

MIP

MIP



MIP

manifestação internacional de performance
international performance manifestation

Copyright © 2005 CEIA

Direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização prévia, por escrito, da editora.

MIP Manifestação Internacional de Performance
International Performance Manifestation / Marco Paulo
Rolla e Marcos Hill (org.) / Belo Horizonte : Centro de
Experimentação e Informação de Arte, 2005.
324p. 20cm.

ISBN 85-89039-03-X

1. Arte contemporânea 2. Performance

CDD 700

Impresso no Brasil
Printed in Brazil
2005



Sumário

	Apresentação Introduction	8
	Imagens I Images I	12
	Textos Texts	
	Um corpo performático A performative body	
	Marco Paulo Rolla	26
	A performance e a dança: o corpo em crise Performance and dance: the body in crisis	
	Christine Greiner	32
	Sobre corpos e histórias On body and histories	
	Marcos Hill	40
	Rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira	
	Ritual, technology and new mediations on the contemporary brazilian scene	
	Renato Cohen	50
	Tateando corpos - sobre história do corpo e performance art	
	Touching bodies - on the body's history and performance art	
	Júlio Martins	68
	Performances clandestinas / performances públicas - regras, rituais e símbolos	
	Clandestine performances/ public performances - rules, rituals, symbols	
	Maria Angélica Melendi	80
	Imagens II Images II	92
	Apresentações Performances	
	Workshop - Os quatro elementos Workshop - The four elements	110
	Convidados Guests	126
	Espaço Aberto Open Space	166
	Exposição Exhibition	175
	Transcrições Transcription	
	Mesa redonda Roud table	186
	Teresinha Soares - palestra lecture	210
	Moniek Toebosch - palestra lecture	224
	Paul Perry - palestra lecture	240
	Imagens III Images III	253
	Versões em inglês English versions	265



A

Manifestação Internacional de Performance (MIP) é o segundo evento realizado em Belo Horizonte pelo CEIA. Ocorrido durante o mês de agosto de 2003, essa proposta surgiu do desejo de tornar possível a vivência da Performance enquanto prática artística contemporânea.

Sendo ainda um meio expressivo incompreendido, a Performance, mesmo depois de quase um século de seu exercício, ainda sofre de preconceitos. Talvez pelo fato de ser uma forma de arte muito ampla, com a capacidade de agregar qualquer prática humana que sintetize expressão e conhecimento.

É possível que essa sua dimensão humanizante seja justamente o fator mais ameaçador de conformismos vigentes em nossas sociedades, pois ela se torna um espelho vivo e atualizado de nossa existência.

Valorizando espaço e tempo reais, sua prática surge como um desafio aos contextos saturados pelo artifício de representações impostas pelas mídias corporativas. Sendo assim, o artista-performer busca na crueza de sua própria vida elementos que, deslocados para o circuito da arte, desconstroem a artificialidade cotidiana, presentificando problemáticas imediatas da condição humana.

Porque justamente a temida humanidade da prática performática é que a torna um veículo de compreensão sobre a inerência do corpo a qualquer cultura. Do corpo como valor simbólico, como construção histórica, como ininterrupta metamorfose estimulante e estimulável, promovendo convivências esclarecedoras entre diferenças.

O momento da MIP contrapôs-se à vigência dos temores, socializando corpos e espíritos em torno de práticas, de processos, de aquisição de novos conhecimentos, relativizando a usual super-valorização de resultados.

Durante as duas primeiras semanas, a Performance foi vivenciada através de um workshop coordenado pela artista holandesa Moniek Toebosch. Enquanto personalidade destacável da década de 1960 europeia, ela participou intensamente da elaboração e consolidação da linguagem performática que hoje conhecemos. Entendemos ser de fundamental importância iniciar o evento com uma atividade teórica e prática, abrangendo sensibilização e aprimoramento oferecidos a artistas já envolvidos com essa mídia.

A terceira semana foi composta por palestras, mesas-redondas, projeções de vídeos e ininterruptas apresentações performáticas onde público e artistas compartilharam espaços e tempos definidos por sensorialidades e emoções.

Contando com a reunião de pessoas de diferentes cidades, diferentes estados e diferentes países, a MIP traz a marca de ter se tornado um evento social único onde os corpos multiplamente tocados foram transportados para outros níveis de sensibilidade, de convivência e de trocas.

Através da MIP, o CEIA se alegra de haver resgatado uma referência histórica para a vida cultural de Belo Horizonte, contando com a presença singular da inesquecível artista Teresinha Soares que, com sua rápida trajetória ocorrida ao longo dos anos 1970, nos mostrou a força transformadora de uma obra, ultrapassando barreiras sociais, culturais e políticas, e sempre priorizando a felicidade da invenção artística.

Alguns de nossos convidados já não estão entre nós, o que nos aproxima ainda mais de uma reflexão cuidadosa sobre o tempo que passa e que passará para todos. Gostaríamos de prestar uma singela homenagem aos saudosos Renato Cohen e Márcia X. Felizmente guardamos deles suas melhores lembranças, aquelas confeccionadas com suas próprias energias vitais, em momentos que generosamente eles compartilharam com todos nós.

O conteúdo deste livro é composto de imagens e de textos, alguns escritos por pessoas que participaram diretamente da MIP e outras convidadas a enriquecer a diversidade de leituras possíveis sobre o corpo e a Performance. Na intenção de oferecer uma idéia mais próxima da riqueza artística e cultural vivida ao longo do evento, resolvemos anexar um DVD que aproxima o leitor-observador de flashes do tempo-espaço decorrido nesses dias saudosos de 2003.

Belo Horizonte, março de 2005.

1) Otokoung Nikaufa.

2) Reza Spisina

3) Monali Meher

4) ~~Reza~~ Jell Magid

5) Moniek Toebosch.

6) Shah Ma'ani.

7) Gregg Smith

8) Paul Perry

1) Márcia X

2

3 Yiftah. Peled.

4 ~~Gregg~~ Laura Lima.

5 Felipe Chaimovich.

6 Graciela Kurnsch.

7 Teresinha Soares.



Esquerda-direita, topo-pé left-right, top-bottom: **Linha line I:** O Banquete The Banquet, Marco Paulo Rolla [foto photo Brígida Campbell]; palestra lecture Teresinha Soares [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; Old Fashioned, Monali Meher [idem]; O Banquete The Banquet, Marco Paulo Rolla [idem]; Practicing Nostalgia, Monali Meher [idem] **Linha line II:** cartaz poster MIP [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; Preparando aula Preparing class, Graziela Kunsch [idem]; Old Fashioned, Monali Meher [idem]; sem título no title, Márcia X [idem]; Shift and wait, Otobong Nkanga [foto photo Adriana Moura] **Linha line III:** Shift and wait, Otobong Nkanga [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; palestra lecture Renato Cohen [idem]; O Banquete The Banquet, Marco Paulo Rolla [foto photo Adriana Moura]; divulgação divulgation MIP [foto photo Fábio Cançado]; O Banquete The Banquet, Marco Paulo Rolla [foto photo Brígida Campbell] **Linha line IV:** As coisas tais quais elas são quando não estamos nelas Things as they are when we are not in them, Wilson de Avelar [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; sem título no title, Geraldo Loyola [foto photo Celso Cabelo]; anotações produção MIP annotations production staff; Não-Idéias: dançando sem música enquanto nada acontece Non-ideas: dancing without music while nothing happens, Marta Neves [foto photo Fabrício Cavalcanti]; sem título no title, Yiffth Peled [foto photo Celso Cabelo] **Linha line V:** O Banquete The Banquet, Marco Paulo Rolla [foto photo Brígida Campbell]; Price/pride, Reza Afshina [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; Behavior, Grupo Tramóia [foto photo Brígida Campbell]; O Banquete The Banquet, Marco Paulo Rolla [foto photo Adriana Moura]; detalhe Casa do Conde detail [foto photo Marcelo Terça-Nada!].



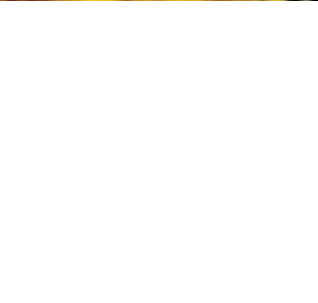
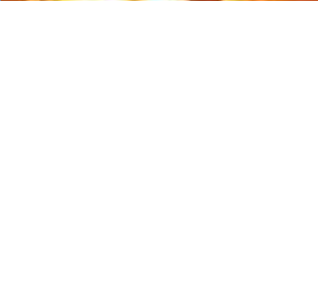
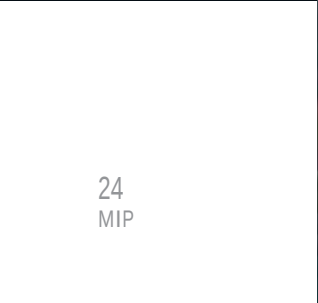
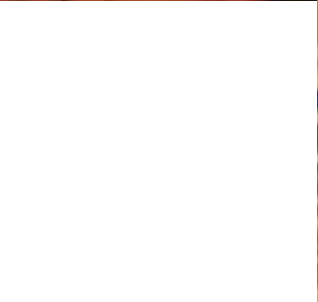












Esquerda-direita, topo-pé left-right, top-bottom: **Linha line I:** festa workshop party [foto photo Marcelo Terça-Nada!] **Linha line II:** Como um grupo de temperamentos As a group of temperaments, workshop [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; Sanguíneo Sanguine, workshop [idem]; Melancólico Melancholy, workshop [idem]; idem [idem] **Linha line III:** Colérico Choleric, workshop [foto photo Celso Cabelo]; Daniel Werneck [foto photo Brígida Campbell]; Fleumático Phlegmatic, workshop [foto photo Marcelo Terça-Nada!] **Linha line IV:** O Banquete The Banquet, Marco Paulo Rolla [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; workshop [idem]; O Banquete The Banquet, Marco Paulo Rolla [foto photo Adriana Moura] **Linha line V:** O Banquete The Banquet, Marco Paulo Rolla [foto photo Adriana Moura]



um corpo performático



que leva o artista a se enveredar pelo ato performático? O que leva a acreditar na força expressiva e limitada da presença do corpo?

O Corpo é o enigma da existência. É a presença viva e pulsante da vida muitas vezes representada através das mais variadas mídias artísticas. Mas nenhuma delas foi tão longe ao discutir e mostrar os limites da imagem corporificada do humano. Esta pode ser a grande força que impulsiona o ato performático.

O corpo performático tenta tornar visível o superficial e o mais profundo órgão em funcionamento nesta matéria. Através de ações físicas e ritualísticas o performer quer ativar em seu corpo energias de expressão intransponíveis às outras práticas na arte. O enigma desta força presente no ato performático e o seu poder de influenciar e proporcionar emoções, humores, náuseas e todo tipo de reações psicofisiológicas cria até mesmo uma barreira para a maior difusão e prática desta arte. Pois o artista da performance vai

explorar desde as belas formas da pele e dos músculos até os odores fétidos das entranhas e quer, além de mostrar a beleza da presença da vida, colocar na superfície seus órgãos e nervuras ativando a memória de que esta existência é limitada e se transforma na presença da morte.

Muitos artistas levaram este pensamento ao extremo nas décadas de 60 e 70 e estas experiências foram fundamentais para o que vem sendo desenvolvido a partir dos anos 90, quando houve uma retomada de interesse em refletir, reler e reinventar esta sensibilidade artística.

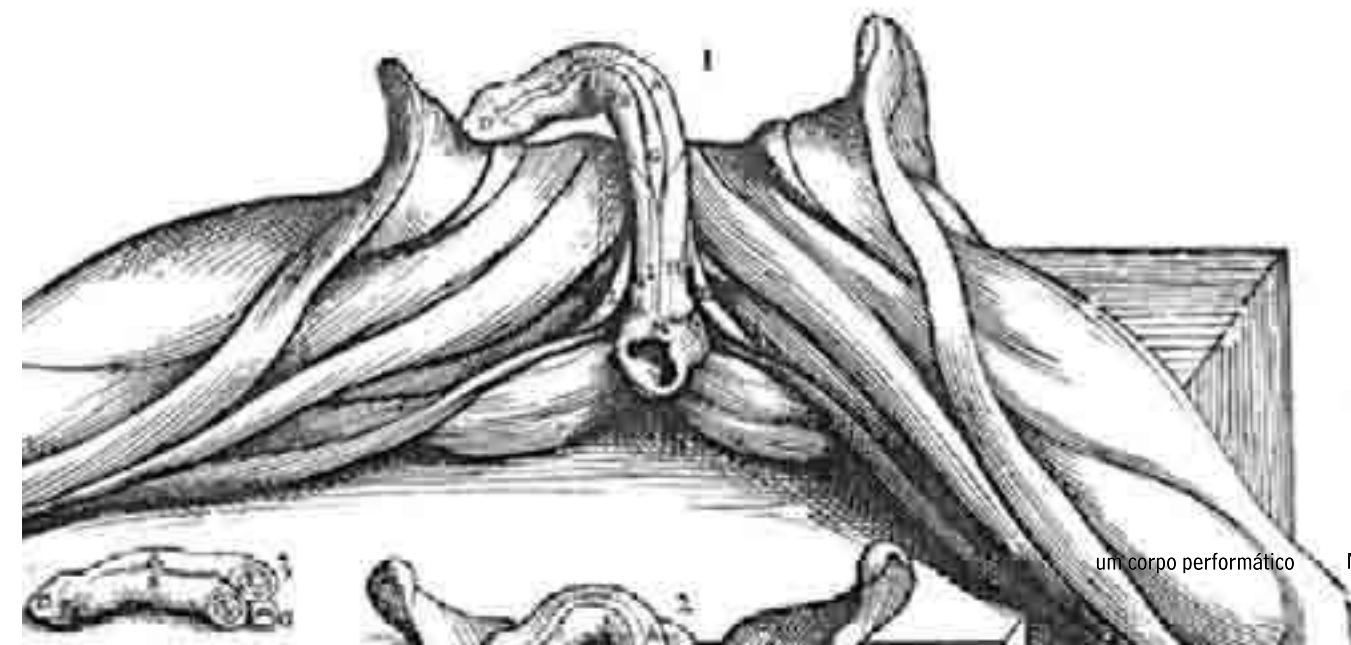
Hoje com o desenvolvimento das tecnologias e do mundo capitalista é importantíssimo o exercício desta arte que, mesmo quando relacionada a estas mesmas forças tecnológicas, não deixa de apontar para a matéria primitiva do corpo que é a presença física do real em contraponto com a irrealidade virtual e material do planeta.

Ao corpo performático sempre se permitiu as mais diversas associações e é por isto que a performance é a mais democrática e híbrida das artes visuais. Ela se relaciona com todas as outras áreas artísticas, como as artes plásticas, o cinema, o vídeo, a dança, o teatro, a música, a arquitetura e o design. O corpo tem que reagir com o mundo ao seu redor pois é resultado do mesmo, ele é envolvido por todas estas presenças e é somente desta forma que a performance vai ativar no corpo do outro (do que observa) a memória física e psíquica das simbologias e relações do mundo presente.

O corpo performático é a mais pura personificação do presente e ele trabalha neste tempo.

Todas estas características e enigmas do corpo são de difícil aceitação para o mercado da arte. Muitos não suportam o confronto com as vísceras ou a percepção da semelhança. O corpo performático se assemelha ao outro na sua materialidade e aguça memórias bloqueadas e proibidas pelo sistema social que na sua maioria tenta construir sistemáticas de segurança para fugir às problemáticas existentes entre a relação do corpo com o externo. O material e o espiritual são as duas polaridades do corpo e são o grande conflito na existência da humanidade.

Através desta busca o artista da performance quer entender os estados de espírito, o espírito da contemporaneidade que está contaminado por todo o desenvolvimento tecnológico, científico e mecânico da atualidade.



Novos hibridismos e a relação capital no corpo humano

Com o crescimento das matérias industrializadas e o desenvolvimento do mundo plastificado, o advento da computação, imagens digitais, da televisão, a comunicação por satélites, câmeras de vigilâncias, outdoors e telefones celulares todas estas extensões extra físicas do homem contemporâneo lhe colocam em contato com uma realidade falsa e que muitas vezes anestesia o sistema nervoso e emocional para suportar a consciência da individualidade. O homem precisa se camuflar e se perder no coletivo para se sentir parte e fugir da onipresença do eu. Nos outdoors que agigantam o corpo na cidade dos arranha céus existe uma estratégia de visibilidade globalizante onde um grupo de casas de indivíduos se tornam invisíveis em confronto com um corpo capital, corpo valor. O que será que estão vendendo? Qual o valor do corpo “perfeito”? O valor do capital transformou a presença do corpo na cidade.

O artista da performance não pode deixar de se influenciar pelos produtos em série ou pela margarina acondicionada em potes de plástico. Assim ele passa a se apoderar dos moldes da mídia televisiva, do teatro, da dança, da medicina e da tecnologia que são formas de ação até então inexploradas na performance por trabalharem com distanciamento do eu presente no corpo. Mas o corpo performático tem que interiorizar a era do petróleo e antes do sangue mostrar as próteses de silicone. É impossível ignorar sua presença. Talvez esta seja a razão para a performance se apoderar algumas vezes de dramaturgias preparadas mas com uma personificação do corpo presente com suas entranhas. O corpo performático não pode tirar a atenção de seu eu mesmo quando fingindo desprovido dele. Por isto a disseminação da vídeo/performance, performances feitas para câmeras digitais, performances virtuais, performances ligadas à tecnologia da medicina ou relacionadas ao microchip do computador e seu poder de codificação das funções de comando em contraponto com o caos orgânico e organizado do corpo.

Qual o valor da performance? Com o crescimento da necessidade do capital para se tornar possível experiências efêmeras e com o aumento da consciência

do valor do indivíduo se mostra necessário valorizar e criar mecanismos de simulação de poses de tal experiência. O artista reflete este momento em outras mídias como no vídeo e na fotografia e muitas vezes até mesmo na pintura, escultura ou no desenho. Criando assim uma infinidade de múltiplas analogias para o ato performático. Esta é uma das maiores dificuldades para o mercado de arte se relacionar com a performance, pois como valorizar e pagar uma experiência corporal efêmera, de um indivíduo, intransponível e que só se personifica na presença de uma ação única e logo no segundo depois de sua evaporação se torna uma mitologia através de documentações de vídeo e publicações de fotos. Mesmo depois das experiências conceituais de Marcel Duchamp, Yves Klien ou Piero Manzoni, onde estes valores foram totalmente colocados em cheque o mercado ainda tem dificuldades em dar um valor profissional ao trabalho do performer, principalmente em países como o Brasil onde o exercício profissional do artista ainda não é totalmente assumido na esfera social. Onde ainda não se construiu a consciência de que o artista na verdade esta usando alguns minutos de sua presença em vida para personificar símbolos, doando energia e trabalho físico para personificar o humano ou seu extremo oposto.



a performance e a dança: o corpo em crise



Muito se tem falado sobre contaminações entre a dança e a performance. Há dois anos, um grupo de coreógrafos e críticos franceses (<http://www.meeting-one.info/manifesto.htm>) chegou até a propor, em uma atitude radical, a mudança do nome dança para performance.

Essa proposta nasce a partir de mudanças de movimentos que assolaram a história da dança desde a década de 60, a partir de experiências como a de Judson Church nos Estados Unidos, a de Pina Bausch na Alemanha e a do butô japonês. A segunda metade dos anos 90 foi marcada por discussões ainda mais gerais, referentes ao corpo artista. Algumas propostas ajudam não apenas a elaborar uma história e uma investigação teórico-prática para o corpo, mas sugerem mudanças de procedimento importantes para testar as relações entre corpo e ambiente, entre corpo e outros corpos, e entre diferentes universos de conhecimento. Neste sentido, interessa a atores, diretores, dançarinos, coreógrafos, performers, web artistas e assim por diante.

A perversidade das ações

Este artigo, que em uma versão preliminar e com foco mais voltado ao teatro japonês foi publicado no primeiro número da revista Sala Preta da Escola de Comunicação e Artes (USP), é a continuação da pesquisa que iniciei partindo da idéia de que o corpo não é algo pronto, um compartimento de idéias, um instrumento de alguma “outra coisa” ou um meio passivamente inscrito pelas informações que correm mundo afora. Proponho a aproximação com um tipo de processo dinâmico que envolve a discussão do corpo em crise como estratégia evolutiva para a organização de experimentos em performance e dança contemporânea.

O que parece comum entre os dois modos de organização do pensamento e da linguagem é a ausência de modelos dados a priori, o exercício de uma dramaturgia distinta do texto teatral e amparada pelos textos e estados do corpo, e a exploração do tempo presente, onde passado e futuro ganham existência residual para em seguida renascer um no outro, como ações simuladas da memória. O meu objeto de fascínio e obsessão tem sido, nos últimos anos, o *butô* japonês. Algumas das questões propostas pelos artistas e críticos desse movimento encontram familiaridade em alguns autores ocidentais que ajudam a iluminar a questão partindo de pesquisas na área da dança e da cultura.

Das obras publicadas no Ocidente, uma das primeiras que me chamou a atenção, em 1996, foi *Corporealities, dancing knowledge, culture and power*, editada pela crítica de dança Susan Leigh Foster. A proposta parecia clara: estudar a realidade corporal não como algo dado, natural e absoluto, mas como “uma categoria substancial da experiência cultural”. A idéia era recusar o postulado de que o corpo segue necessariamente em direção a outros campos de significado e, ao mesmo tempo, reconhecer que ele tem mobilidade física e articulação, o que o impede de permanecer enclausurado em si mesmo. Parecia um paradoxo e por isso pedia uma rede complexa de relações, ou seja, tornava-se insuficiente elencar as técnicas de dança já mapeadas para explicar o movimento dos corpos. A proposta era abandonar por um momento as amarras do raciocínio seqüencial (cronológico) para observar o corpo à luz de disciplinas como a etnologia, a historiografia, o materia-

lismo dialético, a psicanálise e a hermenêutica. Na verdade, tratava-se de pensar como as teorias poderiam auxiliar no mapeamento corporal, no caso específico da dança, usando o pensamento coreográfico para estudar desenvolvimentos de linguagem.

A iniciativa de pesquisar o que Foster chamou de “corporealidades” transformou a coreografia em uma teorização de relações entre corpo e self, gênero, desejo, individualidade e nacionalidade. Pensava-se não mais apenas no corpo, mas acerca do “escrever com e sobre o corpo”, revendo categorias previamente estáveis do conhecimento. O resultado desses estudos aliava teoria e prática, não mais como instâncias separadas, mas sempre co-dependentes.

Além da relação entre teoria e prática, outros dois tópicos foram destacados: deslocamento e desaparecimento. Para discuti-los, mais uma vez, o corpo precisa ser entendido como um processo e não como um produto final. Apontava-se uma relação tendo a repetição como ato filosófico e de significação, indagando o que era perceber/identificar o movimento. Já não parecia haver mais sentido em discutir um “movimento original” ou um corpo, “ele mesmo”. O movimento seria sempre algo em processo. Nunca uno, original, primeiro. O ambiente faz-se presente não só como um espaço onde o corpo está, mas como um parceiro ativo da performance. Freud falava em *entstellung* (distorção), que não significava apenas desfigurar, mas deslocar. Não só mudar a aparência de algo, mas colocar algo em outro lugar. O ato de perceber alguma coisa já incitava, portanto, o seu próprio deslocamento.

Quando algo se move, vai para outro lugar como deslocamento do corpo (e no corpo). No ato de interpretar o movimento, haveria o deslocamento do deslocamento. Nesse sentido, uma outra publicação interessante que revisa o tema corpo e organiza uma discussão similar é *Re-membering the Body*, de Gabriele Brandstetter (2001), um livro que é, simultaneamente, uma exposição e uma série de apresentações cênicas. A proposta é partir dos discursos da arte, das ciências e da mídia. O corpo conteria uma multiplicidade de corpos e conceitos disponíveis na sociedade moderna. Algumas regras de codificação marcariam a escolha e o arranjo de signos incorporados. Interessa indagar os aparatos dessa corporificação, ou seja, como um corpo se torna corpo e os muitos corpos do corpo. Os pais do período moderno Baudelaire, Nietzsche, Proust e Valéry viram o movimento



como corolário das novas tecnologias e mídias. O cinema expôs, de certa forma, o paradoxo do movimento, o intercâmbio entre a permanência e o movimento, a imagem do corpo e a simulação do movimento. Nas obras de artistas como Meg Stuart, William Forsythe e outros, a preocupação é com a questão da representação que não pressupõe o corpo, suas imagens e escritos como dados, mas postula o corpo como uma hipótese e, segundo Brandstetter, orchestra as formas na sua dissolução. Forsythe chega a dizer que na dança o corpo existe apenas na forma temporal. A ocorrência da performance do corpo evade, portanto, qualquer tentativa de tradução no sentido de se “decifrar algo”, de “revelar”. Relaciona-se, isso sim, ao tema da memória do corpo e do movimento com o processo concomitante de lembrar e esquecer. Nada além do que uma seleção contínua de informações que se auto-organiza o tempo todo. As imagens lembradas e os traços da história do corpo são sempre partes e fragmentos que se compõem de modos diferentes.

São feitos três recortes:

1. O corpo como topografia
2. O corpo como mídia
3. O corpo como temporalidade

O que restaura o corpo são as imagens lembradas que, de certa forma, também o reconstróem como figura da temporalidade. O filósofo Jean-Luc Nancy também reconhecerá em sua obra *Corpus* (2000) o corpo presentificado, que tem uma existência singular e modula variantes (pintura, ensaio, literatura, pranchas de Vesalius ou de Leonardo da Vinci, relatos freudianos acerca da histeria). O corpo é invariavelmente um corpo inventado. As suas escrituras ora são visíveis, tatuadas, cicatrizadas, ora apenas movimentos. O corpo é um lugar de existência. Não é cheio nem vazio, nem dentro, nem fora, não tem partes nem totalidade, nem funções, nem finalidade. Não se discute a morte ou a vida, não há essências a serem levadas a sério. O que existe é o espaço mortal do corpo. Um fantasma do espaço abolido. A idéia de ego como uma ocorrência está ligada ao que Nancy chamará de “corpus ego”. Isso quer dizer que corpus não é mais um discurso mas uma possibilidade de ação. O ‘dentro’ do corpo são operações específicas como sensações e percepções. Tomando o exemplo da meditação, o filósofo explica que a experiência é sentar no chão. Tudo é o gesto. A nudez desse gesto radical é o que faz do budismo, budismo. Não é para ficar imaginando coisas, nem mesmo “o

nada”. Há uma tendência espontânea em direção a padrões mentais estáveis que são repetitivos e isso nada mais é do que a vida cotidiana. A introspecção busca o que se sabe fazer. Não se pode mais falar em termos de dentro e fora como instâncias absolutamente separadas, mas sim de propriedades e qualidades descritivas. Portanto, é preciso estabelecer novas regras. Pergunta-se: é possível importar essas regras de um domínio para outro? O corpo em crise está relacionado a este cruzamento de domínios?

O corpo em tempo presente

O pensamento mais poderoso da discussão fenomenológica, identificado em praticamente todos os estudos filosóficos citados, é relativo à preocupação com o instante presente, com o corpo no momento da ação. Evidentemente, a solução proposta pelos filósofos (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty e Sartre, entre outros) suscita mais perguntas do que respostas. Resvala nas palavras a angústia de que qualquer tentativa de captar o real representa imediatamente a sua perda, o que, de certa forma, traduz a mesma angústia e, ao mesmo tempo, a matéria-prima de muitos performers. Tal investigação passa também por outras áreas do conhecimento. Os cientistas (ver Clark, 1997) que vão pesquisar as chamadas teorias dinamicistas para entender a ação em tempo real (Tim van Gelder, Esther Thelen e outros) indicarão soluções relativas ao funcionamento do sistema sensorio-motor, das conexões neurofisiológicas e assim por diante. A proposta será conceber ação e cognição na mesma escala temporal, questionando a noção de “base” sob a qual se estabelece todo o nosso sistema educacional, assim como dualismos do tipo teoria-prática, corpo-mente e o não menos famoso razão-emoção. Dispõe-se acerca do fim das certezas, das provas, do pensamento determinista. A escolha inevitável é investigar diferentes soluções e não deixá-las compartimentadas na clausura de seus saberes.

Neste sentido, não há uma receita para entender o que seria e como se apresenta a dramaturgia do corpo em seu estado de crise. Muitas questões estão em jogo. O tempo aparece como um dos aspectos fundamentais, entendido como tempo presente que carrega e modifica passado e futuro. Outro ponto importante



é o “mapeamento da obra”. Não se trata apenas daquilo que se vê. É no trânsito entre imagens externas e internas que as mudanças de estado do corpo são construídas.

“Identificar um mapa”, não quer dizer “vê-lo”, mas sim reconhecer conexões.

“Construir um corpo” também é uma proposta que precisa ser esclarecida. O que organiza essa construção é o trânsito corpo/ambiente e não apenas a vontade do criador. Parece muito mais o corpo invadido, disponibilizado, atado irremediavelmente a seus environments e seus respectivos agenciamentos. Assim, quanto mais informações e ignições forem dadas durante o processo, maior a probabilidade de se testar novas combinações, nutrir o sistema, complexificar o processo de criação e driblar a estabilidade flexibilizando e fertilizando todos os limites. Nessa situação de crise (a discussão é sempre sobre o tempo e a sua irreversibilidade), quando finalmente emerge um padrão que insiste em sobreviver, há evidências de que um novo pensamento está para ser instaurado no mundo. Neste caso, não há como separar a teoria da prática.

Em 1972, o filósofo Gilles Deleuze comentou, durante uma conversa com Michel Foucault, que antigamente se considerava a prática sempre como a aplicação de uma teoria. Mas não é mais assim que temos vivido. Hoje, as relações teoria-prática são muito mais fragmentárias e parciais. A relação de aplicação nunca é de semelhança. A prática é um conjunto de revezamentos de uma teoria a outra e a teoria um conjunto de revezamentos de uma prática a outra. Nós somos todos pequenos grupos. Não existe mais representação, só ação. Ação de práticas em relações de revezamento ou em rede.

É neste sentido que me parece que a performance traz uma contribuição não só para a dança, mas para a arte contemporânea em geral, iluminando, a partir da ação, a construção de novas epistemologias para o corpo artista e para a condição de estar vivo.

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica / Curso de Comunicação das Artes do Corpo.



Referências bibliográficas

- Aslan, O. Butô (s). CNRS, 2002.
- Brandstetter, Gabriele e H. Völckers. Re-Membering the Body. Viena: Hatje Cantz Publishers. 2000
- Brandon, J.R. (ed) Noh and Kyogen in the contemporary world. University of Hawaii Press, 1997.
- Clark, Andy. Being there, putting brain, body and world together again. MIT Press, 1997.
- DAMASIO, A. O Erro de Descartes. Companhia das Letras, 1995.
- _____. O Mistério da Consciência. Companhia das Letras, 2000.
- DESCARTES, R. Meditations of the First Philosophy. The Library of Liberal Arts, 1960.
- Dawkins, R. O Rio que saía do Éden. Rocco. 1995.
- Dennett, Daniel Tipos de Mentres. Rocco. 1996.
- Feher, Michel with Ramona Naddaff and Nadia Tazi Fragments for a History of the Human Body, part 1,2 and 3. New York: Zone, 1990.
- _____. Incorporations. New York: Zone, 1991.
- Foster, Susan Leigh. Corporealities, dancing knowledge, culture and power. Routledge, 1996.
- Foucault Michel. Microfísica do Poder. São Paulo: Graal, 2004.
- Greiner Christine e Claudia Amorim Leituras do Corpo. Annablume 2003.
- Jones, Amelia e Tracy Warr. The Artist's Body. Phaidon. 2000.
- Loupe, Laurence et alii Danses Tracées. Editions Dis Voir, 1991.
- Loupe, Laurence Poétique de la danse contemporaine. Contredanse, 1997.
- Nancy, Jean-Luc Corpus. Arche, 2000.
- VAN GELDER, T. "Dynamics and cognition", em Mind Design II: Philosophy, Psychology, Artificial Intelligence. (ed.) J. Haugeland. MIT Press, 1997.
- WELTON, D. The Body. Blackwell, 1998.
- _____. Body and Flesh. Blackwell, 1999.

sobre corpos e histórias



Entre histórias e corpos, o esquecimento, a morte e a sobrevivência. Entre o corpo morto do herói troiano confiscado pelo herói grego e o corpo vivo de um jornalista norte-americano, prestes a ser decapitado por terroristas iraquianos.

Em 1994, o jovem artista chinês Zhang Huan besuntou seu corpo com uma mistura de mel e óleo de peixe e sentou-se na privada de um banheiro público de Beijing, num espaço de doze metros quadrados.

Deixando, por uma hora, seu corpo ser coberto por moscas que penetraram suas narinas e ouvidos, Huan escolheu a mais deplorável situação que se possa imaginar, explorando ao máximo a oportunidade concreta de aprender algo. Na tentativa de superar o medo da dor imprevisível, ele quis antecipá-la.

A complexidade do corpo. Permeável.

Durante a Antigüidade, acreditava-se na continuidade da existência após a morte. Ainda não suficientemente desprendido do contexto humano, o ser que passava a viver debaixo da terra mantinha suas necessidades vitais. Sendo assim, todos se persuadiram de que, sem sepultura, a alma viveria desgraçada e que só pelo seu enterramento a felicidade eterna seria alcançada. Não era para mitigar a dor que se realizava a cerimônia fúnebre, mas para garantir o repouso e a felicidade do morto.

Daí o imenso desassossego de Príamo, rei dos troianos, que além da dolorosa perda de Heitor, filho dileto e herói imbatível contra os gregos, teve ameaçado, por Aquiles, o direito de sepultamento de seu herdeiro. O guerreiro aqueu, além de tirar a vida de Heitor, confiscou-lhe o corpo, obrigando Príamo a suplicar-lhe humildemente sua devolução.

Constituindo uma das páginas mais pungentes da Ilíada, o resgate do corpo de Heitor por seu pai é determinado pela importância que o corpo adquire na civilização grega, gênese da cultura ocidental.

Em sua linearidade narrativa, o teor trágico dessa epopéia é definido por discussões sobre o direito aos corpos. Corpos femininos como troféus do saque e como motivo de discórdia entre poderosos; corpos masculinos envolvidos como joguetes em intrigas promovidas pelos deuses olímpicos que, nos campos de batalha, vão e vêm do além, invadindo os corpos mortais e manipulando os desfechos nos quais seus combatentes se tornam heróis ao preço da dilaceração de seus próprios corpos cuja morte é, em última instância, determinada pela Moira, a representação grega do destino implacável.

Para alguns, o corpo não necessita de adjetivo.

Costumes redimensionam éticas e éticas são determinadas por circunstâncias do corpo. Em banheiros públicos de Jacarta, homens podem ser vistos lavando seus

pênis com água que escorre dos mictórios, logo após terem urinado.

A noção higienista inventada pelo Ocidente classificaria esta ação como inaceitável. O higienismo permitiu à Humanidade justificar genocídios fundamentados por teorias de purificação das raças.

Corpo, mundo e natureza: dispositivos de nomeação designados pela urgência.

Certamente, durante a Segunda Grande Guerra Mundial, muitas vidas foram eliminadas em campos de concentração, antes mesmo de conhecer o mictório transformado em Fonte por Marcel Duchamp. No entanto, o artista francês, que contribuiu no processo de resignificação do conceito de arte, desenvolveu uma delicada reflexão sobre interfaces de sutilíssima percepção corpórea, nomeando-as infrafinas (inframinces).

O possível é um infrafino! A possibilidade de vários tubos de tinta transformarem-se num Seurat. O possível implicando no tornar-se. Cor subliminar. Qualquer fenômeno subliminar é infrafino.

Podem ainda determinar experiências infrafinas as epidermes mutantes das sedas, o calor que emana de uma cadeira recém deixada, o roçar das pernas vestidas por uma calça de veludo, o cheiro da fumaça misturado ao hálito do fumante que a exala.

Ações, tristes incidentes e eventos violentos: sua própria natureza, sua alma e o mistério de sua morte e de seus amores.

Em determinados hotéis do Oriente, as notas de dólar mais ensebadas pela manipulação são freqüente trocadas por preço abaixo da cotação diária, de acordo



com seu grau de sujeira. É interessante explorar a sensação de absurdo que, num primeiro momento, se apodera de um ocidental, diante de tal circunstância.

Apesar de comprometido de modo etnocêntrico com um específico modelo de higiene, o homem ocidental dificilmente especularia sobre o grau de sujeira das notas de dinheiro por ele manipuladas. Notas impregnadas por marcas de incontáveis corpos alheios.

Como se o valor financeiro estivesse acima de qualquer julgamento, a ele são atribuídas características quase “transcendentais” que mascaram falsos moralismos e perversidades no convívio diário com a lei do capital imposta ao mundo.

Sensorialidade industrializada.

Nos Gêneses, Deus soprou o barro e fez o homem. Isto indica a pré-existência de uma ancestralidade mítica que antecede a corporeidade materializada. Pela fricção entre a força ativa do verbo e a potencialidade receptiva do barro, a imagem do corpo surge como referência original.

O sopro que transforma o verbo em matéria evidencia o fluxo respiratório do Deus criador. Seria, no início, Sua respiração, em seguida o verbo e depois o surgimento do corpo de sua criatura mais amada?

Erótico inerente.

Na performance Estado de Nostalgia, da artista nigeriana Otobong Nkanga, a exploração poiética do olhar instaurou uma dimensão infra fina. Sentada no alto de uma escada de madeira, Otobong se colocou diante de uma janela aberta e, enquanto a tarde caía, a artista fez desenhos coloridos da paisagem urbana dali observada.

Era um luminoso fim de tarde do mês de agosto de 2003, na cidade de Belo Horizonte. Durante um tempo considerável, a artista entremeou seus desenhos com momentos esgarçados de silêncio e contemplação.

Ocorrida no segundo andar de uma casa senhorial do final do século XIX, a ação manteve próximas muitas pessoas desconhecidas que, sentadas sobre o velho assoalho de madeira do cômodo, se contentaram em permanecer vendo a silhueta de Otobong, sentada de costas em nível acima ao de seus observadores.

Um pouco de céu muito azul também podia ser visto por quem estivesse sentado atrás da artista. Sua roupa esvoaçante era quase do mesmo azul, mas o tempo que por ali escoava tratou de ir modificando a cor.

Durante algumas horas desse dia útil da semana, as mesmas pessoas dali não saíram. Sentadas, observando indícios do que só Otobong podia observar e desenhar. Sem ter acesso à sua face, todos olhavam o que apenas ela podia olhar do alto de sua escada, diante daquela paisagem de janela.

O céu escureceu. Lentamente, a artista fechou a janela e, numa súbita vertigem, deixou-se tombar do alto da escada sobre a terra vermelha do solo mineiro que, acumulada, cobria parte do cômodo onde ocorria a ação. A troca entre o que se oferece aos olhares e o olhar glacial do público pode ser considerado um evento infra fino.

Entre corpos, linguagens que transformam o não-dito em existência.

Sobre a performance

A performance se preocupa com a condição do indivíduo contemporâneo, submetido ao isolamento destrutivo da competição. Motivada por esta preocupação, a prática performática apropria-se de tempos e espaços reais, neutraliza o fluxo convencional da representação publicitária e apresenta de modo deslocado ações cotidianas que pertencem a todos, fazendo emergir pontos cegos pouco percebidos na corrida por uma sobrevivência já contaminada pelas leis da produção da mercadoria e do mercado.

O performer costuma usar sua própria pessoa como elemento de conexão entre Arte e Vida, indicando trajetórias que reavaliam a importância do acaso e do



Sobre corpos brasileiros

acidente. Muitas vezes, as discussões abertas pelo performer extrapolam o social e o estético, abrindo interfaces de vivência onde a incomensurabilidade do ético se instaura.

A diluição entre Arte e Vida mobiliza a atenção de todas as partes envolvidas na ação performática (artista, observadores, ambiente) para a percepção da densidade de cada momento, operando uma potente interrupção na aceleração vigente nos grandes centros urbanos. A diluição focal da cidade fica então relativizada por práticas que desejam restituir uma visão com mais densidade crítica.

Redimensionando a música, a dança, a poesia, as artes plásticas e visuais, e o teatro, o inesperado aproxima-os entre si. Surge daí uma condição propícia para o improvisado que, envolvendo diretamente quem observa, conduz à superação individual do isolamento. Coletivamente, cada um reconecta a densidade poética que carrega consigo.

A partir de tais considerações, é importante observar que a performance não é um caso isolado no contexto da produção artística mais recente. Com o passar das últimas décadas, conquistou-se uma grande liberdade na utilização de meios para a veiculação do artístico.

Não somente as velhas hierarquias entre os meios foram abandonadas, possibilitando uma rica transversalidade no fazer, como também uma vinculação diferenciada com a realidade foi conquistada, reiterando a Arte como campo autônomo de produção do conhecimento.

Não falei de emoção!

No Brasil, seria necessário considerar o histórico da cultura para se obter mais clareza sobre as infindáveis problemáticas que envolvem o corpo. Entre o enforcement de Tiradentes e a mitificação da bunda da Sabrina, do programa Big Brother, os cidadãos brasileiros oscilam desorientados em meio a uma preocupante letargia ética.

Considerando os jovens, poucos sabem estabelecer diferenças entre autoridade e hierarquia. Mutilações de toda ordem são impostas pelos mais “fortes” e especulações mercadológicas banalizam o prazer através de um consumo maciçamente veiculado.

Acho útil lembrar a censura e a tortura, implantadas pelo Ato Institucional nº5, em 1968. Hoje, vivemos a introjeção dessa mentalidade autoritária e de seus métodos. Tornados imperceptíveis pelas várias micro-estruturas de poder, eles determinam padrões de comportamento atualmente adotados por famílias, escolas e pelas instituições normalmente destinadas a resguardar direitos comuns e públicos.

O processo de introjeção da censura é assunto grave. As novas gerações de estudantes brasileiros têm lidado, mesmo no contexto universitário, com dificuldades para expressar suas próprias idéias e descontentamentos. Falta-lhes educação política para que se proponham a participações mais efetivas na produção e na circulação de conhecimentos.

A essas gerações foram negadas as memórias de momentos da vida brasileira em que a cidadania propiciava um ensino público secundário de excelente qualidade.

Será que essas gerações já estão nascendo enforcadas?

Suas liberdades de direito são sistematicamente substituídas pelo estímulo à prática desavisada do consumo. Ganhar dinheiro para sobreviver em meio à falta. Esta é uma preocupação de mais de noventa por cento dos brasileiros. O que parece inevitável é que seus corpos acabam sendo formatados por essas realidades artificiais da carência e da concorrência.

Lembro das dúvidas cruciais que ainda pairam sobre corpos como o do jornalista Vladimir Herzog, morto em outubro de 1975 na prisão do DOI-CODI da rua Tutoia, em São Paulo. Ocultada, a verdadeira causa de sua morte produziu dossiers arquivados que, até hoje, clamam por esclarecimento.

Efeitos destrutivos não atingem apenas a memória mas enfraquecem a vontade potencial de mudança e transformação, manancial precioso dos mais jovens que, excluídos em sua maioria de sistemas educacionais que lhes garantam o mínimo de aprimoramento humano, tornam-se reféns das cirandas corruptas que contaminam todos os níveis da sociedade brasileira. Para maior desassossego, o ensino público (primeiro e segundo graus) atualmente oferecido pelas escolas tem-se demonstrado incapaz, no sentido desse resgate.

Quem matou Herzog? (1975)

Do artista plástico Cildo Meireles, esta é uma referência emblemática da complexidade dos corpos brasileiros. Pergunta primordial! Veiculada através de um carimbo sobre os papéis-moeda circulantes, esta frase nos ajuda a enxergar com mais clareza os circuitos de impunidade nos quais corpos, nomes e crimes, incluindo o desaparecimento de altas somas do dinheiro público, vêm se mantendo invisíveis em nosso país.

Sem acesso às evidências dos fatos ocorridos, os cidadãos não conseguem superar ressentimentos impostos, há séculos. Um complexo de inferioridade impregna os corpos “mantidos” desde 1500, quando o Brasil foi inventado.

Seja marginal, seja herói (1966 - 1968)

Desde que Hélio Oiticica criou seu bólido (1966) e sua bandeira (1968) em homenagem ao bandido carioca Cara-de-Cavalo, por quais transformações intrínsecas têm passado os corpos brasileiros “marginalizados”? A partir de quais referências, é possível avaliar o que ocorreu com o corpo de Tim Lopes? Sobre o que poderíamos conversar, aproximando os corpos de Lúcio Flávio (morto) e de Fernandinho Beira-Mar (vivo)?

O Banquete (2003)

Na performance do artista Marco Paulo Rolla, a ação desloca, para o ambiente artístico, um desabafo corporal. Elegendo a refeição como referência, o artista ativa vários e incômodos pontos de insolvência ética mantidos pela sociedade brasileira.

Já na concepção ambiental da grande mesa equipada com sofisticado aparato, a intencionalidade crítica de Marco Paulo é clara. O banquete inicia-se e prossegue em grande estilo, com serviçais distribuindo pães em forma de braços e pernas humanos.

Os observadores estão divididos entre os que conseguiram um lugar à mesa e

os que sobraram. Os que não conseguiram assento, permanecem de pé, à volta da mesa, à margem da cena.

A maioria dos convivas não tem a menor idéia do que ocorrerá em breve e, numa atmosfera agitada por canhões de luz, ouve-se sonoridades inventadas por um DJ.

Subitamente, alguns dos comensais sentados e outros de pé começam a tirar suas roupas, subindo em seguida sobre a mesa. As relações sociais anteriormente estabelecidas transformam-se subitamente.

Corpos, objetos e lugares já subvertidos pela nudez e pelo deslocamento são ainda sacudidos pela presença de galinhas vivas jogadas na cena. Perseguindo-as, um fauno com pênis ereto acaba por capturar uma delas, estripando-a com os dentes e devorando-lhe as vísceras.

Entre corpos com sua nudez exposta como alimento vivo e móvel e a animalidade representada pela forma híbrida do fauno devorador, os participantes, surpreendidos, vêem os lugares de seus próprios corpos desestabilizados.

Após um tempo imprevisível de exposição, as luzes e a música transformam o ambiente numa discoteca. Em meio a efeitos estroboscópicos, os corpos nus vão lentamente deixando a mesa, sob o estímulo do DJ que mais parece um convite para dançar extensivo a todos.

Enquanto sociedade, temos mantido processos silenciosos de exclusão e mutilação, corporal e psíquica. A amplitude do problema acaba por tornar a todos nós involuntariamente coniventes e omissos, impelidos que estamos à sobrevivência, tendo que administrar a baixa-estima profissional e a violência urbana, secretamente mantida pelos sistemas de dominação. O Banquete explicita isto.

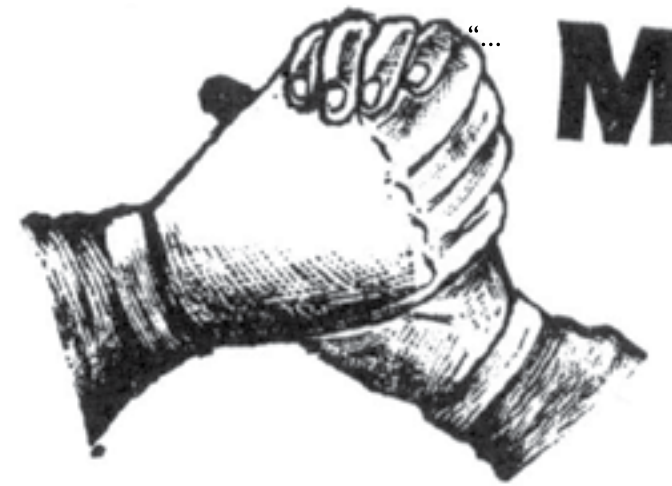
Estaremos todos fadados a silenciar-nos diante de nossas próprias más-consciências? Estaremos mesmo já nascendo enforcados? Que corpo social é esse que resiste tão duramente em empreender processos que efetivem uma cidadania menos provisória e mais solidária? Você conhece o jogo da Força? É um jogo que oferece uma interessante oportunidade de associação entre as imagens do corpo e o sentidos da palavra!

* Marcos Hill é professor dos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG e coordenador do Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA).



Renato Cohen*

rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira



rede se constela criando uma geografia de 35 artistas e quatro cidades em link - São Paulo, Columbus (Ohio), Plymouth (UK) e Brasília. O Conceito é o do tempo real, do tempo epifânico e único. O espaço está aberto para a performance presencial e telemática. Espaço aberto para os interatores da rede e para os livre depoimentos . Uma ação que tem seu peso na materialidade do corpo e sua leveza no deslocamento das imagens...”

(texto guia do Evento Constelação (2002))

antra Cósmico, Rede de presenças, a conectividade da net cria uma corrente de consciências, de sonoridades, de narrativas que são tecidas à distância. No espaço-tempo geodésico das 12 horas às 24 horas (horário SP) uma

1

Passagens da cena contemporânea brasileira

A produção cênica contemporânea, no Brasil, incluindo-se as expressões da performance, das artes visuais, do teatro e das recentes categorizações de Arte e Tecnologia demarca um constante dialogismo entre o uso de novos suportes - com a apropriação das redes telemáticas - e os ritos ancestrais e a etnocultura, operando os conceitos de “antropofagia” e tribalismo nos contextos dos anos 90.

Artistas como os videoastas Artur Omar e Sandra Kogut perfilam imagens de devoração pela selva amazônica, nas extensões do corpo-natureza; Gilberto Prado, no seu experimento de realidade virtual *Deserdesejo* (2001) evoca espaços xamânicos de interação, a performer Maura Baiocchi cria uma web-shaman, fumando longos charutos dedicados à Ogum e às entidades afrobrasileiras, diante das imagens virtuais do mar da Bahia. Nos trabalhos de minha autoria, como criador e encenador, particularmente as montagens de *Ka* (1998), de Vélimir Khlébnikov, *Ueinzz - Viagem à Babel* (1997) e o recente evento *Constelação* (2002), tenho trabalhado com xamanismo e o corpo em transe, com uma figuração de um “corpo antropológico” nas mediações com a loucura, e na busca de novas replicações da imagem e da presença que vão do uso de cenários virtuais – tridimensionais - aos trabalhos em redes telemáticas, com entrada de dados ao vivo.

Numa cartografia da criação contemporânea brasileira, são relevantes, portanto, os deslocamentos espaciais, incorporando territórios mitologizados, como nos trabalhos de Antonio Araújo, nos espaços de igrejas e penitenciárias; nas novas apropriações do corpo no espaço, com artistas como Laura Lima e Tunga que retomam a linhagem conceitual proposta por Ligia Clark e Hélio Oiticica com os conceitos de corpo-bicho e o uso de parangolés, vestíveis; e em todas as mediações com tecnologia desde as experiências de Eduardo Kac, que implanta chips em seu corpo, até as disjunções de Lucas Bambozzi, Éder Santos e outros artistas visuais que produzem disjunções de corpo, voz, espaço nos espaços constelados e ritualizados das redes.

Essa nova experimentação estética e corporal que, a meu ver, instaura um

campo de ampliação do espectro cênico e proporciona um transbordamento dos gêneros e das linguagens, tem como linhagem comum a performance - ao vivo, e é, politicamente, também acompanhada pela incursão de novos sujeitos à cena, legitimados por novos olhares, incluindo-se a presença de atores loucos, índios guarani, trabalhadores sem terra e uma nova gama de não atores com incursões e novos agenciamentos que o filósofo Peter Pelbárt nomeou como novo capital biopolítico de interlocução. Outros artistas da novíssima geração têm se articulado em coletivos e em ações de mídia-ativismo podendo ser citados, entre outros, o grupo *Corpos Informáticos*, de palavra feminista e o recente *A Revolução não será Televisada*.

Essas novas operações cênicas transmutam o espaço do teatro e do drama institucionalizado a ponto do recente evento *Próximo Ato de Teatro Contemporâneo*, do Itaú Cultural, do qual participei, abrir uma mesa de discussão intitulada *Pós-Teatro*.

Pretendemos, nessa linha, apontar novas figurações do corpo que acompanham esses agenciamentos cênicos incluindo as categorias do corpo extenso (corpo estendido nas redes), do corpo híbrido, estudando as passagens das mediações primárias – rituais - às tecnológicas com os aportes da vídeo-arte, da net e da web-arte no estudo dos novos processos de transmediação, com o uso de hipertextos e hipermídias nos agenciamentos do corpo, narrativa e recepção – interação com a obra em progresso.

Nessa ordem, serão examinados dois processos criativos distintos: o trabalho com o Grupo *Ueinzz*, formado por atores esquizofrênicos e com outras desordens psíquicas e modos distintos de subjetivação e organização de mundo, interessando, nesse caso, a mediação com a alteridade, e um segundo trabalho, o evento *Constelação* (ver <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/constelacao.htm>), sob minha curadoria, uma performance telemática que reuniu quatro centros internacionais de irradiação de imagens e se estendeu por 12 horas, constelando 25 artistas distintos operando em tempo real e em interescrituras coletivas de texto e imagem. A meu ver, tais trabalhos distintos têm em comum o traço do contemporâneo, quer seja o lidar com o acontecimento e não com a representação - seja pela força da loucura, disruptora, num caso, e pela extensão do “tempo real”, no outro, ativando outras relações de espaço-tempo e recepção (a platéia

2 Corpo e alteridade: viagem à Babel como experiência de outramento

é composta de interatores) e com uma organização narrativa que é permeada por intertextos organizando-se na órbita do hipertexto, como rede de agenciamentos e subjetivações de diversos sujeitos.

A Cia Ueinzz, formada por atores usuários dos Serviços de Saúde Mental do Hospital Dia a Casa, com seus cinco anos de existência e três espetáculos maiores realizados - Ueinzz-Viagem à Babel (1996-7), Dédalus (1997-2000), inspirado nos mitos do labirinto e Gotham Sp (2002), intertexto das Cidades Invisíveis de Calvino e de São Paulo como Gotham - corrobora com seu percurso a fundação de um território cênico, o “teatro do inconsciente”

Na trilha do imaginário em cena, já proposto pelos surrealistas, resgatando a protocena Dadá, o teatro da crueldade de Artaud e as inúmeras experiências limiares do happening, da performance e do teatro contemporâneo - o trabalho de Bob Wilson com o autista Christopher Knowles -, a “cena da loucura”, dos corpos atravessados por forças e encadeamentos desconcertantes, das subjetividades limítrofes, instaura um novo topos cênico, de potência, de verdade, de pára-representação: o primeiro espetáculo da Cia Ueinzz foi apresentado em 1997 nos teatros Tuca Arena e Oficina, em São Paulo. O nome da Cia. foi tirado de um paciente que balbuciava “eu...uein uein...zzz..”, sons glossolálicos, que se transformaram na palavra Ueinzz, que alguns liam como figura de tempo - when e o zzzzzzz, do sono.

Como roteiro, uma trupe nômade, saída das Trevas do primevo Caos do Universo, perambulava no deserto numa longa e ziguezagueante travessia, em busca da luminosa Torre de Babelina. Ao consultar um oráculo, a trupe ouvia a palavra mágica Ueinzz. Este som, que ressoa como um enigma através dos tempos, tem o poder de despertar os andarilhos da Terra e dar sentido à sua deriva. Guiados por

um profeta e visionário, podem enfrentar a Tempestade, a Esfinge e o Imperador Anarquista, vislumbrando ao longe, como uma miragem promissora, a lendária Torre.

A especificidade dos atores, usuários de serviços de saúde mental, coloca a ação em sua dimensão trágica original, relacionando os mitos pessoais e as histórias universais em um novo diálogo entre atores e personagens. A cena acontece entre a epifania e a ausência, entre o acontecimento e a perda.

As relações entre atuentes e platéia, entre a gênese poética e sua performance, entre o texto e sua apresentação estão alteradas por esses novos sujeitos da cena: corpos que ganham outro alinhamento, consciências que criam outro tempo cênico, um tempo da espera, do imprevisto, do espontâneo, construções cênicas que propõem a suspensão e a materialidade, mecanismos esses que afirmam uma cena - emblemática do contemporâneo - sustentada no acontecimento e não na representação.

Do ponto de vista dramático, os atores-performers da Cia Ueinzz compõem um intertexto entre seus próprios textos internos e as poéticas de contorno propostas pela direção. São lançados alguns textos e situações criativas no processo de criação, como por exemplo, em Dedalus, “desenhe seu labirinto”, ou “pegue essa mala” (que é colocada como objeto), “faça sua viagem, vá a algum lugar”: situações inaugurais que propõem a viagem, o deslocamento, o nomadismo. Como resposta, recebemos as lógicas paradoxais: “o labirinto anda”, “com essa mala eu não vou a lugar nenhum”. O texto do espetáculo vai sendo tramado dessas pequenas histórias, de uma lógica que projeta a curva, o inesperado e não a reta cartesiana. De um plano onde emergem densidades, pesos, gravidades próprias da experiência humana em condensações, deslocamentos e outros mecanismos sincrônicos com as elaborações do inconsciente, que neste caso está à flor da pele.

Essa dramaturgia de palavras, espasmos, movimentos, vai sendo tecida entre a direção, os atores e intuições que dialogam com o entorno contemporâneo ao longo da criação do espetáculo que se configura como um work in progress. Com textos de contorno são acionados mitos e poéticas inaugurais, como o mito do labirinto, o mito da travessia, os percursos do herói, fragmentos de Hesíodo, Paulo Leminski, Ítalo Calvino e outros poetas, textos esses que ganham deriva e disjunção na medida em que são rearticulados pelos atores. A voz dos atores mediados por



seus inconscientes ativos é que forma então a língua, a língua do espetáculo. O ator que produz o som ueinzz tem esse som amplificado. Seu som é uma glosso-lalia, um mantra que ganha sentido profético, que guia toda a companhia em seu trajeto cênico.

Aos diretores-dramaturgos cabe a tarefa hermenêutica de trabalhar toda a inter-textualidade, dando conjunto cênico aos textos cifrados, dobrados, que vão se apresentando, sugerindo textos da cultura que dialoguem com os pequenos mitos enunciados, formando um caldeirão textual que acolha as diferentes camadas dessa “cultura das bordas” que aqui vai se formando.

O espetáculo se forma enquanto acontecimento, e, na presença do público, os atores desenham a partitura que vem sendo tramada e ensaiada ao longo do processo. São organizados sketches fixos e uma marcação espacial que prevêem o improviso e o achado cênico. Os atores singulares, guiados pelo espaço e por uma partitura musical que se desenrola ao vivo, criam seu próprio desenho cênico. O espetáculo conforma marcação e espontaneidade, identidade cênica e distanciamento, aproximação do personagem e apresentação do eu próprio em cena. Atores que largam sua posição para assistir a cena dos outros, e retomam na sequência dramática. Atores que realizam grandes monólogos e, também, que abandonam a cena sem completar suas frases. Essa estridente partitura de erros, de achados, de reinvenção do texto, vai se construindo na frente do público que está convocado como cúmplice desse novo entoar da “língua mágica”. O espetáculo se torna então ritual, onde todos assistem o impossível prosseguir, os corpos dobrados dançarem, as vozes inaudíveis ganharem potências amplificadas pela eletrônica montada no espetáculo.

Os atores da Cia têm a seu favor um raro aliado, que desmonta a representação, no seu sentido mais artificial: o tempo. O tempo do ator incomum é mediado por todos os seus diálogos, é transbordado por seus sub-textos, que passam a ser o próprio texto. A resposta nos diálogos não vem imediata, racional, ela percorre outras circuitações mentais. Há um delay, um atraso cênico, que coloca toda a platéia em produção. O ator, intuitivamente, transita entre a identificação stanislavskiana e o distanciamento de Brecht. E se empolga perante o aplauso do público, realiza sua tourada cênica, medindo forças com a platéia e suas próprias sombras interiores.

