

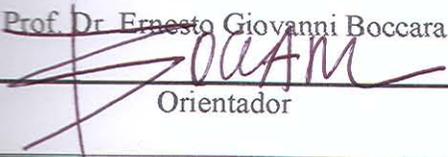
CI

DANIELA HOCHMANN LABRA

O ARTISTA-PERSONAGEM

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Daniela
Hochmann Labra e aprovada pela Comissão
Julgadora em 15/12/2005

Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara


Orientador

Dissertação apresentada ao
Instituto de Artes da
Universidade Estadual de
Campinas para a obtenção do
título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Ernesto
Giovanni Boccara

CAMPINAS

2005

*Primeiro o artista realiza seu trabalho copiando.
Quando ele falha, aí então é que finalmente se torna original.*

Jan Fabre

Our desire do not desire satisfaction; our desire desires desiring

Zingmut Baumann

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8^a / 6244

L114a Labra, Daniela Hochmann.
O artista-personagem. / Daniela Hochmann Labra. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Ernesto Giovani Boccara.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Ficção. 2. Artista. 3. Personagem. I. Boccara, Ernesto
Giovani. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Artes. III. Título.

Título em inglês: “Artist-Character”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Fiction – Character - Artist

Titulação: Mestrado em Artes

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ernesto Giovani Boccara

Prof^a Dr^a Regina Johas

Prof^a Dr^a Regina Melim

Data da defesa: 15 de Dezembro de 2005

Resumo:

Esta pesquisa versa sobre obras de artes visuais onde o autor se coloca no trabalho como um personagem de ficção, e divide-se em duas partes: pesquisa teórica sobre conceitos da performance nas artes e na antropologia, e análise da prática curatorial desenvolvida para a exposição Artista-Personagem, realizada em 2004, em São Paulo.

Abstract:

The following thesis is about visual art works in which the author exposes himself as a fictional character. It is divided in two parts: theoretical research of performance studies and performance art practices, and the analysis of the Artista-Personagem exhibition curatorial practice presented in São Paulo, in 2004.

Dedico esta pesquisa, fruto de muita ralação e crença na arte como elemento fundamental para um mundo melhor, a: Renato Cohen (ex-orientador e motivo de minha escolha por esta Universidade), Felipe Vaz, meu companheiro, minha mãe (sempre), e aos amigos todos que trabalham de modo independente com arte e cultura neste país tão rico e tão difícil, em especial o meu querido grupo de ex-jovens críticos e hoje editores da Revista Número, da qual faço parte mesmo longe.

Sumário	
Agradecimentos	9
Introdução	10
Capítulo I. Transformações na Artes do Século XX e o Artista-Personagem	12
1. Novos Paradigmas, Novas Práticas Artísticas	13
2. A Celebração do Gênio Moderno – Pollock	16
3. Ações: Tempo e Espaço como Obra	19
4. Visões Políticas e Individuais	23
5. O Artista-Ícone	28
6. A Produção Contemporânea	30
Imagens Seleccionadas	36
Capítulo II. A Exposição Artista-Personagem	49
a. Aspectos Gerais	50
b. Da Terminologia <i>Personagem</i>	51
c. Descrição dos os Projetos Artísticos	53
Imagens da Exposição	57
Capítulo III. A Prática do Artista-Personagem e Conceitos Contemporâneos	
<i>deLive Art</i> e Performance	63
Os Estudos de Performance	64
a. <i>O Self as Context</i>	66
b. Comportamentos Restaurados	68

c. Comportamentos Restaurados e Esterotipia	72
d. A Noção de <i>Not Himself</i>	73
e. Da Relação Obra-Espectador	74
Conclusões	78
Referências Bibliográficas	81
Índice Iconográfico	86
ANEXOS	89
I. Depoimentos de Brígida Baltar, Lia Chaia e Pier Stockholm	
II. Relação de artistas-personagem na arte brasileira contemporânea	

Agradecimentos

Agradeço imensamente ao orientador Ernesto Boccara que em meio aos muitos pepinos me ajudou carinhosamente a não ser pega pela burocracia.

Gostaria de deixar agradecimentos muito especiais para as equipes que ajudaram a tornar a exposição Artista-Personagem possível: os amigos do Centro Mariantonia/USP (Tania, Lorenzo, João, Tuca, Juliano); Nilton Campos, Gabriel Figueiredo e equipe, da Coordenadoria de Artes Visuais de Ribeirão Preto; Galeria Nara Roesler e Galeria Vermelho.

Por último, agradeço hoje e sempre pela acolhida, carinho e atenção dos amigos Tatiana Ferraz, Pier Stockholm, Dan Horch, Samira Feldman e Juli Manzi, minhas queridas referências em São Paulo e Campinas.

Introdução

Esta dissertação surgiu da intenção de realizar uma pesquisa híbrida, que apontasse elementos de aspecto cênico-teatral na produção das artes plásticas. Considerando a minha graduação em teoria do teatro em 1998, na Uni-Rio, o objetivo inicial era estudar personagens com certa carga dramática, criados por artistas plásticos, para serem representados por atores em obras de suporte eletrônico como as videoinstalações e videoesculturas que vêm surgindo desde os anos 1970. O foco central seria a obra do artista e videomaker norte-americano Tony Oursler¹, quem desenvolve ambientes multimídia onde é promovida uma espécie de cena teatral sem a presença física de atores.

No desenrolar da pesquisa porém, ao transportar o assunto para a arte brasileira e tentar encontrar obras que dialogassem com o trabalho de Oursler, constatei na produção contemporânea nacional e internacional a ocorrência de artistas expondo sua auto-imagem na obra e construindo personagens fictícios, ou personas, a partir de dados autobiográficos. No meio de artistas jovens brasileiros, tal produção mostrou-se muito fértil e com relevante aceitação por parte do sistema institucional e comercial das artes., o que foi considerado um dado curioso.

Assim, esta pesquisa teve por objetivo investigar a origem da legitimação da produção do que chamaremos artista-personagem, bem como os processos criativos que envolvem esta linha de trabalhos.

O primeiro capítulo desta dissertação versa sobre as mudanças de paradigmas estéticos que afetaram todo o curso da história da arte desde o final do século XIX - passando pelas atividades das vanguardas artísticas na Europa e as práticas performáticas que se institucionalizaram nas artes visuais desde a década de 1960 - e a influência de tantas transformações na postura do artista com relação à seu processo criativo, seu objeto artístico e o público.

¹ Tony Oursler é da geração de videoartistas novayorkinos da década de 80, contemporâneo de Gary Hill e Bill Viola.

O segundo capítulo trata da experiência curatorial e da teoria envolvida na elaboração da exposição coletiva *Artista-Personagem*, que deu nome e origem à esta pesquisa. Serão apontadas obras de artistas residentes no Brasil que participaram do evento ocorrido em 2004, no Centro Universitário Mariantonia/USP (CEUMA), São Paulo, e na Casa da Cultura de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, SP.

Compreendendo que o processo do artista-personagem parte da execução de ações performativas para o registro, foram utilizados para as análises das obras certos conceitos desenvolvidos pelo diretor de teatro e fundador do centro de estudos de performance da NYU, Richard Schechner, e aprofundados pelo diretor paulistano Renato Cohen, no exercício de um entendimento de uma cena teatral contemporânea.

Na tentativa de realizar uma pesquisa interdisciplinar, portanto, irei aplicar na análise de nossas obras, a maioria em suportes estáticos, conceitos originalmente dirigidos para práticas ao vivo, o que consistiu o grande desafio apresentado aqui.

I

Transformações nas Artes do Século XX e o Artista- Personagem

Personagem;

Como sujeito agitado, dividido ou pulverizado, se reconstrói em inumeráveis anti-heróis, figuras paródicas: muitos são os suportes de uma história à deriva. O personagem não morreu; simplesmente tornou-se polimorfo e dificilmente apreensível. Esta era a sua única possibilidade de sobrevivência.

Patrice Pavis, In: Dicionário de Teatro

1. Novos Paradigmas, Novas Práticas Artísticas

Na história da arte do século XX, diversas transformações nas noções de relação artista-obra-público e temporalidade-espacialidade, possibilitaram nas artes plásticas o surgimento de uma produção plástica de cunho personalista, cujas obras comentam aspectos da vida íntima e privada do seu autor para falar do seu entorno. Nessas obras, o autor torna-se uma espécie de “sujeito-multidão” (BREA, 2004) camaleônico, cujo discurso político-estético diz respeito a todos e a ninguém em particular.

Nas obras que iremos denominar como sendo da ordem dos artista-personagem, o artista plástico expõe sua auto-imagem de um modo peculiar: por meio de uma espécie de “entidade” ou “personagem” construídos a partir de dados auto biográficos mas que no entanto fogem à definição clássica de auto-retrato.

“Era usualmente creditado aos auto-retratos a revelação do lado privado de uma profissão pública (...). Assim como o ator, o artista pode interpretar todo o tipo de papel, exibindo o otimismo da juventude, as ansiedades do amor... Os auto-retratos, e não importa o quanto eles nos convençam de estarmos mais próximos do artista vivo que os fez, são inevitavelmente representados”.(Rosemblum, 2004)

A legitimação do olhar individual na história da arte remonta ao século XIX com o romantismo e o expressionismo na pintura- onde a emoção do autor deveria exprimir-se no objeto retratado, projetando-se sobre a realidade. A tecnologia como parte integrante do cotidiano das cidades que começava a despontar naquele período, fazia com que a relação homem-máquina se tornasse um assunto emergente em todas as áreas: ciência, filosofia, literatura e belas artes, entre outras.

Na virada do século, a arte “propõe-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico da civilização industrial”, (Palumbo, 2000 *apud* Santaella, 2003:43) configurando o leque de preocupações das tendências modernistas. Nesse período a psicanálise surge como uma disciplina nova, que fará o homem vir a se deparar com questões como o ego e o auto-conhecimento,

fundamentais para boa parte da produção artística e poética que se seguiria.

Do ponto de vista da ciência moderna, principalmente a partir dos anos 1960, o antigo esquema conceitual elaborado por Galileu, Descartes e completado por Newton foi posto em cheque. Os novos paradigmas científicos consideravam que “a natureza deixava de ser compreendida como algo objetivo e causal, para entrar em contradição com o conceito de ciência enquanto um pensamento matemático baseado no cálculo” (Idem: Ibidem). Esta crise dos conceitos atingiu em cheio o sujeito e o entendimento de seu lugar “estável” no mundo.

As vanguardas percebiam que as mudanças geradas por essas transformações bem como pelo progresso industrial transformavam a própria estrutura da vida cotidiana e das atividades sociais. Desse modo, se empenharam em propor práticas artísticas que revolucionassem o próprio fazer e compreender arte em todas as suas formas de expressão, fosse com relação ao artista, ao espectador e a obra material.

Sendo o corpo um “conglomerado bio-psico-sociológico” (Vilaça: Bousso, 2003), as suas dimensões de corporalidade foram questionadas ao longo do século XX tanto pela ciência como pelas artes, filosofia e psicanálise: “deve-se considerar o corpo a partir da massa de discursos que se abate sobre ele” (Jeudy:2002, 82).

Com os primeiros questionamentos sobre corporalidade e representação, o corpo do indivíduo começa a surgir como um tema central nas artes, e muitas obras plásticas irão desconstruir a figura humana, moldando o homem sob as luzes de uma silhueta incerta. Obras primeiras como *O Grito*, de Edvard Munch (1893) e *Demmoiselles d’Avignon* (1907), de Pablo Picasso, são alguns exemplos.

No que tange às artes cênicas, Meyerhold associou pesquisas corporais à ideias futuristas e construtivistas numa produção teatral à serviço dos ideais revolucionários, preocupados em mostrar na arte o novo homem da sociedade moderna. Sua técnica corporal da Biomecânica, baseada num sistema de treinamento a partir de dezesseis “estudos” corporais, aperfeiçoava o desempenho cênico e dramático do ator, devolvendo-lhe o “sentido plástico biológico perdido” (Meyerhold, 1922 *apud* Hormigón, 1970:117). Meyerhold também foi o primeiro encenador a perceber que as teorias construtivistas de uma arte funcional e informativa, a serviço da revolução e de produções concretas para a vida do povo, permitiam o uso de espaços não convencionais para as artes, em especial o teatro. O

encenador realizou experiências cênicas em mercados, fundições e até num *deck* de navio, ainda por volta de 1922

Na dança, Diaghilev por 20 anos (1909-1929) encenou os *Ballet Russes* que foram “lapidares na formação de tudo o que se faz hoje em dia em matéria de dança” (Faro, 1986:94) Após ele, Rudolf von Laban, Mary Wigman e Martha Graham (déc.1930-40), aboliam a coreografia na “ponta dos pés” e compreendiam o todo não mais como uma imagem bidimensional emoldurada, mas o seu dinamismo tridimensional no espaço. A obra desses encenadores deixou um legado seguido por coreógrafos como Merce Cunningham (anos 1950) e posteriormente Ann Halprin (década de 1960), entre outros nomes importantes para a instauração da dança contemporânea.

Durante as Vanguardas da primeira metade do século XX ocorreram experiências embrionárias da produção que aqui chamaremos de artista-personagem, dentre as quais as primeiras obras auto-referentes de Marcel Duchamp (figs. 1 e 2) e certas performances dadaístas. O fazer interdisciplinar nas artes, se firma naquele momento como decorrência de uma política de reinvento formal e estético revolucionário, transformando desde então o próprio entendimento do corpo e do modo (do artista) de estar presente no processo criativo.

Após a Segunda Guerra, nos Estados Unidos, preceitos das vanguardas européias seriam retomados, promovendo e uma segunda vanguarda artística, agora na América do Norte. Desse movimento na arte, a *action painting*, surge como um estilo pictórico que legitimaria na modernidade o ato de criar como parte integrante do trabalho, mudando radicalmente a relação do artista com sua obra, e destes com o público.

Mas será em meados da década de 1960 que o fator espacial começa constituir a obra de arte em si, fosse em instalações ambientais de todo o tipo ou nas ações de *Live Art* (arte ao vivo) – categoria onde se incluem o *happening* e a performance arte². Nesse momento, o evento enfim torna-se obra de arte.

² Nesta dissertação, a palavra Performance, oriunda do inglês, não será escrita em itálico, pois é um anglicismo já integrado ao vocabulário brasileiro. Performance tornou-se verbete no Aurélio (como palavra estrangeira) ainda em 1975, sendo definida como: 1. Atuação, desempenho; 2 Espetáculo no qual o artista fala e age por conta própria. [Cf., nesta acepç., performer.]; 3. Qualquer atividade artística que, inspirada nas artes cênicas, se apresenta como evento transitório, e que pode incluir

2.A Celebração do Gênio Moderno - Pollock

Desde o início do século passado, tanto o processo de fruição do observador como o processo criativo do artista foram sendo tomados pelo discurso de aproximação da arte com a vida, de quebra das hierarquias e regras formais acadêmicas.

Como já foi observado, as vanguardas européias promoveram no seu tempo um projeto estético de cunho político que reivindicava novos espaços e formatos para exposições de arte, espetáculos musicais e cênicos. Manifestos artísticos surgiram trazendo uma (anti) proposta formal que reclamava outros modos de fazer belas artes, de expressar o corpo, de fazer e pensar música, de escrever e ler poesia, de se vestir e inventar a indumentária.

Anos mais tarde, nos Estados Unidos do ano 1940, a imigração de artistas europeus importantes deu à nascente cena norte-americana e seu mercado - que logo se tornaria paradigmático do sistema cultural capitalista global - uma base estética carregada de sentimentos do pós-guerra e de indagações sobre a modernidade que refletia na arte a busca de novos paradigmas formais e subjetivos.³

Naquele momento, foram resgatados e revistos estudos de artistas e pensadores como Antonin Artaud,⁴ André Breton, Marcel Duchamp, Oskar Schlemmer, Mayakovsky, Tristan Tzara, Rudolph Laban, e Freud, redimensionando o fazer poético moderno nos Estados Unidos. Técnicas como a *collage*, conceitos e formatos foram retomados, e estudos cênicos e corporais diversos, relidos. Do mesmo modo, a questão do poder do inconsciente e do onírico no processo criativo,

dança, música, poesia, e até mesmo cinema, televisão, ou vídeo.; 4. Esport. O desempenho de um desportista (ou de um cavalo de corrida) em cada uma de suas exibições.

³ Nos anos 1940, a Black Mountain School, fundada em 1933 na Carolina do Norte, consolida-se como uma pioneira escola de arte interdisciplinar nos E.U.A. Seu quadro de professores era formado por artistas e ex-mestres da extinta Bauhaus, entre outras escolas européias. Dali emergiram Allan Kaprow, Jackson Pollock, Rauschenberg, John Cage e Merce Cunningham, entre outros.

⁴ Antonin Artaud irá influenciar sobretudo o movimento dos *happenings*, que surge em 1959. Percebemos uma releitura de sua obra nas ações dos Accionistas Vienenses e no teatro experimental da década de 1960-70, como o Living Theater. Sobre o seu Teatro da Crueldade, Artaud afirmava que “uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso das idéias, libera o inconsciente reprimido, incita uma espécie de rebelião virtual e impõe à comunidade uma atitude heróica ou difícil”. In:ALMAZÁN, 2000:16

tal como fora proposto pelo surrealismo nos anos 1930 junto à conceitos da psicanálise, também foi revista,⁵ resultando em produções muito significativas no período. Em 1952, o psicanalista austríaco Ernst Kris (*apud* Vergine, 1974- 2000:9) observava que:

“o tipo de conhecimento que a psicanálise trouxe para a criação artística se tornou uma parte da arte em si. Alguns artistas de nosso tempo habitualmente fazem uso da livre associação como técnica que estimula o pensamento criativo, ou como um meio de expressão independente. (...) Uma viagem às profundezas do inconsciente como caminho para a verdade, com todas as suas associações surrealistas, era uma aspiração comum entre os artistas mais tarde rotulados expressionistas abstratos”.

O expressionismo abstrato valorizava o inconsciente como motor do processo criativo e foi o primeiro estilo pictórico a compreender a interação do artista com seus materiais - tela, tinta, objetos - como parte intrínseca da própria obra de arte e o seu fazer. A *action painting* foi o estilo mais promovido desse movimento, tendo à frente Jackson Pollock (1912-1956) como representante, fosse na mídia ou no meio culto.

Pollock, junto com artistas como John Cage, Robert Rauschenberg e Jasper Johns, entre outros, integrou a geração que compôs a vanguarda artística norte-americana nos anos 1940 - também chamada Escola de Nova York. O pintor, inspirado no muralismo mexicano, na terapia junguiana, em filosofias indianas, entre outros, desenvolveu o método do *dripping*, que consistia em pintar andando ao redor e sobre uma tela estirada no chão espalhando sobre ela tinta, com gestos mais ou menos precisos. Com sua técnica, colocava-se fisicamente imerso e envolto pela obra, dando a entender que o fazer da pintura poderia ser um procedimento meditativo, que estimulava auto-descoberta e valorização do “eu” do artista como o pilar da criação plástica moderna norte americana. Em 1951, Pollock (In: Frascina et al, 1998:155) afirma numa entrevista de rádio o seguinte:

“O que me interessa é que os pintores de hoje em dia não precisam buscar

⁵ Os Surrealistas foram os primeiros a desenvolver uma pesquisa plástica visual no inconsciente e nos mistérios da mente humana. Entretanto, este movimento e, principalmente, o valor estético de sua produção só teve reconhecimento na década de 1940, com o resgate conceitual promovido pela vanguarda pictórica norte americana.

um tema ou um assunto fora de si mesmos. A maioria dos pintores modernos trabalha de dentro para fora.”

Em 1949, Pollock é capa da revista *Life*, estampando um artigo de Clement Greenberg onde o crítico afirmava ser aquele o maior pintor do século XX. A partir desse momento “a pessoa do artista começa a ter uma dimensão maior que os seus próprios trabalhos”(Barbara Rose, 1979 *apud* Almazán, 2000:74). Seria este “um legado devastador” (idem:ibid), uma vez que pela primeira vez na história da arte a pessoa do artista, considerada mítica, genial, foi tomada como um elemento importante da criação, confundindo-se com a própria força e originalidade do trabalho plástico.

Além da revista *Life*, o processo artístico de Pollock pôde ser levado ao conhecimento do grande público através do filme de Hans de 1950 (fig.3), o qual revelava um lado ritualístico do processo do artista e sugeria que para ele, o gênio da pintura norte-americana, o ato criativo era um momento místico. O pintor podia ser visto em transe, trabalhando “dentro” da sua pintura, conectado com o seu universo interior.

Pollock foi tornado emblema do artista que cria a partir de seu “eu”, sendo paradigma do autor moderno inserido no sistema capitalista das artes e na sociedade espetacular. Para Amelia Jones (1998:53), a figura de Jackson Pollock, é “ricamente contraditória, sendo a quintessência, às vezes exagerada, do macho modernista descarnado na criação”. Seu método, porém, influenciou artistas de vários outros países, como foi o caso de George Mathieu, na França dos anos 1960.

Para a crítica norte-americana Francis Frascina (1998:153), naquele período em que Pollock brilhava “os artistas estavam profundamente preocupados com a identidade, com o eu social, sobretudo no contexto alienante da experiência urbana moderna”. Apesar da predominância dos críticos modernistas e de seus juízos estéticos formalistas - dava-se a afirmação pós-expressionista do universo pessoal do artista como tema e conteúdo da obra, o que pode ser entendido como a fase inicial da formação do discurso do artista-personagem tal como o entendemos nesta pesquisa.

3. Ações: Tempo e Espaço como Obra

Em 1952, enquanto Pollock explorava o seu “eu” no processo criativo da pintura, John Cage levava a público sua primeira ação-concerto: *Theater Piece nº 1*, que se tratava de uma apresentação múltipla, com uma coreografia improvisada por Merce Cunningham, leituras de poesias de H.C. Richards, quadros de Rauschenberg, projeção de slides e uma leitura feita pelo próprio Cage. Apesar de matérias-primas distintas, bem como suportes e intenções iniciais, Pollock e Cage tinham em comum o interesse na pesquisa das relações entre o corpo do artista, suporte da obra e o espaço ocupado por estes.

Sobre a produção de John Cage e seu legado, Michael Kirby (1965: Sandford, 1995) afirma ainda que:

“um aspecto dominante do pensamento de John Cage foi a sua preocupação com questões do ambiente ou das direções (*directional*) de uma ação (...) A manipulação e o uso criativo da relação entre o material apresentado na performance e o espectador, foram extensamente desenvolvidos nos *Happenings*. Em certas arrumações do espaço, os espectadores estão livres para se mover, escolhendo seus lugares preferidos e controlando eles mesmo a relação espacial (com a obra).”

John Cage ajudou a promover a dissipação de fronteiras hierárquicas entre artistas e público, realidade e ficção de modo ainda mais radical (fig.7). “A liberdade organizadora de Cage produziu uma acumulação de ações nas quais o sujeito era unidade e pluralidade ao mesmo tempo, ao ser objetivamente livre de fazer o que quisesse, mas estando vinculado ao conjunto por uma temporalidade comum”(ALMAZÁN, 2000:15).

Alguns anos após os experimentos de Cage e Pollock, já no final da década de 1950, explodiram produções em todo o tipo de suporte - esculturas, objetos, pinturas, ambientes - que continuavam com o projeto de esgarçar fronteiras da arte iniciado havia mais de meio século. Finalmente, as mudanças na estrutura do tempo e na concepção de ocupação do espaço pela obra, pelo corpo do artista e do público, que haviam sido colocadas pela geração de Pollock e Cage, somadas à estética e

temática da nascente *Arte Pop*, conferiu às artes plásticas ares cênicos.⁶

Para Michael Fried, em sua crítica *Art and Objecthood*, de 1967 (in: Wood, Harrison et al, 1998:154) a produção da época, do minimalismo aos *happenings*, era entendida como teatral no sentido de ser literal demais. Essa literalidade esvaziava a obra de sua maior virtude, que seria proporcionar ao espectador uma visão sensível inesgotável. Para Fried, o teatro ou essa a teatralidade estavam “em guerra, não só contra a pintura modernista, mas contra a arte e (...) contra a sensibilidade como tal”.

A Nova Arte, como foi chamada a produção daquele período, promoveu obras críticas e bem-humoradas como as de Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg e Jasper Johns, para citar alguns nomes mais conhecidos e normalmente associados à *Pop Arte*. Nas palavras de Harold Rosenberg (1966:30) essas obras eram “feitas para chocar”. A visão do crítico norte-americano sobre a produção daquele momento, era a seguinte:

“Afora a *action painting*, apareceram as incorporações neodadaístas de objetos escolhidos ao acaso, de pára-lamas de carros batidos a animais empalhados; pinturas em alto-relevo feitas com argamassa ou plástico; as esculturas acionadas por motor; as telas monocromáticas; as pinturas produzidas com mulheres nuas rolando em pigmentos; as adaptações da arte das crianças, dos loucos, dos policiais e das bordadeiras de fronhas”

Como coloca Argan em sua “*Arte Moderna*” (1988:527), desde meados dos anos 1950 as várias correntes da arte nos Estados Unidos, incluindo a *action painting* e a Nova Arte, partilharam “a infração das censuras, a coragem do excessivo e do paradoxal, da projeção em escala gigantesca. A arte era também pragmática e ativista, mas positiva e criativa”. Segundo o historiador, ainda, o artista americano se delineava como “homem de ação numa sociedade de ativistas”, cujo modo de agir era “desinteressado e puro, um modo de existência inteiramente diferente daquele modo de vida inautêntico que a sociedade americana elegeu para si como exemplar”.

⁶ Vale apontar que a *Pop Art*, surgida no mesmo período dos *happenings*, também reivindicava a aproximação da arte com a vida cotidiana mas, ao invés de uma arte efêmera, investigava uma produção plástica apoiada em temáticas e materiais ordinários do dia a dia. As obras, em geral, eram carregadas de humor e sarcasmo sobre a vida na mídia e os padrões de consumo da próspera sociedade ocidental industrializada dos anos 1960.

Nesse movimento de “infração das censuras”, a idéia de encarar o processo criativo como algo transcendente ao mero ato e técnica, que valorizasse a interação do artista e do espectador com a obra, será aprofundada por Allan Kaprow, aluno de Cage e artista formado na escola pictórica do expressionismo abstrato.

Em 1959, sete anos depois da realização de *Theater Piece # 1*, Kaprow transforma em evento múltiplo tridimensional uma preocupação pictórica e existencial, inaugurando uma modalidade artística que se convencionou chamar *Happening*.⁷ Sua visão e conceito inspiravam-se na *action painting*, pois entendia que ali “o artista, o espectador, e o mundo exterior interrelacionam-se inteiramente” (Kaprow, 1958), permitindo que o público fosse mais um participante ativo do que mero observador distante da obra.

O primeiro evento multidisciplinar que orquestrou foi “18 *Happenings* e 6 Performances” (fig.4), onde o artista defendia essas premissas. A obra evento consistia em conjuntos de ações que combinavam efeitos visuais com situações de melodrama, cujos temas, materiais, ações e associações evocados, deveriam ser retirados de qualquer lugar menos das artes. O *happening* tinha estrutura de uma *collage* de mídias e práticas ao vivo, onde os elementos público-artista-obra se interrelacionavam literalmente. Sobre o conceito de sua criação, Kaprow (Idem:Ibid) escreveu que:

“... A arte ocidental tende a depender cada vez mais dos desvios para realizar-se, dando a mesma ênfase às coisas e às relações entre elas. (...) Devíamos começar a refletir sobre o espaço e os objetos de nossa vida cotidiana, e mesmo espantarmo-nos com eles. (...)Tudo se tornará material para essa nova arte concreta. Os jovens artistas de hoje não precisam mais dizer *eu sou pintor*, ou *poeta*, ou *dançarino*. Eles são simplesmente artistas. Tudo que faz parte da vida se abrirá para eles.”

Na metade dos 1960, os *Happenings* institucionalizam-se como gênero. O termo *Live Art* surge nesse período, designando todas as modalidades artísticas fundamentadas em dinâmicas *reais* e que privilegiam o tempo *verdadeiro*, as quais se

⁷ Michael Kirby afirma que o nome *Happening* foi apropriado pelo público de 18 *Happenings in 6 Parts*, em 1959. A partir de então, o termo foi sendo aplicado e utilizado indiscriminadamente por muitas performances que abrangiam desde peças teatrais a brincadeiras de salão.

tornaram prática artística corrente em muitos países, incluindo o Brasil. Estas testavam limites físicos do artista, valorizando sensações extremas, fazendo ser imprescindível a presença do espectador como testemunha de um ato no lugar de tê-lo como mera assistência passiva.⁸

Os novos modelos de trabalho e pensamento artístico que entraram em vigor naquele período, tornaram ordem toda uma heterogeneidade de práticas, conceitos e visualidades que haviam sido desconsideradas pela crítica modernista. Porém, frente a uma coqueluche do *happening*, essa mesma crítica continuava com ressalvas, principalmente quanto à quantidade e qualidade das experiências que estavam sendo feitas. Tomamos, mais uma vez como exemplo, o comentário de Harold Rosenberg (1966-2004: 94):

“Da *Action Painting* aos *Happenings* que transportaram a pintura e a escultura para o teatro, bastava um mero passo lógico – um último passo antes do qual, em arte, sempre se deve hesitar. No *Happening*, o objeto de arte é completamente abandonado e a composição se converte num evento. (...) O *Happening* é supérfluo, do mesmo modo que outras manifestações mais esquemáticas de efêmeros, como as colagens e descolagens (rearranjo de fragmentos de cartazes) de que o público participa; a arte controlada por cronômetros ou por células fotoelétricas; o *fazer arte comendo* (realizado em Nova York e Paris, a arte-comida tem a vantagem de combinar a exposição e a festa, as duas principais atrações turísticas do mundo da arte). Atualmente todas as obras de arte se transformaram em *Happenings*.”

A arte, compreendida como ato efêmero, fez o objeto artístico se desmaterializar em ações. O artista em carne e osso era entendido como eixo central da obra, como agente vivo que trazia a arte para a vida. Na virada dos anos 1960-70, as ações multidisciplinares e coletivas começam a se tonar individuais, subjetivas e políticas, e o *Happening*, desgastado enquanto terminologia da moda e gênero, começa a ser substituído pela Performance Arte - cujo discurso corporal traduzia o entendimento do indivíduo sobre o seu contexto.

⁸ Na contemporaneidade essa “passividade” inerente ao espectador diante de uma obra é questionada. Rosalind Krauss e Hal Foster, por exemplo, fazem amplo estudo sobre a Teoria do Espelho de Lacan, para discutirem essa relação espectador/objeto de arte como algo que produz ação e reação na assistência – e no objeto. Assim, a questão da interatividade permeia qualquer ato relacional com uma obra, seja este um ato contemplativo ou de manipulação no objeto. Este assunto é discutido em FOSTER, Hal, 2002. *The Return of the Real*.

4. Visões Políticas e Individuais

A Performance Arte enquanto gênero de arte ao vivo emergia nos Estados Unidos de um contexto de protestos e reivindicações políticas e sociais no qual o fazer artístico havia se tornado, para um determinado grupo de artistas, instrumento de brado crítico.

Inicialmente, a prática da performance arte encontrava-se no mesmo nível experimental da Arte Conceitual, da *Land Art* e do Minimalismo. Todas essas “novas formas de trabalho, que operavam sem considerar as fronteiras convencionais da pintura e da escultura, chamavam a atenção para o material do qual o trabalho era feito e para contextos de consumo – os parâmetros físicos e institucionais que determinam o acesso à obra de arte.” (WOOD, Paul e HARRISON, Charles *et al.*, 1998: 217)

Essas novas formas de trabalho tinham em comum aspectos pontuais como a negação do objeto artístico e do sistema mercantil enquanto eixo fundamental para circulação de uma obra; a quebra de expectativas arraigadas para o espectador e a crítica; a criação de desconforto intelectual ou físico para o espectador; a participação do público em projetos que envolvessem a consciência do corpo e a sensorialidade.

Assim, ia-se um passo além no projeto de diluição das distinções entre arte e vida tal com vinha sendo discutido desde os anos 1950, especialmente nos EUA. A arte, cada vez mais apoiada em recursos eletrônicos de representação do real, começava a se aprofundar no jogo da manipulação do tempo e na criação de narrativas ficcionais para sustentar um discurso político-poético.

O predomínio da idéia sobre o objeto, tinha especial aplicação na Performance Arte. Nas ações de performance, mais ainda do que na Arte Conceitual, as obras eram essencialmente processuais e temporais, não deixando, de fato, nada além de vestígios que logo se tornariam relíquias no mundo da arte. Essas duas correntes artísticas compreendiam, cada uma a seu modo, que a peça de arte não deveria ser o fim do processo criativo, mas que deveria funcionar como documentação de toda uma pesquisa, a qual extrapolava as noções tradicionais de

técnicas artísticas – pintura, escultura, desenho...

Menosprezando a produção objetual como algo fundamental para a sobrevivência da arte, as primeiras performances do final dos anos 1960 e princípios de 1970 tinham um discurso voltado para questões ontológicas, apresentadas em meio à contextos politicamente engajados, que atacavam relações estabelecidas tanto no âmbito da arte culta como no da vida real, na esfera privada ou pública: “Os assuntos mais significativos desta arte são as coisas que estão fora de nós, de nosso corpo, que acontecem *dentro* de nós, e o que acontecem a nós” (Vergine, 1974-2000:15).

Desde os *happenings*, o evento artístico já vinha bagunçando de modo irreversível a convivência entre objeto e observador, promovendo cada vez mais o corpo físico como suporte de uma obra universal. Com as práticas de performance arte, surge uma geração de artistas que realizaram intensa produção de ações ao vivo - radicais, intelectuais ou lúdicas - bem como desenvolveram pesquisas de dança contemporânea e de vídeo arte, modalidade artística que apenas começava a surgir. Desse período podemos citar como exemplos mais conhecidos Marina Abramovic e Ulay, Gina Pane, Bruce Nauman, Joan Jonas, Stelarc, Acionistas Vienenses; Rebecca Horn, Joseph Beuys, Trisha Brown, John Baldessari, Vito Acconci, Richard Serra, Cris Burden, Dennis Oppenheim...

Frente a uma produção estruturada a partir e em torno da fisicalidade do sujeito, o termo *body art* aparece como categoria que abrange, grosso modo, aquela arte em que o corpo é o foco e suporte da obra, independente, ainda do fator ao vivo de uma ação. Na prática, a definição do que é *body art* é muito imprecisa, mas sabe-se que o termo foi legitimado em 1972, quando a Documenta de Kassel organizou mostra dedicada à expoentes relevantes. Podemos ainda afirmar que nesse jogo de categorizações, toda a performance é *body art* mas nem toda a *body art* é uma performance:

“Apesar da *body art* poder ser vista na performance e nos formatos relatados (dança e vídeo), ela não se limita a eles.(...) Nem todos os trabalhos artísticos onde o corpo é enfatizado podem ser classificados como *body art*. Tais formas podem não ser realmente estilos, apesar de

serem estilisticamente consistentes. Elas são, numa melhor definição, ‘mídias’. Porém, o nosso tema – *body art* – não é mídia. Será um estilo? (...) Outros exemplos de *body art* podem ser pinturas, fotografias ou mesmo esculturas. O significado disso é que o principal postulado moderno – de que um trabalho é o que sua mídia é – não é mais um postulado vital. Por que a arte se transformou.” (Battcock in: Glusberg, 1987:140)

Na virada cultural dos anos 1970, ainda nas palavras Gregory Battcock, (idem:ibidem) “a *body art* talvez seja o primeiro fenômeno artístico a demonstrar que a arte moderna se tornou antiquada”. Por sua vez, com a instauração da arte conceitual, da *body art* e da performance, o vídeo e a fotografia servirão como mídias documentais, que transpuseram para o suporte não-vivo o discurso ontológico e político de ações performativas e pesquisas processuais individuais.

“O sentimento do ‘diário’ torna-se (mais uma vez?) fundamental: o *souvenir*; a busca por impressões perdidas e protegidas na memória; a reconstrução do vão temporal onde determinados eventos, ao serem re-evocados ganham lugar de fato; a associação entre imagem como estímulo e imagem como reação. Gravadores de fitas, filmadoras, fotos, medidas e gráficos desenhados em mapas são meios usados no sentido de ‘congelar’ um sem número de pequenos episódios privados. E assim o artista vira objeto de si mesmo. Isto quer dizer que ele se posiciona como objeto desde que ele seja consciente do processo no qual está envolvido”. (Vergine, 1974-2000:14-15)

A primeira produção para vídeo e fotografia de artistas como Bruce Nauman (fig.8) e Joan Jonas (fig.13), mostram *performances* executadas exclusivamente para o registro, lidando com o ‘diário’ - enquanto cotidiano ou enquanto anotações pessoais – e também exacerbando a própria (não)necessidade da presencialidade corporal numa ação performativa, fosse do artista ou do espectador. O observador da ação real é a câmera, que toma a vez do olhar do “outro”. Em seu estúdio, ainda que sozinho, o artista assumia que “qualquer coisa que porventura estivesse ali realizando se configuraria trabalho artístico” (MELIM, 2003)

A arte corporal filmada, apesar de não depender do acontecimento ao vivo, nem da presença de algum público como testemunha, se constrói sobre uma ordenação especial do tempo e do espaço, como numa performance em tempo real. A ação performativa, ao ser capturada por uma imagem eletrônica e enclausurada num suporte, evidentemente perde efemeridade e materialidade, mas ganha repetição

infinita, num meio animado como o vídeo, ou permanecer congelada para sempre no plano chapado de uma fotografia.

Nos vídeos que apresentam ações performativas, os planos do enunciado da imagem e o da enunciação (plano que marca as posições do sujeito perante ou dentro do discurso que enuncia), se confundem. O artista controla o tempo do fazer da imagem, sendo de uma só vez produtor e intérprete, uma vez que “a fatura videográfica permite, antes de tudo, a coincidência do tempo da emissão com o tempo da recepção”. (SANTAELLA, 2001:80).

Do ponto de vista da temporalidade da obra, sendo as imagens em vídeo registros de acontecimentos reais ou fictícios que se desenvolvem no tempo *real*, há uma complexidade adicional se as compararmos às imagens fixas da fotografia. De acordo com uma leitura semiótica, as imagens a que nos referimos aqui podem ser categorizadas como “simbólicas”, pois representam algo de caráter abstrato e geral, mesmo sendo figurativas. Essas imagens simbólicas oferecem uma

“distinção entre o tempo interno da enunciação narrativa e o tempo externo do enunciado, tempo real do acontecimento, que a enunciação fílmica manipula e transforma. (...) Embora (as imagens simbólicas) possam sugerir a temporalidade de possíveis referentes, essa temporalidade é sempre tão geral e vaga quanto é genérica e universalizante a função referencial desse tipo de imagem”. (SANTAELLA, 2001:83)

Ainda podemos notar que no caso da obra em vídeo, seu tempo de existência dependerá da duração temporal mecânica do suporte, isto é, do tempo de funcionamento do aparato de reprodução da imagem.

No que tange à temática das obras performáticas para o registro – e agora volto a incluir a fotografia – a maioria mantinha um discurso sobre proposições críticas individuais, de identidades e gêneros, evocando uma atitude questionadora do artista com relação ao seu contexto social e artístico. Após uma análise dos conteúdos, narrativas e propostas estéticas destas obras, observou-se que poderiam ser agrupadas, grosso modo, em dois conjuntos. O primeiro reúne obras que se aproximam mais do discurso intelectual da Arte Conceitual, sendo visualmente desprovidos de qualquer carga cênico-dramática (ponto que nos

interessa nesta pesquisa). Já o segundo grupo, reúne trabalhos com algum teor teatral e até mesmo recursos de mise-en-scène, como cenários e figurinos. Aqui, finalmente a auto-imagem do artista surge na obra como uma espécie de persona ou personagem, dando início ao tipo de produção plástica que nomeia esta dissertação.

Do primeiro grupo são exemplares as primeiras obras performativas para a fotografia e vídeo de Vito Acconci (fig.11), Dennis Oppenheim, Klaus Rinke (fig. 12), John Baldessari, Richard Serra, Leticia Parente, Iole de Freitas (fig.16), Fernando Cochiarralle (fig.17), Anna Bella Geiger e Antonio Dias.

No segundo grupo, destacamos a produção de Gilbert and George, Arnulf Rainer (figs. 9 e 10), Joseph Beuys, Cindy Sherman, Urs Lüthi (fig.14), Michel Journiac (fig.15), Hannah Wilke (fig.18) e Ana Mendieta.

A partir das experiências do anos 1960 o artista, enquanto indivíduo, começou a se colocar na obra francamente como ícone de seu contexto histórico, artístico e social, prestando-se a ser porta-voz, em primeira pessoa, de um discurso da coletividade e da comunidade. Sem dar ouvidos à crítica modernista, cujos preceitos não conseguiam dar conta de uma produção voltada para os fatos e materiais da vida ordinária, o autor não mais almejava ser consagrado por paradigmas formais instituídos, criando assim, novas possibilidades poéticas de acordo com sua escola pessoal.

No final dos anos 1960, “nada mais é correto. Não há mais uma direção única. De fato, não há mais direções, (...) e os artistas não aderem mais a apenas um canal criativo” (Danto, 1999:139-140). Nesse momento então, declarado por Danto (1999) como o “fim da arte” (e das grandes narrativas artísticas), o artista se valerá do discurso pessoal, falando de si para poder falar do mundo, não mais buscando provar na arte uma sabedoria acadêmica, mas tentando afirmar uma autoridade de indivíduo cidadão.

5. O Artista-Ícone

Precursor de produções francamente auto-referentes, e mais bem incluído no grupo de obras com certo caráter de *mise-en-scène*, encontra-se Andy Warhol, que em seus inúmeros auto-retratos e filmes, mais se escondia sob sua própria imagem pública do que se mostrava como o indivíduo que “de fato” era.

Em 1963, Warhol começa uma série de auto-retratos utilizando-se dos recursos automáticos e impessoais de uma cabine de fotos 3 x 4 (fig.5). Oferecia nesses retratos uma imagem ambígua de si mesmo, oscilante entre a representação e uma certa crueza sincera. Inventando um glamour, o artista se colocava como protagonista de uma obra que discutia a banalização da imagem e a impessoalidade geradas por recursos de repetição.

No catálogo de recente mostra retrospectiva dos auto-retratos de Warhol, na Alemanha, o crítico alemão Robert Roseblum (2005:22) aponta para a ambigüidade de tais obras, as quais

“constantemente se alternam entre contar-nos tudo e nada sobre o artista, que pode parecer, ainda no mesmo trabalho, tanto vulnerável como invulnerável, profundo como superficial. Acima de tudo, os auto-retratos de Warhol oferecem uma série de máscaras teatrais as quais, mesmo quando parecem confrontar o espectador com assustadora intensidade, escapam ao nosso olhar.(...) Nos primeiros auto-retratos criados no contexto da recém-nascida *Pop Art*, Warhol vê a si próprio como um teatro instantâneo, como uma glamourosa celebridade cercada por *papparazzi*.”

Se os auto-retratos, no modelo clássico de representação, se caracterizam por pretenderem aproximar o artista do espectador, revelando-lhes um lado de sua intimidade, no caso de Warhol, o excesso de exposição de sua imagem “torna-se um motivo impessoal a ser explorado em termos quase abstratos” (Idem:Ibidem).

Outro nome da geração de artistas *pop*, pioneira em se colocar como ícone nos próprios trabalhos é Yayoi Kusama (fig.6). Em meados dos anos 1960, usando o suporte fotográfico, ela também deu um passo além na noção tradicional de auto-retrato. De modo um pouco mais engajado que Andy Warhol, mas ainda cínico e

glamouroso, suas fotografias (e performances) falavam de contextos sociais e individuais a partir de uma atitude afetadamente feminina, produzindo um discurso com alto teor narcisista.

Kusama, foi uma das primeiras artistas a posar performaticamente para a fotografia. Japonesa radicada em Nova York, ela expunha imagens de si própria nua, com o corpo pintado por pintas de tinta (*dots*), para discursar sobre a identidade oriental feminina reprimida frente a um mundo ocidentalizado que valorizava o sexo masculino e o modelo de mulher dona-de-casa caucasiana.

A artista oriental foi uma das primeiras a desenvolver uma poética sobre um discurso claramente feminista, que promovia a liberação sexual da mulher e a beleza de seu corpo. O tipo de produção levado à cabo por Kusama, logo foi seguido por uma geração de artistas mulheres que reivindicavam uma posição política enquanto indivíduos na sociedade ocidental, e foram exemplo claro de uma arte à serviço de certa ideologia. Alguns exemplos femininos que se destacam, além de Kusama são: Cindy Sherman, Yoko Ono, Hannah Wilke, Carole Schneeman, Gina Pane, Ana Mendieta e Marina Abramovic, entre outras.⁹

Dentre estas artistas, a que se tornou mais popular internacionalmente talvez seja Cindy Sherman, quem construiu uma obra apoiada em recursos dramáticos, paradigmática da produção que denominamos nesta pesquisa como sendo dos artista-personagem. Em 1970 a artista elabora sua obra performática pensada unicamente para a fotografia. Adotando recursos de *mise-en-scène*, como figurinos e cenários, se colocava como personagem em diversas situações: em *still* de cenas clássicas do cinema; em imagens representando uma cena doméstica, ou ainda como um personagem de algum quadro famoso.

Para Fabris (2003), Cindy Sherman “encena de maneira crítica os estereótipos que regem a imagem da mulher como produto do olhar masculino”, enquanto que Francis Frascina (1998:85) aponta que os retratos da artista estão “relacionados às tensões que as mulheres precisam conciliar entre as exigências de representação de

⁹ Na década de 1970, a produção da pintora mexicana Frida Kahlo (1930), cuja visualidade lembrava construções surrealistas e muralistas mexicanas, se torna um símbolo da causa feminista.

um ícone público (uma estrela ou objeto sexual) e as exigências e necessidades sociais e psicológicas frequentemente subestimadas ou desconsideradas da experiência feminina do real”.

Sob a ótica feminista de Amelia Jones (1998:174) “a auto-imagem de Sherman – por meio da agressiva adoção de fantasias, figurinos e poses exageradas – parece ser a própria superfície da falsidade que há na sua fotografia, sendo obviamente uma projeção fabricada do feminismo, uma abjeta objetificação”.

As diversas leituras críticas desenvolvidas sobre a obra de Sherman, sempre apontam para o seu caráter narcisista, algo já anunciado em Warhol e Kusama, e que se tornou recorrente em muitas obras auto-referentes contemporâneas. Contudo, o aspecto mais relevante da produção de Cindy Sherman para esta pesquisa, é o fato de sua fotografia trazer recursos visuais, formais e narrativos que não pertencem apenas ao contexto das artes plásticas, destacando-se elementos do cinema, do teatro, da televisão e da publicidade.

A característica interdisciplinar observada em Sherman, diluiu o tom engajado recorrente na produção das suas colegas feministas da década de 1970, mas enriqueceu as possibilidades narrativas nas obras auto-referentes que se seguiram.

6. A Produção Contemporânea

O colapso de fronteiras formais e disciplinares vivido pela arte nas últimas duas décadas do século XX refletiu as profundas mudanças de paradigmas filosóficos, científicos e políticos ocorridas no mundo ao longo de 150 anos. O legado da psicanálise, em especial as teorias de Freud, Jung e Lacan, predominou nos círculos de artistas e da crítica de arte até os anos 1970, acentuando a legitimação de discursos estéticos díspares, em especial aqueles relativos ao indivíduo.

Por outro lado, “enquanto as capacidades tecnológicas dos recursos midiáticos foram se expandindo, a integração de diferentes elementos (som, imagem, cenários escultóricos) à serviço do artista que conta a sua história pessoal foi sendo mais praticada. Para alguns críticos, assim como para alguns artistas, isso aproximou a prática das artes plásticas do teatro”.(Rush, 2001:148)

O objeto de arte no final do século XX se transformou para dividir, com eventos de grande impacto, o espaço da galeria e do museu – que também se adaptaram às mudanças que afetaram a obra de arte. Acompanhando a corrida midiática e o incremento de uma cultura consumista, surgem termos novos no jargão do crítico e do artista, como “visualidade”, “interatividade”, “imersão”, “choque estético” e “terrorismo poético” – sendo estes dois últimos pinçados da filosofia *punk* dos anos 1970.¹⁰

Por outro lado, certa produção artística atual, em especial a mais jovem - e agora enfoca o Brasil - resgata antigos bastiões como “participação” e “coletividade”, e reivindica (ainda) a diluição das fronteiras da arte, já bastante diluídas, num discurso que tenta resistir à força do mercado oferecendo propostas menos mercadológicas. Já se passou mais de um século desde que o artista começou a usar sua produção como ferramenta crítica contra o cenário social, político e cultural, mas hoje a resistência poética se dá a partir do próprio conhecimento de que integramos um sistema social baseado na relação de compra-e-venda da força de trabalho.

Em meio à proliferação de propostas estéticas e à pulverização dos movimentos artísticos, temáticas e olhares individuais se legitimam como poéticas e visualidades. Desde os anos 1990, por meio do pastiche pós-moderno designado por Jameson os artistas “trabalham com imagens desencaixadas, cada um à sua maneira, fundados em referências pessoais, transformando-as em construções singulares e coerentes, reflexos de visões de mundo diversificadas, num mundo da arte cada vez mais segmentado. Nesse contexto não há possibilidade de uma hegemonia estética predominar”. (Bueno:1999,258)

A produção atual de arte ainda parece desejar romper com velhos paradigmas formais e conceituais - como no modernismo, se baseia em discursos sobre o contexto - como nos anos 1970, mas inevitavelmente se perde e se reinventa na multiplicidade de discursos, técnicas e disciplinas reordenadas diariamente numa velocidade que nos escapa à visão.

A globalização das linguagens e a desterritorialização da produção cultural começaram a ser percebidas no final da década de 1970, e o debate entre modernidade

¹⁰ Esses termos hoje são disseminados no discurso de autores da neo-contracultura como Stewart Home, Hakim Bey e Luther Blisset.

e pós-modernidade evoluiu depressa. Nos anos 1980, “a grande divisão que separava o alto modernismo da cultura de massas, codificada nas várias explicações e análises clássicas do modernismo, já não parece relevante para as sensibilidades artísticas” (Huysen, 1984 *apud* Bueno, 1999:258).

Desde os anos 1970, ainda, as produções artísticas, embora tratassem de assuntos relativos ao contexto político, carregavam traços de histórias particulares. Na produção dos anos 1980 percebemos, contudo, que a intensidade do foco no contexto diminui, para se valorizar o discurso do artista enquanto pesquisador de uma linguagem estética própria, construída em base a diferentes disciplinas.

Desse modo, com o debate da pós-modernidade instaurado nos anos 1990,

“não existem mais parâmetros ou modelos aos quais o artista possa recorrer. O texto e o contexto estão em modificação constantemente. Cada artista, numa escolha solitária, funda sua própria linguagem no interior de uma produção altamente fragmentada. A identidade existe apenas no interior das produções individuais, (...) estabelecem uma nova relação com o mundo a partir de sua produção, permeada pela consciência da presença da história, da sociedade e da alteridade num universo globalizado. Os artistas dos anos 1990 (...), inspirados numa nova realidade, procuram operar não apenas na brecha entre a arte e a vida, mas principalmente entre a antropologia e a história, entre o local e o global”. (BUENO:1999,286)

Em meio a uma Babel de propostas, o artista oferece seu olhar singular como elemento de diferenciação de uma linguagem que ainda quer ser autêntica. Nos últimos 20 anos surgiram, assim, muitas pesquisas baseadas mais que nunca na individualidade, e que começam a formar então, o grupo formado pelo que denomino artistas-personagem. Para citar alguns exemplos dessa produção que surge no na virada da década de 1980-90, apontamos: Sophie Calle, Mathew Barney (fig.18), Orlan (fig.20), Yasumasa Morimura (fig.21), Ron Athey (fig.22), Márcia X, Franco-B, Bob Flanagan, Tracey Emin, Leonilson, Nam Goldin, Janaína Tschape, Bill Viola, Fernanda Magalhães, Alex Hamburger, Coco Fusco, Guillermo Gomez-Peña (fig.23) e Minerva Cuevas (fig.24).¹¹

Dentre os artistas citados, a produção de Leonilson, Tracey Emin e Nan

¹¹ Estes três últimos, discutem em suas obras questões essencialmente políticas e identitárias relacionadas ao universo latino no mundo em processo de globalização e homogeneização cultural, e realizam tanto performances ao vivo como orientadas para o suporte videográfico ou fotográfico.

Goldin serão elaborações poéticas e estéticas que contam histórias francamente pessoais, mas que não se baseiam necessariamente no recurso da auto-imagem. Mesmo assim, os trabalhos deixam transparecer o entorno do artista, e comentam o contexto do seu grupo social.

Esse “eu” surgido nesta produção é uma imagem que oferece ao público um projeto político, filosófico e existencial do autor, em base ao seu contexto sócio-cultural. Com o final da aura da obra de arte, a instauração de milhares de ferramentas de reprodução técnica da imagem, a uniformização dos corpos e finalmente a destituição do real pelo simulacro, o artista contemporâneo vai transpor sua biografia na arte como um elemento diferenciador em meio à massificação do gosto.

Se nos é permitido acreditar que a única coisa original que ainda possuímos somos nós e nossos corpos - cirurgicamente modificados ou não - isso talvez explique pesquisas poéticas de cunho altamente narcisista e fetichista (mas ainda assim políticas) como as de Orlan, Bob Flanagan, Mathew Barney e até mesmo Ron Athey.¹² Muitas destas práticas, desenvolvidas sobre o corpo, mas a partir de inquietações pessoais, são acusadas por parte do público e por uma crítica conservadora de apenas quererem validar um grotesco discurso do *pathos*.

Em nossa visão, contudo, poéticas hiper auto-referentes, individualistas, pessoais, narcicistas ou claramente egocêntricas são enxergadas como consequência de um esgotamento da própria possibilidade de originalidade da obra de arte de um lado, e da permanência do fetiche para com o objeto artístico e a noção de exclusividade que ele carrega, do outro. Em meio às pesquisas de ruptura estética e formal, o artista foi se tornando grife, e a noção de autoria, se de um lado é relegada a segundo plano por uma nova geração que trabalha coletiva e anonimamente, por outro é supervalorizada numa constelação de celebridades artísticas admiradas por um pequeno mercado consumidor de bens artísticos.

Comprendemos, portanto, que o artista-personagem, narciso, se coloca

¹² O inglês Ron Athey é soropositivo e desde os anos 1990. Mostra espetáculos performáticos coletivos, valendo-se de sangue humano em rituais de escarificações e mutilações ao vivo.

como ícone geracional – já observado em Andy Warhol - ou ao contrário, se posiciona com desprezo ou ironia frente ao culto do indivíduo na contemporaneidade, como ocorre com a obra de Tracy Emin e da brasileira Fernanda Magalhães. De um modo ou de outro, a intenção do artista é fugir dos estereótipos sociais, e esse narcisismo é transformado em manifestação do desejo de diferenciação e subversão estética. Não importa, contudo, que o projeto anti-estereotipia venha a ser algo falido antes mesmo de levado à cabo, uma vez que qualquer tentativa de fuga de estereótipos sociais é um movimento circular que levará o artista de volta à estereotipia:

“a produção contemporânea da estereotipia depende da velocidade de homogeneização cultural. (...) Somos acostumados que o corpo humano sofre uma análise e uma composição contínua na arte supondo, segundo a interpretação psicanalítica, que o interesse pela beleza tende ao retorno narcísico (...). As imagens corporais logo se tornam elementos já interpretados; elas não têm mais nada de imprevisível, perdem seu poder de enigma. O corpo é de tal modo saturado de estereótipos que parece não ter mais segredo”. (Jeudy, 2002:139)

Em nosso tempo, o discurso político que passa pela nudez ou dor física está em atos radicais que contestam a própria banalização da dor, da violência e do corpo.¹³ A imagem do artista nu, mutilado, enfeitado, vestido, sujo ou de qualquer outro modo, seja em fotografia ou ações ao vivo, se tornou o clichê do clichê, mas ainda assim possui o poder de instigar uma reflexão e um sentimento no observador – mesmo que raivoso ou desprezível. Falar da dor do eu, da dúvida do indivíduo, faz do ato de cortar a pele em público um recurso belo. Se o artista nega o estereótipo mas acaba caindo nele na tentativa de tentar ser original, isso não significa, contudo, uma diluição da força estética de sua obra e muito menos do seu conteúdo.

¹³ A Profa. Dra Nízia Vilaça (ECO-UFRJ) em seu texto ainda inédito “Todos Diferentes, Todos Iguais” (2004), discorre sobre a propagação na mídia de modelos de rebeldia e transgressão enquanto padrões estéticos homogêneos e rasos. Um exemplo disso seria a popularização do piercing e da tatuagem que passaram de atitudes rebeldes diferenciadas à modismo ordinário.

Nas artes cênicas, teatro e dança, a imagem do corpo funciona como uma metáfora viva para exprimir a condição de todo o organismo social, as tensões da cultura, as demandas da fantasia e do desejo. “É o corpo que pode nos atirar da nossa suposta segurança, nos provocar e questionar; ele traz consigo um potencial de resistência” (Schmale *apud* Sevcenko, 2001:121). Nas obras do artista-personagem, a ambigüidade oferecida por uma auto-imagem oscilante, semi-real e semi-fictícia, aparentemente desconectada dos códigos do mundo verdadeiro, sério, consegue em fim, instigar o imaginário daquele que a observa.

Capítulo I - Imagens Seleccionadas



1. Marcel Duchamp, "Rose Sélavy", 1921 Fotografia: Man Ray



2. Marcel Duchamp "Tonsure", 1919 Fotografia



3.Hans Namuth, "Jackson Pollock Painting", 1950 Fotografia



4.Allan Kaprow, "18 *happenings* em 6 partes", 1959



5. Andy Warhol, "Auto-Retrato", 1966 Silkscreen sobre tela



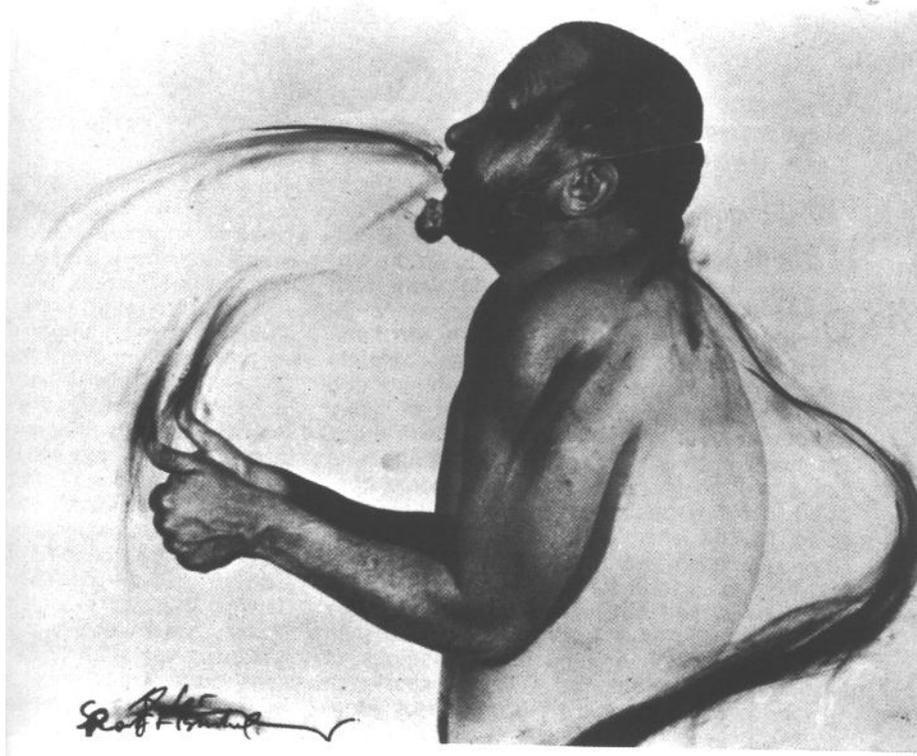
6. Yayoi Kusama, "Sex Obsession Food Obsession Macaroni Infinity Nets & Kusama", Fotografia, 1962



7. John Cage, "Variatons 5", 1966 Performance audiovisual com Merce Cunningham, David Tudor, Barbara Lloyd e Gordon Mumma



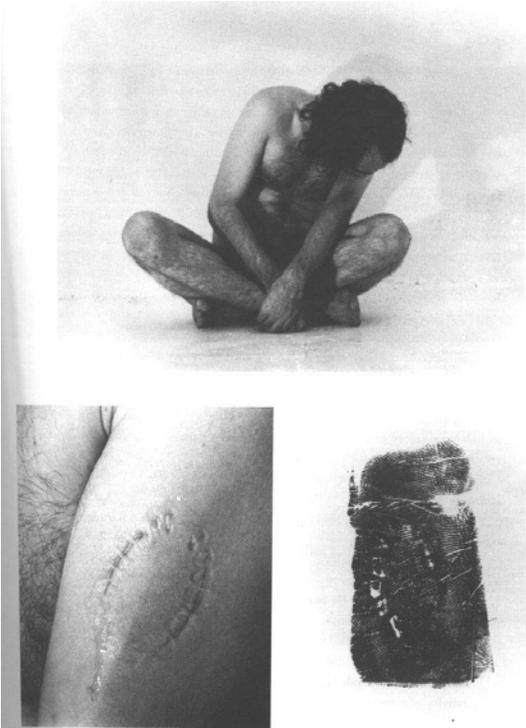
8. Bruce Nauman, "Self-Portrait as Fountain", 1966 Fotografia



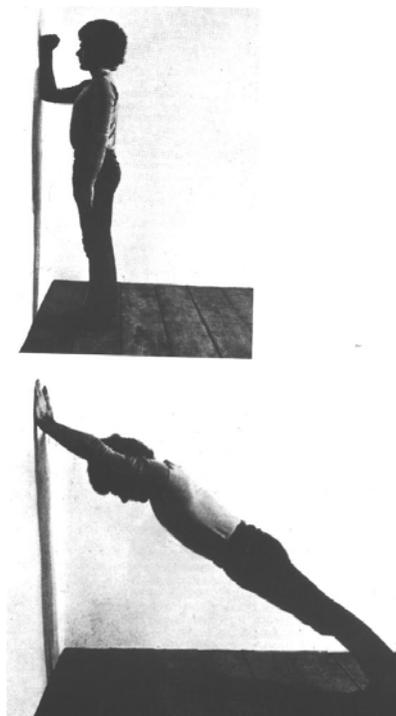
9. Arnulf Rainer, "Face Farces", 1968. Pintura sobre fotografia



10. Arnulf Rainer, "Face Farces", 1968. Pintura sobre fotografia



11. Vito Acconci, "Trademarks", 1970
ação e registro fotográfico



12. Klaus Rinke, "Wand, Boden, Raum", 1970
Ação e Fotografia



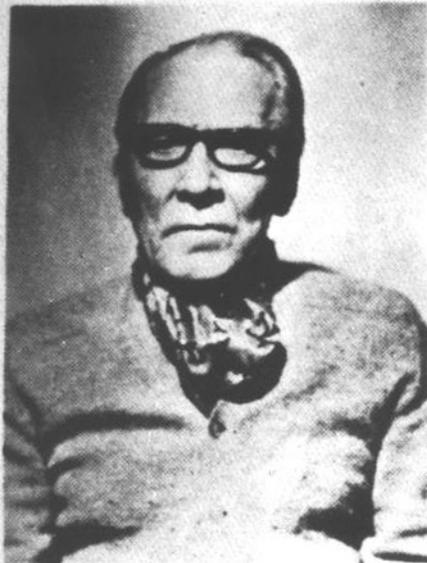
13. Joan Jonas "Organic Honey's Vertical Roll", 1972
making of de vídeo



14. Urs Lüthi, "This is About You", 1973
Fotomontagem

HOMMAGE A FREUD

CONSTAT CRITIQUE D'UNE MYTHOLOGIE TRAVESTIE



PERE : Robert Journiac travesti en Robert Journiac



FILS : Michel Journiac travesti en Robert Journiac

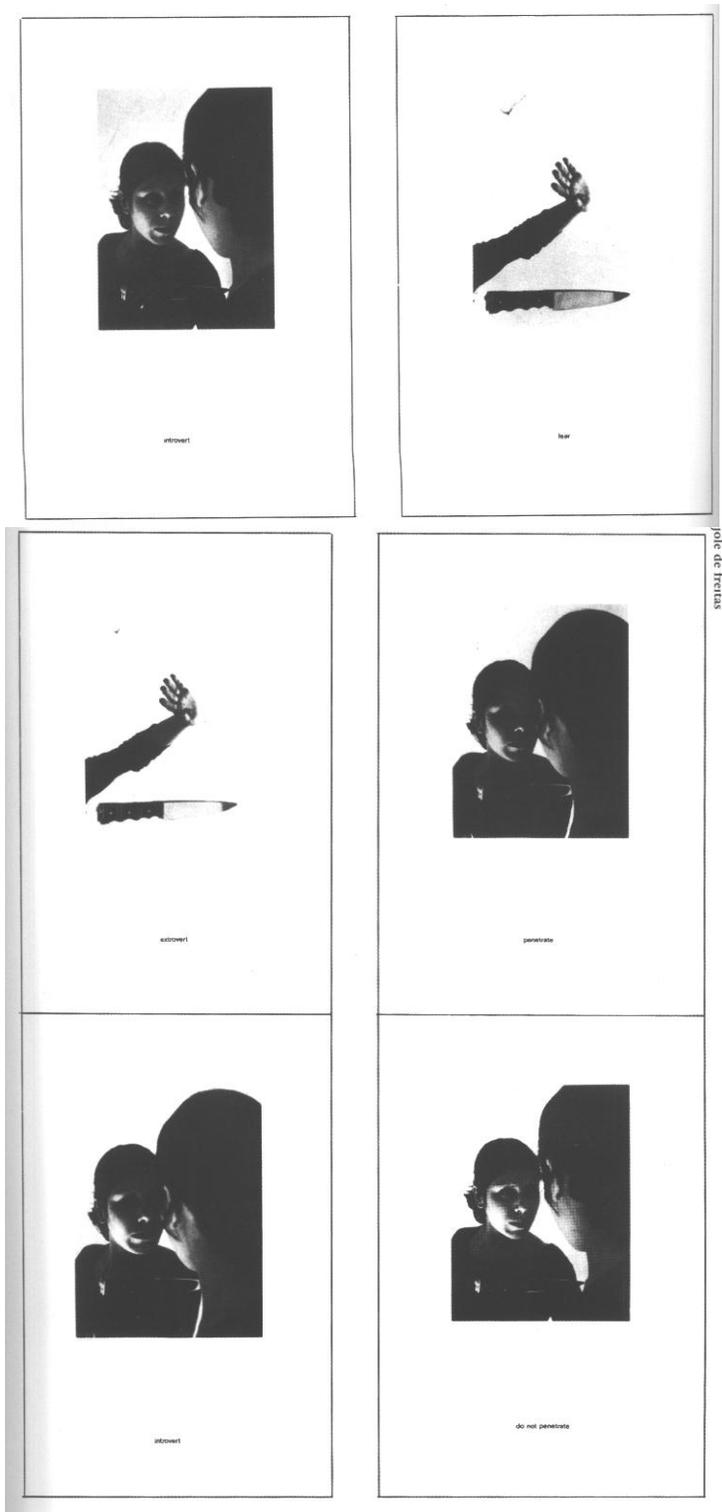


MERE : René Journiac travesti en René Journiac

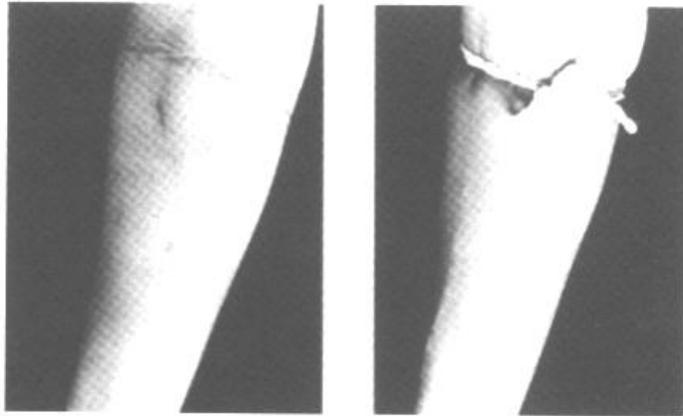


FILS : Michel Journiac travesti en René Journiac

15. Michel Journiac, "Homenagem à Freud", 1972
[o artista se coloca ao lado das fotos de seu pai e sua mãe,
vestido como ambos]



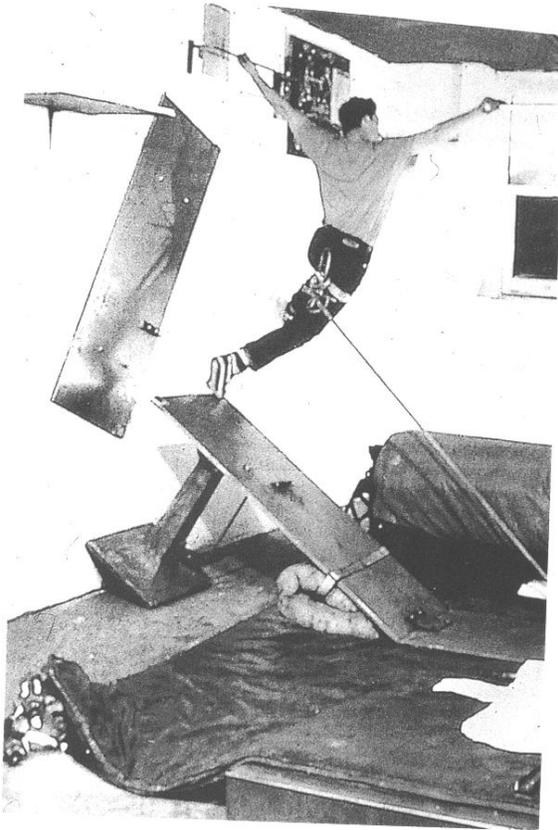
16. Iole de Freitas, "Introvert/penetrate; extrovert/penetrate; fear/do not penetrate", 1973
Seis seqüências fotográficas



17. Fernando Cochiaralle, "Seqüela", c. 1974



18. Hannah Wilke, "What does this represent, What do you represent (Reinhart)", 1978 da série *So help me Hannah* (1978-84) Fotografia



19. Mathew Barney, "Drawing Restraint", 1988
Still de vídeo



20. Orlan, "Le Visage du 21 Siécle", 1990 performance e cirurgia plástica



21. Yasumasa Morimura, "KAO 21", 1994 Fotografia



22. Ron Athey, "Suicide Obsession Tattoo Dream", 1996
Registro (detalhe) de ação



23. Guillermo-Gomez Peña, Roberto Sifuentes e Sara Shelton-Mann
"Border Scape", 2001 Performance



24. Minerva Cuevas, "Carteira de Identidade", 2002
Objeto confeccionado e distribuído pela artista na intenção de que todos tenham acesso a descontos oferecidos por estudantes. Projeto Mejor Vida Cooperation

II

O Artista-Personagem

..ao invés de nos oferecer uma história e um personagem, esses artistas tornam-se tanto estória como personagem em suas obras...

(VERGINE, 1974-2000:9)

a. Aspectos Gerais

O conceito aglutinador das pesquisas visuais expostas em “Artista-Personagem” surgia da constatação de determinada produção contemporânea onde o artista se mostra na obra tal como um híbrido entre o auto-retrato e um personagem de ficção. Os trabalhos apresentados eram obras contemporâneas, em suportes diversos, como fotografia, vídeo, desenhos, pintura e ação ao vivo, cuja poética e visualidade eram construídas sobre o corpo e a partir de inquietações do autor. Participaram da exposição cinco artistas e um grupo de performance-colagem visual.

Procurando chamar a atenção para determinado tipo de produção contemporânea nas artes visuais, mantendo o foco na cena brasileira, foram convidados para a mostra os artistas Brígida Baltar, Fábio Tremonte, Lia Chaia, Pier Stockholm, Sílvia Cruz, e o coletivo multimídia Neo Tao. A exposição aconteceu quase simultaneamente nos respectivos espaços: Casa de Cultura de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto e no Centro Universitário Mariantonia/USP (CEUMA), São Paulo.

No geral, as obras resultaram de performances executadas para algum suporte. Os autores se mostravam no trabalho de formas múltiplas: performando num cenário para registro fotográfico ou vídeo, vestindo alguma indumentária especial ou uma máscara física, exibindo nudez.¹⁴ Os discursos variavam entre conflitos de identidade, questões afetivas, comentários sobre forma (da arte) ou sobre o conteúdo (o contexto).

Do ponto de vista técnico da curadoria e da prática de montagem, vale apontar que as obras não foram as mesmas nas duas instituições por onde a exposição passou, e que nem todos os trabalhos eram inéditos. Em Ribeirão Preto, motivos operacionais suprimiram a performance inaugural do Coletivo Neo Tao, que abriu o evento no CEUMA. Em seu lugar, membros do Neo Tao

¹⁴ Como veremos em seguida, Fábio Tremonte foi o único a não exibir sua imagem. No entanto, realizou um *site specific* com frases em primeira pessoa escritas nas paredes da sala, que evocavam um tom intimista, ao mesmo tempo em que permaneciam registro da intervenção solitária do artista.

apresentaram um vídeo na abertura e expuseram coleções de recortes, papéis usados e pequenos objetos, fixados em diferentes suportes que formavam *collages* no sentido mais tradicional da palavra em artes plásticas. A ação ao vivo, que de fato ocorreu apenas na inauguração do CEUMA, lá permaneceu sendo exibida em *loop* no formato de vídeo - como outra obra – durante toda a temporada paulistana.

A artista Lia Chaia também mostrou distintas obras em cada local. Em Ribeirão Preto apresentou sua série “Folíngua” no lugar de “Madrugada”, exposta em São Paulo.

Do aspecto formal, foram exibidas obras bidimensionais de temporalidade mecânica (vídeos); obras bidimensionais estáticas (fotografias e desenhos); obras tridimensionais espaciais (duas instalações e um *site* específico); e um evento ao vivo (performance multimídia coletiva). A diversidade de propostas formou um leque de indagações relativas àquele tipo de obra. Os trabalhos suscitavam reflexões sobre: a relação da performance com o suporte; tensões entre tempo e espaço (ocupado pelo corpo do artista, do observador e da obra objetual); relação obra-espectador, comprometimento político (do autor e da obra) e temática psicológica (do autor na obra).

Desde o início, ficou clara a necessidade do artista de, neste tipo de obra, apoiar seu discurso em artifícios da *mise-en-scène*, como cenários (pensados para registro ou como instalação ambiental física), figurinos, e a representação teatral propriamente dita (no suporte ou na ação ao vivo). As personas observadas nas obras, elaboradas por meio de tais artifícios, eram produto da representação do artista por ele mesmo: construções visuais oscilantes entre uma ficção e a suposta intimidade sincera que um auto-retrato deveria oferecer ao observador.

b. Da Terminologia *Personagem*

Apesar dos chamados artista-personagem se apresentarem, na realidade sob uma espécie de ‘máscara’ ou *persona*, que não chega a constituir um personagem de fato, no seu sentido clássico, optou-se pelo termo cujo uso e sonoridade fossem mais

corriqueiros. Entretanto, há certa diferença entre *persona* e *personagem*, que gostaria de apontar brevemente a seguir.

A palavra latina *persona*, que significa “máscara”, está ligada à produção cênica desde a Antigüidade. De acordo com Patrice Pavis (1990:355), “*persona* traduz a palavra grega que significa papel, ou *personagem dramático*” e “no teatro grego, a *persona* é a máscara e o ator se diferencia claramente de seu *personagem*, pois é apenas o seu executante e não a sua encarnação”¹⁵

Renato Cohen (2002), utiliza a palavra *persona* para designar o modo como um artista-performer se coloca durante a ação performática. O autor parte da premissa de que o “performer vai representar partes de si mesmo e de sua visão de mundo” e, portanto, “na performance geralmente se trabalha com *persona* e não *personagem*”. A *persona*, por sua vez, diz respeito a algo universal, arquetípico, enquanto que a *personagem* é mais referencial. Assim, compreendemos que o trabalho do performer será o de levantar sua *persona*, enquanto que o do ator será o de levantar a sua *personagem*.

No teatro da antigüidade, a *persona* (máscara) é um elemento físico que separa o “eu” do ator da *personagem* que representa. Para Cohen, porém, a mesma palavra (*persona*) tem uma função dupla, pois ao mesmo tempo que separa o artista de uma construção elaborada ficticiamente - a *personagem* - o coloca numa situação de representação de algo que é elaborado em base a seu próprio contexto pessoal, aqui chamado de *self as context*. (Cohen, 2002:76)

Nas obras plásticas contemporâneas que enfocamos, a *persona* é construída pelos artistas a partir da noção de *self as context*, onde o “eu” do artista é o texto e contexto da obra. Assim, essa *persona* constitui-se num elemento não tanto de estranheza ou distanciamento entre criador e criação, mas num elemento de suposta

¹⁵ Com o surgimento do drama burguês no século XIX, o modo de interpretação naturalista acompanhou o estilo dramático de mesmo nome. O diretor russo Constantin Stanislavski (1863-1938), desenvolveu o primeiro método de interpretação para atores, baseado na dramaturgia moderna naturalista. Dentre os objetivos do método de Stanislavski, vigente até hoje na formação de atores, está a de permitir uma construção de um *personagem* que será encarnado pelo ator, como se este vivesse uma outra pessoa enquanto estiver sobre o palco. O encenador também foi o primeiro a incentivar o ator a usar sua “bagagem” psicológica para a construção do *personagem*. Ver : STANISLAVSKI, Constantin. “A Construção de um Papel”

identificação íntima e aproximação pessoal. Ou seja, por mais desconstruídos que estejam os referenciais do autor num trabalho onde este se apresenta sob uma persona, suas referências permanecem como dados oriundos de seu *self*.

No âmbito da psicologia, Carl Jung utiliza o termo persona, para designar “uma falsa aparência construída pelo indivíduo” (Bonfatti, 2000). O surgimento destas personas (ou falsas aparências) na produção artística da contemporaneidade, parece, no entanto, estar relacionado com a transformação do entendimento de identidade como algo fixo para algo que está “em processo” (HALL, 1999 *apud* BREA, 2004). Essa mudança, somada às diversas outras que foram apontadas no capítulo I, terá grande reflexo no modo de representação do “eu” do sujeito e do seu corpo, na obra dos artista-personagem.

c. Descrição dos Projetos Artísticos

Como foi colocado anteriormente, os artistas foram escolhidos por desenvolverem pesquisas plásticas a partir de questões auto-referentes, não importando a mídia. De todas as obras apresentadas, a ação performática executada pelo coletivo Neo Tao foi a única com teve caráter de evento.

Os projetos apresentados foram:

- Brígida Baltar foi convidada a apresentar sua série “Casa de Abelha”, projeto desenvolvido para a 25ª Bienal de São Paulo, que originalmente incluía uma animação em vídeo, desenhos e fotografias. Em *Artista-personagem*, foi apresentada uma nova versão do vídeo, uma grande fotografia e desenhos recentes. “Casa de Abelha” foi fotografada na casa da artista, onde esta aparece usando um traje de seda que lembra uma colméia. A relação favo-colméia-casa, colocada pela artista nas fotos e nos desenhos de favos, diz respeito a sua intimidade e feminilidade. Suas ações são feitas para o fim fotográfico, e não constituem uma obra ao vivo.
- Lia Chaia, que mora em São Paulo, desenvolve uma pesquisa que gira em torno do corpo e da natureza, entendendo esta enquanto uma resistência. No Centro

Mariantonia, apresentou a série de fotografias “Madrugada”, nas quais aparece vestindo uma mulher grotescamente mascarada, de chinelos “havaianas”, com a roupa levantada exibindo o púbis e os seios em vias públicas da capital paulista. Para a artista, esta era a imagem de uma heroína à brasileira. A ação foi feita em plena alvorada, em pontos da cidade ermos àquela hora, mas movimentados durante o dia. Assim como Brígida Baltar, a obra não era a ação, e esta foi realizada para ser fotografada; Em Ribeirão Preto, Lia exibiu “Folíngua” (2001), um de seus primeiros trabalhos a sugerir uma relação direta entre corpo humano e flora.

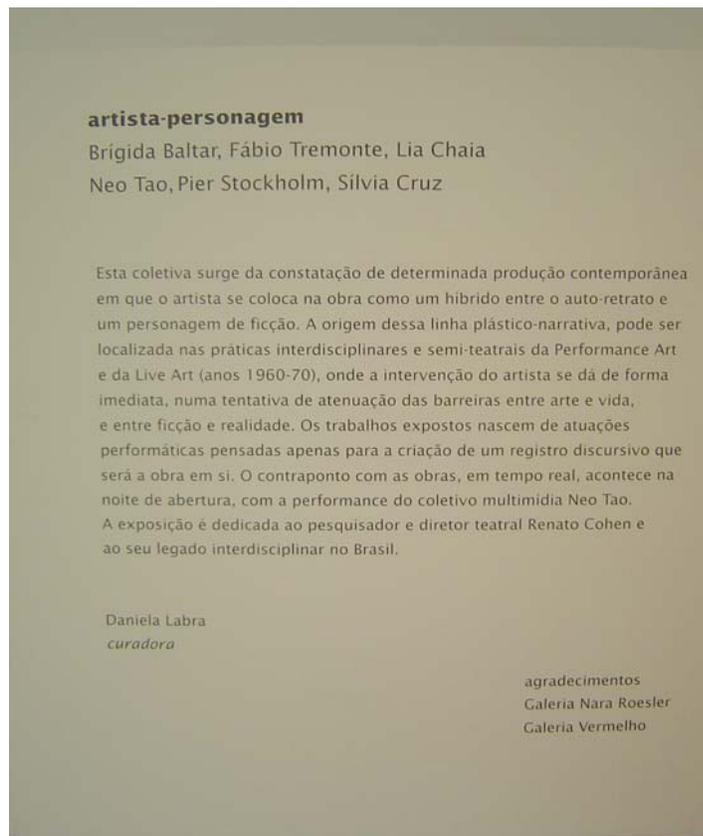
- Pier Stockholm, artista peruano residindo em São Paulo há 2 anos, apresentou a instalação “The Art of Feeling Blue”. Este trabalho mostrou-se o mais surpreendente da exposição devido a sua inventividade e detalhes materiais. É uma espécie de confissão do artista sobre sua experiência com o anti-depressivo *Prozac*, e a constatação de que o remédio provoca um bem-estar ao mesmo tempo reconfortante e absolutamente artificial. A instalação era compreendida por duas fotografias do artista em situações de rua, uma pintura de uma planta arquitetônica que representava, na mente, os jardins suspensos fabricados pelo *Prozac* e as piscinas da depressão, um tapete de grama sintética, e um livro de colagens e fotografias que narrava, em tom sarcástico, a história de um amor desfeito e a recuperação do paciente abandonado (o artista) pelo remédio milagroso. A intenção do artista era que o espectador se deitasse na grama, lesse o livro e desfrutasse da artificialidade do anti-depressivo, enquanto conhecia a sua história. Em Ribeirão Preto o artista utilizou os mesmo elementos visuais e materiais para compor um tríptico.
- Fábio Tremonte, também *performer*, é autor de uma vasta produção de monotípias com frases em primeira pessoa e desenhos referentes à sua vida em família. Realizou o *site-specific* “Paisagem”, onde escreveu nas paredes ao redor da janela da sala expositiva do Centro Mariantonia, e em uma sala especial da Casa de Cultura de Ribeirão Preto, frases e pensamentos diversos, pintando de azul determinados trechos, fazendo alusão ao céu e ao espaço infinito. O trabalho

tem um forte caráter reflexivo e poético, quase espiritual. A sua persona se dava por meio de frases e colocações, e não por uma figura estampada. Era a única obra sem algum elemento figurativo.

- Sílvia Cruz, formada em desenho, pesquisa a linha no espaço físico. Em São Paulo, apresentou fotografias, desenhos sobre vidro pintado e um objeto (uma cadeira), compondo uma instalação. As fotografias, em pequenos formatos, mostram a artista suspensa num espaço branco infinito, cuja figura se alongava por um efeito digital, transformando-se em desenho. Os desenhos sobre vidro e o objeto, por sua vez, dialogavam formalmente com as fotografias dando harmonia à composição. Sílvia foi a artista cujo *self as context* deu suporte para uma pesquisa mais voltada para uma discussão da forma do que de um conteúdo de caráter pessoal. Em Ribeirão Preto a artista mostrou apenas 3 pequenas fotografias dispostas distantes umas das outras, ampliando o próprio espaço branco/vazio da obra em si.
- Neo Tao é um coletivo performático que apresentou-se na abertura da exposição em São Paulo, fazendo um contraponto com as demais obras exibidas. Formado por artistas plásticos com *backgrounds* diversos, o grupo trabalha o conceito de performance como uma colagem de mídias. Suas apresentações tem caráter cênico, nas quais os diversos membros realizam ações distintas, por vezes independentes umas das outras. Assim, num mesmo evento vemos alguém tocar um instrumento, executar uma dança de aspecto ritual, projetar imagens e fazer teatro de sombras. Após o evento na inauguração, o grupo deixou expostos dois registros da ação executada: uma pichação em uma das paredes da sala, realizada pelo *performer* Erik Thurm, e o vídeo da apresentação. Tais obras, funcionaram como documento (vídeo) ou indício (pichação) do acontecimento em tempo real ocorrido no vernissage. Em Ribeirão Preto, foi exibido um vídeo do grupo na data de abertura e depois ficaram expostas diversas collages de papéis e pequenos objetos cujo conteúdo correspondia ao cotidiano dos autores.

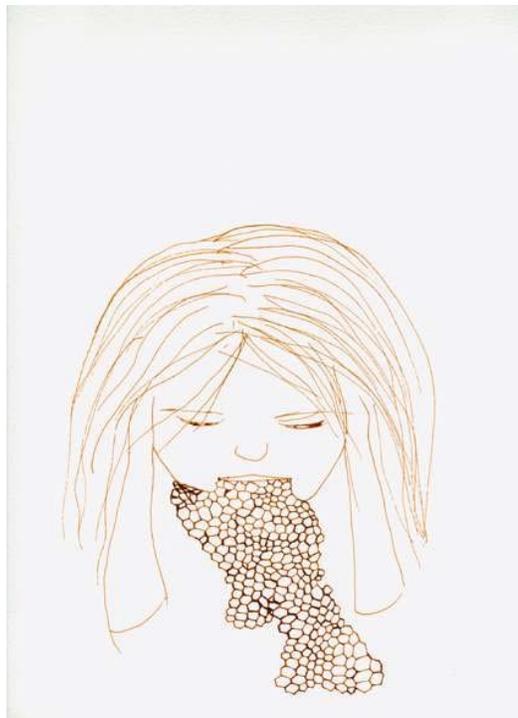
Imagens da Exposição Artista-Personagem (São Paulo e Ribeirão Preto)

I. Apresentações da Exposição em Ribeirão Preto (no topo) e no CEUMA (texto plotado acima)
Setembro de 2004





1. Brigida Baltar, "Casa de Abelha", 2003
fotografia



2. Brigida Baltar, 'Casa de Abelha', 2004
Nankim terracota sobre papel



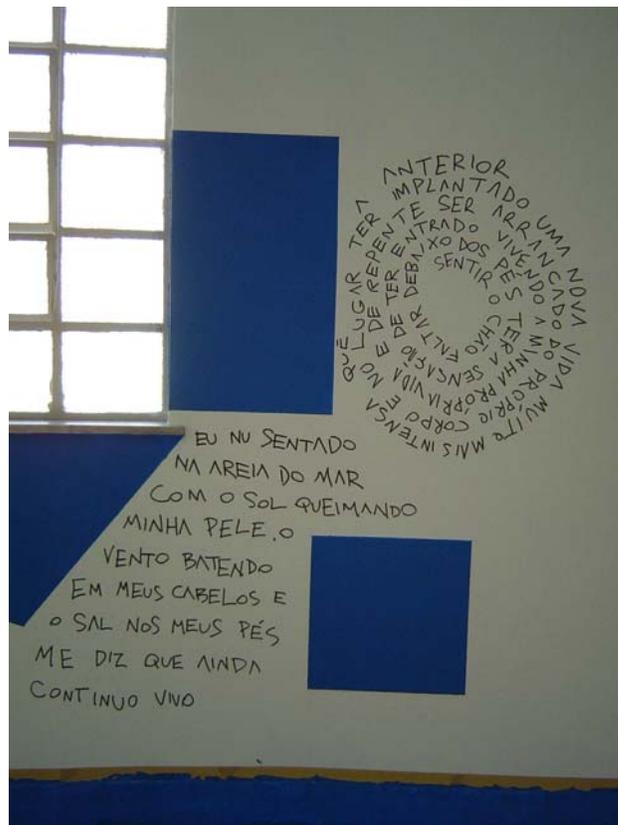
3. Pier Stockholm, "Prozac Chapeaux", 2004
fotografia/*still* de vídeo



4. Pier Stockholm, "The Art of Feeling Blue", 2004
Instalação



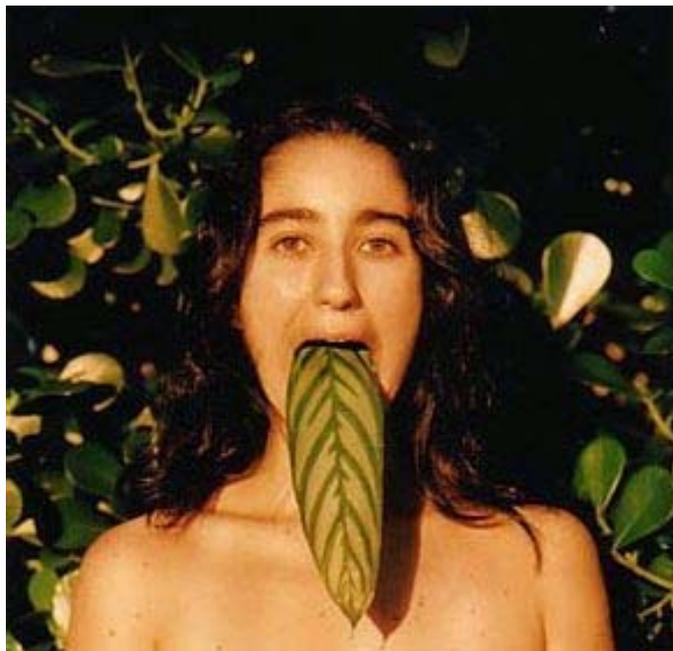
5. Fábio Tremonte, "Paisagem", 2004
Site specific (fotografia do processo)



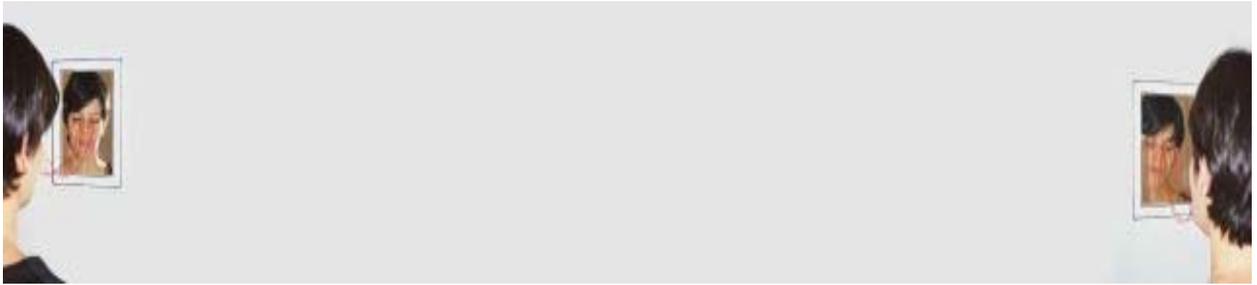
6. Fábio Tremonte, "Paisagem", 2004
Site Specific (detalhe)



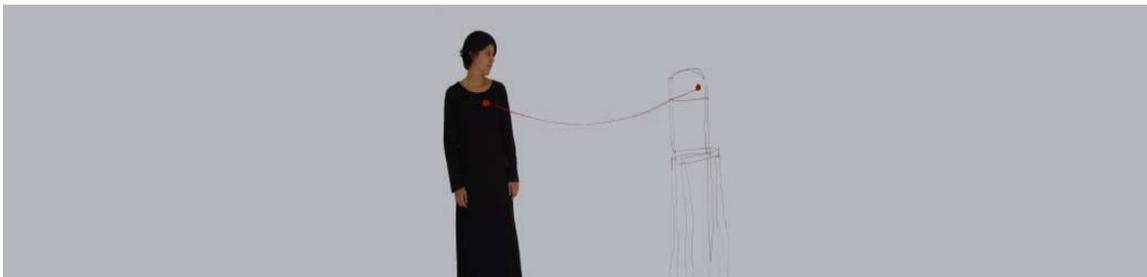
7. Lia Chaia, série "Madrugada", 2003



8. Lia Chaia, "Folíngua", 2002
Fotografia



9. Silvia Cruz, "Espelho", 2004
fotografia manipulada digitalmente



10. Silvia Cruz, "Cadeira", 2004
fotografia manipulada digitalmente



11. Silvia Cruz, Sem título. Instalação, 2004



12. Coletivo Neo Tao, Performance no Centro Maria Antonia/USP
performer: Erik Thrum



13. Coletivo Neo Tao, Performance no Centro Maria Antonia/USP
performer: Luciana Costa

III

O Artista-Personagem e Conceitos Contemporâneos de Live Art e Performance

*Performance é uma ilusão da ilusão e, como tal, deve ser considerada
mais crível, mais real do que a experiência ordinária.*

(Schechner, [1977] 1988)

Os Estudos de Performance

A performance arte hoje constitui uma linguagem aplicada nas Artes, cujas características formais estéticas e narrativas, construídas sobre recursos e situações físicas pretendem, entre outras coisas, reordenar a relação espacial-temporal da obra com respeito ao observador. Para tanto, a intensificação do momento presente é uma necessidade da arte ao vivo. Atualmente, a performance no campo das artes visuais, junto com obras de dança e teatro, está associada a uma corrente de produção no formato de evento, que retoma o termo *Live Art* cunhado na década de 1960.

Entretanto, falar de uma prática performática hoje é ampliar horizontes para uma pesquisa no campo da cultura, da antropologia, da política e da sociologia, além de diversas áreas artísticas como as cênicas e a dança. Na década de 1970, o diretor de teatro Richard Schechner, baseado em anos de pesquisas sobre rituais e comportamentos sociais, junto ao antropólogo Victor Turner, funda o núcleo de Estudos da Performance na NYU, configurando uma linha de pesquisa interdisciplinar e multicultural. Desse modo, foram entendidas como ações performáticas, atos de indivíduos ou coletivos artísticos, religiosos e até mesmo políticos¹⁶:

“Hoje, dificilmente existe uma atividade humana que não seja uma performance para alguém, em algum lugar. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: Ser, Fazer, Mostra-se fazendo, Explicar ações demonstradas. (...) A performance não está *em* nada, mas *entre*.” (Schechner, 2003:9)

No âmbito artístico, a performance contemporânea ganhou ares espetaculares. Sua vertente que ressuscitou o termo *Live Art*, designa uma modalidade

¹⁶ Este seria o caso do grupo de ativismo internacional *Greenpeace*, ou a organização H.I.J.O.S, de filhos e netos de desaparecidos políticos na Argentina. Esses grupos realizam ações de caráter espetacular e até mesmo ritualísticos para chamarem a atenção da mídia e da população em favor de seu objeto de críticas.

deliberadamente híbrida de fazer arte no formato muitas vezes de evento espetacular sensorial. Esses espetáculos não pertencem mais apenas à categoria de artes plásticas, mas também à de dança ou de um novo teatro. O *background* dos performers pode ser o mais diverso, formados em dança, teatro, música, artes plásticas ou qualquer outra coisa, mesmo que não correlata às Artes.

A retomada de ações ao vivo e performances na produção de arte contemporânea exprime a demanda do público para manifestações sensoriais e espetaculares. Ao mesmo tempo, ainda demonstra ser, para um grupo, uma reação aos meandros do sistema (institucional, mercantil) das artes, frente a um discurso de restrição da liberdade de criação - o que vem sendo defendido pela classe artística há mais de um século, e que se recontextualiza. Com a diversidade de equipamentos e ferramentas disponíveis, alguns grupos podem ver na linguagem do tempo-presente um potencial a ser explorado em base de uma “colagem de mídias”¹⁷, o que possibilita a experimentação em diversas frentes audiovisuais, cada vez mais tecnológicas - ou sem tecnologia alguma.

Na *Live Art* contemporânea, assim como nas primeiras práticas de ações ao vivo dos anos 1960,

“a obra de arte está viva. Tais condições, ao que parece nos levam, enquanto espectadores, para dentro de uma relação nova: o imediato como decreto, no momento-a-momento do presente. Este encontro com o tempo e dentro dele vem marcando a história da performance arte desde suas diversas origens nas artes plásticas, teatro e práticas sociais. Os artistas de *Live Art* levam o público ao momento presente do fazer e do desfazer sentidos. O evento permite aos espectadores viver por um instante o paradoxo de dois desejos impossíveis: estar presente no momento, saboreá-lo e gravá-lo, para manter e preservar sua força após o seu término.” (Heathfield, 2004:9-10)

Compreendendo a força de um evento performativo na arte, na religião, política ou em qualquer outra situação que envolva relações sociais, Richard Schechner aprofundou nos seus estudos de performance alguns conceitos que unem antropologia, sociologia e artes, para uma análise da ação e da postura daquele que “performa” uma ação.

¹⁷ Termo utilizado por membros do coletivo Neo Tao para explicar o processo de criação de suas performances.

No Brasil, por sua vez, Renato Cohen desenvolveu um estudo comparativo interdisciplinar entre as formas estruturais do teatro e as de uma ação performativa, apoiando-se em algumas idéias de Schechner, dentre muitos outros autores. Cohen desenvolveu esquemas e aplicou definições de diversas áreas para destrinchar um espetáculo teatral cujo processo e atmosfera estivessem mais próximos ao ritual e à estrutura da performance, fosse ela artística, religiosa ou cotidiana.

Percebendo que a produção dos artistas-personagem nasce de ações performativas para o suporte ou, ainda, que suas motivações são próximas às dos *performers*, vamos extrair alguns termos e idéias desenvolvidas por Schechner e Cohen, para uma análise formal das obras e dos processos dos artistas que participaram da exposição originária desta dissertação. Assim, procurei cruzar conceitos de práticas performativas, do teatro e das artes visuais, na tentativa de desenvolver um estudo, de certo modo, transdisciplinar.

a. O *Self as Context*

O *Self as Context* (Schechner, 1978 *apud* Cohen:2002,58), é um termo que surge nas artes via os estudos da performance, cujas pesquisas interdisciplinares se apropriaram de termos e teorias da psicologia, em especial a junguiana. Essa linha terapêutica define o *self* (o si-mesmo) como “o núcleo mais profundo da psique” (Franz, 1964 in: Jung, 1964:196).

Aplicado à uma ação cênica, por sua vez, o termo *self as context* vem a ser um conceito ligado tanto à preparação prévia do *performer* como também aos processos de auto-representação durante a ação. No evento performativo, cujo formato não é o do teatro convencional,¹⁸ Cohen (2002: 116) sugere que o (in)consciente do *performer*

¹⁸ O teatro para ser considerado como tal, precisa de três elementos básicos: um ator, uma audiência e uma dramaturgia. No seu formato mais tradicional, esses elementos se organizam dentro das divisões aristotélicas de lugar-ação-tempo. No sentido de haver um personagem, nas linhas de pesquisa teatral surgidas nos anos 1960-70, como o Teatro do *Environment*, o Teatro Pobre e o Teatro Antropológico, o ator praticará sobre métodos que abolem ou revisam a noção de interpretação de personagem ilusionista. Muitas vezes, o ator representará arquétipos. Diretores como Grotowski, Peter Brook e mesmo Schechner e Cohen, irão aplicar na cena teatral conceitos da psicologia, técnicas corporais orientais, estudos antropológicos de rituais, experiências místicas e lisérgicas, entre outros, reinventando preceitos que pertencem ao teatro moderno. Peter Brook, por exemplo, irá desenvolver a noção de um Teatro Sagrado, onde o ator busca um pleno desenvolvimento interior, melhorando o seu “humano” através de uma relação de auto-conhecimento, que possibilita a construção de uma cena teatral essencial e que foge da noção ilusionista de personagem com nome, histórico, etc.

- ou do ator – fica imerso num *topos* específico, isto é, num lugar físico, psicológico e filosófico especial.

Cohen (2002:106) colocará ainda, que “não é lícito falar que o *performer* é aquele que faz a si mesmo em detrimento de representar uma personagem.(...) Este ‘fazer a si mesmo’ poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo. Essa auto-representação é denominada *self as context*.”

Finalmente, enquanto auto-representação, o *self as context* na performance arte pode ser entendido como produto de uma “liberdade temática que faz com que se organizem roteiros a partir do próprio ego” (*idem*, 2002:106), e quanto mais universal for esse processo, melhor será o artista.

Transpondo para nossa pesquisa a noção de *self as context* tal como foi definida por Cohen, podemos perceber que a construção performativa do artista-personagem se dá, evidentemente, pelo mesmo processo. No caso de nossas obras, o autor não constrói de fato uma personagem de ficção, deixando evidente que representa “partes si mesmo e de sua visão de mundo”. A diferença com a performance fica por conta de questões da prática: os *performers* organizam roteiros de ação, enquanto que os artista-personagem elaboram uma visualidade em suportes diversos.

Tanto em ações ao vivo como na produção dos artista-personagem, o *self as context* está presente em diferentes modos de discurso, sejam estes de teor mais pessoal, de preocupação estética-formal ou politicamente engajados.¹⁹

Podemos afirmar, então, que todas as obras da exposição “Artista-Personagem” emergem do processo do *self as context*, mesmo quando o que está mais em evidência seja uma discussão aparentemente formal. - como ocorre nos retratos de Sílvia Cruz, quem parece querer se transformar em desenho. Como iremos observar, a pesquisa desta artista tem forte preocupação com a exploração do espaço, começando no ateliê, com a construção de um cenário, e terminando no suporte (a fotografia ou uma instalação).

¹⁹ É necessário considerar que todo e qualquer trabalho de arte que estimule uma reflexão é da ordem do político, mas o que vamos observar aqui é o nível de engajamento das poéticas construídas.

O *self as context*, no caso da obra do artista Fábio Tremonte, quem poupou-se de reproduzir sua auto-imagem, aparece como a motivação que o levou a elaborar um *site-specific* com frases em primeira pessoa escritas num canto de parede. Os escritos tinham tom lúdico e íntimo, e eram a caricatura onírica de supostas confissões poéticas, as quais compunham um conjunto plástico ao lado de grandes quadrados azuis pintados na superfície branca. A máscara do autor (sua auto-representação) era portanto, o próprio conteúdo pseudo confessional das frases. Contudo, neste caso o artista realizou uma ação performativa demorada que consistiu na execução do ambiente via um processo ritual com a duração de um dia, mas que não teve público de fato, e que ao fim só deixou registro.

Brígida Baltar e Pier Stockholm, por sua vez são exemplos de francas digressões poéticas sobre a própria intimidade, e produzem trabalhos nos quais buscam mostra de fato uma representação sobre si mesmos. Já Lia Chaia, promove uma obra mais politicamente engajada, seja na sua série “Madrugada” ou na série “Folíngua”. Se na primeira ela (não)aparece vestindo roupas e máscara física, em “Folíngua” ela se auto-representa na procura de causar estranhamento e deixar claro ao público um sentimento de protesto. Silvia Cruz, como já foi apontado, sugere uma preocupação existencial como motor e moldura de uma pesquisa estética-formal.

Bem como na performance, a universalidade do processo artístico é algo muito importante para a que a temática do trabalho do artista-personagem evite o perigo de se tornar apenas uma digressão egocêntrica. Porém, o paradoxo que a produção desses artistas carrega é justamente possuir uma carga enigmática ao ser uma construção poética baseada no discurso narcisista do “eu mesmo”.

b. Comportamentos Restaurados

Outros conceitos oriundos de estudos da performance que nos servem para uma análise da produção dos artista-personagem, são as noções de “comportamento restaurado” (*twice behaved behavior*) e *not himslef*, desenvolvidas pelo diretor teatral Richard Schechner a partir de seu contato com a antropologia.. Em seu texto “O que é Performance” (2003), Schechner coloca que

“Os hábitos, rituais e rotinas da vida são comportamentos restaurados. Comportamentos restaurados são comportamentos vivos tratados como um cineasta trata um pedaço de filme. Esses pedaços de comportamento podem ser rearranjados ou reconstruídos; eles são independentes do sistema causal (pessoal, social, político, tecnológico...) que os levou a existir. Eles têm uma vida própria. Comportamentos restaurados podem ser longevos e estáveis como os rituais, ou efêmeros como um gesto de adeus. Comportamento restaurado é o processo chave de todo tipo de performance, no dia-a dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras e nas artes.”²⁰

Deixando de lado o elemento ao vivo na relação espaço-tempo-sujeito (espectador ou artista), é possível compreender que as obras do artista-personagem também são mostras de comportamentos recombinações em infinitas variações. Em outro trecho do mesmo texto, Schechner coloca que: “ O que é novo, original, chocante, ou *avant-garde* é, quase sempre, uma recombinação de comportamentos conhecidos, ou o deslocamento de um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que este seja inaceitável ou inesperado”. Assim, a nudez fora de contexto, por exemplo, incomodou muito nos anos 1960. Hoje, porém, recombinações de comportamentos conhecidos em público - seja em ações urbanas, performances ao vivo ou para registro em vídeo e foto - se tornou um recurso freqüente na tentativa de se alcançar algum tipo de ‘estranhamento’ ou ‘choque estético’ junto ao observador.

Percebendo como a recombinação de comportamentos se dá em parte da produção de arte contemporânea, vamos discutir as séries de trabalhos de Brígida Baltar, Pier Stockholm e Lia Chaia. Nesse aspecto, os três artistas vão falar de ações ou situações em espaços físicos não abstratos, exteriores ou interiores, deslocando comportamentos para um contexto inesperado.

Em “Casa de Abelha”, série que começou a ser desenvolvida na 26ª Bienal Internacional de São Paulo (2003), Brígida Baltar desenvolve uma estética particular

²⁰ Nesse texto, Schechner se refere à performance como desempenho em vários níveis e situações da vida cotidiana, e não apenas em arte. Desse modo, estaríamos realizando performances: no sexo, nos atos religiosos, nas artes (teatro, show). Ele afirma que fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a ser, fazer, mostrar-se fazendo e explicar ações demonstradas.

para discutir o universo feminino, o qual simbólica e cromaticamente faz referência ao universo apícola. Em fotografias, mostra um ambiente intimista e protegido - o interior de uma colmeia? - onde ela se encontra. Com uma postura serena, a artista surge vestindo uma roupa estilizada cor de mel, com um capuz que lembra um favo. Baltar aparece sentada ou em pé, de costas, numa escadaria de madeira clara.

A locação que vemos nas fotografias e no dvd ²¹ fica na realidade, no interior da residência da artista. A imagem de Baltar na escada é de certo modo emblema do aconchego de um (algum) ninho, mesmo que o espectador não saiba que esse ninho é o lar real da artista.

Fazendo pose *performática* no seu próprio lar, logo onde executa diversos rituais cotidianos, a artista elabora uma situação poética a partir de comportamentos restaurados que integram seu dia-a-dia. Assim, ela senta-se com intimidade na escada por onde passa diariamente resignificando no trabalho esse gesto e local tão corriqueiros e conhecidos. O fato da artista estar sentada na escadaria (de casa) vestindo um traje pouco usual, também mostra um comportamento deslocado: uma roupa estranha, sem significado aparente, uma escada de madeira num espaço interno, um tom lúdico... O público fica curioso, principalmente por que reconhece no espaço um local fechado, “normal” como tantos outros. Que lugar é esse?

Provavelmente, a intenção primeira da artista nesta série não é tornar públicas as escadas de sua casa, mas é fato que ela reorganiza comportamentos (e elementos materiais) de seu universo pessoal para criar uma situação limite entre realidade e ficção poética. Para o espectador, ainda, não ter informações sobre os dados pessoais da artista não impossibilita a leitura da obra, posto que a poética visual alcançada por Baltar ganha uma dimensão maior que o caráter pessoal do trabalho.

Do mesmo modo ocorre com Pier Stockholm em sua série “The Art of Feeling Blue”, série de trabalhos criada a partir da experiência real de um tratamento continuado com o anti-depressivo Prozac contra uma desilusão amorosa. Em tom sarcástico, o artista transforma em poética visual a sua dor e a constatação do ‘milagroso’ bem-estar reconfortante, mas artificial, que o remédio provoca. As

²¹ Aqui se vê uma animação em preto e branco de uma boneca com cabelos de favo, que se alterna com a imagem digital de mel escorrendo pela mesma escada das fotos.

alegrias oferecidas pelo medicamento são materializadas em jardins suspensos artificiais (plantas plásticas e grama sintética que compõem um gorro, um quadro e o chão da instalação do CEUMA), enquanto que a tristeza profunda de Stockholm e sua desilusão é ilustrada pela cor azul, que representa piscinas, tal como se fossem um estado de humor nebuloso e inconstante.

A fotografias (uma delas também esteve em Ribeirão Preto), mostram o artista caminhando pela rua, usando o gorro que seria a peça central da série: o “Prozac Chapeaux”, acessório que possibilitaria levar um jardim artificial suspenso na cabeça de quem o usasse. Nas imagens fotográficas portanto, o comportamento de passear na rua normalmente é alterado pela visão do gorro na cabeça do caminhante, quem se mostra como se tudo estivesse em ordem.

Dentro desta série, o artista também preparou um vídeo, ainda inédito, onde é possível acompanhá-lo em diversas atividades e situações banais de sucesso doméstico, utilizando o gorro. Assim, vemos Stockholm com um pequeno jardim de plástico na cabeça realizando diversos comportamentos restaurados: jogando tênis - e vencendo, chegando numa festa - e sendo cercado por belas mulheres, dirigindo um carro - *sport* - numa tarde ensolarada. Como nas fotos, tudo poderia ser normal não fosse a presença do estranho gorro no visual do artista-personagem.

Na exposição do CEUMA/USP, Stockholm convida o público a se sentar sobre a grama sintética que compõe a ambientação de sua instalação, e ao mesmo tempo permite que o livro exposto seja folheado. Desse modo, o espectador se aproximaria da experiência artificial do Prozac, deitado sobre uma relva plástica dentro de um ambiente fechado e seguro – a sala de exposições – lendo uma história onde o protagonista quase morre de amor mas no final é salvo pelo Prozac.

Por último, Lia Chaia e sua série “Madrugada”. Nestes trabalhos a artista se mostra vestida com uma máscara grotesca, uma saia larga e chinelos rasteiros, compondo um personagem estranho, uma mulher que exhibe uma nudez descontextualizada em vias públicas de São Paulo, ao amanhecer. Sua postura corporal traz o comportamento restaurado de uma mulher popular e valente, que pode se tornar assustadora tamanha a desconexão que sua figura – e a ação que executa, de levantar a saia - tem com o entorno urbano, silencioso, de madrugada.

Chaia é a única artista a vestir uma máscara física que esconde seu rosto. Ao portá-la, incorpora uma nova identidade, posto que o artefato tem dupla função: é tanto o objeto do incógnito como um segundo rosto. A máscara estabelece sempre uma relação ambígua com a identidade de seu portador.

Essa série de retratos posados em geral causa muito desconforto no público, pois além de visualmente grotesca, incomoda exatamente por exhibir um sujeito indefinido, híbrido, com corpo de mulher de verdade, e rosto falso, num cenário absolutamente real.

c. Comportamentos restaurados e estereotipia

Ao longo do processo, tornou-se perceptível o potencial das obras dos artistas-personagem para uma interpretação de certo fenômeno estético na produção de arte contemporânea: a substituição do corpo físico do artista pela imagem.

Nessa situação tão atual, exacerbada pelo incremento da tecnologia de reprodução da imagem, dentre muitos outros fatores sociais, científicos e filosóficos, é cabível acrescentar a noção de estereotipia aos conceitos processuais de ações performativas que estamos abordando, enriquecendo assim nossa leitura das obras dos artista-personagem.

Nesse sentido, a noção de estereotipia tal como colocada pelo sociólogo Henry Pierre Jeudy (2002) faz interessante contraponto conceitual e prático com a noção de comportamento restaurado de Richard Schechner. Me explico:

No contexto social a estereotipia se define como um modelo que é repetidas vezes utilizado até tornar-se padrão, lugar comum. Um comportamento estereotipado, portanto, supõe uma repetição da forma sem alteração do conteúdo, e isso é extensivo à juízos de valor (moral, estético) e padrões de gosto.

No contexto cultural dos estudos de performance, restaurar um comportamento é repeti-lo. No âmbito artístico, repetir comportamentos, especialmente fora do contexto original (como caminhar pelas ruas da cidade com um gorro de feltro e grama sintética na cabeça), sugere uma quebra de estereótipos,

pois o artista atacará a forma para tentar modificar o seu conteúdo ou significado.

Para Jeudy, no entanto, a tentativa na arte, de fugir do estereótipo via representações corporais, de buscar um corpo “puro”, numinoso - por meio de comportamentos restaurados deslocados, como sugere Schechner - também seria por si um estereótipo. Esse ponto de vista coloca que toda a arte que pretende mostrar um suposto potencial de resistência via algum uso do corpo estaria, na verdade, se baseando num discurso estereotipado.

Ainda assim, ambas as noções, de estereotipia e comportamento restaurado, que se mostram antagônicas, partem e discutem processos de repetição. Porém, se a primeira noção repete a forma em outro contexto para atingir um novo conteúdo, a noção do estereótipo vê uma impossibilidade de transformação do conteúdo e o que é pior, de recontextualização da forma. Para Jeudy em sua visão crítica, comportamentos restaurados em arte servem apenas para corroborar a estereotipia.

d. A Noção de *Not Himself*

Outro conceito desenvolvido por Schechner que nos parece de aplicação apropriada numa análise das nossas obras, é o de *not himself* (“não ele mesmo”)²². Através dele, discute-se que o *performer* em ação, imerso no *self as context* e num *topos* especial, não é ele mesmo enquanto indivíduo mas também não deixa de ser ele mesmo, ocupando uma posição ‘entre’ identidades precisas. Se anteriormente, tocamos na ambigüidade da identidade do artista *versus* um personagem de ficção em ações performativas ao vivo ou para registros, agora o fator ambíguo diz respeito à identidade do artista com ele mesmo.

O relato à seguir de Schechner (1985), sobre um ritual religioso que acompanhou no Arizona, nos esclarece esse conceito e sua origem:

“Enquanto observava a Dança do Cervo dos Yaquis do Arizona, eu me indaguei se a figura que eu via era um homem e um cervo simultaneamente ou, para falar de um modo que um *performer* entenda, se

²² Este termo também foi traduzido como ‘não si mesmo’

usar a máscara de um cervo deixava aquele homem “não um homem” e “não um cervo”, ou se o colocava em algum lugar intermediário.²³ O topo de sua cabeça (de homem/ de cervo), com chifres e a máscara de cervo, é cervo; a extremidade inferior da cabeça, embaixo da roupa branca, com seus olhos de homem, nariz e boca, é homem. A roupa branca que o dançarino mantém ajustada ao corpo é a materialização da impossibilidade de uma completa transformação num cervo. Nos momentos em que o dançarino “não é ele mesmo” e ainda “não não é ele mesmo”, sua própria identidade, e a do cervo, se localizam apenas nas áreas limítrofes da “caracterização”, “representação” e “transformação”. Todas essas palavras dizem que os performers não podem realmente afirmar **Quem** eles são.”

O conceito de *not himself*, pode ser entendido também como o que Cohen (2002:58) chama de ‘máscara ritual’:

“o performer enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a ‘máscara’ da personagem. Quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua ‘máscara ritual’ que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia.”

No caso das nossas obras performativas auto-referentes para o registro, percebe-se com clareza que o artista expõe sua máscara ritual, ao contrário da sua imagem de cidadão comum. Assim, mais uma vez, a auto-representação que vira obra de arte mostra uma construção do autor que transita entre os patamares do real - sua história pessoal, e do quase-ficcional - uma narrativa e poética visuais baseadas no *self as context*, onde comportamentos restaurados são manipulados.

e. Da Relação Obra-Espectador

Por último, ainda na tentativa de relacionar nosso objeto com estudos da forma e conceitos da performance arte do teatro, tomamos as teorias de Renato Cohen sobre as relações obra-espectador (emissor-receptor) em eventos cênicos, e os aproximamos das nossas obras performativas em suportes estáticos. Esta tarefa resultou bastante difícil, posto que estamos comentando obras e mídias de natureza totalmente diferente. Porém, a experiência foi produtiva.

Desse modo, me desviarei um pouco da produção dos artistas-personagem em suporte estático que viemos tratando até então, para refletir sobre pontos

²³ *between*, no original. A tradução do texto é minha.

convergentes (ou não) na relação obra-espectador em ações cênicas e na produção de arte contemporânea. Por possuírem um caráter de envolvimento sensorial com o público, vou me ater ao caso das instalações ambientais, independente da presença da imagem do artista no trabalho.

Sobre a relação binária obra-espectador, Cohen (2002:122) observa que num evento cênico é possível categorizá-la de dois tipos: relação mítica ou relação estética.

Na relação obra-espectador do tipo estética, há uma “representação do real” durante a ação, enquanto que na relação mítica há uma “vivência do real”. Na relação estética, observada numa cena teatral convencional, “existe um distanciamento psicológico em relação ao objeto – eu não entro na obra; eu sou observador. Fica claro para mim, enquanto espectador que eu tenho um distanciamento crítico em relação ao objeto. Esta postura estética vale também para o atuante. Fica claro que ele representa, que ele é a personagem” (*idem:ibidem*).

Já na relação mítica, encontrada no teatro experimental, em ações de *live arte* e na performance, “este distanciamento não é claro; - eu entro na obra, faço parte dela – isto sendo válido tanto para o espectador que fica na situação de participante do rito e não mero assistente, quanto para o atuante que ‘vive’ o papel e não ‘representa’.” (*id: Ibidem*)

É interessante, portanto, perceber que apesar de tais noções relacionais entre obra-espectador se referirem exclusivamente ao evento ao vivo, localizamos na produção de arte atual a presença de instalações ambientais que tentam oferecer tanto uma experiência mítica como estética ao espectador. Nesse ambiente, seria possível que a auto-imagem do artista integrasse o conjunto da obra enquanto uma persona condutora da narrativa apresentada.

Por certo é mais comum localizarmos nas artes plásticas instalações ambientais que provocam uma relação estética – de distanciamento – mais do que mítica – de envolvimento, por causa da própria natureza inumana das obras. Contudo, e aqui continuo com minha própria teoria ainda a ser melhor fundada,

não seria um equívoco pensar na possibilidade de uma obra, não-corpórea, que independesse do corpo-a-corpo do artista com a platéia para propor uma relação mítica.

Na produção contemporânea de arte, a experiência imersiva, que envolve o espectador e o faz “entrar” no trabalho, agitando-lhe canais sensoriais, pode se dar via um discurso que evoca eventos espetaculares ou épicos - como uma *rave*, uma explosão gigante, um jogo de futebol - ou sobre ferramentas de tecnologia pura, como seria o caso de instalações que sugerem *caves* digitais ou que se utilizam monitores de realidade virtual. Certo está que falamos de simulacros de experiências, o que faz toda a diferença quando pensamos num evento ao vivo.

Mas, se por um lado o suporte eletrônico impõe por si um distanciamento entre ser vivo (observador) e obra física, por outro a quantidade de efeitos que podem ser alcançados via ferramentas tecnológicas permite que o artista projete uma instalação que sugira uma relação mítica com o espectador, fazendo-o ingressar numa atmosfera ritualística.

O interessante aqui, é ressaltar não tanto o caráter ritual que uma instalação de artes plásticas possa oferecer, mas sim como o artista se coloca no meio disso. No âmbito da produção dos artista-personagem não foram encontradas obras onde o artista se coloca como elemento visual no trabalho procurando estabelecer uma relação mítica com seu público, salvo talvez, o caso híbrido de Orlan – que transmite ao vivo suas performances cirúrgicas por circuito interno de vídeo (um suporte distanciado), convidando o espectador a acompanhar suas operações reais. Em instalações *high-tech* como de Bill Viola, Gary Hill e Tony Oursler,²⁴ onde o elemento ao vivo não existe, percebemos uma valorização da figura humana e de uma certa atmosfera imersiva como recursos para fazer o espectador “viver” o instante da obra.

Assinalo que esta discussão vai além do objeto artista-personagem, e que não foi encontrada obra alguma onde o artista é avatar, narrador ou personagem

²⁴ Não me refiro às instalações ambientais em geral, como as de Hélio Oiticia, Kaprow, Artur Barrio, Mona Hatoum e inúmeros artistas que criam obras sensoriais e participativas, posto que o foco de osso interesse é a auto-imagem do artista, e nesse caso, como se dá a relação espectador-obra numa produção de arte de cunho auto-referente.

fictício de uma obra de caráter imersivo, sensorial e participativo no sentido de alcançar uma experiência mítica.

Esta discussão envolve questões do cinema e das vídeo instalações múltiplas (com mais de uma projeção), da arte digital e sonora, e qualquer tentativa de aprofundamento pode acarretar um desvio maior sobre nosso objeto em foco: o artista-personagem.

Entretanto, resultou ser um dado instigante a idéia (possível ou não) de se buscar a relação mítica obra-espectador em produções de cunho performativo sobre suporte estático. Evidente está que qualquer suporte já implica numa relação de distanciamento, mas e se a obra tiver caráter imersivo? Qual seria a relação do artista-personagem com seu público? Deixo as indagações em aberto para que, no futuro, uma discussão sobre estas idéias possa ser aprofundada.

Conclusões

A exposição "Artista-Personagem" serviu como primeiro passo para ampliar os conhecimentos profissionais e acadêmicos sobre o universo da performance contemporânea, e sobre a relação do artista com a sua auto-representação na obra.

Do começo da pesquisa, inicialmente voltada apenas para a exposição, até o momento de finalização desta dissertação, foram 18 meses de investigações teóricas e práticas sobre o assunto, e desse modo um entendimento do objeto de estudo - a produção do artista-personagem enquanto uma pesquisa estética-poética herdeira da performance arte - foi sendo obtido.

Em abril de 2004, o texto de apresentação da exposição, de minha autoria, afirmava ser este tipo de produção uma tendência plástico-narrativa com “origem nas práticas de Performance Arte e da Live Art (1960-70), de caráter interdisciplinar e semi-teatral”

Ao destrinchar conceitos analíticos para ações de performance, uma possível e nova leitura das obras ia sendo desvelada. Pouco a pouco, tornou-se claro que as propostas artísticas discutidas abordavam, no geral, questões sobre identidade e contexto, amparadas na rearticulação de comportamentos restaurados – processo presente em qualquer ação performativa, como observado no Capítulo 2.

Desde os anos 1970, quando o contexto vira tema da produção plástica, questões de identidade e o ponto de vista do artista centrado no ‘eu’ acabou por transformar-se em voz sem corpo definido. Obras de teor mais agressivo, como as de Lia Chaia, ou de teor doméstico, como as de Pier Stockholm, comentam à seu modo o contexto da multidão ainda que a partir de motivações individuais – o *self as context*.

Num trecho de texto sobre a obra de Cindy Sherman e seus pares, o filósofo e crítico de arte espanhol José Luís Brea (2004:97) faz uma afirmação muito pertinente ao estudo de nossos artistas-personagem:

“o espaço do auto-retrato se abre como território de ‘outridade’, de constituição em ato, em puro processo do ‘eu’ como algo fabricado e por

tanto como algo homologado a qualquer um que seja, ao ‘eu’ que é nenhum e todos, ao sujeito multidão. O artista já não investe em energia identitária”

Entretanto, apesar da clareza da afirmação, acredito que o artista-personagem, mesmo sendo um “sujeito-multidão”, investirá numa energia identitária ao buscar ser ícone de seu grupo social. Tanto Stockholm como Baltar, os dois artistas de nossa exposição cujo discurso parece ser o mais intimista, se projetam publicamente re-presentando - e mitificando - o seu contexto pessoal. Os artistas investem na reafirmação de suas identidades, mesmo que caíam no estereótipo e na imprecisão identitária das multidões.

Nas obras de nossa exposição, Lia Chaia, ao utilizar-se do recurso da máscara, irá vestir o sentido próprio de sujeito-multidão em “Madrugada”, pois sua individualidade se torna anônima por trás do artefato físico. A artista aqui, brinca tanto com a sua auto-representação como com a representação de algum outro.

Nos casos de Silvia Cruz, Stockholm e Baltar - que não fazem uso da máscara física como Chaia, mas também se caracterizarem de modo pouco usual – eles artistas constroem uma identidade que confunde o espectador, e se mostram numa posição entre ficção e vulnerabilidade íntima e sincera.

Por último, no caso do grupo Neo Tao, a performance ao vivo recontextualiza arquétipos e representações sagradas (um pajé; um orixá), junto com figuras do cotidiano de megalópoles (pixação; imagens eletrônicas; ruído). Todos os performers do grupo são considerados artistas-personagem - e desse modo generalizo que todo o *performer* é também artista-personagem, pois o processo de construção da persona na performance arte e nas obras de cunho performativo para o suporte mostrou-se similar.

Um fator que desde o princípio da pesquisa tentou-se comprovar como evidente nesse tipo de produção, é certa carga dramática que transforma o artista em personagem do seu próprio trabalho. Tal característica é muitas vezes decorrente de recursos explícitos de mise-en-scène que constituem uma ambientação para registro ou para a realização da obra física, como uma instalação, por exemplo.

A análise geral deste tipo de obra permitiu observar ainda, que os trabalhos do

artista-personagem, mesmo que tendendo para uma discussão do contexto global, favorecem “o isolamento e o individualismo.”(SEVCENKO, 2001:120) Esta seria, portanto, uma característica circular destas obras: o individual para falar do global que reflete novamente no individual. O jargão politicamente correto contemporâneo “ação local, efeito global”, também tem o seu peso e significação na criação artística.

Para finalizar, a experiência curatorial que originou a exposição e por sua vez esta monografia, foi uma gratificante oportunidade de prática profissional em espaço expositivo fechado. Entender como os trabalhos poderiam dialogar entre si e proporcionar um conjunto harmônico é o maior desafio na montagem de uma coletiva de artistas.

Esta pesquisa, no momento de sua conclusão, se encaminha para um aprofundamento na questão da *mise-en-scène*, isto é, do teatro e da representação mais descarada nas produção de artes visuais, principalmente em obras de suporte estático e instalações.

Referências Bibliográficas

- ALCÁZAR, Josefina e FUENTES, Fernando (orgs.), 2005. *Performance y Arte-de Acción en América Latina*. México, DF: Ediciones Sin Nombre.
- ALMAZÁN, Sagrario Aznar, 2000. *El Arte de Acción*. Madrid: Nerea. Madrid.0
- ARGAN, Giulio Carlo, 1995. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras. (3ª ed.)
- BARROS, Ana e SANTAELLA, Lucia (orgs.), 2002. *Mídias e Artes. Os desafios da Arte no Início do Século XXI*. São Paulo: Unimarco.
- BATTCOCK, Gregory (org.), 1991. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva.
- _____, A
_____, (org.), 1997. *La Idea como Arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BAUMANN, Zygmunt, 1998. *On Art, Death and Postmodernity – and what they do to each other*. In: HANNULA, Mika, 1998. *Stopping the Process? Contemporary Views on Art And Exhibitions*, Helsinki: NIFCA
- BREA, José Luis, 2004. *El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC. (edição em PDF on-line: <http://www.eltercerumbral.net>)
- BUENO, Maria Lúcia, 1993. *Artes Plásticas no Século XXI. Modernidade e Globalização*. Campinas: Unicamp.
- CAIAFA, Janice, 2002. *Nosso Século XXI. Notas Sobre Arte, Técnicas e Poderes*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- COHEN, Renato, 2003. *A Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- _____, 2002 (2ª reimpressão). *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva.
- _____, 1992. A Cena Transversa: Confluências entre o Teatro e a Performance. São Paulo: *Revista da USP*, nº14, pp..80-85
- DANTO, Arthur C., 1999. *Después del Fin del Arte*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles, 1992. *Conversações*. São Paulo: Editora 34.
- FARO, Antonio José, 1986. *Pequena História da Dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.), 1997. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte.

FOSTER, Hal, 2002. *The Return of The Real*. Massachusetts: The MIT Press (5ª ed.)

FRANZ, M.L. Von. *O Processo de Individuação*. In: JUNG, Carl G. (org.), *O Homem e Seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira., 1964 (3ª Edição)

FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles; WOOD, Paul, 1998. "Modernismo em Disputa - A arte desde os anos quarenta". São Paulo: Cosac & Naify

FREIRE, Cristina, 1999. *Poéticas do Processo – Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras.

FRIDMAN, Luis Carlos, 2002. *Vertigens Pós-Modernas. Configurações Institucionais Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

GLUSBERG, Jorge, 1987. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva.

GOLDBERG, Roselee, 2001. *Performance Art – From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson.

HALL, Stuart, 2001. *A Identidade Cultural na Pós Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

HILL, Marcos e ROLLA, Marco Paulo (orgs). MIP - Manifesto Internacional de Performance. Belo Horizonte: CEIA Centro de Experimentação e Informação de Artes, 2005

HONEFF, Klaus, 2004. *Pop Art*. Colonia: Taschen.

HORMIGÓN, Juan António (org.), 1970. *Investigaciones Sobre el Espacio Escénico*". Madrid: Alberto Corazón Editor.

JEUDY, Henri-Pierre, 2002. *O Corpo como Objeto de Arte*. São Paulo: Estação Liberdade.

JONES, Amelia, 1998. *Body Art: Performing the Subject*. Minesota: Minesota University Press.

KAPROW, Allan, 1958. *O Legado de Jackson Pollock*. Rio de Janeiro, *O Percevejo* nº 7, pp. 124-131, 1999. Tradução: Cecília Cotrim de Mello

KIRBY, Michael, 1968. *Happenings: An Introduction*. In: SANDFORD, Mariellen R (ed.), 1995. *Happenings and Other Acts*. London: Routledge

_____, 1966. *The New Theatre*. In: SANDFORD, Mariellen R (ed.), 1995. *Happenings and Other Acts*. London: Routledge.

KRAUSS, Rosalind, 2001. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins

Fontes.

MACIEL, Katia (org), 1997. *A Arte da Desaparição – Jean Baudrillard*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

PAVIS, Patrice, 1990. *Diccionario del Teatro*. Bracelona: Paidós. [pp. 334-365]

_____, 2003. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.

RATCLIFF, Carter. *Warhol*. New York: Abeville Press Publishers, s.d.

RICO, Pablo, J (ed.). *Marina Abramovic - El Puente*. Valencia: Generalitat Valenciana

ROSENBERG, Harold, 1966-2004. *Objeto Ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify [Tradução de Vera Pereira]

ROSENBLUM, Robert, 2004. *Andy Warhol's Disguise*. In: *Andy Warhol Selbportraits/Self-portraits*. Hannover - St. Gallen - Edinburgh: Hatje Cantz Editions, 2004 [Catálogo de Exposição]

RUSH, Michael, 2001. *New Media in Late 20th Century Art*. London: Thames & Hudson.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winifried, 2001. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Iluminuras.

SANTAELLA, Lúcia, 2003. *O Corpo na Arte: dos Anos 1970 à Biocibernética atual*. In: BOUSSO, Daniela (org), 2003. *Metacorpos*. São Paulo: Paço das Artes

SCHECHNER, Richard, 2002. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge.

SIBILIA, Paula, 2002. *O Homem Pós-Orgânico*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

SCEVCENKO, Nicolau, 2001. *A Corrida para o Século XXI: No Loop da Montanha Russa*. São Paulo: Companhia das Letras. [pp 95-135]

STANISLAVSKI, Constantin, 1995. *A Construção de um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SZONDI, Peter, 1994. *Teoría del Drama Moderno/Tentativa Sobre lo Trágico*. Barcelona: Destino.

VILAÇA, Nízia, 2004. "Todos Diferentes, Todos Iguais?". Rio de Janeiro. Texto inédito no prelo.

_____, 2003. In: BOUSSO, Daniela (org), 2003. *Metacorpos*. São Paulo: Paço das Artes

VERGINE, Lea, 1974-2000. “Body Art and Performance – The Body as Language”.
Milano: Skira Editore

Artigos de Revistas Eletrônicas

ANDERSON, Laurie, “Aventuras pelo Invisível”. Entrevista com Marina Abramovic. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 17/08/2003.

BONFATTI, Paulo. A Questão do Mal: uma Abordagem Psicológica Junguiana. www.rubedo.psc.br | [Artigos](#) | © Paulo Bonfatti , acessado em abril/2005

FABRIS, Annateresa. “Cindy Sherman ou de Alguns Estereótipos Cinematográficos e Televisivos. Revista Estudos Femininos. vol.11 no.1. Florianópolis, Jan./Jun 2003. In: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104026X2003000100004&script=sci_arttext&tlng=pt

FRIELING, Rudolf. “Reality / Mediality. Hybrid Processes Between Art and Life”. www.mediakunstnetz.de/mediartnet. Copyleft, 2004

MELIM, Regina. “Formas Distendidas de Performance”.

www.corpos.org/anpap/2004/textos/clv/regina_melim.pdf

SCHECHNER, Richard, 1985. “Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought” (excerpt of). University of Pennsylvania Press. In: <http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/material/text/schechner.htm>

_____, 2003. *O Que é Performance*. Revista *O Percevejo*, nº 12, Rio de Janeiro: Uni-Rio. In: <http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq03/material/text/schechner.htm> [Tradução: Dandara]

_____. “Introduction: The Fan and the web in Performance theory. New York, London. Routledge. [1977], 1988 p. XII-XV

TAYLOR, Diana. Hacia una Definición de Performance. Palestra proferida no II Encontro Anual do Instituto Hemisférico de Performance e Política, Rio de Janeiro, Junho, 2001) In: <http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq03/material/text/> [Tradução: Marcela Fuentes]

Websites

In: <http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq03/material/text/schechner.htm>

http://www.comm.unt.edu/histofperf/BeckyWalker/Becky_history.htm

<http://www.geocities.com/Athens/Acropolis/5422/kaprow.html>

www.itaucultural.org.br

www.mediakunstnetz.de

www.w3art.es

<http://www.videoarte.cjb.net>

www.rubedo.psc.br

Índice Iconográfico (Capítulo I)

1. Marcel Duchamp
"Rose Sélavy", 1921
Fotografia: Man Ray, p. 36
2. Marcel Duchamp
"Tonsure", 1919
Fotografia, p.36
3. Hans Namuth,
"Jackson Pollock Painting", 1950
Fotografia, p.37
4. Allan Kaprow, "18 *happenings* em 6 partes", 1959, p.37
5. Andy Warhol, "Auto-Retrato", 1966
Silkscreen sobre tela , p.38
6. Yayoi Kusama, "Sex Obsession Food Obsession Macaroni
Infinity Nets & Kusama"
Fotografia, 1962 , p. 38
7. John Cage, "Variatons 5", 1966
Performance audiovisual com Merce Cunningham,
David Tudor, Barbara Lloyd e Gordon Mumma, p. 39
8. Bruce Nauman, "Self-Portrait as Fountain", 1966
Fotografia, p.39
9. Arnulf Rainer, "Face Farces", 1968
desenho sobre fotografia, p.40
10. Arnulf Rainer, "Face Farces", 1968
desenho sobre fotografia, p. 40
11. Vito Acconci, "Trademarks", 1970
ação e registro fotográfico, p.41
12. Klaus Rinke, "Wand, Boden, Raum", 1970
Ação e Fotografia, p.41
13. Joan Jonas "Organic Honey's Vertical Roll", 1972
making of de video, p.42
14. Urs Lüthi, "This is About You", 1973, Fotomontagem, p. 42

15. Michel Journiac, "Homenagem à Freud", 1972, p. 43
16. Iole de Freitas, "Introvert/penetrate; extrovert/penetrate; fear/do not penetrate", 1973 Seis seqüências fotográficas, p. 44
17. Fernando Cochiaralle, "Seqüela", c. 1974, p. 45
18. Hannah Wilke, "What does this represent, What do you represent (Reinhart)", 1978 da série *So help me Hannah* (1978-84) Fotografia, p. 45
19. Mathew Barney, "Drawing Restraint", 1988 *Still* de video, p. 46
20. Orlan, "Le Visage du 21 Siécle", 1990 performance e cirurgia plástica, p.46
21. Yasumasa Morimura, "KAO 21", 1994 Fotografia, p. 47
22. Ron Athey, "Suicide Obsession Tattoo Dream", 1996 Registro (detalhe) de ação, p. 47
23. Guillermo-Gomez Peña, Roberto Sifuentes e Sara Shelton-Mann "Border Scape", 2001, Performance, p.48
24. Minerva Cuevas, "Carteira de Identidade", 2002, p. 48

Imagens da exposição Artista-Personagem (Capítulo II)

- I. Apresentações da Exposição em Ribeirão Preto e no CEUMA, Setembro de 2004, p. 57
 1. Brigida Baltar, "Casa de Abelha", 2003 fotografia, p. 58
 2. Brigida Baltar, 'Casa de Abelha", 2004 Nankim terracota sobre papel, p. 58
 3. Pier Stockholm, "Prozac Chapeaux", 2004 fotografia/*still* de video, p. 59
 4. Pier Stockholm, "The Art of Feeling Blue", 2004 Instalação, p. 59
 5. Fábio Tremonte, "Paisagem", 2004 Site specific (fotografia do processo), p. 60

6. Fábio Tremonte, "Paisagem", 2004
Site Specific (detalhe), p. 60
7. Lia Chaia, série "Madrugada", 2003 , p. 61
8. Lia Chaia, "Folíngua", 2002
Fotografia, p.61
9. Silvia Cruz, "Espelho", 2004
fotografia manipulada digitalmente, p. 62
10. Silvia Cruz, "Cadeira", 2004
fotografia manipulada digitalmente, p. 62
11. Silvia Cruz, Sem título. Instalação, 2004, p. 62
12. Coletivo Neo Tao, Performance no Centro Maria Antonia/USP
performer: Erik Thrum, p. 63
13. Coletivo Neo Tao, Performance no Centro Maria Antonia/USP
performer: Luciana Costa, p. 63

ANEXOS

I. Depoimentos de Brígida Baltar, Lia Chaia e Pier Stockholm

Três artistas foram convidados a dar um depoimento sobre seus processos, no sentido de oferecer um material para esta pesquisa.

Brígida Baltar (1964) apresentou na exposição parte de sua série "Casa de Abelhas" (2002), elaborada para a 25ª Bienal de São Paulo. Atualmente desenvolve suas pesquisas sobre a questão da identidade há mais de 10 anos.

Você pode nos contar um pouco do começo de sua carreira, e de suas influências naquele momento?

Eu acho que bem no começo o que me influenciou foi a convivência com meus amigos artistas e encontros do grupo Visorama que faziam parte o Basbaum, João Modé, Eduardo Coimbra, Carla Guagliardi... Mais tarde quando o trabalho tomou um pouco de forma vi identidades com o trabalho da Ana Mendieta e Francesca Woodman nas ações com o corpo e bem recentemente com Mira Schendel. Acho que a gente está sempre mudando o olhar do trabalho com o tempo, descobrindo novas perspectivas.

Como surge o processo de se colocar no centro de seu trabalho? O que foi mais difícil?

Isso começou de uma forma muito natural já que eu lidava com questões bem pessoais no trabalho. Eu estava focando a casa e a maneira como ela impregnava as noções de identidade e memória que me interessava. Não acho que tenha sido difícil, muito pelo contrário, me permitiu experimentar silenciosamente muitas situações e tomar as decisões no meu próprio tempo. Na realidade, somente hoje me sinto preparada para trabalhar com outras pessoas como aconteceu em "Maria Farinha – Ghost Crab", onde convidei a atriz Lorena da Silva para participar.

Como é a relação com a sua imagem na obra? É correto afirmar que sua identidade é reinventada em prol de elementos simbólicos que não são exclusivos de seu universo pessoal?

Acho que as suas perguntas já respondem. A imagem algumas vezes não é mais minha mas uma reinvenção. Estou ali fazendo uma ação que vai refletir na história do outro. Ela vai além da minha vivência. Eu costumo dizer que acho mais interessante do que auto-biografia, a ideia de uma biografia universal que eu acho que é a fonte formadora da filosofia e das fábulas em geral. No entanto tenho certeza que o impulso inicial ou desejo vem da minha experiência pessoal. E ainda no início acho que era tudo mais misturado vida-arte como experiência única.

Como se dá o processo performático em suas obras? Já fez performance "ao vivo"?

Não fiz performance ao vivo e acho isso uma opção. Não sinto vontade da situação de estar tão diretamente ligada a uma audiência...até por que gosto da ideia da performance ao vivo ligada a uma espécie de interatividade da qual realmente até hoje não me interessou como atuação artística, minha, particular, por que a ideia da arte interativa admiro como qualquer manifestação da arte desde os *Happenings*, etc.

Em algum momento já foi curioso para você adquirirem uma obra com sua imagem hiper exposta?

Não, não penso muito sobre isso.

E agora, em que ponto está sua pesquisa?

Estou organizando trabalhos do início dos anos 90 que nunca mostrei e quero aprofundar o trabalho da "Maria Farinha", novas edições, etc.

> > >

Lia Chaia (1978), é uma jovem artista cuja carreira tem chamado a atenção de críticos e curadores pela forma como ela se coloca no trabalho. Lia tem apresentado sua obra em mostras internacionais desde 2002, ano em que contou com uma individual no Instituto Tomie Ohtake, SP, sob a curadoria de Agnaldo Farias.

Você pode nos contar um pouco do começo de sua carreira, e de suas influências naquele momento?

Comecei como estudante de artes plásticas na FAAP, desde então eu já usava elementos do corpo e posteriormente o meu próprio corpo como assunto, meio e suporte. Naquele momento eu descobri muitos artistas, que não foram necessariamente uma influência, mas artistas que me fizeram perceber os possíveis diálogos que eu estava fazendo.

Como surge o processo de se colocar no centro de seu trabalho? O que foi mais difícil?

Acredito ser o corpo uma fonte de conhecimento e percepção do mundo, também sempre estive envolvida com a dança – desde expressão corporal com o Klaus Vianna até a dança do ventre e a yoga – então tudo isso aconteceu de forma muito natural para mim. Gosto de viver a experiência que proponho para o corpo. Não tive problemas quanto a minha exposição, talvez um pouco de constrangimento ao ir na papelaria fazer alguma fotocópia, mas que é passageira e divertida .

Como surge o processo de se colocar no centro de seu trabalho? O que foi mais difícil?

Quando vejo uma obra em que eu apareço, não vejo a figura como sendo eu, mas uma personagem, um objeto ou um corpo que dialoga com o mundo.

Como é a relação com a sua imagem na obra? É correto afirmar que sua identidade é reinventada em prol de elementos simbólicos que não são exclusivos de seu universo pessoal?

Sim, é correto afirmar que a personagem inventada surge do universo pessoal da artista mas, ao mesmo tempo não são estruturas simbólicas da artista. É próprio do meu universo a imagem criada por mim e vivenciada pelo personagem. Deve haver algo de mim na outra para que ela possa ter vida própria.

Como se dá o processo performático em suas obras? Já fez performance "ao vivo"?

A performance é um dos meios que uso para realizar os trabalhos. Já fiz algumas performances “ao vivo” e outras em registro. Uma das diferenças que percebo é que “ao vivo” tudo ao meu redor deve ser incorporado e o observador amplia sua

liberdade para olhar, apreciar e caminhar. Enquanto que no registro, eu delimito um campo e direciono o olhar do observador. Ao vivo também existe uma maior possibilidade de surgimento do acaso e do inusitado.

Em algum momento já foi curioso para você adquirirem uma obra com sua imagem hiper-exposta?

Apenas no começo achei curioso alguém querer conviver com a minha imagem. Mas, rapidamente, percebi que aquela era uma imagem e não a minha *personalidade*. Hoje acho bastante natural a convivência das pessoas com a obra .

E agora, em que ponto está a sua pesquisa?

Agora incluo o corpo na paisagem. Portanto uma nova referência entrou no meu universo de pesquisa e que se refere à relação cultura- natureza.

> > >

Pier Stockholm (Peru, 1972). O artista é formado em Arquitetura e defendeu mestrado em poéticas visuais na ECA-USP sob a orientação de Martin Grossman. Sua obra mescla temas autobiográficos com uma certa estética fantástica artificial inspirado na atmosfera de escritório ou outros lugares do ordinário cotidiano. Prepara sua primeira individual na Galeria Casa Triângulo, SP, para julho de 2005.

Você pode nos contar um pouco do começo de sua carreira e de suas influências?

Me formei como arquiteto. Minha aproximação da arte é multidisciplinar. Me interessa pelo que chama a atenção, em qualquer área. Estou mais preocupado em “editar” do que em criar coisas, imagens, situações, etc. Tudo tem o seu contexto original, e nele não produz estranhamento. Me me interessa levar as coisas a outros contextos onde se fundem e criam sensações contraditórias, novas. Para tal, eu lido com duas camadas, uma objetiva e outra subjetiva. Na objetiva, acontecem situações cotidianas aparentemente comuns. Sobre esta base insiro uma camada subjetiva, alguma coisa do universo dos sentimentos, uma visão particular.

Como surge o processo de se colocar no centro de seu trabalho? O que foi/é mais

difícil?

Me coloco no centro do trabalho apenas por uma situação prática, já que nunca estou certo de como uma idéia vai ser quando ficar pronta. Tenho “pistas” de por onde começar e então parto para um diálogo entre o ato de fazer e a teoria (o planejado). Nesse sentido é mais fácil que eu faça as coisas por que não posso dispôr de alguém 24 horas por dia.

Como se dá o processo performático em suas obras? Já fez performance "ao vivo"?

Não me sinto um artista de “performance”, mas sim me considero performático, no sentido de que performo uma situação para ajudar a uma idéia. No geral esta idéia não é realizada em lugar público. Prefiro executar em privado para poder editar o registro posteriormente e então estudar o modo como apresentá-lo.

Em algum momento já foi curioso para você adquirirem uma obra com sua imagem hiper exposta?

Nunca aconteceu até hoje (janeiro 2005).

E agora, em que ponto está sua pesquisa e quais as suas novas "fontes de inspiração"?

Agora me interessa a ironia que se localiza no limite do ridículo e do triste. Criar situações onde o cotidiano se encontra com sua natureza tragi-cômica.

II. Relação de Artistas-Personagem Brasileiros

A prática expositiva serviu para realizar um levantamento de diversos artistas que se colocam na obra como personas, em suporte de vídeo ou fotografia. Além dos que participaram da exposição "Artista-Personagem", os nomes de artistas levantados, que já possuem uma prática mais madura e portanto alguma inserção no circuito nacional de artes plásticas foram:

Adriana Barreto(SC), Albano Afonso (SP), Alex Cabral (SC), Amanda Melo (PE), Amílcar Packer (SP), Beth da Matta (PE), Bruna Panzani (SC), Camila Rocha (SP-Istambul), Carlos Melo (PE), Cáudia Zimmer (SC), Clóvis Irigaray (MT), Cris Bierrenbach (SP), Cynthia Marcelle (MG), Daniel Lima (SP), Edouard Fraipont (SP), Erika Fraenkel (RJ), Fabiano Marques (SP), Fabíola Scaranto (SC), Fernanda Magalhães (PR), Giorgia Volpi (SP-Québec), Gisela Motta (SP), Graziela Kunsch (SP), Gustavo Rezende (SP), Janaína Tschäpe (Alemanha-RJ), Jarbas Lopes (RJ), Juliana Alvarenga (MG), Leandro Lima (SP), Lenora de Barros (SP), Marcelo Cidade (SP), Márcio Botner (RJ), Marcius Galán (SP), Marco Paulo Rolla (MG), Marcos Chaves (RJ), Marta Neves (MG), Maurício Ianês (SP), Milena Szafir (SP), Odiros Mlázlo (SP), Patrícia Osses (SP), PaulaGabriela (RJ), Pazé (SP), Rafael Assef (SP), Regina Melim (SC), Rodrigo Braga (PE), Sandra Cinto (SP), Sara Ramo (Espanha-MG), Sílvio Tavares (RJ), Thiago Judas (SP), Tulio Tavares (SP), Yftah Peled (SC)