



## O CORPO DO *PERFORMER* NAS ARTES VISUAIS

Douglas Negrisolli\*

**Resumo** – Este artigo discute a relação do corpo sendo utilizado como objeto do artista dentro da *performance* nas artes visuais. A aproximação do teatro e da dança nas artes visuais mudou a noção do uso do corpo como objeto participante ou principal da obra do artista plástico.

**Palavras-chave:** *performer*, *performance*, corpo, Davanzo, Bittencourt.

A história do corpo é muito anterior ao que se costuma encontrar nos livros de História da Arte, que, frequentemente, iniciam o uso do corpo nas artes perto do final do século XX. Pensar em uma história da *performance* e, sobretudo, o corpo como objeto dessa linguagem nas artes visuais nos faz indagar algumas questões como: o corpo é o objeto do artista? Qual a preocupação com a construção do corpo dentro da *performance* nas artes visuais? Estas questões são ponto de partida para abordarmos este tema, que está intrinsicamente presente na sociedade atual. A intenção deste artigo não é compor uma historiografia da *performance* nas artes visuais, pois há inúmeras publicações a respeito, mas sim relevar sua importância dentro das artes visuais e discutir a condição do corpo do *performer* como proposta de suporte para sua realização.

Desde os remotos tempos das cavernas o homem quis transmitir informações por meio de desenhos e pinturas, entalhando nas paredes ou usando fluidos de animais e extratos de plantas. A necessidade de sobrevivência para o homem sempre foi uma constante e a necessidade de se expressar também deu início a uma forma para comunicar seus sentimentos a seus iguais. O corpo, dentro da história, foi, muitas vezes, estigmatizado e conduzido a ações canalizadas ora pelos déspotas, ora pela Igreja ou pelas regras da sociedade.

Passando à modernidade, já nos anos 1950, nos Estados Unidos, alguns artistas, como Jackson Pollock (1912-1970) e Willem de Kooning (1904-1997), utilizavam o gesto como essencial para suas pinturas. Pollock inova com a técnica de gotejamento das tintas em um

---

\* Doutorando e mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Historiador pela Fundação Santo André (FSA) e bolsista pela CAPES/CNPq.

plano horizontal e o faz com a ajuda do corpo, ao gotejar essas tintas na tela. O objeto ainda continua sendo a tinta no plano, então, a tela; o corpo do artista é somente um canalizador da arte final, da arte que ele pensou e estudou para realizar. Tal como Pollock, Willem de Kooning em meados das décadas de 1950 e 1960 utiliza o gesto, que os críticos valorizavam muito; a pintura podia ser importante, mas o gesto participava da obra, era quase como uma representação do estado de espírito do artista, uma canalização da vida urbana que se vivia, sobretudo no novo polo de arte: Nova York. O gesto, então, passa a ser um diferencial daqueles que queriam fazer sucesso com o Expressionismo Abstrato, rompendo com a figuração.

Segundo a autora RoseLee Goldberg (2006, p. 3), a *performance* nas artes visuais começou a ser aceita como "expressão artística independente na década de 1970. Naquela época, [como] arte conceitual". Anteriormente a esse evento, o corpo como expressão é utilizado há séculos, pela dança e pelo teatro, que foram, então, absorvidos e, naturalmente, agregados nas artes visuais. Podemos, então, dizer que o corpo foi incorporado como objeto de uma nova linguagem. Ainda, acerca da noção de arte performática e do *performer*, a autora comenta:

Ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o performer é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional. A performance pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetidas várias vezes, com ou sem um roteiro preparado; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo dos meses (GOLDBERG, 2006, p. 4).

Em entrevista, a autora RoseLee afirma:

RoseLee Goldberg, pioneira no estudo da arte da performance, em entrevista concedida a Regina Hackett, revela que prefere o termo *live art* no lugar de *performance* ou *body art*, uma vez que os artistas utilizam diferentes linguagens artísticas, como as artes visuais, o teatro, a música, a dança, o cinema, para a produção de um "experimento radical". Além disso, ela afirma que o conceito de *live art* expressa uma maior aproximação entre arte e vida nas produções desses artistas.



