

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.2024-19-06>
Recebido em 07/09/2023. Aprovado em 24/11/2023.
Tradução
Editora de Seção: Ana Carolina Cernicchiaro

PERFORMANCE* PERFORMANCE

Mariana W. von Hartenthal**

Fernando Cesar Ribeiro***

Resumo: Escrito por Kristine Stiles, artista e Professora de História da Arte da Duke University, “Performance” foi originalmente publicado em 1996, como o sexto capítulo de *Critical Terms for Art History*, volume editado por Robert S. Nelson e Richard Shiff. O objetivo do ensaio é discutir teoricamente o gênero que traz o artista como sujeito e objeto da obra de arte. De acordo com Stiles, a performance constroi uma estética transpessoal que funciona como um contínuo intersticial que conecta sujeitos pela identificação mútua. Essa identificação varia da aprovação à oposição mas raramente atinge uma resolução. O conceito de comissura, central para a interpretação de Stiles sobre a performance, se refere à operação dupla da ligação: 1. Conexão, e 2. Confiança. A autora utiliza esse conceito e traça uma breve história da performance arte desde o início do século XX para examinar a obra *The Smiling Workman* (1960), de Jim Dine. Sua discussão contempla artistas e movimentos como Oskar Schlemmer e a Bauhaus, Hermann Nitsch e o TOM, Guy Debord e a Internacional Situacionista. Stiles conclui que a performance “conta uma verdade sobre a arte” que é baseada nos processos de fazer a na ênfase no corpo humano como o centro da produção artística.

Palavras-chave: Performance Arte. Arte Contemporânea. Comissura.

Abstract: Written by Kristine Stiles, an artist and Art History Professor at Duke University, “Performance” originally appeared in 1996 as the sixth chapter of the volume *Critical Terms for Art History*, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff. The essay’s goal is to theorize the genre that brings the artist as both the subject and object of the artwork. According to Stiles, performance constructs a transpersonal visual aesthetic that functions as an interstitial continuum connecting subjects through mutual identification. That identification spans from agreement to opposition but rarely achieves resolution. Central to Stiles’ interpretation of performance is her concept of commissure, which signifies the dual operations of linkage: 1. Connection, and 2. Entrustment. The author utilizes this concept and traces a brief history of performance art since the early 20th to examine Jim Dine’s work *The Smiling Workman* (1960). Her discussion includes artists and movements such as Oskar Schlemmer and the Bauhaus, Hermann Nitsch and the OMT, Guy Debord and the Situationist International. Stiles concludes that performance “tells a truth about art” that is based on the processes of making and the emphasis on the human body as the center of art production.

Keywords: Performance Art. Contemporary Art. Commissure.

* Publicado originalmente como capítulo do livro *Critical Terms for Art History*, organizado por Robert Nelson e Richard Shiff.

** PhD em História da Arte na Southern Methodist University. Atualmente, cursa estágio pós-doutoral em Museologia na Universidade Lusófona, em Lisboa. E-mail: marianahartenthal@gmail.com.

*** Mestre em Artes pela Universidade do Estado do Paraná.

A performance demanda uma abrangente discussão sobre a identidade, propósito e valor das artes plásticas desde o Renascimento. No entanto, embora quase todas as vanguardas desde o final do século XIX tenham incluído alguma forma de arte de apresentação, ainda não foi realizada uma ampla reconsideração da estética ocidental. Por que tem sido tão difícil aceitar e teorizar a performance como um termo crítico da história da arte? Para começar, na performance a obra de arte é um artista, um sujeito animado ao invés de um objeto inanimado, a quem os espectadores veem tanto como sujeito quanto como objeto da obra de arte. A performance, diferente da arte convencional, afirma a corporalidade e a interconexão no tempo, no espaço e no lugar como a base da experiência, percepção e representação humanas; e *repraesentatio*, como David Summers apontou, “é uma construção em torno do verbo *ser/estar*” (Summers, 2003, p. 6, neste volume).¹ A performance opera por meio da representação e da apresentação e, portanto, pode ser entendida como um discurso estético sobre o que significa ser/estar.² Na performance, os artistas se apresentam e se representam no processo de ser/estar e de ação, e esses atos acontecem em um contexto cultural para que um público os testemunhe.

A performance também resistiu aos métodos tradicionais de análise da história da arte ao juntar a conexão associativa da metonímia aos meios metafóricos convencionais de representação. Isso é alcançado por meio da identificação somática entre sujeitos atuantes e sujeitos espectadores, substituindo a oposição sujeito/objeto da arte estabelecida com um encontro sujeito-a-sujeito (Stiles, 1987, p. 30; Phelan, 1993, p. 150). A performance, portanto, modifica a relação fixa entre sujeitos e objetos e entre exibição e recepção ao inserir sujeitos atuantes e espectadores capazes tanto de executar ações fluidas quanto de interagir em um enquadramento estético. Desse modo, a performance arte também complicou as noções hegelianas, marxistas e psicanalíticas sobre a alienação intrínseca da díade sujeito/objeto. O resultado é uma exortação radical que transfere o discurso estético de objetos para sujeitos humanos, para expressar condições corporais em seus contextos psicológicos e culturais e para criar um modelo visual interativo de agência humana social e política.

Ironicamente, a ênfase da performance na subjetividade e intersubjetividade coincidiu com a desconstrução da biografia como um método da história da arte e da originalidade como base da arte. A performance desafia e enfraquece o deslocamento do artista pela teoria pós-estruturalista, chamando a atenção para os artistas que realizam atos criativos, para seus processos imaginativos e condições existenciais e para a sua relação com eventos públicos e condições sociopolíticas. A performance, portanto, reforma os próprios termos do encontro estético, iluminando as relações fundamentais entre apresentação, representação e recepção na formação do significado artístico. Desse modo, a performance afirma a inter-relação inextricável entre experiências biográficas privadas e práticas sociais públicas na produção de arte. Ela aumenta os riscos éticos e políticos do engajamento estético ao posicionar os artistas como uma força cultural na e para a mudança social.

¹ NELSON, Robert; SHIFF, Richard (ed.). *Critical Terms for Art History*. 2. ed. Chicago; London: University Chicago Press, 2003. (E-book).

² N.T.: Decidimos traduzir como *ser/estar* para marcar o duplo sentido que o verbo possui na língua inglesa e que a autora relaciona à apresentação e representação.

Colocando em questão os cânones da história da arte ocidental, a performance por artistas também traz contribuições críticas para a compreensão filosófica e política da função e eficácia da arte. Em primeiro lugar, os artistas empregam seus corpos como o principal meio de significação para comunicar conceitos visuais, desafiando os protocolos estéticos sobre o que poderia constituir os objetos e temas adequados da arte visual. Isso afrontou suposições profundamente naturalizadas a respeito da estética do desinteresse e da autonomia da arte e confundiu qualquer visão limitada que separasse completamente a arte da natureza. Em segundo lugar, os artistas utilizavam seus corpos em performance para se engajar mais diretamente no discurso cultural, frequentemente disputando — em formas e contextos altamente combativos — as convenções sociais e políticas que definem as propriedades, limites, limitações e habilidades tradicionalmente atribuídas ao gênero, sexualidade e raça. Essas performances tiveram um impacto demonstrável e imediato sobre o estado e suas leis e práticas sociais, bem como sobre o discurso religioso e as relações culturais em tempo real. Em terceiro lugar, as condições significantes metafóricas e metonímicas da performance tornaram visivelmente concreto o anteriormente misterioso e oculto ato de fazer. Ao representar o ato de fazer como uma encenação, a performance estabeleceu uma relação dinâmica e dialética entre o artista, o contexto institucional da cultura e das artes e a política e autoridade da religião e do Estado. A performance manifesta explicitamente os processos interativos que operam na formação e modelagem da sociedade e os artistas que trabalham nesse meio exibem o corpo como *a* interface social e política vital.

