



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGA

ANA CLÁUDIA DE SENA FIRMINO

GESTOS DE DESENHO EM LINHAS DE FUGA
ESTRATÉGIAS NA CONSTRUÇÃO DO DESENHO PERFORMATIVO
NA ARTE CONTEMPORÂNEA

VITÓRIA
MAIO - 2019

ANA CLÁUDIA DE SENA FIRMINO

GESTOS DE DESENHO EM LINHAS DE FUGA
ESTRATÉGIAS NA CONSTRUÇÃO DO DESENHO PERFORMATIVO
NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte. Linha de pesquisa: Nexos entre Artes, Espaço e Pensamento.
Orientador: Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga.

VITÓRIA
MAIO - 2019

ANA CLÁUDIA DE SENA FIRMINO

**GESTOS DE DESENHO EM LINHAS DE FUGA:
Estratégias na construção do desenho performativo
na Arte Contemporânea**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Aprovado em: 23/5/2019

COMISSÃO EXAMINADORA


Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga
Orientador (PPGA/UFES)


Prof. Dr. Gaspar Leal Paz
Examinador Interno (PPGA/UFES)


Prof. Dr. Diego Rayck da Costa
Examinador Externo (DEFA/UFES)

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

F525g FIRMINO, Ana Cláudia de Sena, 1987-
Gestos de desenho em linhas de fuga : Estratégias na
construção do desenho performativo na Arte Contemporânea. /
Ana Cláudia de Sena FIRMINO. - 2019.
185 f. : il.

Orientador: Ricardo Maurício Gonzaga.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Arte Contemporânea. 2. Desenho Performativo. 3. Gesto
de desenho. 4. Corpo. 5. Desenho. I. Gonzaga, Ricardo Maurício.
II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.
Título.

CDU: 7

Para minha mãe, Dona Vanda, batalhadora, criativa e companheira, que me incentivava a desenhar o meu próprio mundo.

Para meu pai, Sr. Clóvis, pelo perseverar (in memoriam).

AGRADECIMENTO

Aos meus pais, Vanda e Clóvis, por ensinarem, diante das mudanças, dos deslocamentos e dos percursos, a valorizar além da materialidade, a enxergar a efemeridade da vida para assim, compreender que o destino é a viagem e a ter orgulho das linhas que me compõe.

Aos grandes amigos que a vida me presenteou e que compreenderam minhas faltas em alguns momentos das suas vidas por estar numa importante etapa acadêmica: Roseli Stein, Josiane Schneider, Andrea Velten, Juliana Silva, Adriana Velten, Nielson Brzesky, Cristia Cunha, Holly, Analúcia do Rosário, Cristiane Reis e Aldene Cerqueira Reis. E também aos amigos que mesmo longe agregam inspirações à minha caminhada, os quais, não cito os nomes para não correr o risco da memória faltosa.

Ao meu doce Joplin por sua fiel companhia.

A minha amiga e companheira do mestrado, Maine Batista.

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Maurício Gonzaga, por toda a sua contribuição em minha formação. Por sua confiança nesta pesquisa que passou por diversas transformações em seu percurso sem que tenha deixado de apostar na boa qualidade do trabalho. Agradeço também as boas conversas e a sua serenidade que irradia.

Ao Prof.Dr. Gaspar Leal Paz e o Prof. Dr. Diego Rayck da Costa por terem ressignificado a pesquisa por meio das inúmeras contribuições estruturais e referenciais e por terem aceitado o convite para participar da banca examinadora do trabalho.

A Karine Mathias e ao Evandro Amon Bruno, da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA), por serem sempre amáveis e efetivos nas orientações e nos suportes para solucionar todos os problemas relacionados às minhas responsabilidades acadêmicas. Assim como, todos os docentes, funcionários e demais membros que compõe o PPGA. Pessoas que exercem um trabalho de boníssima dedicação no sentido de avançar na qualidade do mestrado.

Por fim, meu agradecimento à Fundação de Amparo à Pesquisa (FAPES) pelo financiamento de minha pesquisa, sem o qual seria impossível a dedicação exclusiva para realizar um trabalho que considero satisfatório.

RESUMO

FIRMINO, Ana Cláudia de Sena. **Gestos de desenho em linhas de fuga: estratégias na construção do desenho performativo na Arte Contemporânea.** 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória – ES. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga.

Esta pesquisa propõe pensar uma série de questões, inerentes ao desenho, que propicia estratégias à construção do desenho performativo na arte contemporânea. O uso do termo *desenho performativo* refere-se ao processo de criação que evidencia o gesto de desenho do artista durante a ação do desenho por meio de estratégias reveladoras da sua potência para participar da captação de novas possibilidades da arte, considerando questões fenomenológicas que alteram a noção de projeto ao problematizá-lo dentro do espaço e tempo de ação. Para isso, trata-se o desenho detentor de linhas de fuga ou de ruptura, através da filosofia de Gilles Deleuze, para enxergar as mais diversas possibilidades do desenho, para além das concepções e técnicas tradicionais. O estudo é firmado em aportes teóricos de outros autores e análise de trabalhos de artistas que exploram a ação do corpo do artista na criação, em uma orientação interpretativa para desenho, ou seja, buscando possibilidades de leitura de trabalhos numa óptica do gesto de desenho, no sentido de identificar estratégias comuns que permitem associá-los em proposições do desenho performativo.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Desenho Performativo. Gesto de desenho. Corpo. Desenho.

ABSTRACT

FIRMINO, Ana Cláudia de Sena. **Drawing gestures in fugue lines: strategy in the construction of performative drawing in Contemporary Art.** 2019. Dissertation (Master of Arts) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória - ES. Advisor: Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga.

This research proposes to think about a series of questions, inherent to drawing, which provides strategies for the construction of performative drawing in contemporary art. The use of the term *performative drawing* refers to the process of creation that evidences the gesture of drawing of the artist's body during of the action of drawing through strategies that reveal the power of drawing to participate in the capturing new possibilities of art, considering phenomenological issues that alter the notion of project by problematizing it within the space and time of action. For this purpose, it is considered the drawing possessor lines of escape or rupture, through the philosophy of Gilles Deleuze, to see the most diverse possibilities of drawing, beyond the conceptions and traditional techniques. The study is based on theoretical contributions from other authors and analysis of works by artists who explore the action of the artist's body in creation, in an interpretative orientation for drawing, that is, seeking possibilities of reading works in a perspective of the gesture of drawing, in order to identify common strategies that allow associating them in propositions of performative drawing.

Keywords: Contemporary Art. Performative Drawing. Drawing gesture. Body. Drawing.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1 - Bisão ferido (desenho rupestre), c. 15000-10.000 a.C. Altamira, Espanha..
..... 31
- Figura 2 - Desenhos de mãos em negativo (desenho rupestre). 13000-9500 a.C. Cova das Mãos (Cueva de las Manos), Santa Cruz, Argentina.....32
- Figura 3 - Hugo Ball declamando o poema fonético *Karawane* no Cabaret Voltaire, 1916. Fotografia do arquivo Nachlass Hugo Ball e Emmy Hennings Schweizerisches Literaturarchiv, Berna, Suíça.....37
- Figura 4 - Jackson Pollock trabalhando em seu estúdio, 1950. Long Island, Nova Iorque, EUA. Fotografia: Hans Namuth..... 41
- Figura 5 - Allan Kaprow, *18 Happenings em 6 partes*, 1959. Galleria Reuben, Nova Iorque, EUA.....46
- Figura 6 – Susan Weil e Robert Rauschenberg, sem título, 1951. Blueprint: impressão do corpo da modelo sobre papel, 183 x 122 cm. Fundação Robert Rauschenberg e Susan Weil, Nova Iorque, EUA.....49
- Figura 7 - Rauschenberg produzindo um Blueprint de uma composição do corpo nu de Susan Weil rodeado por plantas para matéria da revista *Life*, no seu apartamento, 1951. Nova Iorque, EUA. Fotografia: Wallace Kirkland..... 50
- Figura 8 - Kazuo Shiraga, *Challenging mud*, 1955. Tóquio, Japão..... 52
- Figura 9 - Kazuo Shiraga trabalhando em seu estúdio, 1960. Amagasaki Cultural Center, Japão.....53
- Figura 10 - Saburō Murakami, *Passing through*, 1956. Saburō Murakami atravessando suportes de papel. Tóquio, Japão. Fotografia: Ōtsuji Kiyoji, Ohara Kaikan..... 54
- Figura 11 - Yves Klein, *Anthropometries of the blue period (Antropometria do período azul)*, 1960. Galeria Internacional de Arte Contemporânea, Paris, França. Fotografia: Harry Shunk e Janos Kender J.Paul Getty Trust..... 56
- Figura 12 – Impressões dos corpos das modelos na ação Antropometria (*Anthropometries*), 1960. Pigmento seco e resina sintética em papel montado sobre tela, 228,6 x 152,40 cm. Propriedade de Yves Klein, Paris, França..... 57
- Figura 13 - Susan Weil e Robert Rauschenberg, *Female figure*, 1950. Blueprint: impressão do corpo da modelo sobre papel, 266,7 x 91,44 cm. Fundação Robert Rauschenberg e Susan Weil.....58

- Figura 14 - Shigeeko Kubota, *Vagina painting*, 1965. Ação realizada durante o Perpetual Fluxfest, Cinematheque, Nova Iorque, EUA. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift..... 62
- Figura 15 - Nam June Paik, *La monte young*, 1962. Ação realizada durante Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Museu Städtische, Wiesbaden, Alemanha. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. Fotografia: Bob Morris..... 63
- Figura 16 - Joseph Beuys, *Siberian symphony*, 1963. Ação realizada durante o Festum Fluxorum, Galeria Parnass em Wuppertal, Alemanha..... 64
- Figura 17 - Joseph Beuys, *For siberian symphony*, 1962. Tinta a óleo e aquarela em papel, 64x63 cm. Galerias Nacionais da Escócia..... 66
- Figura 18 - Günter Brus, *Ana*, 1964. Ação com participação de Anni Brus, tinta, papel, atadura, escada e outros objetos. Galerie Heike Curtze, Viena, Áustria..... 69
- Figura 19 – Rudolf Schwarzkogler, *1. Aktion, hochzeit*, 1965. Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, França. Fotografia: Hoffenreih / W. Kindler..... 72
- Figura 20 - Gina Pane, *Psyché*, 1974. Ação da artista com espelho, maquiagens, gilete e outros objetos. Collezione privata, Bergamo, Itália..... 73
- Figura 21 - Marina Abramovic, *Rhythm 10*, 1973. Ação realizada com facas e papel no Edinburgh Festival, Edinburgh, Escócia. Fotografia: Dezan Poznanovic..... 75
- Figura 22 - Marina Abramovic, manchas de sangue e lacerações no papel e outros materiais usados na ação *Rhythm 10*, 1973..... 76
- Figura 23 - Robert Smithson, *Spiral jetty*, 1970. Lama, cristais de sal precipitados e rochas, 457,2 m de comprimento e 4,57 m de largura. Construído em Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, EUA. Fotografia: George Steinmetz..... 78
- Figura 24 - Richard Long, *Cerne Abbas walk*, 1975. Tate collection. Londres, Reino Unido..... 81
- Figura 25 - Bruce Nauman, Frame do *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*, 1967-68. Lyon Museum of Contemporary Art, Paris, França..... 83
- Figura 26 - Milan Knížák, *Demonstrace jednoho*, 1964. Ação realizada a partir de instruções. República Tcheca..... 86
- Figura 27 - Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970. Ação realizada em uma via pública de Nova Iorque, EUA, camisa pintada com tinta branca, cartaz com a frase wet paint. Fotografia do acervo do Museum der Moderne Salzburg, Áustria..... 87
- Figura 28 - Carolee Schneemann, *Up to and including her limits*, 1973. Papel Crayon, corda, projetor de filme, câmera de vídeo e seis monitores. Cortesia de Carolee Schneemann e PPOW Gallery, Nova Iorque, EUA..... 88

Figura 29 – Letícia Parente, <i>Marca registrada</i> , 1975. Sequência de frames do vídeo-performance 10'33", Brasil, 1975.....	89
Figura 30 - Anne Teresa De Keersmaeker's, <i>Violin phase para a fase: four movements to the music of Steve Reich</i> , 2011. Ação realizada pela artista com areia. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque, EUA. Fotografia: Yi-Chun Wu/MoMA.....	94
Figura 31 - Janine Antoni, <i>Loving care</i> , 1993. Ação realizada pela artista com tinta de cabelo (cor preto natural) e papel. Anthony d'Offay Gallery, Londres. Fotografia: Prudence Cumming Associates.....	101
Figura 32 - Paul Setúbal, <i>Compensação por excesso</i> , 2018. Ação em que o artista sustenta com seu próprio corpo a escultura Coluna Vermelha (1970), de Franz Weissmann, cordas e um sistema de roldana. SP-Arte, São Paulo, Brasil.....	103
Figura 33 - Paul Setúbal, esboços do trabalho <i>Compensação por excesso</i> , 2018. Nanquim sobre papel (projeto). São Paulo.....	104
Figura 34 - Robin Rhode, <i>Apparatus</i> , 2009. Sequência de registros fotográficos da ação do artista interagindo com o desenho em transformação feito com bastão de giz.....	106
Figura 35 - Heather Hansen, <i>Emptied gestures</i> , 2013. Ação realizada pela artista com carvão sobre papel. Nova Orleans, Luisiana, EUA.....	117
Figura 36 - Marcius Galan, <i>Andar em círculos</i> (2018). Projeção do trajeto das caminhadas em círculo do artista registradas no site www.aarea.co em tempo real. Cidade de São Paulo, Brasil.....	118
Figura 37 - David Rokeby, <i>Very nervous system</i> , 1991. Sequência de frames da ação realizada pelo artista contendo câmaras de vídeo, processadores de imagens, computadores, sintetizadores e um sistema de som. Ars Electronica Center, Linz, Áustria.....	120
Figura 38 - Miguel Luiz Ambrizzi, <i>Desenho maleável 5</i> , 2012/2013. Séries de registros fotográficos da ação realizada pelo artista com objeto de pano. Museu FBAUP, Porto, Portugal.....	122
Figura 39 - Nena Balthar, <i>Desenho.modo.águas</i> , 2012-2015. Sequência de frames do vídeo da ação realizada pela artista na praia. Rio de Janeiro, Brasil.....	126
Figura 40 - Monika Weiss, <i>Elytron</i> , 2003. Ação realizada pela artista contendo tanque de concreto armado, tinta dissolvida em água, papel de fundo fotográfico, projeção de vídeo (ao vivo). Som em colaboração com Matthew Griffin, Chelsea, Art Museum, em Nova Iorque, EUA.....	131
Figura 41 – Tony Orrico, <i>Penwald: 2: 8 cycles, 1000 efforts</i> , 2009. Frame do vídeo da ação realizada pelo artista com bastão de grafite e papel. Realizado no PlaceMark, Nova Iorque, EUA.....	137

- Figura 42 - Tony Orrico, *Penwald: 4: unison symmetry standing*, 2010. Ação realizada pelo artista com lápis grafite e papel com dimensão 203,20 x 548,64 cm. Fotografia: Michael Hart..... 140
- Figura 43 - Tales Frey, *Reverso*, 2015. Ação realizada pelo artista com espelho. Teatro Municipal Rivoli, na cidade do Porto, Portugal. Fotografia: José Caldeira... 145
- Figura 44 - CIA. Excessos, *Reciprocidade desalmada*, 2015. Frame da ação realizada pelo grupo de artistas com oito espelhos. Espaço Mira, cidade do Porto, Portugal. Fotografia: Patrícia Barbosa..... 148
- Figura 45 - Francis Alÿs, *Paradox of praxis 1*, 1997. Sequência de frames do vídeo da ação realizada pelo artista com cubo de gelo. Realizada na Cidade do México, México..... 151
- Figura 46 - Yara Pina, *Sem título 3*, 2012. Série de registros fotográficos da ação realizada pela artista com cadeiras carbonizadas. Realizada durante residência artística no Espaço Labiríntimos, Goiânia, estado de Goiás, Brasil..... 155
- Figura 47 - Lia Chai, *Desenho – corpo*, 2001. Sequência de frames do vídeo da ação realizada pela artista (desenhando sobre o corpo até a carga de tinta da caneta acabar). Vídeo 51, cor, áudio, 4:3..... 157
- Figura 48 – Yara Pina, *Sem título 2*, 2011. Sequência de frames do vídeo da ação realizada pela artista (rasgando uma tela preenchida com carvão em pó). Vídeo, 2'18, sem som. Vídeo: Reis Néri..... 159
- Figura 49 – Anastasia Ax, *Reactor*, 2011. Série de registros fotográficos da ação realizada pela artista com rolos e faixas de papel, tinta preta e fita adesiva. Galleri Syster val Kulturens, Luleå, Suécia. Fotografia: Jason Boit..... 163
- Figura 50 - Monika Weiss, *Phlegethon-Milczenie*, 2005. Ação realizada pela artista contendo lápis, livros, vídeo e música. Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO), Miami, EUA..... 167

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
LISTA DE FIGURAS	viii
INTRODUÇÃO	14
1 DO DESENHO	21
1.1 INTENÇÕES EM LINHAS DE FUGA.....	21
1.2 MOBILIZAÇÃO DO CORPO.....	29
1.2.1 Ato primordial.....	29
1.2.2 O corpo na arte.....	33
1.2.2.1 Como instrumento na ação pictórica.....	39
1.2.2.2 Como experiência física e cotidiana.....	60
1.2.2.3 Como suporte de ideias.....	76
2 DESENHO CONTEMPORÂNEO	92
2.1 O ESPAÇO DO DESENHO.....	92
2.2 POTÊNCIA.....	96
2.3 ESTRATÉGIA.....	107
3 CONSTRUÇÃO DO DESENHO PERFORMATIVO	110
3.1 ESPAÇO E TEMPO DE AÇÃO.....	115
3.2 CORPO PERFORMATIVO.....	124
3.2.1 Consciência corporal.....	124
3.2.2 Experiência corporal.....	133
3.2.3 Corpo desejante.....	139
3.3 ESTRATÉGIAS PERFORMATIVAS.....	142
3.3.1 Desenho como rastro do corpo.....	143
3.3.1.1 <i>Reverso</i> (2014-2016) – Tales Frey.....	144
3.3.1.2 <i>Reciprocidade desalmada</i> (2015) – Cia. Excessos.....	147
3.3.2 Desenho como instrumento de transcrição da ação.....	149
3.3.2.1 <i>Paradox of praxi 1</i> (1997) – Francis Alÿs.....	150
3.3.2.2 <i>Sem título 3</i> (2012) – Yara Pina.....	153
3.3.3 Desenho como intercessão do corpo.....	156
3.3.3.1 <i>Desenho-corpo</i> (2001) – Lia Chaia.....	156
3.3.3.2 <i>Sem título 2</i> (2011) – Yara Pina.....	158

3.3.4 Desenho como variante da intervenção da ação.....	160
3.3.4.1 <i>Reactor</i> (2011) – Anastasia Ax.....	161
3.3.4.2 <i>Phlegethon-Milczenie</i> (2005) – Monika Weiss.....	165
4 ASPECTOS CONCLUSIVOS	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	173
APÊNDICE.....	184

INTRODUÇÃO

Durante toda minha infância fui incentivada a desenhar pelos meus pais. Não me recordo de algum momento ter levado tapas nas mãos por desenhar nas paredes e nas páginas dos livros que insistentemente minha mãe adquiria para compor a decoração da sala. Mas foi na escola que o desenho tornou-se uma prática, uma experiência do desenho que se configurou cada vez mais restrita por meio do processo de aprendizagem de suas técnicas e do uso dos seus materiais tradicionais, da divisão persuasiva de saber ou não desenhar e do bom e ruim desenho atrelado ao figurativo, sustentado pelas técnicas expressivas de observação. O resultado foi uma insistente e apegada visão restrita sobre a sua definição. Contudo, o exercício de compreensão complexa e profusa do desenho, adquirida a partir das investigações artísticas e da pesquisa acadêmica, me compele a todo o momento a ultrapassar os limites de uma insistente modelagem convencional do desenho e a movimentar em trajetórias possíveis criadas durante minhas experimentações artísticas.

Iniciei uma investigação sobre o desenho de grandes dimensões em 2013, em que meu corpo envolve e é envolvido por ele durante o seu processo de criação. Nessa relação, interesse-me pela possibilidade de pesquisar aspectos e estratégias propiciadas pelo desenho numa dimensão performativa, um desenho performativo¹. Em um dos meus primeiros trabalhos intitulado *Elementares* (2014), é visível o embate que travo com as acepções tradicionais limitadoras do desenho: desenvolvido para uma exposição individual, com mesmo título, na Galeria Homero Massena², a proposta foi produzir, diretamente nas paredes e teto do espaço expositivo, um desenho não figurativo, feito com lápis grafite e sem estudos prévios, durante os trinta dias antecedentes à abertura oficial da exposição. A construção diária de um desenho de grandes dimensões, dialogando com os limites físicos do espaço e as estratégias usadas para permitir a sua criação (residir no espaço expositivo para desenhar por longos períodos e a utilização de andaime tipo torre para acessar pontos mais altos da galeria), trouxeram à tona, numa acepção

¹Utilizo o termo *desenho performativo* desde o desenvolvimento dos meus primeiros trabalhos artísticos, com uma abordagem enfatizada no corpo que desenha. Contudo, durante a concepção dessa pesquisa, encontrei esse termo empregado por outros pesquisadores e artistas.