**Figura 1** Um homem no espaço! O pintor do espaço lança-se no vazio.

**Fonte:** Harry Shunk (1960).

Esse conceito de *live art* possui algumas implicações pelo próprio significado da palavra. A ação do *live*, ou seja, do acontecimento "ao vivo", pode trazer significados que não cabem na memória visual, tanto do artista quanto do público. Obviamente, a ação é insubstituível e não há como remontá-la exatamente igual, mas o termo *live* implica, talvez, que não poderia ocorrer a *performance* em vídeo, por exemplo (não estou me referindo ao registro da *performance*, mas sim aquela concebida ao artista que utiliza o próprio corpo como suporte da obra, mas por causa de uma limitação humana ele remonta e conduz o vídeo como produto final). Para continuar com o conceito mais abrangente dessa linguagem, o termo *performance* mostra-se mais adequado, diferentemente do que é entendido em outras áreas do conhecimento, a palavra tem um significado coeso na cultura ocidental no sentido de "2 Atuação, desempenho" (*Moderno dicionário da língua portuguesa*).

Ainda sobre a história da arte podemos citar uma relevância de atuação do artista francês Yves Klein, com várias experiências que saem do quadro na sua forma mais acadêmica de desenho e composição. Quando Klein usa o corpo de suas modelos e sugere a elas que pressionem seus corpos contra o papel, ele realiza a própria pintura com a modelo, que, no caso, não é mais um desenho ou uma representação, mas sim o próprio corpo que está na arte. Na *performance* Antropometrias da época azul, o artista que conduz a modelo,

[...] para Yves Klein estas marcas constituíam a forma de expressão mais concentrada da energia vital. Como ele próprio afirmava, elas representavam a "saúde essencial ao ser", uma forma de captar a vida através dos vestígios deixados por um organismo vivo, simultaneamente no momento presente e transcendendo a materialidade transpessoal (WEITEMEIR, 2005, p. 55).

O corpo da modelo ainda está transitando entre o próprio suporte e o mecanismo da ação, quando Yves dá os sinais para que elas iniciem as marcações no papel. Ao pensar no corpo da modelo, ele é muito mais representação do que ação. Ainda se pressupõe que a tinta é um complemento, uma nova forma que o artista pretendia distanciar das que já estavam estabelecidas. Mais tarde, Klein produz a sua *performance* (o registro fotográfico dela) mais intrigante e mais *zen*, quando simula se jogar do alto de um muro e parece voar. Ele quer transmitir outra filosofia de vida, uma emoção com o próprio corpo, pois não havia mais recursos colóricos ou mesmo estéticos que pudessem combinar o que ele (o artista) sentia com aquilo que pudesse ser mostrado. Aqui, o corpo começará a se tornar objeto da linguagem chamada *performance*, o corpo passa a outro nível na experiência visual, por conceber uma orientação muito mais que simples representação, mas o empréstimo do próprio corpo ao sentimento que se pretende transmitir.

Diferentemente de Marcel Duchamp (1887-1968) que também já utilizava o próprio corpo vestido de mulher, o que está em questão para ele não é exatamente o corpo do artista, e o autor Janis Mink (2006, p. 70) comenta: "Esta exploração da feminilidade não foca o corpo, mas apenas a indecifrável *expressão* do rosto e das mãos do Duchamp".

Há outro importante artista que acreditava que a arte deveria influenciar e transformar a vida das pessoas, era o artista alemão Joseph Beuys, que utilizava o seu próprio corpo em diálogos com lebres mortas, e, na sua *performance* mais conhecida e importante, o diálogo com um coioote. Em *Coioote* (1974) na galeria René Block – Nova York –, o artista veio de avião da Europa, todo enrolado em feltro, pois ele acreditava que seria um isolante térmico, ao mesmo tempo físico e metafórico, sobretudo por causa do acidente que o deixou com várias marcas durante a Segunda Guerra Mundial. Beuys viveu durante sete dias em jejum com o coioote na galeria, apenas separado do público por uma corrente, ganhando alguns itens como o *Wall Street Journal* do dia, o qual o coioote usava para urinar e marcar território. A intenção de Beuys era relembrar e questionar sobre a história dos índios norte-americanos e a relação dos Estados Unidos com a Europa. "Segundo Beuys, essa ação também representou a transformação da ideologia na ideia de liberdade" (GOLDBERG, 2006, p. 141).