São essas as categorias interligadas da performance que este ensaio elabora. Vou teorizar que a performance construiu uma *estética visual transpessoal*, que funciona como um *continuum intersticial* ligando sujeitos a sujeitos por meio de identificação mútua. Esse reconhecimento se estende do acordo à oposição, mas raramente chega a uma solução. As operações culturais da performance, também irei sugerir, podem ser melhor apreendidas por meio do conceito de *comissura*, uma palavra que significa as duas operações de ligação intrínsecas ao local de junção: 1) conexão em uma junção e 2) confiança (entrega a cargo de outrem). Minha discussão começa com uma análise de *The Smiling Workman* (1960), de Jim Dine, uma obra de arte concisa e provocativa que exemplifica e complementa de maneira pungente o que tenho a dizer sobre a performance.

EU AMO
O QUE
ESTOU FAZENDO
SOCORRO

— Jim Dine, *The Smiling Workman* (1960)³

Jim Dine entrou no espaço escuro onde realizaria *The Smiling Workman* vestindo uma bata vermelha que ia até o chão, puxada sobre sua cabeça “como uma mortalha”.

³ Texto original: “I LOVE / WHAT / I’M DOING / HELP”

(Onde cito Dine, suas observações são de uma conversa que tivemos em 15 de setembro de 2000). Ele caminhou como se estivesse em transe, resmungando e murmurando, acompanhado por uma gravação com suas próprias palavras murmuradas. Ele havia pintado o rosto e a cabeça raspada de vermelho, pintou sobrancelhas altas e arqueadas sobre os olhos em preto e também um sorriso que se estendia além da boca até as bochechas. “Eu queria aparecer como uma nota grave e profunda, muito dramática, não como Emmett Kelly [1898-1979, palhaço]; havia uma grande intensidade que era palpável”. Dine se aproximou do centro de um palco dividido em três partes feito de tela esticada (cerca de três metros de altura por um metro e meio de largura). No painel central, ele havia pintado anteriormente uma forma branca semicircular, gestual, com as bordas irregulares, como se estivesse preparando uma tela usando pinceladas expressivas e amplas. Dine — que é canhoto — também já havia mergulhado a mão esquerda na tinta branca e aplicado várias marcas nos lados direito e esquerdo dessa superfície pintada de branco. Na frente do palco, ele havia colocado uma mesa com três grandes baldes cheios de tinta laranja, azul e vermelha. Dine imediatamente agarrou os pincéis e rapidamente pintou as palavras “EU AMO” em azul. Pegando outro pincel, o mergulhou no pigmento laranja e escreveu “O QUE ESTOU”. Rapidamente ele pegou o balde de tinta vermelha e a bebeu. Em seguida, ele correu para pintar em laranja: “FAZENDO SOCORRO.” Derramando a tinta restante sobre a cabeça, Dine mergulhou através do quadro. A performance durou aproximadamente trinta e dois segundos.

Em *The Smiling Workman*, as ações de Dine transcreveram para a linguagem sua compulsão psicológica de produzir imagens e sua sensação de ser “um prisioneiro da urgência de trabalhar”. Ele traduziu seu investimento emocional (estar “amando” com “o que” — aquela força intangível e transformadora da criatividade — em uma declaração de “o que estou fazendo”. Ele também externou sua urgência íntima em um movimento visual, delirante e ingeriu a tinta vermelha carregada simbolicamente de sua paixão. Enquanto seu corpo já podia ser visto na superfície da imagem na marca de sua mão esquerda, Dine reinscreveu o material de sua obsessão dentro de seu corpo com tinta vermelha e derramou a tinta laranja e azul sobre si mesmo. A pintura e o quadro uniram-se ao corpo de Dine como um contínuo de superfícies e recipientes. Ele transcodificou os tropos das artes visuais com os das artes performativas e fundiu a economia visual e a lógica cultural de ambos nos espaços à frente, sobre, através e atrás do plano pictórico, bem como sobre, dentro, através e em seu corpo.

A marca remanescente da impressão da palma da mão esquerda de Dine sinalizou a materialização de um estado interno e de atitude mental. Ele evidenciou a história visual humana da mão como uma manifestação tanto do ser como da ação, uma ferramenta de fazer (“Eu amo o que estou fazendo”). Repleta de simbolismo humano, a marca de sua mão esquerda sugere uma série de associações: grafite pré-histórico que anuncia a presença ao longo do tempo; as impressões de [construção] do ego feitas por uma criança (*l’art brut*); a palma como um mapa do destino; e um sinal cerimonial (por exemplo, cinco dedos para denotar o corpo composto por quatro extremidades e uma cabeça). Particularmente, a mão esquerda — governada pelo cérebro direito — também é um signo altamente carregado: na tradição muçulmana, representa o impuro; no taoísmo, o *yang* ou masculino; como um signo alquímico, o inconsciente criativo e não a mente racional; nas

culturas populares, o estranho, o pecaminoso, o oblíquo e o desfavorável. Mas, no final de fevereiro de 1960, a marca da mão lembrava especificamente as assinaturas gestuais das mãos de Jackson Pollock e Hans Hofmann, marcas deixadas pelos mestres em suas telas, aqueles pais cuja castração simbólica era necessária para dar lugar ao filho. Jim Dine saltou através da pintura para estabelecer a prioridade de estar em cada lado de sua superfície. Dessa forma, a performance de Dine lembrou a de Saburo Murakami do grupo japonês Gutai, que saltou na tela em 1955 em *At One Moment Opening Six Holes* e, ainda antes, de Lucio Fontana, que em 1949 fez furos na superfície para revelar o espaço atrás da tela. “Éramos muito ambiciosos”, lembra Dine sobre a produção de *happenings* e a marca feita na história da arte com a sua mão e seu corpo.

Íntimas e universais, as marcas da mão de Dine colocaram a “imagem” entre parênteses. Essa condição parentética referia-se metaforicamente aos dispositivos de enquadramento da arte e estendia metonimicamente o frenesi psicofísico de Dine de “fazer” a esse enquadramento. Nesse gesto, ele limitou e controlou a arte dentro do contexto de seus atos de “fazer” no passado, presente e futuro. Mas o parêntese formado pela impressão de sua mão esquerda em ambos os lados da imagem não era o dispositivo regular parentético “()”, mas sim uma forma aberta dupla “((“expandindo o enquadramento da arte para o futuro, onde a arte excede o seu aparelho de enquadramento convencional. O corpo de Dine tornou-se um lugar onde o objeto (a pintura) e o sujeito (o pintor) se encontraram e funcionou como o local da transferência do sujeito atuante ao sujeito observador. Nessa performance, Dine intuitivamente invocou o *parergon* kantiano (uma composição de dentro/fora que implica um “através”) e o campo escópico lacaniano, com suas duplas posições de visão: do olhar através do campo da imagem/tela para o sujeito da representação e vice-versa. Mais importante ainda, Dine significava e era o trânsito entre posições binárias, afirmando a primazia do corpo (e suas ações fenomenológicas) sobre as construções da linguagem.

Como um *continuum intersticial*, a performance de Dine representou tanto o imperativo do agir — *o fazer* (como na apresentação e construção simultâneas da pintura) — e o resíduo passado desse ato — *o feito* (como na re-presentation, o sinal da ação completa na marca da palma). Em suas múltiplas manifestações do *fazer*, Dine colocou em jogo problemas centrais da existência relacionados ao estar no tempo que Henri Bergson identificou no cerne da metafísica:

A existência parece implicar duas condições reunidas: 1) a apresentação à consciência; 2) a conexão lógica ou causal daquilo que é assim apresentado com o que precede e o que segue. A realidade para nós de um estado psicológico ou de um objeto material consiste nesse duplo fato de que nossa consciência os percebe e eles fazem parte de uma série, temporal ou espacial, em que os termos se determinam uns aos outros (Bergson, 1999, p. 172).

Retratando os estados estendidos entre o ser e as coisas, Dine materializou somaticamente a memória e a mente em ação. Ele enquadrou várias posições de visão e lugares do corpo e, em trinta e dois segundos, expressou condições de qualidade, quantidade, relação com os fins e modalidades dos meios, bem como necessidades individuais e interpessoais.

Dine não encenou uma entidade abstrata dissociada, “o corpo”. Ele também não se tornou um “corpo performático” desencarnado. Em vez disso, como uma personalidade distinta, ele animou o espaço social entre as pessoas, o *continuum intersticial* através do qual toda a comunicação flui. Dine começou esse processo revelando as contingências do autobiográfico *I/eye* (uma posição que Robert Morris, em *I Box* (1962), e Carolee Schneemann, em *Eye Body* (1963), logo explorariam em trabalhos baseados na documentação fotográfica de ações corporais). Ao visualizar as economias do corpo pessoal, Dine retratou a dialética dinâmica do indivíduo e do corpo social temporariamente unidos nas instituições culturais da arte. Confirmando que sempre já era uma determinada pessoa, homem e artista que pinta, Dine também declarou como o indivíduo é socialmente mediado e alicerçado na necessidade interpessoal, uma insuficiência sinalizada pela palavra “SOCORRO”. Simultaneamente um estado autobiográfico, existencial e um apelo à ajuda alheia, a palavra “SOCORRO” solicita responsabilidade e um mínimo de compromisso. “SOCORRO” exige resposta em todo o campo social onde os corpos atuam e interagem. Eu teorizo esse *continuum intersticial* como uma *comissura*.

De acordo com o *Webster’s Third International Dictionary*, a palavra “comissura” é derivada do latim *commissura*, uma união ou conexão e “o lugar onde dois corpos ou partes se encontram e se unem em uma articulação, costura, fechamento, fenda, junção”. Nesse sentido, comissura se refere tanto à “fenda corporal que separa as pálpebras e os lábios” como à “faixa de tecido nervoso que conecta as partes correspondentes das metades direita e esquerda do cérebro ou medula espinhal”. A comissura é útil para pensar sobre o reconhecimento mútuo e a possível interconexão entre sujeitos sugerida pela função metonímica de ligação na performance. A identificação intersubjetiva que caracteriza a performance é comparável à fenda entre as pálpebras e os lábios que define a comissura. Assim, a comissura representa simultaneamente o artista que age metaforicamente *como se fosse* a força real dessa conexão e *como* o agente real dessa junção metonímica. A comissura significa a continuidade corporal entre o corpo e seus objetos, bem como as interações humanas do corpo social. Dine demonstrou todas essas funções ao visualizar como a arte é um dispositivo de enquadramento para as interações entre observadores e objetos, que agora se tornam sujeitos. Seu salto através da imagem apontou para e foi simultaneamente o espaço/tempo/corpo/lugar de (a) um sujeito (criador) e um sujeito (observador), (b) um sujeito (criador) e um objeto, (c) um objeto antes e depois de ser criado e destruído; e (d) um sujeito antes, no processo e depois de um ato estético.

A palavra “comissura” também está relacionada ao termo *committo* e seus derivados (por exemplo, *committere*, *commis*, *commissum*), significando unir, conectar, confiar, dar em confiança ou perpetrar. Eu introduzi o termo comissura como uma maneira de descrever uma característica estrutural chave da performance arte: sua operação como um conector. Se pensarmos na performance como uma comissura — uma espécie de parêntese dentro do qual a conexão ocorre — então se torna possível entender como a performance metonimicamente encena e exhibe a interdependência entre os sujeitos performáticos e visualizadores. Além disso, como comissura, a performance mostra o outro pacto invisível que ocorre entre fazer e ver outros fazendo e observando.

Por meio de sua ênfase na troca, a performance oferece um modelo para uma estética transpessoal de interconectividade. Esse pacto performativo deve ser reconhecido como a base histórica para uma série de novas práticas de artes visuais, desde a instalação até a multimídia interativa. A performance também pode ser creditada como a base para a adesão social através da qual muitos grupos de artistas internacionais se uniram, desde os Nouveaux Réalistes, Fluxus e Arte Povera até CoLAB, Group Material e Guerrilla Girls.

Voltando a *The Smiling Workman*, pode-se dizer que Dine se apresentou como uma comissura, trabalhando entre a ação (sua performance) e seu objeto (a própria pintura de ação). Sua performance funcionou como uma comissura entre sua atuação como sujeito e os espectadores como sujeitos testemunhas, anunciando sua contingência social e sua necessidade pessoal de comunicação e relacionamento interpessoal. Esse *working man* [trabalhador] chamou a atenção para os mecanismos psicofísicos, cognitivos e intuitivos que produziram o ato e seu objeto em toda a sua dimensionalidade. Dessa forma, a performance de Dine (e a performance de artistas em geral) torna transparente e explícita a responsabilidade interpessoal exigida das formas visuais. Essa capacidade traz à mente a pergunta provocativa de W. J. T. Mitchell (2015, p. 165-189, “O que as imagens realmente querem?”). Talvez a resposta seja a comissura, ou seja, a interconexão responsável que a arte sempre prometeu e que a performance dos artistas aproximou de seu objetivo.

||

Devemos observar o aparecimento da figura humana como um evento.

Cada gesto e cada movimento é atraído para a esfera de significado.

— Oskar Schlemmer, *Bühne (Stage)* (1927)

As origens da performance são complexas, contestadas e dependentes do contexto. Para complicar ainda mais a sua compreensibilidade, a noção de performance é usada no discurso não estético para discutir modos de comportamento em humanos, animais, máquinas e sistemas. Também funciona conceitualmente em diversas disciplinas. Além disso, a performance deve estar associada a todas as artes performáticas (teatro, dança, música e poesia). A dívida da performance com o teatro foi traçada desde o ritual antigo até o início do Período Moderno, o Renascimento e o surgimento da *commedia dell'arte* com Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor e o Living Theatre no século XX (Battcock, 1998; Nickas, 1984; Schechner, 1985). O impacto da performance das artes visuais no teatro também é significativo e merece mais atenção acadêmica, como a atenção dirigida à relação entre a performance e a filosofia, às técnicas de composição de John Cage, e aos dançarinos associados à Judson Church (Yvonne Rainer, Meredith Monk e outros). Alguns tipos de performances— como *body art*, por serem principalmente concentrados na fenomenologia da ação e da experiência corporal, sem recorrer à linguagem — diferem do que Nelson Goodman chamou de artes alográficas, nas quais a ação interpretativa é baseada em um roteiro ou partitura (Goodman, 1968). No entanto, as performances baseadas em texto têm aumentado

constantemente desde o final dos anos 1970 em proporção direta ao aumento da política de identidades como um tema da performance.

Durante a década de 1960, os artistas propuseram muitos termos para descrever suas formas de arte de apresentação, variando imaginativamente de *happenings* e Fluxus a ações, eventos, cerimônias, demonstrações, situações, atividades, *body art*, teatro de artistas, teatro cinético e assim por diante. Essa multiplicidade de termos não deve ser mal interpretada como uma resistência à definição. Ao contrário, é um testemunho da rica diversidade de manifestações da performance e do desejo dos artistas de se distinguirem, nomeando estilos e intenções particulares. Somente no início dos anos 1970 o termo genérico “performance” começou a ser amplamente adotado, e mesmo então em meio a sérias dúvidas sobre a sua capacidade de significar a ampla variedade de processos, abordagens e técnicas dos artistas ou as diferentes intenções ideológicas que separavam a arte ao vivo do entretenimento. Essa nomenclatura perdurou independentemente do fato de muitos artistas rejeitarem o termo “performance”, especialmente na Europa, onde o conceito de ação conotava associações com o Existencialismo, o livre arbítrio e uma chamada ao ativismo cívico. A persistência do termo “performance” se deve principalmente à insistência da crítica, enquanto os artistas continuam a inventar denominações mais originais para suas obras.

O termo “performance” também tem sido usado para identificar as propriedades físicas inerentes e o comportamento dos materiais, especialmente no final dos anos 1960, antes que a arte conceitual, a arte de processo, a da instalação, a ambiental e a performance fossem categorizadas historicamente como movimentos distintos. A performance (em sua conexão com o processo etc.) desenvolveu-se como uma alternativa de esquerda à produção de objetos de arte e era apresentada em espaços não tradicionais como um meio de subverter tanto o mercado quanto as instituições regulares de arte. A performance confundiu a redução da arte a mercadoria indiferenciada ao substituir objetos por artistas, sujeitos cujas performances resistiam à mercantilização (mesmo que os remanescentes desses atos ainda pudessem ser objetificados e vendidos). Por meio de sua ênfase na ação, a performance recuperou a força social da arte. Continua sendo um dos últimos e mais eficazes modos de resistência a todas as formas de dominação, da globalização ao totalitarismo. Dos anos 1950 aos 1970, a performance constituiu a oposição mais contundente ao capitalismo nas artes visuais. Mas quando a linha entre a performance e as formas populares de entretenimento, como concertos musicais, tornou-se menos distinta na década de 1980, alguns estilos de performance se transformaram no que tem sido descrito como “perfortainment”.

No século XX, a performance entrou nas práticas e teorias estéticas dos futuristas, cubistas, da Bauhaus, dos expressionistas alemães, da vanguarda russa, dos dadá e dos surrealistas. Essas investigações cessaram abruptamente com a Segunda Guerra Mundial, apenas para ressurgir no início dos anos 1950, quando a performance foi desenvolvida sistematicamente por artistas visuais (ver Vergine, 1974; Henri, 1974; Goldberg, 1988; Roth, 1983). Uma breve visão geral é necessária para enfatizar a elaboração metódica do meio desde 1952. Naquela época, o pintor francês Georges Mathieu, seguindo a interpretação de Harold Rosenberg do processo de pintura de Jackson Pollock, começou a executar suas pinturas de ação para públicos na Europa, Japão, América do Sul e Estados

Unidos. Mathieu foi retratado na revista *Time* em 1954, 1955 e 1957. Embora a fama internacional de Mathieu estivesse estabelecida em meados da década de 1950, artistas e críticos de arte dos Estados Unidos suprimiram sua importância (Stiles, 1998). No entanto, Mathieu influenciou uma gama de artistas cujas preocupações estéticas variavam amplamente, desde o japonês Gutai e os artistas Acionistas Vienenses a seu colega monarquista e amigo Yves Klein (e através de Klein a Piero Manzoni). Em 1956, Allan Kaprow começou a teorizar *happenings*. Participativos, barrocos em sua complexidade e espontâneos — fossem eles roteirizados ou não — os *happenings* pretendiam destruir o olhar não participante, estilhaçar o proscênio e envolver o público na criação de uma obra de arte. Essa abordagem diferia amplamente daquela do Fluxus, um coletivo internacional de artistas que criava eventos pontuados com instruções textuais que podiam ser executadas em um palco diante de uma plateia ou simplesmente na mente. No início da década de 1960, performances individuais começaram a ser criadas por essa pequena, mas internacional irmandade de artistas do Fluxus. Eles influenciaram uma geração mais jovem que se tornou associada a *body art* e que foi educada no ambiente eclético dos *happenings*, Fluxus, arte minimalista, conceitual, instalação e videoarte. Os artistas que criavam *body art* no final dos anos 1960 e nos anos 1970 focavam em ações austeras de resistência, o uso do corpo como uma ferramenta e representações icônicas das condições fenomenológicas e situações existenciais do corpo (Sharp, 1970). A notoriedade que a performance arte alcançou no final dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970 tinha a ver com ações corporais que enfatizavam vigor, perseverança, perigo corporal e testes até os limites da resistência. Pensamos especialmente nas ações de Günter Brus, Joseph Beuys, Gina Pane, Marina Abramovic, Ulay, Vito Acconci, Chris Burden e Stelarc. Enquanto a performance, juntamente com o vídeo, a instalação e a arte conceitual dominou os anos 1970, um retorno à pintura figurativa expressiva ocorreu nos anos 1980. Isso foi especialmente verdadeiro na Alemanha, onde muitos dos pintores haviam estudado com Beuys ou foram influenciados por ele. A esse respeito, deve-se dizer que a performance arte reconfigurou preocupações humanistas tradicionalmente associadas à figuração e reorientou a atenção para os corpos reais, revalidando o tema atemporal do corpo (Stiles, 1992).

As mulheres merecem atenção especial em qualquer relato sobre a performance na década de 1970 para o desenvolvimento do formato. Na verdade, as mulheres representam a maioria dos artistas envolvidos na prática da performance arte. Esse recorte demográfico reflete tanto a ausência de uma história de realizações masculinas nesse campo (em comparação com a pintura e a escultura) como a ampliação das oportunidades para as mulheres oferecidas por um novo gênero artístico. As mulheres também foram fundamentais para a teorização inicial da performance arte (Vergine, 1974; Chicago, 1975; Roth, 1978, 1983; Goldberg, 1988). Mulheres associadas a *happenings*, Fluxus e ações na década de 1960 (Carolee Schneemann, Yoko Ono, Alison Knowles, Shigeko Kubota, Lygia Clark e Valie Export, entre outras) abriram caminho para uma infinidade de performances de mulheres na década de 1970. Em 1972, a *Womenhouse* foi inaugurada em Los Angeles. Lá, artistas como Judy Chicago, Suzanne Lacy, Leslie Labowitz, Faith Wilding, Aviva Ramani, Sandra Orgel e uma série de outras mulheres usaram a performance como meio e estratégia para chamar a atenção do público para as questões femininas, incluindo representações pioneiras de estupro, incesto, violência doméstica e

outros abusos do patriarcado. Do final da década de 1960 até o presente, as mulheres continuamente se voltaram para a performance como um meio de criar apresentações poderosas de posições subjetivas e agência definidas por mulheres. Elas têm contestado agressivamente as representações das mulheres como vítimas passivas, questionado as definições excludentes de gênero e sexualidade e problematizaram as conotações racialmente excludentes e universalistas da própria palavra “mulheres”. Baseando-se no movimento pelos direitos civis para obter exemplos de empoderamento positivo, as performances das mulheres enfatizaram o conceito de que “o pessoal é político”. Adrian Piper, Howardina Pindell, Ana Mendieta, Coco Fusco e outras têm abordado os discursos racistas da história da arte. Junto com artistas da performance como Raphael Ortiz, David Hammonds, William Pope L., James Luna, Jimmy Durham e Guillermo Gómez Peña, as mulheres têm explorado a fenomenologia do corpo racializado, estereotipagem racial, a construção de imagens corporais raciais e a relação complicada entre raça e gênero.

Na década de 1970, tornou-se evidente que a documentação da performance dependia de uma ampla gama de meios fotográficos, desde fotografias a filmes e vídeos. Na verdade, a fotografia foi fundamental para capturar as condições efêmeras de performance ao longo do século XX. Um exemplo notório é o de Marcel Duchamp, que, em 1921, apareceu em uma fotografia de Man Ray com uma estrela cadente raspada em sua cabeça por Georges de Zayas. A fotografia serviu como meio realista de produção de documentos e artefatos até o advento das imagens digitais. Nenhuma série de performances exibe a vulnerabilidade da fotografia como um meio para transmitir a verdade melhor do que as fotos tiradas por Ludwig Höffenreich dos quadros (*tableaux*) organizados pelo artista austríaco Rudolf Schwarzkogler. Entre 1965 e 1966, Schwarzkogler desenhou imagens de castração, tendo como modelo o artista Heinz Cibulka. As fotos em preto e branco feitas por Höffenreich de Cibulka atuando nos *sets* de Schwarzkogler enganaram críticos e historiadores da arte, fazendo-os acreditar que Schwarzkogler havia castrado a si mesmo em uma performance e que teria morrido como resultado dessa ação (Stiles, 1990). Depois que Nam June Paik foi o pioneiro do vídeo de artistas em 1965, muitos outros começaram a usar o instrumento como uma ferramenta para gravar performances em seus estúdios, ampliando o desenvolvimento do vídeo como um meio em si. Do final da década de 1960 até hoje, o vídeo se tornou o meio principal para registrar e documentar as performances dos artistas. Além disso, diferentes gerações com diferentes preocupações e estilos artísticos combinaram vídeo com performance em instalações para criar um meio híbrido. Podemos pensar em artistas que vão de Wolf Vostell, Yayoi Kusama e Marta Minujín a Valie Export, Orlan, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Gordon Matta-Clark, Ulricke Rosenbach, Jochen Gerz, Ann Hamilton, Mona Hatoum, Eija-Liisa Ahtila e Katarzyna Kozyra.

Na década de 1980, a mídia digital e eletrônica tornou mais explícito e transparente o quanto a cultura da lente havia sido difundida e se tornado parte da performance. O uso da tecnologia também desviou a atenção para corpos mediados e ampliados eletronicamente, destacando o tropo da interatividade que se fixou ao longo da arte do século XX e que é um ponto de intersecção fundamental entre a performance e a arte cinética. Sob essa luz, a dívida da arte interativa e multimídia com o *ethos* participativo dos *happenings* quarenta anos antes torna-se notavelmente aparente. Na década de 1990,

os artistas da performance lidaram com a manipulação digital e a ampliação da percepção, a ética do habitat da realidade virtual, a agência e a privacidade de indivíduos submetidos à vigilância sofisticada e as implicações da engenharia genética. Por exemplo, no início de 2000, em colaboração com um laboratório de genética francês, o brasileiro Eduardo Kac foi o primeiro artista a criar um animal “transgênico” — um coelho verde fluorescente que ele chamou de Alba. A intenção de Kac era realizar a tarefa política de conviver e socializar com um mamífero geneticamente modificado no contexto do lar e da família.

A década de 1980 também testemunhou como o termo “performance” começou a servir a múltiplas tarefas estéticas, desde a produção até a apresentação e interpretação; e uma infinidade de livros, antologias, exposições e simpósios sobre o assunto foram produzidos na década de 1990. A performance arte como uma categoria de exibição visual entrou na *Academic American Encyclopedia Deluxe Library Edition* apenas em 1994. Devemos lembrar, entretanto, que Kaprow começou a ensinar várias abordagens para a performance no final dos anos 1950, seguido por outros praticantes de *happenings* e Fluxus. Judy Chicago e Miriam Schapiro ensinaram performance feminista pela primeira vez em 1969. A história da performance começou a ser ensinada nas universidades no final dos anos 1970. Os estudos da performance surgiram como um subgênero dos estudos culturais no final dos anos 1980. Na década de 1990, a performance era tão difundida e seu impacto político tão indiscutível, que até mesmo os acadêmicos começaram a se apropriar de sua eficácia cultural, interpretando o ato de escrever como “performativo” e imaginando-se “colocando o texto em ação”⁴. Eles adaptaram o termo “performativo”, de J. L. Austin, que, em meados da década de 1950, usou o conceito para descrever uma classe de expressões que não são descritivas, não têm valor de verdade, mas em seu próprio enunciado *fazem* algo (Phelan, 1993; Jones, Stephenson, 1999). Em 1999, a retórica do corpo nas artes visuais havia se tornado tão difundida que o historiador da arte James Elkins faria a afirmação universalizante de que “toda imagem é uma imagem do corpo” (Elkins, 1999, p. 1). Embora este *slogan* desentranhe o significado particular do corpo como meio artístico, tal afirmação seria inimaginável sem uma tradição de performance nas artes visuais abrangendo quase um século, e o período intensivo de seu desenvolvimento sistemático como gênero por quase cinquenta anos. Evidentemente, no final do século XX, a performance arte havia aumentado sua significância do corpo na cultura, revitalizando a própria arte ao afastá-la da estagnação comercial e do formalismo encravado e a reorientando para a necessidade humana e corpórea.

⁴ N. T.: A presente tradução se baseia no sentido que o verbo “to perform” ganha a partir da obra *Quando dizer é fazer: palavras e ação*, de J. L. Austin (1990). Segundo o filósofo, algumas sentenças ou proferimentos possuem uma característica performativa, de modo que não proferem uma observação no mundo mas se realizam como ação. Segundo ele, o termo performativo “é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo ‘ação’, e indica que ao se emitir o proferimento se está realizando uma ação, não sendo, consequentemente, considerado como um mero equivalente a dizer algo.” (Austin, 1990, p. 25). Optamos, portanto, por traduzir o texto original “performing the text” como “colocando o texto em ação” para marcar o sentido de ação desenvolvido pelo filósofo britânico e por considerar que uma tradução literal é insuficiente para abarcar o seu sentido.

O teatro nasceu na
sua própria desapareição e o fruto deste movimento tem
um nome, é o homem.

— Jacques Derrida, *A escritura e a diferença* (1995, p. 151.)

Por meio da mimese, a performance intensifica as relações entre realidade não mediada, imitação e representação, desafiando as distinções entre o real e o artificial. O Teatro das Orgias e Mistérios (TOM), do artista austríaco Hermann Nitsch, é um bom exemplo. A partir de 1957, quando tinha dezenove anos, Nitsch começou a teorizar o TOM. Arte híbrida de apresentação, o TOM se baseia e sintetiza tragédias gregas, óperas e rituais judaico-cristãos em um ambiente participativo e vivencial. O TOM combina ações corporais ao vivo de corpos nus com música variada e elaborada, arquitetura, sacrifícios de animais e o uso de suas carcaças, órgãos e sangue para criar uma performance visual complexa. A sensibilidade estética de Nitsch exige perfeição formal, contudo o conteúdo do TOM é profundamente controverso e político em sua exploração da história e práticas destrutivas e violentas da cultura ocidental. O TOM se assemelha a uma peça de moralidade medieval em sua externalização e dramatização de conflitos psicológicos e espirituais e a batalha pessoal e social entre o bem e o mal. Enquanto Nitsch funde nudez, sangue e entranhas e imagens blasfemas da orgia dionisíaca com o simbolismo cristão, ele emprega esses elementos alegoricamente como metáforas para experiências catárticas destinadas a curar a dor psíquica de uma cultura violenta. As peças do TOM, portanto, são eventos artísticos independentes, embora possam durar muitas horas ou dias.

Em contraste aos festivais ritualizados de Nitsch, outras estratégias de performance requerem que os artistas intervenham diretamente na vida cotidiana, criando situações que confundem a capacidade do espectador e do artista de definir a realidade. Esse era o objetivo da Internacional Situacionista (IS, 1957-1972), anarquistas que se viam como marxistas com fundamentos ideológicos populistas. A IS, liderada pelo artista-teórico Guy Debord, ofereceu uma crítica persistente de muitas formas de dominação, divisão política e controle do espaço urbano, e da pobreza geral da vida intelectual contemporânea. Eles estabeleceram uma práxis que conjugava teoria com situações construídas (“um momento de vida concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de um ambiente unitário e um jogo de eventos”). E, como métodos para alterar a sociedade, eles propuseram os conceitos estéticos de *dérive* (“um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana”) e *détournement* (desvio de “elementos estéticos preexistentes” para “uma construção superior de um ambiente”) (Knabb, 1981, p. 45). A IS foi amplamente creditada — junto com pioneiros de *happenings* como Jean-Jacques Lebel (que conhecia Debord) — por ter contribuído para as revoltas de estudantes e trabalhadores franceses em maio de 1968. Lebel também interagiu com e, às vezes, influenciou ativistas como Abbie Hoffman e Jerry Rubin, assim como o filósofo Gilles Deleuze e o psicólogo Félix Guattari (Stiles, 1999). A IS estabeleceu estratégias para o que se tornaria associado à arte pública, um modo de engajamento direto na esfera social introduzido pelos praticantes da performance que usaram a ação para a mudança cultural.

Essas abordagens à performance confundem a função mimética tradicional da arte. Baseando-se em A. O. Rorty, Elin Diamond observou que, “a mimese [...] postula uma relação verdadeira entre mundo e palavra, modelo e cópia, natureza e imagem [...] referente e signo, na qual a diferença potencial é subsumida pela semelhança” (Diamond, 1993, p. 363). Ao fazer arte e realidade às vezes *parecerem* integradas, a performance arte empurra os espectadores ao confronto entre a realidade e as reivindicações de verdade da mimese (realizada por meio de imitação, realismo dramático e outras táticas de representação). O ator e teórico Geoff Pywell identificou a disparidade entre o real e o representacional como desumano quando argumentou que “o que encontramos na mimese propriamente dita é uma desumanidade, um processo de negação humana. Nesse nível, a mimese nos nega a passagem da [mudança] que a própria realidade torna inegável” (Pywell, 1994, p. 33). Para Pywell, a “desumanidade” da mimese é como ela renuncia aos efeitos do tempo nas mudanças da vida. A provocação que a performance arte coloca às artes visuais — onde os objetos convencionalmente mantiveram o processo (ou mudança) em suspensão dinâmica — é de externalizar as condições do fazer e da recepção, e de problematizar o efeito real da arte. Na performance, os espectadores veem a criação de um objeto estético em andamento e veem o que até então era apenas imaginado, ou seja, que a mudança inerente à construção do objeto na verdade altera o criador e o espectador. Em suma, a performance exige que duas experiências antes incomensuráveis sejam unidas em uma aliança incômoda e insolúvel: a mimese e a realidade.

The Smiling Workman de Jim Dine incorporou tanto “o processo de negação humana” no cerne da mimese como as contingências de mudança na realidade. Pois Dine iniciou seu trabalho com um conjunto mimético de ações, que ele, por sua vez, imitou na realidade. Primeiro, Dine se expôs e também foi à exposição; ele colocou a pintura em ação perante o público e foi o pintor que fez a pintura.⁵ Em segundo lugar, Dine justapôs sua mão esquerda ativa (no processo de fazer) à mão representacional (mimética) e suas marcas previamente impressas na tela. Terceiro, ele murmurou mimeticamente junto a seus próprios resmungos que haviam sido pré-gravados. Quarto, a substância vermelha que Dine bebeu não era tinta, mas suco de tomate. Ele dessa forma recorreu à negação mimética ao beber uma substância imitando a tinta vermelha. Embora toda a sua performance tenha sido um jogo entre a realidade e a mimese, a substituição da tinta por suco trai a negação e o desapontamento da mimese. Porque no auge de sua performance, Dine, talvez sabiamente, rejeitou a própria realidade que sua performance de outra forma contestava. Os processos de mudança que esse ato mimético negou foram a fusão real do artista com seu meio (para não falar dos efeitos fisiológicos da tinta em seu corpo). O que é fundamental lembrar sobre *The Smiling Workman* é que, como toda performance arte, foi simultaneamente uma apresentação e uma representação, apresentada e representada em tempo real. Toda a performance arte usa metáfora e metonímia e atua como uma comissura entre a realidade e a metarrealidade. A performance arte ao mesmo tempo é e é uma representação *da* vida em si mesma.

⁵ N.T.: Texto original “he performed painting for the audience and was the painter who made the painting”. Sobre a tradução de “he performed” conferir a nota 4 deste artigo.

Além disso, a performance se tornou uma força cultural tão polêmica porque, como uma comissura, ela situa a arte e o artista entre a realidade e a mimese, criando uma estética visual transpessoal que incide diretamente na realidade enquanto a imita o tempo todo. Os artistas da performance ousam tratar seus corpos de maneiras não convencionais a fim de visualizar experiências e necessidades psicofísicas, sociais, políticas e culturais e para demonstrar os efeitos de mudanças destrutivas, violentas ou sexuais no corpo. Frequentemente, é difícil para o público entender que *todos esses atos são reais* — parte da vida do artista — *e miméticos* — tendo pouco a ver com a conduta de sua vida fora do enquadramento estético da arte. Dessas maneiras, a performance restringiu a mimese, empregando o continuum intersticial da conexão metonímica para desconstruir a representação metafórica tradicional. A performance arte pressiona a negação mimética e a supressão das lutas reais do corpo no fluxo e na duração da vida. A mimese também foi desativada na performance feminista, onde o corpo feminino tem sido o local de intenso discurso teórico, especialmente de tipo pós-estruturalista, marxista e psicanalítico. Seguindo Luce Irigaray, Diamond (1993) observou que esses métodos são “polemicamente antimiméticos: o significante é liberado do significado, o signo do referente, a significação da intenção” (Diamond, 1993, p. 364). Independentemente do método, ela acrescenta, um “compromisso com o valor de verdade da própria posição, por mais complexa e matizada que seja”, é fundamental para transformar “o espelho em uma ferramenta política [em que] a submissão mimética se torna mimetismo desestabilizador” (Diamond, 1993, p. 369). A performance, portanto, incorpora um compromisso único com a verdade na medida em que apresenta o corpo real de um artista em uma ação real, ao mesmo tempo em que joga de um lado para o outro no campo da mimese, da metáfora e da representação.

Essa estética transpessoal da performance se mostrou intolerável para críticos e artistas, especialmente Michael Fried, que em seu muito debatido ensaio “Arte e objetividade” (1967), denunciou como “não-arte” toda arte que inclui o observador em uma situação (Fried, 1968, p. 131). Exibindo uma aversão à arte contextual, em oposição à arte supostamente autônoma, Fried argumentou que a arte deve “derrotar e suspender” qualquer trabalho que se aproxime da condição de “teatro”. Significativamente, o ensaio de Fried apareceu um ano depois que o artista Dick Higgins descreveu amplamente a performance como *intermedia*, um meio dialético que une formalismo, novas instituições sociais, erudição crescente e novas tecnologias (Higgins, 1966). Outros artistas, no entanto, aumentaram a resistência à arte de apresentação ao negar seu próprio trabalho performativo anterior. Robert Morris, por exemplo, suprimiu sua antiga associação com o Fluxus e a conexão de seu trabalho com aquele movimento em uma carta datada de 4 de abril de 1964 para Hanns Sohm (o colecionador alemão com quem os *happenings* e arquivos do Fluxus estão guardados, na Staatsgalerie, Stuttgart).

Na verdade, a história da performance sofreu com a influência generalizada de vários modelos de formalismo (em muitos disfarces) que bifurcaram a vanguarda em versões ascendentes e marginais do modernismo. As influentes narrativas da história da arte de Rosalind Krauss representam artistas como Mondrian e instituições modernistas como a Bauhaus como “distantes do social, [com um] senso de autocontenção [...] achatando-se ao nada” (Krauss, 1993, p. 2). Mas a única maneira de acreditar nessa

posição é ignorar ou não conhecer textos modernistas centrais como o ensaio de Mondrian, “Home-Street-City” (1926), ou “Man and Art Figure”, de Oskar Schlemmer (1924). Mondrian teoriza as condições e implicações sociais de sua própria prática artística, progredindo da privacidade do lar (*oikos*) para a esfera pública (*polis*): “O neoplasticismo [...] vê a casa não como um lugar de separação, isolamento ou refúgio, mas como *parte do todo, como elemento estrutural da cidade* [ênfase de Mondrian]” (Mondrian, 1970, p. 11). Quanto à Bauhaus, Schlemmer colocou uma cabeça esquematizada, provavelmente o principal signo do corpo humano, no centro do *logotipo da Bauhaus* (1922) e, portanto, no centro significativo do modernismo. Em “Man and Art Figure” e em uma série de desenhos feitos de 1924 a 1928, Schlemmer citou como materiais estéticos adequados tudo, desde astrologia, ética, estética e “a esfera das ideias” a impulsos psíquicos e os aspectos psicosssexuais sensíveis, mecânicos e desmaterializados do corpo com seu batimento cardíaco invisível, circulação, respiração, as atividades do cérebro e do sistema nervoso (Schlemmer, *apud* Lehman; Richardson, 1986, p. 15, 127-45).

Além disso, se o modernismo é neutro e autônomo, o que fazer com a *Pequena dançarina de quatorze anos*, de Degas (c. 1880-1881), que introduziu toda forma de materiais extra-artísticos e estratégias de apresentação? Nessa escultura, Degas representou uma figura adolescente em cera tingida, vestida com um tutu de bailarina e uma peruca de crina de cavalo amarrada com uma fita de seda. A escultura foi originalmente exibida em uma caixa de vidro como um espécime científico anatômico em todo o seu realismo mimético e foi criticada como ciência ao invés de arte (Callen, 1995). E o que dizer das colagens de Picasso e Braque, com suas alusões à saúde e trocadilhos picantes como “[jo]urnal” que fazem referência às funções corporais (Rosenblum, 1976; Leighten, 1989)? Certamente as implicações de *urnal* não foram ignoradas por Duchamp em seu urinol, “A Fonte” (1917). De fato, pode-se argumentar que toda a obra de Duchamp transformou a pintura e a escultura em um verdadeiro discurso corpóreo dos aspectos fisiológicos e psicosssexuais da visão e a situação voyeurística e exibicionista da exibição que molda as condições sociais da arte.

Esses são apenas alguns dos muitos exemplos de prática modernista que confundem qualquer teoria unificada do modernismo ou do pós-modernismo. Ao mesmo tempo, as qualidades estéticas do corpo (como parte da natureza) forçam a consideração do status do corpo como um objeto de grande beleza e infinita sublimidade, qualidades que emergem das noções de julgamento estético de Kant. Finalmente, a performance, deve-se sempre lembrar, é uma categoria astuta, capaz de fugir das exigências da história da arte e contornar as interpretações hegemônicas.

IV

Ainda neste exato momento, a ação, o trabalho, o amor, o pensamento, a busca da verdade e da beleza estão criando certas realidades que transcendem a natureza transitória do indivíduo. E o fato de essa afirmação ter se tornado trivial, de ter sido usada com muita frequência — às vezes para os piores tipos de fins — não significa que tenha deixado de ser verdadeira.

Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life* (1947)

Henri Lefebvre entendeu que o que é vivido tem dignidade e deve ser honrado. A performance literalmente incorpora a sua afirmação da experiência humana, introduzindo no discurso visual certas verdades das circunstâncias individuais e coletivas. A acentuada ênfase da performance arte nas realidades ontológicas, fenomenológicas e epistemológicas deve ser entendida como uma resposta a sufocantes construções de subjetividade, tabus e controle sobre sexualidade, gênero, raça, classe e nacionalidade, e à repressão social do corpo e seus fluidos. Embora a política sempre tenha sido central para as táticas representacionais e a estética realista da vanguarda, desde a década de 1950 os artistas trouxeram seus corpos como material para lidar com toda a gama de problemas sociais. A história da interação entre performance e movimentos sociais ainda não foi escrita, mas a ação direta na performance provou ser potente como crítica política. Artistas da performance têm reivindicado memórias somáticas e psicológicas de destruição no Holocausto, Hiroshima, Nagasaki, Vietnã, Ruanda e nos Bálcãs. Eles têm apresentado problemas relacionados à sobrevivência corporal em um século de guerras devastadoras, genocídio e destruição nuclear iminente. Eles demonstraram os efeitos pessoais e públicos do sofrimento individual e de “culturas de trauma” mais amplas (Stiles, [1993] 1996a). Os artistas da performance têm respondido ao deslocamento do corpo por novas tecnologias reprodutivas, à criação de seres transgênicos e clonados e à prótese ciborgue, ou pós-biológica, do corpo. Eles estão atentos às maneiras como as novas tecnologias eletrônicas afetam radicalmente o domínio público, transformando a própria estrutura da informação e a sua relação com o conhecimento. ACT UP, um grupo de ativistas gays, foi um dos primeiros de muitos artistas (e o mais politicamente eficaz) a usar a performance para falar sobre o HIV e a AIDS, chamando a atenção do público para essa crise de saúde mundial. A performance arte também foi o veículo pelo qual artistas como Helen e Newton Harrison alertaram o público sobre desastres ecológicos iminentes.

A performance confronta as mudanças de poder sem precedentes que levaram à globalização, começando com a *glasnost* e a *perestroika*, estabelecidas pelo primeiro-ministro soviético Mikhail Gorbachev. Suas políticas de 1986 para instalar a democracia na URSS levaram diretamente à queda do Muro de Berlim em 9 de novembro de 1989, à dissolução da União Soviética, e ao colapso do comunismo na Europa Oriental. A década seguinte testemunhou a libertação de Nelson Mandela em 11 de fevereiro de 1990, o fim do *apartheid* na África do Sul e a progressiva democratização política e privatização na China e no Sudeste Asiático. Em países onde a liberdade de expressão e ação era restringida até a década de 1990, a performance se tornou o principal meio visual para expressar energias, ideias e experiências reprimidas por muito tempo. Novos artistas que usaram a performance como fórum para comentários políticos surgiram globalmente. Pode-se pensar em Xu Bing, Song Dong e Zhang Huan na China; Kendell Geers, Minette Vari e Tracey Rose na África do Sul; Oladélé Ajiboyé Bamgboyé na Nigéria; FX Harsoni e Arahmaiani na Indonésia; Dan e Amelia Perjovschi, Matei Bejenaru e Theodor Graur na Romênia; Pavel Braila e Mark Verlain na Moldávia e muitos mais. A performance também tem sido um meio-chave para artistas como Uri Katzenstein e Aya & Gal, de Israel e Mona Hatoum, no Líbano, apontarem problemas no Oriente Médio. Talvez a melhor medida da eficácia política da performance, no entanto, sejam as carreiras públicas do dramaturgo Vaclav Havel, primeiro presidente da República Tcheca, e do

musicólogo Vytautas Landsbergis, presidente da Lituânia, que estiveram envolvidos em *happenings* e Fluxus, respectivamente. A performance é justamente entendida como intrinsecamente ativista e socialmente subversiva às políticas de Estado, ganhando uma posição privilegiada à margem da cultura, onde atua na capacidade liminar como local de teste de valores culturais, às vezes até ao ponto de ruptura.

Além disso, mulheres, pessoas não brancas e gays, lésbicas, bissexuais e indivíduos transgêneros são especialmente instrumentais no desenvolvimento de discursos de alteridade que emergem de considerações de gênero, sexualidade, raça, classe e nacionalidade. Esses tópicos têm sido explorados na performance arte mais do que em qualquer outro meio de arte visual. Na verdade, a performance fornece um campo único no qual as identidades fixas ditadas pelos costumes sociais são desafiadas. Na década de 1970, muitos artistas da performance fizeram experiências com personas alternativas incluindo Eleanor Antin, Martha Wilson, Jacki Appel, Lynn Hershman, Linda Montano, Urs Luthi e Jürgen Klauke. Seu trabalho é fundamental não apenas para artistas como Cindy Sherman, Orlan e Yasumasa Morimura, mas também para figuras públicas como Madonna e Prince. Artistas da performance expuseram toda a variedade de tabus culturais, desde discussões sobre sexualidade até as condições de vida monitoradas pelo Estado. Como resultado, mais do que qualquer outro grupo de artistas visuais, os artistas da performance são presos e punidos em todo o mundo. O artista tcheco Milan Knizak (fundador do Grupo Aktual, membro do Fluxus e, posteriormente, diretor da Galeria Nacional de Praga) detém o recorde de ter sido preso mais de trezentas vezes entre 1959 e 1989 na antiga Tchecoslováquia por suas performances e estilo de vida. A vigilância de artistas da performance e de seu trabalho, especialmente nos Estados Unidos, levou muitas performances a serem desacreditadas como pornográficas e a uma discussão no Congresso que durou toda a década de 1990, sobre a alocação de verbas para financiar o *National Endowment for the Arts*. Paradoxal e ironicamente, esses debates demonstram o poder da performance arte na vida cultural e como as respostas acadêmicas e públicas à sexualidade exibida na performance arte encobrem suas contribuições estéticas e culturais tanto para a arte como para a sociedade. No entanto, os artistas da performance colocam seu meio como um modelo para imaginar, representar e viver a vida de maneira diferente.

Concluindo, a performance revela uma verdade sobre a arte, a verdade dos processos de fazer, acentuando o corpo humano como centro da produção artística. O corpo, esse *a priori* somático, foi negligenciado nas artes visuais até que os artistas começaram a se concentrar no ato de fazer no século XX. Suas performances ilustraram como o artefato é apenas um índice da arte; não é — necessariamente — a própria arte. Em vez disso, a performance é uma comissura, um *continuum intersticial* operando na interseção dinâmica da intencionalidade, apresentação e representação e o contexto complexo de interpretação no qual ocorre a transação de significados sociais e políticos. A performance postula uma estética visual interpessoal que afirma a exigência e agência humanas como centro das condições vividas do ser. A performance de artistas é um discurso metacrítico que comenta sobre o ato de fazer, ao mesmo tempo em que faz algo em tempo real. Altera o uso de objetos por meio de atos e serve como uma lição objetiva de como o significado é criado por tais ações. Desse modo, a performance se aproxima das condições de verdade imaginadas por Martin Heidegger ao escrever em *A origem da*

- JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew. *Performing the Body*. Performing the Text. London: Routledge, 1999.
- KAPROW, Allan. The Legacy of Jackson Pollock. *Art News*. New York, n. 57, 1958. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-allan-kaprow-legacy-jackson-pollock-1958-9768/>.
- KAYE, Nick. *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.
- KNABB, Ken. *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981.
- KOSTELANETZ, Richard. *The Theatre of Mixed-Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Presentations*. New York: RK, 1980.
- KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- LEFEBVRE, Henri. *Critique of Everyday Life*. Translated by John Moore. London: Verso, 1991, v. I. (Trabalho original publicado em 1947).
- LEHMAN, Arnold L.; RICHARDSON, Brenda. *Oskar Schlemmer*. Baltimore: Baltimore Museum of Art, 1986.
- LEIGHTEN, Patricia. *Re-ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- MITCHELL, W. J. T. What Do Pictures Really Want? *October*. [S.l.], n. 77, p. 71-82, 1996. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778960?origin=crossref>.
- MONDRIAN, Piet. Home-Street-City. In: *Mondrian: The Process Works*, with an introduction by Harry Holtzman. New York: Pace Gallery; Los Angeles: Los Angeles County Museum, 1970. (Trabalho original publicado em 1926).
- MONTANO, Linda. *Performance Artists Talking: 1979-1989: Sex, Food, Money/Fame, Ritual/Death*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2000.
- O'DELL, Kathy. *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- POPPER, Frank. *Art: Action and Participation*. New York: New York University Press, 1975.
- PYWELL, Geoff. *Staging Real Things: The Performance of Ordinary Events*. Lewisburg: Bucknell University Press; London: Associated University Presses, 1994.
- RICHARD, Alain-Martin; ROBERTSON, Clive. *Performance au-In Canada 1970-1990*. Quebec: Editions Intervention, 1991.
- RORTY, A. O. *Essays on Aristotle's "Poetics"*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- ROSENBLUM, Robert. Picasso and the Anatomy of Eroticism. In: SCHIFF, