático é importante começar a pensar numa escola de arte visual virada para a *performance*. E portanto ensinar as raízes da *performance*. Depois há obviamente coisas que no seu resultado final não são tão diferentes na sua natureza mas na sua pesquisa na qual encontro uma diferença enorme.*

*Por exemplo alguém há pouco tempo me falou de uma *performance* do Yves Klein que ele fez nos anos Cinquenta*



12 Comer o Coração, 26ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2004

com uma mulher lançada contra uma tela...vem nitidamente da história da pintura, um corpo sobre a tela ...

A abertura do espaço da tela em geral; os cortes nas telas do Fontana, os seus conceitos espaciais...

Mas eu também uso substâncias estranhas à dança, o cobrir o corpo com uma cor, com uma substância, um corpo que toca em outras superfícies e suja estas superfícies e cria um desenho do espaço que habita e no entanto vêm de um lugar completamente diferente; não têm nada a ver com a história da pintura, nada, têm a ver com a história da dança. A história da dança é limpa, direita, geometricamente disposta de uma maneira muito regular. Uma bailarina, como no meu caso, que se enche de cacau, que se cola a outras pessoas cheias de cacau, que faz desenhos no chão com o cacau está a milhas de distâncias dessa história da dança, mas está a responder à sua história, cada um está a responder à própria história e até se pode chegar a pontos parecidos. Mas a procura até chegar ao fim é diferente, portanto também a criação será diferente.

A exposição, enquanto prática comunicativa, constrói paradigmas que permitem estabelecer leituras de um determinado conjunto de obras.

Estes paradigmas não ficam agarrados à esfera/conceitos meramente teóricos, mas concretizam-se no ambiente real, definindo relações físicas entre observador, objecto, suporte e espaço.

Se este tipo de relações – entre observador, objecto, suporte e espaço – criam uma certa espacialização da comunicação, isto é, uma relação directa entre a arquitectura e a exposição, elas interferem e dependem, ao mesmo tempo, informando-se uma à outra.

Assim como quando se fala de *performance* confronta-se o espaço com as modificações do ambiente e as relações físicas que se instauram com o espectador, que por sua vez participa nele enriquecendo o seu significado.

Para já há aqui alguns factores que eu acho que em termos da relação entre o espaço e os outros elementos da obra são muito interessantes... Nesse caso não é só a relação entre o espaço e a performance, porque da performance faz parte um outro elemento que é a própria escultura. Para além do corpo existe a própria escultura.

Existem aqui dois elementos extremamente diferentes que no fundo intervêm directamente na performance e no próprio espaço: a escultura que é um elemento rígido, estático que vai ocupar o espaço e depois, um elemento vivo, o corpo, que vai dar vida a essa mesma escultura e ao mesmo

¹⁰⁹ Margarida Veiga, Lisboa, Portugal.

Licenciou-se em Arquitectura. Da sua formação destaca-se também o Curso de Gestão das Artes (Columbia University) e um estágio na National Gallery (Washington). Actualmente é vogal do Conselho de Administração da Fundação Centro Cultural de Belém. De entre o seu vasto currículo no domínio da gestão das artes, especificamente direccionado para as artes plásticas, merecem destaque os cargos que desempenhou: Sub-Directora do Instituto das Artes; Directora do Centro de Exposições do CCB; Assessora do Instituto Português de Museus e Vice-Presidente do Instituto Português do Património Cultural. Comissariou e co-produziu diversas exposições.

tempo, vai dar vida e vai criar um tempo de movimento e de atenção do público dirigido para aquele ambiente. Vai, no fundo, vivificar aquele espaço e aquela escultura.

Portanto, primeiro há essa dualidade entre o corpo estático, morto, bruto, que é a escultura do Rui Chafes e o elemento vida, o elemento corpo, movimento, canto, som, que é a performance da Vera Mantero. Isso é um confronto muito forte.

Por outro lado na realização do espaço escolhido, do espaço onde a performance foi realizada e sempre nessa perspectiva do espaço, performance e público; a realização da obra Comer o Coração na Bienal de São Paulo foi totalmente distinta da realização da obra aqui no CCB.

Isto porque quando a obra foi concebida e realizada ela foi, em termos conceptuais, pensada desde o início como esta dualidade entre escultura e corpo mas foi também pensada para aquele espaço que é o pavilhão da Bienal de São Paulo. Isto porque foi precisamente colocada num determinado local em que era quase um dos pilares da rampa da acessibilidade do pavilhão. As pessoas tinham acesso e visibilidade quer à escultura, quer à escultura e à performance com variadíssimas possibilidades. Portanto podia ser vista de baixo para cima, da altura da própria performer, de cima para baixo como podia ser vista pela parte de trás, lateralmente, de frente, tinha todos os ângulos e todas as possibilidades de visibilidade.

Por outro lado o espaço que a envolveu, o espaço da Bienal de São Paulo, foi uma referência fundamental. Foi nesse eixo – esse eixo que é o pilar que sustenta a rampa e que tem todo o espaço aberto à volta – que se permitiu essa possibilidade do público fazer a leitura da performance de maneira muito variada. Agora comparando isso com aquilo que foi feito aqui em Lisboa... Acontece que, quando se passa a escultura para uma zona central de um espaço, que

é um cubo ou um paralelepípedo que se encontra relativamente perto do limite da própria escultura – embora não esteja em cima, a parede encontra-se no limiar – não se consegue reter a abstracção da obra e a leitura é totalmente diferente pelo facto da peça estar colocada num espaço fechado. Na Bienal de São Paulo a peça não tinha um muro superior, uma ingente limitação de espaço, portanto a leitura era feita de uma forma aberta articulada muito mais orgânica – tudo aquilo tem uma perceptibilidade maior do que quando é mostrada por exemplo, num espaço que está dentro de um paralelepípedo, embora as pessoas possam utilizar esse espaço, o interior, no fundo intersticial, entre a parede e a escultura.

No CCB houve um posicionamento do público entre a parede e a própria escultura. No caso de São Paulo isso não aconteceu, enquanto que aqui em Lisboa a peça era basicamente só vista de baixo para cima e sempre quase de frente porque estava, não digo encostada, mas próxima da parede. Portanto, foi completamente distinto. A leitura global, da apreensão global em termos de percepção e da sensibilidade para o próprio público, tornou diferente o tipo de apreensão e de leitura que se fez, também de aproximação à vida.

Focando a sua participação na produção da obra "Comer o Coração" de Rui Chafes e Vera Mantero para a 26ª Bienal de São Paulo, qual foi o processo de criação artística e o seu contributo específico?

Acompanhei todo o sistema processual do desenvolvimento do trabalho e quando foi criado, foi criado de facto, para um local e para uma situação em que as leituras eram as mais variadas e que permitiam, à própria performance, ganhar um enriquecimento também porque o público tinha esta possibilidade de olhar a peça de várias maneiras. E essas

maneiras de observar a peça e de realizar essa leitura que lhe deram muita mais valência do que a estar limitada a quatro paredes.

Para você podemos começar a falar na concepção de uma exposição – no processo de concepção – visto que é arquitecta, da construção de um espaço performativo?

Sim. O espaço performativo independentemente. A presença central da performance é o corpo, o corpo humano, mas como você disse, da performance faz parte o espaço, o tempo, o performer e o público. O que acontece? Essa criação, todos esses factores, podem ser diferentes por variadíssimas razões, portanto o espaço é também fundamental para que o próprio corpo possa apropriar-se desses factores. Nesse caso é a apropriação de dois objectos sendo que um é a escultura e o outro é o próprio espaço que está inserido dentro da escultura...a apropriação da apropriação. Mas é evidente que nós ao pensarmos nisso estamos a pensar para além do espaço da escultura, estamos a pensar no espaço arquitectónico seja ele qual for. Esse é um dado também para a própria performance, para o espaço da própria performance. Portanto, a criação desse espaço performativo determina à cabeça também a realização de um determinado momento performativo

O que é que faz um determinado espaço arquitectónico “ser” um espaço performativo? Quais são as características/especificidades desse tipo de espaço? A partir do momento que a *performance* acontece, quais são os limites espaciais desse espaço? Ou seja, a *performance* e o espaço fundem-se, deixa de haver barreiras, assim como se dá uma alteração da escala, do espaço e da *performance*...

Se nós pensarmos, de facto, à escultura, quando existe sem corpo, é uma escultura e é estática colocada no espaço. Quando a Vera Mantero realiza a performance na escultura, a obra adquire no seu conjunto um valor totalmente diferente ou uma posição completamente diferente. Ela parte as barreiras entre a escultura e o corpo para criar uma obra mais completa e mais complexa que é a performance. No total é uma obra que usa aquele objecto como parte integrante da performance. Ela integra a peça, faz parte daquela peça e ao trabalhar com aquela peça cria como que é um todo que é escultura, corpo e performance.

Agora se quiser eu considero que, como você disse muito bem, da performance fazem parte as quatro etapas... o que acontece no caso? Eu penso que a integração e a leitura é muito mais forte no espaço aberto do que no espaço fechado. Porque é muito difícil conseguir que dentro de uma sala fechada as pessoas consigam abstrair-se completamente da arquitectura da própria sala.

Portanto a arquitectura influi sempre na leitura da performance....

A arquitectura influi sempre. No caso da obra Comer o Coração, penso que é a reeleição do espaço de uma performance que é, evidentemente, centrada no corpo, num corpo que se manifesta agregado e agarrado numa determinada estrutura mas que, também, no caso de estar dentro de uma sala com limites próprios, cria, também, esta complexa relação. Ela não é uma peça que está solta colocada num espaço infinito, num espaço aberto. Ela está autolimitada pelo envolvente portanto é difícil a abstracção e isso é uma condicionante. Dá uma leitura da própria performance diferente.

Portanto o *white box* não é tão indicado para apresentar *performance*...

Não, não é.

E se calhar é preciso investigar para encontrar um outro espaço...

Isso mesmo.

O espaço performado |

O espaço performado pressupõe uma intervenção que deixe claras marcas da transformação no próprio espaço.

Pertencente ao Gruppo T, Gianni Colombo realiza ambientes imersivos e interactivos, espaços elásticos que criam um espaço activo, móvel, provisório, ligado ao comportamento do fruidor, chamado a viver uma experiência polisensorial que envolve todo o seu ser e não só a vista e o tacto. Os ambientes modificam o horizonte de espera do fruidor e determinam a sua percepção através da ideia de ocorrência e a espera do imprevisto.

“Com a obra o fruidor entra em contacto com um sistema de funções perceptivas combinadas – signos-organizações de signos, movimentos-organizações rítmicas – que tende a subtrair-se a definições modais das artes plásticas; pode-se definir: uma emitente de estímulos coordenados capazes de obter do observador que a torna experiência uma resposta estética enquanto cumpre empenhos de total integração aos sentidos e à inteligência do espectador, que passando da visão à concepção do objecto, concepção da sua mecânica estrutural, passará a uma compreensão lógica de uma só sensitiva, transformando-se de espectador em técnico, e a transformação, maior possível, de um público de espectadores num público de técnicos é uma das metas a que o nosso trabalho constantemente aspira”¹¹⁰.

¹¹⁰ Colombo G., *Sulle Ricerche Plastiche Cinevisuali 1964/65*, texto para a manifestação “Nova Tendencija 3”, Zagabria, 1965. “Con l’opera il fruitore entra in contatto con un sistema di funzioni percettive combinate - segni-organizzazioni di segni, movimenti-organizzazioni ritmiche - tale che tende a sottrarsi a definizioni modali delle arti plastiche; si può definire: un’emittente di stimoli coordinati capaci di ottenere dall’osservatore che ne fa esperienza un responso estetico in quanto adempie a impegni di totale integrazione ai sensi e alla intelligenza dello spettatore, che passando dalla visione alla concezione dell’oggetto, concezione della sua meccanica strutturale, passerà ad una comprensione logica da una solo sensitiva, trasformandosi da spettatore in tecnico, e la trasformazione, più larga possibile, di un pubblico di spettatori in un pubblico di tecnici è una delle mete a cui il nostro lavoro costantemente aspira”.



13 *Topoestesia*, 1977



14 *Spazio Elástico*, Studio Marconi, Milão, Itália, 1967



15 *Spazio Elástico*, Studio Marconi, Milão, Itália, 1967

Entrevista Beatriz Albuquerque¹¹¹ | *Performer*
Concrete Space

“Fazer” um espaço performativo? “Construir” um espaço performativo? “Detectar” um espaço performativo?