Beuys (que participou do grupo Fluxus) representa a distinta noção do ator teatral e do *performer*, ele não ensaia, o próprio acontecimento faz com que haja a mudança no comportamento do *performer* e, então, da discussão a cerca do tema que ele realiza. O artista começa a ser o próprio objeto da pesquisa, relacionado a um indicador, ou seja, não há mais

suporte da linguagem tradicional, mas uma avaliação do sentido de arte realizada com o próprio corpo.

A partir do grupo Fluxus e de artistas posteriores à década de 1970, tanto no Brasil quanto em outros locais do mundo – pois, a partir do século XX, segundo Giulio Carlo Argan (1992, p. 507): "já não há um centro e uma periferia, faz-se arte Moderna no Japão, na América Latina" – a *performance* nas artes visuais começou a ser quase essencial em mostras e grandes eventos da arte. Gilbert e George seguem com vários nomes de peso como Hannah Wilke e Ana Mendieta, eles exploraram o caráter mais pessoal da arte da *performance* e a caracterizam como parte principal da linguagem que utilizam.

### **No Brasil, um novo panorama da *performance***

Na história da Arte Brasileira, a *performance* é reconhecida como linguagem perto dos anos de 1930, principalmente com a atuação de Flávio de Carvalho, o autor José Mario P. dos Santos (2008) comenta:

[...] [ele] realizou no início da década de 1930 a "Experiência nº 2". Obra caracterizada pela ação do artista caminhando em direção contrária a uma procissão católica, utilizando um acessório diferente durante todo o trajeto: um chapéu verde. Com essa atitude, o artista buscou pesquisar a reação dos fiéis frente àquela situação inusitada. Como um registro da ação, foi publicado posteriormente um livro de título homônimo.

Tal como os artistas pós Yves Klein rumaram com os desejos de utilizar o próprio corpo para saciar o desejo de se comunicar com o público, nos dias de hoje, a discussão do corpo com várias outras questões está sendo usada, constantemente, por artistas. O caso da artista plástica Priscilla Davanzo, de São Paulo, é muito intrigante e suscita discussões sobre a dor, apesar de não ser o que está em discussão em suas *performances*, mas a dor está lá. Você quase sente ao ver. A esse respeito, a escritora Katia Canton (2009, p. 37) comenta:

A ideia de permanência e verdade, associadas a preocupação de Davanzo em seu trabalho, inclui a possibilidade da dor, como um sentir que faz parte da vida humana. A dor, para ela, é um elemento que pode ser incorporado nas práticas artísticas, assim como é aceito em atividades cotidianas ligadas ao culto do corpo, como tratamentos de beleza e exercícios físicos.

Na *performance* em que a artista colhe flores e participa da vida cotidiana no local em que a realiza essa coleta, Davanzo nos faz questionar qual papel tem o poder da mídia em

construir o corpo chamado "ideal" de beleza quando colhe as flores, quando se interessa por uma e não por outra na *performance Pour être plus belle et plus efficiente*. A artista utiliza o próprio corpo como suporte para as flores, que são superficialmente costuradas em seu pescoço e evoca a dor nesse processo, alertando sobre a superficialidade humana, ao ponto de se submeter aos processos de modificação do corpo. A artista faz nessa e em outras *performances*, como quando faz tatuagens de vaca em todo o corpo, em *As vacas comem duas vezes a mesma comida* "numa crítica à superficialidade humana" (CANTON, 2009, p. 36). Davanzo utiliza o próprio corpo e, aqui, num esquema que ele precisa estar vivo, pois só o corpo vivo pode produzir dor. Pensando no conceito de Adorno, em que ele descreve os dois tipos de corpos na língua alemã: *Körper* – que significa o corpo cadáver (corpo estudado pela ciência, pela medicina, o corpo doente) – e *Leib* – que significa o corpo vivo (qualificado pela linguagem), a artista plástica usa o corpo vivo para demonstrar o *Körper*, ou seja, o corpo que traz a dor de uma ação, sobretudo plástica, e que remonta o corpo mortificado, deturpado, violado. O corpo da artista é o próprio suporte da obra e que por meio da tinta (no caso da tatuagem) ou com a agulha, ela expressa o não conformismo com as mídias socializantes do estilo certo ou errado da moda e da publicidade. Tal como no trabalho da Orlan, o corpo está em constante mutação, o trabalho de realizar intervenções no próprio corpo é a base da pesquisa da artista. Davanzo parte da transformação e, aqui, trata o corpo como a base do trabalho estético, que, no caso, é antiestético, e o revela como um artifício, quase plástico, em seu trabalho, o estranho está na pauta do dia.



**Figura 2** Para o conteúdo de coisas imóveis. Dimensões: 30 cm x 45 cm.  
Técnica: registro da *performance* ocorrida em 2010.

**Fonte:** Acervo de Felipe Bittencourt.

Outro artista plástico que tem feito experiências com o corpo, mas de uma forma um pouco diferente, é o Felipe Bittencourt, de São Paulo. Ele transmite o silêncio por meio seu corpo, na *performance Para o conteúdo de coisas imóveis*. O corpo é o objeto, o meio e o fim da *performance*. O artista está atrás da grade e ao lado do urso imóvel numa espécie de silêncio que incomoda. Ir na contramão da cidade agitada e do caos impregnado é o que o artista busca, mesmo tendo o autoflagelo como um participante do ato. O próprio artista comenta sobre a *performance*:

Como ser objeto? O que é objeto? Para mim, algo inanimado, com alguma função ou não, mas, sem dúvida, sem possuir organicidade, vida, pulso. Impossível ser isso. Posso tentar plagiar as esculturas vivas da praça da Sé e, ainda assim, respiro, pisco, existo como metáfora e imitação. Não sou a coisa. Sou gente. O que seria, então, um ser-humano-objeto? Um boneco talvez. Ou um corpo morto. Este virou carcaça e coisa que é só matéria (me lembro de assuntos como corpos depositados, como lixo, no nazismo). Pensava em coma, naquela imobilização hospitalar e, mesmo assim, humano, pois o cérebro parou, mas o coração permaneceu (BITTENCOURT, 2010).

O corpo do artista, após a modernidade, é propriamente o objeto de muitos que se comprometem em acessar a experiência humana com essa linguagem trazida de outras formas de arte, como a dança e o teatro. As artes visuais são profundamente marcadas pela *performance* em algo que leva o artista mais próximo do espectador. A *performance* une, referencia e dá novo rumo ao trabalho do artista. A própria experiência visual do artista é concebida no ato da *performance*. O artista pensa, estuda os movimentos e onde quer chegar com eles; a linguagem torna-se um meio e o próprio corpo como um fim para o que o artista quis transmitir ao público. A *performance*, provavelmente, é a linguagem nas artes visuais que mais se aproxima do âmago da experiência de quem a realiza; é a mais introspectiva, pois, em muitos casos, como o de Priscilla Davanzo e de Felipe Bittencourt, depende muito mais de uma doação do próprio físico do que da utilização de uma ferramenta para tal.

## The body of performer on visual arts

**Abstract** – This article discusses the relationship between body being used as an object of the artist within the performance in the visual arts. The nearest theater and dance art changed the visual concept of using the body as an object or principal participant of the work by the artist.

**Keywords:** performer, performance, body, Davanzo, Bittencourt.

## REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BITENCOURT, F. Motivações performáticas, 19 jul. 2010. Disponível em: <<http://www.motivacoesperformaticas.blogspot.com>>. Acesso em: 25 out. 2010.

CANTON, K. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção Temas da Arte Contemporânea).

GOLDBERG, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MINK, J. *Duchamp*. Köln: Taschen (reimpressão – Paisagem), 2006.

MODERNO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. (n.d.). São Paulo: Editora Melhoramentos.

SANTOS, J. M. *Breve histórico da "performance art"*. 2008. Disponível em: <[http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze\\_mario.pdf](http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf)>. Acesso em: 19 out. 2010.

WEITEMEIR, H. *Klein*. Köln: Taschen, 2005.