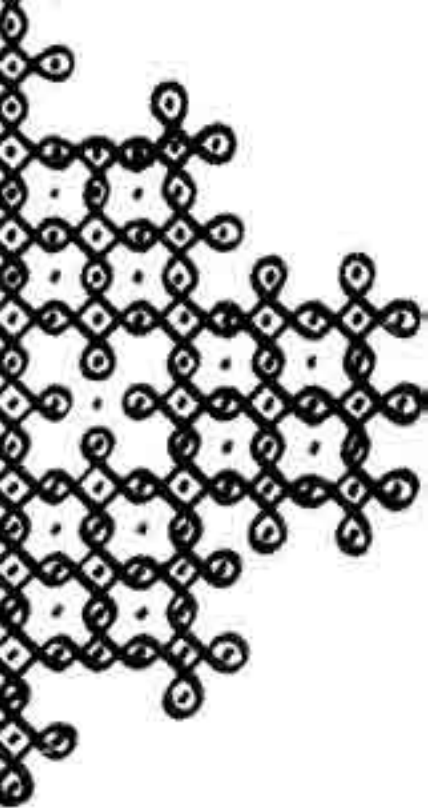
Os singulares atores da Cia propõem, a nosso ver, um estatuto inaugural de articulação de texto e de corpo no espaço, um estranho diálogo entre vontade de ação e outras forças que vão apresentar um contra desenho, uma performance limite, cujo gesto se delineia entre opostos: fragilidade e potência, em um traço contínuo de ambigüidade e ambivalência.

3
Corpo estendido
nas redes:
passagens do
moderno para o
contemporâneo

A criação de novas arenas de representação com a entrada, onipresente, do duplo virtual das redes telemáticas (WEB-Internet), amplifica o espectro da performance e da investigação cênica com novas circuitações, navegação de presenças e consciências na rede e criação de interescrituras e textos colaborativos. Com uma imersão em novos paradigmas de simulação e conectividade, em detrimento da representação, a nova cena das redes, dos lofts, dos espaços conectados, desconstrói os axiomas da linguagem teatro: atuante, texto, público - ao vivo, num único espaço, instaurando o campo do Pós-Teatro.

A recém nomeada tecnocultura e as navegações pelo universo “cyber” (Gibson) das redes virtuais colocam o interator contemporâneo em novas relações de espaço, tempo, presença, memória. Estão em causa as estruturas hipertextuais, a comunicação em telepresença, os ambientes multiusuários e a possibilidade de audiências refratadas no tempo e no espaço.

Navegando em suportes hipermídia, por ambientes imersivos, os interatores contemporâneos recuperam a idéia de “tempo real” em contraposição ao tempo simbólico do espetáculo. Os novos dispositivos promovem outros agenciamentos de simulação, de interação, de comunicação on line com o evento, desconstruindo os modelos cênicos da representação.



As redes da Internet - na nova revolução telemática - dão voz e interatividade aos interatores que passam a ser sujeitos de uma cena multiplicada, polifônica, e não meros receptores distanciados. O mundo sensorializado estende nossa pele e nossa consciência a todos os espaços da rede tecendo os nós da “noosfera” e dos novos meios comunicantes.

A relação axiomática da cena - corpo-texto-audiência - enquanto rito, totalização, implicando interações ao vivo, é deslocada para eventos intermediáticos onde a telepresença (on line) espacializa a recepção. O suporte redimensiona a presença, o texto alça-se a hipertexto, a audiência alcança a dimensão da globalidade. Instaura-se o topos da cena expandida: a cena das vertigens, das simultaneidades, dos paradoxos na avolumação do uso do suporte e da mediação nas intervenções com o real. Gera-se o real mediatizado, elevado ao paroxismo pelas novas tecnologias onde circulam suportes telemáticos, redes de ambientes WEB (Internet), CD- Rom e hologramias que simulam outras relações de presença, imagem, virtualidade.

Na linha conceitual proposta por Rosalind Krauss (Escultura em Campo Ampliado) a cena Pós-Teatral é a cena ampliada, onde as cidade, as redes, os espaços comunicantes são o cenário do trauerspiel contemporâneo. Uma cena que altera as noções de presença, corpo, espaço, tempo, textualidade, pela inserção da simultaneidade, da velocidade e que ao mesmo tempo é plena de dramaticidade ao figurar o acontecimento, o événement, em escala social e subjetiva. Uma cena inclusiva, performática, que inclui inúmeras trocas entre cibernautas - em eventos de curadoria, como o evento Constelação (Sesc,2002), curadoria de Renato Cohen, rede que linkou, em tempo real, quatro centros de irradiação (Sesc-São Paulo, Caiia Center-UK, Ohio Media Center-Columbus, USA e Centro de Mídia -UNB), num período de 12 horas com seqüência de performances e interescrituras - e eventos livres, autônomos, na produção micropolítica e desejante dos cibernautas - em chats, webcam e páginas pessoais.

A contaminação do teatro com as artes visuais, cinéticas e eletrônicas dá um novo salto com a emergência das redes telemáticas, que permeiam uma comunicação em tempo real, e uma extensão do corpo e da presença (o corpo extenso) que é eminentemente performatizada. A partir dos anos 90, as novas mídias tecnológicas (web-art, artetelemática, net-art) com novos recursos de mediação,

virtualização e amplificação de presença passam a impor outras direções às experiências radicais da Performance e do Teatro: Johannes Birringer¹ nomeia um novo espaço monádico de performance - a sala tecnológica, recebendo inputs em tempo real, em contraposição à sala-instalação, remetida às Artes Plásticas. Como em sua criação Vespucci (1999)², performance com uso de espaço computacional, cantoras líricas e bailarinas, alimentadas em tempo real por informações da Nasa e redes de CD-Rom, onde o público recompõe todo o hipertexto da criação. Esses novos espaços de performance, intensamente alimentados por dados em tempo real colocam os performers e a audiência em espaços simulados de improviso e presentificação.

Essa extensão do espaço cênico no espaço virtual não pressupõe, a meu ver, uma “desrealização” das formas e presenças, e sim uma reconfiguração de cena e comunicação à luz dos novos suportes e materializações da Arte-Ciência contemporâneas. Esse projeto de “desrealização” da cena - na verdade, um ataque à cena naturalista - tem sua gênese no século XX, com o projeto de um teatro não mimético - na cena biomecânica de Meierhold, na rota das sur-marionetes de Gordon Craig, nas utopias futuristas de Khlébnikov, Shlemmer e El Lissitski, que intentam um corpo que atravessasse os médiuns (Khlébnikov fala de uma linguagem mediúnica, o zaum, que atravessasse as mídias).

Nesse projeto anti-realista, novas escrituras se desenham: Khlébnikov cria o KA (1916) - um prenúncio de hipertexto que enumera o Egito de Amenóphis e as terras do homem do futuro. O suprematista Kasimir Malevitch e Maiakóvski desenham ícones abstratos e palavras autônomas na criação de uma nova cena da poiesis. São fundantes dessa gênese o formalismo futurista, o sonorismo dadá, o fluxo automático dos surrealistas - e as experimentações com a body art, o conceitualismo e o minimalismo que vão compor as matrizes da cena contemporânea.

No projeto contemporâneo, uma cena pré-virtual se desenha nos experimentos da Arte-Performance em inúmeras intervenções com tecnologia juntando corpo, narrativa e pesquisa de suportes. O advento de novos suportes tecnológicos com a presença das redes telemáticas (Web-Internet), dos extensores do corpo e da mente nos novos suportes digitais, promove outras relações de presença, mediação e relação com a escala dos fenômenos.

Certamente as artes computacionais, com as redes, promovem uma mudança de paradigma na Arte e na Comunicação, preconizada no Moderno e materializada no Contemporâneo, colocando o usuário-interator “dentro” da cena, experienciando o processo em sua totalidade. Como define Artur Matuck, o interator estará navegando ou circuitando um dispositivo criado por um Meta-Artista (Media Design) muitas vezes dispondo dos mesmos dados e parâmetros desse construtor.

Essa totalização das Artes em códigos visuais, sonoros, legíveis e táteis tem sua gênese nas idéias da Gesamtkunstwerk (Obra de Arte Total) proposta por Richard Wagner, que propõe partitura e sincronia das artes, incorporando a cinética, a visualidade, os usos de simultaneidade, as arquiteturas do texto. A Arte Performance desde a Modernidade tem sido, por natureza, a arte midiática das revoluções de suporte, operadora dos trânsitos e passagens contemporâneas.

Nesse contexto contemporâneo, a “performance” (experimentação) contrapõe-se aos paradigmas da representação - aos espaços “auráticos” da cena (edifícios-teatro, museus), contrapõe-se o espaço vivo das ruas, dos galpões, dos domínios da rede (Web-Art). Contrapondo-se à recepção passiva da obra, nomeia-se o interator. À conhecida equação cênica texto-público-atuante, matriz do Teatro, interpõe-se, na performance contemporânea, uma cena descontínua, amplificada, operada em espaços-tempo simultâneos, com outros níveis de presencialidade. O grupo Corpos Informáticos de Brasília performa, ao vivo, por meio de webcams, para platéias de outros países. Eduardo Kac (Time-Capsule) implanta chips em seu corpo - metáfora de memória, subjetividade e da sociedade de controle.

Fabian Wagminster, no encontro Repercute –Reflexiones sobre Performance, Cultura y Tecnologia, recentemente realizado em Los Angeles, evento do qual participei (ver <http://digitalcultures.isop.ucla.edu/repercute/transparency.gif>), aponta a similaridade entre a Arte Telemática (Digital Art) e a Arte Performance, pela efemeridade dos eventos, pelo aporte da arte conceitual e de campos de imanência, pelo seu caráter imaterial, desenhando rastros, cartografias de processos em seus agenciamentos.

O aporte das novas tecnologias que amplificam os mecanismos de mediação, virtualização e refração da percepção, além da captação de códigos sensíveis que demarcam tempos, espaços, corporeidade, vai legitimar uma série de experimentos, eventos - da ordem de uma cultura das bordas - que passam a se inscrever

no campo da cultura. A questão que se propõe na arte da performance é de uma mediação e intervenção nos planos de realidade, superando os limites entre os campos do real e da ficcionalidade, entre sujeito e receptor da obra, dando complexidade e polissemia à produção do evento, que passa a ser culturalizado.

Esses novos espaços dramáticos advindos da performance e conquistados na Modernidade, na égide do relativismo, de uma nova estética das intensidades, do ultra-realismo, operam no trânsito das Artes, dos corpos-instalados, das palavras amplificadas, dos primeiros suportes eletroacústicos. A performance instala-se como arte híbrida, ambígua, oscilando entre a plena materialidade dos corpos e a fugacidade dos conceitos.

Nessa direção, a performance contemporânea - mediada por novos suportes - reinstaura a capacidade mitificadora e a demanda por produção de novo sentidos que se somam a essas sintaxes vertiginosas. Há um retorno ao “tempo real”, tempo da experiência, tempo do contato - mesmo que virtualizado - entre múltiplas possibilidades de subjetivação. Da mesma forma a performance, como arte sintática e de mediação por natureza, cria operadores que articulam as novas relações entre homem e seus extensores maquínicos, sejam eles avatares, corpos híbridos ou telepresenças.

As novas culturas tecnológicas, criadas por ambientes de interatores e produtores com acessos às redes e às novas experiências de arte e comunicação, formam novos grupos sociais onde, vida e arte, cotidiano e virtualidade, leigos e artistas navegam nos novos territórios da sociedade tecnológica.

Os novos suportes midiáticos vão propor outras linhas de investigação à performance. Trabalhando corpos, bases de dados, comunicações e informações à distância, as operações transitam de forma heurística sob o novo paradigma da simulação-interação. São construídos, maquinicamente, sistemas de simulação que reinterpretem dados e situações à distância. O paradigma da simulação, de certa forma, reitera o campo de representação por trabalhar a referencialidade, porém opera o território da criação de realidades virtuais.

A partir dessas inferências podemos, preliminarmente, estabelecer uma pequena tipologia de trabalhos com tecnologia onde se experimentam diversos níveis de inter-relação entre os campos da phisis (estudo do corpo e das aesthesis) e da techne (estudo das técnicas, leis e tecnologias) nas redes telemáticas.

Corpos estendidos

Na linha anunciada por McLuhan, extensores de corpos e sentidos estão presentes nas obras de artistas como Stelarc e nos diversos trabalhos de telepresença. Operam a extensão de corpos à distância para platéias segmentadas no tempo e no espaço. Proporcionam níveis de interação simulada. Trabalham o real simulado no virtual e devolvido ao real (por exemplo com um performer na França simulando seu corpo na rede e sendo apresentado, em tempo real, para platéias no Brasil).

Corpos hibridizados

Trabalhos diversos como os do Fura del Baus, de Stelarc, de Eduardo Kac, entre outros, com instalação de sensores e aparatos no próprio corpo corroborando as interações modernistas do homem-máquina. Nesse grupo, a tecnologia não opera como campo tele e sim como corpo híbrido. A interferência se dá no corpo do performer e não a partir desse corpo. Essa operação pode estar conectada a redes com sensores comunicantes ou não.

Hipermídias

Prolongamento das pesquisas modernistas de uso de máquinas e suportes eletrônicos, no campo digital, que opera outros níveis de memória e de criação de realidades visuais. As telas amplificadas de cristal líquido criam imagens que alcançam o estatuto da “hiperealidade”, muitas vezes operando como cenários virtuais ou mundos imaginários projetados. Nessa ordem incluem-se a maior parte dos trabalhos intertextuais e hipertextuais que criam redes de imagens-mundo, desde o cinema de Peter Greenaway até o recente trabalho do grupo teatral americano Wooster Group - em Phedra (NovaYork, 2001) os performers têm suas coreografias e movimentos anunciados previamente em telas DVD que projetam um devir corporal, em paralelo ao espaço textual e cênico de sua performance.

Criação de ambientes e interferências

Performances que operam com sinais, índices, rastreamentos de campos e corpos sensorializados. Representam uma última geração de pesquisa, ao sair da representação icônica e trabalhar majoritariamente nas traduções indiciais. O grupo alemão Knowbotic Research realiza performances com entrada on line de sinais de tempo da estação alemã da Antártica ou com sinais do trânsito de Tóquio. Criam uma nova linhagem de performance que opera, em interação, com sinais ambientais - uma performance de environment. A americana Maída Whitters cria performances com sinais ao vivo da Nasa referentes à aurora boreal em diversos pontos do sistema solar. Os brasileiros do Sci-Arts realizaram performances transformando sinais de trabalhos apresentados em salas simultâneas.

Performances em tempo real

Trabalhos na linha de espetáculo, na categoria de arte telemática, usando redes em tempo real. Trabalhos como Vespucci, de Johannes Birringer, cujos performers recebem, a todo momento pela rede, inputs sonoros e visuais da Nasa, ou o recente trabalho do encenador americano Bob Wilson - Monsters of Grace, na linha nomeada Cyberstage (<http://www.cyberstage.org/archive/newstuff/monsters.html>). No Brasil, grupos como o Sci-Arts, artistas como Tânia Fraga e Diana Dominguez, além das designers Rejane Cantoni e Daniela Kutchat e a performer Ivani Santana produzem trabalhos de corpos sensorializados que operam em tempo real com o ambiente instalado proporcionando varreduras de imagens, sons e realidades mediadas (Ver Op-era, 2000).

Interiscrituras

Trabalhos com realização de dramas e textos - em autoria compartilhada na rede. Uma seqüência importante de trabalhos são os de hiperdrama (Michael Joyce) e os de construção compartilhada de textos na rede com comunicação interativa entre

autor-obra-interator. No Brasil são relevantes as construções textuais de Artur Matuck, entre outros.

Descrevemos, a seguir, o evento Constelação, que articulou algumas das corporeidades descritas.

Constelação (mostra Sesc Ares e Pensares 2002)

O evento Constelação, do qual participei como criador e mediador, constituiu-se de uma rede linkando, em tempo real, quatro centros de irradiação num período de 12 horas. Eram eles: Sesc - São Paulo, Caiia Center - UK, Ohio Media Center – Columbus - USA e Centro de Mídia - UNB). Estavam previstas performances para público presencial e na rede, algumas delas em interescritura entre dois centros. Estava prevista também a interação dos internautas dialogando com a seqüência de trabalhos. As cenas eram apresentadas, em São Paulo, em três telões alimentados por data show: um primeiro amplificando a performance local (mediado pelo software I-visit), um segundo abrindo imagens em tempo real que chegavam dos diversos centros e um terceiro previsto para excertos dos internautas. O terceiro, na prática, acabou sendo disponibilizado, como poesia concreta, para amplificar o chat que se desenvolvia na tela do computador.

O dispositivo foi montado por Paulo Costa e operava os softwares de telepresença Windows Media Player 7.1, Quicktime Player 5/6, I Visit, além do Flash MX Player (o design da operação está disponibilizado no site op. Cit.)

Conceitualmente o evento apropriava a idéia de tempo real estendido na rede, com o horário “geométrico” das 12h às 24hs (SP) como norte, e o uso de todas as seqüências de cenas criadas ao vivo abertas a qualquer interferência, dialogismo e intertextualidade. O que percebemos foi uma grande polifonia visual, com performances apropriando-se de cenários e poéticas de outros artistas que chegavam pela rede. Não conseguimos receber áudio dos outros centros, o que alterou

bastante o experimento. Trabalhamos com áudio e amplificação local. Em determinado momento, o chat legível que se desenvolvia num computador foi colocado em telão para toda a platéia. A extensão de tempo - aproximando-se do tempo de certos ritos que trabalham com o tempo expandido, não o tempo agônico do cotidiano - e a sensibilidade dos performers aproveitando os elementos sinestésicos, amplificados, numa ópera de sentidos e as sincronidades que se operavam envolveu todos num campo mítico de ocorrências. A seqüência de eventos encadeados e a entrada de diversos inputs sonoros, visuais e verbais criavam um campo de comunicação emergente e, como curador, desempenhei a função de “direção de cena”, selecionando materiais que iam para os telões e encadeando os eventos.

O paradigma em operação era o da conectividade. As imagens remontam a um grande hipertexto, a um cinema polivisual, cada cena com seu fotograma em avanço. Algumas imagens já apareceram processadas pelos interatores do I-visit, como a imagem da bailarina (Lali Krotzinski) na tela ZZZzzz que foi indexada pelo letrismo Constelação criado por esse internauta.

Tecnocultura e comunicação fractal

Os novos espaços de relação com o fenômeno e com o público interator, proporcionados pelas tecnologias que prismam, amplificam e refratam, produzem novos estatutos de presença, de mediação e de interação, redimensionando a operação artística. Da mesma forma, a comunicação proporcionada pelas novas mídias telemáticas - que estará brevemente incorporada ao uso de grande número de interatores, com as linhas mais velozes da Internet e os programas de Net-Meeting - reinstaura mecanismos de interação buscados nos anos 60 que proporcionem uma relação fractal, celular, ponto a ponto, distinta da emissão em broadcasting proporcionada pelo rádio, televisão e grandes veículos da mídia impressa e televisual.

Essa revolução na comunicação, que já está sendo celebrada em movimentos nomeados “Mídia Ativismo”, proporcionará outras ações jornalísticas, pessoais e

sociais, num movimento similar ao postulado de Guattari por “rádios livres”, onde a informação e a comunicação possam circular livres dos grandes conglomerados de mídia e dos ditames do capitalismo de mercado. Teoricamente, com o aporte de câmeras digitais, redes e sistemas comunicantes, qualquer um pode veicular informações “livres” sobre os acontecimentos midiáticos.

Para compreensão e operação dessa nova cena - do evento e da livre interpretação - interpõem-se aos cânones aristotélicos as novas proposições “pós-estruturalistas” de Derrida e Deleuze, entre outros, cujos dispositivos de estruturas de rede, da idéia de dobra e de rizoma, de uma geometria riemanniana, das curvas e das topologias “conversam” com essa produção paradoxal. Da mesma forma, a performance como arte sintática por natureza cria operadores que articulam as novas relações entre homem e seus extensores maquínicos.

As criações em interescritura e o evento Constelação são exemplos em progresso dessa comunicação tribalizada e mediatizada ao mesmo tempo, que reinstaura o paradigma do colaborativo nos processos criativos.

* Professor do Programa de Comunicação e Semiótica da Puc - SP e do Depto. de Teatro da Unicamp. Dirigiu o grupo Mídia Ka de Performance e Tecnologia. Publicou, entre outros trabalhos, os livros Performance como Linguagem (Perspectiva, 1987/2003) e Work in Progress na Cena Contemporânea (Perspectiva, 1998).

Bibliografia referencial

BIRNINGER, Johannes . “Contemporary Performance/Technology”. Theatre Journal 51, 361-381, 1999.

BIRNINGER, Johannes. Performance on the Edge: Transformations of Culture, London-New Brunswick, Athlone-Continuum, 2000.

CANTONI, Rejane. Realidade Virtual- Uma história da imersão interativa. Tese de Doutorado/Puc-SP, 2001.

COHEN, Renato.(1989). Performance como Linguagem. São Paulo.: Ed. Perspectiva.

COHEN, Renato.(1998). Work in Progress na Cena Contemporânea. São Paulo.: Ed. Perspectiva.

DELEUZE, Gilles. Leibnitz et le Baroque. Minuit, Paris, 1988.

MEDEIROS, Maria Beatriz de, Arte e Tecnologia na Cultura Contemporânea, UNB, Brasília, 2002.

PRADO, Gilberto. “Experimentações Artísticas em redes telemáticas e web” In Interlab-Labirintos do Pensamento Contemporâneo (org. Lucia Leão), Iluminuras, São paulo, 2002.

Sites de navegação e pesquisa:

Criação (Here I came again) / Curadoria Johannes Birringer:

http://www.dance.ohio-state.edu/dance_and_technology/birdman.html

Evento Constelação / Curadoria Renato Cohen:

<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/constelacao.htm>

Grupo Corpos Informáticos-Brasília: <http://corpos.org/telepresence2>

Projeto Imanência - Curadoria J.R.Aguillar e Renato Cohen:

www.via-net-works.com.br/casadasrosas/ima/index.2.htm

Eduardo Kac: <http://www.ekac.org/interactive.html>

Projeto Ueinz: <http://www.ueinzz.cjb.net>

Vídeos e hipermídias:

Ka (montagem hipertextual da obra de Vélimir Khébnikov); direção Renato Cohen, 1998 ; mídia Rogério Borovik.

Gothan SP (montagem a partir de Cidades Invisíveis, de Italo Calvino); trabalho com atores do Hospital Dia A Casa; direção Renato Cohen e Sérgio Penna; mídia Rogério Borovik.

Ur-Sonate (Kurt Switters); direção Lucio Agra, 2000.

Corpos Informáticos (Performances com Tecnologia); direção Bia Medeiros, 2003.



tateando corpos sobre história do corpo e performance art



corpo sempre foi moldado, entendido e vivenciado em resposta aos estímulos, vontades e adestramentos dos diversos níveis de poder e desejo, servindo como suporte das idealizações, dos controles e das expressões culturais. As práticas corporais, a idéia de corpo, suas representações e mesmo suas possibilidades sensíveis têm sido produzidas e modificadas ao longo do tempo. O conceito de corpo pode ser entendido como uma construção histórica.

Corpo moderno: mito da racionalidade

A partir do Renascimento, e atingindo sua plenitude no século XIX, observamos a “secularização do corpo” que, em sua nova compreensão, perdeu a alma e ganhou os seus órgãos; negando seu pertencimento ao cosmos, encontrou sua solidão. O corpo perdeu seu espírito, na medida em que seu funcionamento autônomo foi melhor compreendido. Iniciada na Idade Moderna, essa ruptura radical expressou-se de variadas maneiras e em diferentes âmbitos da cultura.

A concepção de corpo secular coincidiu com o desenvolvimento da idéia de ‘indivíduo’. Anteriormente, os corpos eram comunitários, permeáveis, compartilhados e compreendidos a partir do cosmos. Com o início da tomada de consciência da individualidade, o corpo ganhou autonomia e foi dissociado da ordem do universo.

Se antes ele comunicava-se e era parte integrante de um todo, agora ganha sua singularidade específica, sendo entendido a partir de seu funcionamento próprio. Se antes, ele era “morada da alma”, a alma é agora secularizada e o corpo ganha um proprietário: o indivíduo, possuidor do próprio corpo.

Nas palavras de Bragança de Miranda,

“Corpo próprio, propriedade do corpo, tudo isso são características da maneira como o contratualismo moderno fez de cada ‘sujeito’ proprietário legítimo da sua carne”¹.

¹ TUCHERMAN, 1999: 86.

A idéia de corpo nem sempre supôs a consciência de sua posse. Essa noção de possuir o próprio corpo, de corpo individual (bem ao gosto burguês em relação às idéias de individualidade e propriedade), foi sendo construída a partir da Idade Moderna, consolidando-se na Idade Contemporânea, quando a individualidade ganhou caráter institucional na idéia de ‘cidadão’.

Foi no processo de delineação do espaço público, distinto do espaço privado, que o cidadão, detentor de direitos e deveres, passou a possuir também o próprio corpo. O espaço privado surgiu então, justamente a partir do fortalecimento do Estado. Construindo, interferindo, administrando e legislando a esfera pública, o Estado produziu essa setorização entre o domínio privado e o domínio público.

O processo de urbanização promovido pelo Estado constituiu um elemento fundamental em seu projeto republicano e moderno ao longo do século XIX. Espaços públicos foram definidos no uso da razão por indivíduos, as “pessoas privadas”. Fundamentada por Descartes e Newton e amplamente adotada na medicina ocidental, a concepção mecanicista do universo refletiu-se na maneira de pensar o corpo e na organização das cidades. Vias e veias: os centros urbanos passaram a ser concebidos como compostos por artérias e vasos sanguíneos, transformando a cidade no espaço onde circulam, com liberdade e igualdade, os corpos dos cidadãos.

Crise do corpo moderno

No final do século XIX, encontramos na filosofia de Nietzsche uma contundente e radical crítica aos valores modernos, com destaque para a concepção de corpo. O filósofo alemão combateu o Progresso e a Evolução, nomeando-os, com desdém, de simples “idéias modernas”. Desvalorizou, de maneira geral, toda a cultura ocidental, forjada nos valores socráticos do logos.

Rejeitando o projeto que a filosofia ocidental criara para a existência e compreensão do corpo humano, Nietzsche desejou libertá-lo e ampliar suas potencialidades instintivas, perguntando-se se a filosofia

“não tem sido uma simples interpretação do corpo e um mau entendimento do corpo”.

De forma irônica e debochada, lamenta-se do fato de nenhum filósofo ter escrito sobre o nariz do homem, referindo-se à lacuna da reflexão sobre as questões corporais na filosofia tradicional.

Para Nietzsche,

“O corpo é um pensamento mais surpreendente do que a alma de antigamente”.

O filósofo opera uma inversão radical, afirmando ser este a fonte da cultura, e não o logos. O homem é, essencialmente, instinto, e é o seu corpo - de onde nascem e gritam os instintos - quem deve interpretar e reinventar o mundo. No entanto, a civilização ocidental havia domesticado e dominado os sentidos. Exercendo um poder anestésico, o logos, a moralidade e a religião cristã reprimiram as demandas e potências corporais.

Nietzsche louvou a carnalidade dionisiaca, imaginando um homem instintivo, que supera os limites do logos. Contrapondo o cristianismo que buscava transcender a materialidade corpórea, o filósofo desejou que o homem explorasse justamente a sua corporeidade, sua humanidade enquanto “humano, demasiadamente humano”.

Ao contrário de algumas interpretações que deturpam e ressaltam o que há de niilismo na filosofia de Nietzsche, o que queremos apontar aqui é seu desejo de afirmação da vida e de libertação do corpo, no sentido de compreendê-lo e

vivenciá-lo plenamente, ampliando suas capacidades pela superação dos limites do logos, da moral e da religião.

O corpo abriga os valores dionisiacos, o corpo se embriaga, o corpo compreende e empreende a des-razão; o corpo é povoado pelos instintos, o corpo exige desejar. Nietzsche louva sua dimensão irracional e fundamenta nele a sua filosofia, compreendendo a História, a Arte e a Razão como produtos instáveis dos impulsos corporais. Segundo ele, a Estética é uma “fisiologia aplicada” e a arte, um campo privilegiado pois nela o artista expressa seus impulsos livremente, o que é essencial para o homem.

A ênfase de Nietzsche nessa dimensão dionisiaca e na necessidade de libertá-la e experimentá-la demonstra a crise do modelo moderno de corpo. O pensamento desse filósofo exerceu uma grande influência sobre os artistas da Performance Art. Identificamos nos exemplos de Marina Abramovic e Hermann Nitsch o mesmo desejo de um corpo instintivo, primitivo, confrontando-se com os valores estabelecidos. Os corpos desses performers são suporte e matriz de suas expressões artísticas. Nas performances propõem libertá-lo de todo e qualquer controle normativo, ampliando suas capacidades sensíveis e significativas.

Marina Abramovic é uma importante performer nascida nos Balcãs, com uma carreira de mais de três décadas dedicadas às poéticas corporais e à elaboração de uma nova consciência neste domínio. A artista postula uma união entre corpo e espírito, concebendo o corpo como “superfície projetada” pelo espírito. Em suas performances, ela procura submeter-se a um estado limítrofe, buscando esvaziar-se para atingir uma mediação entre matéria e espírito.

Em “Ritmo 0”, performance realizada em 1974, Abramovic dispôs em uma mesa uma série de objetos tais como revólver, munição, perfume, faca, flores, alimentos, tintas, entre outras coisas, e simplesmente posicionou-se em frente a eles. A partir daí cabia ao público intervir sobre seu corpo utilizando os objetos da mesa. Marina afirmou: “Eu sou o objeto. Eu assumo toda responsabilidade”. Dessa forma, a artista converteu-se em mais um objeto manipulável. Oferecido como sacrifício, seu corpo compareceu esvaziado de sentido e mobilidade. Entregue à intervenção externa, permaneceu imóvel e inexpressivo durante três horas. A artista teve suas roupas rasgadas, o rosto pintado e a pele ferida. Ao final da performance, Abramovic chorou, tendo suas lágrimas enxugadas por uma expectadora que recolheu o lenço da mesa.

Hermann Nitsch foi integrante do Acionismo Vienense, importante grupo de artistas austríacos que exploraram, sobretudo, a linguagem da Performance Art durante a década de 1970. Numa de suas “Cerimônias”, Nitsch foi crucificado junto a uma carcaça de boi, em meio ao cheiro de carne putrefada e à abundância de sangue derramado em suas vestes brancas. Nessas catárticas performances, o artista desejava purgar seu corpo, trabalhando com “meios estéticos de preces”. Para ele, a agressividade dos instintos humanos fora reprimida. Assim, acreditava que através da dor ritual que sofria em suas performances recuperaria a energia reprimida e seria purificado. Nitsch retoma a carga mítica de sacrifício e espiritualidade primitiva de seu corpo por meio de sua expressão performática.

Por um novo corpo

No século XX, após duas guerras mundiais e, sobretudo, com a consolidação da indústria cultural, surgiu uma nova concepção do corpo, acompanhada de um novo conceito de saúde e uma nova eticalização corporal. Os meios de comunicação massiva passaram a moldar as imagens e as necessidades, criando um “desejo de forma” através dos modelos ditatoriais de beleza. Impôs-se uma imagem de saúde entendida não só do ponto de vista médico, mas, sobretudo, estético: a saúde passou a expressar-se nos contornos e delineamentos dos “corpos malhados”, definidos pelas exaustivas atividades físicas nas academias de ginástica e, não raramente, pelas cirurgias plásticas. Nessa estetização da saúde, beleza física visando atração sexual e saúde estão interligadas.

Toda essa nova eticalização demonstra a “crise do corpo” que acompanha a crise do sujeito moderno. Como parte desta crise e de seus valores, a “crise do corpo” fez-se evidente, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, quando a identidade estável e totalizada que o mito do homem moderno propôs e construiu mostrou-se equivocada. Assim, se o corpo moderno foi inventado e imposto cabe, na contemporaneidade, a sua reinvenção.

Configurando-se a falência dos valores modernos, o questionamento dos dualismos e distinções que caracterizaram a tradição cultural ocidental foram aprofundados e tornaram-se inevitáveis. Nesse contexto, a tecnologia digital passou a exercer um papel predominante.



Construindo um mundo virtual de simulações e de duplos, a era digital pôs em questionamento as principais noções de realidade, tradicionalmente associadas à presença tangível e ao suporte material. Fronteiras radicais como natural-artificial, eu-outro, corpo-mente, criador-criatura, verdade-ilusão, real-irreal foram diluídas, não sendo mais tão nítidas e operacionais. A era digital inaugurou uma nova realidade e uma nova antropomorfia. Desde então, os limites do corpo têm sido redefinidos, não só na sua conceituação, mas também na sua própria integridade física.

Ciborgue: corpo profanado pela tecnologia

A tecnologia digital promoveu uma incrível aceleração da velocidade de comunicação e eliminou as distâncias, desqualificando o espaço e o tempo. Com o surgimento das idéias de ciberespaço e infoesfera, o mundo tornou-se um enorme sistema integrado de informações. Notamos aí uma relação interessante que diz respeito ao corpo: nosso código genético também é compreendido como um complexo sistema de informações que são processadas e presentificadas no corpo. A morfologia corporal seria a expressão de sua carga genética, a qual também explica certas tendências e características fisiológicas. Como se não bastasse, também se atribui às reações químicas do nível genético a explicação para comportamentos e propensões psicológicas. Essa naturalização da ética ou determinismo genético, no entanto, não constitui impedimento algum à potência das tecnologias digitais, como veremos.

Tornado ciberespaço, um contexto flutuante e universal, o mundo é virtualmente interconectado. Nessa “aldeia global”, o humano não se restringe mais à sua fisicalidade, conectando-se por meio de ligações digitais e vivenciando a telepresença e outras simulações sinestésicas virtuais. O corpo é expandido e suas capacidades cognitivas e sensíveis são ampliadas.

Do encontro entre natureza e tecnologia, surge a figura do ciborgue: organismo híbrido cujas funções biológicas são realizadas com a participação de aparato tecnológico. Segundo Donna Haraway, a medicina e a ficção científica estão igualmente povoadas de ciborgues:

“Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também criatura de ficção”². As funções orgânicas do ciborgue regulam-se pelo fluxo de informação e estímulos entre as máquinas e os organismos biológicos conectados. Neste contexto, o corpo passa a ser agenciado pela tecnologia, tornando-se mediador de processos integrados nas amálgamas de carbono-silício e carne-metal.

O ciborgue é o arauto da reconstrução não só do conceito de corpo como também de sua estrutura. Para Donna Haraway, o ciborgue inaugura uma nova humanidade, recria o Adão anterior à Queda. Nasce não só uma nova antropomorfia, mas um novo ser, alheio à nossa historicidade e às nossas tradições:

“O ciborgue não reconheceria o Jardim do Éden; ele não é feito de barro e não pode sonhar em retornar ao pó”³.
A idéia de ciborgue sugere

“uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos”⁴,
remodelando idéias e superando as tradições ocidentais que se referem à compreensão corpórea.

Corpo contemporâneo: obsolência

É na própria carne que se agencia a desconstrução do dualismo entre homem-máquina. Com essa realidade, que poderíamos denominar de pós-humana, nasce o dilema do “corpo obsoleto”, bem equacionado por Haraway:

“As máquinas do final do século XX tornaram completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autocria e aquilo que é externamente criado, podendo-se dizer o mesmo de muitas outras distinções que se costumavam aplicar aos organismos e às máquinas. Nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós mesmos assustadoramente inertes”⁵.

² HARAWAY, 2000:40.

³ Idem, ibidem: 44.

⁴ Idem, ibidem: 108.

⁵ HARAWAY, 2000: 46.

No contexto da tecnologia digital, surge o “corpo obsoleto”. Tradicionalmente tomada como referência primária da existência, a materialidade corpórea passou a ser entendida como limite e obstáculo para a experiência. Cabe, portanto, à biotecnologia e aos aparatos virtuais reorganizar, reconstruir e ampliar as capacidades sensoriais. Os limites impostos devem, então, ser superados por meio da tecnologia.

Dessa maneira, o corpo torna-se volátil e manifesta uma identidade frágil. O mito do ciborgue

“significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades”⁶.

⁶ Idem, ibidem: 50.

O performer australiano Stelarc focaliza essa obsolescência. Seu trabalho visa ampliar capacidades e limites por meio da tecnologia. Em “Terceira Mão”, Stelarc produziu um terceiro membro feito de silício que é acoplado a seu braço direito. Sua “Terceira Mão” possui eletrodos ligados à musculatura do abdome e das pernas. Assim, mais que uma prótese, o membro é uma extensão, capaz de realizar movimentos autônomos. Com a prática, o artista consegue, de maneira intuitiva e natural, a movimentação individual de seus três membros superiores. Enquanto prolongamento tecnológico de seu corpo obsoleto, o aparato médico-robótico recria-o, estendendo e redimensionando os parâmetros de sua atuação.

O corpo torna-se um objeto manipulado pela biotecnologia, que nele intervém, complementando e expandindo suas possibilidades. Como hospedeiro de chips, eletrodos, próteses, entre outras artificialidades, ele é desnaturado, engendrado pelo maquinário biológico e agenciado pela tecnologia que o atualiza.

A matéria tornou-se obsoleta. Contudo, persiste: tal tecnologia ainda funciona a partir desta matéria, pois os aparatos biomédicos interagem com a estrutura e o funcionamento corpóreos. Entretanto, o que comparece aí é um “mínimo de corpo”. Surge a dúvida: O que resta, então? O que definiria a essência desse corpo?

Talvez seja esta a pergunta central do trabalho de Orlan, performer francesa que se reconhece como um software, recriando sua morfologia corporal por meio da biotecnologia. Orlan vem submetendo-se a sucessivas cirurgias plásticas, as quais são filmadas e transmitidas pela internet. Durante o procedimento estético-cirúrgico, a performer lê textos psicanalíticos e filosóficos.

Nessas cirurgias, Orlan esculpe em seu rosto novas formas e identidades. Ela adota e protagoniza imagens na própria pele. Cita Paul Valéry, para o qual nada é mais profundo que a pele, e afirma que tudo o que temos na vida é, justamente, nossa pele.

Orlan inscreveu no próprio corpo imagens de figuras femininas da História da Arte numa de suas performances intitulada “The re-incarnation of Saint Orlan”. Na cirurgia, remodelou seu rosto seguindo o desenho do rosto da “Gioconda” de da Vinci, com os olhos da “Diana Caçadora” da Escola de Fontainebleau e o queixo da Vênus de Botticelli.

A artista define seu trabalho como “Carnal Art”:

“Carnal Art é um auto-retrato no sentido tradicional, só que realizado com a tecnologia de nosso tempo. Enganando entre a desfiguração e a figuração, é uma inscrição na própria carne, como só a nossa era permite. Distante de um ideal de representação, o corpo passa a ser como um ready-made que se modifica”⁷.

A prática de intervenção extrema extingue a representação de maneira radical. Orlan produz imagens com sua carne, seu sangue, seus músculos e ossos. Em sua “blasfêmia corporal”, Orlan ataca tudo o que é inato, imposto, natural, inexoravelmente programado, determinado por seu DNA ou quem sabe por seu destino e, em última instância, coloca-se contra Deus. Entretanto, a herege Orlan proclama seu sacrifício: “Eu dei meu corpo à arte”.

Orlan critica as noções tradicionais e ditatoriais de beleza e as idéias ocidentais sobre a identidade. Se a artista já apagou todos os vestígios de sua identidade corporal e já manipulou de tal forma sua herança genética, o que resta do corpo de Orlan? O que define sua identidade?

Como Stelarc, Orlan declara a obsolência corpórea. Para ela, o corpo é uma máquina mal adaptada que se torna obsoleta com os softwares criativos. Com suas intervenções constantes, Orlan mantém-se numa permanente metamorfose. Todas as tecnologias ligadas às cirurgias plásticas oferecem as condições e permitem que seu corpo-ciborgue se torne incontornável, impreciso, provisório. A biotecnologia opera na reconstrução e mesmo na criação de uma nova estrutura que suporta a remodelação. O que persiste, então? Onde se encontraria a essência dessa estrutu-

⁷ ORLAN, 1996: | s.p. |.

ra disponível à reengenharia biotecnológica?

Stelarc e Orlan apontam para o status do corpo na era atual, quando a discussão atinge o questionamento a respeito da própria condição biológica da espécie humana. Para que chegássemos à concepção de corpo presente em suas obras, de “corpo obsoleto” e de “corpo agenciado pela tecnologia”, foi preciso, além do desenvolvimento e sofisticação das técnicas das bioengenharias de intervenção no organismo, que se banalizasse o espaço corporal, tanto na mídia como na medicina.

Assim, como observamos, o contexto digital elabora uma nova formulação para o problema do corpo. Reconceituado, ele apresenta novidades radicais no que diz respeito às suas possibilidades sensíveis, à sua atuação e ao seu funcionamento. Sob o enfoque da tecnologia, a Performance Art pode ser redefinida enquanto expressão artística, pois neste contexto específico, o conceito de corpo já não é o mesmo. Apresentando nova potência, outros contornos e superfícies, ele sugere um campo conceitual mais amplo, integrado às questões da era digital.

A realidade virtual torna possível novas imagens e sensações, deslocamentos entre real e irreal, racional e sensível; também novas formas de presença corporal, fluídas virtualmente no ciberespaço, na tele-presença, na interatividade virtual, na imersão em ambientes simulados. Dessa maneira, na medida em que uma nova realidade é criada, também constrói-se uma corporeidade diferente, que se adapta, que responde, que resiste e permanece.

Bibliografia

EAGLETON, Terry. *A ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

HARAWAY, Donna J. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: KUNZRU, Hari; HARAWAY, Donna J. *Antropologia do ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ORLAN. *This is my body... This is my software...* London: Black Dog, 1996. (catálogo de exposição)

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega, Passagem, 1999.



performances / clandestinas / performances públicas

regras, rituais, símbolos



As obras que hoje importam são aquelas que já não são obras.
(Adorno)

I.
É outono em Paris. Uma mulher jovem está seguindo um homem pela plataforma da estação. Evita ser reconhecida. Um chapéu cobre quase totalmente sua cabeleira loira. Usa óculos escuros. Sorra-

teiramente, entra no mesmo trem que o homem, rumo a Veneza. Durante duas semanas será uma sombra a persegui-lo pelas vielas e pelos canais.

Uma das versões da história conta que a perseguição acaba no momento em que o homem, apesar do chapéu, da peruca loira e dos óculos escuros, a reconhece. Surpreendida, a jovem aponta sua câmara para ele. O homem apóia lentamente a mão na objetiva e diz:

- Isto não estava previsto nas regras do jogo...

Sophie Calle, a perseguidora, tinha sido apresentada a ele durante uma festa. Casualmente, o homem comentara que, em breve, viajaria para Veneza. A partir desse momento a artista decide seguir esse quase desconhecido de Paris até Veneza, registrando, através de fotografias e anotações, todos seus movimentos, todas suas errâncias, todos seus deslocamentos pela cidade.

Segui esse homem porque não sabia o que fazer, porque não tinha nada para fazer. Tinha voltado para minha cidade depois de sete anos, não tinha trabalho, nem dinheiro, nem sonhos, nem o que fazer... Como não queria estar o dia inteiro em casa, dediquei-me a ver o que faziam as pessoas, a ver aonde iam... Comecei a segui-las só por isso, comecei a tirar fotos e a fazer anotações para lembrar, para não me esquecer das coisas...¹

Através de rituais cotidianos, a experiência de viver é transformada por Calle num objeto que deve ser examinado, pensado e sentido. O sentimento materializa-se, assim, em registro (prova, indício, testemunha) de um processo memorialístico e mnemotécnico e se constitui como uma espécie de alerta para nossa própria memória, para nossos desejos, para nossas ilusões.

A Suite veneziana é exibida como uma série de fotografias e uma coleção de textos que podem ser expostos numa sala de exposições ou impressos num livro (de fato, a Suite veneziana foi publicada juntamente com um texto de Jean Baudrillard e faz parte do livro Double Game, escrito em colaboração com Paul Auster).

Mesmo que , muitas vezes, a artista pareça exercer atitudes de controle ou vigilância como, de fato, detectam nessa obra alguns críticos, suas performances clandestinas têm mais a ver com as estratégias do desejo. Como uma amante traída, Sophie Calle persegue o homem para restaurar seus sentimentos extraviados. Entre a verdade e a ficção, a historia veneziana estende-se para o desejo pelo outro desconhecido.

Porque,

... perseguir o outro é tomar conta do seu itinerário; é vigiar a vida do outro sem ser conhecido; é aliviá-lo do peso da existência, da responsabilidade de sua própria vida.²

Simultaneamente ela, a que persegue, é também aliviada da responsabilidade de sua própria vida, porque cegamente percorre os passos do outro. Uma maravilhosa

reciprocidade acontece na anulação de cada existência, na anulação de cada tênue posição do sujeito como sujeito. Ao seguir o outro, nós o substituímos, intercambiamos vidas, paixões, desejos, transformamo-nos no duplo do outro.

Em Veneza, cidade lúbrica, sente-se o desejo de desejar alguém. Entre a terra e a água, sólida e fluida, Veneza é uma cidade entre dois corpos. Os gestos de Sophie Calle aguçam a fantasia e a transbordam. Por mais corriqueiras que as fotos sejam, por mais árida que a escrita pareça, a Suite Veneziana abre espaços de sentido que nos incluem e nos precipitam. Quando começa o jogo, os limites entre o eu do espectador e o de Calle entram em colapso, porque o trabalho da artista nos propõe, nos autoriza e nos obriga a criar novas regras e novos jogos.

A ausência é parte essencial desse ritual, pois o homem não aparece nunca identificado nas fotos. Sempre é visto de costas, num plano de fundo ou perdido no meio da multidão que pulula na Praça de São Marcos ou no Lido. Sophie Calle percorre a cidade inundada para vislumbrá-lo num restaurante para turistas, no cemitério da Giudecca, no Fondaco dei Turchi.

Uma das versões da história conta que a cerimônia (a performance) acaba no momento em que o homem desaparece para sempre na estação de Mestre, rumo a Paris, deixando para trás, na plataforma, Sophie Calle, que vê o trem se afastar, ainda travestida com a peruca loira e os óculos escuros.

II.

Depois da II Guerra Mundial, os artistas visuais começam a usar seu corpo como matéria. O objetivo que perseguiam era eliminar os limites entre a arte e a vida. A afirmação do corpo enquanto forma e conteúdo apontava para a primazia do ser humano sobre os objetos e deve ser situada no contexto histórico imediatamente posterior ao Holocausto, a Hiroshima e o advento da era atômica.

A presença do corpo na arte, como conteúdo, reflexão, marca, traço ou resto, é inegável. É possível afirmar que o corpo humano se encontra como o ponto de referência do discurso artístico desde seu começo. Porém, no transcurso dos últimos cem anos, a arte interroga-se acerca da maneira em que o corpo tem sido concebido e representado ao longo da história. Partindo das reflexões produzidas

¹ CALLE, Sophie. In OLIVARES, Rosa. Una historia real. Entrevista com Sophie Calle. Revista Lápiz Ano XVI. N.130. Março,1977. p.32 a 47.

² CALLE, Sophie e BAUDRILLARD, Jean. Suite vénitienne. Seattle: Bay Press, 1994. P xxi

no século XX nos campos da psicanálise, da filosofia, da antropologia, da medicina e da ciência, a idéia de um “eu” dotado de uma forma estável e finita foi gradualmente erodida, e os artistas investigaram a temporalidade, a contingência e a instabilidade como qualidades inerentes do homem. Abordaram e percorreram os territórios do risco, do medo, da morte, do perigo e da sexualidade, num tempo em que o ser humano teve maior consciência dessas ameaças.

Ao escolher o corpo como sítio da obra de arte enfatiza-se a primazia do processo sobre o produto e o conceito de arte desloca-se dos objetos representativos para as ações que estilham os limites dos gêneros e se instalam no tempo real do movimento e do espaço.

As práticas artísticas afastaram-se dos postulados puramente formalistas e da produção do objeto-mercadoria, criando obras de caráter híbrido, nas quais propunha-se a ruptura do limite entre o ficcional e o factual. O artista engajou-se com o espectador no intuito de reconectar a arte às circunstâncias materiais dos eventos sociais e políticos. Happenings, fluxus, ações, rituais, demonstrações, direct art, arte destrutiva, event art, body art, foram muitas as denominações dadas pelos artistas, mas por volta dos anos 70 a crítica incorporou todas elas sob a denominação de performance. Parece interessante apontar que essa palavra incomodou os artistas, agora performers, para quem esse termo despolitizava o trabalho, aproximando-o do teatro e associando-o com a representação e o entretenimento.

O termo performance, de uso comum no sistema das artes visuais, aparece como uma ampla denominação genérica sob a qual se acumulam de atos basicamente conceituais a manifestações físicas que podem ter lugar em privado ou em público. Uma ação pode durar poucos momentos ou continuar interminavelmente. A performance pode compreender simples gestos apresentados por um artista ou complexos eventos e experiências coletivas que envolvam espaços geográficos dispersos e comunidades diferentes. Pode ser transmitida por satélites e vista por milhões, aparecer em livros, exposições ou CD ROMs interativos, ou ainda acontecer na realidade virtual.

A ação pode ser silenciosa, sem uso de linguagem verbal, ou utilizar as mais complexas trilhas sonoras. Há performances autobiográficas, ficcionais, históricas ou de outras formas narrativas. Podem acontecer sem testemunhas e sem

documentação ou podem ser registradas em anotações, fotografias, vídeos, filmes...

Os artistas que desenvolvem seu trabalho através de ações transportam as experiências indeterminadas do modernismo tardio e aspiram à indefinida condição cultural anunciada pelo pós-modernismo. As performances, freqüentemente não comercializáveis, difíceis de preservar e de exhibir, enquanto se apóiam em princípios éticos, desafiam os hábitos sociais e morais e aspiram a tornar palpáveis as condições corpóreas, psíquicas e sociais da cultura global atual.

III.

É outono em Lima, corre o ano de 2000. Todas as sextas feiras um grupo de artistas chega, ao meio-dia em ponto, na Plaza Mayor da cidade. Carregam bacias vermelhas de lavar roupa, sabão marca Bolívar, cordas e bandeiras peruanas de todos os tamanhos. Lentamente, se colocam atrás das correntes que circundam a fonte que está no centro da Praça de Armas e esperam. O povo não tarda em chegar. Homens, mulheres e crianças, anciãos e jovens, operários, professores, jornalistas, atores e atrizes, burocratas e desempregados, todos fazem fila para ensaboar, enxugar e estender a sua bandeira - a que eles mesmos levaram para a praça - nos varais colocados nos jardins. Todas as sextas-feiras desse outono, da 1 às 3 da tarde, a Plaza Mayor de Lima transforma-se no luminoso e fresco pátio de uma lavanderia.

Alguns meses antes, um grupo de artistas reunira-se frente à Oficina Nacional de Procesos Electorales para montar um ataúde e realizar uma performance. Esse ato, além da oficialização da morte da democracia no Peru, marcou também o nascimento do Colectivo Sociedad Civil, integrado por Gustavo Buntinx, Susana Torres, Emilio Santisteban, Claudia Coca, Fernando Bryce, Abel Valdía e Luis García Zapatero. Todos, à exceção de Buntinx, que é historiador da arte, são artistas plásticos³.

Os integrantes do Colectivo Sociedad Civil abandonaram por um tempo suas tarefas habituais e se dedicaram à realização de performances no espaço público da cidade. Falarei aqui de duas: Lava a bandeira e Bota a lixo no lixo.

³ BAYLY, Doris. Lava la Bandera. In: http://www.latinarte.com/spanish/magazine/magazine_a_lavalabandera.jsp

Lava a bandeira foi uma performance cujo objetivo era o de produzir uma imagem emocional que pudesse agitar a consciência coletiva a partir da resignificação de alguns dos símbolos mais estáveis da nação: a Plaza Mayor e a bandeira nacional

O espaço tradicional da Plaza Mayor de Lima, onde está situado o Palácio de Governo e os edifícios do poder institucional, foi o lugar escolhido por seus criadores para por em cena a corrupção do regime e confrontá-la com o símbolo sagrado da unidade nacional: a bandeira peruana. A pátria estava suja, corrompida e, portanto, era necessário lavá-la - com sabão e bacia - no espaço mais representativo da vida social e política do país: a Plaza de Armas.

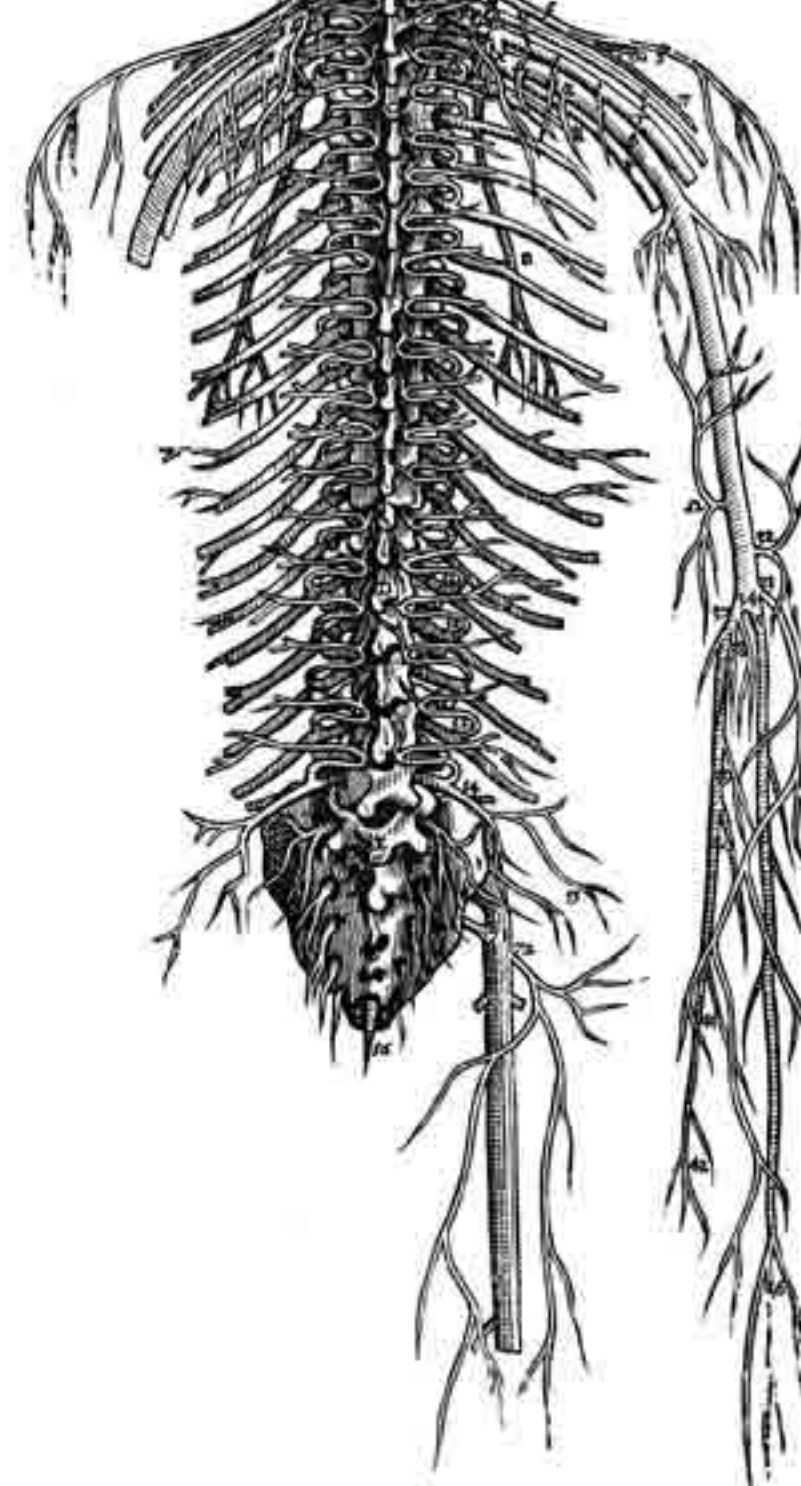
Como explicou mais tarde Gustavo Buntinx, o auge de Lava a bandeira ocorreu como consequência do descrédito da classe política do país, logo depois da morte de sete pessoas na Marcha de los Cuatro Suyos. O governo de Fujimori tinha-se encarregado de difundir a idéia de que essas mortes eram culpa de um rebote senderista impregnado num protesto social. Naquele momento, o objetivo consistia em desacreditar qualquer elemento antagônico acusando-o de terrorista e associando-o com Sendero Luminoso⁴.

Dessa maneira, e tal como Buntinx afirma, Lava a bandeira representou a pressão de um setor da sociedade civil que não queria dar seu braço a torcer e que tinha decidido conduzir o protesto até suas últimas consequências. Quer dizer, todos os cidadãos que nunca estiveram de acordo em negociar politicamente com um regime claramente mafioso e corrupto encontraram em Lava a bandeira seu melhor lugar de resistência. Por isso, esta performance converteu-se na vanguarda estratégica do movimento opositor e, curiosamente, foi se disseminando para além das fronteiras do Peru.

A bandeira (com seu significado de unidade territorial e espiritual) e a praça pública (alusão à centralidade do poder) converteram-se nos dispositivos utilizados para por de manifesto a absoluta crise do pacto social no Peru e, sobretudo, para propor uma maneira nova de significar a nação.

A partir de elementos corriqueiros muito comuns e de práticas domésticas cotidianas, essa performance pôs em manifesto as conexões entre vida comum e política, e demonstrou que a construção de um novo sujeito poderia partir de uma interpelação radical dos símbolos.

⁴ Cf.VICH, Víctor. Desobediencia simbólica. Performance y política al final de la dictadura fujimorista. (mimeo).



O mesmo grupo organizou a ação *Bota o lixo no lixo*, que contemplava a distribuição de mais de 35.000 sacos de lixo com as fotos impressas de Fujimori e Montesinos vestidos com o traje listrado de presidiário. A vestimenta era simbolicamente muito importante porque, tendo em conta a passada década de violência política, articulou dois significados até então socialmente desvinculados: terrorismo e corrupção. O objetivo era que as pessoas comesçassem a associar os males do terrorismo aos da corrupção e, mais ainda, que entendessem que a corrupção era uma forma de terrorismo.

Produzida da maneira que na tradição latino-americana denomina-se “escrache,” *Bota o lixo no lixo* consistia, como seu nome o indica, em jogar lixo nas casas dos mais conhecidos políticos fujimoristas como um ato de protesto e indignação.

Os sacos não levavam lixo dentro, estavam apenas cheios de papel picado ou de ar. Mas quando os *performers* foram à casa da congressista Martha Chávez, responsável pelo bloqueio sistemático das investigações contra a corrupção, lixo real e excrementos foram jogados contra eles do interior da residência. A senadora jogou, de fato, seu próprio lixo contra os cidadãos que só tinham como propósito deixar no passeio uma grande quantidade de sacos com as caras impressas dos seus correligionários.

IV.

Se nos anos 80 e 90 parecia ter sido decretado o fim das utopias - examinou-se muito o sentido dessa palavra e criaram-se outras como heterotopia e distopia -, no novo século, parece necessário restaurar o conceito.

Nicolas Bourriaud aponta para as “utopias de aproximação”⁵, práticas artísticas que se estendem num vasto território de experimentações sociais, e que pretendem agir gerando novas percepções e novas relações de afeto num mundo regulado pela divisão do trabalho, a ultra-especialização e o isolamento individual.

Para o filósofo francês, a arte contemporânea desenvolve um projeto político enquanto se esforça em investigar e problematizar a esfera relacional. Para ele, o ato da exposição é um momento privilegiado onde se instalam coletividades instantâneas, regidas por princípios diversos de acordo com o grau de participação

do espectador exigido pelo artista, a natureza das obras, os modelos de sociabilidade propostos ou representados que geram territórios específicos de intercâmbio⁶.

A arte contemporânea se propõe modelar mais que representar, pretende inserir-se e agir dentro do tecido social mais do que se inspirar nele. Desse ponto de vista, a obra de arte se constitui como um interstício social, um espaço de relações humanas que, ao se integrar mais ou menos harmoniosa e abertamente no sistema global, sugere outras possibilidades de intercâmbios que aquelas vigentes nesse sistema.