²É um espaço de arte do Governo do Estado do Espírito Santo, localizada na Cidade Alta, no município de Vitória, ES.

poética, o relacionamento contínuo entre diversos corpos - era o meu corpo na criação do corpo do desenho sobre o corpo arquitetônico, indicando um trabalho performativo preocupado com tempo. E é notável que nesta relação, o corpo do visitante também participasse da ação. Contudo, apesar das estratégias contemporâneas usadas em torno da produção do desenho *Elementares*, avalio que este carrega uma visão taxativa sobre desenho: a manutenção de sistemas tradicionais de representação que se justificam pela necessidade da prática do desenho. Significa limitar o reconhecimento do desenho através do resultado gráfico produzido com recursos técnicos, como o uso tradicional do lápis grafite, da técnica claro-escuro, justamente e somente por estar atrelado, na minha concepção, a uma qualidade de desenho que detém relevância como resultado e que causa admiração do grande público. Não que seja necessário desmerecer esses recursos e atributos do desenho, pelo contrário, são métodos que aderem ao nosso tempo, mas, na Arte Contemporânea, é necessário assumir a amplitude de atuação do desenho e o seu papel frente ao mundo em que vivemos e queremos realizar. Portanto, essa capacidade de amplitude do desenho gera forças que estão inseridas neste estudo e que são contrárias a posição confortável da definição unívoca do desenho, reverberando na investigação do meu próprio processo de criação.

Um possível desenho de toda a trajetória realizada para a construção dessa dissertação seria composto por linhas sinuosas que, por diversos momentos, se perpassam e retornam à posição inicial como estratégia referencial e confrontante. Isso porque uma pesquisa em desenho segue e traça linhas que compõem seus mais diversos espaços, objetos, corpos; anima-se e constitui-se no traçado de linhas, como numa cartografia, feita pelas múltiplas relações. Deleuze (1997, p. 78, 79) preconiza que numa cartografia se "ordena caminhos, ela mesma é uma viagem". É contida de virtualidades que se superpõem as realidades cujos percursos ela transforma. Uma cartografia comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e "ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos". Trajetos e devires, a arte os torna presentes uns nos outros; a cartografia "torna sensível sua presença mútua". Produzir a cartografia é, pois, a arte de construir um mapa sempre "aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 21). Nessa perspectiva, cada capítulo é um desenrolar de travessias que compõe esse possível desenho. Apesar dos textos seguirem seus próprios trajetos, estes

apresentam aspectos e abordagens que convergem para as mesmas intenções, convergem linhas comuns. Assim, por vezes coincidem e se estendem uns nos outros, como por reflexo de um mesmo diálogo: uma trajetória que vai e vem em torno do desenho de linhas. A própria estruturação de capítulos da pesquisa, revelada no sumário, contendo linhas que se abrem em outras linhas convergentes, demonstra um desenho profuso de intenções.

O intuito é apresentar, por meio de uma abordagem teórico reflexiva, argumentos em um espaço de assumidas incertezas que se dispõem em movimento no sentido contrário a uma visão estática e restrita sobre desenho que, firmado em aportes teóricos de outros autores e percepção eletiva de trabalhos que exploram a ação do corpo do artista no processo de criação, com entendimento de deterem conjunções do desenho diante da impossibilidade de estabelecer paradigmas definitivos para a utilização dos termos relacionados às disciplinas da arte, possa fomentar proficientes diálogos sobre fatores, estratégias e desenvolvimentos que propiciam a construção do desenho performativo na Arte Contemporânea.

O uso do termo *desenho performativo* refere-se à coexistência desenho-corpo no processo que procura explorar o gesto de desenho, considerando questões fenomenológicas que alteram a noção de projeto ao problematizá-lo dentro do tempo da ação e as alterações que podem ocorrer nele. É relacionado com o processo de pensamento, não no sentido de colocar o desenho como meio auxiliar, fixá-lo como instrumento e muito menos com propósito de dar atenção à forma-matéria, mas de destacar o pensamento como articulador das ações do corpo do desenhador.

Para a obtenção dos dados deste estudo, tornou-se necessário realizar, sobretudo, pesquisa bibliográfica, cujos resultados são constituídos de publicações em forma de livros, artigos científicos publicados em periódicos, dissertações, monografias, catálogos de arte, resenhas, dicionários, dentre outros. Os locais para as aquisições de tais fontes foram: bibliotecas, acervos particulares e sites da Internet. Além das fontes escritas, recorri a documentos não escritos, como imagens digitais e impressas (no formato de fotografias e vídeos). Isso porque, ao investigar as potencialidades criativas e conceituais de trabalhos dos artistas analisados neste estudo, verifica-se uma riqueza de dados e informações centrados em imagens. Desse modo, após o término da etapa da coleta dos dados escritos e imagéticos, seguiu-se a fase de análise e correlação entre estes documentos. Os dois conjuntos de dados foram objetos de análise em separado e conjuntamente com o intuito de

responder a indagações teóricas e produzir reflexões de forma mais clara e satisfatória. A metodologia adotada na presente dissertação procura explicitar a intenção de investigar o desenho no seu caráter expandido e dinâmico, dentro do entendimento sobre a ação de desenhar como indicativo de uma série de questões, inerentes ao próprio desenho, que propicia estratégias à construção do desenho performativo na Arte Contemporânea. Como desenvolvimento do estudo há três capítulos principais, dispostos entre uma parte introdutória e uma parte referente aos aspectos conclusivos. Nesses capítulos procurou-se, a todo o momento, somar e analisar trabalhos artísticos que exploram ou subentendem a ação do corpo do artista na criação, através de leitura de trabalhos na perspectiva do ato de desenhar, justo por possuírem potencialidades do desenho, considerando conceitos, poéticas e questões fenomenológicas.

No primeiro capítulo, inicialmente a proposta é pensar, a partir dos aspectos da noção de *linhas de fuga* discutida em *Diálogos* (1998) de Gilles Deleuze e Claire Parnet, o desenho como detentor de linhas de fuga ou de ruptura para enxergar muitas possibilidades, as mais diversas e variadas, visto que o termo é definido pelos autores como uma desterritorialização, uma fuga que não significa deixar de agir, pois “nada mais ativo que uma fuga. [...] É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo [...] Fugir é traçar uma linha, linhas” que permitem uma constante fuga de pensamento e um ato contestador da ordem pré-estabelecida (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 48). Por isso, ao transpor essa concepção para o desenho, as linhas de fugas do desenho podem vazar o sistema, romper paradigmas e parecem ser uma alternativa para que a definição singular atrelado ao aspecto normativo e técnico para o desenho não vire uma camisa de força nesta pesquisa. Em seguida, no entendimento que as linhas do desenho perpassam na relação da estruturação de pensamentos e de experimentação, investiga-se o processo de produção de pensamento que ocorre por meio dos estudos Friedrich Nietzsche e Gilles Deleuze.

No mesmo capítulo, o estudo segue no sentido de destacar a relação entre o corpo e o desenho: para Miguel Copón, no texto *El dibujo como máquina conceptual* (2002), o corpo funciona como um mediador entre ele mesmo e o mundo e o desenho provém de um ato corpóreo, de um gesto, uma peculiar estratégia de mobilidade corporal que deixa marcas de seus passos (COPÓN, 2002, p. 525). No artigo *Gesto primordial* (2015), de Domingos Rego, pode-se analisar que a essa

relação corresponde a uma experiência humana primordial. Rego aponta que os desenhos produzidos no período Pré-Histórico estabelecem, com as irregularidades das paredes das cavernas, uma comunhão de sentidos corporais e mentais (REGO, 2015, p. 20). Até que na arte o corpo passa a indexar a mutação dos saberes e dos pontos de vista numa visão que o contempla como um elemento que, entre outros, traduz, reproduz, imagina, simboliza e interage com o mundo e com o outro.

Nessa perspectiva, a ideia é refletir se as características e aspectos do desenho foram potenciadores da presença do corpo na atividade artística. Para tanto, investiga-se, a partir do século XX, diversos eventos artísticos que podem ser considerados incipientes do uso do corpo como instrumento essencial nos aspectos das artes visuais. Reduto de muitas dessas atividades, o clube noturno Cabaret Voltaire, pesquisado profundamente por José Antonio Sarmiento García, em seu livro *Cabaret Voltaire* (2016), se apresenta como um espaço de experimentação e de propósitos políticos e artísticos que foram fundamentais para o surgimento do movimento Dadá. Daí em diante, o processo de incidência do corpo como elemento para a concepção do projeto artístico tem sua sucessão em outros fatores determinantes: nas manifestações artísticas em que o corpo foi evidenciado no processo de criação da obra e se tornou instrumento de um acontecimento pictórico; na afirmação do corpo em seus membros e funções corpóreas como instrumento questionador dos valores socioculturais; e em algumas estratégias artísticas, definidas no âmbito do Conceitualismo, que contribuíram para transformar o corpo do artista em suporte de uma linguagem de arte através das preocupações formais.

O segundo capítulo é estruturado no sentido de mostrar que os acontecimentos na arte a partir dos anos de 1950 e o interesse de diversos artistas, críticos, pesquisadores e instituições de arte contribuíram para que o desenho se firmasse na contemporaneidade como uma importante disciplina autônoma em que se ampliam as novas formas de pensá-lo. Como consequência, o desenho está em diversos espaços de arte, demonstrando suas potencialidades referenciadas aqui nos estudos de Laura Hoptman, em *Drawing now: eight proposition* (2002); de Bernice Rose, no livro *Allegories of modernism: contemporary drawing at Museum of Modern Art* (1992); de Emma Dexter, em *Vitamin D – new perspectives in drawing* (2005) e de Juan José Gomez Molina, em *Estrategias del dibujo en el arte contemporâneo* (2002). Na sequência, identifica-se ainda, as possibilidades de ocorrência do desenho na atualidade através do artigo *Pontos, linhas, planos e*

textos no túnel do tempo (2011), de Ricardo Maurício Gonzaga, refletindo sobre as três possibilidades de ocorrências pesquisadas pelo autor, através da investigação dos seguintes trabalhos artísticos que possuem peculiaridades dadas a cada perspectiva: *Loving Care* (1993), de Janine Antoni; *Compensação por excesso* (2018), de Paul Setúbal; e *Apparatus* (2009), de Robin Rhode.

No terceiro capítulo, o estudo converge para a construção do desenho performativo. Para tanto é intensificada interlocução para coexistência desenho-corpo no processo que procura destacar o gesto de desenho do artista durante a ação do desenho. O termo *performativo* emerge nos estudos e da análise do discurso a partir de trabalhos como *How to do things with words* (1955/1962), de John Langshaw Austin. Segundo Austin, o termo *performativo* é “usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo *imperativo*”. Ou seja, a própria declaração das palavras, realizadas em certas condições, significa a execução de uma ação (AUSTIN, 1990, p. 25). Na sucessão, é procedida uma aproximação do desenho performativo com o *hiperdesenho* (2012), de Ema Coker, no sentido de ser um desenho corpóreo meditativo num tempo presente que se ativa no momento de ação, pois atua diretamente no decorrer do processo. Fazendo e sendo assim, o desenho é voltado para si com intuito de considerar as condições de sua própria criação e potencialidade (COKER, 2012, p. xiii). Na concepção de que o corpo do desenhador está aberto às possibilidades de mudanças contidas em um espaço-tempo de criação, discute-se aqui o espaço e o tempo nos estudos de Michel Certeau, Merleau-Ponty e Deleuze e por meio das análises dos trabalhos artísticos: *Emptied gestures* (2013), de Heather Hansen; *Andar em círculos* (2018), de Marcius Galan; *Very nervous system* (1991), de David Rokeby; e *Desenho maleável 5* (2012-2013), de Miguel Luiz Ambrizzi.

Ao considerar o corpo um dispositivo primordial no estudo do desenho performativo, neste capítulo ocorre uma análise do corpo inscrito principalmente em pensamentos dos filósofos Maurice Merleau-Ponty e Gilles Deleuze e Félix Guattari e em conceitos engajados na própria operação de desenhar, tomando outros autores e por meio da investigação das seguintes obras contemporâneas: *Desenho.modo.águas* (2012-2015), de Nena Balthar; *Elytron* (2003), de Monika Weiss; e *Penwald: 2: 8 cycles, 1000 efforts* (2009), de Tony Orrico. Todos voltados para um entendimento da construção do desenho performativo, considerando suas

afinidades com o campo de questões de modo a explicitar a presença corporal do desenhador durante a sua experiência.

Na análise da ação que o corpo executa, desenha, por meio em diversos trabalhos de artistas contemporâneos, em uma orientação interpretativa para desenho, ou seja, buscando possibilidades de leitura de trabalhos numa óptica do ato de desenhar, é possível identificar estratégias comuns que permitem associá-los em quatro proposições de estratégias para a construção do desenho performativo: desenho como rastro do corpo; desenho como instrumento de transcrição do gesto; desenho como intercessão do corpo; e desenho como variante da intervenção da ação. Assim sendo, nesta etapa trata-se de pesquisar aspectos, métodos e desdobramentos ocorridos durante o processo de criação do desenho, por meio dos seguintes trabalhos eleitos e orientados para cada proposição: *Reverso*, (2014-2016), de Tales Frey; *Reciprocidade desalmada* (2015), da Cia Excessos; *Paradox of praxi 1* (1997), de Francis Alÿs; *Sem título 2* (2012) e *Sem título 3* (2011), ambos de Yara Pina; *Desenho-corpo* (2001), de Lia Chaia; *Reactor* (2011), de Anastasia Ax; e *Phlegethon-Milczenie* (2005), de Monika Weiss. A escolha desses artistas contemporâneos deu-se pelas articulações encontradas em seus projetos artísticos que levam o desenho a destacar sua dimensão performativa. O estudo das obras foi realizado em concomitância com conceitos de Jacques Derrida, José Gil, Roland Barthes, Deleuze e Felix Guattari, Nietzsche, Merleau-Ponty e Marcel Duchamp.

Diante disso, acredita-se que tais reflexões possam contribuir para destacar o desenho hoje como uma linguagem excepcional por direito próprio e evidenciar a experiência performativa do desenho permeado por diversas interações conectadas com o mundo por meio de linhas de fuga.

1 DO DESENHO

1.1 INTENÇÕES EM LINHAS DE FUGA

A intenção nesta pesquisa é realizar movimentos de intenções por meio de discursos, termos e contextos que compõem a versatilidade do desenho no âmbito artístico, visto que, como apresentado por Molina (2003, p. 17, tradução nossa)³, o desenho constitui e envolve todas as coisas e acontecimentos, afinal, o termo *deseño* ultrapassa as intenções do discurso artístico para ser adotado em um quadro mais amplo de referências. O *deseño* penetra na linguagem cotidiana e é introduzido “para nomear uma série de valores que pertencem à base de uma atividade essencial, no próprio fato de entender e nomear as coisas. É esse valor excessivo que dá ao termo sua riqueza e a dificuldade de sua compreensão”. Para Rayck (2015, p. 15, 16), justamente essa complexidade do desenho “inviabiliza uma definição conclusiva a seu respeito”, mas também “insinua a necessidade de assumir algum posicionamento sobre sua condição”.

Logo, pensar o desenho como detentor de linhas de fuga ou de ruptura, para enxergar muitas possibilidades, as mais diversas e variadas, parece ser uma alternativa para que a definição singular atrelado ao aspecto normativo e técnico para o desenho não vire uma camisa de força para a pesquisa.

A compreensão do termo *linha de fuga* está no estudo *Diálogos* (1998) de Deleuze e Parnet no qual indicam três tipos de linhas que estão relacionadas aos indivíduos ou grupos:

A primeira espécie de linha que nos compõe é segmentária, de segmentaridade dura (ou, antes, já há muitas linhas dessa espécie); a família-a profissão; o trabalho-as férias; a família-e depois a escola-e depois o exército-e depois a fábrica-e depois a aposentadoria. [...] Em suma, todas as espécies de segmentos bem determinados, em todas as espécies de direções, que nos recortam em todos os sentidos, pacotes de linhas segmentarizadas. Ao mesmo tempo, temos linhas de segmentaridade bem mais flexíveis, de certa maneira moleculares. [...] Elas traçam pequenas modificações, fazem desvios, delineiam quedas ou impulsos: não são, entretanto, menos precisas; elas dirigem até mesmo processos irreversíveis. [...] Ao mesmo tempo ainda, há como que uma terceira espécie de linha,

³Texto original: “[...] para nombrar una serie de valores que pretensen al fundamento de una actividad esencial, en el hecho mismo de comprender y nombrar las cosas. Es este valor excesivo el que proporciona al término su riqueza y La dificultad de su comprensión” (Molina, 2003, p. 17).

esta ainda mais estranha: como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas também através de nossos limiares, em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 101, 102).

Portanto, para Deleuze e Parnet (1998, p. 48), a linha de fuga ou de ruptura é linha de desterritorialização pela qual há uma constante fuga de pensamento, uma linha pela qual se foge e se faz fugir todo “um sistema como se arrebenta um tubo. [...] Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada”. Afinal, fugir é contestar a ordem pré-estabelecida, e essa contestação é um ato de desafio:

[...] Há algo de demoníaco, ou de demônico, em uma linha de fuga. Os demônios distinguem-se dos deuses, porque os deuses têm atributos, propriedades e funções fixas, territórios e códigos: eles têm a ver com os eixos, com os limites e com cadastros. É próprio do demônio saltar os intervalos, e de um intervalo a outro. ‘Que demônio deu o maior salto?’, pergunta Édipo. Sempre há traição em uma linha de fuga. Não trapacear à maneira de um homem da ordem que prepara seu futuro, mas trair à maneira de um homem simples, que já não tem passado nem futuro. Trai-se as potências fixas que querem nos reter, as potências estabelecidas da terra. O movimento da traição foi definido pelo duplo desvio: o homem desvia seu rosto de Deus, que não deixa de desviar seu rosto do homem. É nesse duplo desvio, nessa distância dos rostos, que se traça uma linha de fuga, ou seja, a desterritorialização do homem. (DELEUZE; PARNET 1998, p. 33 e 34).

Ao transpor essa concepção para o desenho, as linhas de fugas do desenho podem vazar o sistema, romper paradigmas e convenções normativas e limitadoras. Suas linhas permitem acessar sua potencialidade através da fuga para o espaço que tem como característica a instabilidade e o movimento, contrastando com o mundo estável e estático dos segmentos determinados. Suas linhas não têm território e nem necessariamente uma linearidade no seu acontecimento. Acessar linhas de fuga do desenho pode-se apresentar então, como ruptura para diversos tempos e espaços. No entanto, essas linhas não são fáceis de desenredar porque são justamente de dimensões e direções múltiplas e amplas que diversas vezes cruzam-se, podendo tornar-se traços que podem nos levar para pontos já vistos e ambíguos ou podem nos desorientar diante de sua complexidade.

Como orientação nessa estrutura labiríntica de linhas do desenho, o diálogo fundamental pode ser estabelecido com uma série de autores que enseje a reflexão

sobre desenho em um escopo do discurso artístico que destaque a exploração do gesto de desenho no decorrer do seu processo de criação, dotando sua associação ao processo de pensamento, não no sentido de fixar o desenho como instrumento mediador e muito menos com intuito de dar atenção à forma-matéria, mas de centrar as ideias como articuladoras das ações do corpo, propiciando acontecimentos e abertura para novos espaços de criação. Afinal de contas, de acordo com Engel (2008⁴ *apud* MANNIS, 2008, p. 22), pode-se ter o pensamento como “um processo discursivo, ativo e intencional, que dura certo tempo e cujo resultado pode ser certo número de julgamentos ou certo número de ações consumadas deliberadamente”.

Nesse sentido, Mannis (2008, p. 23, 24) considera que não pensamos somente com mecanismos da lógica, nem unicamente por intermédio de palavras, operações e número, ou seja, por meio dos processos lógicos, mas também de outras maneiras, por meio de odores, gostos, tato, formas, materiais e contornos, linhas, volumes, cores, variações de luzes, objetos, gestos, movimentos e sons. Esse processo fica evidente quando se observa uma criança - antes de dominar a fala, o seu “olhar não se estanca naquilo que está observando, vai além”. Ela busca entender e se relacionar com as mãos, “com os movimentos, com as sensações do tato sobre os materiais, com os odores, com os sons que produz e com os sons que o ambiente lhe proporciona”. Logo, ao considerar que o “pensamento tem o poder de representar o mundo de certo modo e de causar ações em virtude de seus conteúdos” (MANNIS, 2008, p. 32), é importante investigar este processo, não no aspecto de tentar explicar a interação entre mente e físico em uma instância da neurociência, mas de buscar, por meio de pensamentos filosóficos, elementos próprios ao processo do pensamento que convergem para o processo de criação e para as ações do corpo.

No entanto, Pallasmaa (2013, p. 26, 27), destaca que a postura ocidental tradicional insiste, teimosamente, em que o pensamento é um fenômeno psicológico, puramente incorpóreo e não associado ao corpo. De acordo com essa atitude, “existem coisas materiais tangíveis, por um lado, e o pensamento não associado ao corpo, por outro, sendo que o pensamento está vinculado exclusivamente às nossas faculdades lingüísticas”. Na verdade, como aponta Pallasmaa (2013, p. 28, 32), “pensamos e nos comunicamos por meio de imagens e modelos mentais ou padrões

⁴ENGEL, Pascal. Pensée. In: **Universalis.fr**. Paris, 2008 *apud* MANNIS, 2008, p. 22).

neurais”, diferentemente da crença de que pensamos e nos comunicamos somente por meio de palavras e estruturas lingüísticas. Nesse sentido, diversos filósofos desenvolveram filosofias de imagem que, hoje, servem como base para a compreensão das atividades mentais humanas e da imaginação.

Para Nietzsche, por exemplo, o processo de pensamento sempre foi uma preocupação filosófica. O processo de pensamento, sob seu viés, se dá por imagens e por conceitos:

A imaginação consiste em ver rapidamente as semelhanças. A seguir a reflexão avalia conceito por conceito e verifica. A semelhança deve ser substituída pela causalidade. (NIETZSCHE, 2001, p. 19).

Pensar é um discernir. Há muito mais seqüências de imagens no cérebro que as que são utilizadas para pensar: o intelecto escolhe rapidamente as imagens semelhantes, a imagem escolhida produz de novo uma profusão de imagens: mas depressa o intelecto escolhe de novo uma imagem entre estas e assim ininterruptamente. O pensamento consciente nada mais é que uma escolha entre as representações. Há um longo caminho até a abstração. (NIETZSCHE, 2001, p. 21).

Portanto, a primeira etapa é imaginar, ou seja, ver semelhanças entre as imagens. É tornar visível, é estabelecer contornos, linhas, sentidos, conexões, sendo que esse processo imaginativo tem a tendência de criar novas relações e, assim, multiplicar as imagens, criando ininterruptamente novas configurações. Na seqüência, a razão desponta numa visão das relações de causalidade entre os conceitos. Por isso, para Nietzsche (2001, p. 17, 21, 30) a imaginação é um “poder estranho e ilógico”, capaz de criar e de associar imagens: “existe uma dupla força artística: a que gera as imagens e a que as escolhe”. Portanto “o pensamento contém grandezas artísticas”; “há algo de artista nesta produção de formas por meio das quais alguma coisa entra na memória”.

Artistas ou não, nós somos imaginadores irreprimíveis na vida cotidiana, na qual desfrutamos das atividades imaginativas de modo persistente. Vivemos em um diálogo contínuo entre a imaginação e a realidade, o mental e o físico. A faculdade crucial da imagem é sua capacidade mágica de mediar entre o físico e o mental, o perceptual e o imaginário, o fatural e o não fatural. As imagens poéticas, referentes a uma experiência física sensorial evocativa, afetiva e significativa que contém

camadas, são corporificadas e vivem como parte de nosso mundo existencial e senso de existência (PALLASMAA, 2013, p. 36, 40).

A interpretação de Nietzsche sobre a produção do pensamento está na formação do conceito de imagem no âmbito do pensamento de outro filósofo: Gilles Deleuze (1925-1995)⁵, expressa em sua noção de *imagem do pensamento*, elaborada a partir da análise de Marcel Proust (1871-1922)⁶:

A verdade depende de um encontro com alguma coisa que nos força a pensar e a procurar o que é verdadeiro. O acaso dos encontros, a pressão das coações são os dois temas fundamentais de Proust. (DELEUZE, 2003, p.15).

Deleuze observa que há na obra de Proust uma distinção entre pensamento e inteligência. O filósofo analisa que há uma força atuante sobre o pensamento que o compele a pensar. O pensamento se dá como uma aventura do involuntário e não como um elemento das nossas faculdades psicológicas que funcionam segundo nosso próprio interesse e para nossa utilidade:

[...] a busca da verdade é a aventura própria do involuntário. Sem algo que force a pensar, sem algo que violento o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que 'dá que pensar'; mais importante do que o filósofo é o poeta. Victor Hugo faz filosofia em seus primeiros poemas, porque 'ele ainda pensa, em vez de contentar-se, como a natureza, em dar que pensar'. Mas o poeta aprende que o essencial está fora do pensamento, naquilo que força a pensar. O *leitmotiv* do Tempo redes coberto é a palavra *forçar*: impressões que nos forçam a olhar, encontros que nos forçam a interpretar, expressões que nos forçam a pensar. (DELEUZE, 2003, p. 89).

⁵Friedrich Nietzsche é um dos principais influenciadores de Deleuze em seu percurso. Deleuze dedicou dois de seus livros ao pensador alemão – *Nietzsche e a filosofia* (1976) e *Nietzsche* (2007) e inúmeros textos. Sem dúvida isto se deve ao fato de que dois dos principais alvos de Nietzsche ao longo de suas obras são justamente o modo de conhecer predominante na cultura do Ocidente – marcadamente representacional – e a dialética hegeliana – considerada por Deleuze como uns dos principais expoentes desse modelo da representação ou pensamento representacional –, apesar da sua incorporação do tempo e das transformações da natureza (MANGUEIRA e BONFIM, 2014, p. 620). MANGUEIRA, Maurício; BONFIM, Eduardo Maurício da Silva. Força versus representação: o legado de Nietzsche na filosofia de Gilles Deleuze. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 55, n. 130, 2014, p. 619-635. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/kr/v55n130/10.pdf>. Acesso em: 10 de jan. 2018.

⁶Na obra *Em busca do tempo perdido*. Escrita entre 1908-1909 e 1922, publicada entre 1913 e 1927 em sete volumes, os três últimos postumamente (LUCENA, 2013, p. 41). LUCENA, Ludymylla Maria G. A gênese do conceito de imagem em Deleuze: notas sobre a imagem dogmática, a imagem pictural e a imagem cinematográfica. *Intuitio*, PUCRS, Porto Alegre, v. 6, n. 2, Nov. 2013, p. 39-48. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/viewFile/13650/10437>. Acesso em: 10 de jan. 2018.

Portanto, diferentemente da inteligência, classificada como voluntária, permitindo a mera representação dotada de uma lógica abstrata, de significações dominantes, o pensamento involuntário organiza-se em um contexto social, buscando a compreensão das significações ofertadas, reconhecidas. Para o filósofo, no ato do pensamento, as faculdades voluntárias rompem com o reconhecimento e o pensamento torna-se involuntário e obriga a pensar o novo (DELEUZE, 2003, p. 89, 90). Segundo Deleuze são as inúmeras experiências cotidianas que nos forçam a pensar, portanto, pensar está relacionado com o signo:

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem significações explícitas nem idéias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma Idéia, é porque a Idéia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar [...]. (DELEUZE, 2003, p. 91).

Em *Nietzsche e a Filosofia* (1976) o autor nos diz que “o pensamento nunca pensa por si mesmo, como também não encontra, por si mesmo, o verdadeiro”. A veracidade de “um pensamento deve ser interpretada e avaliada segundo as forças ou o poder que o determinam a pensar, e a pensar isso de preferência àquilo” (DELEUZE, 1976, p. 49).

Contudo, como Nietzsche, Deleuze defende que o pensamento está em afinidade com a vida, mas não com a verdade:

Em lugar de um conhecimento que se opõe à vida, um pensamento que afirme a vida. A vida seria a força ativa do pensamento, e o pensamento seria o poder afirmativo da vida. Ambos iriam no mesmo sentido, encadeando-se e quebrando os limites, seguindo-se passo a passo um ao outro, no esforço de uma criação inaudita. Pensar significaria descobrir, inventar novas possibilidades de vida. (DELEUZE, 1976, p. 48).

É nesse sentido que as produções de arte, as novas interpretações do mundo são geradas porque pensar não é reconhecer o verdadeiro, pensamento é criação. Portanto, pode-se pensar que Deleuze e Nietzsche significam a arte não como uma busca pela verdade, mas, como um elemento que assegura a afinidade entre o pensamento e a vida, entre o físico e mental. E é justo afirmar que com os gestos de desenho estamos pensando, articulando entre o mental e o físico. Bruce Nauman (1941-), na exposição *Drawing & Graphics no Boysman-Van Beuningen Museum de Roterdã*, em 1991, parece indicar o exercício do desenho dentro do prisma significativa da criação no processo de produção de pensamento:

Desenhar é equivalente a pensar. Alguns desenhos são feitos com a mesma intenção que se escreve: são anotações que se tomam. Outros tentam resolver a execução de uma escultura em particular, ou imaginar como isso funcionaria. Há um terceiro tipo, desenhos de representações de obras, que são feitos posteriormente, dando-lhes um novo enfoque. Todos eles permitem uma abordagem sistemática no trabalho, mesmo que muitas vezes forcem sua lógica interna ao absurdo. (NAUMAN, 1991⁷ *apud* MOLINA, 2003, p. 33, tradução nossa)⁸.

Portanto, percebe-se um paralelo entre desenho e processo de produção de pensamento que ocorrem na mente. Nessa relação, pode-se tratar o desenho como uma forma de linguagem porque, de acordo com Molina:

O Desenho é um termo presente como conceito em muitas atividades, no que determina o valor mais essencial de si, no fato de estabelecer-se como conhecimento. Está sempre relacionado a movimentos, condutas e comportamentos, que têm em comum o sustento de uma estrutura, através de gestos que marcam direções geradoras ou específicas que servem para estabelecer imagens sobre fundos diferenciados. Refere-se também aos procedimentos

⁷Do texto da exposição *Drawing & Graphics no Boysman-Van Beuningen Museum de Roterdã*, em 1991, *apud* MOLINA, 2003, p.33.

⁸Texto original:

Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman, Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar cómo funcionaria. Existe un tercer tipo, dibujos representacionales de obras, que se realizan después de las mismas, dándoles un nuevo enfoque. Todos ellos posibilitan una aproximación sistemática en el trabajo, incluso si a menudo fuerzan su lógica interna hasta el absurdo. (NAUMAN, 1991 *apud* MOLINA, 2003, p. 33).

capazes de produzir esses traços definidos e ao uso e conotações que esses procedimentos adquiriram em sua prática histórica⁹. (MOLINA, 2003, p. 17, tradução nossa).

Desse modo, não se deve ignorar que também pode ser observado como um signo, que deixa indícios por meio da linguagem visual por meio do traço e da forma. Para Derdyk (1990, p. 101) “o signo gráfico é resultante de uma ação carregada de uma intencionalidade, ainda não totalmente expressa. O olho, expectador dessa conversa entre a mão, o gesto e o instrumento, percebe formas”.

Mas é preciso destacar que não se trata de uma forma de conhecimento que se reduz ao simples processo de representação, refere-se, de acordo com Copón (2002, p. 430, tradução nossa) à “nossa capacidade de interagir com o meio ambiente, que só pode ocorrer como uma abertura radial, por meio do conhecimento, dos passos e restrições que ele representa operar”¹⁰. O que é importante compreender “é a fluência do vital como uma conexão”¹¹. Que por meio do desenho compreenda-se “a existência da lei das escalas e conexões da experiência”¹². Nessa perspectiva, o desenho deixa de funcionar apenas como um instrumento de reprodução e representação do mundo, para figurar em seu aspecto relacional com o pensamento, como estímulo do seu próprio processo de criação. O desenho, portanto, é tratado aqui como linguagem, mas não no sentido de destacar possíveis elementos gráficos gerados a partir de uma organicidade de ideia, mas sim, de deslocamentos de reações mútuas e múltiplas do desenhador para

⁹Texto original:

El Dibujo es un término que está presente como concepto en muchas actividades, en lo que determina el valor más esencial de ellas mismas, en el hecho mismo de establecerse como conocimiento. Está siempre relacionado con movimientos, conductas y comportamientos, que tienen de común el ser sustento ordenador de una estructura, a través de gestos que marcan direcciones generativas o puntuales que sirven para establecer figuras sobre fondos diferenciados. Está referido también a los procedimientos que son capaces de producir esos trazos definidos, y al uso y a las connotaciones que estos procedimientos han adquirido en su práctica histórica. (MOLINA, 2003, p. 17).

¹⁰Texto original: “[...] nuestra posibilidad de interactuar con el medio, que sólo puede darse como una radial apertura, a través del conocimiento, de los pasos y constreñimientos que el mismo representar opera” (COPÓN, 2003, p. 430).

¹¹Texto original): “[...] es la fluencia de lo vital como conexión” (COPÓN, 2003, p. 430).

¹²Texto original: “[...] al representar la ley de escalas y conexiones de la vivencia” (COPÓN, 2003, p. 430).

transcender a condição do ser encerrado sobre si indiciado pelo pensamento, para, de um modo claro, participar na complexidade do mundo, interagir com ele, dele fazer parte.

1.2 MOBILIZAÇÃO DO CORPO

1.2.1 Ato primordial

“Os pensamentos humanos ocorrem na mesma carne e osso do mundo, que também é ocupado por nosso ser corpóreo” (PALLASMAA, 2013, p. 35). Pode-se dizer “que o corpo é a linha metafórica errante entre a mente (marca) e o mundo (fundo), traçando a superfície com a experiência”¹³ (HARTY, 2015, p. 28, tradução nossa). Logo, o desenho, como vislumbre da projeção dos processos de pensamentos humanos, reflete as nossas aspirações, desejos e visões em relação ao mundo e também cria novas visões e aspirações de vida. Comunica e informa a estrutura com a qual cada pessoa capta o fenômeno, refletindo ao mesmo tempo, o valor simbólico que assume (MOLINA, 2003, p. 18). “O desenho, então, é um dispositivo projetivo humano, que articula relações com seu ambiente, por meio da flexibilização de um conhecimento residual e mutável [...]”¹⁴ (COPÓN, 2002, p. 525, tradução nossa).

Quanto à ação voltada para a materialidade do desenho, a ideia do artista só se concretiza por meio do gesto, da ação motora. Battaglini (2007, p. 111) discorre que o desenho fica no limiar entre a ideia e a realidade. Nesta fronteira está a ação do corpo do artista, que é evidenciada por meio da materialidade do corpo do desenho inscrito sobre o suporte e que só se manifesta por meio de seu corpo: mãos, braços e o restante do corpo como extensão para realização de suas ideias, suas intenções. Essa relação física entre o corpo do artista e o corpo do desenho acontece durante a concepção da obra que se dá no próprio ato de desenhar.

¹³Texto original: “It could be drawn that the body is the metaphorical wandering line between mind[mark] and world[background] tracing the surface with experience” (HARTY, 2015, p. 28).

¹⁴Texto original: “El dibujo, entonces, es un dispositivo proyectual humano, que articula relaciones con su medio, mediante la flexibilización de un conocimiento residual y cambiante [...]” (COPÓN, 2002, p. 525).

Esse desenho provém, então, de um ato corpóreo, de um gesto, uma peculiar estratégia de mobilidade corporal que deixa marcas de seus passos por um suporte, criando, como sugere Copón (2002, p. 525), uma estranha *posição ontológica* na ação assim concebida. O corpo deixa vestígios de sua passagem e a possibilidade de reconstruir seu movimento e vitalidade através da inserção de marcas.

Pode-se pensar que desenhar resulta de um impulso natural e de uma necessidade interior de interação com o mundo. Desenhar é, portanto, como discorre Rego:

O acto “anterior à invenção da linguagem falada ou escrita; corresponde, nessa medida, a uma experiência humana primordial. Essa acção radica na vontade do desenhador transcender a condição do ser encerrado sobre si, para, de um modo claro, participar na complexidade do mundo, interagir com ele, fazer parte”. (REGO, 2015, p. 17).

Nessa perspectiva, desenhar implica o fazer, daí que qualquer evolução nesta disciplina implique a ação. Estamos num domínio em que, a par da natureza sensível, sobretudo dos gestos do corpo, a capacidade de abstração é solicitada.

O desenho acompanha o homem desde os primórdios. “Sempre deixou registros gráficos” de sua existência, vestígios comunicantes legados à posteridade. “O desenho, linguagem tão antiga e tão permanente, sempre esteve presente, desde que o homem inventou o homem”. Ultrapassou as fronteiras espaciais e temporais e teimosamente acompanha a aventura do ser humano na Terra (DERDYK, 1990, p. 10). O homem *primitivo*¹⁵ deixou “sua marca nas cavernas, representou imagens, criou símbolos e registrou a sua história.

No período Pré-Histórico, há evidências de que o desenho estava inserido num contexto ritualístico mágico cujo propósito era o de assegurar uma caça bem-sucedida (GOMBRICH, 1981, p. 15). Para além da representação e significação do elemento visual, Rego (2015, p. 20), discorre que os desenhos produzidos nesse período estabelecem, com as irregularidades das paredes das cavernas, uma comunhão de sentidos. Valem-se dos desvios, das asperezas, incorporando os

¹⁵O sentido de *primitivos* neste estudo segue a mesma concepção de Gombrich (1981, p. 213): “Chamamos a esses povos *primitivos* não porque sejam mais simples do que nós — os seus processos de pensamento são, com frequência, mais complicados do que os nossos — mas por estarem mais próximos do estado donde, em dado momento, emergiu toda a humanidade”.

acidentes do suporte. Desse modo, os traços do desenho tornam visíveis a pressão e a inscrição do corpo do desenhador, tornando-o participante de um mundo que não se esgota ali, naquele indício da mão sobre a superfície áspera da rocha (como na Figura 1).



Figura 1 - *Bisão ferido* (desenho rupestre), c. 15000-10.000 a.C. Altamira, Espanha.
Fonte: www.emcriativoportodaparte.blogspot.com/p/capitulo-1-tema-4.html.

Como menciona Didi-Huberman, em *La ressemblance par contact* (2008) esses desenhos são relacionados como dados fenomenológicos, na medida em que resultam de um gesto de aderência pelo contacto: “a mão traduz traços de individualidade e, em termos semióticos permite a convivência entre o índice (contacto) e seu ícone (semelhança)” (DIDI-HUBERMAN, 2008¹⁶, p. 45 *apud* REGO, 2015, p. 20). São, portanto, desenhos que sugerem a dualidade presença/ausência e interpretados como sinais que permitem uma arqueologia da imagem, um modo de fazer, um tempo inscrito que se propaga a partir da experiência que o gera.

¹⁶DIDI-HUBERMAN, Georges, **La ressemblance par contact**. Archéologie, anachronisme et modernité de L’empreinte, Paris Éditions de Minuit, 2008 *apud* REGO, 2015, p. 20.

Na Figura 2 pode-se observar que as mãos representadas dos desenhadores aparecem como negativos. Rego (2015, p. 20) descreve que as mãos são retiradas logo após o ritual de pintura o que, sem dúvida, demonstram que o gesto e o corpo participam intimamente da formação física e tátil dessas imagens, através do contato direto a servir de matriz, mas também pela energia necessária à definição dos sulcos e outras marcas gráficas. Em outras palavras, o corpo funciona como um mediador entre ele mesmo e o mundo. No que toca ao desenho, Harty (2015, p. 62) destaca que esse corpo atua para marcar a superfície, produzindo traços que traduzem o registro dos movimentos corporais na superfície.



Figura 2 - Desenhos de mãos em negativo (desenho rupestre). 13000-9500 a.C. Cova das Mãos (Cueva de las Manos), Santa Cruz, Argentina.

Fonte: www.terraadentro.com/arte-rupestre-da-cueva-de-las-manos/#jp-carousel-1197.

Neste estudo, os vestígios de corpos dos primitivos, a mediar e a suscitar imagens, são desenhos tão distantes no tempo, mas que se conectam com a trajetória da presença do corpo na atividade artística, que vence a inércia como origem do gesto artístico, até a sua concepção indispensável na arte.

1.2.2 O corpo na arte

A representação do corpo, sobretudo no Ocidente, esteve historicamente associada aos valores éticos e morais determinados pela religião cristã que contribuiu para a permanência da rejeição da sensibilidade, em favor do espiritual. A emancipação do corpo aconteceu em decorrência da investigação científica do corpo biológico; do desvelamento dos processos mentais, destacando o pensamento sensível; da atenção sobre a mecânica dos afetos e da noção de corpos regulados pelos saberes e pelos poderes da ciência a partir do Renascimento e, principalmente, do Iluminismo. “A arte, de alguma forma, indexou, no corpo, a mutação dos saberes e dos pontos de vista. A liberação da forma acompanhou como um duplo simbólico da matéria corporal”. Como resultado, pensar o corpo hoje é pensar suas performances, numa visão que o contempla como um elemento que traduz, reproduz, intui, presentifica, imagina, simboliza, veicula, dói, mostra e interage com o mundo e com o outro (SANTOS, 2011, p. 939-941).

Nesse sentido, ocorreram eventos artísticos que podem ser considerados incipientes do uso do corpo como instrumento essencial nos aspectos das artes visuais. Algumas, dessas ocorrências foram realizadas no Cabaret Voltaire – um clube noturno, localizado em Zurique, na Suíça, fundado pelo poeta e escritor Hugo Ball (1886-1927) e a sua companheira Emmy Hennings (1885-1948), cantora de cabaré. Ball e Hennings saíram da Alemanha e se exilaram em Zurique com intuito de viver em um lugar neutro em relação ao conflito armado da *Grande Guerra*, a Primeira guerra mundial, onde poderiam livremente levar adiante seus projetos artísticos (SARMIENTO GARCÍA, 2016, p. 7). Em 5 de fevereiro de 1916, inauguraram o espaço artístico Cabaret Voltaire. “Era um lugar minúsculo, com capacidade para apenas trinta ou quarenta pessoas, um quarto dentro de um restaurante típico chamado *La Lechería Holandesa*¹⁷ (MONTERO, 2018, tradução nossa).

O objetivo de Ball, com a abertura desse espaço, era reunir artistas para questionar os valores tradicionais: “quando fundei o Cabaret Voltaire, estava convencido de que haveria na Suíça alguns jovens que gostariam como eu, não somente de usufruir de sua independência, mas também de prová-la” (BALL, 2016,

¹⁷Texto original: “era un sitio minúsculo, con capacidad para apenas treinta o cuarenta personas, una habitación dentro de un restaurante típico llamado *La Lechería Holandesa*” (MONTERO, 2018).

p. 2). Isso ocorria não apenas com base no espírito de experimentação artística comum do início do século XX, mas como atitude de revolta contra valores instituídos e paradigmas da arte (RICHTER, 1993, p. 10). A publicação de uma nota em um jornal de Zurique sobre a abertura do Cabaret Voltaire, em 2 de fevereiro de 1916, era justamente um convite para esses artistas locais e estrangeiros:

Cabaré Voltaire. Sob este nome estabeleceu-se um grupo de jovens artistas e literatos cujo objetivo consiste em criar um centro para o divertimento artístico. De acordo com o princípio estabelecido pelo cabaré, nas reuniões diárias deverão realizar-se apresentações musicais e recitais dos artistas convidados. O cabaré exorta todos os jovens artistas de Zurique para que compareçam com sugestões e contribuições, sem se preocupar com esta ou aquela orientação artística. (RICHTER, 1993, p.12).

Observa-se que o convite, convocando os jovens artistas para o Cabaret Voltaire, inicia o estabelecimento da assunção do artista não apenas como sujeito, mas também como construção de um objeto artístico.

As ações aconteciam diariamente todas as noites durante os cinco meses que o cabaré permaneceu aberto (SARMIENTO GARCÍA, 2016, p. 14). Na sua totalidade, pode ser analisado como um acontecimento planejado que incorporou elementos de espontaneidade ou improvisação que nunca se repetiam da mesma maneira. Ações semelhantes iriam ocorrer somente 43 anos depois, a partir do advento do Happening. Montero (2018), no artigo *José Antonio Sarmiento: o Cabaré Voltaire foi um lugar minúsculo que mudou a história da arte* (2018), escrito a partir de uma entrevista com autor do livro *Cabaret Voltaire* (2016) - José Antonio Sarmiento considera que, apesar do curto tempo de funcionamento, foi suficiente para que seus eventos se tornassem fundamentais para o surgimento do movimento dadaísta. Para Montero, Cabaret Voltaire é um daqueles eventos da arte que rompem, daqueles que iniciam. Pode ser considerado incipiente de uma grande parte das propostas estéticas, sobretudo, daquelas que têm a relação entre o corpo e a arte. Logo, as ações dos artistas que participaram do Cabaret Voltaire são analisadas como um marco do uso do corpo na arte como instrumento de um acontecimento libertário e questionador dos valores sociais, culturais e políticos.

Na noite de inauguração, a taberna de artistas abriu suas portas com uma programação em que participaram Rudolf Anders e Hugo Ball (1886-1927), com a leitura de suas próprias obras. Emmy Hennings (1885-1948) e Reise Heilm com

seus cantos e o pianista Paul Glosser na execução de composições musicais de Serguéi Rajmáninov (1873-1943) e Camille Saint-Saens (1835-1921). Fixados nas paredes da sala, desenhos e pinturas de diversos artistas como: Han Arp (1886-1966), Otto Baumberger (1889-1961), Alberto Giacometti (1901-1966), Leo Leuppi (1893-1972), Max Oppenheimer (1885-1954), Otto van Rees (1884-1957), Karl Schlegel, Arthur Segal (1875-1944) e Elie Nadelmann (1882-1946). Arp disponibiliza uma série de gravuras de Pablo Picasso (1881-1973). Tristan Tzara (1896-1963) e Marcel Janco (1895-1984), mesmo não mencionados na nota de jornal, fazem suas apresentações. Janco apresenta algumas de suas máscaras e Tzara recita versos romenos e, ao esquecer trechos dos versos, retira do bolso do casaco suas anotações. Também nesse dia foram interpretados textos de Benjamin Wedekind (1864-1918) e expostos cartazes literários de Filippo Marinetti (1876-1944), Francesco Cangiullo (1884-1977), Paolo Buzzi (1874-1954) e Corrado Govoni (1884-1964). Em seu diário, Ball ressalta que, duas horas antes da inauguração do local, esses cartazes estavam sendo fixados nas paredes e por isso, seguia martelando. “Eles encorajaram a orquestra de balalaica, compostos por seis senhores russos que estavam entre o público, a realizar um repertório de canções folclóricas russas”¹⁸ (SARMIENTO GARCÍA, 2016, p. 13, 14, tradução nossa).

No cabaré apresentavam poemas, canções e músicas. As recepções eram frequentemente estridentes com artistas experimentando novas formas de performance. Em 26 de fevereiro, participa Richard Huelsenbeck (1892-1974), de Berlim, e, no dia 30 de março, toca dois admiráveis cantos negros “(toujours avec la grosse caisse: boum boum boum - *drabatja mo gere, drabatja mo bonnooooooooooooooooooooo*)” (SARMIENTO GARCÍA, 2016, p. 14, 165). E Huelsenbeck, Janko e Tzara, realizam uma interpretação inédita dos versos simultâneos de Henri Barzun (1881-1973) e Fernand Divoire (1883-1951), e um poema simultâneo composto por eles mesmos (BALL, 2016, p. 2).

Hennings interpretava, quase que diariamente e às vezes com a participação do público, o poema *Danza de la muerte* (1916), de Ball, que significa um apelo contra a guerra. O poema era recitado ao som de uma canção alemã intitulada *So Leven Vi*. O poema ser acompanhado por essa melodia popular tinha um propósito

¹⁸Texto original: “animaron la noche una orquesta de balalaica compuesta por ‘seis señores rusos’ que se encontraban entre el público que llenada la sala y que interpretaron un espléndido repertorio de canciones populares rusas” (SARMIENTO GARCÍA, 2016, p. 13, 14).

inverso, ou seja, em vez de a canção celebrar a vida, era um elogio fúnebre e irônico das mortes ocorridas nas trincheiras. Foi o poema de maior aceitação entre os espectadores (SARMIENTO GARCÍA, 2016, p. 14). Sarmiento García evidencia a descrição, feita pelo escritor suíço Kurt Guggenheim (1896-1983), de como Hennings interpretava o poema:

Diante do público, ela se apresenta com os lábios ‘pintados de vermelho, seus grandes olhos rodeados de cor escura, a testa coberta por uma franja lisa de seus cabelos negros; delicada em seu pulôver de topázio verde’. Em sua companhia, ao piano Ball, um ‘homem alto com expressão séria’, que depois de certo tempo movendo suas grandes mãos sobre as teclas do piano e uma vez que o público fica em silêncio, passaram para interpretação, com trocas de olhares, ao ritmo de uma popular canção de taverna alemã. Hennings abriu a boca sem mais movimento e cantou, o rosto imóvel, em silêncio. Nesse momento, como se fosse ‘uma marcha, as grandes mãos do companheiro caíram sobre os dentes do piano’. Terminada a apresentação, os dois agradeceram ao público ‘com sérias inclinações’ para os aplausos¹⁹. (SARMIENTO GARCÍA, 2016, p. 14, 15, tradução nossa).

Ao final de cada apresentação, Hennings vendia para os participantes cartões postais contendo o poema recitado (SARMIENTO GARCÍA, 2016, p.15).

Uma das imagens mais conhecidas das ações ocorridas no cabaré é o registro fotográfico de Ball na apresentação da sua poesia fonética *Karawane* (1916), ocorrida num dos últimos eventos do cabaré (Figura 3). Usando um figurino de papelão com formas cilíndricas, criado e executado por Marcel Janco para a ocasião, Ball realizava movimentos de erguer e baixar as mãos enquanto declamava os seus textos colocados em suportes de pauta e lia-os alternadamente durante a ação (SARMIENTO GARCÍA, 2016, p. 381; BALL, 2016, p. 1).

¹⁹Texto original:

Ante el público se presentaba con los labios “pintado de rojos, los grandes ojos rodeados de oscuro color, su frente la cubrían los lisos flequillos de negro pelo; delgada, en su pulóver verde topacio”. Le acompañaba al piano Ball, un “hombre alto, de aspecto serio” que después de prelude un rato en las teclas con sus grandes manos y una vez que el público guardó silencio pasaron a interpretar, con un intercambio de miradas, la melodía al ritmo de una popular canción tabernaria alemana. Hennings abrió la “boca sin más movimiento y cantó, el rostro inmóvil, con silencio. Mientras como si fuese “una marcha, caían las grandes manos del acompañante sobre los dientes del piano”. Una vez acabada la interpretación los dos dieron las gracias al público “con serias inclinaciones” ante los aplausos. (SARMIENTO GARCÍA, 2016, p. 14, 15).



Figura 3 - Hugo Ball declamando o poema fonético *Karawane* no Cabaret Voltaire, 1916. Fotografia do arquivo Nachlass Hugo Ball e Emmy Hennings Schweizerisches Literaturarchiv, Berna, Suíça.

Fonte: www.performatus.net/traducoes/cabaret-voltaire.

No início, os programas do cabaré demonstravam claramente a proximidade de Ball e Hennings ao expressionismo. Foram lidos poemas e interpretadas canções de poetas pertencentes ao expressionismo como os de Christian Morgenstern (1883-1951), um dos precursores deste movimento. Wassily Kandinski (1866-1944), na noite de 6 de fevereiro, leu poemas de seu livro *Klänge (Sounds)*, publicado em 1913, que foram recebidos com gritos de desaprovação pelos espectadores. Arp, que estava entre os presentes, não se surpreendeu com a atitude do público em relação a um tipo de poesia que exalta "a ausência, a nulidade da percepção e da razão"²⁰ (SARMIENTO GARCÍA, 2016, p. 14).

O espaço apresentou obras de todos os setores da vanguarda, como a poesia futurista representada por Marinetti. Refletiu o turbilhão da Primeira Guerra Mundial ao exibir artistas radicalmente experimentais (SARMIENTO GARCÍA, 2016, p. 14). Montero (2018) destaca que o termo *Dadá* aparece somente em maio do mesmo ano. Na verdade, a primeira noite dedicada exclusivamente ao Dadá foi realizada quando o cabaré já estava fechado. O Cabaret Voltaire liderou o movimento dadaísta suíço até 1917.

Adiante o estudo demonstra que a partir da segunda metade do século XX, seguiu-se o processo de incidência do corpo como concepção essencial no projeto artístico por meio de alguns fatores determinantes: o corpo foi evidenciado no processo de criação da obra e tornou-se instrumento de um acontecimento pictórico; ocorreu a afirmação do corpo em seus membros e funções corpóreas como instrumento questionador dos valores socioculturais; e por último, algumas estratégias artísticas, definidas no *conceitualismo*, contribuíram para transformar o corpo do artista em suporte de uma linguagem de arte através da noção de corpo como estrutura de arte que carrega certa força política e ideológica.

Outro fator importante é que, depois dos anos 1950, a documentação fotográfica e de vídeo ganhou importante papel para garantir a memória da ação do corpo do artista. Logo que as primeiras câmeras de vídeo surgiram foram incorporadas aos processos de alguns artistas. Os artistas gravavam suas ações em um espaço inteiramente ausente de público. Desse modo, eleger o ateliê como espaço para registrar gestos performáticos tornava-se prática constante para grande parte desses artistas que incorporavam o vídeo como extensão de suas

²⁰Texto original: "la ausencia, la nulidad de la percepción y de la razón" (SARMIENTO GARCÍA, 2016, p. 14).

experimentações para que fossem posteriormente apresentadas ao público em um museu. Tanto a fotografia quanto o vídeo propiciaram a instauração do corpo do artista como matéria artística e não há dúvidas quanto à clara intenção de sublinhar o processo do corpo em ação (MELIM, 2009, p. 47, 49, 50). Nessa perspectiva, a fotografia e o vídeo revestem-se de uma carga singular, uma vez que fundem suas possibilidades de reprodução ao caráter efêmero das obras que registram.

Esses eventos e fatores abordados refletem o entendimento do corpo como meio do ser humano se situar ativamente no mundo e que encontra na arte, na primordialidade do desenho, a possibilidade de tradução, reprodução e interação através de suas performances, frente às convenções e aos sistemas estabelecidos. Desse modo, os trabalhos artísticos que se seguem, evidenciam a trajetória da presença do corpo na atividade artística. São trabalhos pautados pela percepção eletiva, numa perspectiva do desenho, diante da impossibilidade de estabelecer regras e padrões definitivos para a utilização dos termos relacionados às disciplinas da arte.

1.2.2.1 Corpo como instrumento na ação pictórica

Para Rosenberg, a relação entre corpo e arte adquire novas referências a partir do pós-guerra (ROSENBERG, 2006, p. 72). Mas, ao verificar as ações dos artistas participantes do Cabaret Voltaire e sua continuidade nas ações do movimento Dadá, mencionados anteriormente, observa-se que a relação entre corpo e arte já havia sido empreendida em novas percepções. Por isso, quando Rosenberg analisa que “a tela começou a afigurar-se como uma arena na qual o artista age – mais do que uma superfície no qual se reproduz se reinventa, se analisa ou se transfigura um objeto real ou imaginado” (ROSENBERG, 2006, p. 72), pode-se pensar que foram os artistas do Dadá que influenciaram essa atitude do artista no pós-guerra. De qualquer forma, a análise de Rosenberg é importante neste estudo no sentido de evidenciar a continuidade das experimentações corpóreas dos artistas orientadas para a pintura, para o desenho.

Kaprow (2006, p. 39-42), aponta que pintor norte-americano Jackson Pollock (1912-1956) foi um representante dessa arte cujo processo e o corpo do artista são destacados. O que mais uma vez parece ser um equívoco, justamente pelas ações

precursoras dos artistas vanguardistas anteriores. Entretanto, analisa-se que Pollock destacou o ato pictórico, sobretudo quando, em 1951, o seu trabalho foi apresentado para uma plateia no Museu de Arte Moderna de Nova York, por meio da documentação fotográfica e do filme realizado por Hans Namuth (1915-1990), o qual mostrava o artista em ação pintando uma grande tela estendida no chão (Figura 4) (MELIM, 2009, p. 11). Como Marina Núñez descreve:

Em seu estúdio-celeiro, rodeado por uma mistura de quadros já pintados, rolos de tela, montes de latas de tintas, pincéis, escadas, bancos e estantes, o centro da sala é o espaço para espalhar no chão uma enorme tela branca em que Pollock vai liberar suas energias. Vestido de preto como um cowboy e uma camisa de mangas curtas, segurando um balde de óleo misturado com terebintina em uma mão e um pedaço de pau ou pincel na outra, totalmente focado, Pollock se inclina sobre a tela, pisando sempre que necessário, para lançar sobre ela, com movimentos precisos e um tanto espasmódicos, seus famosos pingos de tinta. Dependendo da velocidade dos movimentos e das rotas da sua mão, há linhas, poças, gotas que formam um emaranhado de fluidos. Às vezes ele cessa o gesto de pintar para contemplar a imagem e refletir sobre o tempo necessário - minutos, às vezes dias - e quando recupera a força emocional ou a clareza do conceito que procura, ele volta atacar o trabalho em uma nova explosão apaixonante. Todo o trabalho, tão cheio de movimentos e decisões, tão convulsivo, dá a impressão de ser fisicamente e mentalmente desgastante. A intensidade da ação é refletida na pintura que, indissolúvelmente ligada ao processo, efetivamente lembra a energia usada e algum tipo de luta travada dentro de Pollock²¹. (NÚÑEZ, 2002, p. 443, tradução nossa).

²¹Texto original:

En su estudio-pajar, rodeado de un abigarramiento de cuadros ya pintados, rollos de lienzo, montones de botes llenos pintura o pinceles, escaleras, taburetes y estanterías, el centro de la estancia queda despejado para extender en el suelo un enorme lienzo blanco sobre el que Pollock volcará sus energías. Vestido de negro, con un vaquero y una camiseta de manga corta, un cubo de óleo mezclado con aguarrás en una mano y un palo o pincel en la otra, totalmente concentrado, Pollock se inclina sobre la tela, pisándola cuando es necesario, para arrojar sobre ella, con movimientos precisos y un tanto espasmódicos, sus famosos goteos de pintura. Dependiendo de la rapidez y recorridos de su mano, surgen líneas, charcos, gotas, que van formando una maraña fluida. En ocasiones se retira para contemplar la imagen, rodea el lienzo, reflexiona el tiempo necesario - minutos, a veces días-, y cuando recupera la fuerza emotiva o la claridad de concepto que buscaba, ataca la obra en un nuevo arrebató pasional. Todo el trabajo, tan lleno de movimientos y de decisiones, tan convulsivo, da la impresión de ser física y mentalmente agotador. La intensidad de la acción queda reflejada en la pintura que, indisolúbelmente vinculada al proceso, efectivamente rememora la energía empleada y algún tipo de lucha librada en el interior de Pollock (NÚÑEZ, 2002, p. 443).



Figura 4 - Jackson Pollock trabalhando em seu estúdio, 1950. Long Island, Nova Iorque, EUA.

Fotografia: Hans Namuth.

Fonte: www.artcurial.com/en/lot-hans-namuth-1915-1990-jackson-pollock-1950-tirage-argentique-de-lepoque-1119-172#popin-active.

Há uma potência que pressupunha o movimento corporal do artista em torno da lona estendida no chão, como o próprio Pollock descreve:

Minha pintura não vem do cavalete. Eu quase nunca estico minha tela antes de pintar. Eu prefiro pregar a lona não esticada na parede dura ou no chão. Eu preciso da resistência de uma superfície dura. No chão estou mais à vontade. Sinto-me mais próximo, mais uma parte da pintura, pois assim posso andar em volta, trabalhar dos quatro lados e literalmente estar na pintura. Isso é semelhante ao método dos pintores de areia indígenas do Ocidente²². (POLLOCK, 1999, p. 17, tradução nossa).

Na tela estendida no chão era possível a transferência da intensidade do ato de pintar. Pollock movimentava-se em torno de suas telas e por vezes entrava na composição que, para ele, tinha vida própria:

Quando estou *na* pintura, não tenho consciência do que estou fazendo. Só vejo o que fiz depois de um período de *conscientização*. Não tenho medo de fazer mudanças, destruir a imagem etc., porque a pintura tem vida própria. É só quando perco contato com a pintura que o resultado é ruim. Caso contrário, há pura harmonia, uma troca tranquila, e a pintura fica ótima²³. (POLLOCK, 1999, p. 18, tradução nossa).

“O golpear, espremer os tubos de tinta, fazer borrões e o que mais entrasse em uma obra de Pollock”, deu um valor quase absoluto ao gesto que se sobrepôs ao interesse pelas composições usuais. O artista passa a se ver absorvido pela tela, seu gesto aproxima-se do ritual, há incorporação do improvisado e há uma expansão para além dos limites da tela, conferindo a ela um caráter espacial tridimensional. (KAPROW, 2006, p. 39, 40).

²²Texto original:

My painting does not come from the easel. I hardly ever stretch my canvas before painting. I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be in the painting. This is akin to the method of the Indian sand painters of the West. (POLLOCK, 1999, p. 17).

²³Texto original:

When I am *in* my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort *get acquainted* period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well. (POLLOCK, 1999, p.18, grifo do autor).

Deve-se compreender que Pollock é o típico artista do expressionismo abstrato. Encaixa-se perfeitamente com a imagem subjacente à ideia romântica de que a arte é a expressão direta da experiência emocional individual. Ideia que aprimora os conceitos de *gênio* e *inspiração*, deixando de lado que a criação artística é ordenada por meio da educação nos parâmetros de linguagem de uma sociedade mais ou menos dependentes de determinadas convenções e sistemas de notação (NÚÑEZ, 2002, p. 448). Sem dúvida, a ação de Pollock sobre a tela alimenta essa ideia de gênio.

Sobre seu processo de criação, Castro (2009, p. 3, 4) defende que a obra de Pollock expande-se assim numa direção de variações não repetidas, com cada movimento corporal a interação com a tela é completa e integral. Na sua produção pictórica há uma força que comanda o gesto e o gesto pela primeira vez faz-se pintura. Assim, o ato de pintar é uma luta corpo a corpo em que o pintor se encontra praticamente dentro da tela.

As produções de Pollock revelam sinais do movimento inerentes à sua técnica: ao movimentar-se sobre a tela e deixar gotejar tinta, produz um resultado pictural que é, sobretudo, fruto da velocidade do seu gesto, da expressão e do movimento que originaram a ação. Assim, o gesto e a pincelada expressam-se mais em si mesmos do que em qualquer outro significado que lhe seja exterior. O movimento do corpo referencia-se nele próprio independentemente do significado que se lhe queira dar (CASTRO, 2009, p. 4). Além disso, a grande unidade pictórica inquieta e sem contornos envolve o corpo do espectador que o torna participante da ação do artista (KAPROW, 2006, p. 41, 42). Sobre a relação entre a ação de Pollock e o público, Kaprow comenta:

[...] para apreender devidamente o impacto de Pollock, temos de ser acrobatas, constantemente dando saltos entre uma identificação com as mãos e o corpo que lançavam a tinta e ficavam *dentro* da tela e a submissão às marcas objetivas, permitindo a elas que nos confundam e nos tomem de assalto. Essa instabilidade se encontra realmente distante da ideia de uma pintura *completa*. O artista, o espectador e o mundo exterior estão envolvidos aqui de modo muito permutável. (KAPROW, 2006, p. 41).

As ações de Pollock sobre a tela estão inseridas num processo contínuo que anula a separação tradicional dos limites da tela, do mundo do artista e daquele do espectador.

A partir de 1950, mesmo ano em que foi registrada a ação de Pollock sobre a tela estendida no chão do seu estúdio, John Cage²⁴ (1912-1992) passou a produzir composições instrumentais, combinando uma coleção de harmonias e sonoridades num envolvimento corporal. É nesse período que Cage fez parceria com o dançarino Merce Cunningham²⁵ (1919-2009) na produção da obra *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951). É uma obra que demarca uma transição na carreira de Cage - um passo significativo no desenvolvimento de técnicas de experimentação de possibilidades sonoras, denominadas por Cage de *sound gamuts* (ALMEIDA; OLINTO, 2017, P. 19).

Essa obra envolve operações de acaso tanto na composição da música como das coreografias: Cage elabora diversas tabelas que permitem a combinação aleatória de inúmeras estruturas rítmicas para composição. Relaciona as suas tabelas com as tabelas usadas para identificar os hexagramas chineses (do livro *I-Ching, the book of changes*). A composição da música se dá através do movimento de um lugar da tabela para outro, do processo de organização rítmica de um som após o outro. “O surgimento de uma ampla variedade sonora e a criação de continuidades inesperadas para os sons” acontece justamente quando Cage move-se na tabela fazendo movimentos arbitrários ao longo de suas linhas, colunas e diagonais. Esse procedimento adotado permite que tanto Cage quanto Cunningham se deparem com possibilidades sonoras e coreográficas (PRITCHETT, 2009²⁶ *apud* ALMEIDA; OLINTO, 2017, p. 19, 20). Logo, o que Cage faz é desenhar possibilidades de movimentos sonoros e corporais entre a música e a dança num mesmo espaço-tempo em que um ritmo resulta:

[...] *O significado do que fazemos é determinado por cada um que vê e ouve. [...]. O movimento é o movimento do corpo. É aqui que o Sr.*

²⁴Cage tenta fundir os conceitos orientais para a música ocidental, incorporando aos seus concertos silêncios, ruídos e os princípios *Zen* da não previsibilidade (COHEN, 2002, p. 43).

²⁵Merce Cunningham foi um dos maiores artistas da dança norte-americana. Sua carreira de sete décadas foi marcada pela constante inovação em que ele expandiu as fronteiras da arte contemporânea, artes visuais, artes cênicas e música. Ele era um fabricante de dança, um colaborador feroz, um tomador de oportunidade, um inovador sem limites, um produtor de cinema e um professor. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/about/merce-cunningham/>. Acesso em: 15 de ago. 2018.

²⁶PRITCHETT, James. Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33". In: ROBINSON, Julia (ed.). **La anarquía del silencio**: John y el arte experimental. Barcelona: MACBA, 2009, p.166-177 *apud* ALMEIDA; OLINTO, 2017, p. 19, 20.

Cunningham concentra sua atenção coreográfica e não sobre os músculos faciais. Na vida cotidiana, as pessoas habitualmente observam rostos e gestos, traduzindo o que vêem em termos psicológicos. Aqui, no entanto, estamos em presença de uma dança que utiliza todo o corpo, *exigindo para a sua fruição o uso de sua faculdade de simpatia cinestésica. A inovação do nosso trabalho deriva, portanto, de termos nos afastado de preocupações humanas simplesmente privadas e nos aproximado do mundo da natureza e da sociedade da qual todos nós somos uma parte.* (CAGE, 1961²⁷, p. 94-95 *apud* ALMEIDA; OLINTO, 2017, p. 20, grifo do autor).

Influenciado pelo experimentalismo de John Cage, Allan Kaprow (1927-2006), membro fundador do happening, é um dos inúmeros artistas que produzem *assemblage*²⁸ na década de 1950. Das *assemblages*, o artista passa a desenvolver a *action collage*, que tem caráter mais complexo. Na proposta considerada inaugural - *18 Happenings em seis partes* (1959) - os espectadores participam de várias ações, que inclui música, dança, desenho, etc., seguindo as instruções do artista a cada parte do espaço da galeria dividida por papel plástico transparente (COHEN, 2002, p. 43). Muitas das atividades realizadas no *18 Happenings em seis partes*, evoluíam a ação de pintar e de desenhar, em suas definições tradicionais. Por exemplo, a Figura 5 é um registro fotográfico de dois participantes pintando simultaneamente uma das divisórias que dividiam os espaços de ação na galeria. Aliás, muitas dessas divisórias foram usadas como suporte para ações pictóricas que tinham a participação do público.

De fato, o público torna-se um interveniente na ação artística e não mais um espectador. A partir dessa série de ações, a imprensa da época aglutinou outras manifestações sob o termo *happening* e ao longo da década de 1960, apesar de muitos artistas não concordarem com o termo, este se difundiu por todo o mundo (COHEN, 2002, p. 43).

²⁷CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961 *apud* ALMEIDA; OLINTO, 2017, p. 20.

²⁸É um termo cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos de colagens orientados pela *estética da acumulação*: “todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte”. ASSEMBLAGE . In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>. Acesso em: 23 de Abr. 2019.



Figura 5 - Allan Kaprow, *18 Happenings em 6 partes*, 1959. Galleria Reuben, Nova Iorque, EUA.

Fonte:

www.moma.org/collection/works/175004?association=associatedworks&locale=de&page=1&parent_id=173008&sov_referrer=association.

Os happenings eram marcados pela relação com os ambientes e objetos/pinturas e significava a ampliação dos gestos do *action painting* para o ambiente (ARCHER, 2008, p. 28). No happening, interessava mais o processo, o rito, a interação e menos o resultado estético final. Os valores de julgamento foram abandonados; o contexto do happening é a contracultura²⁹, da sociedade alternativa da década de 60 (COHEN, 2002, p. 132).

²⁹ *Contracultura* foi um termo usado para caracterizar os diversos movimentos cívicos e políticos, que ocorreram em diversos países do ocidente, principalmente nos anos 60 e 70. É um movimento de contestação de caráter social, cultural e política. Nasceu e ganhou força, principalmente entre os

De acordo com Kaprow, nesse momento os espaços e os objetos deveriam fascinar o artista, de modo a levá-lo a incorporá-los como materiais na arte:

Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeira, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. Esses corajosos criadores não só vão mostrar, como que pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos em torno de nós, mas ignoramos como também vão descortinar acontecimentos e eventos inteiramente inauditos [...]. (KAPROW, 2006, p. 44).

Os happenings, em que prepondera o trabalho de grupo, buscavam ser extensão da vida cotidiana, daí girar em torno de situações comuns. Apesar disso, eram extremamente complexos, pois envolviam a construção de ambientes, forte dimensão visual e a participação do público em etapas planejadas, aspectos que os distinguem das demais ações do ano de 1960. Caracterizavam-se pela organização simultânea de acontecimentos, como em uma colagem, e pelo estabelecimento de relações entre os artistas e o público através da solicitação de diversos sentidos. A impossibilidade de repetição, relativa margem de imprevisto e utilização de locais alternativos que misturavam teatro, dança música, escultura poesia e pintura conferiam aos trabalhos caráter híbrido. Toda essa experimentação provoca uma ruptura na chamada convenção teatral, na medida em que não existe uma preocupação com a encenação, nem com a representação e provoca a participação do espectador (COHEN, 2002, p. 133, 135, 136).

De acordo com Sneed (2011, p. 175), para Kaprow, ao se mobilizar intencionalmente a vida cotidiana, algum tipo de experiência nova pode ser criado, na qual o artista molda a operação a partir da própria vida. Entretanto, para Kaprow, isso deve ser mais do que apenas uma experiência artística - trata-se de um ato ético e político. O autor afirma que, ao provocar o participante a agir, Kaprow promove a percepção coletiva sobre o poder de alterar o mundo.

Portanto, a inclusão do outro – o fruidor, o espectador, o participante, o colaborador – no desenvolvimento do trabalho de Kaprow, estabelece um processo de estética colaborativa em que, por tratar-se de uma colaboração entre dois ou

jovens desta década, seguindo pelas décadas posteriores até os dias atuais. Esse movimento teve sua maior expressão nos EUA e na França. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/guerra-fria-e-contracultura>. Acesso em: 12 de dez. 2018.

mais, possibilita confronto entre a arte e a vida através da experimentação pelo contato com outro corpo (PESSOA, 2015, p. 114).

No início dos anos de 1950, Robert Rauschenberg (1925-2008), em início de carreira, juntamente com sua companheira Susan Weil (1930-), produziu uma série de cianótipos³⁰ em seu apartamento de um quarto em Manhattan que foram intitulados como *Blueprints* (Figura 6). Apesar de atualmente não se ter conhecimento do paradeiro da maioria das obras, sempre foram lembradas como presságio da ascensão de Rauschenberg “ao panteão de artistas americanos reverenciados” (ARTFORUM, 2016, p. 187). Essas imagens sinalizam o início do uso inovador de objetos cotidianos, imagens serigrafadas e mídias mistas, que culminariam em sua célebre *combine painting* do final dos anos 1950 (ARTFORUM, 2016, p. 187).

São imagens, analisadas aqui como desenho, que traduzem uma sensibilidade técnica e poética dos artistas. São resultados de composições que pressupõem uma mobilização corporal de Rauschenberg, que dirigia as imagens, quanto de Weil que atuava sobre o suporte. Isso pôde ser constatado por meio de negativos fotográficos³¹ descobertos recentemente que revelaram imagens em preto e branco do processo de criação dos *Blueprints* de Rauschenberg e Weil (ARTFORUM, 2016, p. 187). Essas fotografias são objetos que em certa medida, podem ter tanto função documental quanto estética. Algumas, produzidas pelo fotógrafo Wallace Kirkland³², no apartamento do casal, mostram Rauschenberg direcionando um foco de luz sobre o corpo nu de Weil e de outros objetos, como peças de roupa e ramos de plantas, sobre o papel branco no chão, criando sombras negativas dos contornos dos elementos (Figura 7).

³⁰É um processo de impressão fotográfica em tons azuis, que produz uma imagem em ciano, descoberto em 1842. Usa basicamente dois compostos químicos: o iodeto de amônio férrico e o ferrocianeto de potássio. As imagens produzidas dependem da exposição à luz ultravioleta sobre um objeto ou modelo vivo repousando por cima de um papel plano. As partes do papel que ficam expostas, a luz reage com os compostos químicos, produzindo uma sombra negativa dos contornos dos objetos ou do modelo vivo. O suporte é então lavado provocando uma mudança de cor e a imagem final fica em azul. Disponível em: <http://www.labs.portoiracemadasartes.org.br/2016/processos-cianotipos/>. Acesso em: 5 de fev. 2019.

³¹Foram descobertos nos arquivos da biblioteca da Universidade de Illinois em Chicago, EUA, em uma pasta intitulada *nus*. Disponível: <https://www.provokr.com/art/rauschenbergs-blueprints/>. Acesso em: 28 de dez. 2018.

³²Essas imagens foram publicadas na revista *Life*. Disponível em: <https://www.provokr.com/art/rauschenbergs-blueprints/>. Acesso em: 28 de dez. 2018.



Figura 6 – Susan Weil e Robert Rauschenberg, sem título, 1951. Blueprint: impressão do corpo da modelo sobre papel, 183 x 122 cm. Fundação Robert Rauschenberg e Susan Weil, Nova Iorque, EUA.

Fonte: www.provokr.com/art/rauschenbergs-blueprints.



Figura 7 - Rauschenberg produzindo um *Blueprint* de uma composição do corpo nu de Susan Weil rodeado por plantas para matéria da revista *Life*, no seu apartamento, 1951. Nova Iorque, EUA.
Fotografia: Wallace Kirkland.

Fonte: www.rauschenbergfoundation.org/artist/chronology-new.

Os *Blueprints* nos remetem ao início desse capítulo quando os corpos primitivos produzem os tão distantes desenhos em negativos. Mas, em uma pequena caverna dos tempos modernos, é evidente que os desenhos em negativos de Rauschenberg e Weil revelam marcas mais complexas: a crença do artista “de que a pintura se relaciona tanto à arte quanto à vida, buscando agir entre estes dois pólos e apresentando um desafio direto à estética modernista predominante”³³ (FUNDAÇÃO ROBERT RAUSCHENBERG, 2019, tradução nossa).

Dentro dessa relação que traz as normas sociais interiorizadas pelos artistas, foram produzidos diversos *Blueprints* do corpo de Weil na composição. Neles, há impressões de uma silhueta extremamente feminina e jovial de um corpo no interior de uma sociedade extremamente conservadora e machista da década de

³³Texto original: “[...] his belief that painting relates to both art and life” presented a direct challenge to the prevalent modernist aesthetic” (FUNDAÇÃO ROBERT RAUSCHENBERG, 2019).

1950, que parecem justamente mobilizar representações estereotipadas da época³⁴. São desenhos de um corpo feminino arrumado e passivo articulado por Rauschenberg, que parece atender uma função de embelezar e de posição suplementar ao homem.

No Japão, os artistas do grupo Gutai pintavam quadros com seus próprios corpos. Fundado em 1954 por Jiro Yoshihara (1905-1972), a *Gutai Bijutsu Kyokai* era composta por artistas que tinham vivenciado a derrota na guerra e a bomba atômica e que estavam no contexto de pós-guerra do Japão: um país que, antes era fortemente tradicionalista, foi obrigado a abrir-se culturalmente com a invasão do mercado capitalista. Seus trabalhos têm afinidade com a *action painting* e a arte informal, e caracterizam-se por certa teatralidade inspirada na improvisação do meio (MELIM, 2009, p.12).

Katsuo Shiraga (1924-2008), desde os meados dos anos 50, pinta com seus pés, contendo tinta, sobre uma grande lona estendida no chão ou todo o seu corpo no meio da lama. “[...] Nos lembra um Pollock caligráfico: compõe a tradição de desenho/escrita, típica de sua cultura, com o conceito expressionista do gesto como assinatura do artista”³⁵ (NÚÑEZ, 2002, p. 446, tradução nossa). Em seu trabalho *Challenging mud*³⁶ (Figura 8), de 1955, realiza, numa porção de barro no chão, uma pintura a partir dos movimentos de seu corpo - uma pintura bidimensional feita de lama.

Nesse trabalho o artista explora o gesto pictórico no barro lançando e contorcendo o seu corpo seminu no espaço (MELIM, 2009, p.12). Como num duelo:

[...] o artista acreditava que a lama possuía o seu próprio espírito contra o qual ele lutava até ficar exausto e ser *vencido pela terra*. O barro permitia um retorno ao self, um regresso ao corpo e à terra. Neste tipo de obra os artistas utilizam o seu corpo em diálogo com o ambiente. A escala dos trabalhos está relacionada com a do corpo humano. (KASTNER; WALLIS, 1998³⁷ *apud* INÁCIO, 2016, p. 20).

³⁴Com o final da Segunda Guerra Mundial, os homens retomaram ao mercado de trabalho que, durante a guerra, tinha sido condicionada para as mulheres. As mulheres foram reposicionadas para o trabalho doméstico e, durante esse período, a sociedade a enfatiza como “a rainha do lar”, “a dona de casa”, esposa e mãe (ALVES; PITANGUY, 1982, p.50). ALVES, Branca M. e PITANGUY, Jacqueline. **O que é Feminismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

³⁵Texto original: “[...] nos recuerda a un Pollock caligráfico: integra la tradición del dibujo/escritura, propia de su cultura, con la idea expresionista del gesto como firma del artista [...]” (NÚÑEZ, 2002, p. 446).

³⁶*Lama provocante* (tradução nossa).



Figura 8 - Kazuo Shiraga, *Challenging mud*, 1955. Tóquio, Japão.

Fonte: www.rudedo.be/amarant08/happening-en-performance/voorlopers/kazuo-shiraga-challenging-mud-1955/shiraga02.

Em outra ação, Shiraga segura com as mãos uma corda presa no teto e com os pés descalços, põe-se a dançar sobre a tela, arrastando e distribuindo a tinta em movimentos rápidos (Figura 9). Muitos dos atos do Shiraga certamente lembram Pollock, como o rápido fluxo, a profunda concentração, a lona no chão e a matéria fluida oleosa, mas o expressionismo abstrato de Shiraga talvez tenha um “maior efeito de previsibilidade estrutural através de uma ordenação rítmica”³⁸ (SAURA, 1993³⁹, p. 20 *apud* NÚÑEZ, 2002, p. 446, tradução nossa).

³⁷KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. **Land and Environmental Art**. London: Phaidon, 1998 *apud* INÁCIO, 2016, p. 20.

³⁸Texto original: “[...] una mayor previsión del efecto estructural a través de una ordenamiento rítmico” (SAURA, 1993, p. 20 *apud* NÚÑEZ, 2002, p. 446).

³⁹SAURA, Antonio. **Shiraga Ne Peint Pas Avec Les Pieds**. Kazuo Shiraga (catálogo), Centre Régional d’Art Contemporain Midi-Pyrénées, Labège : Editions Arpap, Toulouse 1993, p. 20 *apud* NÚÑEZ, 2002, p. 446).



Figura 9 - Kazuo Shiraga trabalhando em seu estúdio, 1960. Amagasaki Cultural Center, Japão.
Fonte: www.nytimes.com/2015/03/02/arts/international/art-world-rediscovers-kazuo-shiraga.html.

Núñez (2002, p. 446) escreve que os gestos marciais de Shiraga nessa batalha dão a impressão de uma ação coerente e unificada, que garante uma harmonia a priori e é capaz de absorver improvisações em seu percurso. Talvez essa impressão de Núñez se dê porque o ato de segurar a corda parece dar a Shiraga o domínio sobre seus movimentos, sobre a pintura. O que ocorre ao contrário em *Challenging mud* – Shiraga realmente luta com a pintura, mas, por mais que tente dominá-la, parece que a lama vence seus movimentos.

Saburo Murakami (1925-1996), em *Passing through* (1956), dispôs 21 chassis de madeira com folhas de papel kraft esticadas em ambos os lados (Figura 10).



Figura 10 - Saburō Murakami, *Passing through*, 1956. Saburō Murakami atravessando suportes de papel. Tóquio, Japão. Fotografia: Ōtsuji Kiyoji, Ohara Kaikan.
Fonte: www.artforum.com/print/201301/gutai-splendid-playground-38453.

Como representação do rompimento com o suporte tradicional pictórico, Murakami atravessa essa série de folhas de papel, perfurando-as uma por uma (ARTCOURT GALLERY, 2017, p. 2). Denominando o processo de *Paper-breaking*, o artista fez a seguinte afirmação:

Tendo a sensação de que algo está lá de antemão, eu não pesquiso. Mesmo sem uma premonição de sua substância, do que essa coisa é, através do direcionamento da ação por uma vitalidade contorcida, chego a uma exaltação psicológica que só pode ser considerada como sendo de certo tipo. O que obtive em minhas apresentações de rompimento de papel é uma “energia indescritível (ki)”⁴⁰. (ARTCOURT GALLERY, 2017, p. 1, tradução nossa).

O *Paper-Breaking*, em certa medida, tornou-se sinônimo do próprio artista. Seu intuito era experimentar o desmantelamento do suporte tradicional pictórico, rompendo o suporte em busca de novas possibilidades. Segundo Murakam, no entanto, foi algo que surgiu de um senso de curiosidade, que o levou a compreender o que emergiria da colisão entre o material e seu próprio corpo e mente; e também foi um ato baseado no desejo de libertar sua própria existência (ARTCOURT GALLERY, 2017, p. 1). Ao analisar as imagens fotográficas do *Paper-Breaking*, percebe-se que as diferentes intensidades com que o artista atravessava as telas resultam em distintos desenhos de laceração que se tornam vestígios de um impulso vital do sujeito criador que deseja romper com códigos e normas da expressão estética e ir em direção ao conhecimento.

Na França, em 1960, Yves Klein (1928-1962) utiliza *pincéis vivos* em sua célebre *Anthropométrie de l'époque bleue (Antropometria do período azul)*, de 1960 (Figura 11). Na realização do trabalho, Klein dirige modelos que embebem seus corpos nus em tinta azul (*International Klein Blue*) para imprimir-se sobre papéis brancos gigantes presos à parede ou esticados no chão. Enquanto uma platéia assiste o processo, uma orquestra toca a *Symphonie monoton-silence (Monótona-silêncio-sinfonia)*, composta por Klein, que se constitui em uma peça musical de 20 minutos com apenas uma nota contínua, seguida de 20 minutos de silêncio (CASTRO, 2009, p. 7; ARCHER, 2008, p. 28).

⁴⁰Texto original:

“Having the feeling something is there beforehand, I don't search. Even without a premonition of its substance, of what that something is, through the guiding of action by a writhing vitality, I arrive at a psychological exaltation that can only be said to be a certain type. The thing I obtained in my performances of breaking paper is an “indescribable energy (ki)”.

(ARTCOURT GALLERY, 2017).



Figura 11 - Yves Klein, *Anthropometries of the blue period* (*Antropometria do período azul*), 1960. Galeria Internacional de Arte Contemporânea, Paris, França. Fotografia: Harry Shunk e Janos Kender J.Paul Getty Trust.

Fonte: www.yvesklein.com/en/photographies/view/468/yves-klein-s-performance-yanthropometries-of-the-blue-periody.

Os corpos das modelos são utilizados como *pincéis vivos* - objetos passivos – comandados por Klein:

Esses pincéis vivos estão sob o direcionamento constante dos meus comandos, tais como ‘um pouco para a direita; mais para a esquerda agora; de novo para a direita etc.’. Mantendo-me a uma distância definida e obrigatória da pintura, sou capaz de resolver o problema do distanciamento [...]. (KLEIN, 2006, p.58).

Os desenhos resultantes da ação dos corpos femininos sobre o papel em *Antropometria* (Figura 12) podem ser comparados a alguns *Blueprints* de Rauschenberg e Weil – *Female figure*, de 1950 (Figura 13): ambos os trabalhos, com tonalidade azul, trazem impressões que possuem uma sensação corporal definitivamente feminina.

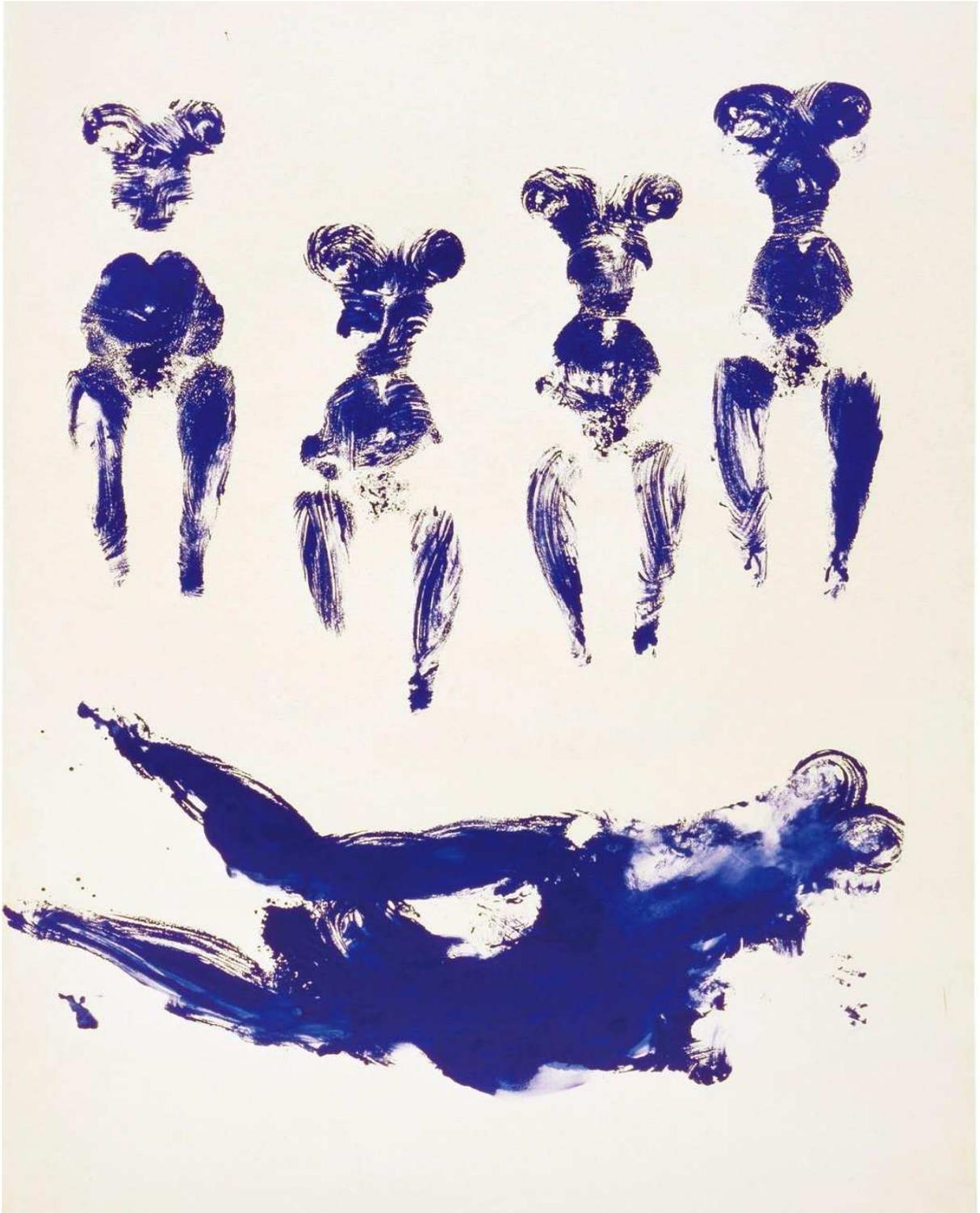


Figura 1 – Impressões dos corpos das modelos na ação Antropometria (*Anthropometries*), 1960. Pigmento seco e resina sintética em papel montado sobre tela, 228,6 x 152,40 cm. Propriedade de Yves Klein, Paris, França.
Fontes: www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/85/anthropometries/871/untitled-anthropometry/?of=12.



Figura 132 - Susan Weil e Robert Rauschenberg, *Female figure*, 1950. *Blueprint*: impressão do corpo da modelo sobre papel, 266,7 x 91,44 cm. Fundação Robert Rauschenberg e Susan Weil.
Fonte: www.provokr.com/art/rauschenbergs-blueprints.

Contudo, em *Antropometria*, parece que são os gestos que definem a feminilidade das modelos. As falhas e a impregnação demonstram intensidades dos movimentos corporais orquestrados. O corpo nu impresso em *Blueprint* tem, além da consciência corporal feminina, uma força estática fantasmagórica profundamente poderosa.

Pode-se analisar que, em ambos os trabalhos, há uma objetificação do corpo feminino, entretanto, enquanto o corpo feminino do *Blueprint* é um vestígio deste tratamento, em *Antropometria*⁴¹, Yves Klein o intensifica através de uma orquestração sinfônica que se configura em um grande espetáculo apresentado diante de um público que assiste uma atuação de poder patriarcal aceitável para aquele período, mas que é, atualmente, ressignificado diante da consciência da equidade entre os gêneros e da constante luta feminista contra privilégios e subordinações da mulher em uma sociedade que se alicerça no machismo.

Sobre a conexão entre a sinfonia e a ação pictórica, Klein declara:

Assim como eu criei uma *Monótona - silêncio-sinfonia* em 1947, composta em duas partes - um som amplo e contínuo seguido por um silêncio igualmente amplo e extenso, dotados de uma dimensão sem limites, do mesmo modo, tentarei apresentar diante de vocês uma pintura escrita da curta história de minha arte, a ser seguida, naturalmente, ao fim de minha explanação, por um silêncio puro e *afetivo*. (KLEIN, 2006, p.60, grifo do autor).

Bois, em seu texto crítico sobre a relevância de Klein na atualidade, considera que a música talvez seja o elemento mais notável na obra do artista:

[...] ao despojar, na *Symphonie monoton*, o som ‘de uma eclosão [attack] e de uma culminação [ending]’, privando assim a música de suas propriedades usuais (do ritmo, até mesmo da melodia – afinal, o que é uma melodia sem começo ou conclusão?), atributos que ainda garantiam a ela uma função narrativa ou figurativa, Klein declarou o som como ele é, em sua própria materialidade, erradicado de suas conexões temporais (o que ‘cria uma sensação vertiginosa’, ele notou, com justeza). (BOIS, 2010, p. 70, grifo do autor).

Nesse aspecto, Klein pode ser comparado a John Cage quando, em seu processo instrutivo e não convencional, escreve à mão, na partitura de sua sinfonia:

⁴¹Yves Klein contratou algumas modelos que embeberam seus corpos nus em tinta azul (*Klein Blue*) para imprimirem-se em uma tela gigante esticada no chão. A ação foi feita com uma orquestra que tocava a Sinfonia monotônica composta pelo artista enquanto uma plateia assistia o processo. Os corpos delas foram utilizados como “pincéis vivos”, como objetos passivos (ARCHER, 2008, p. 28).

“nenhuma eclosão deve ser perceptível – os golpes do arco não devem ser ouvidos” (BOIS, 2010, p. 70). Desse modo, pode-se considerar que além da presença atuante dos corpos dirigidos das modelos, os corpos dos musicistas, do mesmo modo, possuem uma importância como presenças demarcadas pela sinfonia articulada pelos atributos definidos por Klein.

1.2.2.2 Corpo como experiência física e cotidiana

Nos anos 60 e 70, a emergência do corpo do artista afirma-se como meio contrário ao mercado capitalista, para tudo aquilo que contribuísse para o bem-estar comercial das economias, em particular, “como prestação de apoio tácito, ainda que de modo indireto, ao envolvimento dos Estados Unidos, entre outras coisas, na Guerra do Vietnã” (ARCHER, 2008, p. 117).

Com o florescimento da contracultura e do movimento hippie, esse período é marcado por uma produção que usa a experimentação cênica como forma de se atingir as propostas humanistas da época. Para os artistas, o corpo era o lugar onde se devia transformar a condição do indivíduo alienado para a de um homem livre, autêntico e autônomo. A incorporação do corpo significava então, uma subversão dos tabus e proibições. E o espectador é testemunha de uma transgressão, de arranjo agressivo e crítico das regras sociais, religiosas e culturais (COHEN, 2002, p. 43).

Em sintonia com a análise do subcapítulo anterior, Cohen (2002, p. 44) defende que “é das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá as performances dos anos 70/80: a *action painting*”, na figura de Jackson Pollock ao movimentar seu corpo em torno da tela, “lançando a ideia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra”. Em contrapartida, Zanini (2004, p. 11) analisa outras heranças mais complexas e para ele, notórias: “[...] no Futurismo italiano, em Dadá (Marcel Duchamp, essencialmente) e Surrealismo, no Construtivismo soviético da *Levyj front iskusstv* (LEF) (*Frente de Esquerda das Artes*), em Erik Satie e John Cage, na filosofia Zen [...]”.

O ensinamento do *indeterminismo e do acaso* de John Cage na Black Mountain College e na New School of Social Research de Nova Iorque (ZANINI,

2004, p. 11) influenciou enormemente os artistas do Fluxus⁴². O Fluxus – que era um movimento centrado na associação de artistas com ideias novas e fazia interconexões entre diferentes artes - dança, música, artes visuais e teatro. Surge por iniciativa do lituano George Maciunas (1931-1978), que na Alemanha, agregou artistas que estavam experimentando novas formas de arte para seus trabalhos - Wolf Vostell (1932-1998), Nam June Paik (1932-2006), Ben Vautier (1935), Daniel Spoerri (1930-), Knizák (1940-), Robert Filliou (1926-1987) e Joseph Beuys (1921-1986) são os nomes mais representativos (MELIM, 2009, p. 14). Em 1963, Maciunas retorna para Nova York e vários outros artistas se associam ao movimento, como Shikego Kubota (1937-2015).

Artistas plásticos, coreógrafos, compositores e atores do Fluxus trabalham juntos no intuito de promover novas práticas experimentais que privilegiam o efêmero, o transitório, o que flui, a energia vital unificadora de arte e vida. (ARCHER, 2008, p. 108). Portanto, os trabalhos são centrados nos atos comuns, simples, do cotidiano, com “a crença de que a consciência mais elevada poderia ser alcançada mediante a mais comum das atividades” por meio de ações repetitivas (DANTO, 2002, p. 28). De acordo com Pina (2011, p. 5), o humor era outro elemento imprescindível para concretização dessa arte. “Os risos envolviam a audiência, eclodindo na disrupção”. Na música, o uso do acaso, da redução, da inclusão, da repetição e do silêncio nas partituras tinha o objetivo de “destruir todas as convenções da composição musical, conferir à arte nova dimensão performativa inspirada na exploração do som pelo som, do diálogo com o espaço e com as audiências” (PINA, 2011, p. 5).

Um ano após a sua chegada a Nova Iorque, a artista Shikego Kubota (1937-2015), apresentou, em 1965, seu provocante trabalho *Vagina painting* (Figura 14). *Vagina painting* demonstra claramente a influência não só de artistas como Jackson Pollock ou Kazuo Shiraga, mas também de seu parceiro do Fluxus, Nam June Paik, que em 1962 usou sua cabeça como pincel para pintar uma longa faixa de papel estendida no chão em *La monte young* (ARMAND, 2012, p. 226) (Figura 15).

Kubota, tendo um pincel anexado à calcinha que veste, o mergulha em tinta vermelha e, agachando-se sobre folhas de papel branco no chão, faz marcas

⁴²Na terminologia de Fluxus encontra-se *flux*, que significa fluir, conexão e transformação. Logo se tem o “entendimento que abre para a interdisciplinaridade. A denominação *Fluxus* não terá sido pelo seu autor, George Maciunas (1931-1978), inconsequente, visto que a gênese do seu sentido aponta já para o dialógico” (PINA, 2011, p. 3).

caligráficas. Marca a sua própria independência das barreiras de gênero existentes no Japão, porém, o desempenho foi entendido, por muitos como, uma crítica ao glorificado machismo incorporado nas ações de pintores masculinos (YOSHIMOTO, 2005, p. 179). No entanto, Yoshimoto (2005, p. 182, tradução nossa) indica uma possível inspiração japonesa para *Vagina painting*: “um truque de gueixa de classe baixa para entreter clientes, chamado *hanadensha* (traduzido como ‘trem de flores’) no qual uma gueixa usa sua vulva em várias ações, incluindo caligrafia com pincel na vagina”⁴³.



Figura 14 - Shigeko Kubota, *Vagina painting*, 1965. Ação realizada durante o *Perpetual Fluxfest, Cinematheque*, Nova Iorque, EUA. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift.

Fonte: www.moma.org/collection/works/126778.

⁴³Texto original: “a low-class geisha’s trick for entertaining customers, called *hanadensha* (literally translated as ‘flower train’) in which a geisha uses her vulva in various actions, including drawing calligraphy with a brush in her vagina” (YOSHIMOTO, 2005, p. 182).



Figura 15 - Nam June Paik, *La monte young*, 1962. Ação realizada durante *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*, Museu Städtische, Wiesbaden, Alemanha. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. Fotografia: Bob Morris.
Fonte: www.moma.org/collection/works/127637.

Joseph Beuys (1921) foi responsável, junto com Nam June Paik e George Maciunas, por organizar os primeiros festivais na Alemanha, entre eles, a *Sinfonia*

siberiana – Festum Fluxus Fluxurum (1963), na própria Academia de Düsseldorf, onde Beuys era professor (MELIM, 2009, p.15). Muitas das inovações musicais de Cage foram úteis para Beuys e suas teorias sociais, pedagógicas e estéticas também fornecem notáveis paralelos com o próprio pensamento de Beuys (TEMKIN; ROSE, 1993, p. 49).

Temkin e Rose (1993, p.52, 58) relatam que Beuys, a partir de meados de 1960 até o início dos anos 1970, produziu desenhos que se relacionavam com muitas de suas ações, indicando a relevância do desenho como parte integrante do seu processo de criação. Como professor, suas experiências pedagógicas influenciaram muitas de suas obras que incluíam desenhar e escrever em quadros negros, como em *Siberian symphony*, de 1963 (Figura 16). Nesse trabalho, uma lebre morta é amarrada e pendurada em um quadro negro sobre o qual o artista escreve frases durante toda a ação. Outro elemento presente na cena é um piano de cauda com a tampa levantada. A ação inclui uma apresentação de uma composição musical do artista no piano, que incorpora elementos e harmonias de obras do compositor de vanguarda Erik Satie (1866-1925).



Figura 16 - Joseph Beuys, *Siberian symphony*, 1963. Ação realizada durante o *Festum Fluxorum*, Galeria Parnass em Wuppertal, Alemanha.

Fonte: www.moma.org/collection/works/127303.

Um indicativo para decifrar a apresentação enigmática dessa obra está na narrativa contada frequentemente por Beuys: nela, o artista relata ter sido abatido na Criméia durante a Segunda Guerra Mundial e salvo pelos tártaros⁴⁴, que teriam envolvido seu corpo em gordura e feltro, materiais que posteriormente se associaram aos métodos orientais de cura holística. Embora expressos em termos míticos, o trabalho diz respeito à política de divisão do continente europeu pela Guerra Fria. A partir do alto índice de esperança alcançado pelo discurso do presidente americano John F. Kennedy aos habitantes da Berlim Ocidental ocorrido em 26 de junho de 1963, Beuys pode estar sugerindo que a cura está em encontros *face a face* que são, justamente, impedidas por paredes físicas e ideológicas (MOMA, 2013, p. 264).

Beuys preparou um grande número de desenhos esquemáticos conhecidos como *Partituren* (partituras). Esses desenhos, que refletem diversas ações artísticas, adquirem uma força de imagens independentes, incorporando fragmentos dos textos e listas de elementos usados nas ações. Contudo, apesar de possuírem uma existência autônoma como desenhos únicos, também enfatizam sua conexão com os eventos que projetam e com o corpo de Beuys inserido nestas ações (TEMKIN; ROSE, 1993, p.54). Um dos seus primeiros *Partituren* foi *For siberian symphony* (1962) – feito com tinta a óleo e aquarela, se relaciona com a sua ação ao vivo *Siberian symphony*, de 1963, realizada na Academia de Arte de Düsseldorf (Figura 17). O desenho foi apresentado na segunda noite do festival e tornou-se, juntamente com outros objetos, parte integrante da ação de Beuys (TEMKIN; ROSE, 1993, p. 49).

⁴⁴TÁRTARO (ar. TATARI). Referente ao povo tártaro que invadiu a Ásia e a Europa Oriental, chefiada por Gengis Khan, e depois por seus filhos e netos. ZAIDAN, Assaad. **Letras e História: mil palavras árabes na língua portuguesa**. 2 ed. São Paulo: Escrituras Editora: EDUSP, 2010.

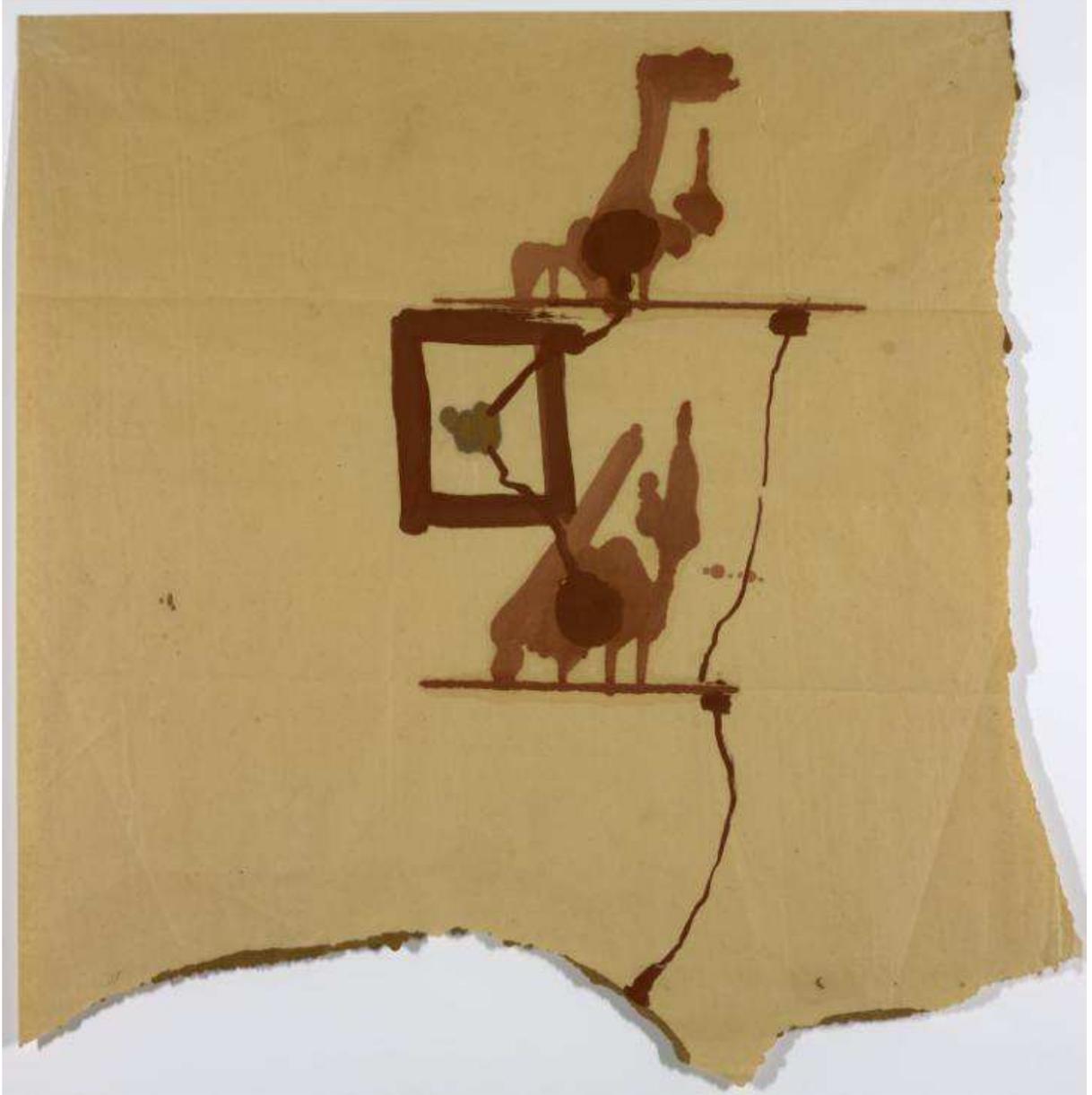


Figura 17 - Joseph Beuys, *For siberian symphony*, 1962. Tinta a óleo e aquarela em papel, 64x63 cm. Galerias Nacionais da Escócia.

Fonte: www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-for-siberian-symphony-ar00655.

O desenho *For Siberian symphony* tem como suporte um fragmento de papel pardo com a borda direita rasgada e a borda inferior muito irregular. A tinta a óleo usada para partes do desenho ficou encharcada, fazendo com que o suporte de papel pareça transparente em alguns lugares, assim como manchando as bordas externas do papel de uma cor marrom-escura. A aquarela usada para o restante do desenho é mais escura e mais avermelhada em comparação com a tinta a óleo mais amarela, que deixou um resíduo gorduroso em torno de suas linhas e formas. O papel já havia sido dobrado em dois lugares, onde as duas linhas horizontais da composição estão localizadas. No topo dessa estrutura há

uma figura em silhueta do que parece ser uma lebre, o animal totêmico de Beuys. No lado direito do desenho há uma linha vertical oscilante e desconexa que contém três gotas circulares de tinta: isso significa os fios elétricos e galhos de pinheiro que conectavam pedaços de argila em um sistema que ligava o piano à lebre dentro do quadro da *Siberian symphony* (STEPHANIE, 2011).

O ativismo de transgressão das regras sociais, religiosas e culturais ganha, nesse período, ganha ainda mais agressividade com os artistas do Acionismo Vienense - grupo formado por Otto Mühl (1925-2013), Arnulf Rainer (1929), Rudolph Swarczkogler (1940-1969), Günter Brus (1938) e Hermann Nitsch (1938) (MELIM, 2009, p. 15). Havia uma idéia da arte como um ato psicoterapêutico da libertação, não somente para traduzir o excesso de energia em movimentos bruscos, mas de uma decisão deliberada de dar liberdade aos seus impulsos, “a encenar uma reminiscência de um sacrifício e envolvimento na ação que atinge o estado de transe ou autoritual hipnose”⁴⁵ (NÚÑEZ, 2002, p. 444, tradução nossa).

Para alguns deles, tratava-se do corpo como extensão do espaço pictórico, como forma provocadora de libertar a energia reprimida, mediante atos de purificação e redenção através da utilização de secreções reais do próprio corpo (MELIM, 2009, p. 16). A ideia de purificação através da podridão e a perversidade, como condição prévia ao conhecimento intensificado, consciente e positivamente vivido da existência e da realidade, é o fundamento de todos eles. Com a celebração da carne e a ênfase em funções fisiológicas, como vomitar, urinar, defecar, ejacular e sangrar, os artistas vienenses visavam a restauração da situação primordial do corpo por meio de atos diretos e elementares. Eles consideravam o corpo como o centro das relações existenciais e potência de liberdade e realizavam as ações com agressividade, como a castração e a violação, pois acentuavam o drama por meio de simulações. Visavam a um efeito catártico que resultasse numa tomada de consciência da existência. Reflexos da humilhação da condição humana, as ações refletem a tensão com a própria ordem social que converte o corpo em produto, em objeto econômico, em máquina ou instrumento. As ações eram programadas e geralmente registradas em fotografias e filmes (SILVA, 2008, p. 241, 242).

Em 1960, Günter Brus passou a rejeitar qualquer representação concebida e começou a pintar em um nível puramente gestual - a *informel painting*. Movendo-se

⁴⁵Texto original: “[...] una puesta en escena que recuerda a un ritual de sacrificio y una implicación en la acción que llega al estado de transe o auto-hipnosis” (NÚÑEZ, 2002, p. 444).

impulsivamente na tela, Brus considerou a *action painting* como um processo de pintura essencialmente física e imediata (NEUE GALERIE GRAZ, 2012, p.3). Brus desejava ir além dos limites da tela:

A *autopintura* é um desenvolvimento adicional da pintura. A superfície pictórica tradicional perdeu sua função como único meio de expressão. Tornou-se sua origem a parede, o objeto, o ser vivo, o retorno ao corpo humano. A inclusão do meu corpo como portador de expressão resulta em um evento cuja sequência a câmera captura e o espectador pode experimentar⁴⁶. (BRUS, 2004, p. 55, grifo do autor, tradução nossa).

Com a ação intitulada *Ana* (1964-), Brus inicia as suas *autopinturas* (Figura 18). Nessa ação, Brus transforma o espaço tridimensional, uniformemente branco, em um cenário obscurecido, culminando em uma orgia de *pintura existencial* que parece ser uma tentativa agonizante de obliteração (NEUE GALERIE GRAZ, 2012, p.3). Para Núñez (2002, p. 444), esse espaço, embora seja acionado, perde a sua função como único suporte expressivo, uma vez que o corpo humano não será apenas o catalisador dos impulsos compulsivos, mas sua vítima. A ação foi captada pelo cineasta Kurt Kren (1929-1998) em filme preto e branco de alto contraste, em sequências curtas de muitos ângulos diferentes⁴⁷. Isso cria efeitos inquietantes. Sobre essa forma de filmagem, Lammer analisa que o cineasta também participa da discussão sobre o processo de pintura pelo “caráter cirúrgico da câmera para a produção da realidade”⁴⁸ ao captar as ações de Brus em *Ana*. Kren capta o espaço inicialmente branco, construído a partir de itens como peças de bicicletas quebradas, a esposa de Brus, Anni, que atua como modelo nua, e peças de mobiliários. Logo após realizar gestos descontrolados que o fazem se libertar, sob enorme esforço,

⁴⁶Texto original:

Selbstbemalung ist eine Weiterentwicklung der Malerei. Die Bildfläche hat ihre Funktion als alleiniger Ausdrucksträger verloren. Sie wurde zu ihrem Ursprung, zur Wand, zum Objekt, zum Lebewesen, zum menschlichen Körper zurückgeführt. Durch die Einbeziehung meines Körpers als Ausdrucksträger entsteht als Ergebnis ein Geschehen, dessen Ablauf die Kamera festhält und der Zuschauer miterleben kann. (BRUS, 2004, p. 55, grifo do autor).

⁴⁷Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GBjuvERCwEc>. Acesso em: 2 de dez. 2018.

⁴⁸Texto original: “[...] auf den bereits erwähnten chirurgischen Charakter der Kamera für die Herstellung von Wirklichkeit” (LAMMER, 2007, p. 160, 161).

dos panos e das ataduras brancas que envolvem seu corpo, Brus move-se pelo espaço branco, derrama e esfrega tinta preta sobre todos os objetos brancos e no corpo nu de Anni. Em seguida, Brus sobe e salta de uma escada e lança tinta nas paredes com desespero até cair exausto (LAMMER, 2007, p. 160, 161, tradução nossa).



Figura 18 - Günther Brus, *Ana*, 1964. Ação com participação de Anni Brus, tinta, papel, atadura, escada e outros objetos. Galerie Heike Curtze, Viena, Áustria.
Fonte: www.all-art.org/art_20th_century/brus1.html.

As pernas de Anni, por terem sido pintadas de preto até a altura das coxas, parecem devoradas pela cor negra profunda. A cor negra apreende cada vez mais o espaço branco e as interações que ocorrem nele, que gradualmente dissolve-se no negro, alterando sensações de proximidade e distância. O suporte, nesse momento, tem o papel de documentar os traços dos movimentos corporais de Brus (LAMMER, 2007, p. 160, 161). O desenho torna-se, assim, evento, sendo o processo mais importante do que o trabalho resultante.

Esse processo intenso, contrapondo com os dois trabalhos discutidos anteriormente – *Blueprint* de Rauschenberg e Weil e *Antropometria*, de Yves Klein - observa-se que também há a figura de um corpo feminino, mas agora, inserido de um cenário em destruição. O título do trabalho remete ao próprio nome de Anni, o que pode ser interpretado como o espaço feminino sendo modificado, mas que também afeta o corpo de Brus à medida que ele age. Nessa perspectiva, o corpo feminino não é passivo como nos *Blueprints* e *Antropometria*. Ele é o complexo feminino que protege, afronta e que conserva seu ente mesmo diante das diferenciações provocadas pelo homem em busca de libertação.

O artista austríaco Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) mostrou ser um dos mais radicais dos artistas vienenses, voltando-se para a artificialidade do corpo. Por meio da fotografia, encena seu corpo automutilado, recorrendo à atmosfera hospitalar, as simulações cirúrgicas, e ao ambiente catastrófico. Suas ações são cerimônias longas, brutais, obscenas que nos remeter ao sadomasoquismo (ARCHER, 2008, p. 111). Na sua poética, o intuito de Schwarzkogler é experienciar suas percepções mais profundas:

[...] vivenciar uma experiência não mediada, realidade sensual não filtrada; para despir o véu dos conceitos. Ele queria ver apenas como um animal, uma criança, um louco ou Deus pode ver. Os *insights* assim obtidos, ele procurou conciliar com o conhecimento humano e experiência. Queria se desmascarar na esperança de enriquecimento extraordinário. Em suma, impulsionado sem descanso para superar a si mesmo, aspirava ao impossível, a seu próprio *post-mortem*, que considerava a experiência mais fundamental da vida. ‘A arte transformou-se: pintura real’, escreveu ele. É uma arte da percepção interna, o invisível tornado visível. Ou inversamente: a tentativa de descobrir o aspecto incondicional das condições. É o que Novalis chamou de romantizar. Sua preocupação era a alquimia dos sentidos. Não para descrever, mas para decompor as coisas⁴⁹. (FÖLDÉNYI, 1993, p. 136, grifo do autor, tradução nossa).

⁴⁹Texto original:

Para o intento, diversas vezes gerava situações concebidas como ações pictóricas. Schwarzkogler, juntamente com a participação dos seus amigos Heinz Cibulka (1943-) e Anni Brus, produziu uma série intitulada *Tableaux Vivant* (Quadros Vivos), que têm como composições diversos elementos, “como peixes e galinhas mortas, variedades de instrumentos médicos, utensílios de cosméticos” e tinta “luminosa inspirada no azul ultramarinho característico de Yves Klein” (COUTO, 2012, p. 192, 195). A primeira ação intitulada *1. Action hochzeit*⁵⁰ (1965) é a única na qual utiliza a cor azul e a sua única ação apresentada para uma platéia. Contudo, é preciso destacar que a ação foi realizada antes do público chegar. O que viram foram imagens fotográficas e de vídeo da ação (Figura 19).

Percebe-se que Schwarzkogler “estava interessado nas possibilidades imagéticas do corpo” e para atingir os seus fins usou a simulação de uma ação para a criação de imagens. Couto relata que “continuava sendo uma ação, porém, com a privacidade, deixava de ser performance para tornar-se imagem conceitual”. Como a maioria dos artistas do Acionismo Vienense, Schwarzkogler estava consciente da potencialidade que as imagens técnicas (fotografia e filme) agregavam às suas ações, e as utilizavam para atingir os seus fins. E “provavelmente, a principal razão desse interesse em transpor o trabalho para filme ou fotografia residia em explorar a abordagem pictórica que esses artistas tinham” (FRICKE, 2005⁵¹, p. 585 *apud* COUTO, 2012, p. 194).

É imprescindível, ainda, destacar que a tinta azul está novamente presente, numa conexão com *Antropometria*, de Yves Klein. Mas dessa vez, é um azul que parece externar do corpo feminino causado pela violência das ações do artista.

[...] wanted to experience an unmediated, unfiltered sensual reality; to strip away its veil of concepts. He wanted to see as only an animal, an infant, a madman, or God can see. The *insights* thus gained he sought to reconcile with human knowledge and experience. He wanted to unmask himself in the hope of extraordinary enrichment. In short, driven without respite to outdo himself, he aspired to the impossible, to his own *post-mortem*, which he considered the most fundamental experience in life. ‘Art turned inwards: real painting’, he wrote. His is an art of inner perception. Making the visible invisible. Or conversely: the attempt to discover the unconditional aspect of conditions. It is what Novalis called Romanticizing. His concern was the alchemy of the senses. Not to depict but to decompose things. (FÖLDÉNYI, 1993, p. 136, grifo do autor).

⁵⁰Ação 1: *Casamento* (tradução nossa).

⁵¹FRICKE, Christiane. Novos media. In: WALTHER, Ingo (org.). **Arte do século XX**: pintura, escultura, novos media, fotografia. Colônia/Alemanha: Taschen, 2005 *apud* COUTO, 2012, p. 194.



Figura 19 – Rudolf Schwarzkogler, *1. Aktion, hochzeit*, 1965. Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, França. Fotografia: Hoffenreih / W. Kindler.
Fonte: (FÖLDÉNYI, 1993, p. 138).

Os artistas vienenses lançavam mão da dor como ritual, do esforço físico e da concentração para além dos limites normais de tolerância. Entretanto, em grau e contexto diferenciados, havia artistas, como a artista francesa Gina Pane (1939-1990), que consideravam o corpo como meio de exploração do potencial real da dor: Pane acreditava que a dor ritualizada tinha efeito purificador para atingir uma sociedade anestesiada: justifica-se assim a auto-laceração do corpo nos anos 70 (MELIM, 2009, p. 18, 19).

Em *Psyche* (1974), no espaço fechado de uma galeria em Paris, Pane ajoelha-se no chão, reproduz seus traços sobre o espelho que está diante de si,

como uma espécie de desenho inscrito no vidro; depois, corta os supercílios com uma gilete, de modo que o sangue real acaba por realçar a imagem especular, fazendo-a reverberar (Figura 20). A artista afirma querer criar uma linguagem por meio desses ferimentos; atacando seu corpo confronta sua própria vulnerabilidade com a das mulheres em geral (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 302).



Figura 20 - Gina Pane, *Psyché*, 1974. Ação da artista com espelho, maquiagens, gilete e outros objetos. Collezione privata, Bergamo, Itália.
Fonte: www.atpdiary.com/arte-in-centro-gina.

O corpo em dor ou sofrimento passa a ser elemento que unifica os rituais dos artistas, como os da sérvia Marina Abramovic (1946-) que buscava o esgotamento físico em suas ações. Suas performances solos no início dos anos de 1970, muitas delas chamadas de *Rhythms* requeriam que ela gritasse até ficar completamente rouca, dançasse até cair por esgotamento, fosse surrada por uma máquina de vento até desmaiar, que se flagelasse, que tomasse drogas alteradoras da mente e realizasse outros atos perigosos. O denominador comum era a afirmação de um corpo puro e primitivo, eliminando a exaltação à beleza a que esteve submetido pela arte durante séculos, para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento humano (ARCHER, 2008, p. 113).

Em 1973, Abramovic realiza o *Rhythm 10 (Ritmo 10)*, em que explora elementos do ritual e do gesto. Durante uma hora, a artista fica sobre uma folha branca estendida no chão que, por sua vez, tem dispostas vinte facas enfileiradas e de tamanhos variados e dois gravadores de fita cassete (Figura 21). Marina liga o primeiro gravador, escolhe uma das facas e inicia o jogo russo, que consiste em realizar com uma faca movimentos rítmicos entre os dedos abertos da mão sobre o papel. Quando a faca causa algum corte, Abramovic substitui a faca usada por outra da fileira. Ao usar todas as vinte facas, ela rebobina a fita gravada na primeira sequência, liga o segundo gravador e ouve a gravação anterior, tentando reproduzir e gravar os mesmos erros que causaram cortes nos dedos. Neste trabalho, a artista explora as limitações físicas e mentais do corpo, a dor e os sons dos esfaqueamentos, os sons da história e da replicação (passado e presente) (CHEN, 2016, p. 53).

Portanto, no primeiro momento a mente e o corpo carregam a tensão de evitar o erro, o acidente, mas também, um ganho de destreza no decorrer dos movimentos. Na replicação dos movimentos, ao acessar as memórias, o corpo da artista carrega a tensão de repetir os mesmos erros e há a quebra da perícia pela incapacidade de ignorar o passado. Nesse jogo de passado e presente, as fissuras causadas pelas pontas das facas e o sangue dos repetidos cortes feitos nos dedos geram marcas sobre o suporte de papel. Pode-se observar, dessa forma, que Abramovic realiza um ritual pictórico em que as marcas são vestígios dos erros e acertos da artista (Figura 22). Mesmo que o desejo de Abramovic, no primeiro momento da ação, não tenha sido de ferir-se e mesmo que tenha tentado repetir os gestos do passado, o acaso está presente.

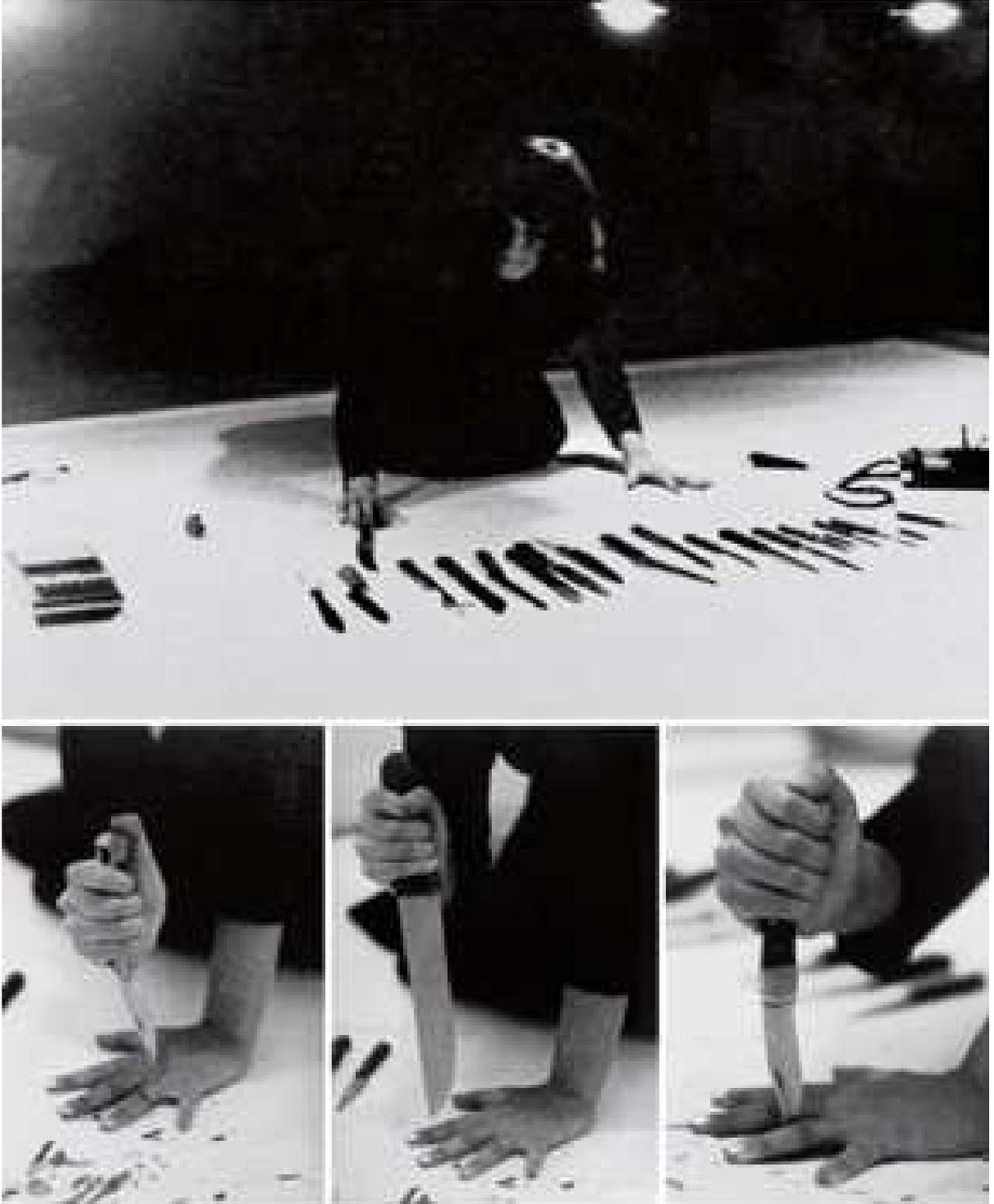


Figura 21 - Marina Abramovic, *Rhythm 10*, 1973. Ação realizada com facas e papel no *Edinburgh Festival*, Edinburgh, Escócia. Fotografia: Dezan Poznanovic.

Fonte: www.moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2010/03/Pages-from-Abramovic-spreads.jpg?_ga=2.127101325.1426850799.1548270748-663396529.1547062194.

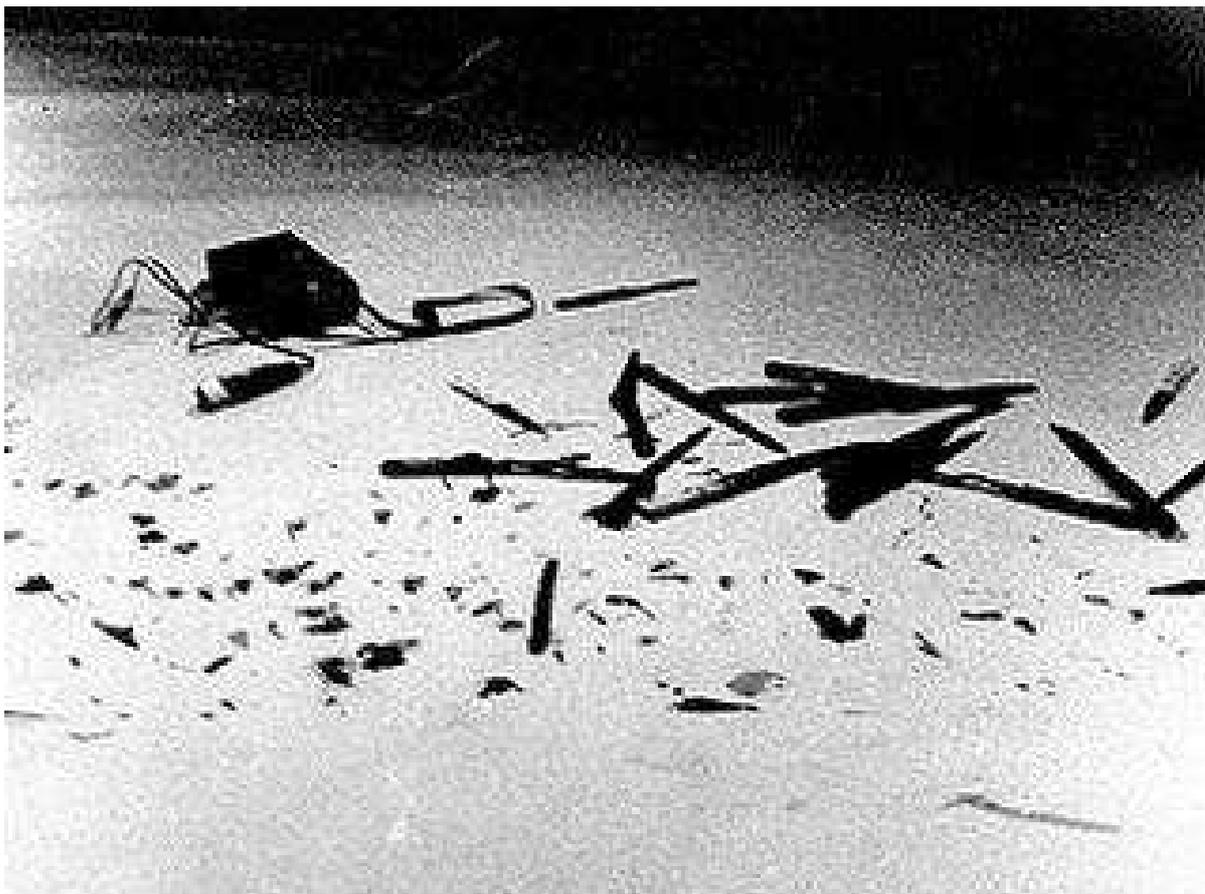


Figura 22 - Marina Abramovic, manchas de sangue e lacerações no papel e outros materiais usados na ação *Rhythm 10*, 1973.

Fonte: www.marina-abramovic.blogspot.com/2009/11/thomas-lips-1975-1993-2005.html

1.2.2.3 Corpo como suporte do pensamento

Durante a metade dos anos 60 a meados dos anos 70, dois aspectos contribuíram para mudanças radicais na arte: o “afrouxamento das categorias e o desmantelamento das fronteiras interdisciplinares”, sob influência dos conceitos de *campo ampliado*⁵² e “desmaterialização do objeto artístico”, quando se acentuou a

⁵²Um termo de Robert Morris (1938-1973) formalizado no final da década de 70 pelo artigo *Sculpture in the expanded field*, da historiadora e crítica de Arte Contemporânea Rosalind Krauss. Publicado originalmente em 1979 pela revista *October*, um periódico acadêmico americano, nele Krauss discorre que a categoria escultura é restrita, ligada à história, à lógica do monumento. A escultura funciona como marco espaço-temporal e carrega uma simbologia sobre o lugar ao qual se destina, mediando-o ao signo que representa. Contudo, no início dos anos 60, o termo *escultura* vinha sendo usado de modo muito abrangente na tentativa de rotular obras que, na verdade, não mais poderiam ser assim definidas, mas somente a partir de seus limites com a paisagem e com a arquitetura. Justamente por essa problematização, Krauss defende que o campo ampliado é gerado de modo a fazer com que a escultura torne-se apenas uma das definições que o constituem. Quando conseguimos nos situar dentro dessa ampliação, enxergamos outras categorias, mas nenhuma delas assimilável pela categoria *escultura* e percebemos que a *escultura* não é mais apenas um único termo contido dentro de um campo que inclui outras possibilidades organizadas de formas

dicotomia entre corpo e mente, considerando-se o corpo como suporte de uma ideia. Contribuiu também para este processo o fato de que, durante este período, houve também uma crescente facilitação de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também som – com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmeras individuais (ARCHER, 2008, p. 61).

A respeito dos trabalhos encontrados no início dos anos 60, Krauss (1979, p. 132, 133) aponta que o termo *escultura* tornara-se difícil de definir assim como aceitá-lo como definição para um conjunto de trabalhos artísticos de natureza muito diversificada que estavam sendo realizados. A escultura “era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem. Nesse sentido, a escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para tornar-se pura negatividade, ou seja, uma combinação de exclusões. “A escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura”. No fim dos anos 60 e ao longo dos anos 70, “a combinação de paisagem e não-paisagem passa a ser utilizada por muito artistas” (ARCHER, 2008, p. 102). O termo - *site specific*⁵³, passa a ser empregado para classificar produções de artistas tais como Richard Serra (1938-), Robert Morris, Carl Andre (1935-), Christo (1935-) e Robert Smithson (1938-1973) (ARCHER, 2008, p. 102, 103) para referirem-se as situações em que o trabalho toma determinados lugares escolhidos pelo artista como localização real, uma realidade tangível (KWON, 2002, p.11).

diferentes que começam a ser pensadas. Logo, a exploração do campo ampliado na passagem para o pós-modernismo ocasionou uma ruptura tanto das práticas artísticas quanto dos meios e expressão. Os artistas passaram a ocupar diferentes lugares dentro do campo ampliado. Como resultado, passam a produzir composições complexas de linguagens, técnicas, agentes etc. A prática do artista não é mais somente definida em relação a um determinado meio de expressão, mas sim em relação às ações dentro de um conjunto de termos culturais para o qual - meios como fotografia, vídeos, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita, entre outros, possam ser empregados. O artista mobiliza e se desloca por vários suportes e linguagens para dar forma às suas inquietações. Por conseguinte, dentro de qualquer uma das posições geradas por um determinado espaço lógico, vários meios diferentes de expressão podem ser utilizados. Ocorre também que o artista pode vir a ocupar, sucessivamente, qualquer uma das posições. Da mesma forma, na posição limitada da própria *escultura*, a organização e conteúdo de um trabalho marcante irão refletir a condição do espaço lógico (KRAUSS, 1979, p. 133, 136, 137).

⁵³Segundo Kwon (2002, p.11), cunhado pelo artista Robert Irwin (1928).

Em *Spiral jetty*⁵⁴ (1970), de Robert Smithson (Figura 23), por exemplo, o lugar está diretamente engajado na lógica do trabalho e carrega as pretensões de envolver o corpo do homem em relações significativas com o espaço.



Figura 23 - Robert Smithson, *Spiral jetty*, 1970. Lama, cristais de sal precipitados e rochas, 457,2 m de comprimento e 4,57 m de largura. Construído em Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, EUA.

Fotografia: George Steinmetz.

Fonte: www.diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty.

O filme produzido a partir da obra *Spiral jetty*, intitulado com o mesmo nome, tornou-se parte integrante e constitutiva do trabalho de Smithson e “testemunha a presença inestimável do desenho no germinar das ideias artísticas”⁵⁵. Através das sequências de filmagens produzidas a partir de um helicóptero, que sobrevoou a imensa estrutura do *Spiral jetty*, é perceptível que Smithson conseguiu transferir seu desenho esquemático da obra feito sobre papel “para o plano do concreto e já não do meramente simbólico, ao associar o processo a diferentes meios em simultâneo” (COSTA, 2013, p. 161), onde o desenho é a força dominante na construção do seu trabalho. Na sequência do filme, observa-se que o próprio Smithson é filmado,

⁵⁴ *Pier ou Cais Espiral. Site Specific*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>. Acesso em: 15 de fev. 2018.

⁵⁵ Vídeo da obra disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Cg_iJp6LAUc. Acesso em: 15 de fev. 2018.

correndo de forma diversificada e aparentemente errante, de um extremo a outro da espiral, dando assim a perceber o contraste existente entre o movimento imprevisível do corpo do artista e o caráter gráfico (desenho) da espiral. *Spiral jetty* é uma obra que faz o público tomar consciência da sua própria existência (COSTA, 2013, p. 163), não somente por meio da estrutura construída na paisagem, mas pela integração de diferentes materiais existentes e incipientes. Para Costa:

O texto *The spiral jetty*, escrito em 1971, foi assumido pelo artista como uma obra de arte em si, parte integrante, material, das obras homônimas que formam um conjunto ubíquo: a escultura na paisagem (ou escultura-paisagística?), o filme, os desenhos e a teia de disseminações das imagens-fotos, mediaticamente encenadas. Podemos afirmar que se tratava de um grande desenho em processo: entropia enquanto material de criação. (COSTA, 2013, p. 184).

É preciso destacar que, apesar do projeto do *Spiral jetty* ter sido elaborado por Smithson, não foi ele quem construiu a grande estrutura avançando no lago, mas sim uma equipe de profissionais. Essa estratégia - do trabalho projetado pelo artista ser executado por artífice profissional, para Lippard e Chandler (2013, p. 151, 152), contribuiu para que muitos artistas perdessem o interesse pela evolução física do trabalho e passassem a ter interesse em realizar trabalhos que enfatizassem o processo do pensamento. *Arte como ideia* e *arte como ação*, são indicados como fontes para as manifestações artísticas associadas à desmaterialização do objeto, sendo que, na *arte como ideia*, a sensação deu lugar ao conceito, e na *arte como ação*, a matéria transformou-se em energia e em movimento-tempo.

Para artistas procurando reestruturar a percepção e a relação entre o processo e o produto da arte, a informação e os sistemas substituíram as preocupações formais. A ideia ou o conceito passam a ser o mais importante e a forma material torna-se secundária, efêmera, despreziosa e/ou desmaterializada. As ideias desenvolvidas a partir do minimalismo, de situação, repetição e processo foram fundamentais para que os artistas efetuassem a transferência de uma concepção de obra enquanto objeto para um trabalho que implica a colocação do espectador em situação. “Um trabalho de arte pode ser entendido como um condutor da mente do artista para os observadores” (LEWITT, 2006, p. 206).

Richard Long (1945) fazia arte ao realizar caminhadas. Uma rota que pudesse ser facilmente conceitualizada – uma linha, círculo ou quadrado – era

seguida no solo. A caminhada em si não podia ser experimentada por um público, o qual, em vez disso, via alguma forma de documentação dela: um mapa com o desenho da rota da caminhada, um texto contendo informações passadas ou vistas no percurso, uma fotografia, uma sistematização da caminhada – tal como carregar um objeto encontrado durante um tempo até avistar outro e substituir um pelo outro. A lógica pré-programada de muitas dessas ações aproxima-se da sensibilidade do conceitualismo: uma caminhada de seis dias por todas as estradas, alamedas e pistas duplas dentro de um raio de seis milhas. Da mesma forma, Long podia parar a caminhada e desenhar uma linha ou círculo com pedras ou gravetos, ou arrastando no chão as suas botas. “Estas eram deixadas para se desintegrar pelas forças da natureza e assim também só podiam ser realmente vistas como fotografia numa parede de galeria” (ARCHER, 2008, p. 93, 94).

No trabalho *Cerne Abbas walk*, de 1975 (Figura 24), Long percorre um imenso círculo em volta do desenho pré-histórico em grande escala chamado gigante *Cerne Abbas*⁵⁶, localizado em Dorset, na Inglaterra, e depois projeta a trajetória da caminhada em um mapa da região. Ele fotografa a paisagem da região e o desenho do gigante, colando-as no mapa. Como prova da natureza única da obra, Long escreveu nessa composição: “Seus olhos vigiam uma milha campestre. O gigante caminha na colina, um passo, para sempre”⁵⁷. Enquanto Long deseja dar ser um gigante cujo passo duraria para sempre, ele só é capaz de oferecer, em comparação, um passo humano pequeno e finito. O desenho criado por Long une a linha finita com a eternidade expressa pelo círculo (DAPENA-TRETERP, 2014, 114, tradução nossa). Ao considerar os muitos caminhos de Long em termos do fluxo interminável de existências que ocorreram e ocorrerão, suas experiências extensas estendem-se muito além do quantificável. Os pontos de origem e fim representados transformam-se em meros pontos, talvez os das elipses sugestivas (DAPENA-TRETERP, 2014, 114).

⁵⁶A figura remota tem a pose sugestiva de caminhar - com as pernas abertas e com os dois pés apontados para frente – e só existe hoje porque o contorno é continuamente atualizado. Disponível em: <https://www.dorsets.co.uk/cerne-abbas>. Acesso em: 25 de fev. 2019.

⁵⁷Texto original: “His eyes watch over a country mile. The giant walks on the hill, one step, forever.” (DAPENA-TRETERP, 2014, 114).

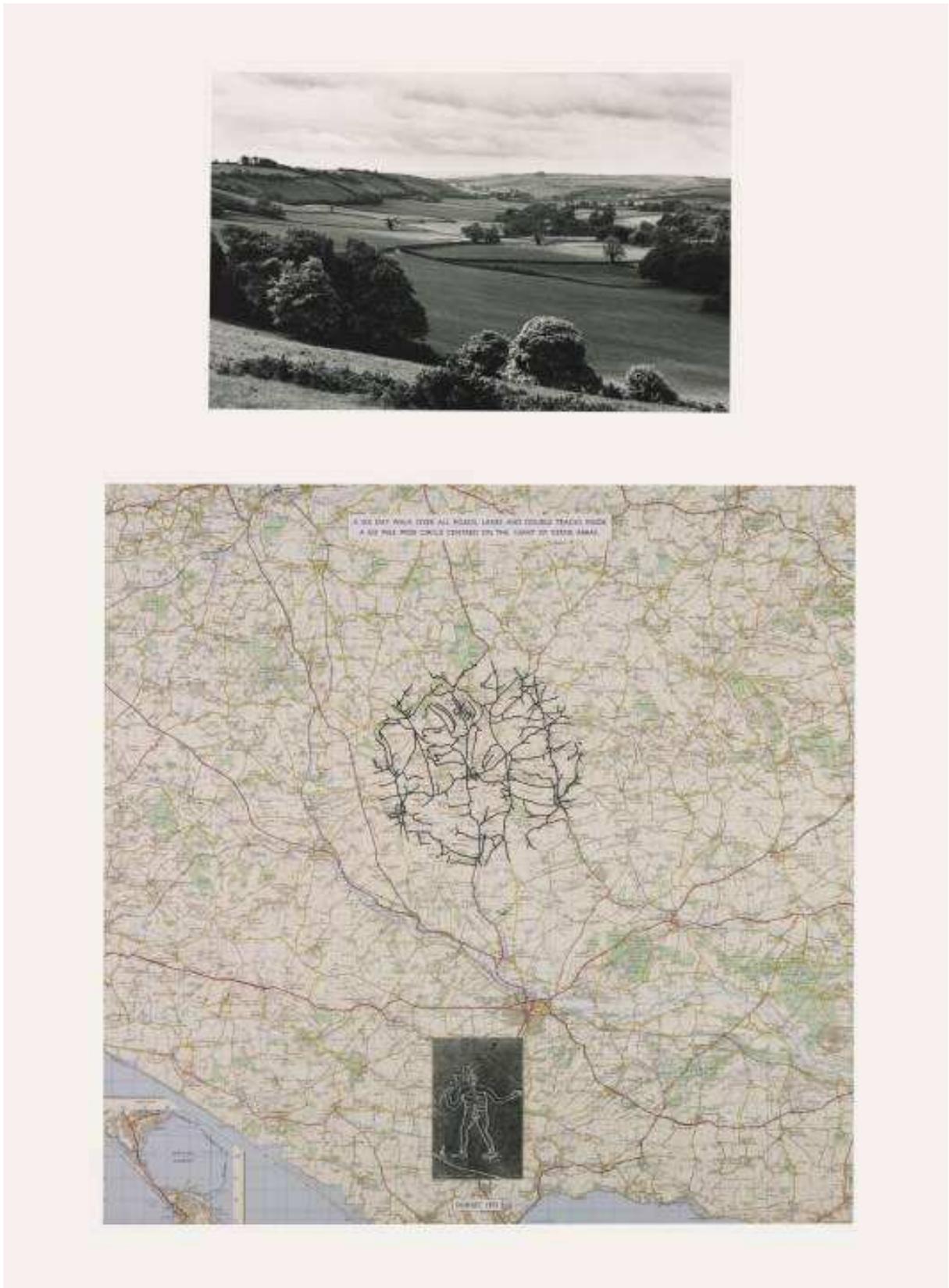


Figura 24 - Richard Richard Long, *Cerne Abbas walk*, 1975. Tate collection. Londres, Reino Unido.
 Fonte: www.tate.org.uk/art/artworks/long-cerne-abbas-walk-t02066.

A partir do final dos anos 60, elevou o discurso de que os artistas teriam que assumir uma atitude crítica, com discurso politizado sobre a arte, em relação à

sociedade. Os artistas passam a organizar grupos que “levam adiante a ideia predominantemente do Conceitualismo de que era de responsabilidade do artista tanto estabelecer o contexto para a sua obra quanto fazer a própria obra” (ARCHER, 2008, p. 118; DUVE, 2003, p. 102).

Em 1973, Beuys, demitido da Academia de Düsseldorf, formou a Universidade Livre Internacional – ULF, com objetivo de estimular a discussão através das fronteiras entre as disciplinas acadêmicas. Liberto das restrições impostas à pesquisa pelos imperativos econômicos e políticos do funcionamento departamental, Beuys esperava que fosse possível fazer avançar o pensamento com relação a várias questões ao abordá-las de vários pontos de vista teóricos de uma só vez (ARCHER, 2008, p. 122). Naquele momento, segundo Thierry de Duve, as escolas de arte mais progressivas assumiram esse discurso conceitual. Segundo ele:

[...] Linguística, semiótica, antropologia, psicanálise, marxismo, feminismo, estruturalismo e pós-estruturalismo, em resumo, *teoria* (a comumente chamada *teoria francesa*) invadem as escolas de arte e conseguem? deslocar – às vezes substituir – a prática do ateliê enquanto renovam o vocabulário crítico e as ferramentas intelectuais a fim de aproximar o fazer do apreciar a arte [...]. (DUVE, 2003, p. 102, grifo do autor).

A expressão *body art* surge no contexto de experimentalismo do final da década de 1960 e agrupa várias tendências que tinham como denominador a proposta de *desfetichizar* o corpo humano. Liga-se inicialmente aos artistas americanos Vito Acconci (1940-2017), Chris Burden (1946-2015) e Bruce Nauman (1941-). Suas obras apresentam algumas mudanças que implicam separação nítida entre o artista e o corpo, diferenciando-se de toda identificação até aquele momento (ARCHER, 2008, p. 104).

O trabalho de Nauman assumiu muitas formas, embora todas estivessem enraizadas na presença corporal do próprio artista. Em 1967-1969, sob a influência de coreógrafos como Merce Cunningham (1919-2009) e Meredith Monk (1942-), Nauman, empreendeu uma série de ações em seu estúdio. Eram simples, repetitivas, regulares e metódicas. Esses estudos, nos quais o seu corpo era o assunto principal, foram gravados em uma série de filmes curtos feitos a partir de 1967, em tempo real, sem roteiro e sem edição. Esses trabalhos indicam que

Nauman acessa vários níveis da investigação do papel físico e mental e do ato artístico. Por meio dessas ações elementares, Nauman foi capaz de explorar as maneiras como um corpo pode intervir no espaço, os limites para a pertinência de uma ação e até mesmo a natureza do corpo como matéria-prima da obra (MAC-LYON, 2010, p. 2,4).

Em uma dessas ações - *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*⁵⁸ (1967-1968) Nauman caminha de maneira particular sobre um quadrado desenhado no chão com uma fita adesiva⁵⁹ (Figura 25).



Figura 25 - Bruce Nauman, Frame do *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*, 1967-68. Lyon Museum of Contemporary Art, Paris, França.

Fonte: www.mac-lyon.com/static/contenu/fichiers/dossiers_presse/2010/dp_nauman_en.pdf.

A forma rítmica e rigorosa da caminhada de Nauman é composta no silêncio, no movimento “de um pé à frente do outro e na transferência do peso do corpo de uma perna a outra”, no exagero proposital das “torções do quadril e o balançar

⁵⁸ *Andando de maneira exagerada em torno do perímetro de um quadrado* (tradução nossa).

⁵⁹ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pkxllbuMbDU>.

correspondente dos ombros” (BENETTI, 2011, p. 182). Nauman realiza movimento de vaivém, respeitando o perímetro de um quadrado desenhado no chão, “concêntrico àquele quadrado da dança”. No vídeo pode-se perceber que:

[...] Ao fundo, há ainda um terceiro quadrado marcado com um espelho recostado em um dos lados, junto à parede, no qual aparece um trecho de imagem rebatida toda vez que Nauman passa ali em frente. A presença do espelho parece reafirmar o partido de que o *corpo* não é algo dado nesses trabalhos, mas repetidamente buscado, constituído a cada vez. Além disso, a câmera disposta no canto inferior esquerdo não abarca as dimensões totais do quadrado maior e, sendo assim, o corpo sai parcial ou completamente do enquadramento, para reaparecer em seguida, caminhando sem perder o compasso. (BENETTI, 2011, p. 182).

Benetti aponta que os desenhos traçados no chão do estúdio servem mais para destacar do que para direcionar e formalizar os exercícios do artista:

[...] certo caráter calculado que a repetição exaustiva do movimento parece conferir aos gestos, quase na tentativa de esvaziar suas potencialidades expressivas por meio de um rigor que conduz à desnaturação. (BENETTI, 2011, p. 182).

De qualquer forma, “os limites demarcados acentuam o estranhamento provocado pela ausência do artista em certos quadros, momentos em que a câmera, em virtude de sua posição fixa, deixa de captá-lo” (BENETTI, 2011, p. 182). Portanto, o desenho no chão, evidencia os desenhos reprisados conferidos pelos movimentos do corpo de Nauman.

Ao longo do ano de 1970 o rótulo *body art* dilui-se e o termo *performance* afirma-se através da exploração da natureza absolutamente *não mercenária* do conceitualismo (em nível de signo, por exemplo) e “incorpora tecnologia e incrementa o resultado estético”. A performance vincula-se ao princípio básico de transformar o corpo do artista em suporte de uma linguagem de arte. De instrumento, ela passa ser um suporte que carrega certa força política e ideológica (ARCHER, 2008, p. 117; COHEN, 2002, p.44).

Na República Tcheca, Milan Knížák (1940), nas décadas de 1960, respondendo ao regime autoritário e repressor de seu país, realiza uma série de ações performáticas denominadas *Demonstrace*⁶⁰ – ações realizadas grande parte

⁶⁰ *Demonstrações* (tradução nossa).

das vezes em vias públicas. Eram ações de protesto contra a imposição do regime soviético na antiga Tchecoslováquia, realizada pelo grupo Aktual, do qual Knížák foi integrante. As ações tornaram-se conhecidas no Ocidente por meio dos seus livros, grande parte deles manuscritos, desenhos e poemas, bem como alguns manifestos mimeografados (MELIM, 2009, p. 21). Em *Demonstrace jednoho*, de 1964, Knížák desdobra e estende, no chão da rua, uma grande folha de papel branco (Figura 26) e opera conforme os comandos apresentados no cartaz do evento, que ele mesmo produziu:

Pare no meio da multidão, desenrole o papel no chão, pise nele, tire sua roupa normal e vista algo especial (por exemplo, casaco metade vermelho e metade verde, com uma algema e um lenço de renda fixado nas costas por um alfinete, etc.):

POR FAVOR, SEMPRE QUE POSSÍVEL, ANDE POR TODO O LUGAR.

Deite sobre o papel, leia o livro, leia as páginas para rasgar, em seguida levante-se, amasse o papel, queime, varra cuidadosamente os restos, troque de roupa e vá embora⁶¹. (MILAN KNÍŽÁK, s.d., grifo do autor, tradução nossa).

As ações de Knížák mostram, entre outras coisas, um elemento de auto-representação, contendo um sentido de provocação. O suporte de papel está presente, não somente para demarcar o espaço de ação, mas também para registro de suas operações.

⁶¹Texto original:

Zastavit se uprostřed davu, na zemi rozvinout papír, postavit se na něj, svléknout si normální oděv a obléci něco výjimečného (např. kabát napůl rudý, napůl zelený, na klopě zavěšená malá pila, na zádech přišpendlený krajkový kapesník apod), vystavit plakát s nápisem:

PROSÍM KOLEMJDOUNÍ, ABY, POKUD MOŽNO, PŘI PROCHÁZENÍ KOLEM TOHOTO MÍSTA KOKRHALI

Lehnout si na papír, číst knihu, přečtené stránky vytrhávat, pak vstát, papír zmuchlat, spálit, pečlivě zamést zbytky, převléci se a odejít. (MILAN KNÍŽÁK, s.d., grifo do autor).