As intervenções de um artista, de facto, podem também começar de um lugar particular que o mesmo artista habita e que se torna o seu objecto, o seu espaço, o seu laboratório. Consequentemente, as lembranças e o tecido arquitectónico do lugar acabam por se tornar eles mesmos o produto da arte, activo e activado, onde a produção e a apresentação estão em aberto diálogo. Antes que velado pano de fundo ou silencioso suporte da obra, o espaço é juntamente elemento receptivo e reactivo do trabalho. Como elabora este conceito na sua pesquisa performativa?

O espaço da performance é para mim percepção, assim como mutável e efémero, e portanto usa recursos ilusionistas também se se trata só do rápido movimento do corpo. De maneira que, os elementos estruturais dessa linguagem, sustentáculos da comunicação, devem ser vistos aqui de um outro modo porque os espaços e as formas são “reais”: visuais e tácteis. Na performance, a relação entre o corpo e a modulação do espaço requer uma relação tangível

¹¹¹ Beatriz Albuquerque, 1978, Porto, Portugal.

FORMAÇÃO

2006 Atualmente inscrita no MFA na School of the Art Institute of Chicago, USA.

2005 Workshop de animação com Jimmy Murakami, Avanca, Portugal 2003 Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal.

2004 Membro do IPG (Independent Performance Group) fundado por Marina Abramovic.

2004 Workshop de performance com Marina Abramovic, Fundacion NMAC, Montenmedio Arte Contemporâneo, Cadiz, Espanha.

2003 Workshop de performance com Dolores Wilber, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal.

2003 Workshop de animação com Jannik Hastrup, Avanca, Portugal.

PRÉMIOS

2005 Premio distinção Ambient Series, PAC/edge Performance Festival, Chicago, USA.

2004 Premio distinção, Concurso Nacional de Fotografia, Póvoa de Varzim, Portugal.

2003 2º Premio, 12 horas 12 fotos, Pelouro da Juventude de Aveiro, Aveiro, Portugal.

Premio distinção, *Jovem criador*, Centro Cultural e de Congressos de Aveiro, Aveiro, Portugal.

EXPOSIÇÕES E PERFORMANCES

2006 | Performance, *Space*, Musicircus, Museum of Contemporary Art of Chicago, Chicago, USA.

Performance, *Livre*, Links Hall, Chicago, USA.

Performance \$, *Vivisection III*, Base Space, Chicago, USA.

2005 | Performance, *1x\$, Vivisection III*, Chicago, USA.

Performance, *DIY?*, PAC/edge Performance Festival, Athenaeum Theatre, Chicago, USA.

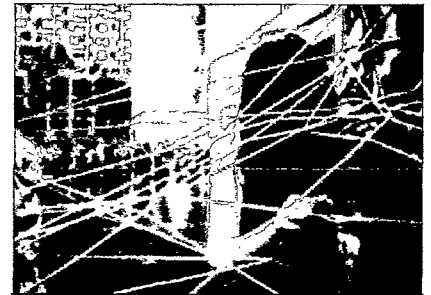
entre volume/espacos e movimentos ou entre a plena apropriação do espaco ou aceitação de outras interações. A relação espacial com a memória e a vontade de transmutar a mensagem são a chave de leitura das minhas performances; uma relação que se estabelece com o corpo, as acções, envolvendo as massas, o público – activo ou passivo – e o espaco circunstante.

A percepção de uma performance entra num sistema de experiências que envolve a figura do espectador e do próprio performer num espaco circunscrito. É a corporeidade que torna possível esse sistema relacional ou existem, na sua opinião, outros elementos relacionais?

O corpo e o movimento no espaco são um dos meios mais importantes da comunicação, mas nunca podemos esquecer que é a nossa cultura que nós dita como vê-los.

Através do corpo podemos comunicar uma variedade de ideias assim como a felicidade, a tristeza, a violência, etc. Quotidianamente, desde o início até o fim das nossas vidas, comunicamos através a expressão do corpo. Quando falamos com alguém ou também quando posicionamos o nosso corpo numa certa forma a comunicação é muito importante. A comunicação verbal e a linguagem do corpo são utensílios potentes, com os quais comunicar com o receptor. O corpo existe no espaco com um tempo determinado. O espaco pode ser activado através da performance e o diálogo entre o processo artístico e o devir do público.

Na minha opinião, no caso da performance, o corpo é o suporte para conter informação e a sua comunicação visual é a forma de eliminar os supérfluos. A compreensão daquilo que vemos varia consoante o nível de codificação. A linguagem usada pelo receptor varia, assim como o nível de percepção dessa linguagem é compreendido pelo receptor. É preciso determinar se o receptor compreende os



16 Space, Musicircus, Museum of Contemporary Art of Chicago, Chicago, USA, 2005



17 Space, Musicircus, Museum of Contemporary Art of Chicago, Chicago, USA, 2005

signos/códigos na mensagem ou não. Sabemos, de qualquer forma, que a percepção do receptor é filtrada pela cultura.

O conceito de mensagem tem de um lado a aparência – espaço, cénico e pictórico – e de outro lado, a linguística – convencional, determinada pela compreensão e a aceitação. Este conceito é construído de um ponto de vista individual e do ponto de vista dos atributos convencionais assimilados com a educação e os media. Deveríamos sempre lembrar que é também a nossa cultura que nos dita o que olhar. A perspectiva do corpo que é posto em movimento; o espaço que ocupa, provoca nele distorção ou diferentes configurações da sua forma concreta, que nós dão a noção de terceira dimensão.

Essas distorções são na realidade corrigidas por nós e pelas ideias de conhecimento que temos de cada objecto, que faz parte da nossa memória e da nossa cultura. Eles constituem um sistema de representações, que nos permitem registar o “real” e comunicá-lo.

No meu entender os seus trabalhos performativos *Concrete Space* baseiam-se na relação imediata entre o espaço e o tempo, entre a produção e a recepção. Com a valorização do processo performativo encontramos a acção artística e a amplificação do campo espacial. No fim da *performance* fica um registo em forma de instalação presente no espaço e exposto à interacção do público. Que pretende alcançar com isso?

Na minha opinião o projecto “on-going” Concrete Space representa a atitude e os movimentos da figura humana, reforçada pelo espaço que é invisível e activado através o processo criativo. Os reflexos de luz e a acumulação de cordas activa o espaço. A forma humana a ser aqui representada é dinâmica e a atitude do movimento é

explícita, durante a performance e implícita, só depois do permanecer dos restos – como uma instalação contínua no espaço.

Podemos ter consciência que o significado da performance/instalação estaria “adormecido” até o momento no qual o trabalho é apreciado pelo público (espectador, etc). O público pode explorar fases diferentes de percepção, ser activo/passivo quando interage com o trabalho.

Podemos pensar a performance como um deslocamento da investigação dos componentes objectivos da obra de arte para as suas condições espaciais de percepção, em primeiro lugar, e, depois, para a base corpórea dessa percepção? E esses elementos no seu entender podem criar um espaço performativo com uso exclusivo pela performance art?

A performance para mim é produzida, planeada e construída em função das necessidades do artista em transmitir uma mensagem. O fenómeno da comunicação de um tipo expressivo compreende a função essencial de uma experiência ao vivo, efémera, usando diferentes níveis de movimento/materiais/questões (cromático/estrutural) mas com uma leitura simbólica por parte do público.

Quando falamos da exclusividade, não penso que o espaço possa ser exclusivamente usado apenas na performance art. Se pensamos acerca da performance do quotidiano na qual cada um de nós participa e da “Sociedade do Espectáculo”

que nós vivemos, não podemos falar da exclusividade do espaço nem sequer do media. Pelo contrário, a nossa capacidade enquanto homens de termos a percepção de “algumas coisas” e ao mesmo tempo de perceber as dinâmicas intrínsecas, e os diversos aspectos nos quais nos podemos ser conduzidos é o que torna especial um acto criativo.



18 Space, Activate Terrains, Chicago, USA, 2006



19 Livre, Links Hall, Chicago, USA, 2005

No nosso século, a performance ganhou novos elementos e normas expressivas, que se têm misturado e associado com outros media e por isso, estas fronteiras são cada vez mais sombrias, como a existência de um espaço multidisciplinar para a arte.

O *performer* presencia o espaço |

O desenvolvimento das acções do *performer* criam os contornos/limites do próprio espaço.

O espaço tem como unidade de medida o tempo. O tempo fixa-se na sua consumação graças à imagem do *performer*. Daqui a construção de *performances* onde o *performer* presencia o espaço. Eis aqui o carácter “apresentativo” da arte da *performance*, ao invés do representativo.

Ao mesmo tempo que o artista apresenta o seu trabalho, presentificado e existente por si só, o corpo do *performer* consegue determinar profundamente a gramática e a pragmática do olhar que a ele é dirigido, sublinhando a clausura do confim que envolve o *performer* e o espaço circunstante.

O *performer* é focado pelo olhar do espectador e propõe-se como parte integrante do espaço, legitimando-o e conferindo-lhe autoridade.

As funções de delimitação e descontextualização, desenvolvidas pelo *performer*, contribuem para a determinação do “estatuto” da *performance* no espaço e o olhar de quem a contempla. O corpo do *performer* torna-se a chave de leitura das questões mais gerais das margens da representação e do significado de um acto de delimitação que é, ao mesmo tempo, uma abertura à fruição: questões que têm a ver com a natureza do limite em torno da qual gira a relação estética, os lugares filosóficos nos quais se encontra a ambiguidade das distinções entre dentro e fora, marginal e constitutivo, presença e complemento.

O corpo do *performer* sublinha o confim entre o espaço da apresentação e da figuração e o do espaço circundante, e constrange o olhar, que transita uniformemente de uma região para outra do espaço, a parar com atenção perante uma *performance* que se propõe como *posta em acção* do corpo e activação do espaço. Por outras palavras, o *performer* impõe ao olhar que se transforme em visão e relação, e ao espectador que se ponha perante o *performer* e a *performance* numa relação estética, de fruição, avaliação e interpretação. O *performer* que presencia o espaço retém em si a autonomia da obra de arte e do espaço da acção.

Entrevista Marina Abramovic¹¹² | *Performer*
O artista é presente, aqui e agora

No início dos anos '70 tem vindo a desenvolver uma série de trabalhos sobre a resistência física, trabalhos com os quais metia à dura prova o seu limite físico e o papel do espectador que a segurava quase como sendo um refém. Desde aquele momento tem construído uma série de *performances* nas quais tentou mostrar como o poder comunicativo da arte permanecia ligado não só ao objecto de arte mas transitava força e energia entre o corpo do artista e o espectador. Daí, no que diz respeito à minha maneira de "sentir" as suas *performances*, criou uma espécie de rituais nos quais a sua relação com o tempo, com os objectos ou com os símbolos, com os animais, com as outras pessoas e com o seu próprio corpo é colocada à dura prova.

O seu trabalho sobre a duração e sobre a relação estabeleceu, de facto, desde o início, um diálogo íntimo com o próximo ou com o corpo dos espectadores.

¹¹² Marina Abramovic, 1946, Belgrado, Yugoslavia.

FORMAÇÃO

1965-70 Academy of Fine Arts, Belgrado, Yugoslavia.

1968-70 *Projectos, textos e desenhos*.

1970-72 Pós-graduação, Radionica Krsta Hegedusic, Academy of Fine Arts, Zagabria, Croácia.

ACTIVIDADE PEDAGÓGICA

1997-2004 Professora na Hochschule für Bildende Kunst, Braunschweig, Alemanha.

2003 Fundadora e curadora da IPG (Independent Performance Group), organização artística *no profit*.

1998 Membro conselheiro do Contemporary Art Center, Kitakyushu, Japan.

PRÉMIOS

2004 Doctorado *honoris cause*, The School of the Art Institute of Chicago, USA.

2004 American Art Critic Association Award.

2003 Niedersachsischer Kunstpreis, Alemanha.

2003 New York Dance and Performance Award (The Bessies), USA para *The House with the Ocean View*.

2001 Artista em residência no Atelier Calder, Saché, França.

1997 Leone d'Oro à carreira como melhor artista na XLVII Bienal de Veneza para a sua instalação vídeo e performance *Balkan Baroque*, Veneza, Itália.

EXPOSIÇÕES E PERFORMANCES

2006 | *Seven Easy Pieces*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Alemanha.

Balkan Epic, Hangar Bicocca, Milão, Itália.

Balkan Erotic Epic, Sean Kelly Gallery, New York, USA.

2005 | *Seven Easy Pieces*, Guggenheim, New York, USA.

Marina Abramovic, Chapelle Saint Charles, Avignon, França.

Count on us, Galerie Guy Bärtschi, Genève, Suíça.

Count on us, Artium - Centro Museo Vasco de Arte Contemporâneo, Vitoria-Gasteiz, Espanha.

Cleaning the mirror, Galleria Lia Rumma, Naples, Itália.