A tarefa da arte no campo do intercâmbio das representações seria criar espaços livres, propor temporalidades cujo ritmo atravessasse àqueles que organizam a vida cotidiana, favorecer relacionamentos intrapessoais diferentes daqueles que nos impõe a sociedade da comunicação⁷.

Urge, nesse sentido, refletir sobre a maneira em que se atualizariam, através da performance, esses relacionamentos diferentes e também de que maneira seriam transmitidas e potencializadas as memórias, tanto as coletivas quanto as pessoais. De acordo com Diana Taylor, performance vem da palavra francesa *‘parfournir’* que significa realizar ou completar um processo. Para a escritora, a teoria da performance deriva dos estudos antropológicos sobre dramas sociais e coletivos, peças teatrais, bailes, ritos, manifestações políticas, festas.⁸

Se por performance entende-se o restaurado, o (re)iterado, no sentido em que Richard Schechner aponta para o *twice behaved behavior* (repertório reiterado de condutas repetidas), descobre-se nesse gênero um espaço privilegiado para o entendimento da memória e do trauma⁹.

A necessidade de memória da nossa sociedade se constituiria a partir de uma ação coletiva, consciente e constante que se faria efetiva através da reclamação. Para a psicanalista Eva Giberti, essa reclamação é a função maior de uma memória que não cessa de se fazer ouvir. Uma memória que restituiria as redes de sentidos e, ao repor o que falta, o que não está, ou o que está no modo de não estar, resgataria do vazio aquilo que foi subtraído. A memória ativa se constituiria, assim, como uma memória ativada que permitiria aos homens refazer a esgarçada trama dos dias, suturar as feridas abertas pela violência do estado e convocar para junto dos vivos os que já foram e os que ainda hão de ser.¹⁰

⁶ Cf. BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris : Les presses du réel, 2001. p. 17-18.

⁷ Cf. BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris : Les presses du réel, 2001. p. 19.

⁸ Cf. TAYLOR, Diana. *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*. (mimeo)

⁹ Cf. SCHECHNER, Richard. *Performance As a Formation of Power and Knowledge*. In TDR Comment. <http://www.csun.edu/~vcspc00g/603/>

¹⁰ Cf. TERÁN, Oscar. Tiempos de Memoria. In Punto de Vista n.68, p.12.

¹¹ Cf. DIAMOND, Elin. Blau, Beckett, and the politics of Seeming. In TDR Comment. <http://www.csun.edu/~vcspc00g/603/>

Como a performance se apóia sempre num contexto específico para seu significado, funciona como um sistema histórico e culturalmente codificado. As imagens articuladas adquirem seu sentido só num contexto cultural e discursivo específico. Atuam na transmissão de uma memória social, extraindo ou transformando imagens culturais comuns de um arquivo coletivo¹¹.

As estratégias da performance possuem sua história e também vão se transformando. Hoje parece necessário ligar a categoria de “performance” ao conceito de “esfera pública” e à teoria dos chamados “novos movimentos sociais.” Nesse sentido toda discussão sobre “performance” deve fazer referência a uma forma de expressividade que é atualizada num espaço público e que tem como objetivo questionar as mais importantes práticas ou símbolos que estruturam a vida social .

Em efeito, ao buscar redefinir o poder, certas performances permitem observar as possibilidades de agenciamento social e individual. As performances *Lava a bandeira* e *Bota o lixo no lixo* compartilham uma característica que vale a pena sublinhar: o caráter eminentemente participativo com que foram atualizadas, já que estiveram destinadas a promover um conjunto de ações que puderam gerar um efeito de resposta e assim dar conta do terrível mal-estar que reinava na sociedade. Ao mesmo tempo, inverteram o tipo de relação tutelada que os governos costumam estabelecer com a população.

De acordo com Victor Vich,

“... dentro do sentido tradicional que o poder costuma assinar ao simbólico, essas obras já não são realmente obras pois hão deixado de ter um autor definido, não possuem uma coerência ‘interna’ suficientemente estável, implicam constantes interações e se propõem uma replicabilidade pós-aurática”¹².

O pesquisador postula a inversão da conhecida imagem de Foucault e afirma que essas performances representariam a microfísica da resistência e já não a do poder.

Essa mesma microfísica da resistência pode ser detectada nas ações às vezes não tão clandestinas de Sophie Calle. Ela não está engajada em lutas políticas pontuais, mas algumas das suas performances apontam para a recuperação de um cotidiano perdido, a reabilitação de uma sociabilidade desgastada. Assim, através de raros

e simples gestos de convivência, a artista tece uma trama de micro-relações inusitadas e plenas de afetos.

V.

Setembro, 1994.

Regra do jogo.

Sorria em Gotham Handbook, Paul Auster. Sorria quando a situação não o exige. Sorria quando você está com raiva, quando se sentir muito maltratado pela vida e para ver que efeito terá. Sorria aos desconhecidos na rua. (Nova York pode ser muito perigosa, você deve ser prudente). Se preferir, sorria somente às mulheres (os homens são brutos, é necessário não lhes dar idéias falsas). Sorria mais freqüentemente às pessoas que você não conhece. Sorria ao empregado do banco que entrega seu dinheiro, à garçonete que traz sua comida, à pessoa sentada na sua frente no metrô. Repare se um deles lhe sorri de volta. Contabilize o número de sorrisos que são endereçados a você cada dia. Não se decepcione se as pessoas não retribuïrem seus sorrisos. Considere cada sorriso que o outro lhe dá como um presente precioso.

Nova York, 22 de setembro de 1994.

28 sorrisos doados, 13 recusados, 4 sanduíches aceitos, 1 recusado, 1 maço de cigarros aceito, 16 minutos de conversação.¹³

¹³ <http://www.musee-du-sourire.com/collection.htm>



"O BANQUETE"

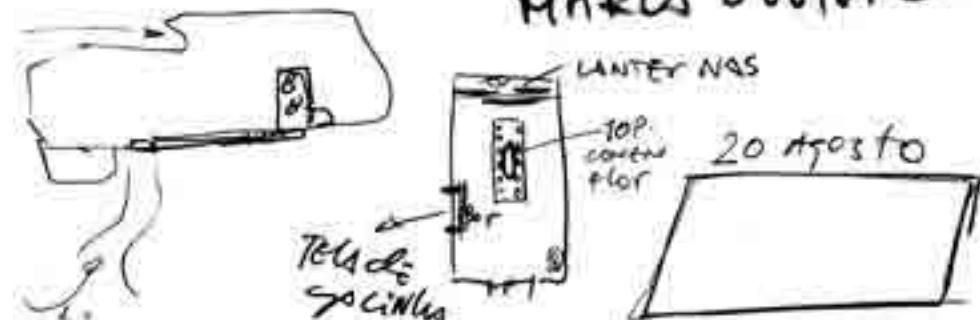
- + (2 P) PARA SERVIR O PÚBLICO (FOR)
- + 1 PESSOA SERVIR ÁGUA E VINHO (ATMOS)
- + 4 PESSOAS PÃO — MAIS 2 P
- PESSOAS P/ PRODUÇÃO (PRODUÇÃO)
- LAMPADAS DE NATAL
- GALINHA? (15) ONDE? COMO?
- PROPAGANDA P/ FESTA
- 10 BAR - NEON

Servir

- 10 ÁGUA
- FLOR — INDIANA VAI CANTAR
- SO PÃO
- PÃO →
- PAUVO
- DANCING

18/22

MARCA BOUTET GARNI



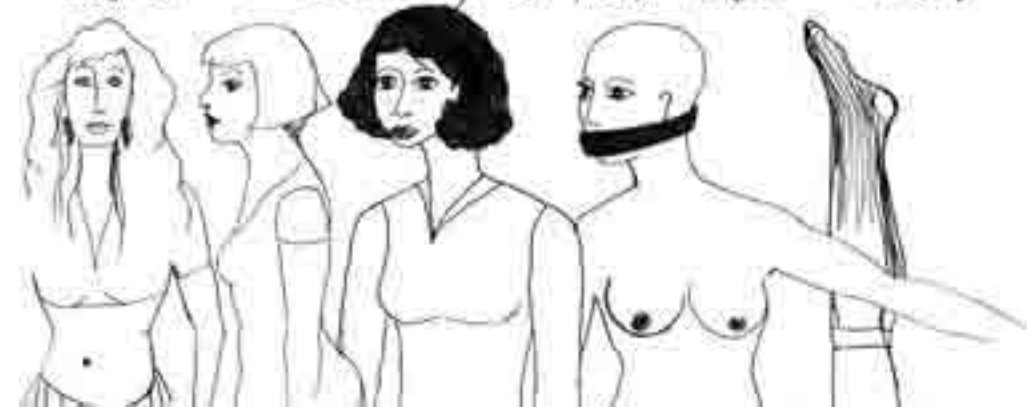
* PARA OTOBONG PINTAR PAREDE?
AMANHÃ ANTES DO ALMOÇO

JORNAL PARA FORRAR O CHÃO DA SALA

- Rolo de tinta
- O Fernando disse que está na ~~demora~~ Salinha da escada, devemos pedir ao Julio 'anjo da guarda' ele sabe onde está
- Precisamos de uma lata para misturar a tinta de parede ~~que está na cozinha~~
- Precisamos de um cabo de vassoura e o rolo
- A tinta de parede está na "Livreria"

Não estarei aqui pela manhã

→ A Ja Keline disse q. a extra estará aberto, e tem tudo lá.



| am afraid of forgetting!

Esquerda-direita, topo-pé left-right, top-bottom: **Linha line I:** Violence No More, Arahmalani [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; workshop [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; Notorious, Gregg Smith [idem]; Fleumático Phlegmatic, workshop [idem]; O Banquete The Banquet, Marco Paulo Rolla [idem] **Linha line II:** workshop [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; Melancólico Melancholy, workshop [idem]; idem [idem]; sem título, Yiftah Peled [idem]; Old Fashioned, Monali Meher [foto photo Fabrício Cavalcanti] **Linha line III:** Bicicleta Maracatu Bicycle, Paulo Nenfidio [foto photo Celso Cabelo]; Snail's Project, Grupo Gia [foto photo Brígida Campbell]; Gear, Ana Gastelois [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; Behavior, Grupo Tramóia [foto photo Fabrício Cavalcanti]; O Banquete The Banquet, Marco Paulo Rolla [foto photo Brígida Campbell] **Linha line IV:** Bicicleta Maracatu Maracatu Bicycle, Paulo Nenfidio [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; O Banquete The Banquet, Marco Paulo Rolla [foto photo Brígida Campbell]; sem título no title, Geraldo Loyola [foto photo Celso Cabelo]; sem título no title Márcia X [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; divulgação MIP MIP divulgaition [idem] **Linha line V:** Behavior, Grupo Tramóia [foto photo Brígida Campbell]; sem título no title, Fernando Ribeiro [foto photo Fabrício Cavalcanti]; A Thousand Deaths - Sortie 2, Paul Perry [arquivo do artista artist's archive]; papelaria MIP MIP stationery [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; O Banquete The Banquet, Marco Paulo Rolla [foto photo Brígida Campbell]









102 Como um grupo de temperamentos *As a group of temperaments, workshop* [foto photo Marcelo Terça-Nada!]
MIP



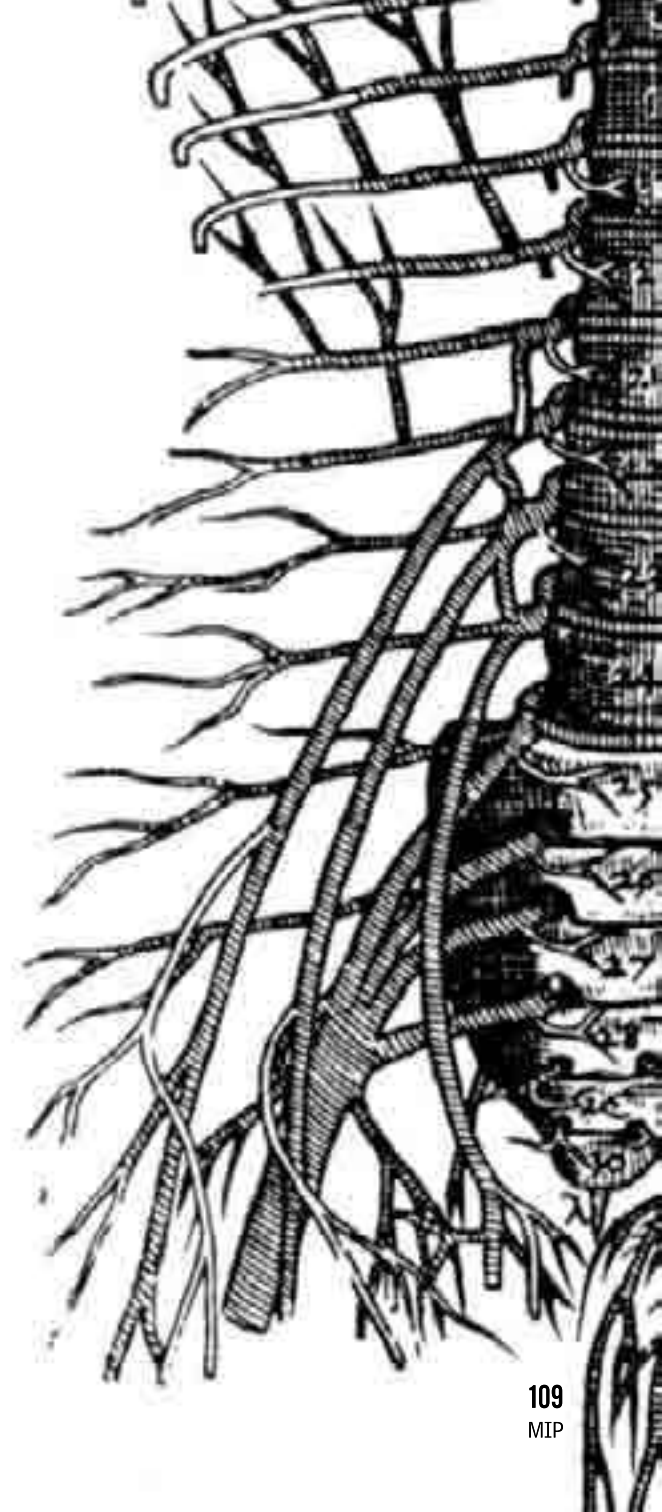
sem título no title Márcia X [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; Price/Pride, Reza Afisina [idem] 103
MIP







Esquerda-direita, topo-pé left-right, top-bottom: **Linha line I:** Body Armor, Paul Perry [arquivo do artista artist's archive]; Practising Nostalgia, Monali Meher [foto photo Adriana Moura]; exposição exhibition, Juliana Alvarenga [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; **Linha line II:** Generics, Izabela Pucú [foto photo Celso Cabelo]; Price/Pride, Reza Afisina [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; papelaria MIP stationery [idem] **Linha line III:** Old Fashioned, Monali Meher [foto photo Marcelo Terça-Nada!]; workshop [idem]; Não-ideias: dançando sem música enquanto nada acontece Non-ideas: dancing without music while nothing happens, Marta Neves [foto photo Fabrício Cavalcanti]; palestra lecture Moniek Toebosch [foto photo Brígida Campbell]



agosto
august

workshop

18 a 22

workshop de performance

OS QUATRO ELEMENTOS

“Amsterdam, 14 de julho de 2003

Ponto de partida:

Foi Hipócrates quem dividiu a humanidade em quatro temperamentos básicos, por volta do ano 450 a.C.. Hipócrates reconheceu a raiz de cada um dos temperamentos como sendo derivada dos humores dominantes no corpo. Sangue (sanguíneo), bile originária do fígado (colérico), fleuma (fleumático), bile originária dos rins (melancólico).

Comum entre os antigos astrólogos e filósofos, uma visão correspondente classificaria os indivíduos de acordo com os elementos da ordem natural: respectivamente, ar, fogo, água e terra.

Para trabalhar com um grupo de performers desconhecidos e ter bons resultados em apenas duas semanas, eu sugeriria o seguinte:

Para cada um dos quatro temperamentos, temos de buscar trabalhos de arte de diferentes artistas, podendo aproximá-los de um destes temperamentos.

Convido os participantes a trazer exemplos como fotos, vídeos, DVDs de artistas e de musicistas.

No primeiro dia, vamos selecionar quatro trabalhos de arte interessantes que estejam ao máximo relacionados com um dos quatro temperamentos.

Os trabalhos desses quatro artistas serão o ponto de partida para o desenvolvimento de um grupo de

Performance Workshop

THE FOUR ELEMENTS

“Amsterdam, July 14, 2003.

Starting point:

Around the year 450 A.C. Hippocrates divided humanity into four basic temperaments. He recognized the root of each of the temperament as being derived from the dominant humors of the body:

Blood (sanguine), liver bile (choleric), phlegm (phlegmatic), kidney bile (melancholy).

Common among the ancient astrologers and philosophers, a corresponding vision would classify individuals according to the natural elements: air, fire, water and earth.

In order to work with a group of unknown performers with good results in only two weeks, I suggest the following:

We should seek works of art by different artists for each one of the four temperaments and approximate them to these temperaments.

I invite the participants to bring photos, videos or DVDs of works by artists and musicians.

On the first day, we will select four interesting works of art that are most related with each of the four temperaments.

The works of these four artists will be the starting point for the development of a performance group during the following two weeks.

At the end of the first day, we will compose four groups that will each develop a half-hour performance over two weeks. Of course there will be a chance to work alone, but any solo work should be related with the theme and should

performance durante as próximas duas semanas.

No final do primeiro dia, vamos compor quatro grupos que trabalharão, cada um, uma performance de meia hora durante as duas semanas. É claro que haverá a possibilidade de se trabalhar sozinho, mas este trabalho deverá estar relacionado com o tema e deverá igualmente estar incluído no processo desenvolvido pelo grupo.

Para lhes dar uma sugestão, vocês poderiam utilizar o trabalho de um pintor local, as ações de um artista/performer nacional ou de conhecidos performers internacionais como Marina Abramovic ou Bruce Nauman.

Eu realmente espero que os participantes cheguem no primeiro dia com uma boa quantidade de bons exemplos. Participantes com computador e conexão na Internet deveriam buscar sites que falem sobre os quatro temperamentos. Outros deveriam descobrir livros sobre o assunto.

Não excluirei a possibilidade de que as quatro apresentações se desenvolvam num sentido mais político ou abordando problemáticas do corpo. Podem igualmente desenvolver questões ligadas à dança, à música, etc. Nada será excluído.

Espero que tenhamos fantásticos momentos juntos e que a cooperação entre nós nos leve a novas aventuras no campo das artes performáticas.

Espero ver todos vocês em breve.”

Moniek Toebosch

also be included in the process developed by the group.

As a suggestion, you can use the work of a local painter, the actions of a Brazilian artist, performer or of known international performers such as Marina Abramovic or Bruce Nauman.

I really hope that the participants arrive on the first day with a substantial quantity of good examples. Participants with computer and Internet connections should seek sites that speak about the four temperaments. Others should look for books about the theme.

I will not exclude the possibility that the four presentations develop in a political direction or approach corporal problematics. Or they can explore issues linked to dance, music, etc.. Nothing will be excluded.

I hope that we have fantastic moments together and that the cooperation between us leads us to new adventures in the field of the performing arts.

I hope to see you all soon.”

Moniek Toebosch



como um grupo de temperamentos as a group of temperaments

Um grupo de 15 pessoas coloca-se ajoelhado em volta de uma mesa. Diante de cada uma das pessoas está uma caixa de leite com um furo em sua base. As pessoas devem colher o leite que jorra com a boca e devolvê-lo à caixa pela parte de cima. Um som acelera a ação que deve ser mantida até a exaustão quando as pessoas desistem e caem ao chão, buscando um estado de inconsciência.

A group of 15 people kneels around a table. Before each one of them is a milk box with a hole at the bottom. The people must catch the milk that pours out with their mouth and return it to the box through the upper portion. A sound accelerates the action that should be maintained exhaustively until everyone desists and falls on the floor, seeking a state of unconsciousness.

duração *length*: 1h
foto *photo* Marcelo Terça-Nada!



sanguíneo sanguine

Três pessoas estão sentadas à uma mesa, em uma sala. Todas prendem a respiração e tentam manter-se sentadas o máximo que conseguem. Quando a interrupção da respiração se torna insuportável, cada uma, a seu tempo, corre para uma abertura da sala (janelas), tentando recuperar o fôlego. Em seguida, voltam à mesa e a interrupção respiratória é novamente iniciada. Uma quarta pessoa é incumbida de fechar as janelas abertas pelos três participantes da mesa. Sempre que uma janela estiver aberta, a quarta pessoa deve fechá-la. A ação dura até o momento em que, as três pessoas não mais agüentando, tentam escapar por uma porta. Mas não conseguem. Abaixam-se desesperados para sorver o ar que passa por debaixo da porta. Neste momento, a quarta pessoa abre a porta e sai, sendo sofregamente acompanhada pelos outros.

Three people are sitting at a table, in a room. All hold their breath and try to remain sitting as long as they can. When they can no longer hold their breath, each one, in turn, runs to a window to try to restore their breath. Then they return to the table and hold their breath once again. A fourth person is called on to close the windows opened by the three participants at the table. Whenever one window is opened, the fourth person, should close it. The action lasts until the three people can't go on, they try to escape through the door, but are not able. They crouch to gasp the air passing from under the door. Then the fourth person opens the door and leaves and is anxiously accompanied by the others.

duração length: 1h

foto photo Fabrício Cavalcanti



melancólico melancholy

Três pessoas estão em uma sala. Uma dedilha um baixo elétrico. Outra se ocupa em manipular uma aparelhagem eletrônica, produzindo sons. A terceira tenta desesperadamente que alguém responda a uma chamada de celular. Nenhum dos três se comunica entre si. Cada um prossegue solitário em sua ação, criando um ambiente cada vez mais tenso. Aos poucos, todos vão se dirigindo para uma janela da sala. A pessoa do celular atira-o longe e continua tentando que alguém lhe responda. Cada uma sobe no parapeito de uma das janelas. Começa a tocar a “Ave-Maria”. O primeiro corpo oscila, pendurado a uma trave da janela, se lançando para fora. Pouco depois, a segunda pessoa também se lança para fora. A terceira ainda grita tentando ser respondida. Insiste algumas vezes e igualmente se lança para fora.

Three people are in a room. One strums an electric bass. Another manipulates an electronic device that makes sounds. The third tries desperately to get someone to respond to a call from a cell phone. None of the three communicates with each other. Each one proceeds alone in their activity, creating an increasingly tense environment. Little by little, each one goes to a different window. The person with the cell phone throws it out the window and continues trying to get someone to respond. Each one climbs onto the parapet of the window. “Ave-Maria” begins to play. The first body wavers, hanging from a beam on the window, throws himself out. A little later, the second person also throws herself out. The third still cries trying to get someone to respond. He insists a few more times and also jumps out.

duração length:1h

foto photo Marcelo Terça-Nada!



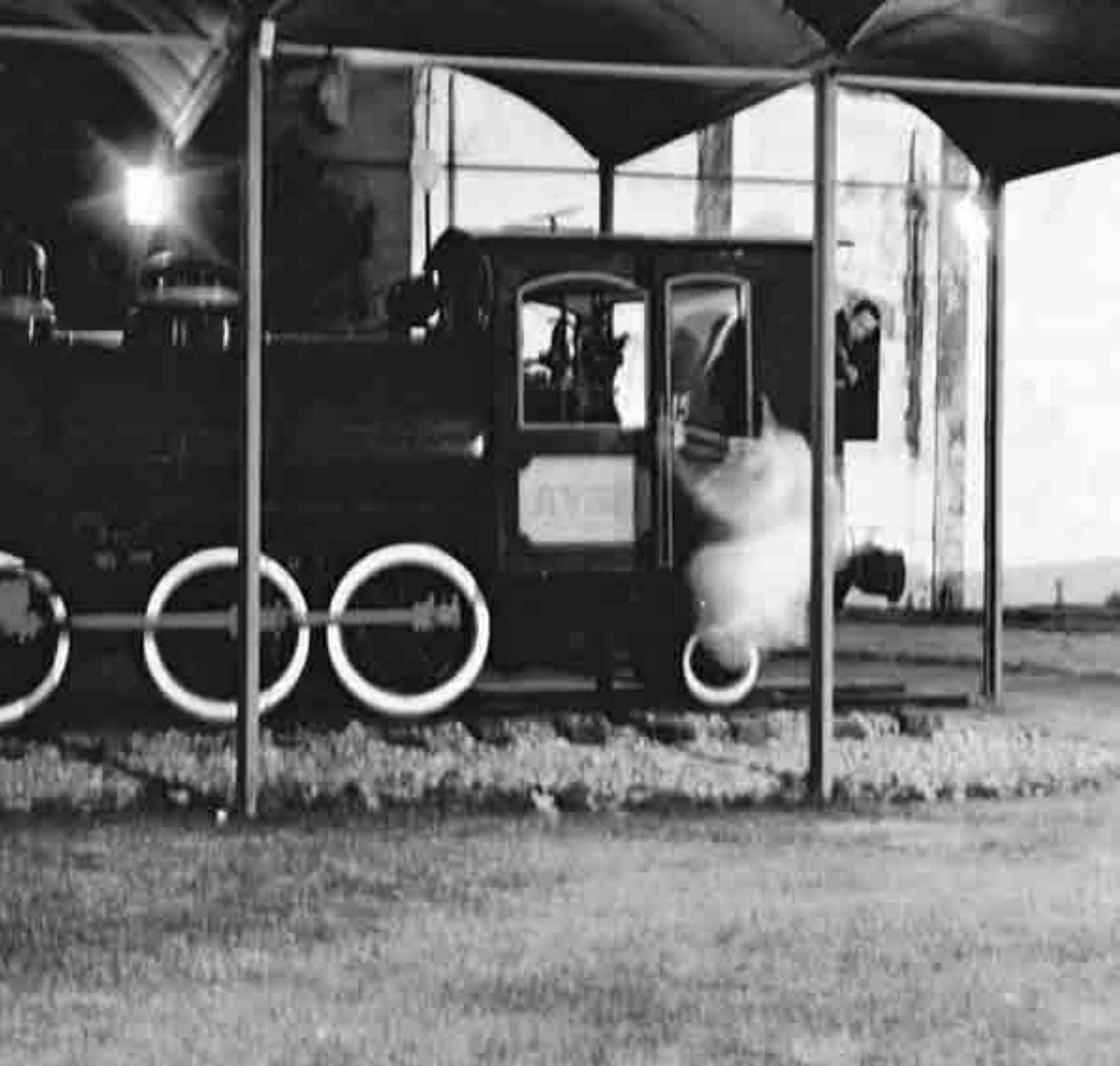
fleumático phlegmatic

Numa sala com três janelas, três pessoas colocam-se comodamente deitadas lado a lado, diante delas, exatamente onde o sol da tarde cria uma área luminosa sobre o assoalho de madeira. Uma quarta pessoa permanece por algum tempo vendo televisão num cômodo contíguo e, em seguida, entra no cômodo das janelas, colocando-se na frente da primeira pessoa. Seu corpo impede que a luz solar atinja a pessoa deitada, que se levanta e faz o mesmo diante da pessoa que estava confortavelmente instalada a seu lado. A ação vai se sucedendo até que a última pessoa a se levantar dirige-se à televisão ligada, assiste-a durante um certo tempo e volta à sala das janelas para recomençar a ação de revezamento diante da luz do sol. A ação se interrompe quando cada um se levanta lentamente e fecha a janela diante da qual estava deitado, saindo em seguida da sala.

In a room with three windows, three people lie down comfortably side by side, in front of the windows, exactly where the afternoon sun creates a lit area on the wooden floor. A fourth person watches television for a while in a room nearby, and then enters the room with the windows, placing himself in front of the first person. His body blocks the sunlight from reaching the person lying down, who gets up and blocks the light falling on the person who was comfortably by his side. The action continues until the last person gets up and goes to the room where television is turned on, watches for a while and goes back to the room of windows to take up the action of shifting in front of the sunlight. The action is interrupted when each one gets up slowly and closes the window before which they were lying down, and then leaves the room.

duração length: 1h
fotos photos Fabrício Cavalcanti,
Brígida Campbel (p. 122-123)





colérico choleric

Próxima a uma velha locomotiva parada, uma jovem moça simula a ação de querer subir como se a locomotiva estivesse em movimento. Sua expressão facial e de seu corpo indicam uma grande dificuldade em conseguir alcançar a escada que leva à cabine da máquina. Enquanto isto, um jovem rapaz observa, de dentro da cabine, todo o esforço da jovem sem dirigir-lhe o mínimo gesto de ajuda. A moça continua correndo até alcançar a escada. Sobe com bastante dificuldade e para o rapaz é como se nada estivesse acontecendo.

Close to an old stopped locomotive, a young girl simulates the action of wanting to climb up as if the locomotive was in movement. Her facial expression and her body indicate a great difficulty in being able to reach the stairs that lead to the engine room. Meanwhile, a young boy watches, from inside the cabin, the great effort of the young girl without offering the smallest gesture of help. The girl continues running until she reaches the stairs. She goes up with great difficulty and for the boy it is as if nothing was happening.

duração length: 1h
foto photo Celso Cabelo

agosto

august

18

segunda-
monday
feira



Wilson de Avellar

BH-Brasil

Durante 12 horas ininterruptas, Wilson de Avellar se coloca com seu corpo no espaço, procurando explorar as infinitas possibilidades de se posicionar. A partir de cada pose estática escolhida pelo artista, dois pedreiros são incumbidos de levantar paredes com tijolos e cimento, seguindo exatamente a forma que o corpo determina em cada posição. Durante esta tarefa, Wilson permanece no mesmo lugar, assistindo silenciosamente o erguimento das paredes ao seu redor. Depois de terminado o trabalho de construção em torno de cada pose, o artista abandona o lugar, deixando a estrutura de tijolos vazia e partindo para a pose seguinte.

For 12 hours uninterrupted, Wilson de Avellar places himself with his body in the space, seeking to explore the infinite possibilities of positioning himself. For each static pose chosen by the artist, two masons are called on to build walls with bricks and cement, following exactly the form that the body determines in each position. During this task, Wilson remains in the same place, silently watching the raising of the walls around him. After terminating the work of construction around each pose, the artist abandons the place, leaving the structure of bricks empty and strikes another pose.

**as coisas tais quais
elas são quando não
estamos nelas**
things as they are when
we are not in them

duração *length*: 12h
fotos *photos* Marcelo Terça-Nada!





SP-Brasil

Márcia X

Em determinados pontos de uma sala de grandes extensões, Márcia X dispõe de forma cuidadosa pilhas circulares de terços de material branco. Em seguida, começa a cobrir o chão da sala com os mesmos terços, arrumando cada um de maneira que forme o desenho de um pênis ereto. As ações de pegar os terços das pilhas e arrumá-los sobre o chão é feita silenciosamente e de modo ininterrupto até que toda a sala esteja completamente coberta de terços.

In certain points of a large room, Márcia X carefully makes circular piles of white rosary beads. She then begins to cover the floor of the room with the beads, placing each one in such a way to form the shape of an erect penis. The actions of getting the beads from the piles and arranging them on the floor is done silently and uninterruptedly until the entire room is completely covered with the rosaries.

sem título
no title

duração *length*: 2h
fotos *photos* Marcelo Terça-Nada!





Otobong Nkanga

Nigeria

Otobong se posiciona diante de uma parede pintada de azul claro. A superfície azul tem como limite a altura que a mão da artista alcança com o braço estendido para cima. Otobong delimita ainda seu espaço de atuação com elásticos finos e brancos que são paralelamente fixados de um lado e do outro da parede, marcando o vazio definido pela espessura de seu próprio corpo. Começa então a desenhar, sobre esta parede, partes de seu corpo pressionadas sobre o fundo azul. Ao final do desenho de cada parte, a artista mede seu comprimento com uma fita métrica e anota-o no desenho correspondente, sempre apresentando-o ao público: “Minha cabeça.” “Minha perna.” “Meu braço.” “Isto é meu corpo...” Do lado esquerdo da parede existe uma pequena lâmina colada. Após desenhar o corpo inteiro, em sua última ação, Otobong cola a face contra a parede e, deslizando o corpo na direção da lâmina, enterra-lhe em um dos dedos da mão, fazendo o sangue manchar a parede e pingar sobre o assoalho.

Shift and Wait

Otobong positions himself before a wall painted in light blue. The blue surface ends at the height that the artist's hand can reach with his arm raised. Otobong also defines his space of action with thin white rubber bands that are fixed in parallel on each side of the wall, marking the space defined by the thickness of his own body. He then begins to design, on this wall, parts of his body pressed on the blue background. After designing each part, the artist measures its length with a tape measure and marks it on the corresponding design, always stating to the public: “My head”. “My leg”. “My arm”. “This is my body”. A small blade is stuck on the left side of the wall. After designing his entire body, in his last action, Otobong places his face against the wall and slides his body in direction of the blade, sticks it into one of his fingers, staining the wall with blood that drips on the floor.

duração *length*: 30 min

foto *photo* Marcelo Terça-Nada!

agosto

august

19

terça-feira

tuesday



Yiftah Peled

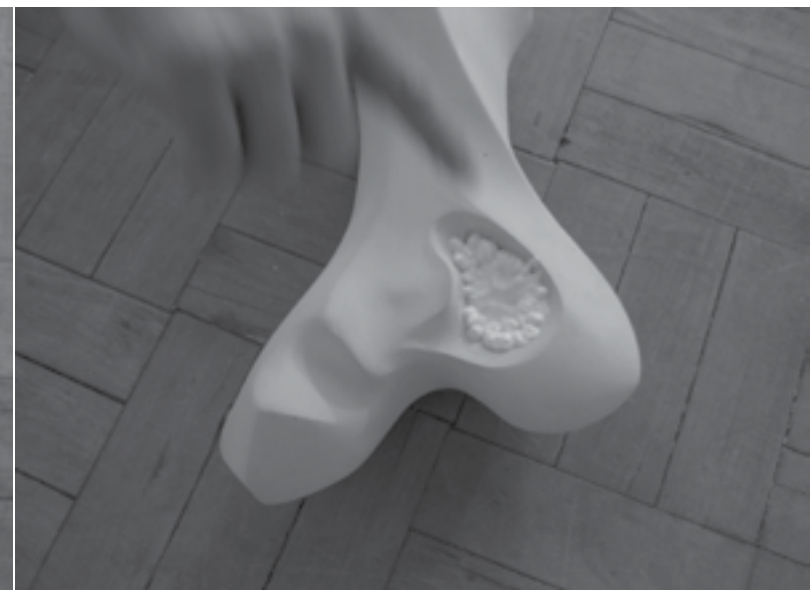
POA-Brasil

Após ter localizado no mapa um caminho a ser percorrido pelas ruas de Belo Horizonte, juntamente com um companheiro, Yiftah se posiciona de pé em frente ao público, dentro de uma sala. Os dois começam a despir-se lentamente, deixando as roupas sobre o chão. Em seguida, ambos trocam de lugar e vestem, cada um, as roupas deixadas pelo outro. O artista enche com filtro solar pequenos orifícios existentes em um osso gigante, feito de material cerâmico. Yiftah oferece filtro solar aos observadores. Com a ajuda do companheiro, coloca o osso nas costas e os dois saem pela cidade a percorrer o caminho previamente localizado, oferecendo filtro solar aos transeuntes.

proteção
protection

After having located on a map a route to be traveled on the streets of Belo Horizonte, together with a companion, Yiftah stands in front of the public, inside a room. The two begin to slowly take off their clothes, letting them fall to the floor. Then, both change places and get dressed, each one with the clothes dropped by the other. The artists place sun-block on small holes in a giant bone, made of ceramic material. Yiftah offers sun-block to the observers. With the help of a companion, he places the bone on his back and the two go out into the city and walk the route previously identified, offering sun-block to the passersby.

duração *length*: 30 min
fotos *photos* Marcelo Terça-Nada!





India

Monali Meher

Monali escolhe uma música que lhe foi ensinada por sua avó e que cria uma metáfora entre um pano velho desgastado pelo tempo e a própria efemeridade da vida. Em seguida, a artista escolhe uma bela escada de madeira existente na casa senhorial do século XIX onde ocorreu a MIP. Escreve com rena a letra da música sobre uma das paredes do segundo piso. Posiciona vidros com líquidos coloridos no parapeito da janela que fica no vão da escada. E durante três horas canta a música, fazendo seu corpo se relacionar com o corpo de madeira da velha escada.

Monali chooses a song that she was taught by her grandmother and that creates a metaphor between an old cloth worn by time and the ephemeral nature of life. Then, the artist chooses a beautiful wooden stairs in the majestic 19th century house where the MIP took place. She uses henna to write the words to the song on one of the walls on the second floor. She places bottles with colored liquid on the parapet of the window on the stair landing. For three hours she sings the song, making her body relate to the body of wood of the old staircase.

practising nostalgia

duração *length*: 30 min
fotos *photos* Marcelo Terça-Nada!,
idem, Adriana Moura





Laura Lima

RJ- Brasil

Visando problematizar a circulação do corpo no espaço urbano, Laura cria uma estrutura com hastes flexíveis recobertas por material sintético. Esta estrutura é acoplada ao corpo de uma pessoa e ao de seu cachorro. Hipertrofiando os volumes dos corpos acoplados, a estrutura os acompanha em um itinerário pelas ruas da cidade.

Seeking to examine the movement of the body in urban space, Laura creates a structure of flexible rods covered with synthetic material. This structure is attached to the body of a person and to a dog. Hypertrophying the shapes of the bodies, the structure follows them in an itinerary through the streets of the city.

o passeador
the walker

duração *length*: 2h
foto *photo* Marcelo Terça-Nada! +
stills vídeo



agosto

august

feira

wednesday

quarta-
20



Marta Neves

BH-Brasil

Após escolher sinais de trânsito em pontos mais agitados da cidade, grupos de jovens e belas ginastas apresentam-se em coreografias ornamentais, chamando a atenção de motoristas e passageiros. Uma vez instigada a curiosidade, as mesmas moças estendem, diante de seus observadores atônitos, faixas de pano em branco, sem nada para ser lido. Fazendo coincidir o tempo de suas apresentações com o tempo de duração dos sinais de trânsito, correm rapidamente para a calçada ao acender a luz verde.

After choosing stoplights at the busiest intersections of the city, groups of young people and beautiful gymnasts present ornamental choreographs, attracting the attention of drivers and passengers. Once their curiosity is sparked, the same girls unfurl strips of white cloth without anything written on them before their startled observers. The length of the presentations coincides with the traffic signals. They run quickly to the sidewalk when the light turns green.

não-Idéias:
dançamos sem
música enquanto
nada acontece
non-ideas: dancing
without music while
nothing happens

duração *length*: 2h

fotos *photos* Fabrício Cavalcanti





SP-Brasil

Grazi Kunsch

Diante de um quadro negro, Graziela esboça escritas e imagens que complementam o conteúdo de seu discurso. De modo informal, a artista fala de seu posicionamento pessoal diante das possibilidades de intervenção nas ações cotidianas, considerando estas intervenções como estratégias de expansão da consciência. Escrita no quadro negro, a frase “Criar uma noção de ‘agora’ através da criação de um ‘aqui’ inseguro” resume o conteúdo de uma proposta de atuação pública compartilhada por um grupo de propositores que se quer manter anônimo. Surpreender os habitantes das cidades com ações inesperadas parece ser um foco importante da ação.

In front of a blackboard, Graziela sketches writings and images that complement the content of her discourse. Informally, the artist speaks of her personal position before the possibilities of intervention in daily actions, considering these interventions as strategies of expansion of consciousness. Written on the blackboard, is the sentence: “Create a notion of ‘now’ through the creation of an uncertain ‘here’”, which sums up the content of a proposal for public action shared by a group of proponents who want to remain anonymous. Surprising the inhabitants of cities with unexpected actions appears to be an important focus of the action.

preparando aula
preparing class

duração *length*: 1h
fotos *photos* Brígida Campbell,
Marcelo Terça-Nada!





Marco Paulo Rolla

BH- Brasil

Elegendo a alimentação como referência, Marco Paulo organiza um banquete no qual as várias maneiras de engolir e alimentar o humano sejam sentidas e transfiguradas. O banquete acontece ao redor de uma grande mesa equipada com sofisticado aparato. Serviçais distribuem água, vinho, salada de flores e chips de frutas, caldo de galinha com gengibre e anis e pães em forma de braços e pernas humanos. Trinta observadores conseguiram um lugar à mesa e duzentos e setenta sobraram. Os que não conseguiram assento permanecem de pé à volta da mesa, à margem da cena. A maioria dos convivas não tem a menor idéia do que ocorrerá em breve e, numa atmosfera agitada por canhões de luz, ouve-se uma trilha sonora produzida por um DJ. Subitamente, alguns dos comensais sentados e outros de pé começam a tirar suas roupas, subindo em seguida sobre a mesa. Corpos, objetos e lugares já subvertidos pela nudez e pelo deslocamento são ainda sacudidos pela presença de galinhas vivas jogadas na cena. Perseguidas, um fauno acaba por capturar uma delas, estripando-a com os dentes e devorando-lhe as vísceras. Os participantes vêem os lugares de seus próprios corpos desestabilizados. Após um tempo imprevisível de exposição, as luzes e a música transformam o ambiente numa discoteca. Em meio a efeitos estroboscópicos, os corpos nus vão lentamente deixando a mesa, sob os estímulos sonoros do DJ que parecem um convite para dançar extensivo a todos.

Electing food as a reference, Marco Paulo organizes a banquet in which various forms of swallowing and feeding people are felt and transfigured. The banquet happens around a large elaborately arranged table. Servants distribute water, wine, a salad of flowers and fruit chips, chicken broth with ginger and anise and bread in the form of human arms and legs. 30 observers find a place at the table and 270 left over. Those who do not find a seat remain standing around the table, at the margin of the scene. Most of those participating don't have the least idea of what will soon happen in the atmosphere agitated by spotlights with a soundtrack produced by a DJ. Gradually some of the people sitting down to eat and others who are standing begin to take off their clothes and get up on the table. Bodies, objects and places are subverted by the nudity and by the dislocation and are also shaken by the presence of live chickens thrown onto the scene. Chasing them, a satyr captures one of them, gutting it with his teeth and devouring the innards. The participants see the places of their own bodies destabilized. After an unpredictable amount of time of exposition, the lights and music create a club atmosphere. Amid the strobe effects, the naked bodies slowly descend the table, under the musical stimulus of the DJ, which seems like an invitation for everyone to dance.

o banquete
the banquet

duração length: 2h

foto photo Brígida Campbell

agosto

august

quinta-feira

thursday

21



Gregg Smith

África do Sul

A performance tem como inspiração o filme *Notorious* de Alfred Hitchcock, com Ingrid Bergman e Cary Grant. Uma cena recortada deste filme deve ser recriada em diferentes cafés, em qualquer grande cidade do mundo. Com aproximadamente dois minutos de duração, ela acontece em tempo real, no contexto urbano, sem nenhuma indicação de que é uma performance. O único desvio da realidade é que a mesma cena é repetida onze vezes, durante mais de uma hora. A ação retrata o último encontro entre os personagens principais do filme, Alicia (Bergman) e Devlon (Grant). Devlon espera por um certo tempo, lendo jornal, e Alicia chega. A relação é permeada por emoções conflituosas, pois ela acaba de descobrir que ele vai deixar a cidade. Antes de partir, Alicia devolve a Devlon uma echarpe que ele lhe havia dado na primeira noite em que se encontraram. Para um observador que percebe a cena desdobrando-se à distância, é difícil ou praticamente impossível seguir o diálogo. A narrativa pode apenas ser imaginada. Um elemento absurdo é acrescentado: a pilha de echarpes vermelhas que vai crescendo a cada vez que Alicia se despede de Devlon, retornando em seguida. No que diz respeito à audiência, a intenção é criar uma situação onde as pessoas que notam a performance fiquem oscilando entre a curiosidade sobre o que está acontecendo na outra mesa e a conversa que está ocorrendo em sua própria mesa.

notorious

The inspiration for the performance is Alfred Hitchcock's film *Notorious* with Ingrid Bergman and Cary Grant. A scene taken from this film should be recreated in different cafes, in any large city of the world. With approximately two minutes in length, it takes place in real time, in an urban context, without any indication that it is a performance. The only deviation from reality is that the same scene is repeated 11 times, for more than an hour. The action involves the last meeting between the main characters of the film, Alicia (Bergman) and Devlon (Grant). For a while, Devlon waits and reads a paper until Alice arrives. The relationship is permeated by conflicting emotions, because she winds up discovering that he will leave the city. Before leaving, Alicia gives Devlon a scarf that he had given her on the first night they met. For an observer watching the scene from a distance, it is difficult or practically impossible to follow the dialog. The narrative can only be imagined. An absurd element is added: the pile of red scarves grows higher each time that Alicia says goodbye to Devlon and then returns. Concerning the audience, the intention is to create a situation where the people that see the performance oscillate between curiosity about what is happening at the other table and the conversation that is taking place at their own table.

duração length: 1h30

foto photo Alfredo



Arahmaiani

Indonésia

“Venho da Indonésia que é o maior país islâmico do mundo. Eu mesma sou muçulmana. Um dos problemas na minha sociedade é a prática da violência, sobretudo depois do que aconteceu em 11 de setembro de 2001. De certa forma, o mundo ficou dividido em dois lados, o lado norte-americano e o lado islâmico. A violência foi acelerada de ambos os lados.

(...) Eu não sou um Buda. Isso significa que não sou um espírito iluminado. Mas como mulher e artista muçulmana, peço que acabem imediatamente com a violência.

Gostaria que todo o mundo soubesse que há muçulmanos não-violentos, e eu sou uma dessas pessoas não-violentas que sempre vai repudiar a violência.

Minha última solicitação é: acabem com a violência, acabem com a guerra.”¹

Reunindo pessoas numa sala escura, Arahmaiani coloca uma primeira vela acesa no centro da sala. Deita-se de bruços e, rastejando em torno da vela, sopra ininterruptamente o chão. Após completar um círculo, a artista se levanta, oferece a vela acesa para alguém do público e, na chama da vela oferecida, acende uma segunda vela. Coloca-a no centro da sala e repete a ação de rastejar e de soprar o chão em torno da vela. Repete as mesmas ações até a última vela acesa ser oferecida à última pessoa.

“I came from Indonesia that is the largest Islamic country of the world. I am Muslim. One of the problems in my society is the practice of the violence, above all after what it happened on September 11, 2001. In a certain way, the world was divided in two sides, the North American side and the Islamic side. The violence was accelerated on both sides.

(...) I am not a Buda. That means I am not an illuminated spirit. But as Muslim woman and artist, I ask for an end to the violence immediately.

I would like everyone to know that there are no-violent Muslims, and I am one of those no-violent people that will always reject the violence.

My last solicitation is: put an end to the violence, put an end to the war.”¹

Joining people in a dark room, Arahmaiani places a lit candle in the center of the room. He lies down facing the ground and crawls around the candle, endlessly blowing on the ground. After completing a circle, the artist gets up, offers the lit candle to someone in the public and with the flame of the offered candle, lights another one. He places this at the center of the room and repeats the action of crawling on the ground around the candle and blowing. This is repeated many times until the last candle is offered to someone.

violence no more

duração *length*: 2h

fotos *photos* Marcelo Terça-Nada!

¹ Arahmaiani, antes de sua performance.
Arahmaiani, before her performance.

agosto

august

22

sexta-feira

friday



EUA

Jill Magid

Numa grande sala com duas portas de formatos diferentes, localizadas respectivamente em duas paredes opostas, é colocada uma escada de armar sobre a qual Jill Magid e Cinthia Marcelle, uma companheira convidada, lêem um texto em inglês e em português concomitantemente. A sala está escura e, na parede oposta a cada porta, é projetada, em slide, a imagem dessa porta. Sendo assim, cada uma das duas paredes opostas passa a possuir uma porta real e a imagem da porta oposta projetada. O texto lido começa com o seguinte trecho: “Há uma sala do formato de um cubo. Nesta sala existem quatro janelas, quatro portas e dois suportes. Na parede norte, há duas janelas. Na parede sul, há duas janelas. Os pares de janelas estão um de frente para o outro. A janela oriental da parede norte está de frente para a janela oriental da parede sul. A mesma situação se aplica à janela ocidental da parede norte e à janela ocidental da parede sul...”

In a large room with two doors in different formats, located respectively on two opposite walls, a folding ladder is placed on which Jill Magid and Cinthia Marcelle, an invited guest, simultaneously read a text in English and Portuguese. The room is dark, and a slide is projected on the wall opposite each door, with the image of this door. In this way, each of the two opposing walls comes to have a real door and an image of the opposite door projected on it. The text read begins with the following passage: “There is a cube-shaped room. In this room there are four windows, four doors and two columns. On the north wall there are two windows. On the south wall, there are two windows. The pair of windows are in front of each other. The eastern window of the north wall is in front of the eastern window of the south wall. The same situation applies to the western window of the north wall and the western window of the south wall...”

kafka house

duração *length*: 1h

foto *photo* Marcelo Terça-Nada!



Indonésia

Reza Afisina

Ao entrar na grande sala, o público encontra o corpo de Reza Afisina enrolado com fita adesiva transparente e preso a uma das colunas de ferro que sustentam o teto. As outras colunas estão igualmente envolvidas com a mesma fita colante em várias alturas, criando uma especial plasticidade no espaço vazio. Perto dos seus pés, igualmente imobilizados pela fita, existe um projetor de slides virado para a parede, à sua direita. Quando o projetor é ligado com o esforço de um dos pés, Reza começa a escrever com uma lâmina sobre o braço esquerdo estendido e imobilizado a palavra price (preço). Na medida em que vai gravando as letras da palavra em sua própria carne, o artista passa a seqüência de slides que, aos poucos, revela o seguinte texto: “Pintei as linhas e as cores que afetaram meu olhar interior. Pintei de memória, sem adicionar nada, sem detalhes que não via mais diante de mim. Esta é a razão da simplicidade das pinturas, seu vazio óbvio. Pintei as impressões da minha infância, as cores obscuras de um dia esquecido... Edvard Munch”¹. Após ter finalizado a palavra price, Reza transforma a letra c desta palavra em d, criando a palavra pride (orgulho), enquanto seu sangue escorre pelo braço, pingando sobre o assoalho de madeira.

Upon entering a large room, the public finds the body of Reza Afisina rolled in transparent tape and stuck to one of the steel columns that support the ceiling. The other columns are also wrapped with the same tape at various heights, creating a special plasticity in the empty space. Close to her feet, also wrapped in tape, there is a slide projector aimed at the wall to her right. When the projector is turned on with her feet, Reza begins to write with a blade on her extended and immobilized left arm the word price. To the degree in which the letters of the word are recorded on her own flesh, the artist passes to sequences of slides that little by little reveal the text: “I painted the lines and colors that touched my inner eye. I painted from memory, without adding anything, without the details that I no longer saw in front of me. This is the reason for the simplicity of the paintings, their obvious emptiness. I painted the impressions of my childhood, the dull colors of a forgotten day... Edvard Munch”. After finishing the word “price”, Reza transforms the letter c into the letter d, creating the word pride, while her blood flows freely on her arm, dripping on the wooden floor.

price / pride

duração length: 1h

foto photo Marcelo Terça-Nada!

¹ RUHRBERG, Karl. The Break with History. In: WALTHER, Ingo F. (Ed.). Art of the 20th Century. Köln, Lisboa, London, New York, Paris, Tokyo: Taschen, 1998. Pág. 36.



Nigéria

Otobong Nkanga

Sentada no alto de uma escada de madeira, Otobong se coloca diante de uma janela aberta e, enquanto a tarde cai, a artista faz desenhos coloridos da paisagem urbana dali observada. Durante um tempo considerável, a artista entremeia seus desenhos com momentos de silêncio e contemplação. Ocorrida no segundo andar de uma casa senhorial de Belo Horizonte do final do século XIX, a ação mantém próximas muitas pessoas desconhecidas que, sentadas sobre o velho assoalho de madeira do cômodo, se contentam em permanecer vendo a silhueta de Otobong, sentada de costas em nível acima ao de seus observadores. Um pedaço de céu muito azul também pode ser visto por quem estiver sentado atrás da artista. Sua roupa esvoaçante é quase do mesmo azul, mas o anoitecer vai modificando tudo. Durante duas horas desse dia útil da semana, as mesmas pessoas permanecem sentadas, observando indícios do que só Otobong podia observar e desenhar. Sem ter acesso à sua face, todos tentam imaginar o que apenas ela podia olhar do alto de sua escada, diante daquela paisagem de janela. O céu escurece. Lentamente, a artista fecha a janela e, numa súbita vertigem, deixa-se tombar do alto da escada sobre a terra vermelha do solo mineiro que, acumulada, cobre parte do cômodo onde está acontecendo a ação.

**state of
amnesia**

Sitting on top of a wooden ladder, Otobong goes in front of an open window and as afternoon falls, the artist makes colored designs of the urban landscape he observes. For a long time, the artist intersperses moments of silence and contemplation with his designing. Taking place on the second floor of a grand nineteenth century house in Belo Horizonte, the action takes place close to many unknown people, who are sitting on the old wooden floor of the room, and who are engaged in watching Otobong's silhouette, sitting with their backs to the audience on a level above those watching them. A patch of very blue sky can also be seen by those who are sitting behind the artist. His fluttering clothes are nearly the same blue, but as night falls everything changes. For two hours of this weekday, the same people remain sitting, watching hints of what only Otobong can see and design. Without access to his face, all try to imagine what only he can see from the top of his ladder, before that landscape in the window. The sky darkens. Slowly the artist closes the window and suddenly dizzy, lets himself fall from above over a pile of red earth, which lies in a mound on the floor of the room where the action is taking place.

duração *length*: 2h

foto *photo* Marcelo Terça-Nada!

espaço

aberto

open space



Cristina Ribas

terreno baldio *fallow ground*

7' - Hi-8/VHS

Em Belo Horizonte, um terreno baldio e um edifício motivam um deslocamento circular, e o veículo cinemático da ação é uma bicicleta.

Concepção / direção: Cristina Ribas

Imagens: Cristina Ribas e Járed Domício

Edição: Luiz Pellizari e Cristina Ribas

Trilha sonora: Egberto Gismonti, "Tributo a Wes Montgomery"

7' - Hi-8/VHS

In Belo Horizonte, a fallow ground and a building motivate a circular displacement, and the cinematic vehicle of the action is a bicycle.

Concept / direction: Cristina Ribas

Images: Cristina Ribas and Járed Domício

Editing: Luiz Pellizari and Cristina Ribas

Soundtrack: Egberto Gismonti, "Tributo a Wes Montgomery"



Solange Pessoa

desterros *exiles*

foto *photo* Cristiano Rennó

6', digital, cor

(da série Desterros – lesmaslongas / situação 5)

Esculturas in vivo realizadas em 27 de fevereiro de 2002, no período de 4 horas. Plásticos, óleo, terra.

6', digital, color

(from the series Exiles – long slugs / situation 5)

Sculptures alive accomplished on February 27, 2002, in a 4 hours period. Plastics, oil, earth.

quase performance - aparecer para desaparecer

almost performance - to appear to disappear

via web *by web*

"Aparecer para desaparecer: quase-performance em rede. Uma experiência poética, subjetiva, solitária, efêmera e inexpressiva pode ter se realizado na Internet. Alguém a presenciou? O que pode ter sido? Afinal, ela realmente aconteceu?"

Quando tudo pode ser visto, mapeado, controlado, consumido, um gesto simples, mínimo, destinado a nada e a ninguém, se perde no ciberespaço."

"To appear to disappear: almost-performance in net. An poetic, subjective, solitary, ephemeral and inexpressive experience might have accomplished in Internet. Did anybody witness it? What might have been? After all, did it really happen?"

When everything can be seen, mapped, controlled, consumed, a simple gesture, minimum, destined to anything and to anybody, gets lost in the cyberspace."

behavior

duração *length*: 1h

foto *photo* Fabrício Cavalcanti

Antes da ação começar, uma equipe finca, com cuidado, quatro ganchos metálicos nas costas de dois performers. Em seguida, ambos entram em uma sala na qual são pendurados em cordas, pelos ganchos. Seus corpos ficam pendentes e, de vez em quando, os dois performers aumentam o ritmo do balanço com os próprios corpos. Dois outros artistas cantam e falam alguns textos enquanto os corpos pendentes oscilam num ambiente de penumbra.

Before the action begins, a group carefully places four metal hooks on the backs of two performers. Then both enter a room in which they are hung from cords by the hooks. Their bodies hang and from time to time the two performers increase the rhythm of the swinging with their own bodies. Two other artists sing and recite some texts while the hanging bodies oscillate in the shadowy space.



André Brasil, Tetê Tavares e Fernanda Duarte



Grupo Tramóia



Fernando Ribeiro

sem título *no title*

duração *length*: 30 min

foto *photo* Fabrício Cavalcanti

Em uma sala são colocados, de um lado, uma tela de tecido com grandes quantidades de tinta acrílica e do outro, uma tela em branco. O artista entra nu. Se choca contra a tela com tinta, corre e se choca contra a tela em branco. Repete a ação inúmeras vezes, até que na tela em branco começam a aparecer impressões de seu corpo entintado. A ação é desenvolvida até a exaustão.

A cloth with large quantities of acrylic paint is placed in one room and in another a white screen. The artist is naked. He collides against the cloth with paint, runs and collides against the white cloth. The action is repeated countless times until the white canvas begins to have impressions of the painted body. The action continues until he becomes tired.



Izabel Pucu

genéricos *generics*

duração *length*: 1h

vídeo Alexandre Paz

A artista escolhe aleatoriamente um pedaço de calçada no centro da cidade. Em seguida, delimita um espaço quadrado. Limpa-o com cuidado usando bucha, detergente e água. O resultado é uma área que recupera todos os seus detalhes visuais, gerando um grande contraste com o resto da calçada, suja e empoeirada.

The artist randomly chooses a portion of sidewalk at the center of the city. She then marks a square. She cleans it using a cloth, detergent and water. The result is a space that has all its visual details enhanced, creating a strong contrast with the rest of the sooty and dirty sidewalk.

mana

duração *length*: 1h

foto *photo* Marcelo Terça-Nada!

Sentado em uma sala vazia, ao som de músicas espirituais orientais, o artista registra esporadicamente pensamentos que lhe ocorrem, escrevendo-os em folhas de papel e mostrando-os aos observadores. Uma sucessão aleatória de pensamentos são compartilhados com o público através desta escrita meditativa e silenciosa.

Sitting in an empty room, with the sound of oriental spiritual music, the artist sporadically registers thoughts, writing on sheets of paper and showing them to observers. A random succession of thoughts are shared with the public through this meditative and silent writing.

fura-mundo

duração *length*: 2h

foto *photo* Celso Cabelo

Duas pessoas vestem uma malha preta que não permite que nenhuma parte do corpo fique visível. Uma delas está completamente coberta por espetos de madeira para churrasco. A outra, por canudinhos de plástico colorido. As duas se acompanham em trajetos aleatórios pelas ruas da cidade, tentando estabelecer aproximações com os transeuntes. Suas comunicações são gestuais e silenciosas.

Two people wear a black knit cloth that does not allow any part of their bodies to be seen. One of them is completely covered by wooden barbecue skewers. The other, by colored plastic straws. The two accompany each other in random trajectories through the streets of the city, trying to establish proximity with the passersby. Their communications are silent gestures.

Wagner Rossi



Geraldo Loyola





Ana Gastelois

gear

duração *length*: 45min

foto *photo* Marcelo Terça-Nada!

Diante de uma parede três pessoas se colocam com um pedaço de grafite em cada mão. A ação começa quando, tocando com os grafites a parede, cada uma delas inicia um movimento de giro contrário com os braços, criando sobre a superfície círculos concêntricos. É importante se conseguir um ritmo que torne o gesto automático. O resultado são rastros de gestos circulares que continuam sugerindo o movimento dos corpos já não mais presentes.

Three people stand in front of a wall with a piece of graphite in each hand. The action begins when, touching the wall with the graphite, each one of them begins a reverse spinning movement with their arms, creating concentric circles on the surface. It is important to achieve a rhythm that makes the gesture automatic. The result are traces of circular gestures that continue to suggest the movement of the bodies that are no longer present.



Grupo Gia

snail's project

duração *length*: 1 semana / week foto *photo* Marcelo Terça-Nada!

A proposta trazida pelo grupo foi a de criar um espaço de sobrevivência no centro da cidade. Por fim, uma barraca foi construída no jardim de entrada da Casa do Conde. Durante a última semana da MIP, o grupo de três artistas viveu ali, sempre interessado em desvendar itinerários no tecido urbano, criando estratégias de reconhecimento sensível da cidade desconhecida. A experiência foi monitorada por gráficos, mapas e diários que registraram os caminhos percorridos ao longo da semana. No último dia, todo o material trazido para a criação do acampamento foi doado a uma família de sem-teto que mora próxima à Casa do Conde.

The group proposed to create a space for survival in the center of the city. They decided to build a shack in a garden at the entrance of the Casa do Conde. During the last week of the MIP, the group of three artists lived in the shack. They wanted to unveil itineraries in the urban fabric and create strategies of sensitive recognition of the unknown city. The experience was monitored by charts, maps and diaries that register the routes traveled during the week. On the last day, the material used to build the shack was donated to a homeless family that lived nearby the Casa do Conde.

bicicleta maracatu maracatu bicycle

duração *length*: 1h

foto *photo* Celso Cabelo

Ao apropriar-se de uma bicicleta, o artista instala um dispositivo que, com o movimento, reproduz o ritmo do Maracatu. Um grupo o acompanha pelas ruas da cidade com alguns instrumentos de percussão, recuperando em parte a atmosfera festiva dos Maracatus do Nordeste.

The artist buys a bicycle and installs a device that reproduces a Maracatu rhythm as he moves. A group accompanies him in the streets of the city with some percussion instruments, partially reproducing the festive atmosphere of the Maracatus of the Northeast.

tomorrow

duração *length*: 1 semana / week

foto *photo* Marcelo Terça-Nada!

A ação Tomorrow nos remete à própria imponderabilidade do tempo. Duas pessoas se ocupam de anunciar um espetáculo de dança que acontecerá amanhã. Uma delas distribui, na entrada do evento, balões brancos com a palavra Tomorrow escrita em preto. A outra é um homem-sanduíche que circula vagamente pelo espaço do evento. Nenhuma das duas interfaces publicitárias especifica dia, hora ou local. Sabe-se que um espetáculo de dança ocorrerá amanhã mas não se sabe quando nem onde. E a cada dia de propaganda a dimensão do amanhã se renova sem nenhuma referência que a fixe.

The action Tomorrow makes us reflect upon the imponderability of time. Two people announce a dance spectacle that will take place tomorrow. At the entrance of the event, one of them distributes white balloons with the word Tomorrow, written in black. The other has a sandwich type placard and circulates randomly through the event space. Neither of the two promoters specify the date, hour or location. It is known that a dance performance will take place tomorrow but it is not known when or where. And each day of the propaganda the dimension of tomorrow is renewed without any fixed reference.

Paulo Nenfídio



Paola Rettore





Cinthia Marcelle

na batalha de maria at maria's battle

duração length: 1h

A artista se encontra de pé, inserida no meio de uma pilha de pedras portuguesas que tem a forma de um cone. Uma analogia pode ser igualmente feita com uma saia. Localizadas atrás, três pessoas começam a tocar ritmos de capoeira com um atabaque e dois berimbaus. Em seguida, a artista começa a atirar longe todas as pedras que alcança e a “saia” vai aos poucos se desfazendo. Quando já quase não existem pedras para atirar, a artista, exausta, sai do meio da pilha, esboça passos de capoeira e coloca-se de ponta-cabeça, apoiando braços e cabeça por alguns segundos no chão. A música pára. A saia verde que ela vestia desce e aparece uma calcinha dourada. “Esse movimento surge como uma nova possibilidade de ver o mundo”. Em seguida, a artista se levanta e, após passar diante de cada um dos três músicos, se retira da sala sendo acompanhada por eles.

The artist is found standing in the middle of a pile of stones that form the shape of a cone or perhaps a skirt. Behind her three people begin to play capoeira rhythms with an atabaque and two berimbaus. The artist then begins to throw the stones far from her and the “skirt” looses its shape. When there are nearly no more stones to throw, the exhausted artist leaves the pile, takes some capoeira steps and stands on her head, supporting arms and head for a few seconds on the ground. The music stops. Her green skirt drops down revealing her golden underwear. “This movement becomes a new possibility to see the world.” Then the artist stands up and after passing before each of the three musicians, leaves the room and is accompanied by them.

exposição

exhibition

VESTIR, VESTIDO, VESTIMENTA





VESTIR, VESTIDO, VESTIMENTA



VESTIR, VESTIDO, VESTIMENTA

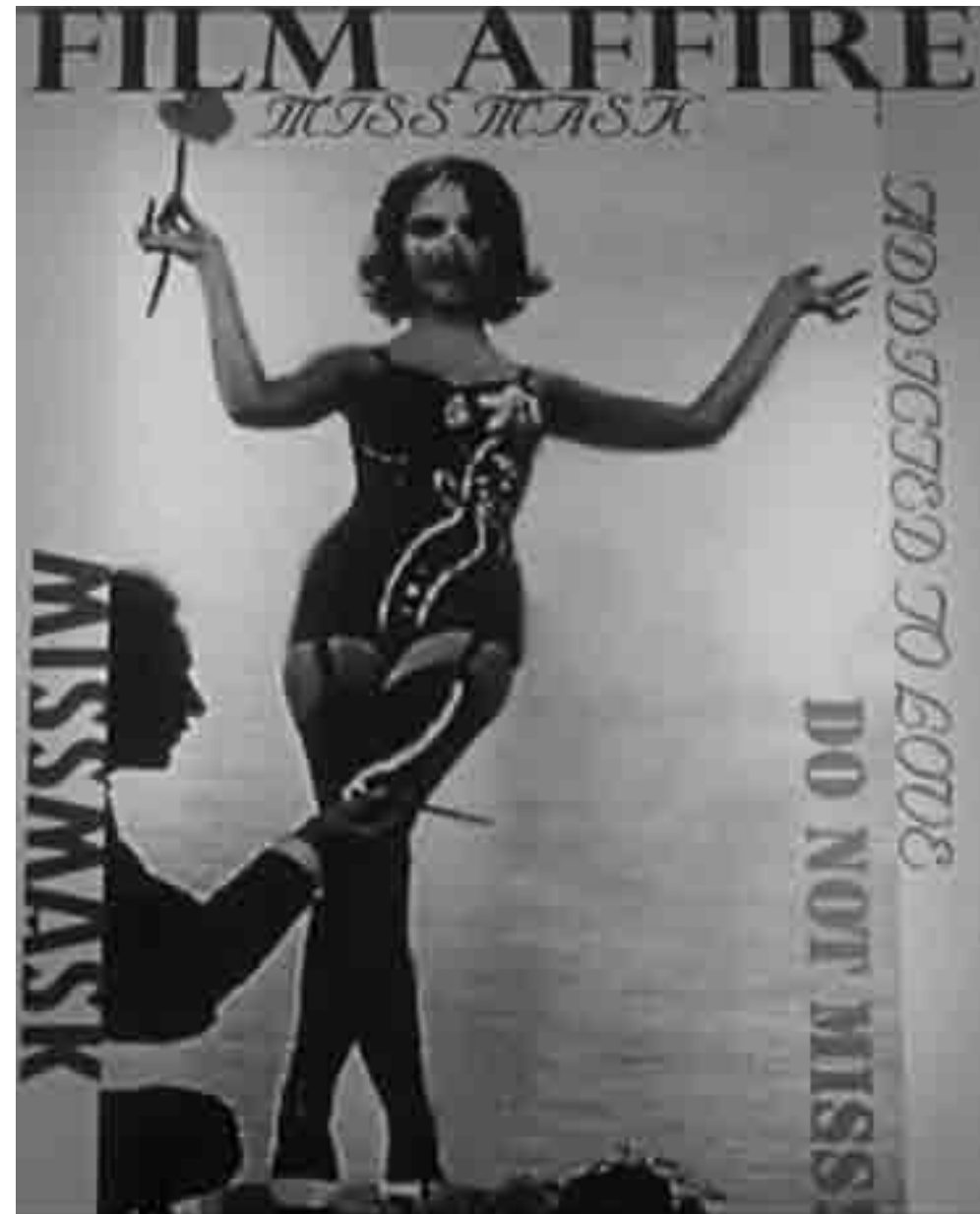
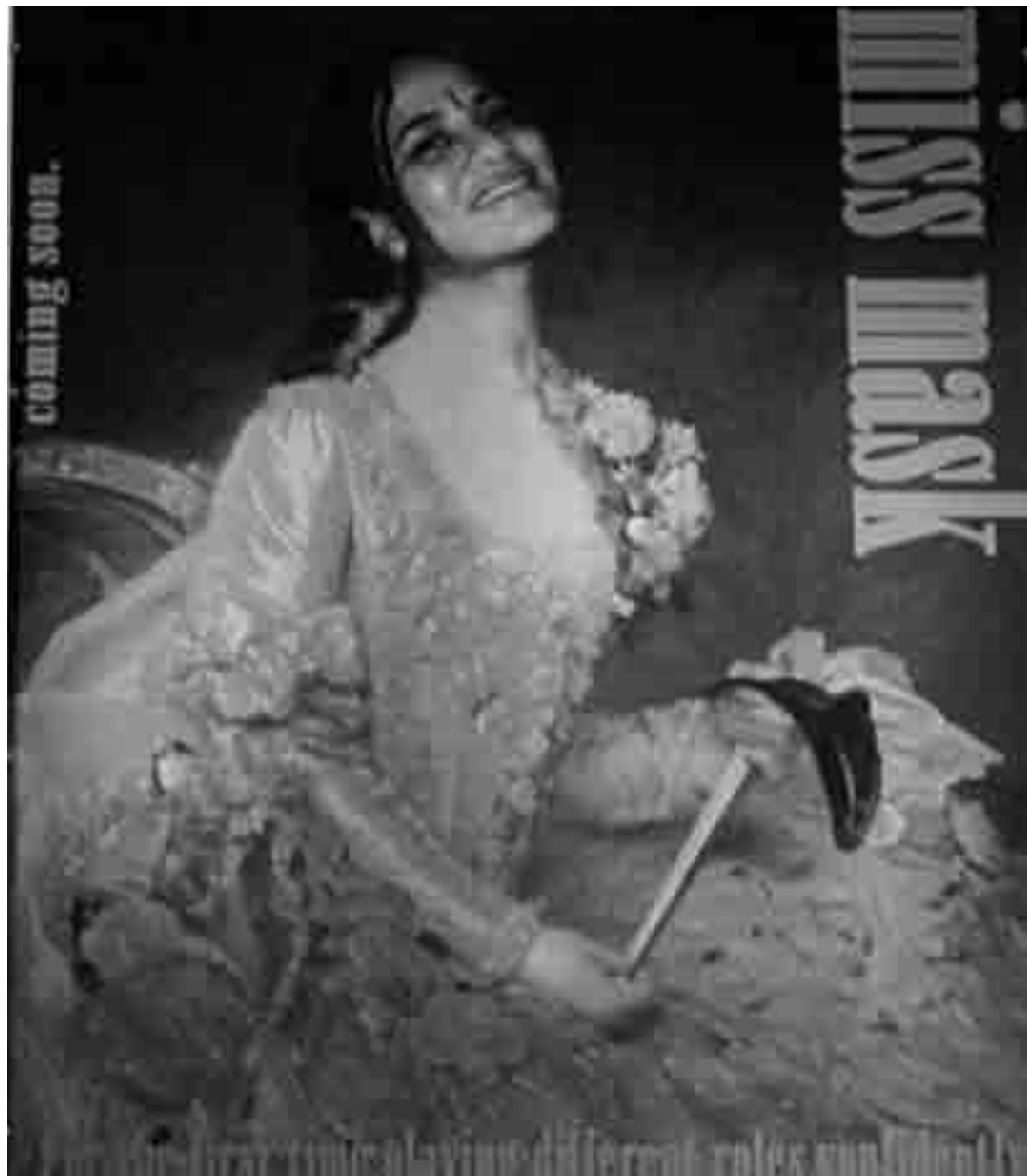




Como aprender o que acontece na normalidade das coisas
trabalho em processo desde 2002, fotografia (díptico), 50x70 cm cada



Ceia
vídeo DV, 12', 2001



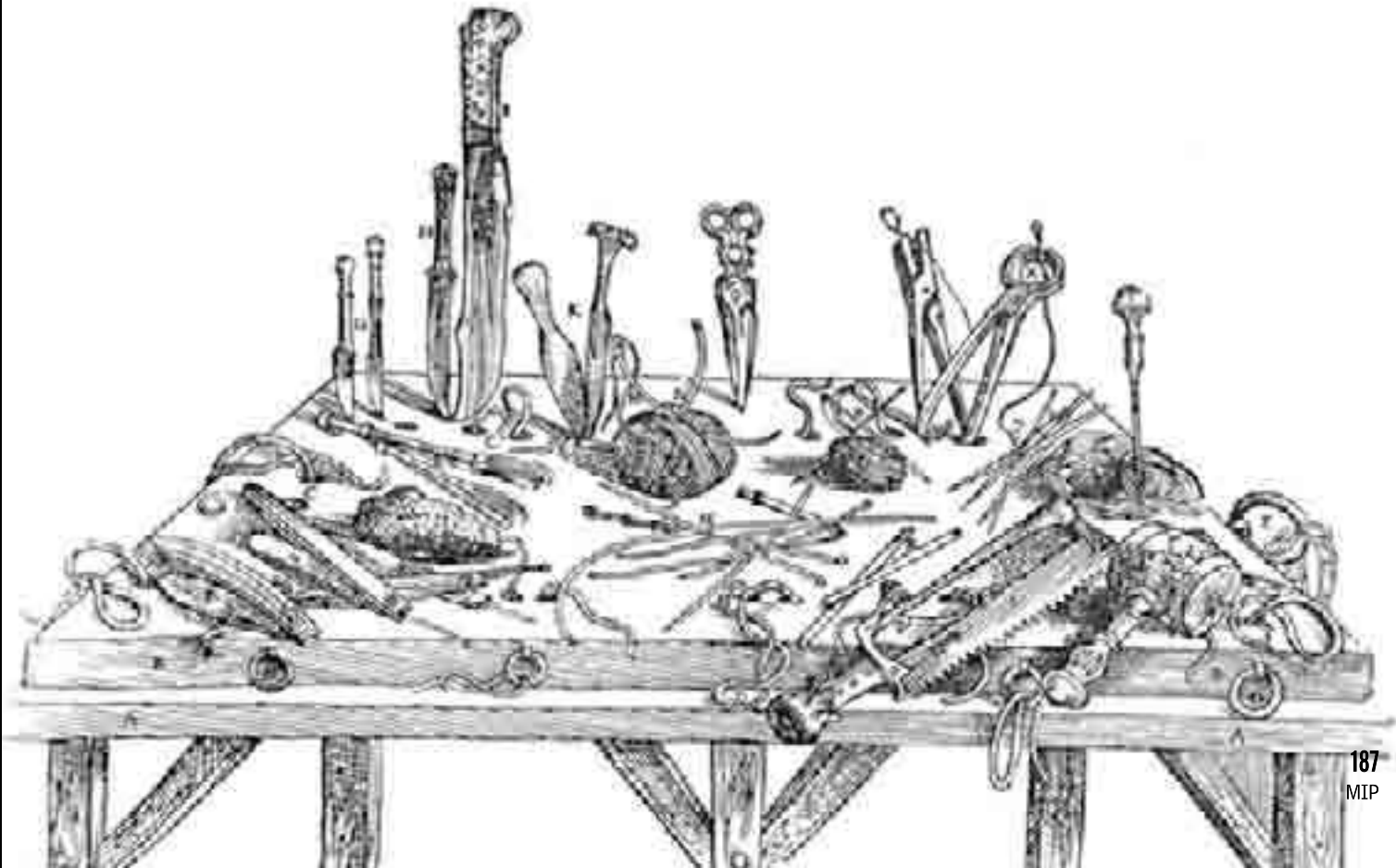
Miss Mask
cartazes posters



fotos *photos* Marcelo Terça-Nada!



mesa redonda



MARCOS HILL: Bom, então vamos começar. Esta é a nossa segunda atividade de conversa, de reflexão. E a proposta é mesmo de desenvolver a dinâmica de uma mesa-redonda. Eu gostaria de apresentar Moniek Toebosch que, para o evento, define uma espécie de linha estrutural, na medida em que foi convidada a desenvolver uma atividade de transmissão de informações e de ensinamentos. Moniek Toebosch é uma performer holandesa com atuação destacada no contexto da arte européia, desde a década de 1960. A partir dessa época, ela tem trabalhado com manifestações alternativas na apropriação de mídias como o rádio, a televisão, desenvolvendo propostas bastante densas. Temos também a participação de Maria Angélica Melendi, artista, pesquisadora e professora da Escola de Belas Artes da UFMG. Com relação à Maria Angélica, aqui em Belo Horizonte já conhecemos bem suas atividades e todas as contribuições que ela tem dado como pensadora de algumas questões da arte e da produção artística mais recente. Temos também Felipe Chaimovic, que é curador e jornalista de uma novíssima geração de curadores atuantes em São Paulo, trabalhando junto ao Museu de Arte Moderna e agora com uma atividade mais independente.

Primeiramente, eu darei a palavra a Moniek Toebosch, em seguida a Maria Angélica Melendi, e por fim passarei a palavra a Felipe Chaimovic. Por favor, Moniek Toebosch.

MONIEK TOEBOSCH: Eu acho que é melhor... estou falando sobre essa mesa quadrada. Eu tenho um problema com mesas quadradas. Convidaram-me a participar de uma mesa redonda e, de repente, encontro-me diante de uma mesa quadrada. Agora eu estou tendo um problema para encontrar o tema. Naturalmente, um dos assuntos será sobre performances, apesar de eu estar mais interessada na audiência. Por que o público gosta de assistir a uma performance? Por que não ficar algumas poucas horas em frente a um quadro? A pintura leva um longo tempo para ser feita, e somente meio segundo para ser apreciada. O artista performático exige do público um tempo muito maior. Eu tenho uma curiosidade muito grande em saber o que atrai as pessoas numa performance. É o tempo de execução? São os gestos? É o texto? Ou alguma experiência nova?

Hoje eu tive uma experiência muito estranha com a performance da Cynthia. Enquanto eu a assistia, comecei a sentir a energia dela em meu corpo. Senti a raiva, a força, e eu comecei a me sentir solitária e me deu vontade de chorar. Senti a mesma coisa, ontem, enquanto assistia à performance do Otobong. Eu não sei o que faz a performance ser tão envolvente ao ponto de emocionar enquanto está sendo executada e após o espetáculo. É uma questão muito interessante. Por enquanto, isso é tudo que eu gostaria de dizer.

MARIA ANGÉLICA MELENDI (PITI): Eu queria agradecer pelo convite. Preparei um texto intitulado Performances clandestinas, performances públicas, regras, rituais e símbolos, onde eu coloco um pouco minhas dúvidas sobre a performance. VIDE TEXTO Performances clandestinas – página 80.

FELIPE CHAIMOVIC: Boa noite. Gostaria de agradecer o convite para participar desse evento. Vou falar a respeito da possibilidade de se definir a performance como um gênero. Essa questão tocada ontem pelo Renato Cohen em sua palestra: é possível pensar a performance como um gênero específico? Eu gostaria de retomar essa discussão, que acho muito pertinente aqui, defendendo a posição de que sim, é possível pensá-la como um gênero específico, mais ainda defender o ponto de vista de que ela é pertinente ao campo das artes visuais. Quer dizer, existe um sentido em a performance acontecer dentro de instituições museológicas, dentro de uma discussão imediatamente conectada com outras áreas das artes visuais no

qual ela não se confunde nem com a dança, nem com o teatro, nem com outro gênero externo a esse debate.

Para defender essa posição, vou formular uma hipótese de que a performance deriva de um outro gênero que é o gênero dos quadros vivos, ou dos tableaux vivants.

Os quadros vivos nascem como manifestações de imitação de pinturas históricas ou de pinturas alegóricas. São encenações estáticas que reproduzem modelos existentes bidimensionais, transpostos para uma situação tridimensional. Nessa reprodução estática, existe uma interpretação de personagens, figurinos e cenografias que haviam sido anteriormente criados para uma representação plana e que, nos quadros vivos, ganham corpo. Nesse sentido, existiu o privilégio dos chamados gêneros altos no nascimento dos quadros vivos, fenômeno que historicamente vem do século XVI, provavelmente melhor definido no século XVII. Esse privilégio dos gêneros altos, ou seja, quadros de história e quadros de alegoria, implica no nascimento desse gênero com uma preocupação de associar um maior potencial de prazer ao maior potencial de educação. Dentro de um pensamento acadêmico, isto é o que caracteriza o que se chama de gênero alto. Esses gêneros altos se diferenciam dos gêneros médios e dos gêneros baixos que teriam respectivamente um potencial cada vez menor de educação, ainda que sejam obras que podem ter um alto potencial de prazer.

O nascimento dos quadros vivos associado a essa idéia da história ou da alegoria traz para dentro desse gênero uma pretensão educativa nesse sentido moral, em que a arte se inscreve dentro desse mundo codificado pelas academias. Essa explosão do bidimensional para o tridimensional não acontece apenas com os quadros vivos. Por isso, proponho a vocês que essa hipótese carrega uma situação histórica que vai além do nascimento da própria performance. Do que estou falando? Estou falando dessa idéia do que é o pitoresco. O pitoresco é um termo que nasce imediatamente associado a essas explosões de expressões bidimensionais do gênero alto, históricas ou alegóricas, para a tridimensionalidade. Usando um termo de comparação dos quadros vivos, no mesmo período vai acontecer uma outra expansão dessas pinturas para os jardins. Na transição do século XVII para o século XVIII, quando acontece o ápice dos quadros vivos, nasce também um tipo de jardim que é uma transposição tridimensional dos quadros de Poussin

para projetos urbanísticos e, sobretudo, para projetos paisagísticos. Isso vai ser feito inicialmente na Inglaterra, por uma dupla que passa um tempo na Itália, vê muito Poussin, fica de alguma maneira impressionada por essa moralização da natureza que aparece nestes quadros, e leva essa idéia para a Inglaterra. Trata-se da dupla formada por Lord Burlington e William Kent, que são os criadores do que se chama jardim inglês. Inicialmente, ele é uma projeção tridimensional de um quadro de paisagem, na verdade de um fundo de paisagem de um quadro de história. É como se você tentasse reconstruir uma situação paisagística que permite ao caminhante entrar dentro do quadro. Da mesma maneira, o quadro vivo cria a possibilidade do espectador entrar dentro do quadro. Com isso, o quadro vivo, assim como o jardim inglês, tem a pretensão de existir como gênero alto. Embora ambos sejam de alguma maneira formas inovadoras de experiência artística, eles já vêm com a pretensão instrutiva juntamente com a pretensão de dar prazer ou deleite. De alguma maneira, o quadro vivo vai permitir uma prática mais... democrática. Democrática seria uma palavra completamente anacrônica. Talvez uma prática mais amadora, da arte de gênero alto, permitindo que se experimente a criação artística sem que as pessoas que estejam criando sejam necessariamente artistas hábeis. A experiência do quadro vivo começa a ser praticada no âmbito doméstico. A transposição da pintura para a experiência proposta leva o público envolvido a uma forma de criação artística muito mais livre de coroação crítica, sem ter tanta preocupação com aquilo que vai ser julgado e, ao mesmo tempo, incorpora uma reflexão a respeito da pintura do mais alto grau hierárquico. Esse tipo de experiência aparece freqüentemente na literatura do século XVIII quando descreve situações domésticas. Um exemplo, apenas para citar entre várias possibilidades, é a situação que Goethe descreve nas Afinidades Eletivas, em que ele conta uma situação de quadro vivo que ocorre dentro de um ambiente doméstico. Trata-se de um dos momentos-chave para entender toda a situação romanesca que está sendo ficticiamente criada. Existem pessoas que passam todo um período preparando a cenografia e as roupas para atuar no quadro vivo, que é sempre uma situação estática, por oposição àquelas que vão ver o quadro vivo e experimentar aquela dinâmica. No entanto, uma coisa fundamental a respeito do quadro vivo que o diferencia essencialmente da pintura é o fato de o público, que ainda que não está participando, poder circular entre os personagens, dar a volta no quadro,

e de alguma maneira entrar dentro da ação proposta. Essa relação nos permite pensar numa diferença de gênero clara entre o quadro vivo e o teatro. O teatro implica numa diferenciação entre o local da ação cênica e o local do público. O quadro vivo suprime essa diferenciação.

A história do quadro vivo vai sofrer uma modificação profunda com as propostas modernistas, considerando o modernismo como uma reflexão anti-acadêmica, ou seja, uma ruptura em relação à tradição estabelecida. Na fronteira entre a tradição clássica do quadro vivo e o que chamamos hoje de performance, é que acontece a introdução do corpo em movimento, feita pelas vanguardas.

AUDIÊNCIA: Para quem os quadros vivos eram apresentados? Para alguma corte? Eu me lembrei daqueles jogos de xadrez que consistiam em pessoas no jardim que ficavam lá paradas. E a corte movia estas pessoas vivas de um lado para o outro.

FELIPE CHAIMOVIC: Não. Essa questão dos divertimentos de jardim não se confunde com os quadros vivos. Eles são um gênero específico de imitação de composições bidimensionais anteriores. Essa questão do uso das pessoas como peças do jogo de xadrez se diferencia claramente porque ela não parte de uma situação bidimensional, ela já parte de uma realidade tridimensional que é o tabuleiro de xadrez e as peças. Nesse sentido, não haveria confusão com o gênero dos quadros vivos que tem essa característica essencial de ser estático.

Com essa apropriação que sobretudo os dadaístas e os futuristas fazem do quadro vivo, os performers não estão mais tradicionalmente presos a uma situação bidimensional que deve ser imitada, adquirindo uma autonomia com situações imprevistas dentro daquilo que era anteriormente o quadro vivo. Nesse sentido, eu acredito que seja possível pensarmos o gênero da performance como pertinente à discussão das artes visuais ou das artes plásticas. É pertinente a existência da performance fora do meio do teatro, fora do meio da dança, e com a pretensão de não se confundir com nenhuma dessas outras áreas.

MÁRCIA X: Achei interessante isso que o Felipe falou, me lembrou uma experiência que tive com uma performance que fiz na rua, quer dizer, numa praça do Rio de Janeiro onde costuma ter esses camelôs que fazem mil invenções para poder

vender as coisas, vender ervas e tal, umas figuras lá do Largo da Carioca. E o trabalho se chama Complexo do Alemão, que é o nome de um morro do Rio onde acontecem guerras de tráfico. Ele consistia em várias mesas e cem quilos de farinha para cada dupla de pessoas vestidas com roupa do exército. As duplas de pessoas compunham as mesas. Peneirávamos farinha em cima dessas mesas até formar uma espécie de cordilheira branca que ia despencando ao mesmo tempo. Isso demorava um pouco e as pessoas se agrupavam em volta. Depois iam embora. Essa mesa tinha umas correias de couro que amarrávamos nas pernas e ficávamos como se fôssemos as pernas das mesas. Íamos andando o máximo que desse e aquela farinha caindo para um lado e para o outro, formando uma trilha. Enfim, tinha essa metáfora da transa de cocaína, e do exército, várias coisas. No meio da performance apareceu uma pessoa que estava lá por acaso e perguntou: “Mas de onde é essa exposição?”. O cara sabia que aquilo não era teatro, e eu fiquei super feliz de ter conseguido mostrar que aquilo não era teatro. De alguma forma, o trabalho foi identificado por alguém que me pareceu não ter uma cultura vasta. Não sei se ele tem acesso a exposições, mas não havia nada que dissesse que ele freqüentasse o meio, muito pelo contrário. Achei isso muito legal.

FELIPE CHAIMOVIC: É, penso essa questão do quadro vivo para tentar delimitar o gênero da performance exatamente porque acho que ela não tem esse sentido narrativo extenso que tem o teatro e a dança. Não no sentido de duração, mas no sentido de construir ações que se encadeiam entre cenas díspares. A performance é concentrada numa ação que, de alguma maneira, pode gerar um conteúdo escultórico, tridimensional, com o que resta da ação. Por exemplo, a Márcia X tem esse trabalho dos terços que vai deixando os desenhos e que, de alguma maneira, cria uma autonomia até em relação à própria ação. A primeira vez que eu vi esse trabalho, na Casa de Cultura de Petrópolis, a performance já havia ocorrido. Cheguei lá para visitar e estava como uma obra independente. Eu nem sabia que tinha o processo da criação performática daquilo como obra. Achei que fosse só o chão coberto com os terços. Daí, comecei a pensar essa idéia da origem dos quadros vivos exatamente para ver como inicialmente uma situação compositiva é análoga a uma pintura, muito mais do que a escultura. Acho que essa questão do bidimensional é mesmo origem do gênero.

MARCO PAULO ROLLA: Não é uma pergunta, é uma reflexão. Acho muito interessante a busca desse lugar longe, de onde poderia ter vindo a performance. Muito mais longe do que geralmente os livros de performance colocam. Mas também queria expressar um outro sentimento que eu tenho. Se tiver alguém aqui que não experimentou a criação da performance, pode ficar pensando que geralmente é assim que se cria. Eu queria referir a uma outra maneira também, que é uma maneira que vem do útero, do estômago, de dentro da pessoa, sem uma referência pictórica ou escultórica. Pode até ser que isso apareça no trabalho, mas eu queria colocar essa posição para não deixar ninguém achando que essa outra maneira é única. Se alguém quiser reagir...

FELIPE CHAIMOVIC: Posso reagir? (risos). Então, vou continuar defendendo a minha hipótese. Eu acho que podemos pensar, dentro desse processo criativo a partir dos quadros vivos, na diferenciação acadêmica entre os desenhistas e os coloristas. Os coloristas criam o quadro de maneira que a volumetria do quadro vai sendo criada no embate com a tinta, ou seja, o desenho inicial pode ser completamente modificado com as esfregações e as pinceladas. Nesse sentido, poderíamos continuar pensando a origem dos quadros vivos numa chave colorista, que é essa em que o embate com a matéria pode modificar completamente a disposição e a eleição inicial dos movimentos. O que importa para o colorista é o momento da criação plástica, que de alguma maneira determina o sentido final do produto. É só o que eu queria dizer.

MARIA ANGÉLICA MELENDI (PITI): Eu vou falar sobre o seu ponto de vista. Acho muito interessante o que você colocou, como um artifício retórico que funciona perfeitamente. Mas sinto que o quadro vivo era uma espécie de entertainment da burguesia ou das cortes. Formalmente tem a ver com performance, mas o sentido não tem a ver. Há vários romances e filmes onde também aparece esse hábito do quadro vivo, inclusive do jardim inglês e do francês. Acho que a gente tem que apostar (pelo menos eu aposto) na criação de novos gêneros. A performance é um gênero novo que nasce de uma necessidade de significado do momento em que ela nasce. Pode-se fazer ligações com o passado, mas no momento em que a performance nasce, nasce assim como o Marco Paulo fala, aqui, das tripas, dessa necessidade

de expressar que já não dá mais através da pintura e nem da escultura, e tem que ser feito assim. O lugar dela é o corpo mesmo. Não me preocupa se é teatro ou se não é teatro. O teatro tem uma história e há uma crítica do teatro e uma configuração específica, e a performance tem outra. Há momentos em que eles se juntam e outros em que eles se afastam. Há performances que têm argumento e desenvolvimento temporal, e há outras que lidam com o inesperado. Sua justificativa funciona muito bem intelectualmente, mas essa é a minha postura.

MARCOS HILL: Também comungo em parte com a opinião do Marco Paulo e da Pitti, não desmerecendo o seu posicionamento, que acho bastante interessante do ponto de vista histórico. Talvez fosse interessante acrescentar que entre o quadro vivo e a performance existe um outro momento histórico, que é exatamente o processo de desmantelamento desse corpo de modelos que antes era a referência quase que única para a produção artística, dentro de uma dimensão de representação, de mimesis e de verossimilhança. A idéia da verossimilhança que tem essa perspectiva e dimensão histórica está diretamente ligada ao humanismo e também muito pautada pelas idéias veiculadas pela Igreja através do direito canônico. Então, não só a filosofia humanista como o direito canônico católico criaram um corpo de modelos morais e estéticos. Mas dentro desse momento do quadro vivo, o artista, para criar, de alguma maneira tinha que observar e ter conhecimento desses modelos. Essa era a fonte primeira que permitia a ele o processo de representação, fosse qualquer inscrição à qual ele se dedicasse, tanto à criação de imagens, quanto à criação de gestos, de músicas, de encenações. Tudo estava obrigatoriamente vinculado a essa idéia da verossimilhança, dentro de uma dimensão, de uma cultura universal e universalizante como principal fio condutor do cristianismo e mais especificamente do catolicismo.

Isso vai muito bem até o século XVIII. Antes do século XVII essa estrutura começa a entrar em crise, porque é exatamente um momento de modificação radical dos costumes, dos espaços, da própria percepção, da própria noção do pensamento e do conhecimento. Toda essa produção passa a ser intermediada pela máquina e pela revolução industrial. No momento da revolução industrial esse padrão, esse corpo de modelos da verossimilhança e da mimesis, entra definitivamente em crise e isso, se a gente criar essa leitura histórica, que foi o modelo a que você recorreu,

acaba desaguando nas vanguardas modernistas do início do século XX. Isso já define um esforço muito importante de superação dessa tendência que, mesmo em crise, foi mantida pelas academias do século XIX até o final, e invadiu inclusive o próprio século XX em contextos como o da produção artística do próprio Brasil.

Então é interessante fazer a comparação, e eu entendo por onde você tenta aproximar o conteúdo da performance por essa idéia da apropriação de um espaço, de uma tridimensionalidade que permite ao observador se inserir, mas por outro lado é muito importante também levar em consideração toda a desconstrução dessa estrutura de pensamento, de produção da imagem que reflete toda uma recontextualização do corpo e da própria produção do conhecimento. Isto acaba indicando novas necessidades, e nesse sentido eu volto para a colocação do Marco Paulo e da Pitti de que a performance que se produz contemporaneamente em arte está refletindo diretamente um outro contexto, contexto esse que já está bem distante dessa recorrência à mimesis e à verossimilhança dentro desse processo de superação que começa no século XVIII. Então, se por um lado é interessante por esse viés da introdução do observador no espaço e no tempo da obra, por outro eu acho importante também a gente refletir todo esse processo, que leva inclusive ao momento logo após a II Guerra, que é onde efetivamente essas novas necessidades começam a ser veiculadas de uma maneira mais determinante no campo das artes e das expressões em geral.

MARCELO TERÇA-NADA!: Eu gostaria de fazer uma pergunta dirigida à Moniek, mas aberta aos outros dois. É sobre as diferenças entre as performances das décadas de 60 e 70 e as performances da década de 90 para cá. Gostaria que ela falasse sobre as diferenças, se é que ela nota alguma diferença.

MONIEK TOEBOSCH: Ah, muito difícil. Eu estava vivendo o começo das performances nos anos 60. Eu participei de algumas delas e não vejo grandes diferenças. Hoje, o que me atrai nesse assunto é que há um novo interesse nas performances. Primeiramente, nós tivemos os anos 60 e 70. Nos anos 80 a eletrônica e a nova mídia influenciaram todo um processo, e os artistas performáticos se aproveitaram dessa nova condição.

Eles exploraram aquele novo campo intensamente, a ponto de alguém dizer:

“Nós estamos cansados de eletrônica”. “Nós queremos algo real. Se fizermos um som com um plástico, queremos trabalhar com esse som, que é natural, e não com um som eletrônico”. É um retorno ao humano, isso é o que eu sinto. Eu sinto a necessidade de chorar, dizendo ao mundo, nós estamos aqui, e temos algo a dizer! Eu me lembro daqueles ideais dos anos 60. Quando o PROVOS foi fundado em Amsterdã, eu morava nos arredores da cidade, a 1:30h de distância de carro. Recordo-me daquele sentimento que dizia que eu precisava ir até lá. Eu estava viajando e queria estar em todos os lugares. Mas, na verdade, o que estava acontecendo era que eu estava participando dos acontecimentos daquele tempo. Tenho ainda essa lembrança, se é que respondi à sua pergunta. Eu quero dizer que os historiadores de arte gostam de proteger o campo artístico. Quando não existe muito significado, mas existe muito sentimento, não se considera arte. Penso que isso deveria servir para expandir a definição de arte. Eu não saberia definir o que é teatro e o que é performance porque o que faz um bom artista performático é o fato dele ter algo que um ator precisa. Quando há uma performance ruim, o conceito de bom não é importante. Mas o que é realmente necessário é atrair as pessoas. Você precisa ter presença, do contrário, não há como ser um artista performático. Esta foi a idéia do workshop. Nós vimos performances dos anos 60 e também outras, inéditas. Eu tentei, refazendo as mesmas performances, me aproximar da sensibilidade dos artistas e também das suas emoções. Essa é a maneira que eu encontro de conhecer os artistas que hoje estão criando performances, uma vez que você tem o direito de criar sua própria performance. É como voltar à origem. Eu gosto da estória do alvo porque é uma ótima idéia. A performance relaciona-se perfeitamente com a pintura branca de Robert Ryman, através da qual nós chegamos ao fim da imagem tendo que criar uma outra. Nesse sentido, eu entendo que a arte tornou-se vazia, mas no sentido real do vazio. Eu senti o que isso significava. Observando o trabalho Quem tem medo do vermelho, amarelo e azul? (Barnett Newman, 1966) pela primeira vez, eu pensei “que cores bonitas”. Após ler muito sobre o artista plástico, eu pude enxergar e saber algo sobre aquela pintura. Hoje em dia, quase todos os artistas têm pressa, estão correndo. Nós não temos mais tempo. E a performance é perfeita quando se está com pressa, pois é algo que você pode fazer em apenas alguns minutos e ter ótimos resultados, a ponto do público tecer ótimos comentários. Nesse caso você precisará da

mídia, ou seja, a performance sem mídia não existe. Lembro-me de quando Wim T. Schippers jogou a garrafa verde estampada de limonada no mar do Norte, e uma fotógrafa de um jornal tirou a foto no exato momento da performance. Se ela não estivesse presente, não existiria performance. Se você quer pensar como um artista performático, você precisa se comunicar com a mídia, ao invés de ficar pensando que isso não é bom, que você deve se comunicar somente com as pessoas que transmitirão a sua mensagem. As duas coisas são e sempre foram extremamente importantes.

Às vezes eu penso que nós deveríamos fazer nosso próprio canal de cultura sem esperar por ninguém. Eu sinto que os artistas performáticos querem se expressar e também se conectar com a sociedade. Como artista performático, você precisa estar ciente de onde está atuando, em qualquer coisa que faça. Mas como traduzir essa imagem em ato, pensamento. Isso é uma resposta?

AUDIÊNCIA: Como vender a performance?

E me referindo também ao que a Maria Angélica falou, da performance associada com a política, o teatro político; por exemplo, o Fluxus, que é um grupo da década de 60, conseguia desenvolver um certo marketing pessoal e coletivo, mas ao mesmo tempo ser político. Então ela respondeu que seria através da mídia que poderíamos vender performances. Eu queria saber a opinião das outras pessoas.

FELIPE CHAIMOVIC: O MAM acabou de comprar duas performances. Isso é uma coisa que está evoluindo com uma necessidade natural do colecionismo. A performance está se associando ao colecionismo e a essa possibilidade de vender através de contrato. O artista - eu acho que o museu e as coleções não teriam que interferir nisso, mas às vezes interferem - decide sobre em que condições a performance pode ser refeita, se os objetos cenográficos ficam com a coleção ou são propriedade do artista etc. Isso está necessariamente evoluindo para formas mais proveitosas para ambos os lados, mas já pode ser comercializado. Não diria como normalmente, mas está atingindo um nível suficientemente refinado para possibilitar esse comércio. E essa questão da mídia também, que a Moniek levantou, muitas vezes faz com que o registro da performance seja parte disso que é comercializado.

MARIA ANGÉLICA MELENDI (PITI): Eu fiquei chocada com sua pergunta. Eu sou uma pessoa de outra época, da década de 60, quando havia a questão de ir contra a mercadoria. A princípio eualaria que você não pode vender uma performance, porque na minha cabeça é como vender seu corpo. Se você está falando vender no sentido de divulgar – e aí a gente pode falar divulgar –, nesse sentido sim, você vai divulgar através da mídia, e você pode fazer registros. Mas entendendo a performance como esse instante único, então você não vende, pode emprestar. Há casos como as performances da Sophie Calle, que ninguém vê, que vão acontecendo, ela tira fotografias e expõe com textos, isso sim, pode ser comprado. Mas a experiência e o percurso dela, você só sabe porque há registros, e isso é vendável.

SARA RAMO: Foi colocado que a performance é um momento instantâneo, tendo uma relação direta com quem a está percebendo. E pelo que eu senti aqui, você tem a sensação de perceber a pulsão do artista no momento em que ele está realizando alguma coisa.

Eu faço um trabalho em vídeo que não considero performance; considero vídeo. Quando faço isso, existe uma necessidade naquele momento, até um pouco ansiosa de fazer em qualquer momento, em qualquer lugar. Vi uma matéria que escreveram sobre o meu trabalho falando que ele era vídeo-performance. Quero saber o que vocês acham. Existe vídeo-performance? Porque pelo que eu entendo uma coisa é vídeo e outra coisa distinta é performance.

MONIEK TOEBOSCH: Eu estou tentando responder. Resumindo sua pergunta, você quer saber o que é um vídeo-performance? E o que é realmente uma performance? Você quer saber se isso existe? Se você chamá-la de vídeo-performance, eu acho que existe. Eu já assisti a alguns vídeos-performances que não poderiam ter sido feitos em frente a um público, porque precisariam de uma ótima iluminação, um cameraman e se houvesse um público você não teria a necessária atenção. Você quer rever o vídeo toda vez que a fita é passada. Quer saber? Em uma performance muita coisa dá errada por causa de todas aquelas pessoas ao seu redor. Às vezes você recebe a energia da platéia, mas em outras, ela capta a sua energia. Você não vai querer rever seu vídeo toda vez que ele for assistido. Isso não é bom.

Você reapresentará sua performance ao vivo para montar um vídeo e isso dependerá do que você entende por boa qualidade para vender, porque você pode vender vídeo-performance. Quando eu apresentei minha primeira performance, para o Apple em Amsterdã, fiz apenas um acordo salarial. Mas, como você já disse, “eu sou dos anos 60”, eu também. Naquele tempo, nós poderíamos viver razoavelmente bem com qualquer tostão para pagar o aluguel de um estúdio. Hoje em dia, a situação é completamente diferente. Nós pagamos muito por um simples estúdio, pelo menos na Europa. Eu não sei com é a situação no Brasil, mas eu imagino que em todo lugar seja a mesma coisa. O mercado de ações o obriga a ganhar muito mais dinheiro com sua arte do que no meu tempo. Naquela época, nós éramos posseiros. Encontrávamos facilmente um lugar para ficar. Hoje, assim que você encontra um lugar para se instalar, você é expulso. Há uma maneira diferente, ou uma atitude diferente, do artista em relação ao seu próprio trabalho. E isso é útil, porque você tem que levar o seu trabalho a sério. Quando você faz uma performance de maneira profissional, você consegue vender qualquer coisa! Você pode vender sua respiração, pois ela é parte da sua arte. Você deve vender você mesmo ou ganhar prêmios, isso ajuda.

LAURA LIMA: Os trabalhos aos quais o Felipe se referiu eram os meus que foram comprados pelo MAM. Nunca digo diretamente que os meus trabalhos são performances, porque eu acho que temos sempre que reinventar os nomes. A história da performance é: você sempre reinventa nomes, tem milhares de definições. Mas o meu trabalho foi comprado, e acho que temos que tomar cuidado, porque... como a Moniek falou, as coisas são caras, e fica sempre uma idéia de que o artista pode viver com dificuldade, que ele cria através de uma dificuldade. Não, você precisa de dinheiro para poder fazer certos projetos. Por exemplo, para fazer um projeto para a MIP, independente de conseguir grana aqui ou não, eu tive que arranjar o dinheiro para construir esse projeto. Às vezes, eu atrasava minha conta de luz para conseguir terminar um trabalho. Agora, eu também quero lembrar ao MAM (Museu de Arte de São Paulo) que é legal não ficar só dizendo que comprou dois trabalhos meus, mas continuar comprando. Não só os meus, mas os de um monte de gente que está produzindo. E também quero dizer outra coisa. Quando você faz essa relação com um museu, é bom você estabelecer várias coisas. Por exemplo,

se você vai ter uma cópia de artista, pois você pode ter a necessidade imediata de mostrar um trabalho pertencente à coleção de um museu. Eu fiz uma exposição aqui na Pampulha (Museu de Arte da Pampulha) no ano passado, e na inauguração tinha dois trabalhos que foram os tais comprados pelo MAM. E eles não chegaram porque eu tive um grande problema com o seguro. Tive que, às pressas, trazer uma cópia de artista que eu tenho, e agora já tomo mais esse cuidado. Às vezes a própria instituição precisa ter um seguro porque ela comprou a peça. Tem certas coisas que precisam ser sempre bem resolvidas com a instituição. E é preciso que a instituição continue comprando, não só vender uma bandeira de que comprou duas performances.

MARCOS HILL: Eu queria retomar essa questão de como se vender uma performance, juntando um pouco com o que a Moniek falou. E trazendo uma preocupação com o fato da qualidade anteceder a preocupação com a veiculação do trabalho, sem querer defender uma posição moralista. Quero focalizar as idéias do como, do por que, da preocupação com a construção de um conteúdo, assim como a idéia da veiculação desse conteúdo. E só então o acesso à mídia, o bom conhecimento dessa mídia, a competência em veicular essas idéias na mídia. Acho que esses devem ser focos importantes, porque senão cria-se um esvaziamento e até uma certa cegueira com relação a uma questão que deve ser pensada também do ponto de vista histórico. Definitivamente, a performance nos anos 1960 tinha quase como um compromisso combater a mercantilização. Esse é um fio possível, é uma referência. Não quero dizer com isso que hoje tem que ser assim e que aquela época era mais pura que hoje, não é isso. Mas acho que essa referência histórica é importante porque, de alguma maneira, quando observamos essa referência histórica hoje, temos à nossa frente a perspectiva de uma situação contraditória e paradoxal. Em parte, podendo ser entendida a partir de todo esse processo de transformação das sociedades ocidental e planetária. Nos anos 1960, os artistas pobres sobreviviam com muito mais dignidade e com muito menos dificuldade do que os artistas sem dinheiro hoje. Acho interessante deixar claras essas referências, não para fechar nada ou para definir coisa nenhuma, mas para com isso construir um processo de reflexão sobre a questão da performance. É claro que o artista precisa obrigatoriamente pensar em ganhar dinheiro porque ele paga

aluguel e conta de supermercado. Mas antes da preocupação da vendagem, penso que é muito mais importante todo o processo de construção da competência de um pensamento, de um conteúdo, de um conceito e também de uma agilidade na veiculação. Aí volto à questão da Pitti. Sim, sem dúvida, o artista tem que garantir essa competência para a veiculação de sua proposta entre os meios de veiculação de informações que temos hoje. Quando isso entra com qualidade e competência no circuito de informação, naturalmente vira mercadoria. Acho que esse é um outro paradoxo na nossa cultura capitalista. Mesmo qualquer ação que se coloque contra essa estrutura, criticando-a, num segundo momento vira também mercadoria. Acho que seria uma outra questão interessante para reflexão. Se consideramos tudo o que foi produzido dos anos 1960 para cá, sobretudo até os anos 1970, com um forte cunho de combate e de confronto com o sistema vigente, vemos que essas ações hoje já podem inclusive ser encontradas nos museus. Uma outra coisa que me chama a atenção é a performance dentro do museu que é uma estrutura institucional super problemática, vivendo um momento efetivo de crise e de questionamentos. Mercado, museu e performance são questões que pairam sobre as nossas cabeças e que muitas vezes nos surpreendem em situações frágeis, envolvidos em equilíbrios frágeis; situações de grande instabilidade, o que pessoalmente acho interessante no processo de produção da cultura e da arte.

AUDIÊNCIA: Sobre esse assunto da venda da performance, existem alguns livros que li e que sempre falam isso que vocês estão discutindo, que a performance na década de 1960 foi uma maneira do artista negar o mercado; que pelo menos nos Estados Unidos acontecia uma grande desvalorização da obra de arte. E isso me pareceu muito estranho. Durante o workshop, a Moniek havia falado que esses artistas que faziam performance, ao mesmo tempo pintavam quadros para vender. Ela também falou que na verdade eles utilizavam a performance não como uma maneira para sair do mercado, mas sim como uma nova possibilidade de experimentar outros meios dentro da arte. Há um ceramista talvez do Recife, do qual não lembro o nome, que só vende seus trabalhos para museus. Se o artista não quer vender, ele pode simplesmente se negar, não precisa mudar seu meio.

Outra questão diz respeito ao primeiro comentário que a Moniek fez sobre a audiência. Por que a pessoa vai perder esse tempo assistindo uma performance

se pode admirar um quadro, que é super rápido? Lembrei então da questão do corpo, da hierarquia do corpo em relação ao objeto, em relação a uma pintura. É sempre muito interessante ter a presença de um corpo no espaço. E então penso na intimidade. Em relação ao teatro, à pintura e à escultura, parece que a performance oferece uma maior intimidade entre público e artista. Talvez o que desperte o interesse do espectador seja essa intimidade.

IZABELA PUCU: Você falou da questão da intimidade. Inclusive, outras coisas foram faladas como fazer performance na rua, sem nenhum público. Você pode interferir numa situação que é parte do espaço e ninguém lhe ver. De repente, você nem fotografa. Mas o trabalho sem dúvida existiu. É inegável! Foi uma situação de experiência vivida. Há trabalhos que você faz totalmente fechado no seu universo pessoal. E o espectador pode entrar justamente num de seus cortes. Já outros trabalhos se abrem para o espectador. Nesse caso, o que acontece não é necessariamente uma intimidade. Assim como existem quadros que são escalas do corpo que você permeia através do seu corpo, entendeu? Não sei se a coisa é tão restrita assim. Acho que performance é algo muito mais amplo; pode ser íntima; pode não ser; pode necessariamente ter que ser veiculada para acontecer, mas pode ser simplesmente uma vivência, uma experiência daquele momento, que acabou ali.

MARIA ANGÉLICA MELENDI (PITI): Vou mudar o assunto... (risos). Fica parecendo que eu acho que os artistas devem morrer de fome... (risos). Fiquei pensando nisso. Não é que eu ainda esteja nos anos 1960. Ficou parecendo que as pessoas entenderam isso.

Gostaria de saber do Felipe o que o museu compra quando compra uma performance. Andei olhando uma entrevista com Marina Abramovic que saiu na Folha de São Paulo dessa semana. Considerando aquele trabalho maravilhoso em que ela fica limpando os ossos (Balkan Baroque, Bienal de Veneza, 1997), que me tocou muito mesmo sem eu ter visto, o que o museu compraria? Porque é óbvio que o artista tem que viver, tem que vender seu trabalho, mas...

FELIPE CHAIMOVIC: Isso é uma coisa que está em fase de amadurecimento. A aquisição de performances é antes de mais nada um problema para o museu nesse

momento. Minha posição é que o que o museu tem que comprar é um contrato em que o artista estabeleça o que ele quer vender, de tal maneira que o museu também tenha condições de arcar com a sua responsabilidade naquilo que foi estabelecido no contrato. Mas quem tem que estabelecer o que quer vender é o artista. Acredito que isso é sobretudo uma forma de financiamento dos artistas.

Muito mais que adquirir uma peça, é um modo de o museu endossar que ele acredita naquela performance, na produção daquele artista, e poder contribuir para o desenvolvimento e para a divulgação de sua obra, ainda que possa vir uma situação em que a performance nunca mais poderá ser executada, e isso pode até estar no contrato. Agora, isso em absoluto não está decidido assim, é uma coisa muito nova, está em discussão.

MONIEK TOEBOSCH: Isso me leva de volta ao teatro, quando você tem que encontrar a nota da performance. Você tem que descrever a performance, você tem que descrever a instalação de maneira precisa. Na dança, durante muito tempo, só havia uma linguagem. Até que Anne Teresa de Keersmaeker criou sua própria linguagem para dirigir os dançarinos. E finalmente, Foreside. Ele criou um CD-Rom para o ballet, onde você pode ver cuidadosamente cada gesto, cada passo. É muito difícil descrever gestos, assim como noções. Eu acho que o artista precisa explorar novos conceitos para descrever seu trabalho, para vendê-lo e inventar novas coisas. Eu diria que as pessoas gostam de novidades. Por exemplo, eu fiz um CD-Rom para descrever meu trabalho. Poderia ter sido um DVD, mas um CD-Rom é a maneira mais linear de se trabalhar, porque você pode ir para qualquer lugar que queira. Eu trabalhei com um designer e foi um trabalho muito grande para armazená-lo inteiramente. Eu comecei em 1969, no ano da minha primeira performance e segui até 2000. Assim, cada trabalho deve transformar-se pela metade, mas ainda assim é uma ótima maneira de vender minha performance.

Nós estamos explorando os novos meios disponíveis que não foram inventados pela Microsoft ou Apple, quase sempre os artistas estão na vanguarda das novas invenções e eu acho que deveríamos estar cientes desse fato. Infelizmente, a Internet desenvolveu-se com a máquina da indústria do sexo. Eu penso que você precisa cada vez mais inventar seus próprios meios. E é uma vantagem ser também um inventor. Você inventa sua profissão diariamente porque ser um artista é muito difícil.

De acordo com o que foi dito na palestra sobre dinheiro, eu vivo em um país muito pequeno, onde existem várias fundações que fornecem dinheiro aos artistas, de maneiras diferentes. Os artistas podem pedir dinheiro para instituições holandesas. Você pode pedir concessões básicas e receber uma quantidade enorme de dinheiro por dois anos. Assim, você realmente pode viver da arte e criar. Você pode pagar o aluguel de sua casa ou seu estúdio.

Qualquer um que tenha terminado a escola de artes, incluindo uma pessoa que ainda não esteja trabalhando com artes, pode inscrever-se. Não é certo que você será aprovado, mas é uma maneira fantástica de lidar com os problemas típicos da classe artística, como por exemplo, a preocupação com a venda do trabalho. Eu me lembro de uma exposição no Museu de Stijdelik, o mais conceituado da Holanda. Eu consegui quatro salas, mas eu possuía somente 800 guilders, que é o equivalente a 1.600 reais. Mas o mais estranho é que antes de mim, o artista Joan Jonas exibiu seus trabalhos no museu e somente com o transporte gastou 6.000,00 guilders. E isso não era um problema. Mas no meu caso, ser proveniente da Holanda era um problema, pois nós temos status diferentes no mundo da arte.

Assim, naquele momento, eu me dirigi à fundação e eles pensaram: nós já investimos muito dinheiro nessa artista, agora ela finalmente está no museu, vamos ajudá-la a montar essa exibição! O que foi incrível.

Você pode também tentar aumentar o valor da concessão dada por uma instituição, conversando com políticos, que é um outro trabalho! Mas isso é o que os artistas fazem na Holanda. Na verdade, todo esse conceito vem da guerra. A maioria dos comunistas era artista e nós agradecemos por eles terem criado esse organismo, onde eles podiam trazer pinturas e esculturas a fim de conseguir uma renda familiar.

Mas devido ao número cada vez maior de artista necessitando do sistema, este foi adaptado para o modelo de fundações. E eu vejo que vocês não têm nada parecido aqui no Brasil. O que deveria ser feito!

Cada artista que ganha a concessão por dois anos, não pode inscrever-se novamente, mas o melhor de tudo é que eles dão um valor maior ao artista, possibilitando-o de viver bem por quatro anos com tal quantia. Sustento é o maior problema do artista.

GRAZIELA KUNSCH: Sobre o que a Moniek falou, de que o artista tem sempre que inventar a sua profissão, e pensando isso do ponto de vista financeiro, de como vamos nos virar para ganhar dinheiro com o próprio trabalho, tem uma questão que, de um tempo para cá, não me abandona. Pegando ainda o que você falou da urgência que o artista tem, da pressa que o artista tem, acho muito mais importante pensarmos como reinventar a arte do que como inventar essa profissão a cada dia. Ainda mais com esse enfoque financeiro. Existe essa vontade de se reinventar a arte? O Marcos fez uma constatação de que qualquer coisa vira mercadoria. Não posso aceitar isso. E se existe isso, como vamos resistir? Estamos num momento onde todas as relações são intermediadas pelo dinheiro, e me preocupo muito. Se eu puder me relacionar com as pessoas sem passar pelo dinheiro, vou ficar muito mais feliz.

Sobre o registro da performance e sobre a necessidade de saber lidar com a mídia, concordo com o depoimento da Izabel Pucu, que falou que a performance existe sem precisar disso. Acho que a performance em si já é uma mídia. E essa mídia pode existir independentemente. Se faço alguma coisa na rua ou numa situação qualquer, que envolva uma única pessoa, aquilo para mim pode ser performance. E talvez a resistência seja um dos caminhos que temos para reinventar a arte, ou não necessariamente reinventar, mas recuperar qualquer coisa mais essencial do que ter uma discussão acadêmica sobre isso ou levar para uma instituição de arte. Quando escutei certas coisas como quando alguém fez a pergunta que gerou essa discussão e falou sobre o Fluxus ter todo um marketing para se promover... de forma nenhuma o marketing do Fluxus está ligado à venda das obras... Fluxus era uma grande brincadeira e eles tinham esse objetivo. Mas o Maciunas (George Maciunas) era um cara que lutou a vida toda contra o artista parasita, ele trabalhava com outras coisas. Sobre o trabalho dos sacos de lixo com a cara do Fujimori que a Pitti citou, o que importa é que as pessoas usaram os sacos para colocar lixo. Não importa se esses sacos vieram parar em um museu.

Gosto da preocupação que o Felipe tem de encontrar a pureza dos gêneros e, ao mesmo tempo, não acho isso importante. Existe uma urgência que é anterior à idéia de venda ou à definição de performance: para que e por que estamos fazendo arte?

JILL MAGID: Fazer algo na rua, uma troca e isso ser uma performance, eu penso que a rua é o espaço da performance. Se você decide mostrar a performance em um museu, você deve ser responsável pela fita do desempenho. Porque o museu é também uma instituição e se você exhibe o trabalho como uma documentação ou decide que o trabalho funciona somente na rua ou ainda que o objetivo do trabalho estará perdido uma vez que este esteja em um museu. Você deve ser o responsável pelo seu trabalho e saber onde e como funciona. Essa questão do dinheiro, para mim, é tola. Há partes em meu trabalho em que o dinheiro está distante. Mas há outras performances que eu faço onde o dinheiro é o meio, eu penso nele como qualquer outra coisa que eu uso. Dinheiro faz sentido dentro da parte. Eu acho meio ridículo fingir que o dinheiro não existe e resistir a ele. Dependendo da parte e apenas de ser consciente. Qual o significado quando o dinheiro está envolvido?

SARA RAMO: Eu queria responder à você, Graziela, que levantou duas questões: para que e por que fazer arte? Depois você falou que talvez discutir o conceito de performance ou o mercado não era tão importante. Entendo o que você falou, concordo, mas colocaria outras duas questões: como e onde fazer arte?

MONALI MEHER: Eu gostaria de voltar ao que a Graziela disse, pois me faz pensar no por que de estar aqui. Eu costumava pensar no que eles mencionavam sobre ter esta experiência da performance em algum lugar na rua e, para mim, era fascinante quando nós começávamos a falar sobre isso repetidas vezes.

Eu comecei a perceber que você não se pode negar a sua posição, não se pode negar o caminho que você escolheu. Você deve viver nesse caminho e fazer as escolhas através dele. Assim, a idéia de que a arte não necessita de dinheiro é muito bonita. Ao mesmo tempo, há uma linha paralela através dela, que o faz pensar que tem que se viver com o que cria. É uma performance de vida.

LAURA LIMA: Senti a vontade de contar como foi a história da venda dos meus trabalhos para o MAM. Para mim também foi uma surpresa. Quando comecei a fazer parte de uma galeria em São Paulo, as pessoas falavam: “Laura vamos exibir uma foto disso, as fotos são tão bonitas, e tal...”. E eu falava: “Não, eu não quero fazer

isso, isso para mim é uma dobra, é uma documentação, um x...”. Então quando, no final de 2000, o MAM resolveu comprar, eu falei Ok!

As coisas estavam meio abertas. Era uma novidade para eles como foi e continua sendo para mim. Como é que você vai vender? Escrevi algumas cartas e ainda tenho planos de mandar informações para o MAM sobre esses trabalhos. Eles se colocaram à espera de informações, e eu, como faço mil coisas... Ao mesmo tempo, não dá para imaginar que você vai fazer trabalhos e que vão continuar comprando. Não existe esse tipo de coisa. Não adianta nem esperar muito. Acho que ainda vai ser preciso um bom tempo para as pessoas conseguirem reinventar formas, nem que seja pagando para ver, ou você tendo que passar o chapéu. De qualquer maneira, você continua produzindo porque isso é uma coisa viva e você vive através disso. Logo, trabalho com outras coisas também e pago meu trabalho de arte. Vou continuar mandando informações do meu trabalho para o museu. Já que sou arquivada no museu, daqui a cem anos, como as pessoas que vão participar das minhas performances serão dirigidas? De repente, posso usar a câmera de filmar e conversar com as pessoas através disso. Vou estar morta (a não ser que tenham inventado formas de vivermos mais). Outros artistas vão reinventar outras formas.

Também queria falar sobre esse negócio de ‘um segundo’. Temos que pensar o seguinte: estamos em um meio com uma série de códigos e conceitos que questionamos. O trabalho só é performance porque você está decodificando aquilo como tal. A partir de suas próprias referências você fala: “Sim, aquilo é um trabalho de arte, só eu fiz, só eu vi por um segundo, mas também tem um outro que passou e viu”. É legal saber por onde passam esses veículos que são códigos e que vão se sobrepondo uns aos outros ou se atravessando.

Senti a necessidade de falar sobre a venda. Há muitos detalhes, muitas minúcias. Existem artistas que conheço que fazem vídeos e não têm dinheiro para comprar um aparelho de vídeo para ver seu próprio trabalho. Aí, já ouvi gente do meio falar: “Ah, mas tudo bem, isso de repente pode provar que com essas dificuldades...” Isso se tornou um jargão (é lógico que é um jargão). E ficamos com a impressão de que não podemos vender. Cada um vai reinventar como lidar com isso. E não significa ser parasita. Temos que tomar um certo cuidado quando afirmamos as coisas.

MARCOS HILL: Pelo visto, acho que poderíamos ficar pelo menos mais duas horas assim (risos). Porque, apesar do cansaço, todos vocês se mantiveram aqui e isso indica que o que está sendo discutido é muito estimulante. Mas estamos exatamente encerrando um dia muito denso, muito cheio de participações e acho que já é hora de darmos um final a essas conversas. É claro que elas podem continuar nos corredores, nas casas de vocês e podem ser retomadas amanhã, durante o tempo todo do dia. Gostaria então de dar a palavra ao Paulo, que foi o último inscrito depois da Laura, e depois encerramos a sessão de hoje.

PAULO NENFLÍDIO: Eu só gostaria de colocar uma idéia. Estou achando muito legais esses dias, pois vocês estão ampliando a idéia que eu tinha do que é performance, do que eu aprendi na faculdade. Até então, eu havia aprendido que performance era uma forma de arte e que uma de suas características seria a diluição, acho que da sociedade. Mondrian fala que o pintor do futuro deixaria de usar como suporte a tela e usaria o mundo como suporte. Talvez ele tenha previsto o que aconteceria nos anos 60 e 70.

MARCOS HILL: Bom, gostaria de agradecer aos participantes da mesa, a Moniek Toebosch, a Maria Angélica Melendi e a Felipe Chaimovic. Gostaria de agradecer a vocês também e amanhã estaremos no mesmo bat-canal, até a sexta-feira.

(aplausos)



teresinha soares



TERESINHA SOARES: Boa noite para vocês.

Hoje, estou aqui para lhes contar uma história que aconteceu há trinta anos atrás. Uma história que causou escândalo na sociedade; começou em Belo Horizonte, continuou no Rio de Janeiro e acabou em São Paulo. História verdadeira, que os jornais da época todos registraram. E eu, como boa mineira matuta que sou, quando eu mato a cobra eu mostro o pau. Aqui estão as provas e, já, já, eu vou mostrar a vocês.

Antes, quero me apresentar. Agradeço a presença das minhas amigas e imagino que a maioria aqui seja menor de trinta; talvez não tenha nem nascido quando aconteceu a tal história. Talvez não me conheçam, nunca tenham ouvido falar de mim, mas eu EXISTO. Ali está a minha certidão de nascimento.

Recebi, na pia batismal, o nome de Theresinha que meu pai registrou com T, H e S. Quando houve uma modificação ortográfica na nossa língua, eu modernizei o meu nome. Daí para cá, por esses anos todos bem vividos, eu fui recebendo codinomes pela vida afora. O primeiro deles, quando eu era pequena, 'Vidro de Água de Cheiro'. Talvez por ser muito frágil, qualquer aragem me derrubava, eu espirrava e adoecia. Aos nove anos, me mudei para o Rio de Janeiro e lá, minha mãe costumava me chamar de 'Santinha do Pau Oco'. Até hoje, eu não sei por que. Aos



quinze anos retornei à minha cidade natal (Araxá) e, ainda normalista do Colégio São Domingos, conheci Viriato Gouveia, escritor acadêmico que me dedicou vários livros e me deu o apelido de ‘A Juriti do Sertão’. Lembro-me ainda, com emoção, de mim como professora no grupo escolar de minha cidade. Os meus conterrâneos inventaram de me chamar de ‘Miss Araxá’, com direito a faixa, cetro e coroa. Eles mesmos me elegeram vereadora em Araxá. Fiquei importante. Começaram a me chamar de ‘Vossa Excelência’, ‘Nobre Colega’, etc e tal. Nessa época o Juscelino era nosso governador; dancei muito com ele na boate do Grande Hotel de Araxá, o nosso querido Nonô Pé-de-Valsa. Esses foram os meus Anos Dourados.

Em 1956, me casei por amor - e virgem por convicção - com o Doutor Britaldo Soares. E ganhei um ‘Senhora’ antes nome. Vim para Belo Horizonte. Logo, dez meses depois - não foram nove, foram dez meses - ganhei a minha primeira filha, Valeska, e o doce nome ‘Mamãe’, multiplicado por cinco, enriqueceu a minha vida. Para os meus netos sou simplesmente ‘Tetê’. Hoje, aqui e agora, eu quero lhes dar um pouquinho de mim, So Ares de Teresinha.

Depois do nascimento da minha última filha caçula, Riva, minha vida teve uma mudança enorme. Foi um ano de muita dificuldade cultural e artística. Fui presidente do Madrigal Renascentista; viajei com o maestro Isaac Karabichevisk pela Europa; nos apresentamos nos melhores palcos dos países europeus. Escrevi e publiquei um livro infantil (fui Prêmio de Literatura Nacional), *Luna e Lúnia no País do Futuro*; levei a peça teatral de mesmo nome a Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro (Copacabana Palace) , SESC em São Paulo e Lavras. Escrevi várias crônicas semanais para jornais como *O Estado de Minas* e, nas Artes Plásticas, eu pintei e bordei.

Agora quero apresentar a vocês aquela minha história, que se identifica muito com a minha história pessoal. Vamos então a *Túmulos: Vida, Morte e Ressurreição*. Essa performance deu o que falar. É considerada pelos críticos até hoje um dos meus trabalhos mais instigantes. Ela se divide em três fases, que se complementam formando um ciclo. Começa em Belo Horizonte e termina em São Paulo.

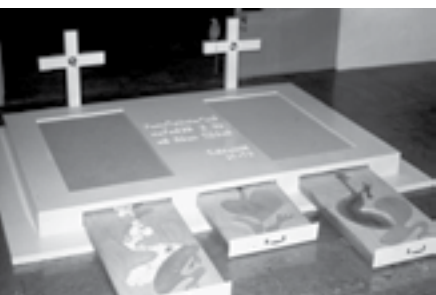
A *Vida* é um túmulo, aliás, dois túmulos geminados com gavetas; as gavetas cheias de lingüiça, queijo, com talheres, com moldes de dentaduras de gesso, poesia, um papagaio e, de sobra, chope saindo de uma das cruzeiras. Vocês já experimentaram o chope de túmulo? Era gostoso, porque todo mundo gostou, tinha

muita gente, foi muito apreciado. Aí vocês vão ver alguns slides que eu tenho da época e, depois que nós batermos um papo, eu vou deixar aqui um filme passando, um filme que não é sonoro, mas vocês vão sentir a movimentação da festa. As pessoas comiam o queijo que estava dentro da gaveta e, esse senhor fez a surpresa de pegar a minha poesia para enrolar as lingüiças e levar para casa.

Essa performance tem um caráter muito simbólico e ao mesmo tempo ela é cheia de humor. Eu quis com esse trabalho dessacralizar a morte, então é *Vida*. Eu estava comemorando o novo, o nascimento, e tinha realmente muita coisa para comemorar; o aniversário da cidade, o aniversário da minha filha que nasceu dia 12 de dezembro, o prêmio que eu tinha conseguido. Na época, a Conceição Piló era a diretora do Museu. Ela está ali sentada conosco. Levante, Conceição, por favor, para que as pessoas a conheçam. Aplausos para a Conceição! O Pierucetti era nosso prefeito. É muito difícil para o próprio artista fazer certas observações. Ele se identifica muito com a arte. Mas, como já se passaram trinta anos, eu agora comecei a ver e descobrir muitas coisas nesse trabalho. Há uma polaridade de idéias se contrastando – Eros e Tanatos, a vida e a morte, o sagrado e o profano, o lúdico, o sonho e a realidade. Além dessa polaridade, há os elementos que simbolizam, por exemplo, as lingüiças, as vísceras; as dentaduras seriam, vamos dizer, a identificação do morto. Sei que hoje tem o DNA, mas acho que os moldes ainda servem de identificação. Há o erótico na poesia que eu dei a vocês, e também tem o queijo que é meu coração, para todo mundo comer. É antropofágico. Essa imagem aqui é *the day after*, não tem as lingüiças e o coração, só ficou aquilo que não é perecível. Tem o papagaio, que significa aquele *non sense* das pessoas no velório, que conversam, se abraçam, se beijam, comem. Talvez tudo isso tenha ficado na minha memória de infância quando eu morava em Araxá. Lá era bem diferente de hoje. As crianças participavam da morte. Elas conviviam com a pessoa doente, que morria em casa rodeada dos amigos, dos parentes. Bem diferente de hoje, em que a gente fica naquela parafernália, cheia de coisas enfiadas na boca, na língua, no ouvido e não sei mais onde.

(risos)

Bom, este é o primeiro da série de três. O segundo, que nós vamos ver agora é a *Morte*, que eu levei ao Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi prêmio também.





O artista é objeto da sua própria obra. Ele interage com ela. Ali, eu estou no chão, coberta com a minha poesia, aguardando que as pessoas me descobrissem. Confesso que fiquei cansada de esperar. Não sabia que morrer era tão difícil assim! Eu tinha feito yoga, então a respiração estava presa, e as pessoas intimidadas... Engraçado! Pensei que, no Rio de Janeiro, as pessoas fossem menos tímidas. Não sei se eles tinham um pouco de respeito por aquilo que estava ali, até que, de repente, um deles resolveu procurar o que havia debaixo daquelas poesias. Apareceu por uma fresta o meu cabelo. As pessoas se juntaram, e de repente eu apareci morta. (risos) E a morta se levanta. Aí vocês podem ver o tipo dos cavalheiros que eu tinha ao meu lado. Todos engravatados, com aquele sorriso, olham, não sabem se aquilo está certo ou se está errado; se aquilo era arte ou não era; se aquilo era brincadeira. Depois eu me juntei ao trabalho e aproveitei a oportunidade para contestar em público uma crônica contundente que um religioso, Dom Marcos Barbosa, escreveu no Jornal do Brasil contra o que estava acontecendo em Minas Gerais. O título da crônica é “Minas não há mais”. Entre outras coisas, ele disse assim: “Hoje Belo Horizonte suporta impávida, creio que em uma exposição permanente, a obra de arte de uma senhora (?) que apresenta um túmulo de verdade, salvo o corpo e os ossos, em cujo epitáfio se lê mais ou menos isto: “Elas sepultaram entre sorrisos, eu as comi todas.” Que fizestes, Ó Minas, da tradição do Aleijadinho e do Ataíde, esculpindo a fé nas tuas pedras, abrindo o céu nos teus tetos?” Ora, eu me senti no direito de fazer uma resposta, escrevi uma carta. Mandeí publicar no Jornal do Brasil. Guardei para vocês só o finalzinho, porque a carta é longa. Eu disse assim: “Sou mulher, batizada com o nome de Theresinha, senhora (quem sabe?), ainda feminina, mulher, mãe, artista plenamente consciente do nosso momento – aliás, irreversível (Pêsames aos saudosistas). E, como tal retrato uma época, a nossa. Se a técnica gerando a técnica engendra monstros, acredito ainda em São Jorge, quero dizer, no Homem, em mim, em Minas. Dom Marcos Barbosa, tenha mais fé.”

No Rio de Janeiro o trabalho também causou muita celeuma, muito disse-que-disse, saiu na primeira página do jornal: “Artista tira queijo e lingüiça do túmulo”, era assim o título. E Francisco Bittencourt, na Tribuna da Imprensa, disse que ficou chocado com as pessoas presentes que devoravam, sem pensar duas vezes, o queijo e as lingüiças que estavam dentro da gaveta do túmulo. E termina: “Seremos todos canibais?” Olha para as imagens, fez o maior sucesso o queijo de Minas. E

meu coração também!

AUDIÊNCIA: O design daqueles espaços das gavetas é dos seus desenhos?

TERESINHA: É. As gavetas têm o design de um corpo de mulher aberto, e dentro a lingüiça. E o coração é o desenho de um coração também, e dentro do coração, o queijo com garfo e faca, porque nós não estamos mais naquele tempo de ficar comendo com a mão, não é?

Bom, e o meu epitáfio é completamente diferente. Eu escrevi: “Plantaram-me alfaces, e eu as comi todas.” E eu expliquei: ora bolas, alface, vegetal, clorofilado, verde. Não ‘faces’, por enquanto eu ainda sou bem feminina, ainda não aderi à Beth Friedman.

Bom, aí termina essa fase. Vamos começar a última fase que se chama Ressurreição. Creio na ressurreição da carne; senão da carne, na vida eterna do espírito e da alma. Daí, eu me fiz anjo, ressuscitei. De preto, porque eu fui enterrada de preto; não podia mudar o figurino. (risos). De asas brancas, virginalmente coroada, porque todo anjo é virgem, não tem sexo, e na mão um queijo de Minas bem alvo e grande porque o queijo identifica a minha origem. Sou mineira, queijo de Minas, certo? E me postei como a Estátua da Liberdade, porque acho imprescindível, na arte, a liberdade de expressão. E essa mesma liberdade que utilizei nos meus trabalhos, me permitiu ter aos meus pés as minhas vísceras, a poesia, o povo chocado me olhando sem saber o que era aquilo, e o meu cachorrinho do lado.

Não sei se tem algum psicólogo que saiba explicar isso. Porque, em todos os meus trabalhos, eu levei bicho. É papagaio, é pintinho, é cachorro... e veadinho também! Não é brinquedo não... A Conceição Piló está aqui como prova. Eu apresentei num circo em que eu entrei carregando um veadinho.

Bom, agora o ponto alto da performance: uma ambulância chegou fazendo o maior estardalhaço pela Avenida Afonso Pena. As pessoas se penduravam na janela procurando, todo mundo querendo saber quem morreu. E os enfermeiros com a maca, colocando a maca no chão e pegando os meus restos mortais (as lingüiças). No filme, é tão interessante! Porque o enfermeiro era enfermeiro mesmo, profissional, e na hora em que ele chega - eu acho que ele esquece o que ele vai pegar - ele conserta o travesseiro. É interessante também esse rapaz da direita. Na hora





que ele abaixar para pegar a maca, vocês vão ver que ele está de batom. Não foi nada combinado antes. Ele também é artista, viu?

Bom, aí a ambulância foi embora. Eu vou ler para vocês aqui o que o Morgan Mota escreveu no Diário da Tarde: “Foi o mais importante happening ocorrido em Minas e talvez no Brasil. Ambulância e enfermeiros foram até o Palácio das Artes; os moradores saíram às janelas, e a lingüiça em vez do elemento humano foi transportada na maca. O público presente e o acidental, desde transeuntes até moradores das imediações, participaram integralmente. Depois ela passou a circular. Misto de ovelha negra e virginal, com uma carregada maquiagem contrapondo-se entres os presentes. O espanto foi quase geral. Pessoas que, diariamente quase que anestesiadas com situações incorporadas aos seus respectivos cotidianos, vêem cenas de violência, guerra, enfim esse conturbado mundo de hoje, como saindo de uma longa anestesia, escandalizavam-se com tal insólita presença.” Ele disse isso.

Depois eu joguei o queijo de Minas para trás como a noiva joga o buquê. E mãos, mil mãos queriam pegar o queijo. Depois foi só festa. E Ressurreição significa mesmo isso: a esperança, a fé no amanhã, no outro dia, ou quem sabe na nossa continuidade depois da morte.

Vocês podem ver que no final a maquiagem está um pouco desmanchada e eu já estava com a cara de um clown ou um palhaço (eu me achei um palhaço...).

“Ela foi se consumindo

E foi sorrindo

E foi sumindo

E foi morrendo.”

Que melhor lugar para consumir e ser consumida que um shopping, uma galeria de arte, uma galeria de lojas, nosso templo moderno de consumo? Então, eu desci as escadas simbólicas do Céu até a mansão dos vivos e me perdi. Sumi na multidão.¹

Se eu estou hoje aqui devo a Marcos Hill e Marco Paulo que me tiraram da toca, onde estou hibernada. Quero dizer para um repórter que falou que eu estou aposentada: não estou aposentada, estou hibernada. É diferente. Por vontade própria, fazendo coisas que me interessam.

Disseram tanta coisa sobre mim, mas eu não tinha condição de arquivar. Fui chamada de “Artífice da Polêmica”, “Pioneira da Performance dos Anos 70”, “Tere-



¹ Referência feita ao desdobramento do trabalho Túmulos, no qual Teresinha Soares desceu as escadas-rolantes da Galeria Ouvidor, no centro de Belo Horizonte.



sinha de Flor Ornada”, “Assim na Morte como na Vida”, do Márcio Sampaio, “O Anjo”, “O Happening de Teresinha” e a “Posteridade”, que eu vou pedir à Brígida, você lê Brígida? Aqui, por favor: Posteridade.

BRÍGIDA CAMPBELL: “Terezinha, que se enterrou no Rio com todo o ritual e ressuscitou aqui, no Palácio das Artes, com asas de anjos, e distribuindo lingüiça e queijo para os presentes e uma ambulância que chegou ‘sirenando’ para recolher os restos dessa sua ‘festa macabra’, chega à glória como grande artista: depois de ‘morta’. Sim, foi preciso morrer no Rio e ressuscitar aqui, para se habilitar ao prêmio.”

TERESINHA: Eu espero que agora, o IEPHA preserve o anjo barroco, meu anjo barroco, que já está tombado pelos anos, e faz parte da cultura das Artes Plásticas de Minas Gerais.
(aplausos)

Bom, agora eu estou à disposição.

AUDIÊNCIA: Meu nome é Rogério Santiago, sou professor, escritor e jornalista. Gostaria de primeiro parabenizar a iniciativa de trazer Teresinha Soares aqui, que não está aposentada. Eu a acompanho há muito tempo. Na minha adolescência, assisti Teresinha sendo entrevistada pela Hebe Camargo. Ela levou sua Máquina de Fazer Amor. Isso foi em 1967; foi algo instigante. Eu nem sabia que seria jornalista. Estava sentado na sala, e aí aparece na TV, uma mulher muito bonita da alta sociedade de Minas Gerais com um objeto do tamanho de uma caixa de sapato; tinha uma manivela e, dentro, um homem fazendo amor com uma mulher. Isso, naquela época, teve repercussão nacional. Teresinha conseguiu instigar a população brasileira por meio do humor, do lúdico, de uma coisa que aparentemente não era séria, mas era. Isso instaura a questão da modernidade, da contemporaneidade na cabeça de uma criança, de um jovem que vê aquilo pela primeira vez. Eu estou impressionado com o quanto é atual o seu trabalho. Acho que hoje ninguém teria a audácia de parar uma ambulância na porta do Palácio das Artes e tirar lingüiça de dentro dela. As pessoas estão mais reprimidas, mais presas hoje. Em 1968, houve, como todo mundo sabe, um problema internacional de repressão à liberdade de expressão no mundo. Teresinha estava vivendo num momento político severo e

teve a coragem e a audácia de fazer isso! Eu queria comentar isso e ressaltar a atualidade do trabalho. Não fica hibernando, Teresinha! Continue conosco!

TERESINHA: Obrigada. Estou à disposição.

AUDIÊNCIA: Onde está a obra hoje?

TERESINHA: Engraçado, não é? Esse mesmo Francisco Bittencourt disse que eu ia enterrar a obra na Pampulha, ou ia levá-la para outro lugar... Mas não aconteceu nada disso. A obra sumiu, igual a artista; foi sumindo, foi sumindo, e acabou! É tão estranho. Quando visitei os museus fora do Brasil, qualquer obra de arte, uma pedra, tem o maior valor. Aqui no Brasil, não tem. Não tinha lugar para guardar. Se fosse pagar um lugar... Os trabalhos eram muito grandes... O Morgan Mota também falou sobre isso, que o trabalho, a obra ficaria para a posteridade. Foi totalmente feita com materiais que acabavam com o tempo... Mas o principal ficaria, que é a idéia. Então, é a idéia que estou aqui apresentando para vocês agora.
(aplausos)

AUDIÊNCIA: Que características da sua personalidade lhe ajudaram a sobreviver a tanta crítica, e a tanto sarcasmo e ironia? O que o religioso falou, por exemplo, é bem agressivo; trata o trabalho como um ato de desvario. O que havia em você que lhe ajudou a se manter viva e continuar sendo Teresinha?

TERESINHA: A confiança em mim. Eu sempre tive, além da alegria, uma força muito grande de querer. Tudo aquilo que eu quero, eu realizo e acredito naquilo que eu realizo. Acho que é isso: você ser sincero com você mesmo, ser autêntico. A minha autenticidade.

AUDIÊNCIA: Como uma mulher, há trinta anos atrás, era suficientemente livre para fazer uma manifestação artística desse tipo?

TERESINHA: Sobretudo coragem, autenticidade e vontade de colocar para fora os meus demônios.

(risos)

AUDIÊNCIA: Quais eram suas influências, o que você vivia na época em que você fez esse trabalho? Qual o tipo de música que você ouvia, o que você fazia no final de semana, ou...

(risos)

TERESINHA: Não vou poder contar! Alguma coisa você vai ficar sabendo, mas nem tudo.

Bom, sempre gostei muito de cinema. Sou aficcionada em cinema, adoro, adoro, adoro. Se puder, eu assisto cinco, dez filmes. Desde criança, no Rio de Janeiro, tinha aquela “Sessão Corrida”. Eu entrava e assistia aqueles filmes da época. Depois eu fui aprimorando meu gosto. Hoje, gosto de Almodóvar e de outros, sou apaixonada por cinema. Quanto à leitura, sou eclética. Sou curiosa, gosto de ler, gosto de ver, de sentir, de emoção, através de pintura também. Sobre televisão, hoje, como eu estou aposentada (disseram que eu estou aposentada...) assisto a novela Mulheres Apaixonadas (risos) - mandei meu menino gravar hoje, estou doida para saber o que vai acontecer!

Música eu adoro. Dançar um bolero, que delícia! Eu amava dançar bolero. Aprendi tango... Quando eu atuei no teatro, em Lições de Teodoro, dancei tango. Adorei! Foi a primeira vez que me senti assim, puxa vida, dançando um tango!

Eu era também mística, religiosa.

Fazia yoga, ginástica, andava, nadava.

Então, acho que é tudo isso, o resto eu não te conto...

AUDIÊNCIA: Conta sobre sua obra do altar?

TERESINHA: Acho que a gente vai fugir do assunto de hoje. Fiz várias performances, mas hoje eu queria me limitar a essa porque tenho um tempo marcado e porque diversifica muito falar de um e de outro. Vou deixar para outra vez que for convidada. Não é, Marcos Hill? Está aqui você também, que não me deixa mentir, João. O João também é um dos responsáveis por esse bichinho que vem aqui me roendo, roendo, porque me encontrei com ele e com a Fátima na Galeria Gesto Gráfico,

e ela me entusiasmou muito: “Você tem que voltar, vamos fazer uma exposição sua...”; eu falei: “Ih... eu estou com uma preguiça de abrir a minha Caixa de Pando-ra! Tem tanta coisa lá que não deve ser mexida...”. Agora eu sou avó, gente!

(risos)

AUDIÊNCIA: Hoje a crítica literária passa tranqüilamente pela análise psicanalítica, com Lacan no meio. Você teve oportunidade de ver a sua obra analisada por esse viés?

TERESINHA: Não, eu não tive essa oportunidade ainda. E confesso que nunca tive psicólogo na vida. Meu psicólogo, quando eu era jovem, era o padre. (risos) Eu ia ao confessionário, falava, falava, contava, contava, contava, o padre ficava curioso... me perguntava mais, eu ia soltando... (risos) Aí eu me liberava! Pronto!

E à noite, às vezes, eu sempre fiz um filme, como ensinavam no colégio de freiras: toda noite, você devia, antes de dormir, passar um filmezinho da sua vida, ver o que você fez de errado, o que você fez de certo, tomar consciência dos seus atos. Acho que foi assim que eu fiz, fui fazendo filme, fazendo filme, e acabei fazendo isso que vocês viram aí.

AUDIÊNCIA: O que o seu marido achava das coisas que você fazia?

TERESINHA: Ele me ama e, através do amor, ele me compreende, me respeita, me aceita. Com essa força, essa personalidade que eu tenho. Se não fosse assim, acho que não continuaríamos casados como estamos até hoje. São quarenta e sete anos de casamento.

Além disso, eu tenho que bater palmas para ele porque ele foi meu mecenas. Apesar de não estar de acordo com o que eu fazia e ser completamente diferente de mim, ele suportou todas as cargas: levar trabalho daqui para o Rio, conseguir galeria... Se não fosse ele... Vocês aqui que são artistas é que sabem que, a duras penas, vocês hoje conseguem uma galeria, conseguem expor, conseguem dinheiro para executar um trabalho como o que o Marcos Hill e o Marco Paulo estão fazendo. Eu vou aproveitar para dizer - eles não estão se queixando, mas eu sei -, eles deviam receber uma ajuda do governo, do Ministério, e essa ajuda não saiu para

essa manifestação artística aqui.

AUDIÊNCIA (alguém próximo): Só complementando, Teresinha, ele é um homem com uma cabeça maravilhosa, uma visão maravilhosa.

Ela casou com o único homem que naquela época não era machão e que, no conceito de hoje, também não é machão. Então, ele tem uma relação realmente profunda com ela; acha que a Teresinha é uma flor que nunca murcha, que está sempre criando idéias novas, coisas novas, desejos. Acho que o desejo move muito uma mulher. Ele é parceiro dela.

TERESINHA: É meu companheiro. Acho que ele me admira. Isso é importante, não é?

AUDIÊNCIA: Como a performance, enquanto manifestação, chegou para você? Qual foi o seu primeiro contato com a performance e como você assumiu isso como manifestação artística?

TERESINHA: Engraçado, sabe que eu não sei explicar? Às vezes, quero saber e não sei! Comecei a fazer caixas. A primeira foi essa Caixa de Fazer Amor. A responsável é a Conceição Piló, porque eu não fazia arte e ela me levou para passear numa fábrica de brinquedos cujo nome eu não me lembro. Ela é artista, já trabalhava com gravura, pintura também - E nessa fábrica me veio a idéia de repente: “Puxa, eu vou fazer também uma caixa de brinquedo, mas só que eu vou brincar de outra coisa...” - que todo mundo gosta, a gente só pensa nisso! (risos). Então, fiz uma Caixa de Fazer Amor e – isso foi uma brincadeira – coloquei duas caras como se estivessem entrando na caixa, a parte da frente aberta, uma máquina de moer carne e do lado de fora símbolos: uma chave, uma porta, um vidrinho de óleo de rícino, umas bobagens... E isso fez um estardalhaço. Mande para o Rio de Janeiro e entrei numa exposição de Box Form. Ganhei um prêmio. Falei: “Bom, acho que sou artista...” Daí, comecei a fazer uma porção de trabalhos, todos eles mais ou menos nesse sentido. Comprei uma serra. Eu mesma serrava; a dimensão dos trabalhos ainda era pequena. À medida que eles foram crescendo, tive que pedir a um marceneiro que me ajudasse, porque ficou mais complicado. Por exemplo, tem

uma performance que eu fiz chamada Corpo a Corpo que media uns trinta metros quadrados. Era uma espécie de jardim.

Foi assim, as idéias vinham...

Quanto a esse trabalho que vocês viram aqui, um dia, brincando na escola, com a minha cadernetinha, desenhei um túmulo e comecei a brincar com alfaces – porque até os quinze anos a única verdura que eu comia era alface. Então, fiz uma poesia brincando: “... e ele engasgou com o botão de alface... a empregada não veio, faltou alface...”. Aquilo era brincadeira, e até hoje tenho o desenho.

Mais alguma pergunta?

Vocês gostaram do trabalho?

AUDIÊNCIA: Adoramos!

(aplausos)

(Teresinha manda beijos para as pessoas presentes)



moniek toebosch



MONIEK TOEBOSCH: Cara audiência,

Archief 1948-2000

Uma das coisas que eu gostaria de mostrar é este CD-Rom, que foi feito em 2000 e é intitulado *Archief 1948-2000* (Arquivo 1948-2000). O que vocês vêem é a possibilidade de criar um catálogo de trabalhos de arte do modo mais apropriado; não só com textos e fotos mas também com imagens em movimento como filmes, shows de TV e registros de performances. Pode-se entrar neste catálogo de três modos diferentes: clicando os nomes que são relacionados a meus trabalhos (como colaboradores, assistentes, diretores de museus), pelos títulos dos trabalhos e através da ordem cronológica (currículo).

Em primeiro lugar, gostaria de mostrar meu último trabalho, que não está neste CD, que é um partido político virtual. É chamado O Partido Ideal (de ideale partij), e foi feito no momento de um festival de teatro em Utrecht (Festival a/d Werf), como um comentário sobre as eleições oficiais que aconteceriam no mesmo ano e mesmo mês em que o festival aconteceu. O curador me convidou para fazer um obra de arte no espaço público da cidade de Utrecht. Eu decidi trabalhar no espaço virtual de Utrecht e mais especificamente na internet. Uma das questões do partido político que eu estabeleci era o fato de o partido ter um líder projeta-

do virtualmente. Trabalhei com a idéia androgênica de uma liderança masculina / feminina. Seu nome era Wil. O nome era Wil, um possível apelido para um homem ou uma mulher na Holanda. O partido viveu de assuntos diversos, com um gabinete real com ministros para cada departamento. Quando você entrava no website, o líder virtual dava boas-vindas com um discurso. Assim, a imagem que vocês estão vendo é uma pessoa completamente virtual que está falando com a audiência, e os convida a enviá-lo ideais sobre vários assuntos. No mesmo dia das eleições políticas reais, os visitantes do website do Partido Ideal poderiam votar no ideal mais importante dos que foram enviados.

Só em 2003 eu tirei meu primeiro ‘ano sabático’ em 30 anos, e essa também a razão de eu ter podido vir ao Brasil para dar um workshop de performance e esta palestra. Fui educada como uma mezzo-soprano, como uma artista visual e como uma designer gráfica. A maioria de meus trabalhos está questionando o próprio trabalho. isto-ego de trabalho. Eu chamo a maioria das minhas obras de meta-obras, meta-performances.

Solokonsert voor criticus en fotograaf

Um das questões do artista é lidar com a mídia! Já mencionei isso antes. Em 1967 fui chamada para uma entrevista com um crítico muito famoso e eu disse: “Sim, você pode falar comigo mas eu vou cantar para você”.

E então espalhei posters pela cidade onde eu vivia, anunciando o concerto: Solokonsert voor criticus en fotograaf (concerto solo para um crítico e um fotógrafo). Ninguém sabia qual era a data exata, mas os cartazes de qualquer maneira eram públicos.

Eu fiz uma performance de uma hora e meia e o crítico escreveu uma matéria sobre a experiência vivida durante o concerto.

Joyful Anticipation (1978)

Alguns anos depois eu fui convidada pelo Appel, centro de artes performáticas em Amsterdam. Esta obra se chamava Joyful Anticipation (Alegre Antecipação). Esse trabalho foi denominado meta-performance porque eu pesquisei por que as pessoas se interessavam por performances. Muitas vezes as performances eram longas, elas eram totalmente irritantes e a audiência geralmente era muito exage-

UITNODIGING
SOLOKONSERT
DOOR
MONIEK TOEBOSCH
VOOR
RECENSENT & FOTOGRAAF
IN DE SPIEGELZAAL
REIGERSTRAAT 22A
BREDA
AANVANG KONCERT:
15.00 UUR
DATUM:
10 MAART
1977





rada. Eu estava questionando a atitude dessas pessoas. De acordo com o convite enviado pelo Appel, a audiência tinha que escolher entre o primeiro e o segundo dia.

A opção para o primeiro dia tinha muitos círculos, e o outro dia tinha só meio um círculo. A maioria das pessoas escolheu aquele com muitos círculos. Isso foi a primeira noite. Eu transformei o espaço da performance em um bar real. As pessoas estavam esperando a performance acontecer. Eu decidi que as pessoas seriam os performers, se embebedando de graça e esperando por minha apresentação. Mas eu nunca apareci. No próximo dia, eu estava sentada em uma cadeira com um vestido azul enorme enquanto bebia duas garrafas de vinho. Eu estava falando sobre a noite anterior, de como a audiência esperava por mim e de como eles se embebedaram. Depois de uma garrafa eu fiquei bêbada também e comecei a falar no dialeto do lugar de onde eu vim. Eu fiquei muito brava com a audiência, joguei objetos nas pessoas e o vestido, que estava preso à parede, caiu. E então, como acontece freqüentemente quando se bebe demais, eu comecei a chorar. Eu chorei por quase meia hora. As pessoas se sentiam muito incomodadas estando presentes e foram deixando o lugar, uma a uma.

Francesca de la Dalle

Outra obra é um vídeo chamado Francesca de la Dalle, gravado num lugar perto da minha fazenda na Bélgica, onde às vezes eu gosto de cantar na frente das vacas no prado. Eu transformei isso em um concerto para vacas, e o vídeo foi feito no meio do inverno. No final do concerto começou a nevar.

Troostbos (Comfort Bouquet)

Essa é uma das obras em que eu trabalho com recursos eletrônicos. Foi uma encomenda para uma exposição em um hospital. Quando o espectador chega perto do buquê podem ser ouvidas frases de consolo sussurradas. As flores são pequenos alto-falantes de modelos diferentes.

Engelen FM 98.0

Outro trabalho no espaço público foi minha estação de anjo-radiodifusão. Uma fundação, baseada em princípios cristãos, me convidou para criar um abrigo, em



um lugar onde a sociedade está realmente presente. Por exemplo, uma feira onde muitas pessoas estão juntas. Em minha perspectiva a rodovia é um lugar específico onde as pessoas se juntam mas em grande solidão. Eu decidi fazer uma estação de rádio de anjos. A única visibilidade do trabalho era o sinal ao longo da estrada, com a frequência de rádio indicada e o título 'Anjos', em dutch e em inglês. 24 horas por dia, durante seis anos, todo motorista poderia sintonizar o rádio dele e poderia escutar minha estação de anjos.

A rádio só podia ser ouvida em um lugar específico na Holanda, no meio de um lago onde uma estrada foi construída para conectar duas cidades umas a outra. Quando o motorista saía da estrada o som ia sumindo lentamente.

O que é notável é que graças a esse trabalho eu recebi várias encomendas porque as pessoas gostaram muito, por ser um trabalho mínimo com grande efeito. Desde então eu tenho trabalhado muito em espaços públicos, às vezes trabalho com arquitetos. Eu acho que é um desenvolvimento interessante: sair das performances e chegar aos espaços públicos (como vocês conhecem, por exemplo, Vito Acconci, que em seus melhores anos era um grande performer e agora é um artista muito famoso trabalhando com espaços públicos).

Les Douleurs Contemporaines 1 t/m 6. (The grief of this century)

[As dores contemporâneas (a aflição deste século)]

Estes são 6 trabalhos com o mesmo título e assunto.

O trabalho exposto na Witte de With em Rotterdam foi Les Douleurs Contemporaines 3, que consistia em uma centena de caixas (alto-falantes) colocados em um enorme círculo. Cada caixa tinha um modulador carregado com sons de pessoas chorando. Eu tirei esses sons de programas de televisão, de noticiários e outros veículos. A audiência caminhava pela sala, ativava os sensores e fazia o choro começar e recomeçar.

AUDIÊNCIA: Eu só queria saber se existe alguma relação entre esta obra e aquela obra do choro, a performance na Appel em que você chora.

MONIEK TOEBOSCH: A única relação é que eu uso também o som daquela performance nessa obra; 12 das 100 caixas de som emitiam especificamente aquele choro.





En waar huizen the muzen? [E onde moram as musas?]

Em 2000 eu recebi uma encomenda para um novo distrito no Haque, na Holanda, que foi chamado 'As Musas'. Foi pedido que eu refletisse sobre a relação entre arte e espaço público. De qualquer maneira, antes de esse novo distrito ser construído, era um lugar ideal para artistas. Havia muitas lojas pequenas, fábricas e casas velhas sendo usadas principalmente por artistas. No fim do século passado a comunidade decidiu que esse distrito deveria ser demolido e completamente reconstruído. Assim minha proposta era criar estúdios para artistas nesses edifícios novos, junto aos escritórios novos para os vários ministérios holandeses. Como artistas eles deveriam poder usar as facilidades acessíveis às pessoas dos escritórios, como o sistema de segurança por exemplo. Minha proposta era criar musa-lugares para artistas. Infelizmente foi rejeitada porque o esboço não parecia uma obra de arte. Eu respondi que a imagem artística seria vista à noite, quando as pessoas pudessem ver luzes acesas em diferentes lugares nos escritórios, o que significaria que naquele momento os artistas estavam trabalhando.

AUDIÊNCIA: Eu gostaria de saber se você está cansada ou velha demais para fazer performances, porque eu sinto que você está se distanciando um pouco das performances, por isso eu queria saber se você pretende ainda fazer performances.

MONIEK TOEBOSCH: Eu realmente tenho que pensar a respeito disso, mas eu não excluo fazer uma performance um dia desses. Eu realmente gostaria de voltar onde eu comecei. Eu estou pensando em fazer um concerto com canções francesas, mas do meu jeito, que é bastante estranho, porque eu peço aos músicos para me interromper e acrescentar algum ruído durante a minha fala. Enfim, eu poderia fazer performance novamente, mas farei isto quando achar que é o momento certo.

AUDIÊNCIA: Eu gostaria de saber como você cria uma obra de arte - em relação a sua inspiração.

MONIEK TOEBOSCH:

Eu preciso dizer que este é o meu ano sabático porque eu recebi tantas encomendas que eu não sinto a necessidade de novas criações agora. Então eu finalmente

decidi que não faria nada durante algum tempo e esperaria minha inspiração voltar. Eu espero que, ocupando mais tempo para ler, pesquisar e olhar ao redor, o desejo de criação finalmente voltará. De qualquer maneira, quando eu voltar para a Holanda farei uma regravação do ‘Coyote’ de Joseph Beuys. A diferença será, entre outras questões, que eu não estarei com um coiole durante uma semana como um comentário sobre política americana, o que era um ato valente; eu serei trancada com uma galinha em um galinheiro por um só dia para mostrar minha fraqueza.

Assim, é difícil dizer neste momento qual direção meu trabalho vai se desenvolver, tenho a impressão de que os próximos vinte anos estão na minha frente, portanto acho que posso mudar meu trabalho no futuro próximo.

De volta ao CD-Rom:

Em relação a um catálogo digital: nesse exato momento não sei se é uma boa idéia fazer este tipo de documentação. É claro que a vantagem é que você pode olhar para um registro em movimento de uma ação, mas eu ainda estou questionando o tempo de vida útil dessa forma de documentação. Por exemplo, os sistemas dos computadores estão mudando periodicamente. Eu temo que em poucos anos esse CD-Rom não possa mais ser acessado nos novos sistemas de computadores. Isso significa que se você comprar esse CD-ROM, ele não poderá ser atualizado. É uma ótima forma para artistas multimídia armazenarem seus trabalhos, mas eu acho que também é um problema. Um catálogo tradicional dura mais tempo! E é claro que, hoje, o mais conveniente é ter um website, que é acessível para quase todo o mundo e não depende do uso de sistema operacional específico.

Muito obrigada por sua atenção, e claro que há muito mais para mostrar, muito mais para dizer, mas por agora é isso!
(aplausos)

[Todas as imagens foram extraídas de vídeos do CD Rom Archief 1948-2000, de Moniek Toebosch, com a autorização da artista.]









paul perry



PAUL PERRY: Eu lamento muito não falar português, porque aquilo que eu tenho para falar hoje seria muito melhor se pudéssemos fazer direto, sem a ajuda do tradutor.

Vou fazer algumas declarações, algumas colocações aqui, depois vamos ver alguns slides e depois vou apresentar alguns vídeos meus.

Gostaria muito que isso fosse mais parecido com uma conversa. Se vocês tiverem alguma dúvida, algum comentário, eu gostaria que vocês me interrompessem e tivéssemos um diálogo.

O título da minha apresentação esta noite é Ontological Vertigo (Vertigem Ontológica). Mais do que simplesmente se referir a uma tonteira do ser, Vertigem Ontológica é ser assombrado por uma noção de estar perdido.

Meu nome é Paul Perry e eu sou um artista.

Antes de começar eu gostaria de deixar algumas coisas claras. Estou aqui há uma semana, é uma honra estar falando hoje, na noite de encerramento de uma semana dedicada à performance. Eu não sou um artista de performance nem me vejo como um artista que faz performance. Eu me pergunto desde que eu fui convidado: “O que é que eu estou fazendo aqui?”, e imagino que vocês estejam fazendo a mesma pergunta. A única resposta possível é a seguinte: vou fazer aqui uma distinção entre performativo e performance. Embora eu não faça performance, sinto que há um forte sentido do que chamo performativo no meu trabalho.

Performativo é um termo que vem de teorias lingüísticas – para quem quiser



Foto: arquivo do artista
[mãe de Paul Perry]

saber mais a respeito, é algo muito interessante. Vou tentar usar o termo nesse sentido: para mim performativo é uma coisa que se refere você mesmo, para mim performativo não é simbólico, nem uma afirmação. Não é verdadeiro nem falso, e eu uso o termo do jeito que um poeta americano usa. Esse poeta disse certa vez que um poema não deve significar ou fazer sentido, mas deve ser, simplesmente ser. Para mim uma peça de arte não deve significar, mas deve simplesmente ser. Agora a minha opinião sobre artistas: creio que artistas não têm absolutamente nada a dizer. E creio que eles são privilegiados exatamente por isso.

Gostaria de falar algo sobre a minha biografia e meu interesse em identidade. Identidade é a minha maior preocupação, meu maior interesse desde minha infância no Canadá, desde a idade de 4 ou 5 anos, talvez antes.

Eu cresci em um ambiente esquizofrênico. Minha família era de imigrantes, nós éramos relativamente ricos, morávamos num bairro branco de classe média-alta. Meu pai era um homem de negócios, minha mãe era uma princesa que tinha sido casada com um rei antes de se casar com o meu pai. O que me confunde é o seguinte: quando eu era criança não me informaram sobre isso, por razões que não vêm ao caso agora, na verdade mentiram para mim. Meus pais me falavam que minha mãe era uma órfã. O único momento em que ouvi alguma coisa diferente dessas mentiras foi à noite, quando os meus pais brigavam. Os detalhes daquelas noites eram muito ameaçadores, muito assustadores para uma criança. Tais detalhes não são importantes aqui. As mentiras facilitavam a vida para todos, em um certo momento acho que minha mãe acreditava nisso. Eu aprendi muito jovem que é possível crescer com duas versões da realidade, duas versões do eu, um reconhecido, outro reprimido. Se eu fosse vocês - e eu sou -, estaria convencido de que identidade nada mais é que uma construção baseada em pressupostos, truques da memória. Memória é uma coisa estranha.

Agora gostaria de mostrar o trabalho que eu faço nos últimos dez anos. Eu o dividi em três temas, que serão os três temas da minha fala, três coisas que têm a ver com Vertigem Ontológica. O primeiro é identidade, o segundo a questão da performance e do performativo, e o terceiro é tempo. Nos meus primeiros trabalhos lutei com a questão da identidade.

Esta é uma obra em espaço público, e o que vocês vêm aqui são os ossos mandibulares de uma baleia. Fala-se da necessidade de impedir a caça às baleias, existe

até uma moratória à caça às baleias; a maioria das pessoas não reconhecem a dívida que nós temos com a caça às baleias. Historicamente, as baleias nos deram duas coisas. Uma foi a revolução industrial, que não teria acontecido sem o óleo da baleia, que foi o combustível dessa revolução. E a segunda coisa que as pessoas não reconhecem é que os pescadores dos baleeiros é que mapearam a superfície da terra, não os exploradores.

Esse aqui é um trabalho que não chegou a ser realizado, mas ainda quero fazê-lo. Pediram para eu fazer um trabalho para uma cidade da Holanda, e eu resolvi que o nome da cidade seria dado a uma nova espécie de inseto que fosse descoberta. Com isso não haveria uma relação entre o nome e a espécie encontrada, e isso para mim era importante, não haveria relação entre significador e significado. Na minha pesquisa para esse trabalho eu encontrei uma citação no início do livro de Genesis, e eu achei que isso era muito ilustrativo, informativo. Não vou ler a citação, nem tampouco traduzir, mas basicamente fala um pouco como Adão deu nome a todos os animais. Os nomes dados aos animais não eram os animais. Muito do meu trabalho fica no nível de proposta, mas praticamente todas essas propostas foram publicadas. Essa é a publicação da proposta.

Uma outra peça que eu queria mostrá-los é Predator Mark. No meio dos anos 90 eu me interessei por comportamento animal. Nesse trabalho eu não me preocupei com a aparência, como escultor eu também não estava preocupado com a aparência. Trata-se de uma espécie de robô que solta um spray de urina de gato, mas ou menos uma vez por hora, no tronco das árvores. O que me interessava era alterar a ecologia do cheiro desse parque. Qualquer animal, mesmo que não conheça esse tipo de gato selvagem, vai reagir. Isso acontece também com os leões; mesmo animais que nunca tiveram contato com um leão reagem diante do cheiro de sua urina e de suas fezes. O termo técnico é ferormônio do cheiro. O que é curioso não é simplesmente um animal sentir aquele odor e ter medo, mas o hormônio ter a capacidade de mudar o outro animal de forma fisiológica através do hormônio.

Outra peça que eu fiz naquela época, chamada Body Arm. É uma peça bonita, que eu vendi para um museu. É um elefante em tamanho real. Foi feito com renda e um tecido à prova de balas, o material mais duro que existe no mundo.

Os próximos trabalhos têm mais a ver com o que eu chamei de performativo. O nome desse é Firewood and four moments of acid. Uma galeria de Amsterdam



Fotos: arquivo do artista
[Victory-Love-Conquest - A Monument to Rape, 1992]
[The Origin of Pride, proposta para a cidade de Oosterout, 1992-1993]



Fotos: arquivo do artista
[Predator Mark, 1995]
[Body Armor, 1994]

me pediu para fazer um trabalho múltiplo. Fiz esse, que é um pedaço de lenha com quatro pastilhas de LSD. Eu considerava aquilo como um kit de sobrevivência, portanto se o mundo acabasse você teria lenha para queimar e você teria o LSD para ´consumir`. Na realidade isso não era tão interessante, o curioso é que eu fiz do dono da galeria um traficante.

De tudo o que eu já fiz, esse foi o trabalho mais gratificante, o meu favorito. Essa é uma ilustração que um amigo fez para mim. Eu comecei como escultor, fazia esculturas e foi um pouco como o que a Moniek falou ontem, de como a prática dela mudou. A minha prática também mudou, antes era fazer esculturas para exposições e passou a ser mais voltado para projetos.

Eu sou muito feliz pelo fato de que eu vivo num país muito rico, a Holanda. Em alguns dos meus projetos eu pude gastar até dois anos fazendo só pesquisa, mais nada. Outra coisa gratificante é o fato de eu poder trabalhar junto com cientistas. Esse aqui é um trabalho que eu fiz numa escola na Holanda. O trabalho chama-se The good and evil along the long voyage, o que fizemos foi pegar um leucócito, uma célula branca minha - basicamente o que essas células fazem é manter você como você -, e unimos a uma célula cancerígena vinda de um camundongo. Isso é feito na biologia celular, mas nunca tinha sido feito entre um animal e um ser humano. Com a minha célula e a do camundongo, nós produzimos uma célula viva que é metade artista, metade camundongo, que foi se duplicando. Foram feitas 4 milhões de tentativas antes de conseguirmos sucesso. Agora isso não é só transgênico, mas um tipo de monstro que vai viver para sempre, é imortal. Esse trabalho foi mostrado em uma exposição de arte.

AUDIÊNCIA: Por que é imortal?

PAUL: Câncer então é algo que não morre, ou seja, são células que progridem, progridem, e não morrem. Células do corpo morrem, mas o câncer continua, dura para sempre. Esse trabalho para mim foi muito precioso, fico feliz por ter vivido para fazer isso. O câncer é algo que está presente conosco hoje. E as células brancas nos mantêm sendo os mesmos. Atingimos a imortalidade através da mistura dos dois.

Esse é outro projeto que estou pesquisando. Acho que é o mais feio que eu já fiz. Surgiu a partir do interesse na imortalidade. Esta é a imagem de um homem

de 250 anos de idade, estes são nativos com 120 anos de idade, esta é a imagem da origem do mundo e isso aqui é Chernobyl, em 1986. Este é o desenho de um reator nuclear, que é um dispositivo na verdade bem simples. Isto foi uma inspiração para o trabalho nuclear, são desenhos em jardins japoneses, e esta é a primeira versão de um jardim nuclear. Esse trabalho foi um fiasco. Trabalhei dois anos nisso. Quando faltava duas semanas para começar a exposição, eu tive um problema porque dentro da peça tinha um reator nuclear subcrítico, que não oferecia perigo nenhum. Foi uma bobagem. Os organizadores da mostra ficaram preocupados com a reação negativa da imprensa. Eles acabaram me convencendo, estou muito chateado por ter sido dissuadido. Na exposição mostramos a pedra sem o reator dentro, e isso me deixou muito triste. Estou alguns anos mais velho agora e provavelmente eu nunca vou realizar esse trabalho como gostaria.

AUDIÊNCIA: Como o público reagiu à essa alteração na peça?

PAUL PERRY: Visualmente não ficou muito diferente, mas para mim a diferença era imensa. O público não soube da mudança. A questão não era visual no trabalho, esse seria um exemplo da diferença entre performance e performativo. Mais ou menos uns quatro anos depois eu tinha uma exposição individual em um museu, e o trabalho era Immortality Suíte, um dos filmes que nós vamos ver daqui a pouco é sobre este trabalho. Finalmente, nesta exposição, eu pude mostrar a peça nuclear. Estes são desenhos muito antigos de um jardim em Kyoto.

MARCO PAULO: Qual era a relação entre o jardim e o reator nuclear?

PAUL: Eu poderia fazer uma palestra só sobre este trabalho. Muitas pessoas acham que reatores nucleares são um mal criado pelo Homem. Elas esquecem que o Universo é movido à potência nuclear. Na realidade há lugares onde os reatores se formavam naturalmente dois bilhões de anos atrás.

Eu costumo passar muito tempo pesquisando, preparando os meus projetos. Às vezes eu começo num lugar e acabo pegando outro rumo completamente diferente. Essa questão dos jardins começou com o interesse na questão da longevidade da vida. Eu me interessei na meia-vida de isótopos nucleares e em formas de vida



Fotos: arquivo do artista
[Firewood and Four Hits of Acid, 1992]
[Good and Evil on the Long Voyage, 1997]



Fotos: arquivo do artista
[Good and Evil on the Long Voyage,
1997]
[idem]

246

MIP transcrição

que são chamadas de radiófilos, porque vivem perto de material radioativo.

Esse é o reator que eu estava falando, aí dentro desse cilindro. É subcrítico, porque contém esferas de urânio oxidado. Trata-se de uma peça que contém todos os componentes de um reator nuclear, na realidade ele tem até as barras de resfriamento, todos os componentes. É um reator em miniatura, mas nunca consegue atingir massa crítica. O cilindro ficava dentro de uma pedra.

A última coisa sobre a qual eu quero falar é sobre Ontological Vertigo. Estou enxergando o tempo cada vez mais interessante e precioso à medida que eu fico mais velho. É interessante como o tempo se relaciona com a narrativa, com contar histórias, com as nossas memórias e como o tempo estrutura essas memórias. Uma vertigem ontológica acontece quando a nossa linha do tempo fica confusa. Uma vez que nossa realidade é invertida, o efeito acontece antes da causa. Isso acontece quando os eventos deixam de ter um início, meio e fim.

Esse é o A Thousand Deaths, o trabalho mais parecido com performance que eu fiz. Trata-se de um projeto, não está completo. Fiz o primeiro em 2000.

Às vezes eu acordo com uma sentença na cabeça, não sei por que. Em julho de 2000 eu acordei com determinada frase na minha cabeça. Tinha a ver com o valor de uma experiência próxima da morte. Até aquele momento eu nunca tinha me interessado realmente na questão da morte, eu estava interessado na imortalidade. Então entrei no meu estúdio e comecei a pesquisar, observar as experiências de proximidade com a morte. A única coisa que eu sabia era que a vida de certas pessoas tinha mudado radicalmente depois que elas passaram por essa experiência de proximidade com a morte.

Tenho usado uma droga chamada Ketalar – Ketamini trydochloridum - para simular essa experiência de quase-morte. É importante deixar claro que uma experiência próxima da morte não é uma experiência letal como a que acontece quando a pessoa está morrendo. A quase-morte é uma experiência psicológica e não fisiológica.

Na segunda vez que fiz isso, em 2001, eu trabalhei com duas atrizes. Apresentei a experiência em um leito montado em um museu. Eu não estava interessado em fazer isso na frente de uma platéia. Então, fiz um segundo filme sobre isso, e construí um tipo de bote salva-vidas onde isso era mostrado. O trabalho ficou quatro ou cinco meses ali. Mantivemos peças no museu; havia um esqueleto de um golfinho, um cavalo empalhado e o filme.

Agora vamos ver os vídeos.

(Vídeos).

AUDIÊNCIA: Você considera esse trabalho performativo, performático ou uma performance?

PAUL PERRY: É mais performance do que performativo, com certeza. Para mim hoje é teatral demais.

AUDIÊNCIA: Você considera que isso tudo já basta, ou você precisaria de outras experiências?

PAUL: Bom, eu tenho certeza de que eu não vou fazer mil vezes, mas sei eu posso fazer, repetir. Creio que nós temos realmente que morrer muitas vezes. Eu acho que isso é poético, eu realmente acredito nisso. Na realidade, como um artista pode transmitir para outras pessoas uma experiência tão subjetiva? Cada um de nós aqui com certeza vai morrer, pelo menos uma vez. Eu já fiz duas vezes, o projeto continua, eu pretendo de novo em breve. Eu me interesso em trazer a experiência subjetiva de um para dentro da representação objetiva do outro. Na primeira vez, eu estava morrendo de medo. Na segunda experiência, conforme eu já disse, minha mãe teve um colapso praticamente dentro de uma hora mais ou menos que eu entrei na minha experiência, e ela morreu por causa desse colapso. Isso me derrubou, me marcou profundamente. Eu demorei muito tempo para conseguir lidar com isso.

AUDIÊNCIA: Notei que as suas experiências muitas vezes envolvem animais. Eu pergunto se você tem a preocupação de ser claro para o público, que quando entra numa exposição de arte performática fica atordoado, acha absurdo, até irracional.

PAUL PERRY: Não ligo. Eu vou saber o que eu estou fazendo realmente só quando eu morrer.

Acho que a minha abordagem ao fazer arte é levantar questões, fazer pergun-



Fotos: arquivo do artista
[Nuclear Garden I, 1998]
[idem]

247

palestra paul perry

MIP



tas, não tenho nenhuma resposta. Só espero fazer cada vez perguntas melhores. E a forma de fazer isso é realizando coisas. E é interessante o modo como eu aprendo com as coisas que eu já fiz.

AUDIÊNCIA: Você ficou com medo de perder alguma coisa na segunda vez que você fez?

PAUL PERRY: Eu não creio que eu causei a morte da minha mãe. Mas foi extremamente interessante a coincidência.

AUDIÊNCIA: Como é que você lida com essa coincidência?

PAUL PERRY: Eu não tenho uma resposta para você. Na realidade eu não tenho muito a dizer sobre essa experiência.

MARCO PAULO: Eu gostaria de refletir artisticamente sobre a sua experiência cultural. Na pintura, por exemplo, no ato de pintar, muitas vezes o artista acaba se viciando na técnica, buscando por uma perfeição. Você não tem medo de ficar viciado nessa experiência da morte?

PAUL PERRY: Pode ser.

MARCO PAULO: Acredito também que, de olhos abertos, você também pode ter uma experiência de transformação. É uma reflexão, quero saber se isso te toca ou se você tem alguma coisa a debater.

PAUL PERRY: É interessante, nós conversamos sobre isso, pessoas que apresentaram performances aqui essa semana, e nós falamos sobre a questão do trauma.

A coisa mais curiosa, além da morte da minha mãe, aconteceu depois da primeira experiência. Quando acordei eu lembrava muito pouco, quase nada, ficou uma espécie de amnésia. E à medida que eu me afastava daquela, eu lembrava cada vez mais. Isso durou meses. Era muito estranho. Eu tinha flashbacks, estava olhando pela janela, de repente voltava aquilo tudo. Isso me deixou muito curioso sobre outras experiências que poderiam ser parecidas. Algumas pessoas falaram que isso

Fotos: arquivo do artista
[Nuclear Garden II, 2001]
[A Thousand Deaths, 2000-2003]

é o que se chama de trauma. Nós muitas vezes associamos o trauma a algum tipo de atrocidade, mas não havia nenhuma atrocidade envolvida nisso. E estou realmente convencido que nós podemos ser traumatizados por uma coisa tão simples como beber um copo d'água. É uma coisa que nós podemos experimentar e não estar cientes de que aquilo aconteceu. Isso é o que eu chamo de vertigem ontológica.

AUDIÊNCIA: A tradução de trauma em alemão é sonho.

PAUL: É verdade.

JILL MAGID: Você pesquisou aquela questão dos níveis de consciência que você tem no processo de morte?

PAUL PERRY: Eu leio muito filosofia. E é curioso quanto da filosofia do século XX fala de arte. Há um filósofo que morreu há dois meses atrás, Maurice Blanchot, cujo trabalho é sobre a morte, sobre o momento da morte. Trata-se de um homem incrível, um filósofo incrível.

AUDIÊNCIA: Uma questão para nós pensarmos é que eu não acho conveniente extremar.

Longevidade é muito diferente de imortalidade. As coisas podem durar, mas elas mudam. Se considerarmos a mudança como uma possível morte, podemos dizer que estamos morrendo todos os dias. Isso é uma forma até de abstrair essa questão. Este é o meu modo de ver. Você fez alguma relação entre coisas como contos de fadas, a nomeação das coisas (o trecho do Gênesis) e o fato de você lidar de forma tão dura com a realidade. É preciso tanta verdade, tanta perplexidade?

PAUL PERRY: Sim, eu concordo que a mudança é uma forma de morte, e a definição de morte está ficando cada vez mais complexa com as intervenções médicas. Há uma comunidade 'pós-humana' de pessoas que se congelaram criogenicamente. Essas pessoas têm o status de 'não-mortos'.

E outra coisa que você falou é quanta transformação nós conseguimos traba-



Fotos: arquivo do artista
[A Thousand Deaths - Sortie 2, 2001]
[idem]



lhar, tratar, acho interessante isso.

AUDIÊNCIA: Bom, eu gostaria de fazer uma primeira pergunta, e ela serviria como referência para algumas outras pequenas perguntas que eu vou fazer em seguida. A primeira é: por que você escolheu o museu como local para a sua segunda experiência?

PAUL: Foi basicamente a oportunidade.

AUDIÊNCIA: Porque em toda a seleção do material visual que você mostrou, que conta a história da produção de um artista, nós vimos através das imagens produzidas por você uma grande densidade de sentidos e de questionamentos. Eu também acredito, como você, que é muito mais importante, até mesmo para o campo da arte e da expressão humana, aprender a fazer perguntas inteligentes do que tentar buscar respostas óbvias. Eu tenho a sensação de que você tem consciência de que o seu trabalho é tanto muito denso quanto muito provocativo, no sentido dos questionamentos que alguém possa vir a se fazer; mas eu tenho percebido, ao longo da palestra, que quando uma pessoa faz uma pergunta, você resvala, não permitindo à pessoa uma compreensão sobre aquilo que você está veiculando através das imagens.

PAUL: Dê um exemplo.

AUDIÊNCIA: Não, de maneira geral. Você responde com palavras curtas, dando a sensação de estar se defendendo, no sentido de não querer revelar talvez um segredo que cada uma das suas imagens esconde. Estaria eu completamente enganado: Isso é uma estratégia para provocar nas pessoas a construção de perguntas inteligentes: Ou isso poderia de alguma maneira identificar um conflito seu em ser um artista e compartilhar suas questões?

PAUL: Primeira provocação... Eu não começo a partir daí. Eu não tenho a intenção de chegar nisso, mas algumas vezes acabo chegando. Eu acho também que eu sou uma pessoa de muita sorte. Tenho tempo e oportunidade de estar vasculhando

coisas, curioso, lendo muito. Muitas vezes me pedem projetos.

Eu entendo a sua colocação. Eu respondi ao rapaz que perguntou que eu não ligava. Mas é claro que eu ligo. Eu me ressinto de ter que dar uma resposta, limitando o meu espaço. Eu faço o trabalho primeiro para mim. Acho que para todos os artistas, o trabalho tem que ser feito primeiro para si próprio.

MARCOS HILL: Eu entendo isso, acho que é uma possibilidade. Mas por que a escolha do museu enquanto espaço de exposição, considerando-se que o museu é um espaço coletivo, um espaço social?

PAUL PERRY: Não tenho problemas com o museu. Por que não foi feito no meio da feira? Porque prefiro o museu. Acho que dentro do museu existe uma segurança, um porto seguro.

AUDIÊNCIA: Penso no ponto de vista de quem assiste a morte, o que eu considero traumático. Por exemplo, um filho que suicida, e os pais ficam vivos. No seu trabalho você consegue ao mesmo tempo morrer e assistir a sua morte. No Brasil podemos assistir várias mortes em uma situação muito diferente. As pessoas morrem de fome e não por opção. Então a sua opção seria essa experiência da morte. O que eu queria saber é se essa sua experiência funciona como uma espécie de cura para você.

PAUL PERRY: Não é tão simples assim. Sim e não. O meu pensamento, esse raciocínio sobre a minha vida e a minha morte, mudou e está mudando. Eu ainda estou trabalhando.



Fotos: arquivo do artista
[A Thousand Deaths - Sortie 2, 2001]
[idem]
pág. 251 [desenho de um amigo - Good and Evil on the Long Voyage, 1997]

And out of the ground the Lord God formed every beast of the field, and every fowl of the air; and brought them to Adam to see what he would call them; and whatever Adam called every living creature that was its name.

And Adam gave names to all cattle, and to all fowl of the air, and to all the wild beasts...

Genesis 2: 19-20



As coisas tais quais elas são quando não estamos nelas Things as they are when we are not in them, Wilson de Avellar [foto Marcelo Terça-Nada!]







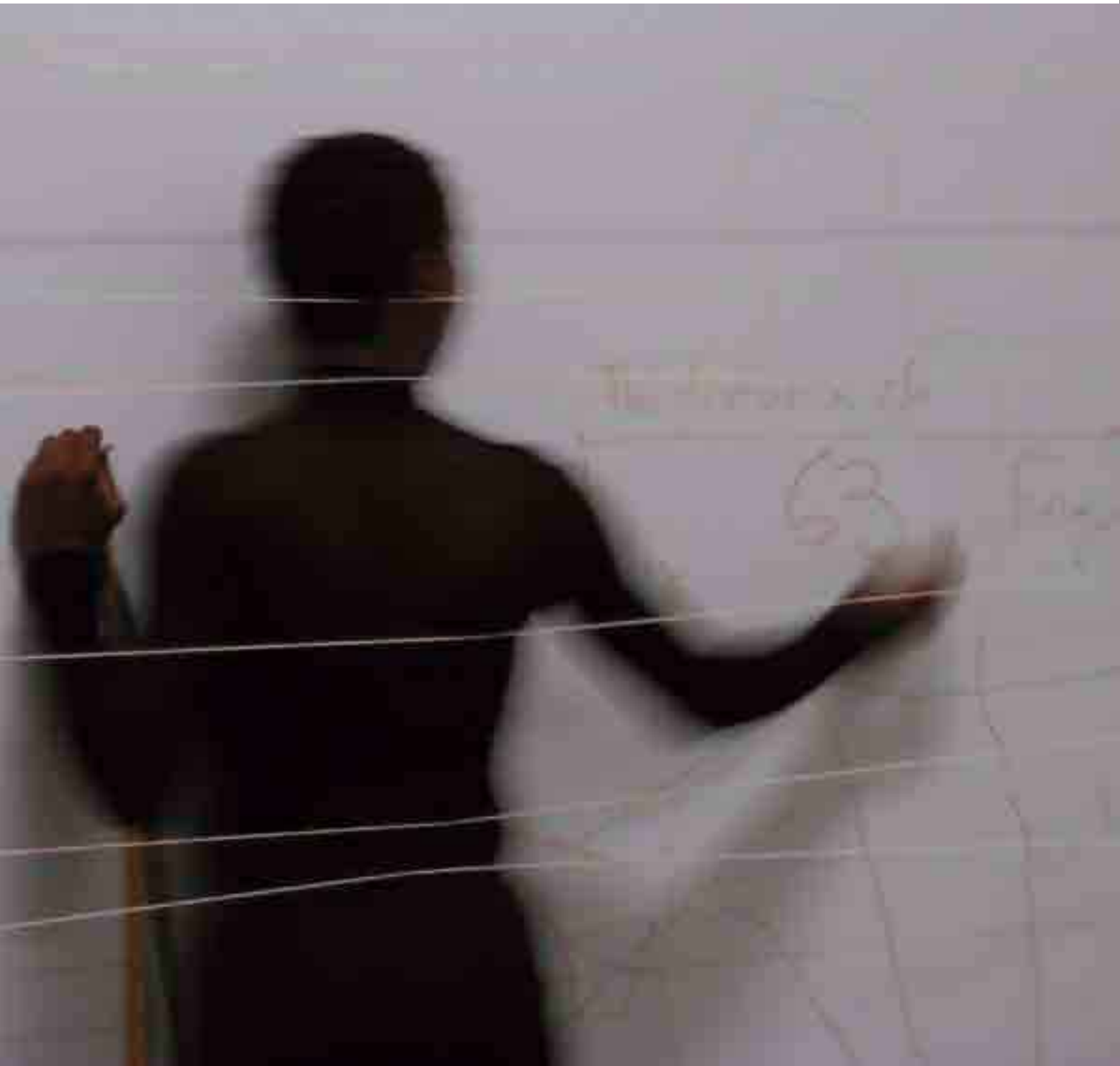


Melancólico Melancholy, workshop [foto photo Marcelo Terça-Nada!]





As coisas tais quais elas são quando não estamos nelas Things as they are when we are not in them, Wilson de Avellar [foto Marcelo Terça-Nada!]



english versions

Introduction

Marco Paulo Rolla & Marcos Hill

MIP(IPM), the International Performance Art Manifestation, is the second event produced by CEIA in Belo Horizonte. Having occurred during August 2003, this proposal resulted from a wish of making it possible to experiment performance art as a contemporary art form.

After almost a century of existence, performance art is still a rather misunderstood expressive mean which suffers from prejudice. The reason for this might be its extremely wide scope, covering any human practice synthesizing expression and knowledge.

Such a humanizing dimension of performance art might be the one most frightening factor to current conformity in our societies, as it becomes a live and actualized mirror of our existence.

By valuing real space and real time, its practice emerges as a challenge to those contexts much saturated by corporate media imposed representations. Thus, in the crudeness of his/her own life, the performance artist seeks elements that, once displaced to the art circuitry, deconstruct daily artificiality, bringing immediate problems of the human condition to the present moment.

For it is precisely the very feared humanity of performance art practice that makes it a vehicle for the understanding of the human body as inherent to every culture. Our body as symbolic value, historic construction, ongoing metamorphosis, both stimulating and sensitive to stimulation, promoting enlightening encounters among differences.

MIP's time opposed itself to prevailing fears, socializing bodies and spirits around practices, processes, and the acquisition of knowledge, and rendering relative the usual over appreciation of results.

During the first two weeks, performance art was lived in a workshop, coordinated by Dutch artist Moniek Toebosch. As a distinguished European personality of the sixties, she participated intensively of the elaboration and consolidation of the language of performance art as we know it today. We considered it fundamental to start the event with a practical-theoretic activity, offered to artists already involved in this medium, which incorporated both sensitizing and improvement opportunities.

The third week was filled with talks, roundtables, video shows and a series of non-stopping performance art acts, where audience and artists shared spaces and times defined by sensory capacity and emotions.

Relying on the gathering of people from several towns, states and countries, MIP is marked by having become a unique social event, where bodies touched manifold were transported to other levels of sensibility, togetherness and exchanges.

Through MIP, CEIA can be happy to have recaptured a historical reference for Belo Horizonte's cultural life, having been awarded the singular presence of unforgettable artist Teresinha Soares, whose rapid trajectory during the seventies showed us all the transforming power of a work that overtakes social, cultural and political barriers, and always prioritizes the joy of artistic invention.

Some of our guests are no longer among us, which brings us closer to a careful contemplation of passing time that will eventually pass for all. We would like to kindly thing about Renato Cohen and Marcia X. Fortunately, we can keep with us the best memories of them, those fabricated with their own vital energy, at moments which they generously shared with the rest of us.

The contents of this book include images and texts, some written by people who directly participated in MIP and others, by guests who were specially invited to enrich the diversity of possible readings on the human body and performance art. To offer a truer idea of the artistic and cultural richness lived throughout the event, we have decided to attach a DVD, which approximates the reader-viewer of flashes from the space and the time elapsed in those much missed days of the year 2003.



A performative body

Marco Paulo Rolla

What leads an artist to make a way to an act of performance art?

What makes the artist believe in the expressive, confined power of the body's presence?

The Body is the mystery of existence. It is the vibrating presence of life, having been represented many times by all kinds of artistic media. However, none of these has gone so far in discussing and showing the bounds/restraints of the bodily image of the humane. This could be the main force that propels the performance art act.

The performative body tries to make visible the surface as well as the most internal organs at work in human matter.

Through physical and ritualistic actions, the performance artist wants to activate in the body energies for expression that are unattainable for the other art forms. The mystery of such a force in the performance art act and its power to influence and stimulate emotions, humors, nausea and all kinds of psycho-physiological reactions can even become a barrier against the spread and practice of this art form. For the performance artist will exploit it all - from the beautiful forms of the skin and muscles to the fetid smells of the insides. Besides showing the beauty of life's presence, he/she is willing to bring to surface its organs and veins. In so doing, the performance artist activates the remembrance that this existence is transitory and itself death.

Many artists took this thought to extremes during the sixties and seventies and those experiences were essential for what has been done since the nineties, when interest was redrawn to reflecting, rereading and reinventing this artistic sensibility.

The exercise of this art form is of great importance today, after the advance of technology and a capitalistic world. Even when aligned with these same technological forces, performance art still points to the original stuff of the human body, which is the physical presence of reality as opposed to virtual and material unreality of the planet.

All kinds of associations have been always allowed to the performative body and that is why performance art is the most democratic and hybrid of the visual arts. It relates itself to all

other artistic fields, such as painting, film, video, dance, drama, music, architecture and design. The human body must react to the surrounding world as it is the result of this world. It is immersed in all of the above and this is precisely what enables performance art to elicit in the observer a physical and psychic recollection of the symbolic means and relationships of the present world.

The performative body is the purest personification of the present moment and it works in the present moment. Both these characteristics and all the mystery of the human body are difficult for the art market to accept. Many will not tolerate the confrontation with their guts, or the perception of similarity. The performative body resembles the other in its materiality and excites blocked recollections, prohibited by society which, in most cases, seeks to build security measures to escape acknowledged problems in the relationship of the body with the external world. The material and the spiritual are the two polarities of the body and the greatest conflict of human existence.

In their quest, the performance artist wants to understand the moods, the contemporary spirit, affected by all the technological, scientific and mechanical development of our time.

New hybridisms and wealth in the urban body

An increase in industrialized matter, the development of a plastic world, the advance of computer science, digital images, television, satellite communication, surveillance cameras, outdoors and cellular phones - all these extra physical extensions of the contemporary man - put him in touch with a false reality, which very often renders insensible the nervous and emotional systems so he can bear self awareness. The contemporary man must disguise and lose himself in the collective to fit in and get away from ego's omnipresence. There is a strategy of global visibility in the outdoors that flash the body in huge proportions in this town of skyscrapers, whereby a group of individual homes is made invisible in face of a capital body, a body of worth. What is being sold? How much is a 'perfect' body worth? The value of wealth has transformed the human body's presence in town.

The performance artist cannot avoid but be influenced by mass products - margarine in plastic containers. He/she thus begins to seize the ways of television, drama, dance, medicine and technology, which are courses of action not previously explored in performance art for they function within a distance from the embodied self. However, the performative body must internalize the petrol era and, prior to blood, show silicone prostheses. It is impossible to ignore their presence. This may be the reason why sometimes performance art takes hold of readymade dramaturgy, although with a personification of the present body with its insides. The performative body cannot deviate attention from its self even when pretending to be selfless. Thereafter comes the dissemination of the video-performance, performance art specially made for digital cameras, virtual performance art, performance art linked to medical technology or related to a computer's microchips and their power to code commands against the organic, organized chaos of the body.

What is performance art good for? Along with the growing need of capital to access ephemeral experiences and with the greater value assigned to the individual, there comes the need to value and create simulation mechanisms of posing for such experiences. The artist projects this moment in other media, such as in video and photography and often even in painting, sculpture or drawing, thus creating an infinite number of multiple analogies for the performance art act. This is one of the greatest difficulties found by the art market in relating to performance art: for in what basis should one value and pay for a non-transferable temporary bodily experience of an individual, that only comes to life in a single action, and the moment after it vanishes becomes a myth through video documents and published photos? Even after the conceptual experiences of Marcel Duchamp, Yves Klien and Piero Manzoni, where those considerations were thoroughly questioned, the market is still not willing to raise to a professional standard the work of the performance artist, especially in countries like Brazil, where an artist's professional status is not yet fully accepted in society. Here, there is still no awareness that the artist is actually using some minutes of his/her presence in this lifetime to personify symbols, donating energy and physical effort to personify what is human or its opposite.



Performance and dance: the body in crisis

Christine Greiner

Catholic University of São Paulo
Graduate Program in Communication and Semiotics School of
Communication of Corporal Arts

Much has been said about contaminations between dance and performance. Two years ago, a group of French critics and choreographers made the radical proposal to change the name of dance to performance (<http://www.meeting-one.info/manifesto.htm>). This proposal was born from the changes in movement that the history of dance has experienced since the 1960's, beginning with experiments such as those at the Judson Church in the United States and of Pina Bausch in Germany and of the Japanese Buto. The second half of the 1990's was marked by even broader discussions in reference to the artist body. Some proposals have helped not only to elaborate a history and a theoretical-practical investigation of the body, but important procedural changes have surfaced to test the relations between the body and environment, between a body and other bodies, and between different universes of knowledge. In this sense, this discussion is of interest to actors, directors, dancers and others.

This article, which in a preliminary version focused on Japanese theater was published in the first issue of the magazine "Sala Preta" published by the School of Communication and Arts at the University of São Paulo, and is the continuation of a study that began with the idea that the body is not something ready-made, a compartment for ideas, a tool of "something else" or a media passively inscribed by information from the outside world. I propose an approximation with a dynamic process that involves the discussion of the body in crisis as an evolutionary strategy for the organization of experiments in performance and contemporary dance.

What appears common among the two forms of organization of thinking and of language is the absence of a priori models, the exercise of a distinct dramaturgy of theatrical text that is supported by texts and states of the body, and the exploration

of present time, in which past and future take on a residual existence to then be reborn in another, as simulated actions of memory. In recent years, I have been fascinated and obsessed with the Japanese Buto. Some of the issues proposed by the artists and critics of this movement find familiar counterparts in Western authors who help to illuminate the issue based on research in the field of dance and culture.

The perversity of actions

Of the works published in the West one of the first that called my attention in 1996 was "Corporealities, dancing knowledge, culture and power", edited by dance critic Susan Leigh Foster. The proposal presented was clear: to study the corporal reality not as something given, natural and absolute, but as "a substantial category of cultural experience". The idea was to refuse the postulate that the body necessarily follows the direction of other fields of meaning and also recognizes that it has physical mobility and articulation, which prevents it from remaining closed within itself.

This appears to be a paradox and for this reason demanded a complex network of relations. This made it insufficient to survey the already mapped techniques of dance to explain the movement of bodies. The proposal of the study was to abandon the ties of rational (chronological) thinking in order to observe the body from the light of disciplines such as ethnology, historiography, dialectical materialism, psychoanalysis and hermeneutics. In reality, it involved considering how these theories can assist in corporal mapping, in the specific case of dance, using choreographic hinking to study the development of language.

The initiative to study what Foster called "corporealities" transformed choreography into a theorizing of relations between body and self, gender, desire, individuality and nationality. It was no longer a question of thinking of just the body, but about "writing with and about the body", reconsidering previously stable categories of knowledge. The result of these studies allied theory and practice, no longer as separate instances, but as co-dependent ones.

Beyond the relationship between theory and practice, two other

topics were highlighted: dislocation and disappearance. To discuss them, once again, the body needs to be understood as a process and not as a final product. A relationship was indicated in which repetition is a philosophical act of signification, questioning what it is to perceive and identify movement. There no longer seems to be any sense in discussing "original movement" or the body "itself". Movement is always something in process. It is never singular, original or first. The environment is present not only as a space where the body is, but as an active participant of performance. Freud spoke of *entstellung* (distortion), which means not only to disfigure but to shift. Not only to change the appearance of something but to place something in another place. The act of perceiving something incites, therefore, its own shifting.

When something moves, it goes to another place as a dislocation of the body (and in the body). In the act of interpreting this movement, there is a dislocation of dislocation. Concerning this theme, another interesting publication that reviews the theme of the body and organizes a similar discussion is *Remembering the Body*, by Gabriele Brandstetter (2001). This book is simultaneously an exposition and a series of scenic presentations that is based on the discourses of arts, the sciences and the media. The body is understood to have a multiplicity of bodies and concepts available in modern society. Some rules of codification mark the choice and arrangement of the incorporated signs. It is interesting to question the apparatus of this "corporification", or that is, how a body becomes a body and the many bodies of a body. The fathers of the modern period, Baudelaire, Nietzsche, Proust and Valéry see movement as a corollary of new technologies and media. Cinema exposes, in a certain way, the paradox of movement, the interchange between permanence and movement, the image of the body and the simulation of movement. The works of artists such as Meg Stuart, William Forsythe and others are concerned with the issue of representation that does not presuppose the body, its images and writing as givens, but postulates the body as a hypothesis, and, according to Brandstetter, orchestrates the forms of its dissolution. Forsythe maintains that in dance the body exists only in a temporal form. The occurrence of performance of the body evades, therefore, any attempt at translation in the

sense of a “deciphering of something” or of “revealing”. It does relate to the theme of memory of the body and of movement with the concomitant process of remembering and forgetting. It is nothing but a continuous selection of information that is being constantly organized in time. The images remembered and the sketches of history of the body are always parts and fragments that are composed in different ways.

Three analyses are made:

- 1- The body as topography
- 2- The body as media
- 3- The body as temporality

What restores the body are the recalled images which, in a certain way, also rebuild it as a figure of temporality. The philosopher Jean-Luc Nancy also recognized in his work *Corpus* (2000) the body with presence, which has a singular existence and various modules (painting, essay, literature, engravings by Vesalius or Leonardo da Vinci, Freudian accounts on hysteria). The body is invariably an invented body. Its scriptures are visible, tattooed, scarred, perhaps only movements. The body is a place of existence. It is neither full nor empty, neither outside nor inside, it has neither parts nor totality, neither functions nor finality. There is no question of death or life, there are no essences to be taken seriously. What exists is the mortal space of the body. A phantasm of abolished space. The idea of the ego as an occurrence is linked to what Nancy would call the “ego body”. This is to say that the body is no longer a discourse but a possibility for action. “Within” the body are specific operations such as sensations and perceptions. Using meditation as an example, the philosopher explains that the experience is to sit on the ground. Everything is gesture. The nakedness of this radical gesture is what makes Buddhism. It is not to sit imagining things, not even “nothingness”. There is a spontaneous tendency towards the stable mental standards that are repetitive and this is nothing more than daily life. Introspection seeks what it knows how to do. One can no longer speak in terms of inside and outside as instances that are absolutely separate, but as descriptive properties and qualities. Therefore it is necessary to establish new rules. Is it possible to import these rules to the domain of the other? Is the body in crisis related to this crossing of domains?

The body in present time

The most powerful thinking of the phenomenological discussion, identified in practically all the philosophical studies cited, is related to a concern for the present moment, with the body at the moment of action. Evidently, the solution proposed by philosophers (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty and Sartre, among others) presents more questions than answers. The words reveal the anguish that any attempt to capture the real immediately represents its loss, which, in a certain way, presents the same anguish, and is simultaneously the raw material of many performers. This discussion also runs through other fields of knowledge. Scientists, (see Clark, 1997) who study so-called dynamic theories to understand action in real time (Tim van Gelder, Esther Thelen and others) would indicate solutions relative to the functioning of the sensory-motor system, of the neurophysiological connections and so on. The idea is to conceive action and cognition in the same temporal scale, questioning the “basic” notion of what establishes the entire educational system, as well as dualism of the type theory-practice or body-mind, and the no less famous reason-emotion. They propose the end of certainties, of proofs, of determinist thinking. The inevitable choice is to investigate different solutions and not leave them compartmentalized in the confinement of their knowledge.

In this sense, there is no recipe for understanding what is and how to present the dramaturgy of the body in its state of crises. Many issues are at stake. Time appears as one of the basic factors, understood as present time that carries and modifies the past and future. The other important point is the “mapping of the work”. This involves more than what is seen. It is in the connection between external and internal images that the changes of state of the body are constructed. “To identify a map”, does not mean to say “to see”, but to recognize connections. “To build a body” is also a proposal that needs to be clarified. What organizes this construction is the transit body/environment and not only the will of the creator. It seems much more as an invaded body, available, tied irremediably to its environments and respective connections. Thus, the more information and ignitions that are given during the process, the greater the probability of testing new combinations, nurturing

the system, making the process of creation complex and eluding stability by making flexible and fertilizing all limits. In this situation of crises (the discussion is always about time and its irreversibility), when a standard finally emerges that insists on surviving, there is evidence that a new form of thinking may arise in the world. In this case, there is no way to separate theory and practice.

In 1972, philosopher Gilles Deleuze commented, during a conversation with Michel Foucault, that practice had always been considered as the application of a theory. But we no longer experience it that way. Relations between theory and practice are now very fragmented and partial. The relation of the application is never one of similarity. Practice is a set of alternations of one theory and another and the theory is a set of alternations of a practice and another. We are all small groups. There is no more representation, only action. Action of practices in relations of alternations or in a network.

In this sense it appears to me that performance offers a contribution not only to dance, but for contemporary art in general, illuminating, based on action, the construction of new epistemologies for the artist body and for the living condition.

Bibliographic references:

- Aslan, O. Butô (s). CNRS, 2002.
- Brandstetter, Gabriele e H. Völckers. *Re-Membering the Body*. Viena: Hatje Cantz Publishers. 2000
- Brandon, J.R. (ed) *Noh and Kyogen in the contemporary world*. University of Hawaii Press, 1997.
- Clark, Andy. *Being there, putting brain, body and world together again*. MIT Press, 1997.
- DAMASIO, A. *O Erro de Descartes*. Companhia das Letras, 1995.
- _____. *O Mistério da Consciência*. Companhia das Letras, 2000.
- DESCARTES, R. *Meditations of the First Philosophy*. The Library of Liberal Arts, 1960.

- Dawkins, R. *O Rio que saía do Éden*. Rocco. 1995.
- Dennett, Daniel *Tipos de Mentis*. Rocco. 1996.
- Feher, Michel with Ramona Naddaff and Nadia Tazi *Fragments for a History of the Human Body*, part 1,2 and 3. New York: Zone, 1990.
- _____. *Incorporations*. New York: Zone, 1991.
- Foster, Susan Leigh. *Corporealities, dancing knowledge, culture and power*. Routledge, 1996.
- Foucault Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 2004.
- Greiner Christine e Claudia Amorim *Leituras do Corpo*. Annablume 2003.
- Jones, Amelia e Tracy Warr. *The Artist's Body*. Phaidon. 2000.
- Louppe, Laurence et alii *Danses Tracées*. Editions Dis Voir, 1991.
- Louppe, Laurence *Poétique de la danse contemporaine*. Contredanse, 1997.
- Nancy, Jean-Luc *Corpus*. Arche, 2000.
- VAN GELDER, T. “Dynamics and cognition”, em *Mind Design II: Philosophy, Psychology, Artificial Intelligence*. (ed.) J. Haugeland. MIT Press, 1997.
- WELTON, D. *The Body*. Blackwell, 1998.
- _____. *Body and Flesh*. Blackwell, 1999.

On bodies and histories

Marcos Hill*

*Professor in Escola de Belas Artes da UFMG and Center of Experimentation and Information of Art (CEIA) coordinator.

Among histories and bodies, oblivion, death and survival. Between the dead body of the Trojan hero confiscated by the Greek hero and the live body of a North American journalist, about to be decapitated by Iraquean terrorists.

In 1994, the young Chinese artist Zhang Huan covered his body with a mix of honey and fish oil and sat on the vase of a public toilet in Beijing 12 square meter large. By letting his body be covered by flies that penetrated his nostrils and ears for an hour, Huan chose the most deplorable situation possible, fully exploiting the concrete opportunity to learn something. By trying to overcome the fear caused by unpredictable pain, he wished to anticipate it.

The body’s complexity. Permeability.

In Antiquity, people believed in life after death. Not yet fully detached from the human context, the being who started to live under the earth still had vital needs. Therefore, everybody was persuaded that, without a coffin, the soul would live in disgrace and that only by burial eternal joy could be achieved. It was not to mitigate pain that a funeral was undertaken, but to grant the dead some rest and happiness. Thus the great restlessness of Priamo, king of the Trojans, who not only had lost Hector, his beloved son and invincible hero against the Greeks, but was also threatened by Aquiles to lose the right to bury his heir. The aqueu warrior, besides taking Hector's life away, confiscated his body, having Priamo humbly beg him for its devolution.

One of the most pungent pages of the Iliad, the ransom of Hector's body by his father is determined by the importance the body assumes in Greek civilization, the origin of western culture. In its narrative linearity, the tragic note of that epic is defined by discussions over the right to the bodies. Feminine bodies, as robbery's trophies and cause of disagreement among the powerful; masculine bodies, as toys in intrigues promoted by the Olympic gods. The later come and go from the beyond in battlefield, invading mortal bodies and manipulating disclosures in which their warriors become heroes at the price of having their own bodies mutilated, and whose death is ultimately determined by Moira, the Greek representation of implacable destiny.

For some, the body does not lack adjectives.

Costumes redefine ethics and ethics is determined by circumstances of the body. In public toilets in Jakarta, men can be seen washing their penises with water that runs from the public conveniences right after they have urinated. The hygienic notion invented in the West would classify that action as unacceptable. Hygienic habits have allowed humanity justify genocide based on theories of race purification.

Body, world and nature: naming devices dictated by urgency.

Many lives were certainly eliminated during World War II in concentration camps before even witnessing a public convenience turn into Fountain by Marcel Duchamp. However, the French artist, who contributed with the process of resignificance of the concept of art, developed a delicate reflection on interfaces of very subtle corporeal perception, calling them infrathin (inframinces). Possibility is infrathin! The possibility of several tubes of paint be transformed into a Seurat. Possibility implying becoming. Subliminal color. Any subliminal phenomenon is infrathin. Also qualifying as infrathin experiments are the mutant epidermis of silks, the warmth that emanates from a chair that was just left, the rubbing of the legs wrapped in velvet pants, and the smell of smoke mixed with the breath of the smoker who exhales it.

Actions, sad incidents and violent events: their own nature, their soul and the mystery of their death and loves.

In some hotels in the East, the dollar bills which are greasiest by manipulation are often exchanged at a price below daily rates, according to how dirty they are. It is interesting to exploit the feeling of absurdity which, at first, hits a Western in such a circumstance. Although committed to a certain model of hygiene in an ethnocentric way, the western man would seldom speculate about the dirtiness of the bills he manipulates; bills impregnated by marks of uncountable strange bodies. As if financial value were above judgement of any kind, nearly “transcendental” qualities are attributed to it, that mask false morale and cruelties in daily life with the imposition of the law of capital over the world. Industrialized sensitivity. In Genesis, God blew the clay and thus made mankind. This indicates the pre-existence of a mythic origin that precedes material embodiment. By friction of the active force of the Verb against the clay’s receptive potential, the image of the body emerges as an original reference. The blow that transforms the Verb into matter shows the breathing flux of God, the Creator. Would it be that at the beginning there was His breath, then the Verb and only later the emergence of the body of His most beloved creature?

Inherent erotic.

In the performance art act called Estado de Nostalgia (Nostalgic state) by the Nigerian artist Otobong Nkanga, the poietic exploration of the gaze established an infrathin dimension. Sat on top of a wooden ladder, Otobong positioned herself in front of an open window and, as the sun went down, the artist made color drawings of the urban scenery observed from there. It was a brilliant evening of August 2003 in Belo Horizonte (“Beautiful Horizon”). For some considerable time, the artist interspersed her drawings with moments stretched in silence and contemplation.

Having occurred on the second floor of a landlord's house of the end of the 19th century, the action held together many strangers who sat on the old wooden floor of the room and contented themselves in watching Otobong's silhouette, sitting with her back to the audience on a level above theirs. A little bit of a vivid blue sky could also be devised by those who were sitting behind the artist. Her fluttery outfit was almost the same shade of blue, but the local passing time would readily modify its color. For some hours of that last working day, nobody wondered to leave the place. They sat still, observing what only Otobong could see and draw. With no access to her face, everybody looked at what only she could see from the height of her ladder in front of that window scene. The sky turned dark. Slowly, the artist closed the window and feeling suddenly dizzy, let herself fall off the top of the ladder onto the red dirt of the soil of Minas Gerais, which covered part of the room where the act took place. The transaction between what is offered to the sight and the glacial look on the public can be considered an infrathin event.

Among bodies, languages that transform the nonverbal into existence.

ON PERFORMANCE ART

Performance art concerns itself with the condition of the contemporary individual, submitted to the destructive isolation of competition. Moved by this concern, performance art practice makes use of real space-time, neutralizes the conventional flux of advertising representation and presents daily actions that belong to all in a displaced manner, allowing for the emergence of blind spots little noticed in the rat race, already infected by the laws of mass production and marketing. The performance artist usually uses his own person as connecting bond between Art and Life, indicating routes that reassess the importance of chance and accident. Many times, the discussions

started by the performance artist go beyond the social and the aesthetic, opening experimental interfaces where the non measurable aspect of ethics is instituted.

The dissolve of Art and Life mobilizes the attention of all parts involved in the performance art act (artists, audience, environment) to the perception of each moment's density, operating a powerful interruption of the current acceleration in the large urban centers. The focal dissolve of the town is then made relative by practices which will reconstitute a vision with more critical density.

While recast music, dance, poetry, painting, the visual arts, and drama are reunited by the unexpected. Thereafter comes a favorable condition for improvising which, directly involving the audience, leads to overcoming individual isolation. Collectively, each one reconnects to the poietic density carried inside.

It is important to note, from such observations, that performance art is not an isolated case in the context of recent artistic production. In the past few decades, there has been a great freedom in using other means to deliver the artistic.

Not only were abandoned ancient hierarchies between means, making way for a rich cross-crossing in doing, but a distinguished bond with reality has also been attained, thus reaffirming Art as an autonomous field of knowledge production.

I didn't speak about emotion!

ON BRAZILIAN BODIES

In Brazil, one would need to consider cultural history to obtain more clarity about the endless problems involving the body. Brazilian citizens swing disoriented between Tiradentes¹ hanging and the mystification of Sabrina's ass in the 'Big Brother' TV show in a worrying ethic lethargy.

Take, for instance, the youth. Few of them know how to distinguish authority from hierarchy. All sorts of mutilation are imposed by the Establishment and marketing speculations vulgarize pleasure through massively broadcast consumerism.

I find it useful to recall censorship and torture, implanted by the Ato Institucional nº 5 in 1968. Today, we live the internalization of that authoritative mentality and its methods. Turned imperceptible by

the several microstructures of power, they dictate behavior patterns presently adopted by families, schools, and other institutions, which are normally destined to guard individual and public rights.

The internalization process of censorship is a serious issue. The new generations of Brazilian students have found difficulty to express their own ideas and dissatisfaction. They lack political education to engage in more effective participation in the production and circulation of knowledge.

For these generations, it was denied memories of those moments in Brazilian life when citizenship favored high quality secondary public schooling.

Would it be the case that these generations are being born strangled?

Their freedom of right is being systematically replaced by a stimulus to the blind practice of consumerism. Earning a living to survive generalized need. This is a concern of more than 90 per cent of Brazilians. What seems inevitable is that their bodies end up being formatted by these artificial realities of need and competition.

I remember crucial doubts which still permeate such bodies as that of journalist Vladimir Herzog, killed in October 1975 in the DOI-CODI, prison in Tutoia Street in São Paulo. Hidden, the true cause of his death produced filed dossiers which, until this day, claim for clarification.

Destructive effects do not only affect memory, but weaken latent desire for change and transformation, precious source of the younger ones whose majority, excluded from educational systems that would guarantee them a minimum human empowerment, becomes hostage of the chain of corruption that infects all levels of Brazilian society. For greater uneasiness, public education (elementary and secondary levels) offered today by the schools has proven inefficient in the sense of this retrieval.

Who killed Herzog? (1975)

By Cildo Meireles, this is an emblematic reference to the complexity of Brazilian bodies. A fundamental question! Rendered by a stamp on circulating currency-paper, this expression helps us see more clearly the impunity circuits in which bodies, names, and crimes, including the disappearance of high sums of public cash, have been kept invisible in our country.

With no access to evidence of facts that truly occurred, citizens cannot overcome resentments imposed ages ago. An inferiority complex impregnates those bodies “withheld” since 1500, when Brazil was created.

Be marginal, be a hero (1966-1968)

Ever since Hélio Oiticica created his bólido (1966) and his flag (1968) in honor of the carioca bandit Cara-de-Cavalo, which intrinsic transformations have “marginal” Brazilian bodies been gone through? From which reference points is it possible to assess what happened to Tim Lopes²’ body? What could we say by approximating the bodies of Lúcio Flávio³ (killed) and Fernandinho Beira-Mar⁴ (alive)?

The Banquet (2003)

In Marco Paulo Rolla’s performance art act, action is displaced to the artistic environment, a bodily relief. Electing a meal as a reference point, the artist activates many uncomfortable points of ethic insolubility kept by the Brazilian society.

Right from the environmental conception of the big table equipped with sophisticated apparatus, the critical intention of Marco Paulo is made clear. The banquet starts and proceeds in great style, with servants distributing bread loaves shaped as human arms and legs.

The audience is divided between those who managed to find a seat at the table and those who were left aside. The ones who could not find a place to sit remain standing around the table apart from the scene.

Most of the guests have no idea of what is about to happen. In a wild atmosphere created by light canons, DJ invented soundings can be heard.

Suddenly, a few of the guests who were sitting and a few others of the standing guests begin to undress and then climb onto the table. The social relations previously established are immediately transformed.

Bodies, objects and places already subverted by nudity and displacement are shaken once more by the presence of live chicken thrown into scene. Chasing them, a faun with a hard penis ends up capturing one of them, extirpating it with his teeth and devouring

its insides.

Among bodies whose nudity is exposed as live and mobile food and the animality represented by the hybrid form of the devouring faun, the participants, in shock, see the locus of their own bodies destabilized.

After an unpredictable time of exhibition, the lights and the music transform the environment into a disco. Involved in stroboscopic effects, the naked bodies slowly leave the table, under a stimulus by the DJ, which sounds more like an invitation to dance extended to all.

As a society, we have maintained silent processes of exclusion and mutilation, both physical and psychological. The scope of the problem impels us to become involuntarily connivant and negligent, impelled as we are to make a survival, having to administer a low professional self-esteem and urban violence, secretly kept by systems of domination. The Banquet makes that explicit.

Are we all sentenced to shut up in face of our own ill consciousness?

Are we really being strangled at birth? What social body is this that resists so harshly to undertake processes that can actualize less provisional and more solidary citizenship? Do you know hang man? This is a game that offers an interesting opportunity for an association between the images of the body and the meanings of the word!

(Footnotes)

¹ Tiradentes is a martyr of the Brazilian Independence, from Portugal. He had been publicly sacrificed in the end of the 18th century.

² Tim Lopes was a Brazilian journalist, killed in Rio de Janeiro by the máfia of drugs in 2002.

³ Lucio Fávio was a very famous criminal that didn’t accept to make part of Brazilian police corruption. He was killed approximately in 1970.

⁴ Fernandinho Beira-Mar is one of the most powerful chiefs of the Rio de Janeiro máfia of drugs. Nowadays he is arrested.



Ritual, Technology and New Mediations on the Contemporary Brazilian Scene

Renato Cohen

Professor in the Program of Communication and Semiotics of The Catholic University (PUC) in São Paulo and in the Theater Dept. of the University of Campinas. He directed the group Midia Ka of Performance and Tecnology. He has published the books, Performance como Linguagem (Perspectiva, 1987/2003) and Work in Progress na Cena Contemporânea (Perspectiva, 1998) among other works.

“... Cosmic Mantra, Network of presence, the connectivity of the net creates a current of consciouses, of sonorities and of narratives that are woven from afar. In the geodesic space-time from noon to midnight (São Paulo time) a constellation network creates a geography of 35 artists linked from four cities - São Paulo, Columbus (Ohio), Plymouth (UK) and Brasília. The concept is that of real time, of ephiphanic and singular time. The space is open to telematic and in-person performance. It is space open to the interactors of the network and to open declarations. The action that has its weight in the materiality of the body and its lightness in the dislocation of images...”
(Text from the program guide to the Constellation Event (2002))

1.Passages from the Contemporary Brazilian Scene

Contemporary scenic production in Brazil, including the expressions of performance, the visual arts, theater and recent categories of Art and Technology mark a constant dialog between the use of new props – with the appropriation of the telecommunication networks – and ancestral rites and ethnic cultures, operating the concepts of anthropophagy and tribalism in the contexts of the 1990's.

Artists such as video-makers Artur Omar and Sandra Kogut profile images of ravish destruction of the Amazon jungle, in the extensions of body-nature; Gilbertto Prado, in his experiment with virtual reality Deserdesejo (2001) evokes Shamanic spaces of interaction; performer Maura Baiocchi creates a web-shaman, smoking long

cigars dedicated to Ogum and to AfroBrazilian entities, before virtual images of the sea in Bahia. In my own works, as creator and player, particularly of the assemblage of Ka (1998), by Vélimir Khlébnikov, Ueinzz - Viagem à Babel (1997) and the recent event Constelação (2002), I have worked with Shamanism and the body in trance, as a figuration of an “anthropological body” in mediations with madness, and in the search for new replications of image and presence that run from the use of virtual, three dimensional sceneries to works in telecommunication networks, with input of live data.

In a cartography of contemporary Brazilian creation what is relevant, therefore, are spatial dislocations incorporating mythologized territories, such as those in the works of Antonio Araújo, in church and prison spaces; in the new appropriations of the body in space made by artists such as Laura Lima and Tunga who revive the conceptual lineage proposed by Ligia Clark and Hélio Oiticica with the concepts of body-animal and the use of wearable parangolés,; and in all the mediations with technology such as the experiments of Eduardo Kac, who implants chips in his body; to the disjunctions of Lucas Bambozzi, Éder Santos and other visual artists who produce disjunctions of the body, voice and space in the constellated and ritualized spaces of these networks.

This new aesthetic and corporal experimentation, in my view, establishes a field to broaden the scenic spectrum and creates a flood of genres and languages, such as the common language of live performance. Politically this experimentation is accompanied by the entrance of new subjects on the scene, legitimated by new ways of looking, including the presence of actors who are Guarani Indians, landless workers, people with mental illness and a new range of non-actors with incursions and new agencyings that philosopher Peter Pelbárt calls the new biopolitical capital of interlocution. Other artists of this latest generation have organized themselves into collectives and in actions of media-activism including the group Corpus Informáticos, (Computer Bodies) with a feminist message and the recent The Revolution Will Not be Televised.

These new scenic operations transmute the space of institutionalized theater and drama as did the recent event Próximo Ato de Teatro Contemporâneo, (Next Act of Contemporary Theater) sponsored by Itaú Cultural, at which I opened a panel discussion entitled Post-Theater.

Given these developments we intend to indicate new figuarations of the body that accompany these scenic agencyings, including the categories of the extensive body (body extended in networks); the hybrid body, studying the passage of primary mediations – rituals – technologies with contributions from video-art, the net and web-art in the study of new transmediation processes; and the use of hypertexts and hypermedias in the agencyings of the body, narrative and reception-interaction with the work in progress.

In this light, we will examine two distinct creative processes. The first is work with the Grupo Ueinzz, formed by schizophrenic actors and those with other psychic disorders and distinct modes of subjectivation and organization of the world, which in this case make interesting mediation with alterity. The second is the event 7Constellation (see <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/constelacao.htm>), which I curated. This was a telematic performance that joined four international centers of irradiation of images. It lasted 12 hours, constellating 25 distinct artists operating in real time and in collective interwritings of text and image.

I believe these distinct works have common contemporary traits, because they deal with occurrence and not with representation – or because of the disruptive strength of madness, in the other case, and by the extension of “real time”, which activates other relations of space time and reception (the audience is composed of interactors) and with a narrative organization that is permeated by intertexts that are organized in the orbit of hypertext, as a network of agencyings and subjectivations of various subjects.

2. Body and Alterity: a trip to Babel as an experience of otherness

The Cia Ueinzz, is formed by actors who use the Mental Health Services of the Hospital Dia a Casa. During its nine years of existence it has presented three large spectacles - *Ueinzz-Viagem à Babel* (1996-7), *Dédalus* (1997-2000), inspired by the myths of the labyrinth and *Gotham Sp* (2002), an intertext of *Invisible Cities* by Italo Calvino and of the city of São Paulo as Gotham. The group's trajectory has led to the foundation of a scenic territory, the “theater of the unconscious”.

On the trail of the imaginary in scene, already proposed by the surrealists, reviving the Dadá protoscene, Artaud's theater of cruelty and the countless threshold experiences of happening, of performance and of contemporary theater – the work of Bob Wilson with the autistic Christopher Knowles -, the “scene of madness”, of bodies ridden by disconcerting forces and interlocking of border-line subjectivities, a new scenic shock of power, of truth, of para-representation was established: the first spectacle of the Cia Ueinzz in 1997 in the Tuca Arena and Oficina theaters in São Paulo. The name of the company comes from a patient who babbled “”eu...uein uein...zzz..”, glossolalist sounds that transform into the *word* Ueinzz, which some read as a figure of time – “when” plus the zzzzzzz, of sleep.

The script presents a nomad troop leaving the darkness of the primieval Caos of the Universe, wandering through the desert for a long and zig-zag crossing, in search of the luminous Tower of Babel. Upon consulting an oracle, the troop hears the magic word Ueinzz. This sound, which resonates as an enigma throughout time, has the power to awake the wanderers of the Earth and give meaning to their drifting. Guided by a prophet and visionary, they can confront a Storm, a Sphinx and an Anarchist Emperor, glimpsing from afar, as a promising mirage, the legendary tower.

The specificity of the actors, patients in the mental health service, place the action in its original tragic dimension, relating personal myths and universal histories in a new dialog between actors and characters. The scene takes place between epiphany and absence, between happening and loss.

The relations between those in action and the audience, between the poetic genesis and their performance, between the text and its presentation are altered by these new subjects of the scene: bodies that take on another alignment, consciousnesses that create another scenic time, a time of waiting, of the unexpected, of the spontaneous, scenic constructions that propose the suspension of materiality. These mechanisms affirm a scene – emblematic of the contemporary – which is sustained in occurrence and not in representation.

From the dramatic point of view, the actor-performers of the Cia Ueinzz group compose an intertext between their own internal texts and the poetics of the contour proposed by the directors. Some texts and creative situations are presented in the creation process, such as, in Dedalus, “designs his labyrinth”, or “take this bag” (which

is placed as an object), “take your trip, go somewhere”: inaugural situations that propose a trip, a shifting, nomadism. As a response, we receive the paradoxical logic: “the labyrinth walks” with this bag I won’t go anywhere”. The text of the spectacle weaves these small stories, with a logic that traces a curve, the unexpected, and not a straight Cartesian line. They are woven on a plane where densities, weights and gravities of the human experience emerge in condensations, dislocations and other mechanisms that are synchronic with the elaborations of the unconscious, which in this case is on the surface.

This drama of words, spasms and movement is woven by the directors, the actors and intuitions that dialog with the contemporary surrounding during the creation of the spectacle that is presented as a work in progress. Myths and poetic inaugurals are activated with contour texts, such as the myth of the labyrinth, the myth of the crossing, the routes of the hero, fragments of Hesíodo, Paulo Leminski, Ítalo Calvino and other poets, texts that take on drift and disjunction to the degree in which they are rearticulated by the actors. The voice of the actors mediated by their active unconscious is what thus forms the language, the language of spectacle. The actor who produces the sound ueinzz has the sound amplified. His sound is glossolalia, a mantra that takes on prophetic meaning and which guides the entire company in its scenic trajectory.

The directors-dramatists have the hermeneutic task of working with the intertextuality, giving a scenic whole to the coded, folded texts that are presented, suggesting texts of culture that enter in dialog with the small myths which are recited. A textual stew is formed that embodies the different layers of this “culture of borders” that is being formed.

The spectacle takes shape as happening, and, in the presence of the public, the actors design the score that is being woven and rehearsed during the process. Fixed sketches are organized and a spatial marking that foresees the improvisation and the scenic finds. The unique actors, guided by space and by a musical score that unfolds live, create their own scenic design. The spectacle conforms marking and spontaneity, scenic identity and distancing, approximation of the character and presentation of oneself in scene. Actors give up their position to assist the scene of the others, and retake position in dramatic sequence. Actors present long

monologues or abandon the scene without completing their lines. This strident lost and found script, of reinvention of text, is built in front of the public that is convoked as an accomplice in this new chanting of a “magic tongue”. The spectacle thus becomes a ritual, in which all assist the impossible proceeding, the bent bodies dance, the inaudible voices gain a strength amplified by the electronics mounted in the spectacle.

The actors of the company have a rare ally in their favor, which dismounts the representation in its most artificial meaning: time. The time of the uncommon actor is mediated by all their dialogs, and is overflowed by its sub-texts, which come to be the very text. The response in the dialogs is not immediate or rational. It travels other mental circuits. There is a delay, a scenic gap, that places the entire audience in production. The actors intuitively moves between Stanislavskian identification and the distancing of Brecht. An actor gets excited with the public applause, displays courage and challenges the audience and his own interior shadows.

The unique actors of the Company propose, in our opinion, an inaugural status of articulation of text and body in space, a strange dialog between will of action and other forces that will present a counter design, a limit performance, whose gesture is delineated between opposites: fragility and power, in a continuous sketch of ambiguity and ambivalence.

3. The body extended in Networks: Passages of the Modern to the Contemporary

The creation of new arenas of representation with the omnipresent entrance of the virtual duo of telematic networks (WEB-Internet), amplify the spectrum of performance and of scenic investigation with new circuiting, navigation of presence and consciousnesses on the network and the creation of “interwritings” and collaborative texts. With an immersion in new paradigms of simulation and connectivity, in detriment to representation, the new scene of networks, of lofts, of connected spaces, deconstructs the axioms of theater language: person in action, text, public - live, in a single space, establishing the field of Post-Theater.

The recently nominated technoculture and the navigations

through the “cyber” universe (Gibson) of virtual networks place the contemporary interactor in new relations of space, time, presence and memory. Hypertextual structures, communication in telepresence, multi-user environments and the possibilities of audiences that are refracted in time and space are in play.

Navigating in hypermedia supports, through immersible environments, the contemporary interactors revive the idea of “real time” in contrast to the symbolic time of the spectacle. The new tools promote other agencyings of simulation, of interaction, of on-line communication with the event, deconstructing the scenic models of representation.

The Internet networks – in the new telecommunications revolution - give voice and interactivity to the interactors who come to be subjects of a multiplied, polyphonic scene and not mere distanced receptors. The sensorialized world extends our skin and our consciousness to all the spaces of the network, weaving the people of the “noosphere” and of the new communicating media.

The axiomatic relation of scene – body-text-audience – as ritual and totalization that implies live interactions, is dislocated to intermediatic events where telepresence (on line) spatializes the reception. The support redimensions the presence, the text links to hypertext, the audience reaches a global dimension. The topos of the expanded scene are established: the scene of dizziness, of simultaneities, of paradoxes in the expansion in the use of support and of mediation in the interventions with the real. A mediatized reality is generated, elevated to paroxysm by the new technologies through which circulate telematic support, networks of WEB environments (Internet), CD-Rom and holograms which simulate other relations of presence, image, virtuality.

In the conceptual line proposed by Rosalind Krauss (Sculpture in Expanded Field) the Post-Theater scene is the broadened scene, where the city and the networks of communicating spaces are the scenery of contemporary trauerspiel. This is a scene that alters the notions of presence, body, space, time and textuality, by the insertion of simultaneity and speed and which at the same time is rife with dramaticity, by designing the happening, the événement, on a social and subjective scale. It is an inclusive, performatic scene, which includes countless exchanges between cybernauts. In events of curatorship, such as the Constellation event (Sesc,2002), curated

by Renato Cohen, a network was created that linked, in real time, four centers of irradiation (Sesc-São Paulo, Caíia Center-UK, The Ohio Media Center-Columbus, USA and the Centro de Mídia of the University of Brasília), over a period of 12 hours with a sequence of performances, interwritings – and free, autonomous events in a micropolitical production and as desired by cybernauts – in chats, webcam and personal pages.

The contamination of theater with the visual, synectic and electronic arts took a new leap with the emergence of telematic networks that permeate a communication in real time, and an extension of the body and of the presence (the extended body) that is eminently performatic. Since the 1990’s the new media technologies (web-art, telematic art, net-art) with new resources for mediation, virtualization and expansion of presence have come to impose other directions to the radical experiences of Performance and of Theater. Johannes Birringer¹ gave name to a new monadic performance space – the technology room, which receives inputs in real time, in contrast to the installation-room, relegated to the Plastic Arts. In his creation **Vespucci** (1999)², a performance with use of computational space, opera singers and ballerinas were fed in real time by information from Nasa and CD-Rom networks and the public recomposed all of the hypertext of the creation. These new spaces of performance, intensely fed by data in real time, place the performers and the audience in simulated spaces of improvisation and presentification.

This extension of scenic space in virtual space does not presuppose, in my view, a “derealization” of forms and presences, but a reconfiguration of the scene and communication in the light of the new props and materializations of contemporary Art-Science. This project of “derealization” of the scene – in truth, an attack on the naturalist scene – had its genesis in the twentieth century, with the project of a non-mimetic theater – in the biomechanical scene of Meierhold, in the path of the sur-marionette of Gordon Craig and in the futurist utopias of Khlébnikov, Shlemmer and El Lissitski, which sought a body that crossed the mediums (Khlébnikov spoke of a mediunic language, the zaum, which crossed the medias).

In this anti-realist project, new writings are designed: Khlébnikov created the KA (1916) – a precursor of hypertext that enumerated the Egypt of Amenóphis and the lands of the man of the future. The Suprematist Kasimir Malevitch and Maiakówski designed abstract

icons and autonomous words in the creation of a new scene of poiesis. Founders of this genesis include futurist formalism, dada sonority, the automatic flow of the surrealists and experiments with body art, conceptualism and minimalism that will compose the matrices of the contemporary scene.

In the contemporary project, a pre-virtual scene was designed in the experiments of Performance Art in countless interventions with technology together with the body, narrative and study of supports. The advent of new technical props with the presence of the Internet telecommunication networks, of the extensions of the body and of the mind in the new digital supports, promote other relations of presence, mediation and relationship with the scale of the phenomenon.

Certainly the computing arts, with the networks, promote a change of paradigm in Art and Communication, preconized in the Modern and materialized in the Contemporary, placing the user-interactor “within” the scene, experiencing the process in its totality. As Artur Matuck defined, the interactor will be navigating or circuiting a device created by a Meta-Artist (Media Design) and will often have access to the same data and parameters as the creator.

This totalization of the Arts in visual, sonorous, legible and tactile codes had its genesis in the ideas of the Gesamtkunstwerk (Total Art Work) of Richard Wagner, who proposed a score and synchronism between the arts, incorporating the synectic, the visuality and the uses of simultaneity and the architectures of text. Performance Art since Modernity has been, by nature, the mediatic art of revolutions of supports, an operator of contemporary circulation and passages.

In this contemporary context, the “performance” (experimentation) is counterposed to the paradigms of representation – to the “auratic” spaces of the scene (buildings – theater, museums), in contrast to the live space of the streets, the warehouses the domains of the web (Web-Art). In contrast to the passive reception of the work, the interactor is created. The known scenic equation of text-public-actor, the matrix of the Theater, interposes, in contemporary performance, a discontinuous scene, which is amplified and operated in simultaneous space times, with other levels of presence. The group *Corpos Informáticos* (Computer Bodies) from Brasília performs live, by means of a webcam, for audiences in other countries. Eduardo

Kac (Time-Capsule) implants chips in his body – a metaphor for memory, subjectivity and the society of control.

Fabian Wagminster, in the meeting *Repercussion–Reflections* about Performance, Culture and Technology, recently held in Los Angeles, an event in which I participated (see <http://digitalcultures.isop.ucla.edu/repercute/transparency.gif>), pointed to the similarity between Digital Art and Performance Art, because of the ephemeralness of the events, which through the use of conceptual art and of fields of immanence and by their immaterial character, design sketches and cartographies of processes in their agencyings.

The contribution of the new technologies that broaden the mechanisms of mediation, virtualization and refraction of perception, in addition to capturing the sentient codes that mark times, spaces and corporality will legitimate a series of experiments and events – in line with a culture of borders – that comes to be inscribed in the field of culture. The question that is proposed in the art of performance concerns a mediation and intervention in the planes of reality, exceeding the limits between the fields of the real and of fictional, between subject and receptor of the work, giving complexity and polysemousness to the production of the event, which comes to be culturalized.

These new dramatic spaces coming from performance and conquered in Modernity, at the peak of relativism, of a new aesthetic of intensities, of ultra-realism, operate in the passage of the Arts, of the installed bodies, of the amplified words, of the first electro-acoustic support. Performance becomes hybrid, ambiguous art that oscillates between the complete materiality of the bodies and the fleeting nature of the concepts.

In this direction, contemporary performance – mediated by new supports – reestablishes the mythological capacity and the demand for production of new senses that add to these dizzying syntaxes. There is a return to the “realtime” time of experience, time of contact – even if virtualized – between multiple possibilities of subjectivity. In the same way, performance, as syntactic art and mediation by nature, creates operators who articulate the new relations between man and his machine extensions, whether they are avatars, hybrid bodies or telepresences.

The new technological cultures, created by environments of interactors and producers with access to the networks and to the

new experiences of art and communication, form new social groups where, life and art, the daily and virtual experiences, lay people and artists, navigate new territories of technological society.

The new mediatic supports will propose other lines of investigation to performance. Working with bodies, databases, communications and information at a distance, the operations travel in a heuristic form under the new paradigm of simulation-interaction. Mechanically built simulation systems reinterpret data and situations at a distance. The paradigm of simulation, in a certain way, reiterates the field of representation by working with referentiality, yet operates in the territory of creation of virtual realities.

Based on these inferences, we can preliminarily establish a small typology of works with technology that experiment with various levels of inter-relations between the fields of phisis (study of the body and aesthesis) and *teckné* (study of the techniques, laws and technologies) in the telematic networks.

Extended Bodies:

In the ideas announced by McLuhan, extensions of bodies and meanings are present in the works of artists such as Stelarc and in the various works of telepresence. Bodies are extended at a distance to audiences that are segmented in time and space. There are simulated levels of interaction. The real is worked, simulated in the virtual and returned to the real (for example as a performer in France, simulating his body in the network and being presented, in real time, by audiences in Brazil).

Hybrid Bodies:

This includes various works such as that of the Fura del Baus, of Stelarc, of Eduardo Kac, and others, which use the installation of sensors and devices on the body to corroborate the modernist inter-relations of man and machine. In this group, technology does not operate as a “tele” field but as a hybrid body. The interference takes place in the very body of the performer and is not triggered by this body. This operation may or may not be connected to networks with communicating sensors.

Hypermedias:

These are a prolonging of the modernist studies of the use of

machines and electronic support, in the digital field, that operate other levels of memory and of creation of visual realities. The expanded liquid crystal screens create images that reach the status of “hyperreality” often operating as virtual scenes or projected imaginary worlds. This order includes most of the intertextual and hypertextual works that create networks of world-images, from the cinema of Peter Greenaway to the recent work of the U.S. theater company the Wooster Group. In *Phedra* (New York, 2001) the performers had their choreographies and movements previously announced on DVD screens that project a corporal *devir*, parallel to the textual and scenic space of the performance.

Creation of Environments and Interfaces:

These performances operate with signs, indexes, traces of fields and sensorialized bodies. They represent the final generation of research, upon escaping from iconic representation and working mostly with sign translations. The German group Knowbotic Research conducted performances with on-line input of live signals from a German weather station in Antartica or with live images of traffic in Tokyo. They create a new line of performance that operates, in interaction, with environmental signals – an environmental performance. The American Maïda Wheters created performances with live signals from NASA of the aurora borealis at various points of the solar system. Brazilians from Sci-Arts conducted performances transforming images of work presented in simultaneous rooms.

Performances in Real Time:

These are works that are spectacle, in the category of telematic art, which use networks in real time. Works such as Vespucci, by Johannes Birringer, whose performers constantly receive over the Internet, sound and visual inputs from NASA, or the recent work of American director Bob Wilson - *Monsters of Grace*, in the line of work called *Cyberstage* (<http://www.cyberstage.org/archive/newstuff/monsters.html>). In Brazil, groups such as Sci-Arts, artists such as Tânia Fraga and Diana Dominguez, in addition to the designers Rejane Cantoni and Daniela Kutchat and the performer Ivani Santana produce works with sensorialized bodies that operate in real time with the installed environment offering scans of the images, sounds and mediated realities. (See *Op-era*, 2000).

Interwritings:

These are works with realization of drama and texts – in shared authorship on the Internet. An important sequence of works are those of hyperdrama (Michael Joyce) and those of shared construction of texts on the Internet with interactive communication between author, work and interactor. In Brazil, there are the textual constructions of Artur Matuck, and others. Here is a description of the event, Constellation, that articulated some of the corporalities described:

Constellation (Mostra Sesc - Ares e Pensares - 2002)

The event Constellation, in which I participated as creator and mediator, was constituted by a linked network in real time of four centers of irradiation over a period of 12 hours. The centers included: Sesc - São Paulo, The Caiia Center - UK, The Ohio Media Center – Columbus, USA and the Centro de Mídia – University of Brasília). Performances were planned for the public in person and on the Internet, some of them with interwriting between two centers. Interaction of interactors dialoging with the sequence of works was also planned. The scenes were presented in São Paulo, on three large screens fed by data show: a first amplified the local performance (mediated by *I-visit* software), a second opened images in real time that arrived from various centers and a third planned for excerpts from Internet participants. The third wound up being made available as concrete poetry, to broaden the chat that took place on the computer screen. The equipment was mounted by Paulo Costa and operated with tele-presence software *Windows Media Player 7.1*, *Quicktime Player 5/6*, and *I Visit*, in addition to the translator *Flash MX Player* (the design of the operation is available on the site op. cit.)

Conceptually the event appropriated the idea of real time extended on the network, with the “geometric” hours of noon to midnight (SP) as a guide and the use of all of the sequences of scenes created live, open to any interference, dialoging and intertextuality. What was perceived was a large polyphonic visual, with performances appropriating scenes and poetics from other artists who arrived via the Internet. We were not able to receive audio from other centers, which altered the experiment considerably. We worked with local

audio and amplification. At a certain moment, the legible chat that was taking place on the computer was placed on the large screen for the entire audience. There was an extension of time – approximating the time of rituals that work with expanded time, not the agonizing time of daily life – and the sensibility of the performers taking advantage of the amplified synesthetic elements in an opera of senses and synchronicities that involved everyone in a mythic field of occurrences. The sequence of events unleashed and the use of various sonorous, visual and verbal inputs created an emerging field of communication. As curator, I performed the function of “scene direction” selecting materials that would go to the large screens and trigger the events.

The paradigm in operation was that of connectivity. The images formed a large hypertext, a polyvisual cinema, each scene had its development. Some images had already been processed by the interactors of *I-visit*, such as the image of the ballerina (Lali Krotzinski) on the screen ZZZzzz that was indexed by the text of *Constelação* created by this internauta.

Technoculture and Fractal Communication

The new spaces for relations with the phenomena and with the interactor public, offered by the technologies that pass through prisms, amplify and refract, produce new statuses of presence, mediation and interaction, redimensioning the artistic operation. In this way, the communication offered by the new telematic medias – which will soon be incorporated to the use of many interactors, with faster communication lines, and programs such as Net-Meeting – re-establish mechanisms of interaction sought in the 1960’s that would offer a fractal, cellular, point-to-point relation, distinct from broadcasting, offered by radio, television and the large vehicles of the print and televisual media.

This communication revolution, which was already being celebrated in movements known as “Media Activism”, would allow for other journalistic, personal and social actions, in a movement similar to that proposed by Guattari for “free radios”, where the information and the communication could circulate free from the large media conglomerates and from the dictates of the capitalist market. Theoretically, armed with digital cameras, networks and

communicating systems, any one can offer “free” information about mediatic events.

To understand and operate this new scene – of the event and of free interpretation – the Aristotilean canons are interposed to the new “post-structural” propositions of Derrida and Deleuze, among others, whose apparatus of network structures, of the idea of folding and of rhizome, of a Riemanniana geometry, of curves and topologies “converse” with this paradoxical production. In the same way, performance as an art that is syntactic by nature creates operators who articulate the new relationships between people and their machine extensions.

The creations in interwriting and the event Constellation are examples in progress of this simultaneously tribalized and mediatized communication, which re-establishes the paradigm of the collaborative in creative processes.

Reference bibliography:

BIRRINGER, Johannes . “Contemporary Performance/Technology”. Theatre Journal 51, 361-381, 1999.

BIRRINGER, Johannes. Performance on the Edge: Transformations of Culture, London-New Brunswick, Athlone-Continuum, 2000.

CANTONI, Rejane. Realidade Virtual- Uma história da imersão interativa. Tese de Doutorado/Puc-SP, 2001.

COHEN, Renato.(1989). Performance como Linguagem. São Paulo.: Ed. Perspectiva.

COHEN, Renato.(1998). Work in Progress na Cena Contemporânea. São Paulo.: Ed. Perspectiva.

DELEUZE, Gilles. Leibnitz et le Baroque.Minuit, Paris, 1988.

MEDEIROS, Maria Beatriz de, Arte e Tecnologia na Cultura Contemporânea, UNB, Brasília, 2002.

PRADO, Gilberto."Experimentações Artísticas em redes telemáticas e web" In Interlab-Labirintos do Pensamento Contemporâneo (org. Lucia Leão), Iluminuras, São paulo, 2002.

Navigation and research sites:

http://www.dance.ohio-state.edu/dance_and_technology/birdman.html

Creation: (Here I came again). Curator Johannes Birringer.

<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/constelacao.htm>

Constelação event. Curator Renato Cohen.

<http://corpos.org/telepresence2>

Corpos Informáticos Group - Brasília.

Imanência Project:

www.via-net-works.com.br/casadasrosas/ima/index.2.htm

Curators J.R.Aguillar & Renato Cohen.

Eduardo Kac:

<http://www.ekac.org/interactive.html>

Ueinzz Project:

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

Vídeos and Hypermedias:

Ka (hypertextual montage of the work of Vélimir Khébnikov)

Direction Renato Cohen, 1998

Media Rogério Borovik

Gotham SP (montage based on Invisible Cities by Italo Calvino)

Work with actors from the Hospital Dia A Casa

Direction Renato Cohen and Sérgio Penna

Media Rogério Borovik

Ur-Sonate (Kurt Switters)

Direction: Lucio Agra 2000

Corpos Informáticos

Performances with Technology

Direction Bia Medeiros, 2003

(Footnotes)

¹ In BIRRINGER, Johannes . “Contemporary Performance/Technology”. Theatre Journal 51, 361-381, 1999.

² Vespucci (Direção Johannes Birringer, 1999), Dalas, Usa, Alien Nation Co.



Touching bodies . on the body’s history and performance art

Júlio Martins

The body has always been shaped, understood and experimented as a response to stimuli, wishes and training at all levels of power and desire, serving as support for idealizations, cultural control and expression. Bodily practices, the body concept, its representations and even its sensitive possibilities have been produced and modified throughout time. The body concept can be understood as a historic construction.

The modern body: a rationality myth

Beginning in Renaissance and reaching its peak in the 19th century, we have witnessed the “body’s secularization.” According to its new understanding, it has lost its soul and gained its organs. By denying its part in the cosmos, it has found loneliness. The body has lost its soul in the sense that its autonomous functioning is better understood. Ever since the Modern Era, this radical breakage has been expressed in many ways in various cultural domains.

The concept of a secular body coincided with the development of the idea of an “individual”. Earlier, bodies were social, permeable, shared and understood from the stand point of the cosmos. As an awareness of individuality started to grow, the body became autonomous and was dissociated from the order of the universe.

While before it communicated and was an integral part of the whole, now it assumes its particular singularity, being understood from its own functioning. While before it was the “seat of the soul,” now the soul is secularized and the body has found an owner: the individual, owner of his own body.

Following Bragança de Miranda, “one’s own body, the body’s ownership, both are characteristics of the way modern contractual science has made each ‘subject’ the legitimate owner of its flesh.” 1

The concept of body has not always assumed the awareness of its ownership. This notion of having your own body, of an individual body (well suited to the bourgeois taste as to the concepts of individuality and property) has been built ever since the Modern Era, consolidating itself in the Contemporary Era as individuality ascended to institutional status through the concept of “citizen”.

It was in the process of definition of public space as opposed to private space that the citizen, withholder of rights and duties, came to own their own body as well. Private space thus emerged exactly from the State’s strengthening. By building, interfering, managing and legislating the public domain, the State has produced this sectoring between private and public domains.

The urbanization process promoted by the State constituted a fundamental element in its modern Republican project during the 19th century. Public spaces were determined by an individual’s use of reason, the “private people”. Founded by Descartes and Newton and widely adopted in western medicine, the mechanistic view of the universe was reflected in the ways of conceiving the body and in the organization of the cities. Streets and veins: the urban centers started to be thought of as having arteries and blood vessels; the town became the space where the bodies of the citizens circulated with liberty and equality.

The modern body’s crisis

In the end of the 19th century, we find a fierce and radical critique of modern values in Nietzsche’s philosophy, with emphasis on the conception of the body. The German philosopher fought Progress and Evolution, calling them in disdain simple “modern ideas”. He belittled all of the western culture in general, which had been forged by the Socratic value of logos.

By rejecting the project that western philosophy had created for existence and the understanding of the human body, Nietzsche wanted to set it free and to broaden its instinctive potential, asking himself if it were not the case that philosophy “has been a simple interpretation of the body and a misunderstanding of it.” With irony and mockery, he regrets the fact no philosopher has written on man’s nose, alluding to the lack of reflection upon bodily issues in traditional philosophy.

For Nietzsche, “The body is a more stunning thought than the soul of the old.” The philosopher operates a radical inversion, affirming being this the source of culture, and not the logos. Man is basically instinct and it is his body - wherefrom instincts are born and cried out - who should interpret and reinvent the world. However, western civilization had domesticated and dominated the senses. By exerting an anaesthetic power, logos, morality and Christian religion repressed the demands and powers of the body.

Nietzsche praised the Dionysiac stress on the flesh, imagining an instinctive man who surmounts the boundaries of logos. Opposing Christianity, which tried to transcend corporeal materiality, the philosopher wanted for man to exploit exactly his bodily condition, his humanity as “human, extremely human”.

Contrary to some interpretations that corrupt and highlight an aspect of nihilism in Nietzsche’s philosophy, what we mean to point here is his wish for the affirmation of life and freedom of the body, in the sense of understanding it and fully experimenting it, enlarging its capacities by surmounting the boundaries imposed by the logos, moral and religion.

The body houses Dionysiac values; the body gets drunk; the body understands and utilizes non-reason; the body is filled with instincts; the body demands desiring. Nietzsche praises its irrational dimension and bases his philosophy on it, viewing History, Art, and Reason as unstable products of bodily impulses. According to him, aesthetics is “applied physiology” and art, a privileged field since in this field the artist freely expresses his/her impulses, which is essential for mankind.

Nietzsche’s emphasis on that Dionysiac dimension and in the need to free it and experiment it demonstrates the crisis of the modern body model. The thoughts of this philosopher has exercised a great influence on the artists of performance art. We can identify in the examples of Marina Abramovic and Hermann Nitsch the same desire for an instinctive, primitive body opposing firmly established values. The bodies of these performance artists are support and matrix of their artistic expression. In their acts, they propose to free the body from each and all normative control, widening its sensitive and significant capacities.

Marina Abramovic is an important performance artist born in the Balkans, whose three decade or longer career is dedicated to

body poetics and to the elaboration of a new consciousness in this domain. The artist postulates a marriage of body and spirit, assuming the body as a surface “projected” by the spirit. In her performance art acts, she tries to submit herself to an adjoining state, seeking to empty herself to attain mediation between matter and spirit.

In “Rythm 0”, a performance art act which occurred in 1974, Abramovic displayed a series of objects, such as a gun, ammunition, perfume, a knife, flowers, food, paints, among others, and simply placed herself in front of them. From then on, it was up to the audience to intervene in her body, by using the objects from the table. Marina stated: “I am the object. I take on full responsibility.” This way, the artist converted herself into one more object for manipulation. Offered as sacrifice, her body participated devoid of meaning or mobility. Given away to external intervention, it rested motionless and inexpressive for three hours. The artist had her clothes torn, the face painted and the skin wounded. At the end of the act, Abramovic cried, having had her tears dried up by a spectator, who produced a handkerchief from the table.

Hermann Nitsch was a member of the Viennese Actionism, an important group of Austrian artists who exploited, above all, the language of performance art during the seventies. In one of his “Cerimonies”, Nitsch was crucified next to an ox’s skeleton to the smell of rotten meat and an abundance of blood spilled over his white clothes. In those cathartic performance art acts, the artist wanted to purge his body, working with “aesthetic means of prayers”. For him, the aggressiveness of human instincts had been repressed. Therefore, he believed he could regain the repressed energy through the ritual pain he suffered in his performance art acts and thus be purified. Nitsch resumes the mythic load of sacrifice and primitive spirituality of his body through his expression in performance art.

For a new body

In the 20th century, after two world wars and, more importantly, with the consolidation of the cultural industry, a new conception of body has emerged, accompanied by a new concept of health and a new body ethics. Mass communication started to shape images and needs, creating a “desire for form” through dictatorial models of beauty. An image of health has been imposed, not only

from a medical point of view but mostly aesthetic: health started to be expressed along the contours and designs of “worked out bodies”, developed by exhausting physical activities in gyms and, not rarely, by plastic surgery. In this movement of making health aesthetic, physical beauty for sexual attraction purposes and health are entwined.

This entire new body ethic demonstrates the “body crisis” which accompanies the modern subject crisis. As part of the values of the later, the “body crisis” has become more obvious from the second half of the 20th century on, as the stable and integral identity proposed and built by the myth of the modern man proved itself wrong. Thus, as far as the modern body was invented and imposed, its contemporary reinvention is at stake.

Standing for failure of modern values, the questioning of dualism and the distinctions, which characterize western cultural tradition, has deepened and become inevitable. In that context, digital technology has started to play a dominant role.

By building a virtual world of simulations and doubles, the digital era has questioned the main notions of reality, traditionally associated to tangible presence and material support. Radical frontiers such as natural-artificial, I-you, mind-body, creator-creature, reality-illusion, real-unreal have been diluted, becoming less clear and less functional. The digital era inaugurated a new reality and a new anthropomorphism. Since then the body's boundaries have been redefined, not only in its conception, but also in its own physical integrity.

Cyborg: the body profaned by technology

Digital technology has promoted an incredible acceleration of speed in communication and eliminated distances, disqualifying space and time. With the advent of the notions of cyberspace and infodomain, the world has become a huge integrated communication system. Here we note an interesting relationship having to do with the body: our genetic code is also seen as a complex system, whose information is processed and made present in the body. The body's morphology would be the expression of its genetic load, which also explains certain trends and physiologic characteristics. As if this weren't enough, an explanation of behavior and psychological

tendencies is also attributed to chemical reactions at the genetic level. This naturalization of ethics or genetic determinism, however, does not constitute an impediment of any kind to the power of digital technologies, as we shall see.

As ciberspace, a fluid universal context, the world is virtually interconnected. In this “global village”, humanness is no longer constraint to physicality, being connected by digital links and experimenting tele-presence and other virtual synesthetic simulations. The body is expanded and its cognitive and sensitive capacities are widened.

From the encounter of nature and technology, there emerges the figure of the cyborg: a hybrid organism whose biological functions are met with the participation of technological apparatuses. According to Donna Haraway, medicine and science fiction are both populated by cyborgs: “A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid mix of machine and organism, a creature of social reality and also fiction.” The organic functions of the cyborg are regulated by the flux of information and stimuli crossing interconnected machines and biological organisms. In this context, the body is managed by technology, which mediates integrated processes in the mixture of carbon-silicon and flesh-metal.

The cyborg is the announcer of reconstruction, not only of the body concept, but also of its structure. For Donna Haraway, the cyborg initiates a new humanity, recreates Adam before the Fall. Not only is born a new anthropomorphism, but a new being, alienated from our historicity and traditions:

“The cyborg would not recognize the Garden of Eden; it is not made of clay and cannot dream of returning to dust”².

The idea of the cyborg suggests “a way out of the labyrinth of dualities through which we have explained our bodies”, reshaping ideas and overcoming western traditions that relate to bodily understanding.

The contemporary body: obsolesce

It is in one's own flesh that deconstruction of the man-machine dualism takes place. Within this reality, which we could call post-human, the “obsolescent body” dilemma is born, as equated by Haraway:

“The machines of the end of the 20th century have rendered totally ambiguous the difference between the natural and the artificial, body and mind, self-creation and from-the-exterior created, and many other distinctions which commonly applied to organisms and machines. Our machines are disturbingly alive and we ourselves fearfully inert.”³

In the context of digital technology, there emerges the “obsolescent body”. Traditionally taken as a primary reference point of existence, bodily matter has started to be seen as limitation and obstacle to experience. It is therefore a responsibility of biotechnology and the virtual apparatuses to reorganize, reconstruct and widen sensorial capacities. The imposed bounds should, thus, be surmounted by technology.

This is how the body becomes volatile and manifests a fragile identity. The myth of the cyborg “means trespassed bounds, powerful fusions and dangerous possibilities.” The Australian performance artist Stelarc focuses on that obsolesce. His work aims at widening capacities and limitations through technology. In “Third Hand”, Stelarc has produced a third member made of silicon, which is coupled to his right arm. His “Third Hand” has electrodes linked to the muscles of the abdomen and legs. Thus, more than a prosthesis, the member is an extension, capable of autonomous movements. With practice, the artist naturally and intuitively manages to move each of his three upper members individually. As a technological extension of his obsolete body, the medical-robotic apparatus recreates him, extending and reconfiguring the parameters of his acting.

The body becomes an object manipulated by biotechnology, which intervenes by supplementing and expanding its possibilities. Hosting chips, electrodes, prostheses, and other artificial means, it is bastard, engendered by a biological machinery and managed by the technology which actualizes it.

Matter has been rendered obsolete. However, it persists: such a technology still works from raw material since the biomedical apparatus interacts with the body's structure and functioning. What is apparent in this situation, however, is a “minimum body”. Therefore the doubt: What is left, then? What would configure the essence of such a body?

This may be the core question of Orlan's work, a French performance artist who sees herself as a software, recreating

her bodily morphology through biotechnology. Orlan has been submitting herself to successive plastic surgeries, which are filmed and transmitted by the internet. During the aesthetic-surgical procedure, the performance artist reads psychoanalytic and philosophic texts.

By those surgeries, Orlan carves new forms and identities on her face. She adopts and personifies various roles on her own skin. She cites Paul Valéry, for whom nothing is deeper than the skin, and affirms that all we have in life is indeed our skin.

Orlan had images of women characters of Art History tattooed on her own body in one of her performance art acts entitled “The reincarnation of Saint Orlan”. During surgery, she remodeled her face according to the drawing of da Vinci's “Gionconda”, with the eyes of “Hunting Diana” of the Fontainebleau School and the chin of Botticelli's Venus.

The artist defines her work as “Carnal Art”:
“Carnal Art is a traditional self-portrait, with the difference that it is done with the help of our time technology. Deceiving between disfiguration and figuration, it is an inscription on one's own flesh, as only our time allows. Far from an ideal in terms of representation, the body becomes sort of ready-made, liable to modification “⁴.

The practice of extreme intervention extinguishes representation in a radical fashion. Orlan produces images from her flesh, blood, muscles and bones. In her “corporeal blasphemy”, Orlan attacks all that is innate, imposed, natural, inexorably programmed, defined by ADN or, who knows, by destiny and, ultimately, places herself against God. However, heretic Orlan proclaims her sacrifice: “I gave art my body.”

Orlan criticizes traditional dictatorial notions of beauty and western ideas on identity. Once the artist has erased all traces of her bodily identity and manipulated so drastically her genetic heritage, what is left of Orlan's body? What defines her identity?

As Stelarc, Orlan declares the obsolesce of the body. For her, the body is a maladapted machine, which becomes obsolete by means of creative software. Through her constant interventions, Orlan is in permanent metamorphosis. All technologies associated with plastic surgeries offer the necessary conditions and allow her cyborg-body to become non-traceable, imprecise, and provisional. Biotechnology

operates in the reconstruction and even in the creation of a new structure that supports remodeling. What is left then? Where would be the essence of this structure, available to biotechnology reengineering?

Stelarc and Orlan point to the status of the body today as the very nature of the biological condition of the human species is questioned. To arrive at the concepts of body present in their works, that of “obsolete body” and that of “technology managed body”, beyond the development and sophistication of bioengineering’s techniques of intervention in the organism, a vulgarization of bodily space, both in the media and in medicine, has been necessary.

As we could see, the digital context elaborates a new formulation of the body problem. Reconceived, it presents radical novelties as to its sensitive possibilities, performance and functioning. Under the scope of technology, as an artistic means, performance art can be redefined since, in such a particular context, the concept of body ceases to be the same. Showing new forces, contours and surfaces, it emerges as a wider conceptual field, integrated to issues of the digital era.

Virtual reality makes possible new images and sensations; displacements between real and unreal, rational and sensitive; new forms of corporeal presence, virtually fluid in ciberspace, tele-presence, virtual interactivity, and immersion in simulated environments. Thus, as new realities are created, a different embodiment is also built, able to adapt, respond, resist and stay.

Bibliographic references:

EAGLETON, Terry. A ideologia da Estética. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: KUNZRU, Hari; HARAWAY, Donna J. Antropologia do ciborgue. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
ORLAN. This is my body... This is my software... London: Black Dog, 1996. TUCHERMAN, Ieda. Breve história do corpo e de seus monstros. Lisboa: Vega, Passagem, 1999.

(Footnotes)
¹ TUCHERMAN, 1999: 86.
² Idem, ibdem: 44.
³ Idem, ibdem: 46.
⁴ ORLAN, 1996: | s.p.|.

Clandestine performances / public performances - rules, rituals, symbols

Maria Angélica Melendi

The works of art that matter today are those which are no longer works of art.
Adorno

I.
It is autumn in Paris. A young woman is following a man along a platform at the station. She avoids being recognized. A hat hides her thick blond hair almost entirely. She is wearing sunglasses. Surreptitiously, she boards the same train as the man toward Venice. For two weeks she will be a shadow, chasing him through the alleys and canals.

In one version of the story, the chase ends the moment the man recognizes her, despite the hat, the blond wig and the shades. Having been caught, the young woman points her camera toward him. Slowly, the man rests his hand on the lenses saying:
- This was not in the rules of the game ...
Sophie Calle, the chaser, had been introduced to him during a party. The man had casually mentioned he would be travelling to Venice soon. From that moment on the artist decides to follow this nearly stranger from Paris to Venice, registering, in photos and notes, all his steps, all his errands, all his moves through town.

I followed this man because I didn’t know what to do, had nothing better to do. I had returned to my home town after seven years: no work, no money, no dreams, nothing to do ... As I did not care to stay home all day, I through myself into watching what other people did, where they went... I only started to follow them for that reason, I began to take photos and notes to remember, so not to forget things....¹
Through daily rituals, the experience of living is transformed by Calle into an object of examination, something to be thought through and felt. Feeling is thus materialized in recordings (proof,

evidence, witness) of a memory building, mnemo-technic process, constituting itself a kind of warning sign for our own memory, desires, illusions.

The Venicean Suite is presented as a series of photographs and a collection of texts that can be displayed in an exhibition hall or printed in a book (in fact, the Suite Veneziana was published together with a text by Jean Baudrillard as part of a book entitled Double Game, written in collaboration with Paul Auster).

Although many times the artist seems to take on an attitude of control or vigilance, as some critics have actually detected in this particular work, their clandestine performance art have more to do with the strategies of desire. As a betrayed lover, Sophie Calle chases the man to restore her lost feelings. Between reality and fiction, the Venicean story extends itself to the desire for the unknown other since

... chasing one other is looking after their route; watching the other’s life unrecognized; relieving them from the burden of existence, from the responsibility for their own lives.²
At the same time she, the chaser, is also relieved from the responsibility for her own life as she blindly follows other people’s steps. A wonderful reciprocity happens in the nullification of each existence, in the nullification of each slight position of the subject as subject. By following the other, we replace them, we exchange lives, passions, desires, we transform ourselves in the other’s double. In Venice, a lascivious town, the desire is felt of desiring someone. From land to water, solid and fluid, Venice is a town of two bodies. Sophie Calle’s gestures stimulate fantasy and overflow beyond. No matter how ordinary the photos may be, or how dull the writings may seem, the Venicean Suite opens up sense fields that include us and engulf us. When the game begins, the boundaries between the spectator’s self and the self of Calle’s collapse because the work of the artist proposes to us, authorizes us and makes us create new rules and new games.

Absence is an essential part of this ritual because the man is never identified in the photographs. He is always seen from the back, in the background or lost amidst a crowd swarming São Marcos Square or the Lido. Sophie Calle travels through the flooded town to have a glimpse of him in a restaurant for tourists, in the cemetery of Giudecca, in Fondaco dei Turchi.

In a particular version, runs the story that the ceremony (the performance art) ends the moment the man disappears, once and for all, from the station of Mestre, toward Paris, leaving on the platform Sophie Calle, who sees the train leave, still travestied with a blond wig and sunglasses.

II.

After World War II visual artists began to use their bodies as working material. The goal they sought was to eliminate the boundaries between art and life. The assertion of the body as shape and content pointed to the primacy of the human being over the objects and should be situated in the historical context immediately following the holocaust, Hiroshima and the advent of the atomic era.

The presence of the body in art as content, reflection, mark, trace or remain is undeniable. It is possible to say that the human body has always been the reference point of artistic discourse since its beginning. However, along the past hundred years art has questioned itself about the way the body has been conceived and represented throughout history. From the starting point of the reflections produced in the 20th century in the fields of psychoanalysis, philosophy, anthropology, medicine and science, the idea of a stable and finite ego self has been gradually eroded, and the artists have investigated temporality, contingency and instability as man's inherent characteristics. They approached and surveyed the territories of risk, fear, death, danger and sexuality in a time when man became more aware of these threats.

By choosing the human body as locus of the work of art, the primacy of process over product is emphasized and the concept of art moves from representative objects to the actions that shatter the boundaries among genres and install themselves in the actual time of movement and space.

Artistic practices got away from purely formal postulates, and from the production of the art piece commodity, by creating works of art that were hybrid in character, whereby a disruption of the boundaries between fiction and fact was proposed. The artist engaged to the spectator in order to reconnect art to the material circumstances of social and political events. Happenings, fluxus, actions, rituals, demonstrations, direct art, destructive art, event art, body art, many

were the names attributed by the artists, but around the seventies the critique gathered them all under the umbrella term 'performance art'. It seems interesting to note that this term disturbed the artists, now performance artists (or performers), for whom the expression tended to belittle its political vein, approximating their work to drama and associating it with acting and entertainment.

The word 'performance', largely used in the visual arts system, now appears as a broad, general denomination under which basically conceptual acts pile themselves with physical manifestations that can happen privately or in public. An action can last a few moments or continue indefinitely. Performance art can encompass simple gestures presented by an artist or complex events and collective experiments involving scattered geographic locations and different communities. It can be transmitted by satellites and seen by millions, printed in books, shown in exhibitions, recorded in interactive CD roms, or else occur in virtual reality.

The action may be silent, nonverbal, or it can employ complex soundtracks of many kinds. There are performance art acts of various narrative genres - autobiographic, historic and fictional. They can happen and not be witnessed or documented, or can be registered in notes, photographs, videos, films ...

The artists who develop their work through actions transfer the indefinite experiments of late modernism and aspire the indefinite cultural condition announced by post-modernism. Performance art, which is often non commercialized, difficult to preserve and exhibit, while standing on ethic principles, challenges social and moral habits and aspires to make evident bodily, psychic and social conditions of today's global culture.

III.

It is autumn 2000 in Lima. Every Friday a group of artists arrives at Plaza Mayor at noon sharp. They carry red laundry buckets, Bolívar soap, some ropes and Peruvian flags of all sizes. Slowly, they place themselves behind the chains that surround the fountain in the center of Plaza de Armas and wait. The people soon arrive. Men, women and children, old and young, factory workers, teachers, journalists, actors and actresses, businessmen and unemployed, all line up to wash, dry and hang their flags - the ones they had taken

to the square themselves - on the lines that were stretched in the gardens. Every Friday of that autumn, from 1:00 to 3:00 p.m., Plaza Mayor became a bright fresh laundry space. A few months before, a group of artists had met in front of the Oficina Nacional de Procesos Electorales to assemble a coffin and put up a performance art act. Besides rendering official the death of democracy in Peru, this act also marked the birth of Colectivo Sociedad Civil, composed by Gustavo Buntinx, Susana Torres, Emilio Santisteban, Claudia Coca, Fernando Bryce, Abel Valdivia e Luis García Zapatero. All of them artists, except for Buntinx, who is an art historian³.

The members of Colectivo Sociedad Civil momentarily abandoned their habitual chores and dedicated themselves to mounting performance art acts in public places. To mention just two of them: "Wash the flag" and "Throw the garbage into the garbage can".

"Wash the flag" was a performance art act whose goal was to produce an emotional image which could shake the collective awareness by means of a re-significance of some of the most stable symbols of the nation: Plaza Mayor and the national flag.

The traditional area of Plaza Mayor in Lima, where the Government Palace is located with the buildings of the institutional power, was the spot chosen by its creators to act out the regime's corruption and confront it against the sacred symbol of national unity: the Peruvian flag. The land was dirty, corrupted and, therefore, it was necessary to wash it - with soap and pail - in the most representative place of the social and political life of the country: Plaza de Armas.

As later explained Gustavo Buntinx, the climax of "Wash the Flag" occurred as a result of the loss of credibility of the political class of the country right after the death of seven people in the Marcha de los Cuatro Suyos. Fujimoro's government had disseminated the idea that a senderist rebound, immersed in a social protest was to be blamed for those deaths. At that moment, the objective was to discredit any element of antagonism, accusing him of being a terrorist and associating him with Sendero Luminoso⁴.

This way, and just as Buntinx affirms, "Wash the Flag" represented the pressure exerted by a sector of civil society who was not willing to give in and who had decided to conduct the protest to its fullest consequences. In other words, all the citizens who had never agreed to politically negotiate with a regime that was clearly mob like and corrupt found their best basis of resistance in "Wash the Flag".

Therefore, this performance art act became the strategic vanguard of the opposing movement and, curiously, was disseminated beyond Peru's borders.

The flag (meaning territorial and spiritual unity) and the public square (an allusion to power centrality) turned into the devices used to manifest the absolute crisis of Peru's social pact and, more importantly, to propose a new way of signifying the nation.

From trivial everyday life items and domestic practices, this performance art act brought to the open the connections between normal life and politics, demonstrating that the construction of a new subject could start from a radical questioning of symbols.

The same group organized the act called "Throw the garbage into the garbage can", which involved the distribution of more than 35000 garbage bags displaying prints of Fujimoro and Montesinos dressed up in the striped penitentiary suits. Symbolically speaking, the outfit was very important because, taking into consideration the previous decade of political violence, it articulated two meanings that were, until then, socially unbound: terrorism and corruption. The goal was that people started to associate the evil of terrorism with that of corruption and, furthermore, that they understood corruption as a form of terrorism.

Produced as a form of mockery and, as hinted by the name, "Throw the garbage into the garbage can" consisted of throwing garbage in the homes of the most well-known 'fujimorist' politicians as an act of protest and indignation.

The bags did not carry actual garbage inside, though, they were filled with ripped paper or sometimes air. But when the performance artists went to congress woman Martha Chávez's house, who was responsible for a systematic blockage of the investigations against corruption, real trash and waste was thrown against them from inside the residence. The senator herself threw her own garbage against the citizens, whose only purpose was to leave on the sidewalk a large quantity of bags showing the printed faces of her coreligionaries.

IV.

Once the end of utopia seemed to have been decreed in the 80s and 90s - the meaning of this word was thoroughly examined and

other words, such as heterotopia and distopia, created -, it seems necessary to restore the concept in the new century.

Nicolas Bourriaud suggests “proximity utopias”⁵, artistic practices which extend themselves into a vast territory of social experimentation and whose purpose is to generate new perceptions and affectionate relationships in a world regulated by labor division, ultra-specialization and individual isolation.

For the French philosopher, contemporary art develops a political project as it makes an effort to investigate and pose problems in the interpersonal domain. For him, the exhibition act is a privileged moment, where instant collectivities install themselves, regulated by various principles according to the length of participation of the spectator as required by the artist, the nature of the work, the models of sociability, either proposed or represented, which create specific territories for exchange⁶.

Contemporary art is more to modeling than to representing. It seeks to insert itself and act from within the social tissue more than to get inspiration from it. From that point of view, the work of art itself constitutes a social interstice, a space of human relations that suggests other possibilities of exchange besides current ones, as it integrates in the global system in a rather harmonious and open fashion.

As for the exchange of representations, the role of art would be to set up free spaces, propose temporalities, whose rhythm would cross those that organize everyday life, and favor intrapersonal relationships which differ from those imposed upon us by the communication society⁷.

In that sense, it is urgent to reflect upon how those new relationships would be actualized through performance art; and also on how the memories, both personal and collective, would be transmitted and made potent. According to Diana Taylor, the term “performance” comes from the French word ‘parfournir’, which means to actualize or conclude a process. For the writer, performance theory comes from anthropological studies about social and group drama, plays, balls, rituals, political manifestations, and feasts⁸.

If by “performance” we understand that which is restored, (re)iterated, in the same sense Richard Schechner points to the twice behaved behavior, then a privileged space is found in this genre for the understanding of memory and trauma⁹.

Our society’s need of memory would establish itself from a collective action, conscious and steady, which would make itself effective by complaint. For psychoanalyst Eva Gibert, complaint is the main function of a memory that will not stop making itself heard. A memory that would recreate the networks of meanings and that would retrieve from the void that which was subtracted, by restituting what is missing, what is not there, or what is in a nonbeing mode. Active memory would thus be established as activated memory, which would allow mankind to remake the worn out tapestry of the days, suture the wounds opened by the state’s violence and to evoke for the company of the living those who once were and those who still will be.¹⁰

Given that performance art is always dependent on a particular context from which its meaning derives, it works as a historical system culturally coded. The articulated images only become meaningful in a specific cultural discursive context. They act in the transmission of a social memory, extracting or transforming ordinary cultural images from a collective file¹¹.

The strategies of performance art have their own history and also change. Today it seems necessary to link the category “performance” to the concept of “public domain” and to the theory of so called “new social movements”. In this sense the whole discussion on “performance” should make reference to a form of expressiveness which is actualized in a public place and that has, as its goal, questioning the most important practices or symbols that structure social life.

In fact, by trying to redefine power, some performance art acts allow the observation of the possibilities of social and individual negotiation. The performance art acts “Wash the flag” and “Throw the garbage into the garbage can” share a characteristic which is worth underlying: the eminently participating character of their actualization, since they were meant to promote a set of actions that could generate a responding effect and, thus, handle the deep dissatisfaction dominating society. At the same time, they reversed the patronizing relationship that governments usually establish with the population.

According to Victor Vich, “... within the traditional sense that power usually assigns to the symbolic, those works of art are no longer works of art since they have seized to have

authorship, do not hold a sufficiently stable internal coherence, imply constant changes and lend themselves to a post-auratic reduplication”¹².

The researcher postulates the inversion of the famous image by Foucault and states that those performance art acts would represent the microphysics of resistance and no longer of power.

That same microphysics of resistance can be detected in the not so clandestine actions by Sophie Calle. She is not engaged in specific political struggles, but some of her performance art acts point towards the recovery of a lost routine, the rehabilitation of a weary sociability. Thus, through rare simple gestures of companionship, the artist weaves a tapestry of unthinkable micro-relationships full of affection.

V.

September 1994.
Rules of the game.
Smile in Gotham Handbook, Paul Auster. Smile when the situation does not demand it.
Smile when you are angry, when you feel ill treated by life, and to see what effect that will have. Smile at strangers in the streets. (New York can be very dangerous, you should be prudent). If you prefer, smile only at women (men are brute, it is important not to give them the wrong idea.) Smile more often at people you don’t know. Smile at the bank teller who delivers your money, at the waitress who fetches your food, at the person opposite you in the subway train. Note whether one of them smiles back at you. Keep a record of the number of smiles addressed to you each day. Don’t feel disappointed if people do not smile back. Consider each smile received as a precious gift.
New York, September 22, 1994.
28 smiles given, 13 refused, 4 sandwiches accepted, 1 refused, 1 pack of cigarettes accepted, 16 minutes of conversation.¹³

(Footnotes)

¹ CALLE, Sophie. In OLIVARES, Rosa. Una historia real. Entrevista com Sophie Calle. Revista Lápis Año XVI. N.130. Março,1977. p.32 a 47.

² CALLE, Sophie e BAUDRILLARD, Jean. Suite vénitienne. Seattle: Bay Press, 1994. P xxi

³ BAYLY, Doris. Lava la Bandera. In: http://www.latinarte.com/spanish/magazine/magazine_a_lavalabandera.jsp

⁴ Cf. VICH, Víctor. Desobediencia simbólica. Performance y política al final de la dictadura fujimorista. (mimeo).

⁵ BOURRIAUD, Nicolas. Esthétique relationelle. Paris : Les presses du réel, 2001. p. 10.

⁶ Cf. BOURRIAUD, Nicolas. Esthétique relationelle. Paris : Les presses du réel, 2001. p. 17-18.

⁷ Cf. BOURRIAUD, Nicolas. Esthétique relationelle. Paris : Les presses du réel, 2001. p. 19.

⁸ Cf. TAYLOR, Diana. El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política.(mimeo)

⁹ Cf. SCHECHNER, Richard. Performance As a Formation of Power and Knowledge. In TDR Comment. <http://www.csun.edu/~vcspc00g/603/>

¹⁰ Cf. TERÁN, Oscar. Tiempos de Memoria. In Punto de Vista n.68, p.12.

¹¹ Cf. DIAMOND, Elin. Blau, Beckett, and the politics of Seeming. In TDR Comment. <http://www.csun.edu/~vcspc00g/603/>

¹² VICH, Víctor. Desobediencia simbólica. Performance y política al final de la dictadura fujimorista. (mimeo).

¹³ <http://www.musee-du-sourire.com/collection.htm>.

Round table

MARCOS HILL: Well, let’s start. This is our second conversation, the second opportunity to express our thoughts. The intention is indeed to work as a round table. I would like to introduce Moniek Toebosch, who is the definition of a point of view for this event, as she has been invited to share her knowledge with us. Moniek Toebosch is a Dutch performer who has been well known in the context of the European art since the 60’s. She has worked with alternative manifestation of art on the radio and television, creating outstanding projects. Maria Angélica Melendi, artist, researcher, professor at the School of Arts of UFMG (Federal University of Minas Gerais). Maria Angélica is well known in Belo Horizonte, Minas Gerais, for her art activities, expertise and contribution. Also, Felipe Chaimovic, who is a curator and journalist. He is from the brand new curator’s generation of São Paulo, working with the Museum of Modern Art of São Paulo. I will call on Moniek Toebosch to speak, then Maria Angélica Melendi, and finally, Felipe Chaimovic.

Please, Moniek Toebosch.

MONIEK TOEBOSCH: I think that it is better that... I'm talking about this square table. I have a problem with square tables. So they invited me to a round table and all of sudden it turned to a square table. Now I have a problem to find an issue where it's all about. So of course, one of the subjects might be performances but maybe I'm more interested in the audience. Why does the audience like to see a performance? Why not standing few hours in front of a very good and interesting painting? The painting takes much longer to create and you only give it, let’s say, a half second time. The performer takes really much of your very precious time. So I'm curious what attracts you in the performance. Is it the time? Is it the gestures? Is it the content? Or you are really looking for some very special experience that you never experienced before? So today I had a very strange experience with the performance of Cynthia. While I was looking, I got this energy of her into my body and the anger, the

force and I was also feeling isolated and getting out and after that I just felt that I should cry. The same experience I had with Otobong’s performance yesterday. I don’t know what makes performance interfere meanwhile it’s being executed and after it. That’s for me an interesting issue. That’s the only thing I would like to say for now.

MARIA ANGÉLICA MELENDI (PITI): I would like to thank you for the invitation.

I wrote an article titled “Clandestine performances, public performances, rules, rituals e symbols”, where I disclose my doubts about the performance.

[SEE TEXT: Clandestine Performances – page 289.

FELIPE CHAIMOVIC: Good evening. I would like to thank you for the invitation. I am going to talk about the possibility of explaining performance as a genre. I want to ask the same question asked yesterday by Renato Cohen in his talk: “is it possible to think about performance as a specific genre”? I would like to discuss about that subject again. I think that topic has everything to do with this talk. I believe it is possible to think about performance as a specific genre, but, at the same time, to think about it as a part of the visual arts. There is a meaning for the performance to turn out into the museological institutions, into a discussion linked with other areas of the visual arts, where performance does not become a part of dance, theater or other genre aside this debate.

To maintain my position, I am going to assume that performance originates from another genre, which is the genre of the living pictures or tableaux vivants.

The living pictures originate as a manifestation of allegoric painting or historical painting imitations. They are static staging that reproduce bi-dimensional existing models, transposed for a three-dimensional situation. In this static reproduction, there is an interpretation of characters, models and sceneries, which have been created for a plain exhibition, however, in the living pictures, they become a vivid presence. In this sense, there was the privilege of the high genres in the creation of the living pictures, phenomenon that historically comes from the 16th century, probably better defined in the 17th century.

The privilege of the high genres, historical and allegoric paintings,

is related with the concern in associating pleasure with education. Academically, this is the meaning of the high genres. The high genres differentiate from the medium and the low genres through the level of education. While the high genre is more concerned with learning, the others are concerned with pleasure.

The origin of the living pictures connected with the history or the allegory bring to it an educative aspiration in a moral sense, in which the art belongs to the academic world. The conversion of the bi-dimensional to the three-dimensional expression does not happen only with the living pictures. That assumption carries a historical meaning that goes beyond the origin of the performance itself. What am I talking about? I am talking about the idea of what pictorial means. The term “pictorial” is born immediately associated with the conversion of the bi-dimensional expressions of the high genre, historical or allegorical, to the three-dimensional expressions.

At the same period, the living pictures spread to the gardens. Between the 17th and 18th century, which is the apex of the living pictures, arises one type of garden, which is the three-dimensional transposition from the Poussin’s paintings to the urbanistic projects and, especially, to landscape projects.

Lord Burlington and William Kent, after living in Italy, are influenced by Poussin. They got impressed with the moralization of the nature through the paintings. Then, they brought to England that new idea, creating which is called “British garden”. First, the garden is a three-dimensional extension of a landscape painting. Actually, it is a historical painting with a landscape background. It is something like a wanderer coming into the painting. The living picture creates to the spectator the possibility of coming into the painting as well.

The living picture as the British garden are considered high genre, therefore they are innovative forms of artistic experience. They come with the intention of instructing and entertaining. So that, the living picture permits a democratic experience. Democratic is an anachronic word. I mean an amateur experience of the high genre art, allowing people who are not skilled artists undergo the artistic creation. The living picture’s experience starts at home. The conversion of the painting to the proposed experience takes the public to an independent form of the artistic creation without too much worries about the critics and, at the same time, incorporates a reflection

about the higher painting. This kind of experience frequently appears in the 18th century literature, when some domestic situations are described. As an example, it is the situation that Goethe describes in “Elective Affinity”. He tells us a story about a living picture experience in a domestic context.

It is one of the moment-key to understand all that romantic situation that is being artificially created. There are some people who prepare the set and the clothes to play in the living picture, which is always a static situation in opposition to the ones who goes there to watch the living picture and experience that dynamic situation. Therefore, what makes the difference between the living picture and the painting is the fact that the public, who is not participating yet, is able to circulate among the characters, stroll around the picture, and in such a manner that they get into the proposed action. This relation makes us think about the difference of the genres: living picture and theater. The theater results in a difference between the spot of the scene and the public. The living picture eliminates this difference. The story of the living picture will change because of the modern proposals, considering the modernism as an anti-academic reflection, a rupture with the tradition.

The border between the classical tradition of the living picture and the performance, as the way we understand nowadays, is where the introduction of the body in movement turns out, made by the vanguards.

AUDIENCE: To whom the living pictures were presented? To any court?

I remembered those chess games which were made up of people in the garden. The court moved those people from one place to the other, as a move.

FELIPE CHAIMOVIC: No. This kind of fun should not be confused with the living pictures, which are a specific genre of imitation of previous bi-dimensional compositions. That chess game does not come from a bi-dimensional situation. It is a three-dimensional reality that is the chessboard and the pieces. In this direction, that game would not get confused with the genre of the living picture, which is essentially static.

After the Dadaistics and the Futuristics have taken the living

pictures, the performers are not traditionally attached to a bi-dimensional situation anymore, acquiring autonomy in the living picture with unexpected results.

In that meaning, I believe it is possible to think about the genre of the performance as a part of the visual arts or the plastic arts discussion. It is relevant to think about the performance outside of the theater and dance, besides not confusing it with any of them.

MÁRCIA X: I thought what Felipe said very interesting. It reminded me one of my performances in Rio de Janeiro. Actually, it was in a square – Carioca Plaza - where we find those people who sell everything, even herbs. The performance was called German's Complex, which is the name (German's Hill) of a slum in Rio, where there are some drug trafficking guerrillas. The performance consisted in several tables and 100 Kg of flour for each couple of performers dressed in army uniforms. The performers screened the flour on the tables until creating a white pile like a white mountain chain that fell apart at the same time. It took a while and then people gathered together around us and left. Those tables had some leather straps that were tied up on our legs as if they were the table's legs. Also, we walked through the square as much as we could while the flour fell on the floor making a path. Finally, there was that metaphor about the cocaine, the army. During the performance a spectator asked: "where is this exposition from? The guy knew that the performance was not a play. I felt really happy to realize that I could explain to people that what we did was not theater. So, the work was understood for someone who seemed not having a vast culture. I don't know if he was used to going to expositions, might not, but I thought his observation quite interesting.

FELIPE CHAIMOVIC: I think about the living picture as a limit for the genre of performance because it does not have a long narrative like the theater and dance. I am not talking about the duration, but I am talking about the different scenes linked by actions.

The performance is concentrated in an action that, in some way, can generate a sculptural content, three-dimensional, with what remains from the action. For example, Márcia X has a work with chaplets. The chaplets transform into drawings that, in some way, are not related with the action itself.

The first time I saw her work, at the Culture House of Petrópolis, the performance had already been played. It remained as an independent work. I did not know that there was a performance behind the work. I thought it was just the chaplets on the floor. So, I started thinking about the origin of the living pictures to understand how a composition, at the beginning, is similar to a painting, much more than a sculpture. In conclusion, the bi-dimensional question is from the same origin of the genre.

MARCO PAULO ROLLA: It is not a question, it is a reflection. It is very interesting to search for the origin of the performance, where the performance came from. This reflection goes much further than any book about performance art. Also, I want to express something else for those who has not worked with the creation of a performance yet and probably are thinking that there is just one way to follow. I want to talk about another way of creation. The one that comes from deep inside of ourselves. It comes without any pictorial or sculptural reference. May this situation appears in the work, but I would like to mention this position to make sure everybody will understand that there is another way of creating a performance. If there is someone who disagrees

FELIPE CHAIMOVIC: Can I disagree? (laughs)
So, I will maintain my position. I believe we are able to think of the academic difference between the designers and the colorists, through a creative process, from the living pictures. The colorists create a painting so that the volumetry of the painting is made by the ink, thus, the initial drawing can be completely modified by the rubbing and the flicks.
In this sense, we could think about the origin of the living pictures as a colorful key, that it is how the ink on the substance can modify the order and the initial selection of the movements. Which matters, for the colorist, is the moment of the plastic creation, so that determines the sense of the product. This is what I wanted to say.

MARIA ANGÉLICA MELENDI (PITI): I am going to talk about your point of view. I think it is very interesting what you have said as a rhetorical artifice that works perfectly. But I feel that the living picture was a kind of entertainment for the bourgeoisie or the courts.

Formally, the living picture has something to do with the performance, but the meaning of it doesn't have anything to do with the performance itself. There are several romances and movies where shows up the habit of the living picture, and also, of the British and the French gardens. I think we should believe (at least, I believe) in the creation of new genres. The performance is a new genre that comes from the necessity of meaning of the moment when it is originated. It is possible to connect it with the past, but at the moment in which the performance emerges, it emerges, as Marco Paulo has said, from deep inside. Emerges from the necessity of expressing something that is not able to be expressed through the painting or sculpture anymore, so it must be done through the performance. Its place is the body indeed. It does not matter if it is theater or not. The theater has its own history and a specific configuration and the performance has another one. There are some moments when both genres join and others when they move away from each other. There are some performances that have an argument and temporal development, and others that deal with the unexpected. Your explanation works very well academically, but this is my opinion.

MARCOS HILL: I agree in part with Marco Paulo and Pitti, while Felipe's opinion is really interesting from the historical point of view. In addition, I would like to say that between the living picture and the performance there is another historical moment, that is the process of dismantlement of models that were almost the only reference for the artistic production within the dimension of a representation, mimesis and verisimilitude.

The idea of the verisimilitude that there is within the perspective and historical dimension is directly connected to the Humanism and also ruled by the ideas of the Catholic Church through the Canon law. So, not only the Humanist philosophy but also the Catholic Canon law had created a body of moral and aesthetic models. Inside this moment of the living picture, the artist, to create, had to observe and know those models. It was the first source that allowed the artist to represent, as creating images, gestures, music or staging.

Everything was closely bound with this idea of verisimilitude, within a dimension, a universal culture as the main guide of the Christianity and, more specifically, of the Catholicism.

This goes very well until the 18th century. However, before the 17th century this structure starts declining, because of the moment of transition, when they have a radical modification of the customs, the space, their own perception and notion of the thought and the knowledge. All of this starts being intermediated by the Industrial Revolution.

During the Industrial Revolution, these models of verisimilitude and mimesis starts collapsing. If we interpret this situation through a historical point, which is the model you have taken, we go into the modernist vanguards from the beginning of the 20th century. This already explains an important effort of overcoming this tendency that, even though in crisis, was kept by the academies of the 19th century until the end and went into the 20th century through contexts like the Brazilian artistic production.

Then, it is interesting to make the comparison, and I understand that you try to approach the content of the performance with the idea of the appropriation of a space, of a three-dimensionality that allows the observer to insert himself. But on the other hand, it is important to take into consideration the deconstruction of the structure of the thoughts, the production of the image that reflects a contextualization of the body and the production of the knowledge. It creates new necessities and, in that sense, I agree with Marco Paulo and Pitti's position that the performance which has been done lately in art reflects another context, that is already distant from the recurrence to the mimesis and the verisimilitude within the process of overcoming that starts in the 18th century.

Then, if it is interesting for this slant of introduction of the observer into the space and time of the work of art

If it is interesting to put the observer's introduction into the space and the time of the work of art, it is also important to reflect the whole process, that goes to the moment after the 2nd world war, when the new necessities start being transmitted in the field of arts and the expressions in general.

MARCELO TERÇA-NADA!: I would like to ask Moniek, but my question is also for the two others. It is about the differences between the performances from the 60's and 70's and the performances from the 90's until now. I would like to hear something related with these differences, if she notices any.

MONIEK TOEBOSCH: Ah, very difficult. I must say I really was at the beginning of the performances in the 60's and I participated in performances and I must say that I don't see too much difference. The only thing that really interests me is that there is a new interest in performances. So, first we had the 60's and 70's. Then, at the 80's, electronics and new media were really more present and also more attractive to artists to work with. They explored that field of art and at the end, we could almost say, as one of the participants also told me: "We don't like electronics anymore. We just want to have the real thing. As make noise with plastics, explore the real noise, everything should be like that, put away these all technical inventions". So, coming back to human being itself, and that is what I feel. I feel the urge to cry, let's say, making a statement to the world, we are here and we have really something to tell! I remember that idea of the 60's when PROVOS was founded in Amsterdam and I was living out, around 1:30 hour driving from the city. And I remember that feeling, I really needed to go there, and I was traveling, I wanted to be everywhere. But what was happening is that I was participating in happenings those days. I still have a remark, if I had answered enough your question; I want to make a remark in your story about the fact that Art Historians like to protect the field of art. When there is not too much meaning but too much feeling than it is not considered as art, I think we must just enlarge the definition of art. I would not know to say when is theater or is not theater because what makes a performer a good performer is that he really needs to have something that also an actor has. The concept should be that good that doesn't matter if it is a bad performance. But most of the time you really need to attract people. Then you really need to have a presence, otherwise you can forget being a performer. That was the idea in the workshop; we looked at different performances from the 60's and also other new performances. So I tried, by remaking the same performances, to come very close to the sensibility of those artists and also to the emotions of them. That is how I try to get the people who are now inventing the performances, because you have also the right to invent a performance yourself. It was just to come back where it came from. I like the story of the target you have, it is a nice idea! Performance has a lot to do with the white painting of Robert Ryman and we get at the end of the picture and then we have to invent a new picture. So, in that sense, I think that art became

empty, but in the real sense of emptiness. And I had to feel what it was, what was the meaning. Looking at the work Who is afraid of red, yellow and blue? (Barnett Newman, 1966) the first time, I though "nice colors". And then, reading more about the painter I could see much more and I could know much more about that painting than before. I think that most of the artists nowadays like to speed, speed, hurry. We have no time and performance is something that you can do quickly, you can do a good performance in one minute and everyone can talk about it, but you also need always media. So the performance without media is nothing, it will not exist. I remember when Wim T. Schippers was throwing the Green Spot lemonade's bottle in the North Sea, a photographer of the journal was present, otherwise it would mean nothing. So, to think as an artist you really need to communicate with the media, instead of thinking that it is too much, you must try to connect with people that are transmitting your message. These two things are very important and they were always important. Sometimes I think we should make our cultural channel and don't wait for anyone to come.

I have a sense that performers want to express themselves but they want also to be connected to society. Whatever you do, you have to be aware of where you are acting. But also how can you translate this image for acting, for thought, for whatever. Is that an answer?

AUDIENCE: How to sell a performance? Maria Angélica talked about the performance associated with the politics, the political theater, for example, " the Fluxus", which is a group from the 60's that was able to develop a kind of personal and collective marketing, but at the same time, it was a political group. So, she answered my question saying that it would be through the media. I want to know other opinions.

FELIPE CHAIMOVIC: The MAM-SP has just bought two performances. This is something that is growing naturally with the necessity of the collectionism. The performance is getting closer to the collectionism and to the sales through an agreement.

The artist decides (I think the museums and the collections should not interfere in it, but sometimes they do) on which conditions the performance can be remade, whether the set objects goes to the collection or if they are his property, etc. This is developing in a better

way for both sides, and already can be commercialized. I should not say normally, but it is getting to a level that makes the business possible.

And several times, the media makes the performance's registration as a part of the business.

MARIA ANGÉLICA MELENDI (PITI): I have been chocked with your question. I am from another time, the 60's, when we normally went against the trade. At first, I would say you could not sell a performance, because, in my opinion, it is like you are selling your own body.

If you are talking about selling in a sense of divulgation – then we can say "to divulge", in this manner yes, you are going to divulge through the media, and you can register. But I understand performance as a unique moment, so, you don't sell it, you lend it. There are cases, like Sophie Calle's, which no one sees it, it just happens. She takes pictures and exhibits texts, this is something that can be sold. But you know about the experience and its way, because there are records. And this is able to commercialize.

SARA RAMO: It was said that the performance is an instantaneous moment. It has a direct relation with whom is perceiving it. So, you have the feeling to perceive the artist's pulsation at the moment in which he is creating something.

I make a work with video that I do not consider it a performance; I consider it a video. When I make this work there is a need at that moment, even a kind of anxious, of making it in any place, at any time. I read an article about my work saying that it was a video-performance. I want to know what you think. Is there a video-performance? I understand one thing is video and another thing is performance.

MONIEK TOEBOSCH: I'm trying to answer. If I may resume your question, you want to know what is a video performance? And what is a really performance? You want to know if it exists? If you call it like that I think it exists. I have really seen video performances that cannot be executed in front of an audience. Because it needs a real good lighting, it needs a cameraman and when the audience is, for instance, in front of you, you will not have the attention and the

exact gestures. You want to have re-seen every time your tape will be seen. Do you know? In the performance a lot of things can go wrong, a lot of things! It has to do with all these people that are breathing around you. Sometimes you get energy from the audience or maybe they take the energy away. And you don't want this tape to be every time re-seen, because that it is not good. It happens that you will remake your live performance for a video and it depends of what you think is a good quality to sell, because video performances you can sell. I do not agree that you should not sell a performance and you need to have a good way to deal with the market, it is possible to sell performances! When I did my first performance, was for The Apple in Amsterdam, we just made an agreement on the salary. But I would make a statement on what you said, "I am from the 60's", me too. But in those days we could really with quite any penny to rent a studio. That situation changed a lot nowadays, we have to pay a lot just to find a simple studio, at list in Europe. I don't know the situation here but I think everywhere it is the same. So the stock market obligates you to earn much more money with your work of art than we had to do in those days. You know we were squatters, we could easily find places, and nowadays as soon you take the place you are kicked out. There is a different way, or a different attitude from the artist towards his own work. And that is useful, because you have to take your work very, very serious. When you take a performance serious I think you can sell anything! You can sell your breathing, you cannot forget that it is one part of art, you have to sell yourself, or you have to win prizes, helps also.

LAURA LIMA: The works which Felipe has talked about were mine. They had been bought by the MAM-SP. I never say my works are performances because I think we have to recreate the names. The history of performance is: you always recreate names, there are thousand of definitions.

My work was bought, and I think we have to be careful, because . . . as Moniek said, many things are expensive, and there is always an idea that the artist can live in need, because he creates through difficult times. Not at all. You need money to be able to make certain projects.

For example, to make a project for the MIP, I had to obtain money to work on it. Sometimes, I delayed my electricity bill to have money

to finish the work.

Now, I also want to remind the MAM (Museum of Modern Art of São Paulo) that it is nice not only to say they have bought two works, but keep buying them. Not just mine, but other works produced by many artists. I want to say another thing. When you deal with a museum, it is necessary to establish some points. For example, you decide to have an artist's copy, because you need to show a work from a museum's collection.

Last year, I exhibited at the Pampulha Museum of Art and there were two works that had been bought by the MAM. They had not arrived at Pampulha because of a problem with the insurance. So, I had to get an artist's copy in a hurry. Now, I care about this too. There are some issues that need to be well discussed with the institution. And it is necessary that the institution keep buying, not only speaking up that they had bought two performances.

MARCOS HILL: I would like to retake the question - how to sell a performance - adding a bit to what Moniek had said. I also want to bring my concern with the fact that quality precedes the propagation of the work, without being moralist.

I want to focus on the ideas of how and why the concern with the creation of a content, as well as the idea of the propagation of this content. And then, the access to the media and the ability in propagating these ideas through it.

I think these must be important points to be thought besides the historical point of view.

The performance in the 60's, definitely, was against the trade. And this is an important historical reference. I am not saying this is the right way or that time was better, but nowadays it is important when we observe this historical reference because we have the perspective of a contradictory and paradoxical situation. In part, it can be understood from the process of the transformation of the occidental and planetary societies.

In the 60's, the poor artists survived with much more dignity and less difficulties than the poor artists from nowadays. I think it is important to talk about these references to reflect on the performance.

Of course the artist needs to make money to pay the rent and the groceries. But before the concern of the sale, I think it is very

important the whole process of the thought, the content, the concept and also of the transmission.

Let us talk about Pitti's question. The artist has to guarantee the transmission of his ideas among all types of media. When it happens, it becomes merchandise. I think this is another paradox in our capitalist culture.

Even any action that takes place against this structure, criticizing it, at second, turns merchandise. I think it would be another interesting question for reflection.

If we consider everything which was produced in the 60's until now, especially in the 70's, with a strong characteristic of combat and confrontation against the system, we see that those actions can also be found in the museums.

Another thing is the performance inside the museum that is a problematic institutional structure.

Market, museum and performance are questions that comes into our minds and, many times, take us by surprise in fragile situations, which is interesting for the process of art and culture.

AUDIENCE: I have read some books that say the performance in the 60's was a way the artists used to deny the market; at least, in the United States the work of art was losing its value. For me, it seemed awkward. During the workshop, Moniek had said that the same artists that made the performance, used to paint and sell their works. She also had said that they worked with the performance not as a way to deny the market, but as a new way to try other possibilities in the world of art. There is a ceramist in Recife, that I do not remember his name, who sells his works for the museums. If the artist does not want to sell his work, he can refuse to sell it, he does not need to change his means of livelihood.

Another question is related with what Moniek had said about the audience. Why is someone going to lose his time watching a performance, when he can admire a painting in a half of second?

Then I remembered the body's question, the hierarchy of the body in relation to an object, in relation to a painting. It is always interesting to have the presence of a person. Then, I think of the intimacy. The performance offers a closer contact between the public and the artist than any other genre. This intimacy may be what the spectator is looking for.

IZABELA PUCU: You talked about the intimacy. Many other things had been said, like how to make a performance on the streets, with no audience. You can interfere in a situation, that is a part of the space, and no one sees you. You even do not take pictures. However, the work of art has been made. It is undeniable. There are works you make in such privacy, that the spectator comes into it between your breaks. Other works are widen opened to the audience. In this case, it is not necessarily intimacy. Like pictures that are scales of the body that you penetrate through your body. Do you know what I mean? I do not know if it is so restrict like that. I think performance is much wider; it can be close; it can not be; it can necessarily be propagated to happen, but it can be just an experience from that moment.

MARIA ANGÉLICA MELENDI (PITI): I am going to change the subject . . . (laughs). It seems like I think all the artists have to die of hunger. I was thinking about this. It is not because I am still in the 60's. I would like to know from Felipe what the museum buys when purchase a performance. I read an interview of Marina Abramovic in Folha de São Paulo newspaper this week. Considering that wonderful work where she cleans the bones (Balkan Baroque, Venice Biennial, 1997), which touched me very much without I had seen it, what would the museum buy?

It is obvious that the artist has to live, has to sell his work, but...

FELIPE CHAIMOVIC: This is something that has been analyzed. The acquisition of a performance is a problem for the museum at this moment. My opinion is that the museum should buy a service through an agreement, where the artist would fix what he wants to sell, and the museum also would have to obey what the agreement demands. But who establish what to sell is the artist. I believe this is a form of financing them. It is a way of saying that the museum believes in that performance, in that artist and, also, a contribution for the development and for the work, even if the performance never takes place for one reason or another. Even this situation can be written on the agreement. But none of this has been decided yet. It is under discussion.

MONIEK TOEBOSCH: That brings me to a point that you tend almost go back to the theater, when you have to find a kind of notation of

the performance. So, you have to describe the performance, you have to describe the installation very precisely. In dance, there was long time you had only one language and then you had Anne Teresa de Keersmaeker that invented her own language to direct the dancers. And then, at the end you had Foreside. He made a CD Rom of a ballet, so every gesture you can see, because there is the difficulty in describing gestures as well as notions. I think artists need to explore new means to describe the work, to sell the work and invent new things. I would say people like more. For instance, I made a CD Rom to describe my work, which is an extremely good way. It could be a DVD but a CD Rom is the most linear way of going through the work, because you can go whatever you want to go. I worked with a designer and it was a huge work to store all the material. I started in 1969. It was my first performance, till 2000. So every work should become half of it because it takes to much bites, but it is still a good way to sell the performance. I mean, we are exploring the new media and it was not Microsoft or Apple who invented it, almost all the time artists are in the beginning of new inventions and I think you should be aware of it. Unfortunately Internet has developed through the sex machine industry. I think that: nowadays, every time you have to invent your own means. I think that it is an advantage to be also an inventor. You invent every day your profession because being an artist is very difficult.

According to what one said in the audience about money, I live in a very little country, I must say, and we have foundations where artists can, in different ways, ask money for Dutch institutions. You can ask basic grants but it gives you for 2 years a huge amount of money. Then you can really make art and live of this and you can pay the rent of your house or of your studio, which is incredible. Every one who had finished fine arts school, including a person that still is not working with arts, is able to apply. It is not sure that you get it but it is a fantastic way of dealing with this kind of problems. Like, how do I have to sell my work? I remember I had once an exhibition at the Stijdelik Museum, and you know it is the top you can reach in Holland. I got four rooms, but there was only 800 guilders which is around 1.600 reais for 4 rooms. But the strange thing is that just before me, Joan Jonas had a show there and only the shipping post was 6.000,00 guilders. And that was not a problem. But in my case, to come from Holland it was a problem, because you know, we have

different status in the world of art. So, at that very moment, I could address myself to that foundation and they thought: we had put a lot of money already in this artist, now she is finally in the museum so we are supporting her to have that exhibition! Which is incredible. You can also try to raise this kind of money from that institution, then you have to talk with politicians, that is another job! But that is what artists do in Holland. In fact, this all concept comes from the war. Because most of the communists were artists and we thanks to these artists because they founded an organism, which meant that they could bring paintings and sculptures in order to get a regular income. And because of more and more, and more artists needed this system, they changed and made foundations. And I see we have nothing of this here in Brazil and it should be made! Every artist that gets 2 years grants can not apply for 2 years, but the nice thing is that they try to pay more to the artist and he can live quite 4 years with this money! Because that is the main problem of an artist.

GRAZIELA KUNSCH: Moniek has said that the artist has to create his profession. Taking what you have said about the artist's hurry, I think it is much more important to think how to recreate the art instead of creating the profession day by day. Thinking of how to make money with our work, I have a question.

Is there any desire of recreating the art? Marcos concluded that anything can turn into a merchandise. I cannot accept this. If this is true, how can we resist? We are living in a time where all relationships are intermediated by money and I am worried about it. If I can relate to people without financial interests I will be very happy.

I agree with Izabel Pucu when she talks about the register of the performance and the necessity of knowing how to deal with the media. She said that the performance exists without registration or media. I think the performance itself is already a media. And this media (performance) can exist independently of anything else. If I make something in the street or in any situation, that involves only one person, for me, it is a performance.

Perhaps the opposition is one of the ways we have to recreate the art, or to get back any essential part that has been lost, instead of discussing this subject or trying to take it into an art institution.

I have heard something about how Fluxus used the marketing to promote itself. I want to say that Fluxus had never used the

marketing to sell its works. . . Fluxus was an amusement and it was its aim. Maciunas (George Maciunas) was someone who fought during his whole life against the parasitism of the artist. He worked with many other things.

Piti cited the work of the garbage bags with Fujimori's face and I think what matters here is that people threw the garbage in the bags. It does not matter if these bags had gone to a museum. I appreciate Felipe's worries. He is worried about finding the pureness of the genres, and at the same time, I do not think it is important. There is an urgency that comes before the idea of business or the performance's definition: for what and why are we making art?

JILL MAGID: About to do something on the street, making an exchange and that being a performance, I think that is the space of the performance. And if you decide to show it in the museum, you have to be responsible for the tape of the performance. Because the museum is also an institution and whether you show the work as a documentation or you might decide that this work only functions on the street or the target of the work is lost once it is in a museum. You must be responsible to your own work and know where it functions and where it doesn't. And for me, this whole thing of fear of money is foolish. There are so many pieces in my work that the money would get away. But there are other performances that I do where money is a medium that I think as anything else that I use. So the money makes sense within the piece. I think it is a little bit ridiculous to pretend that money does not exist or resist to it. It just depends on the piece and it just is about to be conscious. What it means when money gets involved?

SARA RAMO: I would like to answer your question, Graziela: for what and why are we making art? Then you said that perhaps discuss the concept of the performance or the market was not that important. I had understood what you said, I agree with you, but I would like to ask more two questions: how and where make art?

MONALI MEHER: I would like to go back to what Graziela said again. That makes me think why I am here. I used to think on what they have mentioned about having this experience of performing somewhere on the street and it was very fascinating for me when

we started doing it over and over again. I started to realize that you can't deny it, you can't deny your position, you can't deny that you have to live through the path you have chosen. You have to live on that path and you start making your choices through it. So it is very beautiful the idea of that art doesn't need money. At the same time, there is a parallel line through it, which makes you think that you have to live through what you do. It is a life performance.

LAURA LIMA: I felt like telling how I sold my works to the MAM because it was a surprise for me too. When I started working in a gallery in São Paulo, people used to say: "Laura let's exhibit some pictures from your work, they are so beautiful, and so on. . . "And then I replied: "No, I do not want to exhibit them. For me, they are a register, one x . . . ". So, at the end of 2000, the MAM bought my works, I said: "ok!".

Many things weren't clear enough. It was something new for them and it is still new for me. How are you going to sell? I wrote some letters and I still want to send the information about these works to the MAM. They are waiting for the information, and I, you know, do many things at the same time . . . we cannot imagine that we will make works and they will keep buying them. It does not exist this type of thing. It is not worth to wait for it. I think it will take a long time until people start recreating forms. Anyway, you keep creating it, because it is something alive and you live for it. I work with another things as well and I pay for my work of art. I will keep sending information about my works to the museum.

Since my work is registered at the museum, how will people be directed in my performances a hundred years from now? I can use a camera to film and talk to people through it. I will be dead then. Other artists will recreate another forms.

I want to talk about the issue of "one second". We have to think as follows: we are in an environment with a series of codes and concepts that are questioned by us. The work is just a performance because we are decoding it as one.

You identify a work of art through your own references. Then you say: "yes, this is a work of art, I did it, I saw it for one second, but someone else saw it too". It is interesting to know where the codes go through it.

I wanted to talk about the sale. There are many details. Some

artists who I have known make videos and do not have money to buy a video device to watch their own work. I already have heard people from our field saying: "Ah, that is ok, it may prove that with these difficulties . . ." This has become a jargon (of course, this is a jargon). We take the impression that we cannot sell our work. Each one has to learn how to deal with this issue. It does not mean to be a parasitic artist. We need to be careful when we declare something.

MARCOS HILL: I guess we could be here more two hours (laughs), because, despite the fatigue, all of you had been here for the whole time, which shows that the subject discussed was really exciting. But we are adjourning this meeting after a hard day, full of participation and I think that is the time to end. Of course, the conversation can continue in the hall, in your houses and can get back tomorrow morning, during the whole day. I will call on Paulo to speak, who was the last one to enroll after Laura, and then we will close the meeting.

PAULO NENFLÍDIO: I would like to introduce an idea. I am really enjoying these days, because I am developing the idea I had had about performance. The one I was taught at the University. Until then, I had learned that performance was a form of art and one of its characteristics would be the dilution of the society. Mondrian said that the painter of the future would use the world as a support for his work, not the screen. Perhaps he predicted what would happen in the 60's and 70's.

MARCOS HILL: Well, I would like to thank the participants of the table, Moniek Toebosch, Maria Angélica Melendi and Felipe Chaimovic. Also, I would like to thank all of you. Hope to see you tomorrow at the same time, same place, until Friday. (applauses)

Teresinha Soares

TERESINHA SOARES: Good evening to you all.
I am here today to tell you a story that happened thirty years ago. A scandal in society. It started in Belo Horizonte, continued in Rio de Janeiro and ended up in São Paulo. A true story, registered by all newspapers at the time. And I, as a good old mineira¹, both show and tell. So here is the evidence that I'll be showing you pretty soon.

But before, I'd like to introduce myself. I thank my friends for their presence and believe most of you here is under thirty, so you may not even have been born when this story happened. You might not know me, never have heard of me, but I do exist, my birth certificate is over there.

I was baptized Theresinha, which my father registered with a T, an H, and an S. When there was an orthographic change in our language, I modernized my name. Since then, for all these well lived years, I've been getting nicknames. The first, when I was a little girl, [was] "Bottle of perfume". It may have been because I was very fragile, easily knocked out by any breath of air. I'd sneeze and fall sick. At nine, I moved to Rio de Janeiro and there my mother used to call me "Little Saint of a Hollow Trunk", I still don't know why. At fifteen I returned to my hometown (Araxá) and, still a trainee teacher of São Domingos School, I met Viriato Gouveia, academic writer who dedicated several of his books to me and gave me the nickname "The Sertão Juriti". It is overtaken by emotion that I still remember myself as a teacher in Eduardo Montalmon School. My fellow citizens had the idea of calling me "Miss Araxá", with the right to a scepter and crown. They elected me town councilor in Araxá themselves and started calling me "Your Excellency", "Honorable Colleague," etc. At that time, Jucelino was our governor, I danced a lot with him at the night club of the Grand Hotel of Araxá, our dear "Light foot Nonô". Those were my golden years.

In 1956 I got married to Dr. Britaldo Soares for love - and a virgin

by conviction - and got "Madame" before my name. I came to Belo Horizonte. Soon after, ten months later - not nine, but ten - I was bearing my first daughter, Valeska, and the sweet name "Mommy" enriched my life for five times. To my grandchildren I am simply "Tetê". Today, here and now, I want to give you a little of myself, So Ares de Teresinha².

After the birth of my youngest daughter, Riva, my life went through a huge change. It was a year of great cultural and artistic difficulty. I was president of Madrigal Renascentista, traveled with conductor Isaac Karabichevisk throughout Europe, [we] made presentations on the best stages of European countries, [I] wrote and published a children's book (I was awarded a National Literature Prize), Luna e Lunica no País do Futuro (Luna and Lunica in Future land). I took the play by the same title to Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro (Copacabana Palace) SESC in São Paulo and Lavras. I wrote several weekly chronicles to newspapers such as "O Estado de Minas" and, in the fine arts, I tried it all.

Now I'd like to introduce you to that story of mine, which is very much like my personal history. Let us then visit Graves: Life, Death and Resurrection. That performance art act was very acclaimed. It is considered by the critiques one of my most intriguing works to this day. It has three parts which support each other in a circle. It starts in Belo Horizonte and finishes in São Paulo.

Life is a grave, or else, two coupled graves with drawers, which are full of sausages, cheese, cutlery, plaster false teeth molds, poetry, a parrot and beer flushing out of one of the crosses. Have you ever tried a grave's beer? It was tasty because everybody liked it. There were a lot of people. It was very appreciated. You will see some slides I have of that time and after we have chatted, I will leave a film running here, a silent movie, but you will feel the party's motion. People would eat the cheese which was inside the drawer, and this gentleman took us by surprise as he grabbed my poetry and wrapped the sausages in it to take home.

This performance art act has a very symbolic aspect and, at the same time, it is good- humored. With this work, I wanted to desecrate death, so it is Life. I was celebrating novelty, birth, and I really had much to celebrate, the city's anniversary, my daughter's birthday on December 12th, the award I had been given. At the time, Conceição Piló was the director of the museum. She is sitting with us

over there : Conceição, please, stand up so people can get to know you, let's give her a hand! was our mayor. It is very difficult for the artists themselves to make certain remarks, they are too identified with the art. But, because thirty years have passed, I now started to see and discover many things in this work. There is a polarity of ideas in contrast - Eros and Tanatos, life and death, the sacred and the profane, playfulness, dream and reality. Besides, there are elements which function as symbols. For example, the sausage [symbolizes] the insides, let us say the false teeth would be the identification of the deceased. I know today there's the ADN test, but I think the molds are still used as identification. There's eroticism in the poetry I gave you and there's also the cheese, which is my heart, for everyone to eat. It is anthropophagous like. This image here is the day after, with no sausages and, as for the heart, only that which is non perishable was left of it. There's the parrot, which stands for that nonsense of people in a deathwatch who chat, hug and kiss each other, and eat. All that may have been stored in my childhood's memory, when I was in Araxá. [Life] back there was very different from [life] today. Children participated in death. They lived with the sick, who died at home, surrounded by friends and relatives. Very much different from today, where we stay in that machinery, full of things stuffed in the mouth, the tongue, the ear and I don't know where else.

(laughs)
Well, this is the first of a series of three. The second, which we will now see, is Death, that I took to the Salão de Arte Moderna (Modern Art Exhibit) in Rio de Janeiro. It was also awarded a prize.

The artist is the object of his/her own work. The artist interacts with it. There am I on the floor, covered by my poetry, waiting for people to uncover me. I must admit I got tired of waiting. I didn't know dying could be so hard! I had done some yoga, so my breath was held up and people intimidated ... Funny, I thought in Rio de Janeiro people were less shy. I don't know if they felt a little respect for what was there until, suddenly, one of them decided to look for what was under that poetry. My hair was shown through an opening, people gathered and suddenly I turned up dead (laughs). And the dead stands up. There you can see the kind of gentlemen I had by my side. All of them in ties, with that smile, they look and don't know whether that is right or wrong, if that was art or not, if that was a practical joke. Then I joined the work and took the opportunity to

publicly contest a sharp chronicle that a priest, Dom Marcos Barbosa, had written in Jornal do Brasil against what was happening in Minas Gerais. The title of the chronicle was "Minas, there is no more." Among other things, he said: "Today Belo Horizonte stands fearless what I believe is a permanent exhibition, the work of art of a lady (?), who presents a real grave, except for the body and bones, whose epitaph reads something like this: 'They buried among laughs, I ate them all.' What have you done, Oh Minas of the Aleijadinho and Athaide's tradition, sculpting faith out of your rocks, opening the sky on your ceilings?" In effect, I felt myself entitled to a response, wrote a letter, and had it published in the Jornal do Brasil. I've brought you only the end because the letter is long. So I said: "I am a woman, baptized as Theresinha, a lady (who knows?), still feminine, woman, mother and artist, fully aware of our moment - in fact, irreversible (my condolences to the nostalgic) - and, as such, I portray a time - ours. If technique generating technique engenders monsters, I still believe in Saint Jorge, I mean, the Man, in myself, in Minas. Dom Marcos Barbosa, have more faith."

In Rio de Janeiro the work also caused a lot of controversy, much gossiping, it was published on the front page [of a newspaper]: "Artist extracts cheese and sausages from a grave", that was the headline. And Francisco Bittencourt of the Press Tribune said that he was shocked with those people who devoured, without a second thought, the cheese and the sausages which were inside the grave's drawer. And finishes: "Are we all cannibals?" Look at the images, the cheese from Minas was a huge success. And so was my heart!

AUDIENCE: Does the design of those drawer spaces come from your drawings?

TERESINHA: Yes. The drawers have the design of an open woman's body and, inside, the sausages. And the heart also is a drawing of a heart and, inside the heart, the cheese with knife and fork because we are not in that time any more when we ate with our bare hands, are we?

Well, and my epitaph is completely different. I wrote: "They were planted lettuces on me, and I ate them all." And I explained: oh my, lettuce, vegetables, chlorophyll, greens. Not 'faces'³ up to now I am still very feminine, I still haven't adhered to Beth Friedman's taste...

Well, there finishes that phase, we are going to begin the last phase, which is called Resurrection. I believe in resurrection of the flesh; if not the flesh, in eternal life of the spirit and soul. Therefore I turned myself into an angel, resurrected. In black because I was buried in black - I could not change the outfit. (laughs) With white wings, virginally crowned, because every angel is virginal, has no sex and, in the hand, a chunk of Minas cheese, very big and white because cheese attests my origin - I am “mineira”, [thus] Minas cheese, right? And I positioned myself as the Statue of Liberty because I find freedom of expression a requisite in art. And that same freedom that I used in my works allowed me to have at my feet my insides, poetry, people staring at me in awe, without a clue of what that was, and my little dog by my side. I don’t know if there is a psychologist who can explain that, the fact that I took a pet to all my works: parrots, chicks, dogs ... and also a small dear! I’m not joking... Conceição Piló is here as witness. Once I participated in a circus, carrying a dear at my appearance.

Well, now for the climax of that performance act: an ambulance arrived scandalously through Afonso Pena Avenue. People would hang from the windows searching, everybody wanted to know who had died. And the paramedics with a stretcher, putting it on the floor and picking up my mortal leftovers (the sausages). In the film it is so interesting because the paramedic was a real paramedic, a professional, and when he arrives - I think he forgets what he is supposed to pick up -, [so] he fixes the pillow. It is also interesting [to note] this guy on the right, when he is about to bend to pick up the stretcher, you will see that he is wearing some lipstick. Nothing had been settled before. He is an artist, too, you know?

Well, then the ambulance left. I will read you what Morgan Mota wrote in the “Diário da Tarde”: “It was the most important happening occurred in Minas and perhaps in Brazil. An ambulance and paramedics went up to Palácio das Artes, the inhabitants came out to the windows and sausages, in place of the human element, were transported in stretchers. The audience there and the accidental public, from by passers to nearby neighbors, fully participated. Afterwards, she started circulating. A mix of black sheep and virgin, with heavy makeup, conflicting with those present. The shock was almost generalized. People who, almost insensible by the situations incorporating their respective routines, daily watching scenes of

violence, war, this much confused world today, after all, as if coming out of a long sleep, were scandalized by such unusual presence.” He said that.

Then I threw the Minas cheese behind my back as a bride throws her flower bouquet. And thousands of hands wanted to catch the cheese. After that it was party time. And Resurrection means exactly this: hope, faith in tomorrow, in the next day, or who knows in our continuity after death.

You can see that, in the end, the makeup is a little undone and I looked already like a clown (I saw myself as a clown....)

“She went on consuming herself
and smiling
and fading away
and dying.”

What better place is there to consume and be consumed than a mall, an art gallery, a shopping centre, our modern temple of consumerism? So I went down the symbolic stairway from Heaven to the mansion of the living and got lost, disappearing in the crowd⁴.

If I am here today I owe it to Marcos Hill and Marco Paulo, who took me from the hole where I hibernate. I wanna tell a reporter who said I was retired: I'm not retired, I'm hibernating. It's different. I'm doing it of my own will, doing things that interest me.

They've said so much about me, but I couldn't file it. I was called “Craftswoman of Controversy”, “Pioneer of Performance Art in the 70s”, “Teresinha of the Decorated Flower”, “In Death as in Life”, by Márcio Sampaio, “The Angel”, “Teresinha’s Happening” and “Posterity”, which I will ask Brígida to read, will you Brígida? Here, please: Posterity.

BRÍGIDA CAMPBELL: “Terezinha, who buried herself in Rio with all the [accompanying] ritual and resurrected here, in Palácio das Artes, in angel wings, and distributing cheese and sausage to those present, together with an ambulance that arrived screaming to collect the remains of what was her “macabre party”, reaches glory as a great artist: after “deceased.” Surely, it was necessary to die in Rio and resurrect here to be entitled to the award.”

TERESINHA: I hope now the IEPHA will preserve the baroque angel, my baroque angel, which is already registered by the years and is part

of the Fine Arts culture in Minas Gerais.
(applauses)
Well, now I am at your disposal.

AUDIENCE: My name is Rogério Santiago. I'm a professor, writer and journalist. First I'd like to congratulate the initiative of bringing Teresinha Soares here, who is not retired. I have accompanied her for a long time. In my adolescence, I watched Teresinha being interviewed by Hebe Camargo⁵. She took her Love Making Machine along. That was in 1967, it was something intriguing. I didn't even know that I would become a journalist. I was sitting in the living room, and then there appears this woman on TV, very pretty, from the high society of Minas Gerais, carrying an object the size of a shoe box, with a handle, and inside there was a man making love to a woman. At that time, this had national repercussion. Teresinha was able to intrigue the Brazilian population through humor, playfulness, through something that, apparently, wasn't serious, but that in fact was. That inaugurates the issue of modernity, of the contemporary in a child's mind, a youth who sees that for the first time. I am impressed by the actuality of her work I believe today nobody would dare park an ambulance in front of Palácio das Artes and take sausages out of it. People are more repressed, more imprisoned today. As everybody knows, in 1968 there was an international problem of repression to the freedom of speech in the world. Teresinha was living a severe political moment and had the guts and the boldness of doing that! I wanted to make this comment and to highlight the actuality of the work. Don't hibernate, Teresinha. Stay with us!

TERESINHA: Thank you. I am at your disposal.

AUDIENCE: Where is the work today?

TERESINHA: Funny, isn't it? That same Francisco Bittencourt said I would bury the work in Pampulha, or take it somewhere else... But nothing like that happened. The work disappeared. Just as the artist, it started fading away, fading away and vanished! It is so strange, when I visited the museums outside Brazil, any work of art, a rock, is respected. Here in Brazil they aren't. There was no place to store it. If I were to pay for a place. The works were too big ...

Morgan Mota also spoke about it, that the work would be kept for posterity. It was totally made of materials that finished up with time ... But the main part would be kept, which is the idea. So it is the idea what I am now showing you here.
(applauses)

AUDIENCE: Which characteristics of your personality helped you survive so much criticism, sarcasm and irony? What the priest said, for example, was pretty aggressive. He treats the work as an act of insanity. What was there in you that helped you stay alive and keep on being Teresinha?

TERESINHA: Trust in myself. Besides joy, I have always had a great dose of will power. Everything I want I end up doing and I believe in that which I do. I think it's that, your being sincere with yourself, being authentic. My authenticity.

AUDIENCE: How could it be that thirty years ago a woman was free enough to engage in an artistic manifestation of that kind?

TERESINHA: Above all courage, authenticity and the desire to externalize my demons.
(laughs)

AUDIENCE: What were you influenced by, what did you live at the time you did this job?
What kind of music did you listen to, what did you do at the weekends, or ...
(laughs)

TERESINHA: I couldn't tell! You will know a little, but not all. Well, I've always liked the movies very much. I'm addicted to the movies, I love, love, love it. If I can, I will watch five, ten films. Ever since I was a child, there was that “running session” in Rio de Janeiro. I would go in and watch the films of that time. Later, I improved my taste. Today I like Almodóvar and others, I'm in love with the movies. As for reading, I'm eclectic. I am curious, I like reading, I like viewing, feeling, I enjoy the emotions, also in painting. As for television, today, as I'm retired (so they've said ...) I watch the soap opera Women in

Love (laughs). Today I asked my son to record it. I'm dying to know what will happen! Music, I love. Dancing a bolero, what a delight! I loved dancing bolero. I learned tango ... When I acted, I danced tango in Lições de Teodoro. I loved it, it was the first time that I felt like that, oh my, dancing tango! I was also mystic, religious. I practiced yoga, gymnastics, walked, and swam. So I think it's all that. As for the rest, I won't tell you ...

AUDIENCE: Will you tell us about your work of the altar?

TERESINHA: I think we will get away from today's subject. I've done many performance art acts, but today I would like to stick to this one because my time is limited and because it would be too diversifying to speak of one and the other. I will leave that to some other time when I'm invited, right Marcos Hill? You're also here, João, as a witness. João is also one of the people responsible for this little rodent here that has been eating me up. That's because I met him and Fátima in Gesto Gráfico Gallery and she encouraged me a lot: "You must come back, we will make an exhibition of yours ..."; and I said: "Ih.... I'm so little in the mood of opening my Pandora Box! There's so much inside that should not be touched..." Folks, I'm a grandma, now! (laughs)

AUDIENCE: Today, literary critique goes clearly through psycho analysis, with in Lacan. Have you had the opportunity to see your work analyzed this way?

TERESINHA: No, I haven't had the chance yet. And I confess I have never had a therapist in my life. My therapist, when I was young, was the priest. (laughs). I would go to confess, and talked, talked, talked, the priest would be curious ... he asked me for more, I would let it go (laughs) and then I would empty myself! There! And sometimes at night I would always make a movie, as they taught in the nuns' school: every night, before falling asleep, you should run a little movie of your life, see what you did wrong, what you did right, become aware of your deeds. I think that's what I did, I went on and on making a film, and ended up doing that which you saw there.

AUDIENCE: What did your husband think of the things you did?

TERESINHA: He loves me and, through love, he understands me, respects me, accepts me. With such power, this personality I have, if it weren't like this, I think we wouldn't have stayed married as we are to this day, forty-seven years of marriage. Besides, I have to applaud him because he was my Maecenas. Although he did not agree with what I did and although he was completely different from me, he endured all the burden: take the work from here to Rio, find a gallery... If it weren't for him ... The ones of you here who are artists know that today it is with great effort that one will find a gallery, be able to exhibit, get the money to put up an event like the one Marcos Hill and Marco Paulo are doing. I am going to take the chance to say - they are not complaining, but I know -, they should be being sponsored by the government, the Ministry, and this support didn't arrive for this artistic manifestation here.

AUDIENCE (someone close): Just to add, Teresinha, he is a man of vision, a wonderful mind. She married the only man who wasn't a macho at that time and that even today is not a macho. So he really does have a deep relationship with her, he believes Teresinha is a flower that never fades, who is always creating new ideas, new things, desires. I think desire moves a woman very much. He is her partner.

TERESINHA: He is my pal. I think he admires me. That is important, isn't it?

AUDIENCE: How did performance art hit you? What was your first contact with performance art and how did you take it up as an art form?

TERESINHA: Funny, you know I can't explain? Sometimes I wanna know but don't! I started to make boxes, the first was this Love Making Machine. Conceição Piló was responsible since I didn't do any art and she took me for a scroll in a toy factory whose name I don't remember. She was an artist; at that time, she already worked with engraving, and painting too. In this factory I was suddenly hit by an idea: "Gee, I will make a toy box too, but I will play a different game..." - [something] everybody likes, the only thing we think of! (laughs) So I made a Love Making Box and - that was a joke - [I] put

two faces as if they were getting into the box, the front part open, a mincer and symbols outside: a key, a door, a little bottle of oil, some silly stuff ... And that was a roar. I sent it to Rio de Janeiro and joined a Box Form exhibition. I won a prize. I said: "Well, I think I am an artist..." From then on I started to do a lot of works, all of them in that sense sort of . I bought a saw, I sawed [things] myself, the works' dimensions were still small. As they grew I had to ask a carpenter for help because they got more complicated. For instance, there is a performance art act that I did called Body to Body that was about thirty square meters, it was like a garden.

So that was it, the ideas came up ...
As for that work you saw here, one day, while fiddling with my little notebook at school, I drew a grave and started to play with lettuce leaves - since the only green I would eat until fifteen years of age was lettuce. So I wrote a poem for fun: "...and he choked with the lettuce bud... the maid didn't come, there wasn't lettuce enough...". That was a joke, and I still have the drawing.
Any further questions?
Did you enjoy the work?

AUDIENCE: Loved it!

(applauses)
(Teresinha sends kisses to the people there)

(Footnotes)
¹ A person born in the state of Minas Gerais, Brazil.
² (a pun with the expression "Just Airs".)
³ here, there is a Word game with the Word alface that means means lettuce in portuguese. Face means also face in Portuguese.
⁴ Reference done about the last part of the work, where Teresinha Soares made in a shopping mall space in Belo Horizonte downtown.
⁵ A very famous Brazilian Talk Show star.

Transcription MIP . lecture

Moniek Toebosch

MONIEK TOEBOSCH: Dear audience,

Archief 1948-2000 (Archive 1948-2000)

I like to show you my compact disk that was designed in 2000 and is entitled Archief 1948 – 2000. It is a virtual catalogue of most of my artistic works until 2000. What you see is the possibility of creating a catalogue of time-based art works in the most appropriate way; so not only with texts and pictures but also with moving images like films, TV-shows and registrations of performances. You might enter this catalogue in three different ways: by clicking the names that are related to my works (like collaborators, assistants, museum-directors), by the titles of the works and by chronological order (Curriculum).

But first of all, I would like to show you my last work, which is not stored on this CD-ROM, and which was a virtual political party, created in the year 2002. The virtual political party was called The Ideal Party (de ideale partij) and was designed at the occasion of a theatre-festival in Utrecht (Festival a/d Werf) as a comment on the official elections that would take place in the same year and same month when the festival took place. The curator invited me to make a work of art in the public space of the town of Utrecht. I decided to work in the virtual place of Utrecht and more specific on the internet. One of the issues of the political party that I established was the fact that the party had a 'virtual designed leader'. I worked with the androgenic idea of man/woman leadership. The name was Wil, both a possible male and female surname in Holland. The virtual party existed of diverse subjects, like a real cabinet with ministers for each department. When you entered the website of the party, the virtual leader welcomed you with a speech. So, the image you see is a complete virtual person who is talking to the audience and invites them to send in ideals on several subjects. On the very day of the real political elections, the visitors of the Ideal-party website could vote for the most important ideal that was send in.

Only in 2003 I had my first 'sabbatical year' within 30 years and that



is also the reason why I could come to Brazil to give a performance-workshop and this lecture. I was educated as a mezzo-soprano, as a visual artist and as a graphic designer. Most of my works are questioning the work it-self. I call most of my artworks, meta-works, meta-performances.

Solokonsert voor criticus en fotograaf
(Solo-concert for a critic and a photographer)

One of the issues of an artist is to deal with publicity! I already mentioned it. So in 1967 someone asked me to have an interview. It was a very famous critic and I said: “Yes, you might talk with me but I will sing for you”.

So in the town where I lived in those days, I hung many posters with the announcement of the concert: Solo-concert for a critic and a photographer. Nobody knew when the exact date was, but the posters were public anyway.

I performed for half an hour and the critic wrote a review on what he experienced during the concert.

Joyful Anticipation (1978)

A few years later I was invited by the Appel, centre for the performing arts in AMsterdam, The Netherlands. This work was called Joyful Anticipation. This work was a so-called meta-performance because I researched why people were interested in performance. Most of the time performances took very long, they were quite annoying and in general the audience was very exaggerated. I was questioning their attitude. On the invitation that the Appel send, the audience had to make a choice between the one or the other day.

One option for one day had many circles, and the other day had only half a circle. Most of the people voted for the one with a lot of circles. That was the first evening. I transformed the performance space into a real bar. The people were waiting for the performance to happen. I decided that the people themselves would be the performers, just getting drunk by drinking for free and waiting for me to show up. But I never showed up. The next day, I was sitting on a chair with a blue huge dress while drinking two bottles of wine. I was talking about the evening before, how the audience was waiting for me, how they got drunk. After one bottle I also got drunk and started to talk in the dialect of where I came from. I got very angry

with the audience. I threw objects away to the audience and the dress that was attached to the wall came down down. And then, what might happens when people get drunk they start crying, I did too. I cried for about half an hour. The people felt very uncomfortable by being present and they left one after the other.

Francesca de la Dalle

Another work is a videotape entitled Francesca de la Dalle which is recorded close to my farm in Belgium, where I sometimes like to sing in front of the cows in the meadow. It turned out into a concert for cows, and was recorded in the middle of the winter. At the end of the concert it started snowing.

Troostbos
(Comfort Bouquet)

This is one of the works in which I use electronics. It was a commission for a exhibition in a hospital. When the viewer comes close to the bouquet he catches whispering sentences of consolidation out of the flowers. The flowers exist of small loudspeakers in different models.

Engelen/Angels FM 98.0

Another work in public space was my angel-broadcast station. A foundation, based on Christian principles, invited me to create a shelter, in a place where society is really present. For example a marketplace where a lot of people are getting together. In my perspective the highway is a specific place where people gather but in great solitude. I decided to make an angel broadcast radio-station. The only visibility of the work was the sign along the road, with the radio-frequency mentioned and the title: Angels, in dutch as well in english. 24 hours a day during six years every car-driver could tune in his radio and listen to my angel broadcast station.

It was only to be heard on a specific place in Holland in the middle of a lake, where a road was constructed to connect two towns to each other. When you got of the road you heard the sound floating away slowly.

The remarkable thing is that out of this work I got a lot of commissions because people liked it very much that it was a minimal work with great effect. Since this project I work a lot in public spaces, sometimes I work together with architects. I think it is an interesting

development: to come out of the performance and transforming into the domain of the public space (as you know of Vito Acconci who, in his best years was a great performer and now he is a very famous artist working with public space).

Les Douleurs Contemporaines 1 t/m 6.
(The grief of this century)

These are 6 works with the same title and related subject.

The work in the exhibition space of Witte de With in Rotterdam was Les Douleurs Contemporaines 3, and existed out of hundred speakers that were placed in an enormous circle. In each speaker there was a sound-module loaded with the sound of crying people. I took those sounds from television-news, documentaries and other broadcasts. When the audience triggered the sensors, they made the crying happen again and again.

AUDIENCE: I just want to know if there is a connection between this work and the crying work, the performance in the Apple, in which you are crying as-well?

MONIEK TOEBOSCH: The only connection is that I used the sound of that performance also in this work; so twelve out of the hundred boxes were loaded with that specific crying.

And where the muses are housed?
(En waar huizen the muzen?)

In 2000 I got a commission for a new build district in the Haque in the Netherlands, that was called The Muses. The commissioner asked me to reflect the relation between art and public space. However, before this new district was build, it was an ideal place for artists. There were lots of small shops and factories and old houses mainly in use by artists. At the end of the last century the community decided that this district should be demolished and completely reconstructed. So my proposition was to create studios for artist in those new buildings like the new offices for a number of ministries of the Netherlands. As an artist they should be able to use the facilities for the office-people as-well, like the mess-room, the security-system. So my proposition was to create muse-places for artists. Unfortunately it was rejected because the sketch didn't look like a work of art. I answered that the

artistic image would be seen in the evening when one could see light burning in different places in the offices and that this would mean, that now the artists are working.

AUDIENCE: I would like to know if you are tired or to old to do performance because I feel that you keep a certain distance to performance-art, so I'd like to know if you feel like doing performances again?

MONIEK TOEBOSCH: I really have to think about that, but I don't exclude that I will do performances again one of these days. I really would like to go back from where I started. That means that I am thinking about doing a concert with french songs, but in my way, which is a rather strange way you might notice, because now I asked a musician to interrupt me during this lecture and to add some noise during my talking. So, I might perform again, but I will do it when I think the time is right.

AUDIENCE: I would like to know how you create a work of art in relation to your inspiration?

MONIEK TOEBOSCH: I have to tell you that this is my sabbatical year because I got so many commissions that I don't feel the need for new creations now. So finally I decided that I would not do anything for some time and wait till my inspiration comes back. I do hope that, by taking more time to read, to research and to look around, that finally the desire of creation will return. However, when I go back to the Netherlands I will shoot a remake of Joseph Beuys 'Coyote'. The difference will be amongst many other issues, that I'm not with a coyote for a week like he did as a comment on the American politics and that it was a brave act; but I will be locked up with a chicken in a chicken house for only one day to show my weakness.

So, it is hard to say in this moment in which direction my work will develop, I have the idea that the following twenty years are in front of me, so I think that I might change my work in the near future

Back to the CD-ROM:

Concerning a digital catalogue: I don't know at this very moment if it was a good idea to make this kind of documentation. Of course the advantage is that you can look at a moving registration of a live

act, but I'm still questioning if this way of documentation is useful on a long term. For instance, computer-systems are changing every certain period. I'm afraid that within a few years this CD-ROM will not be accessible on the new computer-systems. It means that if you buy this CD-ROM, it cannot be updated. It is a great way for multi-media artists to store their works, but I think it is also a problem. A traditional catalogue last much longer! And of course, today, the most convenient way is to have a website, that is accessible almost for everyone and it is not depending on the use of a specific computer-system.

Thank you very much for your attention, and of course there is much more to show, much more to say, but this is it for now!

(applauses)

[All the images were extracted from videos of Archief 1948-2000 CD Rom, by Moniek Toebosch, with the artist's authorization.]

Transcription MIP . lecture

Paul Perry

PAUL PERRY: I'm sorry not to speak Portuguese, because what I have to say tonight would be better if we could do directly, without translator's help.

What I'm going to do is, I will say a few statements and then I am going to show some slides and then we will look to two short videos.

I would like to make of this a sort of conversation, if people have any impression, there is no problem in making interruptions while I am speaking.

So, the title of my presentation tonight is Ontological Vertigo and more than showing the giddiness of the being, or the experience of being fundamentally lost, Ontological Vertigo to me is been haunted by a sense of looseness.

My name is Paul Perry and I am an artist.

Before I start, I would like to make two things clear. I am here for a week and it is a great honor to be speaking at the end of this week that has been dedicated to performance. I am not a performance artist nor I see myself as an artist who makes performances, so I've been asking myself since I was invited: "What am I doing here?" And I imagine that you are asking the same question. The only answer I came up is the following: I am going to make a distinction between performance and what I call performative. Although I'm not a performance artist I feel that there is a very strong sense of the performative in my work.

The performative is a term that comes from the linguistic theories, if you are interested in this it's very interesting to take a look up. But I will try to use the term in this way: for me, performative first refers to yourselves, for me the performative is not symbolic, for me the performative is not a statement, is neither true nor false. I used the way that a poet uses. He is an American poet who once said that a poem should not mean but be. For me an artwork should not mean but be. So now here is my opinion about artists: I believe that artists have absolutely nothing to say. I also believe that they are absolutely



privileged about that fact.

Now I'm going to start to say something about my own biography and my interest in identity. Identity is my greatest concern and worry since my childhood in Canada, since the age of 4 or 5, maybe earlier.

I grew up in a schizophrenic environment. My parents were immigrants, we were relatively wealthy, we lived in an upper middle class white neighborhood, my father was a businessman, my mother was a princess who was married to a king before she married my father. The confusing thing was, as a child I was told nothing of this for reasons I will not go into, in fact, they lied to me. Both my parents told me my mother was an orphan. The only time I heard something different was during the night when my parents fought. To a child the details of those nights were very scaring and threatening. The details aren't important. The lies made the life easier for everyone, in a certain point I think my mother believed. So I learned in a very young age that it is possible to grow up with two versions of reality, two versions of the self, one acknowledged, the other repressed. If I was you, and I am, I would be convinced that identity is nothing but a construction based on assumptions and tricks of memory. Memory is a funny thing.

So now I'd like show you some of the work I've been doing for the last ten years. I divided the work in three themes, which are the three themes of my talk, three things that I think have to do with Ontological Vertigo. First, is going to be about identity, I spoke a little about identity, the second is the issue about performance versus performative, and the third one is time. In these first works I struggled with questions of identity.

This is a piece of public art, and what you see here is from a jaw mandible whale. We live in a world where we talk about the need to stop the whaling, there is a moratoy concerning the whaling; most people do not realize our dept to whaling. Whales has given us two things, historically. One is the industrial revolution, without whales would be no industrial revolution, the fuel, the whale oil fuel for the industrial revolution. And the second thing that most people don't realize is that whalers mapped the planet, not explorers.

This is a work that never was realized, actually, I still want to do it. I was asked to make a propose for a town in Holland and I was really getting interested in this town and proposed that a new species of

insect were to be named after the town, and with that there was no relationship between the town and the insects and that I felt important, there is no relationship between the signifier and the signified. When I was doing the research for this piece I came up with this quote I found in beginning of the book of Genesis that I found informative. I will nor read or translate but it basically describes how Adam named all animals. The names that Adam gave to the animals were not the animals. Quite a lot of my work always remains in the proposal stage, but almost all these proposals were published and this is the publication of the proposal.

This is another piece I'd like to show you, it is called Predator Mark. In the middle of the 90's I spent some time very interested in animal behavior and this piece is not about the visuality, actually I was not worried, as the sculptor was also not concerned about the looks. This is a kind of robot that sprays piss, wildcat's piss, about one an hour, in a tree stem. Well, I was interested in influencing the ecology of scent of this park; most animals respond to the smell of the wildcat's piss, even if they have never been around it, actually is the same with lions, animals that never came close to lions will respond to lion urine scent. The interesting thing is that is not just a question of an animal feel that scent and feel threatening, but a hormone that changes the physiology of an animal, one animal thinking as another animal philologically.

This is another piece I did at the time is called Body Arm. This is a pretty piece I sold to a museum, it is a life size elephant, and this is lace, and this is a bulletproof fabric, it's the strongest material in the world.

The next works I'd like to show you are related to the performance and the performative. And you can realize what I thought to talk in this week that could fit in this category of performative. This one is called Firewood and four moments of acid, I was asked by a gallery of Amsterdam to create a multiple piece, for a multiple show, so I made this from a piece of firewood with four pills of acid, LSD. What I find interesting is that I took it as a survival kit, so if the world is coming to the end you have some wood and some acid to use on your own. But, in fact it was not really interesting, what I was really interested was in turning the gallerist in a drug dealer.

This piece is, from all I've done, the one I was most grateful to work, this is a work that I really like, and this is my favorite work. This

is an illustration a friend made for me. I began as a sculptor, I made sculptures and over the years, it's a little bit like we discussed before, how can a practice change, and my practice also changed, I moved away from sculpture to exhibitions and became much more a project, over the years.

I'm very fortunate for the fact that I live in rich country, which is Holland, and some of my projects have spent till two years researching, not doing anything else but researching, the other thing that I find I'm very lucky for is that I am able to work with scientists. This is a work that I made for an academy school in Holland and I was interested in why making things differently. I mean, to say what it is, basically, it is probably more interesting. The work is called The good and evil along the long voyage, what we did was to get a white cell, a leukocyte of mine, and basically what white cells do is they keep you like you. We took the cells and we fused it with a cancer cell. The cancer cell was from a mouse. This is something that they do in laboratories, in cell biology, but they have never ever done between a human and another animal. So we took the white cell of mine and the mouse's cancer cell and we produced a living cell, which was half artist and half mouse. 4 millions tries were made before we get success, and not only is this is now a transgenic, like a hybrid monster if you like, but will live forever, it's immortal. This is part of the apparatus to present the work in a museum show.

AUDIENCE: Why is it immortal?

PAUL: The cancer is immortal; cancer is a very broad term to describe and it happens because the cancer cells don't die. All cells in the human body die but the cancer doesn't, that is why it keeps growing and doesn't die. For me this is very special, I'm really happy I could do this, and we know that cancer has been an evil in our lives, in this time and the white cells keep us, being us, and achieving immortality through the mixture of both.

This is another work that I'm still researching, this is also the ugliest one, and this grew from my interest in immortality. This is an image of a 250 years old man and these are 120 years old natives, this is a picture of the origin of the world, this is Chernobyl, 1986, you can see that there is a relationship, this is a picture of a nuclear reactor, they actually are very simple devices, this serves for inspiration for

nuclear works. That are pictures in Japanese gardens, and this is the first version of a nuclear garden, this was a fiasco. I spent two years working on this project, and two weeks before the show open I had enormous problems because the piece was supposed to be a sub critical nuclear reactor and it wasn't allowed, it was a very stupid thing because there was no danger in the sub critical reactor that I built, but the people who were organizing the entire project were frightened of bad media reaction. So, in the end they convinced me not put the reactor in the rock for the exhibition and that made me very unhappy, and I'm a few years older now, not many but a few and I will never go to do this again.

AUDIENCE: How did the public react to this change?

PAUL: Visually, there was no difference, but for me there was a huge difference. They did know. But again, it wasn't about the viscosity of work, and I would also argue that this is an example of the difference between the performance and the performative.

This was about four years later, I had a museum show, it was a solo, the show was called Immortality Suite, one of the films we are going to see in a while comes from this same show, but I was also able to finally realize the piece in this show. These are drawing of gardens in Kyoto, very old drawings.

AUDIENCE: What is the relation between the garden and the nuclear reactor?

PAUL: I could do a whole talk just on this piece. A lot of people say that nuclear reactors are man made evil forgetting that the universe is moved by nuclear power and actually nuclear reactors formed naturally in western world 2 billions years ago.

In some projects I spend long time doing researches and I end up somewhere different from where I began, and this piece nuclear garden really began with an interest in longevity systems, I was making experiments with pills of very longevist life forms and I became interested in the half life of nuclear isotopes and life forms that are called radiotopes because they live close to radioactive material.

So this is reactor, it is inside this cylinder, it's sub critical because

contains oxidized uranium as fuel, it's a piece that contains all components of a nuclear reactor but it can never reach critical mass. This is in the museum, they have some funny walls, which are not part of the work, and the piece is this structure with the stones, the cylinder is inside the last stone.

The last thing I want to talk about is the time in Ontological Vertigo and I'm finding time more and more interesting as I grow old, it's becoming more precious as I grow old, I'm interested in how time is related to narratives and storytelling and how it is related to our memories, how it structures our memories. Ontological vertigo happens when our time line becomes confuse, when events stop having a beginning, middle and an end.

This is my work closer to performance, it's a project, it's not finished, it's called A Thousand Deaths, and I did the first one in 2000.

Sometimes I wake up with a sentence in my mind, I don't know why. In July of 2000 I woke up one morning with this sentence in my mind: "In an experience economy what would be the value of a near death experience?" Up to that time I've never ever been interested in dealing with the death, I was interested in immortality. But I went into my studio and started research about near death experiences the only thing that I knew was how peoples' life had changed after near death experiences, and basically I found something that interested me.

I've been using a drug called Ketalar – Ketamini trydochloridum. This drug simulates the near death experience and this is a very important thing so I should let it clear, a near death experience is not a near lethal experience, the near death experience often happens when the person is dying. It's a psychological experience, not physiological.

This is an image I use, I was incredible nervous, this is an image of the first video, an image important to me. These last images are from the second time in 2001, I worked with two actresses this time, this is the bed where I did it, and it was for the museum exhibition I was not interested at all in doing in front of an audience and when I did it in the museum was to shoot a second film, we showed the film in a space with the dolphin skeleton, the stoked horse. Now we will see the video.

AUDIENCE: Do you consider this work more performance of more performatic?

PAUL: This work is more performance than performatic, to my taste now it is a bit too theatrical.

AUDIENCE: Do you think it's necessary to do this experience again? Would it bring something more in a third experience?

PAUL: I know I'm not going to do it a thousand times but I really think one has to die many times. It may be not satisfying as an answer and it's also poetic but I really mean it. One of the things that, intellectually and as an artist, have interest to me about this project, has basically been how one convinces the other of such an incredible subject like this experience. I guess each one in this room is going to die at least once, and as a project I'm really interested in this idea that one can take, because I've done it twice and each time it was really different and I'm close to do it again. I'm interested in taking the subject of experience from one and to bring somehow into an objective representation of the next one. The first one I was scared, before I did the first one I was really nervous, and in the beginning of the second one my mother died. She basically collapsed during the first hour of my doing and died of the consequences of that collapse. It really took me a long time to deal with that.

AUDIENCE: I've noticed that in your experiences you are always dealing with animals and I ask you if you are worried with being clear to the public because often the public is not familiar with a performance show.

PAUL: I don't really care. I think my approach to art is more about asking questions. I don't have any answers; I only hope to ask better and better questions and the best way for me to do that is making things. It is interesting that in retrospect I may learn with the things that I've done.

AUDIENCE: You said that in the first time you lost your mother. Were you psychologically afraid of losing someone else the second time you did it?

PAUL: I don't believe that I caused my mother's death, but it's extremely interesting the coincidence.

AUDIENCE: How did you deal with that coincidence?

PAUL: I don't have an answer; actually I don't have much to say about this experience.

AUDIENCE: I'd like to reflect artistically about your cultural experience. Considering painting, the act of painting, it is possible one of the techniques we tend to the temptation of looking for perfection. Don't you fear to become addicted to this near death experience?

PAUL: May be.

AUDIENCE: I believe that it's possible to have an experience of transformation with your eyes wide open. Do you have anything to say? Were you really transformed by these experiences? Are you aware of these transformations? Can you think about them being awake?

PAUL: We've been talking about performance during the last week and we've been talking about something called trauma. The strangest thing happened after the first experience, besides my mother dying, and that was that when I came to, I could remember very little, I could remember almost nothing, it was like amnesia. Then as I moved further and further away from the experience I began to remember more and more and that went on for months. It was very strange, I had flashbacks on the following months, so, in the train looking out the window and also I used to remember all at once. But it made me very curious about other experience that might be like that and talking with people about this, this what they call trauma. But we often associate trauma with some kind of atrocity and there is no atrocity involved here and I really am convinced that we could be traumatized by something as simple as drinking a glass of water. So we can do something, something could happen and you might don't know at all or be aware of the fact that something has changed, and that's what I call an ontological vertigo.

AUDIENCE: The translation of trauma in German is dream.

PAUL: It's true; it's very true.

AUDIENCE: When you did your research, did it involve interest in going to other field of knowledge or not? If you didn't, why not?

PAUL: I read a lot of philosophy and it's quite curious how much the 20th century philosophy addresses the arts. If you are interested there is a philosopher who died a couple of months ago, his name was Maurice Blanchot. His entire work is about death, the moment of his death. An incredible man, an incredible philosopher.

AUDIENCE: Is it longevity the same of immortality? Things can last but they change, and if we consider change as a form of death, that could be a matter of abstraction. Have you ever made the relation with the fairy tale, the question of you deal with the nomination of things and the fact that you deal with reality in such a tuff way. Do you think it is necessary to have so much perplexity?

PAUL: Yes, I agree that change is a form of death and the definition of death is getting complex with medical interventions; the discussion when death happens, there is a post-human community of people that cryonicly freeze themselves, those people have the status of been undead.

AUDIENCE: I would like to do a first question, and it would be a reference for some other small questions that I will do later. The first is: why did you choose the museum as place for your second experience?

PAUL: It was the opportunity. It was basically the opportunity.

AUDIENCE: In all the selection of images that you showed, that it's about the history of an artist's production, we saw through the images produced by you a great density of senses and of questions. I believe, like you, that it is much more important, even for the field of the art and of the human expression, to learn to do intelligent questions instead of to try look for obvious answers. I feel that you

are aware that your work is so much dense as very provocative, in the sense of the questions that somebody can come doing. But I have been noticing, along the lecture, that when somebody ask you something, you slip, not allowing to the person an understanding about what you are transmitting through the images.

PAUL: Give me an example.

AUDIENCE: It's general. You answer with short words, giving the sensation of being defending yourself, in the sense of not wanting to reveal a secret that perhaps each one of your images hides. Am I completely wrong? Is that a strategy to provoke the construction of intelligent questions? Or could that somehow identify your conflict about to be an artist and to share your subjects?

PAUL: First provocation...

I really don't start from that.

Sometimes I end up in these things, but I'm not looking for this. I think I'm very lucky. I can afford many kinds of productions in some parts of the world. I really spend a lot of time inquiring into interesting things, curious, reading a lot.

I understand what you said. I answered to the guy that asked me that I didn't care. But of course I do. I resent myself about to give an answer, limiting my space. I make the work first for myself. I think it's the same for all artists; the work has to be done first for themselves.

MARCOS HILL: I understand that, I think that it is a possibility. But then, why the choice of the museum considering that the museum is a public or collective space?

PAUL: That is the same question of why should I show near death experience to people. I don't have problems with the museum, I mean, why it's not in the market place? I prefer to do it in the museum. I see the museum as a kind of protecting or save place.

AUDIENCE: I keep thinking on the point of view of the person who watches the death, which I consider traumatic. For example a child that suicides and whose parents are left. In your work you accomplish at the same time dying and watching your death. In Brazil, we see

death, very different sorts of death, for instance, people die because they are hungry, they don't choose to die. I'd like to ask if this experience works as a kind of healing for you?

PAUL: That's not so easy. Yes and no. My thinking about my life and my death has changed and is changing, since I'm still working.



pág. page	gravuras e desenhos engravings and drawings
5	GOLTZIUS, Ixion. Séc. XVII.
9	Manuel Manilla _ in CASILLAS, Mercurio López. Manilla Monografía de 598 estampas de Manuel Manilla Grabador Mexicano. México: Editorial RM, 2005. p.85.
11	Anotações produção MIP.
12	Andreas Vesalius _ in Andreas VESALIUS de Bruxelas. De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex / Ilustrações e comentários dos trabalhos anatômicos. Anotações e tradução do latim de J. B. DeC. M. Saunders, Charles D. O'Malley; tradução para o português Pedro Carlos Piantino Lemos, Maria Cristina Vilhena Carnevale. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado; Campinas: Editora Unicamp, 2002. p.143, grav. 45.
27	Manuel Manilla _ op. cit.. p.85.
29	Andreas Vesalius _ op. cit. p.133, grav.41.
33	Manuel Manilla _ op. cit.. p.85.
35	Andreas Vesalius _ op. cit. p.133, grav.41.
38	Idem. p.95, grav.23.
41	Manuel Manilla _ op. cit.. p.85.
43	DIDEROT & D'ALEMBERT, L'encyclopédie. Art de L'Habillement. Paris: Bibliothèque de l'Image, 2001. Perruquier, barbier, baigneur-etuviste. pl.VII.
46	Idem.
49	Diderot _ op. cit.. Tailleur d'habits et tailleur de corps. pl. V.
51	Manuel Manilla _ op. cit.. p.85.
55	Esquema de dispersão de raios X no berilo. _ LAWLOR, Robert. Geometria Sagrada. Filosofia e Prática. Madrid: Edições del Prado, 1997. p.4.
58	Kolam, desenho traçado por mulheres do sul da Índia na porta de suas casas, para invocar o espírito da ordem e da harmonia. _ idem.
69	Manuel Manilla _ op. cit.. p.85.
73	Idem. p.154.
79	Idem. p.178.
81	Idem. p.85.
87	Andreas Vesalius _ op. cit. p.157, grav.51.
92	Anotações produção MIP.
93	Idem.
95	Otobong Nkanga. Escrito pela artista durante sua performance State of Amnesia (MIP).
109	Andreas Vesalius _ op. cit. p.231, grav.82.
187	Idem. p.135, grav.42.
211	Manuel Manilla _ op. cit.. p.21.
225	Prodigorum ac ostentorum chronicon, Baseiléia, 1557. _ ZOLLA, Elémire. Androginia. A fusão dos sexos. Madrid: Edições del Prado, 1997. p.74.
241	Manuel Manilla _ op. cit.. p.79.

MIP
manifestação
internacional de
performance

CEIA . CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO E INFORMAÇÃO DE ARTE
concepção . realização

MARCO PAULO ROLLA e MARCOS HILL
coordenação

VIVIANE GANDRA
design . coordenação editorial . direção de arte

4 a 22 de agosto de 2003 . Casa do Conde de Santa Marinha . Belo Horizonte . MG . Brasil

PATRÍCIA MATOS e JAQUELINE CASTRO
produção executiva

JULIA PANADÉS
assistência de curadoria e de produção

ANA SIFFERT . LEONORA WEISSMANN . MICHELLE FERREIRA . PAULO NAZARETH . RODRIGO FREITAS
equipe apoio técnico

MARCELO TERÇA-NADA!
webmaster . desenvolvimento do site . coordenação equipe documentação . fotografia

ALEXANDRE PAZ
coordenação equipe documentação . vídeo

BRÍGIDA CAMPBELL
fotografia . vídeo

ADRIANA MOURA, CELSO CABELO, FABRÍCIO CAVALCANTI
documentação - fotografia

DANIEL WERNECK, ERIC FONTES, JOACÉLIO BATISTA e LAURA LOUREIRO
documentação - vídeo

FÁBIO CANÇADO
fotografia (divulgação e site MIP)

CHEI
design web

EDIÇÃO VÍDEO Marcelo Terça-Nada! . Marco Paulo Rolla . Joacélio Batista
FINALIZAÇÃO DVD Marcelo Terça-Nada! . Joacélio Batista

COORDENAÇÃO EDITORIAL Viviane Gandra
TRANSCRIÇÃO TEXTOS Leonora . Viviane Gandra
EDIÇÃO E REVISÃO TEXTOS Marco Paulo Rolla . Marcos Hill . Viviane Gandra
TRADUÇÃO / VERSÃO Ana Paula Pinho . Jeffrey Hoff . João Carlos Pijnappel . Rosana Lucas
PESQUISA GRAVURAS Marco Paulo Rolla . Marcos Hill
EDIÇÃO IMAGENS Brígida Campbell . Marco Paulo Rolla . Marcos Hill . Rodrigo Furtini . Viviane Gandra
DESIGN E COMPOSIÇÃO Brígida Campbell . Rodrigo Furtini . Viviane Gandra
CONCEPÇÃO CAPA Rodrigo Furtini
DIREÇÃO DE ARTE Viviane Gandra
ARTE FINALIZAÇÃO Viviane Gandra
PRODUÇÃO GRÁFICA Viviane Gandra

MIP
DVD

livro

MIP parceiros

realização



RAIN
Rijksakademie
Artists' Initiative
Network

patrocínio



*Dutch Ministry
of Foreign Affairs
Development
Cooperation*

apoio

Rijksakademie
van beeldende
kunsten



GranDarrell
Minas Hotel



NARP
Núcleo
de Artes
Pesquisa
EBA / UFMG



MIP agradecimentos

José Oswaldo Lasmar

Simone Araújo

Funcionários do Centro Cultural Casa do Conde de Santa Marinha

Eliane Parreiras

Martha Toffolo

Equipe Usicultura Ipatinga

Albert Damaso Belfort - Livraria Scriptum

Catarina das Graças Artur - Restaurante João Rosa

Maria Eulália - Rádio Geraes FM

Vinícius Porto

Ataíde Vaz

Fábio Cançado

Joacélio Batista

Lísia Maria

Chei

Ione Amaral

Marco Antônio Vieira

Lucas Miranda

Daniel Soares

Laura Loureiro

Luiz Fernando Lazafá