Virgin-Warrior/Warrior-Virgin, Palais de Tokyo, Paris, França.

Agora, nas últimas *performances* começou a desenvolver a via da repetição/recuperação. Penso, por exemplo, na obra *Biography Remix* ou nas *performances* realizadas para o festival *Performa* no Guggenheim de Nova Iorque, nas quais, durante uma semana inteira, repetiu/recuperou algumas entre as *performances* mais importantes do século XX da sua autoria e de outros artistas.

Recentemente, focou-se a atenção sobre a repetição/recuperação da *performance* e sobre os vários significados conexos: uns acham tratar-se de um dispositivo de *mise en scène*, outros apontam o dedo contra a artificialidade das *performances* que nascem de um processo mas, que de um certo ponto de vista, restituem a memória de um evento que já passou.

Do ponto de vista semiótico, estão envolvidos precisos elementos teóricos: as estratégias da descoberta da verdade, a dimensão axiológica da *performance*, os regimes de enunciação e *posta em acção*.

Mise en scène da repetição/recuperação da *performance* versus *mise en act* da *performance*...quais as diferenças?

É interessante, estou à trabalhar e a pensar sobre esses conceitos mesmo agora; se a performance pode viver uma segunda vez...

Quais as próximas etapas na evolução performativa?

Não sou uma mágica. Não faço ideia do que será o futuro da performance em geral. Isso depende de outros indivíduos e de como eles irão desenvolver o seu próprio trabalho. Posso só falar por mim. Durante a vida inteira, a minha relação com a performance tem sido sempre a mesma. Eu tenho a ideia, o conceito, e continuo a partir desse ponto. As performances feitas hoje não têm o mesmo conceito de "duração" dos anos '70. Actualmente, a performance assemelha-se mais a um acontecimento rápido, feito,



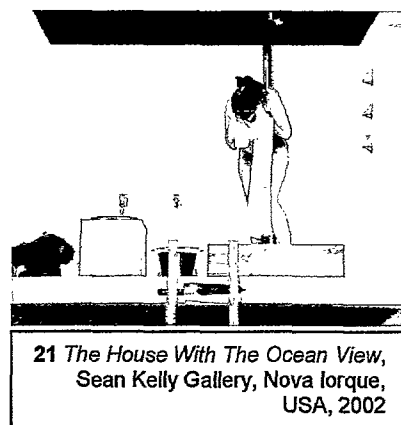
20 *Seven Easy Pieces (Seedbed)* de Vito Acconci, 1972), Guggenheim, Nova Iorque, USA, 2005

geralmente, para um registo em vídeo que será apresentado em forma de loop. Artista e público não percorrem a acção juntos, o que pediria muito tempo. Apenas deslizam rapidamente por diferentes imagens. A partir daí é uma questão de gerar uma concentração de força de vontade. No que diz respeito a mim, eu estou sempre mais e mais interessada em obras de longa duração. Aqui, não só o performer mas também o público devem ser preparados. O público deve ser testemunho e receber a obra mentalmente e fisicamente, para sustentar a obra assim como faz o artista, e para perceber a obra na direcção correcta.

As minhas performances no futuro serão também mais simples, usando pouco ou quase nada de tecnologia. Serão desnudadas até à pura presença do artista perante o público.

Do ponto de vista curatorial, o "projecto" expositivo coloca a arte da *performance* num contexto mais amplo e examina o seu desenvolvimento pondo questões sobre a relação entre arte e experiência vivida, o posicionamento do corpo em relação ao sujeito, os aspectos transcendentais da *performance* e as questões conexas à identidade pessoal. Discutindo o significado existencial do lugar no qual a *performance* e a sua direcção/régia acontecem, e, tendo em conta, como ponto de partida, o nosso corpo e as nossas percepções, pensa que podemos "ser" qualquer coisa enquanto permanecemos "nesse" lugar específico que se cria durante uma *performance*? Quais, se existem a este ponto, as características do espaço performativo para a *performance* artística?

Ainda, isso depende do conceito. A partir do conceito tens que olhar para o espaço perfeito para a *performance*. Não existe um espaço perfeito. Algumas ideias resultariam num



teatro, outras num museu, a outras num quarto de hotel ou num quarto privado. Na performance não deveriam existir regras acerca de como e onde apresentá-la.

Um mês depois...

Esta tarde, lendo mais uma vez o seu livro *"The Artist Body"*, descobri uma coisa muito interessante na ficha técnica, nomeadamente no que diz respeito à *performance*: existe sempre uma distinção entre a *performance* que toma forma num "espaço dado" e a *performance* que toma forma num "espaço escolhido". Pode-me dizer como é que estas contingências influenciam as suas *performances*, e as relações com o espaço e com o público?

Quando fazíamos performances nos anos Setenta, tínhamos duas escolhas: um espaço dado ou um espaço escolhido. O espaço dado era-nos entregue pelo museu ou por outras instituições para performar, o espaço escolhido éramos nós que o elegíamos.

Claramente as coisas mudaram muito e agora posso moldar o espaço. Mesmo se for um espaço dado. A relação com o público também teve uma evolução. Dou uma oportunidade ao público, ofereço uma experiência, certamente também a experiência do espaço, porque a minha performance está no espaço, o meu corpo está no espaço.

Frequentemente as suas acções sugerem que elas podem operar enquanto imagens. Imagens ao vivo, sem dúvida, mas imagens. Pode ser que isso esteja em relação com a premissa fundamental que está por detrás de *Seven Easy Pieces*, do último ano (Novembro 2005) em Nova Iorque?

Seleccionou *performances* que considerou essenciais para a sua própria pesquisa e formação artística e, tal como para muitos na audiência, o conhecimento que teve dos trabalhos

dos outros chegou, na sua maioria, através de histórias orais e documentação fotográfica. Mas as *performances* que apresentou, ou melhor, a sua interpretação das *performances* baseavam-se muito pouco nessas *performances* que nunca viu e que pareciam mais imagens icónicas.

Nos últimos 15 anos, as análises mais relevantes sobre a *performance art* focaram, sobretudo, a sua efemeridade assim como a sua grande força. Peggy Phelan foca a radicalidade da *performance*, a sua relação com a representação e a sua capacidade em efectuar mudanças em ambos *performer* e espectador. Para Phelan, enquanto a documentação da *performance* pode ser experienciada fortemente, é necessariamente outra coisa que a própria *performance*, perdendo a inter-subjectividade e a proximidade com um futuro desconhecido. O que pensa?

Considero Seven Easy Pieces uma resposta às questões de como a performance pode viver num segundo momento desde a altura da primeira interpretação. A documentação torna-se sempre menos um suplemento e mais uma fonte. Baseadas grandemente nas imagens, as performances são também conscientemente escritas no espaço de tal forma que se tornam imagens-representações.

A ideia para Seven Easy Pieces demorou muito; muito tempo para chegar ao estado em que se encontra agora. O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe como narrativa, porque as testemunhas contam para outras pessoas que não assistiram à acção. É uma espécie de conhecimento narrativo. Ou existem fotografias, slides, gravações em vídeo, etc., mas eu acho que essas



22 Seven Easy Pieces (Action
Pants, Genital Panic de Valie Export,
1969), Guggenheim, Nova Iorque,
USA, 2005

apresentações nunca conseguem dar conta da performance propriamente dita, falta sempre alguma coisa.

A performance só pode viver se for apresentada de novo. Obviamente, tem o problema do conceito do artista original, ou seja, qualquer pessoa que quiser re-apresentar uma performance tem que se colocar dentro da performance e consegue, por isso, uma interpretação diferente. Por isso, trabalhei a ideia de como hoje, no século XXI, algumas das performances do passado, dos anos 1970, 1980 e 1990, podem ser reapresentadas e que tipo de regras deveríamos propor, como artistas da performance, às pessoas que quiserem re-apresentar esses trabalhos.

Eu quis estabelecer uma espécie de exemplo histórico.

Nesse espaço, onde uma imagem começa a viver só para se tornar uma outra imagem, parece que o meu reconhecer a verdade da Peggy Phelan é também a condição da tentativa de experienciar as histórias e como elas desaparecem. Esta é uma versão complicada do que é "live" e que manifesta plenamente o terror e o prazer da performance.

*Mas foi mesmo depois de ter apresentado uma outra vez a minha performance *Lips of Thomas* (1975) que ela começou a fazer sentido para mim: comer mel, beber vinho, recortar uma estrela no meu estômago, chicotear-me, deitar-me sobre de uma cruz de gelo – foi tudo uma destilação inconsciente do comportamento selvagem Balkano, imerso no dogma cristão e comunista.*

Entrevista Nico Vascellari¹¹³ | Performer

Na *performance Nico and the Vascellari's* propõe um espaço profundamente instável, mutável, precário, com os seus pais vacilantes sob o peso do tecto chamados a sustentar, modificando continuamente a estrutura da *performance* e fazendo do seu próprio corpo uma experiência espacial. Este tecto móvel por si apresentado cria uma relação entre o espaço da *performance* e o espaço físico e social do qual todos nós participamos.

Inside the box/outside the box, um contínuo deslocamento do ponto de vista exterior e interior. O tecto móvel que utiliza, no meu entender, faz com que a sua *performance* construa um

espaço *between the boxes*, um espaço relacional. O que pensa sobre isto?

Aquela tábua de madeira é o nivelamento descarnado e magro do ângulo que caracteriza um tecto; a agulha da balança cujos equilíbrios são constantemente mutáveis e colocados a dura prova.

O espaço arquitectónico destinado à *performance* pode ser entendido como espaço elástico – à maneira de Gianni



23 Nico and the Vascellari's, Premio Internazionale della Performance, Dro (TN), Itália, 2005

¹¹³ Nico Vascellari, 1976, Vittorio Veneto (TV), Itália.

PRÉMIOS

2006 Premio New York, Italian Academy at Columbia University, bolsa de estudo do Ministero degli Affari Esteri, Roma, Itália.

2005 Premio Internacional da Performance, Galleria Civica d'Arte Contemporanea Trento, Centrale Fies, Dro (TN), Itália.

2004 Iceberg Price, Bolonha. Artista em residência no MGLC, Lubljana, Eslovénia.

2000/2002 Artista em residência, Fabbrica, Treviso, Itália.

EXPOSIÇÕES E PERFORMANCES

2006 | *Vuoto Pneumatico*, curadoria de A. Zanchetta, Teatro Junghans, Veneza, Itália

Performance a Liste, curadoria de M. Kasli, Basel, Suíça.

Dead of Winter, curadoria de D. Fuller, HVCCA, Peekskill, Nova Iorque, USA.

Cuckoo, curadoria de M. Farronato, Viafarini, Milão, Itália.

Della natura (umana) molteplice, curadoria de Antonio Grulli e Francesca Natoli Fortezza della Brunella, Aulla (MS), Itália.

Io Ballo Da Solo, Galleria Monitor video&contemporary art, Roma, Itália.

Death Blood War, curadoria de Alenka Gregoric, Galerija Skuc, Ljubljana, Eslovénia.

2005 | *Death Blood War*, Gemine Muse 05, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Bolonha, Itália.

A Great Circle, curadoria de A. Lissoni, Spazio Lima, Milão, Itália.

Colombo – ou seja transformável perceptivamente só no momento no qual a *performance* é *posta em acção*?

Acho que a percepção do espaço se transforma também na lembrança da acção ou na espera que isso aconteça.

O corpo na *performance* é o espaço do discurso e investigação do real, ambos fatores e materiais. Em que condição pode um comportamento ser considerado portador de significado?

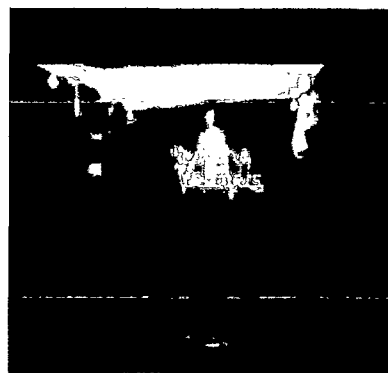
Sempre e de todas as maneiras. Em presença ou em ausência de público.

O receptor da acção performativa encontra-se num espaço delimitado e é indispensável para que a *performance* seja *posta em acção*. A estrutura teórica do trabalho muitas vezes está de pé porque tem a possibilidade de interagir energeticamente com um público agrupado num dado espaço juntamente ao *performer*. Durante uma conversa, Marina Abramovic falou-me de um terceiro espaço que é dado pela relação entre dois agentes performativos e que denomina de *That Self*, uma energia pura que ilumina os espectadores e o mundo. Qual é a sua experiência?

A troca de energia é uma das componentes que considero fundamentais nas minhas performances. Em linha de máxima, se bem muito consciente da diferença entre público e performer, tento conceber a acção como um evento no qual os contínuos feedback energéticos criem um único ambiente.

A *performance* substitui à obra de arte um evento delimitado no tempo e nega a possibilidade de uma fruição diferente daquela do *hic et nunc*... Que pensa disso?

Um dos aspectos que me interessa na performance é a sua comunicabilidade no momento no qual a acção é terminada.



23 Nico and the Vascellari's, Premio Internazionale della Performance, Dro (TN), Itália, 2005

A energia que emana um palco cénico vazio e as fantasias e fascinações que sugere e subentende. Muitas vezes concebo a acção ligada juntamente com as suas específicas modalidades documentativas, sejam elas fotográficas, sonoras, vídeo, de instalação ou a mistura de algumas delas.

O espaço presentifica a acção humana |

O espaço torna-se contentor de significados e de possíveis desenvolvimentos de acções humanas.

Esta dimensão é perseguida através da forma predilecta dos filósofos: o diálogo activado num espaço vazio, no qual os corpos em movimento sob um "pórtico ideal" trocam mutuamente pensamentos. Espaço vazio pelo projecto, cujos sujeitos perseguem uma prática de esvaziamento e de acolhimento de sinais entendidos como gestos iniciais de novos percursos criativos. O percurso tende a por em acção o processo de reeducação, visto como o despertar de uma outra consciência do corpo agente no espaço dentro e fora da *performance* representada.

O interesse é adquirir de forma pessoal uma disciplina interior que leve a afinar instrumentos pela percepção de sinais que vêm do exterior e do interior.

Todas as formulações espaciais são feitas a partir do convívio com o "*locus* do desejo" e motivadas a seguir, pelas interacções sociais. Mas as trajectórias são particulares uma vez que cada um apropria-se do espaço e da experiência performativa de acordo com suas sensações, percepções, imaginação. A presentificação espacial permite a permanência das experiências performativas, dos objectos e das vivências mesmo diante de sua ausência. Sendo própria de cada sujeito, não existem presentificações e representações espaciais idênticas.

Entrevista Vanessa Beecroft¹¹⁴ | *Artista plástica*

¹¹⁴Vanessa Beecroft, 1969, Génova, Itália.

FORMAÇÃO

1983-1987 Civico Liceo Artistico Nicoló Barabino Architettura, Génova, Itália.

1987-1988 Accademia Ligustica Di Belle Arti Pittura, Génova, Itália.

1988-1993 Accademia Di Belle Arti Di Brera Cenografia, Milão, Itália.

EXPOSIÇÕES E PERFORMANCES

2006 | VB59, National Gallery, Londres, Inglaterra.

VBLV, Alphabet, Espace Louis Vuitton, Paris, França.

2005 | VB53, CAC Málaga, Espanha.

VB58, Push Button House, Collins Park, Art Basel, Miami, USA.

VB57, Louis Vuitton Champs-Élysée, Paris, França.

VB56, Louis Vuitton, Petit Palais Paris, França.

VB55, Neue Nationalgalerie, Berlim, Alemanha.

VB53, Galleria Massimo Minini, Brescia, Itália.

VB52, Galleria Lia Rumma, Nápoles, Itália.

“Não falem, não interagem com os outros, não sussurrem, não se riam, não se mexam teatralmente, sejam simples, sejam naturais, sejam destacadas, sejam clássicas, sejam inalcançáveis, sejam altas, sejam fortes, não sejam sexy, não sejam rígidas, não sejam casual, assumam o estado de espírito que preferirem (calmo, forte, neutro, indiferente, orgulhoso, gentil, altero), comportem-se como se estivessem vestidas, comportem-se como se ninguém estivesse na sala, sejam como uma imagem, não estabeleçam contactos com o exterior, mantenham a vossa posição mais do que vocês possam, lembrem-se da posição que vos foi entregue, não se sentem todas ao mesmo momento, alternem uma posição de descanso com uma posição de atentas, se estiverem cansadas sentem-se, se necessitarem de ir embora façam-no em silencio, resistam até o fim da performance, interpretem as regras naturalmente, não rompam as regras, vocês são o elemento essencial da composição, as vossas acções reflectem-se no grupo, até ao fim podem-se deitar, antes do fim levantem-se de pé rectas”¹¹⁵.

“Você acha que a comida influencia o seu corpo? Você acha que a comida influencia sua mente? Qual é seu consumo de água? Quais são seu vícios? Você gosta de açúcar? Quais são seus produtos de beleza favoritos? Quanta força de caráter você tem? Qual hora do dia você está mais forte? Você gosta da revista vogue? Quantos pares de sapatos tem? Prefere salto alto ou tênis? Sol ou chuva? O sol ou a lua? Gosta de homens? Gosta de mulheres? O que pensa

¹¹⁵ Beccaria M., *Scene di Conversazione*, entrevista de Marcella Beccaria a Vanessa Beecroft, em *Vanessa Beecroft. Performances 1993-2003*, Milano, Skira Editore, 2003, pp. 18-19. Algumas regras: *“Non parlate, non interagite con le altre, non sussurate, non ridete, non muovetevi teatralmente, siate semplici, siate naturali, siate distaccate, siate classiche, siate inattingibili, siate alte, siate forti, non siate sexy, non siate rigide, non siate casual, assumete lo stato d’animo che preferite (calmo, frte, neutro, indifferente, orgoglioso, gentile, altero), comportatevi come se foste vestite, comportatevi come se nessuno stesse in sala, siate come un’immagine, non stabilite contatti con l’esterno, mantenete la vostra posizione più di quanto possiate, ricordatevi della posizione che vi é stata assegnata, non sedetevi tutte allo stesso tempo, alternate una posizione di riposo ad una posizione di attenzione, se siete stanche sedetevi, se avete bisogno di andare via fatelo in silenzio, resistete fino alla fine della performance, interpretate le regole naturalmente, non rompete le regole, voi siete l’elemento essenziale della composizione, le vostre azioni si riflettono nel gruppo, potete allungarvi fino alla fine, prima della fine alzatevi rette in piedi.*

dos homens? O que pensa das mulheres? Se preocupa com sexo? Já foi abusada sexualmente? Foi por um membro da família? Você deu queixa do crime? Qual o seu maior medo? Maior fobia? Maior vergonha? Qual o seu mais irracional desgosto? De qual doença mental se sente mais próxima? Qual é o crime que você cometeria mais facilmente? Sabe quem é Azzedine Alaia? Oscar Niemeyer? Carolina Maria de Jesus? Chico Mendes? Ayrton Senna? Lampião? Já foi à Amazônia? Existe racismo no Brasil? O que você pensa do exército? Você é contra ou a favor da pena de morte? O que você pensa do exército americano? O que você pensa dos EUA? É feminista? O que significa misógino? O que significa vergonha para você? O que significa nudez para você? O que estar nua significa para você? O que você acha que essa performance representa? Você estaria fazendo isso se não estivesse sendo paga? Como você se sente sendo feita para parecer com todas as outras? Você acha que a platéia é sua amiga ou inimiga? Se você pudesse gritar durante a performance, o que você gritaria?"¹¹⁶.

Corpos que se dispõem perante a sua vontade criadora – os corpos dóceis de Foucault – que os instrui nesta coreografia sem movimento, atribuindo posições, modos de se comportarem, limites e constrangimentos à sua liberdade. Aparentemente retira-lhes toda a agencialidade e autonomia, e, no caso da maioria das suas *performances*, consegue arranjar modelos muito parecidas entre si, reduzindo ao máximo as diferenças entre as pessoas. Contudo, esses corpos parecem, ao mesmo tempo, resistir, exercer um poder contraditório sobre o espectador que chega ao local da *performance* e encontra uma série de

¹¹⁶ Algumas perguntas para o *casting* das modelos para a performance VB50 para a 25esima Bienal de São Paulo em 2002 em Brum A., *VB50: A Performance das 50 mulheres nuas na Bienal de São Paulo vista pelo lado de dentro*, www.rizoma.net.

mulheres. Porquê a escolha de um corpo que não é o seu?
O corpo feminino é o seu espaço de concentração?
O corpo feminino nas minhas performances torna-se um espaço asséptico, pois retiro-lhe qualquer tipo de veleidade. Mostro-os uns iguais aos outros, ténues, pasteis, dissolvendo-se no espaço que os rodeiam e que os presenciam. Alguma coisa acontece graças aos corpos presentes. As modelos podem ser, em parte, nuas, em parte, vestidas, mas a nudez é, em parte, carnal e, em parte, culturalmente e iconologicamente conotada. Nudez do feminino em natureza e nudez do ícone sapientemente construído como elemento fundamental da cenografia complexa da performance. É evidente que me refiro ao estudo dos corpos, portanto ao nu, como único elemento de discussão e de análise do mundo.

Eu imagino as modelos como se fossem elementos de uma composição ao estilo de Jackson Pollock: instalo-as e elas mexem-se, rompendo a cena. Além disso, a nudez é violenta e eu mostro quase um abismo. Nas fotos trata-se de um segundo, tem mais glamour, mas as performances são mais embaraçosas. Passadas umas horas as pernas nuas tornam-se violáceas, o público não imagina a nudez e fica perturbado.

Aparentemente nas suas *performances*, que demoram duas, três horas, não acontece nada, nenhuma acção, nenhuma narração. Elas – as modelos – geralmente seguem um ritual idêntico, consistente numa *mise en act* de modelos profissionais – mas também de familiares e amigos – às quais é solicitada a imobilidade, o silêncio – o máximo possível – transformando-se em imagens para olhar. Estou enganada?

Não, é isso mesmo. Eu sou a criadora da performance, sou eu que estou por detrás de tudo, a que cria a “regia”. Sei



24 VB48, Palazzo Ducale, Genova, Itália, 2001

que uso um material incandescente, as mulheres gritam, falam, são mulheres, estão nuas e isso na realidade impressiona muito o público.

Na ausência quase total das acções e narrações, as suas *performances* activam uma dramaturgia minimal que se foca no corpo e no olhar.

Superada a fase inicial de estática de composição, de “*tableau vivant*”, as modelos metem em acto uma espécie de dramaturgia da resistência dos corpos, de progressivo desfasamento da figuração, devida aos esgotamentos físicos, à impossibilidade de permanecer longamente na mesma posição. Esta desagregação planificada remistura,

de uma forma singular, instâncias contrastantes, o natural e o artificial, a precisão de um conceito ou de um desenho, com a perda da ordem e o início do caos – aparente...

Deixo que a componente aleatória de uma performance crie momentos não previstos. Não porque goste do caos, mas porque não o posso evitar. As raparigas reagem de maneira subjectiva às minhas regras. A rigidez de uma solução formal angustia-me a um ponto tal que deixo a performance aberta para se criar a si própria. Mas ao mesmo tempo tenho uma atenção rigorosa ao implante cenográfico e figurativo que é uma das características peculiares das minhas performances, conceptualmente mais próximas da pintura que da acção performativa.

Não acha enigmática a relação que se instaura com o olhar estranho, com o espectador, hóspede anónimo desorientado pelas suas *performances* que não representam nada e não duplicam nenhuma coisa – quer dizer a meu ver a sua identidade é multiplicada infinitas vezes, tantas quantas as



25 VB48, Palazzo Ducale, Genova, Itália, 2001

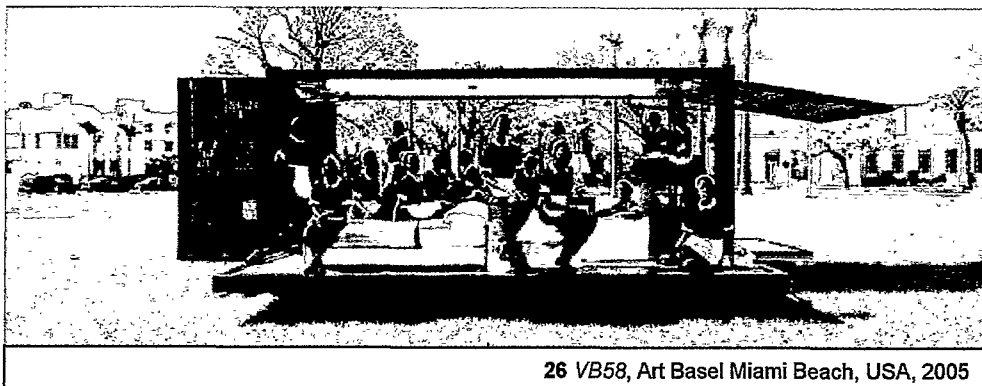
suas modelos – provocando desorientação perceptiva e reivindicando uma própria autonomia?

Não acha que o espectador de uma certa forma tenta aproximar o conceito de existência no momento no qual a sua *performance* se configura como limite de uma dimensão diferente?

O que acho é que o espectador de facto fica chocado com o que represento. Mas ao mesmo tempo, se num primeiro momento pode parecer que as minhas performances “não representam nada ou duplicam nenhuma coisa”, na realidade o discurso que apresento nas performances traduz-se no plano da pesquisa identitária. A referência autobiográfica é a maneira mais directa e espontânea que posso usar para criar. Uso-me a mim mesma como exemplo de um discurso que uma vez transferido no plano artístico, consegue-se tornar universal. No que diz respeito ao desnorreamento do público...é isso que procuro também.

Pode explicar melhor?

Eu desoriento o espectador, coloco-o juntamente com as minhas modelos num espaço que eu construo, que eu crio, que eu imagino, e que só eu conheço profundamente. As únicas coordenadas que ele tem para se orientar, são as espaciais, as próprias do lugar onde a performance é mise en act. Mas é só isso; é um espaço só meu, que partilho esteticamente com o espectador.



26 VB58, Art Basel Miami Beach, USA, 2005

O espaço performante |

O espaço performante pressupõe uma acção de transformação vivida pelo espaço. É o espaço que absorve, por osmose, todos os lugares contidos na memória, que se transforma numa multiplicidade de lugares possíveis¹¹⁷.

A *performance* existe em plena relação com o ambiente de onde retira a sua razão de ser. Essa forma de trabalho exige uma pesquisa prévia do espaço no qual a performance se destina, para que ele seja conhecido em profundidade, em vários níveis de informação, e para que venha a existir uma resposta performativa. A *performance* "faz" do espaço um momento único pelo emprego de coordenadas que lhe são inerentes, de maneira a ser partilhada pelo público que transforma o conhecimento artístico em experiência, permanecendo, o espectador, único responsável pela obra naquele determinado espaço.

O espaço performante é marcado pela transformação do sujeito em corpo, do ambiente interno, produzindo uma dramaturgia em trânsito.

Ele expressa-se através do mapear, do caminhar e do percorrer. Sendo que mapear tem a ver com o estudo das características do espaço que projecta as acções futuras do performer e do público. Caminhar é a descoberta do espaço. Percorrer é a consciência do caminhar e, portanto, da inteligibilidade do espaço.

O espaço performante é experienciado em tempo real. Trata-se de um *unicum*, porque, por quanto a *performance* – no entender de alguns artistas – possa vir a ser repetida, existem elementos irrepetíveis frutos do balanceamento simbiótico entre *performer* e público.

¹¹⁷ O espaço é o *locus* do desejo. Lippard L., *The Lure of the Place: The Sense of Place in a Multicentered Society*, New Press, New York, 1997.

A palavra espaço indica na língua italiana uma entidade ilimitada e indefinida, diferentemente da palavra lugar que indica uma porção idealmente ou materialmente delimitada de espaço... Mas o espaço na sua indefinição contém muitas outras significativas *sfumature*. A palavra espaço configura finalmente o território extremamente vasto, que tem a ver tanto com a delimitação dos lugares, quanto com os corpos e as suas acções e ainda, com entidades matéricas como a extensão temporal. O espaço é o horizonte aberto da *performance*. Este horizonte é aquilo do qual a *performance* se ocupa e é, também, o que fisicamente ocupa.

Qual é a margem de acção de uma *performance* inserida num dado espaço, ou seja, no âmbito estritamente performativo, pensa que o problema seja sempre o contexto expositivo? Pensa que o *performer* e a *performance* são sempre prisioneiros do espaço no qual é *posta em acção a performance*?

Como regra geral sim. Também porque as performances actuais desenvolvem-se sempre mais em espaços construídos pelos artistas nos quais fazem agir o próprio corpo; penso no John Boch, no Paul McCarthy.

Hoje mais do que nunca o ser aberto do espaço revela-se como um ser complexo, múltiplice, multiforme, estratificado. Mais uma vez se remete para discussão cada suposta

¹¹⁸ Giacinto di Pietrantonio, Pescara, Itália.

Curador, crítico de arte, é actualmente director da GAMeC (Museu de Arte Moderna e Contemporânea) de Bergamo, docente de História de Arte Contemporânea na Accademia di Brera. Consultante juntamente a Angela Vattese do Premio Furla – Querini Stampalia para a arte, é membro do Conselho de Administração da AMACI (associação dos museus de arte contemporânea italianos) e Director da *I Love Museums*, a revista órgão de informação da associação. É director da revista de arte contemporânea *Perché?/?*. Curador da Quadrienal de Roma 2005, membro da Fundação Kogart de Budapest. Curador de 1995 a 2004 do Curso Superior de Artes Visuais que desde 1995 desenvolve-se anualmente na Fundação Antonio Ratti de Como. Chefe de redacção e vice-director da *Flash Art Italia* de 1986 a 1992. De 1994 a 1996 foi consultante para as artes visuais da Região Abruzzo.

objectividade do espaço, assim como a sua concepção e/ou manipulação. Que pensa disso?

Muito interessante porque depende das obras que isso produz.

Um outro elemento tem a ver com a “colocação” do utente: assistir a uma *performance* num espaço não significa simplesmente viver e percorrer um espaço no sentido tradicional, mas antes explorar um dispositivo que desloca, revira ou simplesmente transfere os limites da experiência tradicional do espaço e da obra apresentada nele. Pensa que a *performance* possa seguir essa estrutura espaço-*performance*-público-percurso?

Certamente e não só desde hoje.

Quais são as características do horizonte performativo a nós contemporâneas?

Vai num sentido de combinação de elementos teatrais, cinematográficos e musicais. Menos concentrados no performer singular que usa só o corpo, mas combinados com outros elementos da sociedade do espectáculo.

Ainda uma pergunta... lendo várias entrevistas sobre a Vanessa Beecroft, o seu nome ressaltou como estando ligado à concepção da sua primeira *performance* na Accademia di Brera. Pode-me contar como foi o processo criativo?

Não era uma performance feita na Accademia, mas na galeria de Luciano Ingapin no contexto de Salon 1º, mostra anual promovida pela Accademia di Brera em Milão, que apresentava alunos promissores assinalados por vários docentes. Naquele tempo os alunos eram distribuídos entre várias galerias de Milão, enquanto nos últimos anos a coisa mudou e são expostos todos juntos na Permanente. Eu e a

Cherubini, docentes de História de Arte assinalámos Vanessa Beecroft que expôs na galeria que referi há pouco, aguarelas, o Diário Alimentar e uma performance feita desta maneira. Numa sala no meio de uma zona de passagem entre as outras salas deixou montes de vestidos usados, seleccionados por ela, que as modelos, na altura suas colegas de escola, eram convidadas a vestir e depois a andar pelo espaço da galeria sem falar com ninguém. Quando cheguei, eu não sabia desse trabalho e foi uma surpresa para todos, também para mim. Percebi logo que ela tinha feito uma coisa inovadora. A imagem apresentada à minha frente, fez-me pensar na Primavera de Botticelli que ganhava vida.

O objecto que presentifica o espaço. O registo da *performance* e a dúvida da supremacia do objecto |

Colocar em dúvida a supremacia do objecto apresenta dois significados possíveis do verbo consumir: o que se consome, acaba, volatiliza, cuja existência permanece num tempo limitado, no seu transcorrer. Ou o acto em si do consumir, de "ter" alguma coisa, de digeri-la e de assimilá-la. A *performance* liga-se à primeira acepção e conseqüentemente contra a segunda.

Uma das maiores questões conceptuais e teóricas iluminadas pela *performance* é a ontologia do objecto artístico – sob este ponto de vista liga-se aos movimentos contemporâneos do minimalismo e do conceptualismo.

O processo performativo encontra no comportamento actual e recuperado os seus mecanismos de base. Isso quer dizer que recuperar não significa repetir mas ter em conta que a comunicação é um processo que recorre, que vive na dialéctica entre permutação e recombinação, entre o que se repete e o que se renova na actualização do evento comunicativo.

Repetir, nesse caso, quer dizer que a comunicação se liga a outra comunicação e que, nessa circularidade, nunca é igual a si própria mas evolui em relação às condições da sua realização – tempo, lugar, público.

Por isso, um grande paradoxo pesa sobre o termo, desde que a *performance* artística, no seu ser imediata, no seu ser efémera e corpórea, coloca em xeque a reprodução serial, os padrões mecânicos e a lógica de consumo, ou seja, a efectividade, a eficácia, a eficiência. O facto, é que a *performance* problematiza a ideia de produção e de consumo de obras de arte que não privilegiam a feitura dos objectos como nas artes plásticas ou na repetição dos espectáculos, e cada espectáculo é único, mas também assim, trata-se de um tipo de serialidade flexível.

Enfim, as necessidades económicas do mercado da arte e dos artistas que desenvolvem pesquisas artísticas na área da *performance art* relacionam-se com os registos proliferantes de imagens de acções performativas, agora libertas da pertença a um espaço, a um tempo, a um público definido e de um suporte determinado. Imagens que possuem uma diversa eficácia simbólica e que instauram uma diferente relação com a gramática e a pragmática da nossa

visão; imagens que já perderam o “cheiro” da apresentação/posta em acção da *performance* e do espaço circundante, do “fora de cena”.

Como coleccionar, preservar ou recriar trabalhos efémeros? Como comprar e vender uma experiência? E, ainda, como satisfazer as expectativas dos artistas penalizados pelo facto de não terem objectos para vender? Como interpretar os vários significados da documentação, a fotografia *versus* vídeo, filme, *reenactments*?

Os curadores estão neste momento a pensar sobre como colocar esse material num contexto museológico e os artistas estão preocupados em descobrir como “congelar” o lado efémero dos seus trabalhos performativos.

Provavelmente necessitamos de uma aproximação antropológica para perceber como se encaixa dentro um período cultural particular.

Como realizar a curadoria da *performance* quando se trata de uma arte completamente imprevisível, constantemente fluida. Será que a curadoria de uma *performance* é um oxímoro da noção de *display*?

Será que dessa forma um objecto de arte, o registo da *performance*, “justifica”, através de referências espaciais, – eventualmente de um outro espaço – o próprio significado?

No centro da minha reflexão está a ideia de *performance* como sendo por natureza sujeita a alguns constrangimentos. Partindo por exemplo do conceito de repetição da *performance*: no mundo da arte contemporânea a *performance* está ainda ligada à ideia de unicidade. São raros os casos de artistas que repetem uma sua *performance* mais vezes – penso em John Bock, Fabio Mauri, Tino Sehgal, Marina Abramovic. O que pensa desse assunto enquanto agente de arte?

Não tenho qualquer problema quanto à repetição de uma performance desde que isso seja feito para questionar a mesma. O exemplo do Tino Sehgal é bastante ilustrativo.

A economia da representação foi substituída pela repetição. Na prática, é a procura de uma *performance* a determinar o valor cultural e económico e não a sua unicidade. Como se liga a necessidade económica da repetição de uma *performance* àquela artística, ou seja, àquela do conteúdo do trabalho?

Parece-me que o problema que coloca não tem apenas a ver com a performance, pode ser transportado para qualquer outro media se o intuito do artista for apenas ganhar dinheiro, se não e de facto existe um conteúdo e uma lógica esse problema não se põe. Em muitos casos a performance é usada para dar ênfase e força ao trabalho de

¹¹⁹Vera Maria Champalimaud Bebiano de Aguiar, 1971, Lisboa, Portugal.

Licenciou-se em Relações Internacionais pela Universidade Autónoma de Lisboa. Entre 1992 e 2000 trabalhou em gestão e produção de moda para marcas e empresas como Arié, Stefanel, Calvin Klein e El Corte Inglés. Neste âmbito, foi ainda tutora de estágios de alunos da Escola de Comércio de Lisboa. Entre 2001 e 2003 trabalhou como freelancer na gestão de projectos culturais viabilizando publicações, catálogos, exposições e iniciativas para artistas e para instituições e empresas Paralelamente foi relações públicas da Galeria Luís Serpa Projectos e produtora de moda para a revista Egoísta. Nesta última é consultora de arte desde 2003. Ainda em 2003, fundou Vera Cortês Agência de Arte, da qual é sócia-gerente e directora executiva. A Agência tem um particular empenho na divulgação de jovens artistas, bem como no incentivo de novos coleccionadores e na procura de novas oportunidades, lugares e meios de exposição.

um artista que depois vende outras obras que não a performance.

Peggy Phelan no seu livro *Unmarked*, afirma o carácter ontológico contra o económico da *performance* enfatizando a sua qualidade não reprodutiva. Mas ao mesmo tempo, a *performance* é posta em relação à distribuição, à propriedade, à responsabilidade. O que pensa disso?

A unicidade da obra de arte é um problema antigo. Tudo se pode dizer diferente de há meio século. Existe um mercado de arte forte, muita atenção e pressões económicas mas, como referi anteriormente tudo depende da honestidade intelectual e artística do artista. No caso do Tino Sehgal parece-me, além de coerente, muito pertinente face ao ambiente artístico que se vive no momento.

Do ponto de vista da semiótica os elementos colocados em causa são a questão da temporalidade, da repetição mas, também, a elaboração de uma reflexão sobre as formas da "marca" que tende a desvincular os media como a fotografia e o vídeo de um suposto estatuto de registo do real e a sublinhar a natureza intrinsecamente construtiva. Pensa que a solução a este dilema seja a de transformar a documentação ou o registo numa *performance* secundária que se possa manifestar como uma escritura performativa e, finalmente, criar um novo espaço performativo?

É o mesmo que ir ao teatro ou ver a peça na televisão! Como todas as outras manifestações artísticas a performance não deve ficar hermética. As suas representações não devem ser vistas como secundárias mas sim como um novo território parte da mesma.

A necessidade de traduzir em espaço a linha crítica da performance nasce e desenvolve-se em paralelo à figura do curador. O resultado é o de uma ideia de performance/obra no espaço que tenta transmitir a tridimensionalidade da performance/obra no espaço projectado, mas também o seu tempo de percorrência. No que diz respeito à escrita crítica, numa revista de arte como é que se consegue falar de um acontecimento efémero, ou seja, interpretar alguma coisa que “foi”, fugiu, consumiu-se no próprio momento da execução?

Penso que o facto de uma performance ser um acontecimento efémero não impede que seja criticada. Pode falar-se de uma performance como de um concerto de música, por exemplo; um acontecimento que também “foi, fugiu”, mas que, como a performance, não se consome necessariamente no momento da execução...

Como é que se pode pensar e trabalhar a relação com o público de modo a integrá-lo no tempo e no espaço da performance, vivendo a experiência com o performer numa página escrita?

A crítica não deve ser uma continuação da performance.

Nesse caso específico qual é a relação que se instaura entre performance e registo da performance?

O registo da performance não tem de ser a crítica numa revista de arte. Pode ser um vídeo, fotografias, uma notícia jornalística “objectiva”...

Do seu ponto de vista, enquanto directora de uma revista de arte, de que maneira é que a performance acompanha as práticas artísticas actuais?

Quando penso em performance (sem pensar muito) lembro-me dos anos 70, 80. Lembro-me de Marina Abramovic... Não a associo às práticas artísticas actuais.

Pode-se considerar uma evolução da performance que configura uma nova espacialidade artística?

Com ou sem evolução, a performance alterou a noção de espaço nas artes plásticas.

A noção de ausência reconduz sobre si uma vasta especulação de significados: desde ausência como suspensão momentânea da percepção, retiro psicológico voluntário, até à pausa das faculdades cognitivas e sensoriais, ou a ausência como morte – visto que a presença da morte significa a nossa ausência. A ausência do corpo e da obra é atestada do vazio físico que impregna um determinado espaço. Ausência como “nula”.

Mas ausência não significa sempre a “não presença” de alguma coisa. O trabalho do performer, uma vez que a performance tenha tido lugar, pode ser ausente de um ponto de vista icónico mas mostra uma outra tipologia do intervir artístico. Que pensa disso?

Penso que todo o trabalho performático está intimamente “colado” à ideia de corpo, à sua fisicalidade e presença, e a partir do momento em que a performance termina, são várias as possíveis continuidades do trabalho: a assunção de que é um momento irrepetível, sem ambições de se

¹²¹ Maria do Mar Fazenda, 1977, Lisboa, Portugal.

FORMAÇÃO

2006 Frequenta o ano de tese do Mestrado em Estudos Curatoriais, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

Seminário *O Espaço Real e a Exposição como dispositivo*, orientado por Delfim Sardo, Programas Educativos da Fundação Serralves, Porto, Portugal.

2005 Seminário *As Imagens das Cidades: ligações entre fotografia, cinema, literatura e urbanismo*, orientado por Lúcia Marques, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

2002 Licenciatura em Artes Plásticas (Escultura), na Slade School of Fine Art, University College of London, Londres, Inglaterra.

1998 Foundation Studies in Art & Design, na Camberwell School of Fine Arts, London Institute, Londres, Inglaterra.

1997 Curso de Desenho (Fase 1), no Ar.Co, Centro de Arte e Comunicação Visual, Lisboa, Portugal.

PRÉMIOS

2002 Slade Project Award; Realização de um filme em 16mm.

2001 University College of London Travel and Expedition Award; Viagem a Cabo Verde.

CURADORIA

2006 | *Viver/ Dormir/ Sonhar*, texto a propósito da obra de Catarina Botelho, publicado no catálogo *O Manicómio Doutor Heribaldo Raposo – Interpretações*, Museu da Cidade, Pavilhão Preto, Lisboa.

2005 | *Curadoria em Espaços Não Convencionais*, Conferência dada no âmbito do Mestrado em Cultura Visual, IADE, Lisboa, Portugal.

Vista Parcial, Exposição colectiva com participação de Eugénia Musa, Francisco Vidal, Manuel dos Santos Maia, Ana Silva e Sílvia Moreira, Galeria Municipal Lagar do Azeite, produção Câmara Municipal de Oeiras.

2004 | *A Hurtadillas*, Exposição colectiva de Vanessa Billy, Maria do Mar Fazenda e Tomás Nogueira, integrada na programação de MAD 2003 – Encuentro de Arte experimental de Madrid; apresentada na Galeria Los 29 Enchuffes, Madrid.

2003/2002 | *Equador – Ciclo de Primeiras Exposições*, na Livraria LerDevagar, Lisboa. Artistas participantes: Patricia Esquivas, Patricia Pinsker, Luísa Homem, Ana Elíseu, Norberto Lobo, Pedro Faro, Alexandra Ferreira, Francisca Lima, Alex Wisniovsky.

A noção de ausência reconduz sobre si uma vasta especulação de significados: desde ausência como suspensão momentânea da percepção, retiro psicológico voluntário, até à pausa das faculdades cognitivas e sensoriais, ou a ausência como morte – visto que a presença da morte significa a nossa ausência. A ausência do corpo e da obra é atestada do vazio físico que impregna um determinado espaço. Ausência como “nula”.

Mas ausência não significa sempre a “não presença” de alguma coisa. O trabalho do performer, uma vez que a performance tenha tido lugar, pode ser ausente de um ponto de vista icónico mas mostra uma outra tipologia do intervir artístico. Que pensa disso?

Penso que todo o trabalho performático está intimamente “colado” à ideia de corpo, à sua fisicalidade e presença, e a partir do momento em que a performance termina, são várias as possíveis continuidades do trabalho: a assunção de que é um momento irrepetível, sem ambições de se

¹²⁰ Maria do Mar Fazenda, 1977, Lisboa, Portugal.

FORMAÇÃO

2006 Frequentar o ano de tese do Mestrado em Estudos Curatoriais, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

Seminário *O Espaço Real e a Exposição como dispositivo*, orientado por Delfim Sardo, Programas Educativos da Fundação Serralves, Porto, Portugal.

2005 Seminário *As Imagens das Cidades: ligações entre fotografia, cinema, literatura e urbanismo*, orientado por Lúcia Marques, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

2002 Licenciatura em Artes Plásticas (Escultura), na Slade School of Fine Art, University College of London, Londres, Inglaterra.

1998 Foundation Studies in Art & Design, na Camberwell School of Fine Arts, London Institute, Londres, Inglaterra.

1997 Curso de Desenho (Fase 1), no Ar.Co, Centro de Arte e Comunicação Visual, Lisboa, Portugal.

PRÉMIOS

2002 Slade Project Award; Realização de um filme em 16mm.

2001 University College of London Travel and Expedition Award; Viagem a Cabo Verde.

CURADORIA

2006 | *Viver/Dormir/Sonhar*, texto a propósito da obra de Catarina Botelho, publicado no catálogo *O Manicómio Doutor Heribaldo Raposo – Interpretações*, Museu da Cidade, Pavilhão Preto, Lisboa.

2005 | *Curadoria em Espaços Não Convencionais*, Conferência dada no âmbito do Mestrado em Cultura Visual, IADE, Lisboa, Portugal.

Vista Parcial, Exposição colectiva com participação de Eugénia Musa, Francisco Vidal, Manuel dos Santos Maia, Ana Silva e Sílvia Moreira, Galeria Municipal Lagar do Azeite, produção Câmara Municipal de Oeiras.

2004 | *A Hurtadillas*, Exposição colectiva de Vanessa Billy, Maria do Mar Fazenda e Tomás Nogueira, integrada na programação de MAD 2003 – Encuentro de Arte experimental de Madrid; apresentada na Galeria Los 29 Enchufes, Madrid.

2003/2002 | *Equador – Ciclo de Primeiras Exposições*, na Livraria LerDevagar, Lisboa. Artistas participantes: Patrícia Esquivas, Patrícia Pinsker, Luísa Homem, Ana Eliseu, Norberto Lobo, Pedro Faro, Alexandra Ferreira, Francisca Lima, Alex Wisniovsky.

perpetuar para além de um rumor, da descrição de alguém que a presenciou; a ideia de recuperação, de retorno através das várias tipologias de registo – fotografia, texto, vídeo, objectos resíduais, etc...; e recentemente, a muito interessante proposta de Marina Abramovic, do re-enactment de performances já realizadas por outros artistas. Penso que com estes re-enactments, Abramovic delineia precisamente estas problemáticas – habitando um outro corpo, um outro gesto, um outro pensamento, com o objectivo de o activar.

Que acontece exactamente quando é exposta a “obra ausente” do performer? Pode-se pensar numa espécie de transcendência da obra – no que diz respeito à forma da apresentação indirecta – pela qual a obra ausente é reconstruída e experimentada pelo receptor em base às suas lembranças pessoais ou a descrições verbais e reproduções fotográficas?

Eu penso que, quando o artista toma a decisão de mostrar um mapa daquilo que aconteceu – a tal ideia (ou desejo) de recuperação – ele parte do princípio que a partir do que é apresentado não é imaginado um momento passado, mas uma outra coisa... tomando, uma outra vez o exemplo dos re-enactments da Marina Abramovic, o que ela está a querer sublinhar é a actualidade daquelas performances e que para falar de um momento no presente é mesmo preciso (re)vivê-lo. Considerando essa tua ideia de transcendência, proponho, que se dá ainda antes da recepção da obra, que é o artista que a transcende, propondo um outro olhar sobre a sua prática.

Conclusão |

Pode-se definir convencionalmente o espaço performativo no âmbito desta espécie de amálgama de significados na qual quase tudo é válido? Trata-se de abordar a definição desde diferentes pontos de vista¹²¹, relatando algumas das características gerais que este tipo de espaço pela *performance art* pode partilhar, embora na prática se constate que nenhuma das características dotam de especificidade o espaço performativo, a não ser a presença do *performer* e do público num determinado espaço e num determinado tempo.

A *performance*, a temporalidade, o sentido de efemeridade são os temas dos quais se faz encargo o espaço performativo específico. Este existe sempre através da relação recíproca entre o público e o *performer*, o *performer* e o espaço e o público e o espaço. Como uma espécie de colagem expandida, o espaço performativo constrói uma cenografia, uma arquitectura que quer ser habitada e experimentada pelo *performer* e pelo público.

O detectar o espaço performativo remete-nos portanto, para uma extrapolação intuitiva no âmbito da *performance art*.

Cada *performance* no espaço performativo é distinta das outras. Distintas *performances* podem inclusivamente criar perspectivas antagónicas de um mesmo espaço. Surgem da relação entre a ideia de *performance* e o contexto complexo que rodeia o *performer* e o público. Qualquer factor do contexto condiciona a sua *mise en act*. Por outro lado, a *performance*, muitas vezes, ajusta-se às características do espaço criando de cada vez uma relação energética com este último e com o público que também faz parte da *performance*.

No espaço performativo trabalha-se em direcção à criação de um campo colectivo, um território multi-expressivo que actua nos *performers* como um transportar energético. O aspecto processual da criação projecta neste mesmo território uma contínua rearticulação dos elementos performáticos, que são agregados ou dispensados durante a criação. Ocorre aqui uma formação paradoxal: pois o significado na *performance* é algo que se transforma, devido ao carácter aberto da *mise en act*, da acção do corpo do *performer* colocada

¹²¹ Ao longo deste estudo analisou-se o espaço performativo de vários pontos de vista sendo, no entanto, dois essenciais. Um primeiro que se situa dentro do universo da representação, isto é, que toma a performatividade como uma resistência à qual a obra se direcciona e uma segunda forma que entende a performatividade como uma derivação da presença do espectador. Digamos que, na primeira instância temos uma linhagem que se estende desde a proto-performatividade futurista, o Cabaret Voltaire e a história da *performance* em si, no segundo campo temos uma segunda linhagem que cruza a arquitectura e define um campo desde El Lissitzky e Switters até Gregor Schneider.

em relação com o público. Contudo enquanto campo de experiências, o espaço performativo produz formas expressivas que delimitam uma consistência territorial/espacial para o *performer* e para o público; uma processualidade performativa que fornece ao espaço performativo uma constante sobreposição de territorialidade/desterritorialidade da experiência artística.

A formação do espaço performativo, seja através de recombinações ou de invenções, apresenta-se na *performance* imprescindível para criar zonas de interacção nas quais os componentes se accionam uns aos outros, produzindo um campo performativo. O espaço é o campo existencial onde estes elementos interagem e se condicionam, podendo, ora cristalizarem-se, ora fluírem para outros territórios ou zonas desconhecidas.

Um espaço é sempre um campo em que os elementos de expressão, perfazendo o espaço performativo, adoptam certas funções. Comportamento, gesto repetido e demarcações performáticas, são elementos que fornecem ao espaço força de coligação. Ocorre aí todo um conjunto de formas e motivos que se articulam, dialogando entre eles e circunscrevendo o próprio espaço.

Para cada *performer* o espaço performativo é, em primeiro lugar, o seu corpo. Mas este corpo é também o resultado das relações instituídas com os outros corpos – com o público – e com todos os elementos rítmicos que compõem e constituem o espaço.

Uma vez que fica esclarecida a presença no espaço performativo da relação entre os elementos espaciais, o *performer* e o público, conseguimos detectar três ulteriores espaços distintos: dois espaços individuais de cada um deles – do *performer* e do público – e um espaço comum que se encontra entre os dois. Este terceiro espaço pode-se também denominar *That Self*²²: uma energia que ilumina os espectadores e o *performer* postos em relação com o mundo.

Noutros termos, a subjectividade A – que é inerente ao *performer* – ao interagir com a subjectividade B – que é inerente ao público – forma um terceiro núcleo de subjectivação C – inerente ao espaço.

No entanto, a subjectividade C não é a somatória das demais subjectividades; ela “faz-se” por combinação. Ela é o resultado de uma transformação qualitativa atingida pelo encontro interactivo do *performer* e do público, e corresponde a um devir performativo.

²² Definição dada pela Marina Abramovic durante uma troca de e-mails.

Isto quer dizer que o espaço performativo resulta do processo de criação. Conforme especificado precedentemente, os corpos – do *performer* e do público – desencadeiam relações com os diversos elementos da *performance*: elementos relacionais capazes de criar espaços subjectivos de acção.

A presente investigação quis delimitar uma parte do espaço performativo vigente na arte e deveria ser vista apenas como fruto – é o fruto – de uma pesquisa que tenta conhecer aproximações metodológicas derivadas de tal contexto.

Para contornar os obstáculos de percurso encontrados tentou-se superar vários “limites”. No específico, foi necessário virar do avesso o conceito de confin/delimitação de um dado espaço entendido frequentemente como separação ou limite da criação artística. Ao contrário, superar os limites e adoptar o espaço performativo corresponde à assumpção do confin como um lugar potencial e mediador capaz de juntar mais que dividir. Defender o espaço em termos performativos equivaleu a legitimar a aparição e a presença.

Existe, portanto, uma fisicidade do espaço que passa através do corpo e no específico, o corpo do *performer* que chega a conceber a própria projectualidade como uma espécie de obsessão em termos de consenso com o público. Esta evolução confirma que o espaço performativo vem do uso oscilatório das técnicas que prezam a experimentação e a visão interdisciplinar. Demonstração que vem também do processo temporal incorporado à fisicidade do corpo e que o torna constantemente mutável. À plasmação e à definição do espaço performativo através de materiais e técnicas corpóreas, devemos aproximar algumas reflexões que retomam em larga medida o conceito de *téchne* grego¹²³ e, logo, um dos aspectos mais interessantes que investe o espaço performativo, ou seja, a propensão à versatilidade técnica. Por um lado isso corresponde ao que pode ser a não categorização da técnica usada através dos *mixed-media* que tem como consequência a experimentação aberta do espaço.

Por outro, quando se opera performativamente dentro de um espaço atinge-se um ponto limite para além do qual não se consegue ir. O trabalho é concluído e o espaço performativo vive da sua independência.

¹²³ Em geral a *téchne* circunscreve um conjunto de regras práticas a aplicar no exercício de uma actividade intelectual ou manual. Um elemento perene que, de geração em geração, é transmitido como realização factual e concreta do engenho e do trabalho dos povos mais evoluídos.

Bibliografia |

Livros |

- AA.VV. *Arte Contemporanea. La Linea dell'Unicità*, vol. 2, Firenze, Giunti, 1989.
- AA.VV., *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing, 2005.
- AA.VV., *Arte Contemporanea. Le Ricerche Internazionali dalla Fine degli Anni '50 a Oggi*, Milano, Electa, 2006.
- AA.VV., *Espresso. Arte Oggi in Italia*, Milano, Electa, 2000.
- AA.VV., *Le Nuove Tendenze dell'Arte. Ricerche Internazionali dal 1945 a Oggi*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1995.
- AA.VV., *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London & New York, Routledge, 2000.
- Abbagnano N., *Postmoderno e Filosofia, Storia della Filosofia*, vol. 9, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2006.
- Abramovic M., Celant G., *Marina Abramovic. Public Body*, Milano, Charta, 2001.
- Abramovic M., Fernandez-Cid M., *Marina Abramovic. Student Body*, Milano, Charta, 2003.
- Abramovic M., Stooss T., McEvilley T., Pejic B., Ulrich Obrist H., Iles C., Avgikos J., Wulffen T., Abramovic V., *Marina Abramovic. Artist Body*, Milano, Charta, 1998.
- Acquaviva S. S., *In Principio era il Corpo*, Roma, Borla Stampa, 1988.
- Adorno T., Horkheimer M., *Dialectic of Enlightenment*, Londres, Verso, 1979.
- Alfano Miglietti F., *Identità Mutanti*, Genova, Costa & Nolan, 1997.
- Alfano Miglietti F., *Nessun Tempo, Nessun Corpo... Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Ginevra, Milano, Skira Editore, 2001.
- Altamira A., *Il Secolo Sconosciuto*, Milano, Rossellabigi, 1997.
- Artaud A., *The Theater and its Double*, New York, Grove Weidenfeld, 1958.
- Augé M., *Finzioni di Fine Secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- Augé M., *Nonluoghi*, Milano, Elèuthera, 1995.
- Augé M., *Un Etnologo nel Metrò*, Milano, Elèuthera, 1998.
- Auslander P., *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, London & New York, Routledge, 2003.

- Austin J.L., *How to do Things with Words*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1975.
- Austin J.L., Searle J.R., *Speech Acts*, Cambridge, University Press, 1969.
- Banes S., *Greenwich Village 1963: Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- Barba E., Savarese N., *A Dictionary of Theatre Anthropology: the Secret Art of the Performer*, London & New York, Routledge, 1991.
- Barilli R., *Informale, Oggetto, Comportamento*, vol. 2, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Barilli R., *La Performance Oggi. Tentativi di Definizione e di Classificazione*, Bologna, Pollenza, 1978.
- Barilli R., *Prima e Dopo il 2000. La Ricerca Artistica 1970-2005*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- Bartra R., *La Jaula de la Melancolía. Identidad y Metamorfosis del Mexicano*, México, Grijalbo, 1996.
- Betti M., *Segni Indelebili. Materia e Desiderio del Corpo Tatuato*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- Birolli Z., *Umberto Boccioni. Pittura e Scultura Futuriste*, Palermo, Sellerio Editore, 1997.
- Birolli Z., *Umberto Boccioni. Scritti Editi e Inediti*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Bourriaud N., *Estetica Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Brook P., *Lo Spazio Vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Butler J., *El Género en Disputa, Feminismo y la Subversión de la Identidad*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Butler J., *El Grito de Antígona*, Barcelona, El Roure Editorial S.A., 2001.
- Cage J., *Silence*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1961.
- Calvesi M., *Avanguardia di Massa*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Carlson M., *Performance: a Critical Introduction*, London & New York, Routledge, 1996.
- Carr C., *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Lebanon, NH, University Press of New England, 1993.
- Castelo Filho C., *Processo Criativo: Transformação e Ruptura*, São Paulo, Casa do Psicólogo, 2004.
- Celant G., *Artmakers. Uno Sguardo da Corpo, Musica e Danza*, Milano, Feltrinelli, 1984.

- Celant G., *Offmedia*, Bari, Dedalo Libri, 1977.
- Celant G., *Preconistoria 1966-69*, Firenze, Centro Di, 1976.
- Celant G., *Senza titolo. Vito Acconci*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Cognati M., Poli F., *Dizionario d'Arte Contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- Crary J., *Techniques of the Observer*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1992.
- Crimp D., *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.
- De Cecco E., Romano G., *Contemporanee. Percorsi e Poetiche delle Artiste dagli Anni Ottanta a Oggi*, Milano, Postmediabooks, 2002.
- De Duve T., *Essais Datées. Performance Ici et Maintenant*, Paris, La Différence, 1987.
- De Micheli M., *Le Avanguardie Artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- Debord G. E., Wolman Modo G. J., *De Uso del Desvío*, Potlatch, Textos completos (1954-1959), Madrid, Literatura Gris, 2002.
- Deriu F., *Magnitudini della Performance*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Derrida J., *La Scrittura e la Differenza*, Torino, Ed. Giulio Einaudi, 1971-1990.
- Derrida J., *Posiciones*, Valencia, Edic. Pre-textos, 1977.
- Di Monte M. G., *Immagine e Scrittura*, Roma, Meltemi Editore, 2006.
- Di Monte M. G., *L'arte e i Linguaggi della Percezione. L'eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, Milano, Electa, 2004.
- Diacono M., *Vito Acconci dal Testo-Azione al Corpo come Testo*, New York, Out of London Press, 1975.
- Doherty C., *From Studio To Situation*, London, Black Dog Publishing, 2004.
- Dorfles G., *Il Divenire della Critica. La Body Art tra Rito e Autoesibizione*, Torino, Einaudi, 1976.
- Dorfles G., *Ultime Tendenze nell'Arte d'Oggi*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Ducrot, Oswald, Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- Eco U., *La Definizione dell'Arte*, Milano, Garzanti, 1983.
- Eco U., *Opera Aperta. Forma e Indeterminazione nelle Poetiche Contemporanee*, Milano, Bompiani, 1991.
- Espuelas F., *Il Vuoto. Riflessioni sullo Spazio in Architettura*, Milano, C. Marinotti, 2004.

- Favaretto C., *A Invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- Foster H., *The Return of the Real*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.
- Freud S., *Introduzione al Narcisismo*, Torino, Boringhieri, 1975.
- Fusco C., *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, London & New York, Routledge, 2000.
- Gadamer H. G., *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1991.
- Gale P., *German Video and Performance*, Toronto, A Space, 1980.
- Galimberti U., *Il Corpo*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- George A., Ed., *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance*, Mustang, OK, Tate Publishing, 2003.
- Glusberg J., *A Arte da Performance*, São Paulo, Perspectiva, 1987.
- Goffman E., *The Presentation of Self em Everyday Life*, New York, Garden City, 1959.
- Goldberg R. L., *Performance Art: From Futurism to the Present*, London, Thames & Hudson, 2001.
- Goldberg R. L., *Performance, Live Art Since the 60s*, London, Thames & Hudson, 1998.
- Gombrich H. E., *La Storia dell'Arte*, Milano, Leonardo Arte, 1999.
- Gómez-Peña G., *Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back*, London & New York, Routledge, 2000.
- Gómez-Peña G., *Warrior for Gringostroika*, St. Paul, Graywolf Press, 1993.
- Goulish M., *39 Microlectures: in Proximities of Performance*, London & New York, Routledge, 2000.
- Greenberg R., Ferguson B. W., Nairne S., Ed., *Thinking about Exhibition*, London & New York, Routledge, 1996.
- Grotowski J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970.
- Gualdoni F., *Arte in Italia 1943-1999*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2000.
- Guattari F., *Caosmose: um Novo Paradigma Estético*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- Guattari F., *O Inconsciente Maquínico. Ensaio de Esquizoanálise*, Campinas, Papirus, 1988.
- Hall E. T., *Il Linguaggio Silenzioso*, Milano, Bompiani, 1969.

- Harrison C., & Wood P., *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003.
- Hassan I., *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio, Ohio State University Press, 1987.
- Heathfield A., ed., *Live Art and Performance*, Mustang, OK, Tate Publishing, 2004.
- Heidegger M., *L'Arte e lo Spazio*, Genova, Il Melangolo, 1995.
- Higgins H., *Fluxus Experience*, Berkeley, University of California Press, 2002.
- Hoffmann J., Jonas J., *Perform*, London, Thames & Hudson, 2005.
- Jacob M. J., *Conversation at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998.
- Jones A., *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.
- Kaprow A., *Assemblages, Environment and Happenings*, New York, Harry N. Abram, 1966.
- Kaye N., *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London & New York, Routledge, 2000.
- Kirby M., *Happenings*, New York, Dutton, 1966.
- Kultermann U., *Vita e Arte*, Milano, Gorlich, 1972.
- Kwon M., *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002.
- La Cecla F., *Perdersi. L'Uomo Senza Ambiente*, Bari, Editori Laterza, 1999.
- Laing R. D., *L'io Diviso*, Torino, Einaudi, 1969.
- Laing R. D., *L'io e gli Altri*, Firenze, Sansoni, 1969.
- Lauf C., Hapgood S., (org.), *FluxAttitudes*, Gent, Imschoot Uitgevers, 1991.
- Lippard L., *The Lure of the Place: The Sense of Place in a Multicentered Society*, New York, New Press, 1997.
- Lucrezio, *De Rerum Natura I*, Milano, Mondadori, 1997.
- Lyotard J. F., *Les Transformateurs Duchamp*, Paris, Galilee, 1977.
- Macrì T., *Il Corpo Postorganico. Sconfinamenti della Performance*, Genova, Costa & Nolan, 1996.
- Mahé H., *Fluxus: the Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties*, Amsterdam, Ed. A, 1979.

- Meiling C., *In Other Los Angeleses*, Los Angeles, University Press of California, 2002.
- Melzer A., *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1994.
- Merleau-Ponty M., *Il Corpo Vissuto*, Milano, Il Saggiatore, 1979.
- Merleau-Ponty M., *O Visível e o Invisível*, Coleção Debates, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2001.
- Merleau-Ponty, M., *Phenomenology of Perception*, London, Routledge Kegan & Paul, 1978.
- Miglietti F. A., *Identità Mutanti*, Genova, Costa & Nolan, 1997.
- Mininni M., *Arte in Scena: la Performance in Italia, 1965-1980*, Ravenna, D. Montanari Editore, 1995.
- Montano L. M., *Performance Artists Talking in the Eighties: Sex Food Money Fame Ritual Death*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- Moraes E. R., *O Corpo Impossível*, São Paulo, Editora Iluminuras Ltda, 2002.
- Morris R., *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.
- Muñoz J. E., *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- Nancy J. L., *Corpus*, Napoli, Ed. Cronopio, 2001.
- Nancy J. L., *Noli me Tangere. Saggio sul Levarsi del Corpo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- O'Dell K., *Toward a Theory of Performance Art: an Investigation of its Sites*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.
- O'Doherty B., *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California, 1999.
- Phelan P., *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*, London & New York, Routledge, 2005.
- Phelan P., Lane J., *The Ends of Performance*, New York, New York University Press, 1998.
- Phelan P., *Unmarked. The Politics of Performance*, London & New York, Routledge, 1993.
- Poggioli R., *Teoria dell'Arte d'Avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962.
- Poli F., *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Bari, Ed. Laterza, 1997.

- Quasha G., Stein C., *La Performance Elle-Meme*, Paris, Editions du Regard, 2001.
- Rella F., *Ai Confini del Corpo*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- Rella F., *Il Mito dell'Altro. Lacan, Deleuze, Foucault*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Remotti F., *Luoghi e Corpi. Antropologia dello Spazio del Tempo e del Potere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- Savoca G., *Arte Estrema: dal Teatro di Performance degli Anni Settanta alla Body Art Estrema degli Anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999.
- Sayre H. M., *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- Scarry E., *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Schechner R., *Performance Studies: An Introduction*, London & New York, Routledge, 2002.
- Schneemann C., *Imaging her Erotics. Essays, Interviews, Projects*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002.
- Sontag S., *Contro l'Interpretazione*, Milano, Mondadori, 1998.
- Sontag S., *La Malattia Come Metafora*, Milano, Mondadori, 2002.
- Staniszewski M. A., *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1988.
- Taylor B., *Art Today*, London, Laurence King Publishing, 2005.
- Taylor D., Villegas J., *Negotiating Performance, Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*, Durham and London, Duke University Press, 1994.
- Turner V., *Antropologia della Performance*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Turner V., *O Processo Ritual. Estrutura e Anti-Estrutura*, Petrópolis, Vozes, 1974.
- Vattese A., *Capire l'Arte Contemporanea. Dal 1945 ad Oggi*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1998.
- Vergine L., *Il Corpo come Linguaggio*, Milano, Skira Editore, 2000.
- Vergine L., *L'Arte in Trincea*, Milano, Skira Editore, 1996.
- Warr T., *Il Corpo dell'Artista*, London, Phaidon, 2006.
- Zevi B., *Storia dell'Architettura Moderna. Da Frank Lloyd Wright a Frank O. Gehry: l'itinerario Organico*, vol. 2, Torino, Einaudi, 2004.

Catalogos e Exposições |

- AA.VV., *Arte Austriaca 1960-1984*, Bologna, Grafis Edizioni, 1984.
- AA.VV., *Happening & Fluxus*, Köln, Kölnischer Kunst-verein, 1970.
- AA.VV., *Shape Your Body*, Verona, La Giarina, 1994.
- AA.VV., *Ubi Fluxus Ibi Motus-1990/1962*, Milano, Mazzotta, 1990.
- AA.VV., *Body Language*, Graz, Pool, 1973.
- Andreotti-Costa, Ed., *Situacionistas*, MACBA, Barcelona, Actar, 1996.
- Badura-Triska E., Klocker H., *Dal Profondo: Brus, Nitsch, Rainer*, Milano, Mazzotta, 1986.
- Vanessa Beecroft. *Performances 1993-2003, Scene di Conversazione*, Milano, Skira Editore, 2003.
- Marking the Territory*, Irish Museum of Modern Art, Dublin, vídeo catálogo, 2001.
- Barilli R, Irace F., Alinovi F., Genova, *Una Generazione Postmoderna. I Nuovi-Nuovi, la Postarchitettura, la Performance vestita*, 19 novembre 1982-15 janeiro 1983, Milano, Mazzotta, 1982.
- Between Bodies and Object*, MARTa Herford Museum, 25 May - 25 June 2006, Herford, Germany.
- Bronson, AA. & Gale, P., *Musems by Artist*, Art Metropole, Toronto, 1983.
- Celant G., *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1977.
- Futurist & Futurists*, Palazzo Grassi, New York, Venezia, Abbeville Press, 1986.
- Colombo G., *Strutturazioni*, Galleria Vismara, Milano, 14-26.10 1965.
- Identità e Alterità. Figure del Corpo 1895-1995*, 46ª Biennale di Venezia, Venezia, La Biennale-Marsilio, 1995.
- Illes C., Kelly S., McEville T., Goldberg R. L., Carr C., *Marina Abramovic: The House with the Ocean View*, Milano, Charta, 2004.
- Jonas J., *Performance Video Installation 1968-2000, Scenes and Variations: An Interview with Joan Jonas*, Galerie der Stadt Stuttgart, Hantje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2001.
- La Biennale di Venezia, *50esima Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, Marsilio, 2003.

La Performance Oggi. Settimana Internazionale della Performance, Bologna, 1-6 junho 1977, Bologna, Macerata, Pollenza, La Nuova Foglio, 1978.

Malerei, Plastik, Performance, Documenta 6 Kassel 1977, 24. Junho-2. Outubro. Kassel, P. Dierichs, 1977.

Meneghelli L., Nicoletti G., Verzotti G., *Skin Deep: il Corpo come Luogo del Segno Artistico*, MART di Rovereto 2003-2004, Milano, Skira Editore, 2003.

Miriorama 4, *Attività del Gruppo T*, solo exhib. de Gianni Colombo, Galleria Pater, Milano, 1960.

Oiticica H., *Eden*, Whitechapel Art Gallery, London, 1969.

Perfor/mance, Settimana della Performance Art americana, Teatro affratellamento, Firenze, 1-6 Março de 1980.

Perche no?, mostra-performance de Ottmar Kiefer, Centro di cultura visiva, Bolelli, Bologna 1996.

Post Human. Nuove Forme della Figurazione nell'Arte Contemporanea, 1992 Castello di Rivoli, Torino.

Rainer Y., Sachs S., *Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961-2002*, University of the Arts, 2003.

Roma in Mostra 1970-1979: Materiali per la Documentazione di Mostre, Azioni, Performance, Dibattiti, Lancioni D., Palazzo delle Esposizioni, Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive, Roma, Joyce & co., 1995.

Schimmel P., *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Los Angeles & New York, The Museum Of Contemporary Art e Thames & Hudson, 1998.

Sofaer J., *The Performance Pack*, London, Tate Modern and Live Art Development Agency, 2004.

Stiles, K., *Entre el Agua y la Piedra, Fluxus y Fluxfilms 1962-2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2002.

The Art of Performance, Palazzo Grassi, Venezia, 8-12 August 1979.

Zevi B., *Storia dell'Architettura Moderna. Da Frank Lloyd Wright a Frank O. Gehry: l'Itinerario Organico*, vol. 2, Torino, Einaudi, 2004.

Artigos |

- Barthes R., *Encore le Corps*, revista Critique, Paris, tomo XXXVIII, Roland Barthes, n. 423-424, Ago-Set., 1982.
- Celant G., *Im-Spazio a Foligno. Possibili Punti di Scambio tra Ricerca Architettonica e Ricerca Formale*, Milano, Casabella, n. 318, 1967.
- Chalupecky J., *Tempo Zero*, Data, n. 18, 1975.
- Colombo G., *Sulle Ricerche Plastiche Cinevisuali 1964/65*, Zagabria, "Nova Tendencija 3", 1965.
- Concha P., *Vinteseite Novos Artistas Experimentan co seu Corpo a Enerxía Creadora no CGAC*, 27.06.2002.
- Corganti M., *La Classe di Marina: La Signora della Body Art al Pac coi suoi Ragazzi*, Roma, La Repubblica, 06.06.2003.
- Daolio R., *Presenze*, Flash Art, n.180, 1994.
- De Melis F., *Arte noi Poseremo Sempre per Te*, Il Manifesto, 24.05.1996.
- Detheridge A., *Classicità del Modernismo*, Il Sole 24 Ore, 23.04.2006.
- Di Genova A., *Interiors*, Il Manifesto, 04.07.1996.
- Fischer-Lichte E., *Performance e cultura "performativa": o teatro como modelo cultural*, Revista de Comunicação e Linguagens, n. 24, 1997.
- Gioni M., *Il Potere delle Immagini*, Flash Art, n. 228, 2001.
- Hickey D, *Vanessa Beecroft – Riflessi Sulla Pelle*, Flash Art, n. 228, 2001.
- Kontova H., *Arte Vitale*, Marina Abramovic, Flash Art, nn. 80-81, 1978.
- Kontova H., *La Ferita come Segno*, Gina Pane, Flash Art, nn. 92-93, 1979.
- Lopo A., *Oito Días con Marina Abramovic: Tempo, Espacio e Rutina*, O Correo Galego, 04.07.2002.
- Palazzoli D., *Il Corpo come Massaggio e come Messaggio*, Data, n.12, 1974.
- Palazzoli D., *L'avventura Fluxus*, Domus, n.522, 1973.
- Palazzoli D., *Parliamo della Body Art...*, Lea Vergine, Data, n.12, 1974.
- Pane G., *Lettera a Uno/a Sconosciuto/a*, "ArTitudes", n.15/17, Out-Dez, 1974.
- Ponder C. E., *Performing the Body/Performing the Text*, Theatre Journal, vol. 53, n. 1, Março de 2001.
- Restany P., *I Limiti del Comportamento*, Domus, n. 514, 1972.
- Salerno G. B., *Anni '70. Si Torturano Così. La Performance degli Artisti Irriducibili*, Il Manifesto, 17.01.1985.

www.laribot.com

www.lbclark.net

www.liveartuk.org

www.orumodofumo.com

www.performa-arts.org

www.pochanostra.com

www.psi12.qmul.ac.uk

www.psi-web.org

www.rizoma.net

www.susannewinterling.de

www.tate.org.uk

www.thisisliveart.co.uk

www.vanessabeecroft.com

www.viafarini.org/mostre_vf/abramovic_class.html

www.yingmei-art.com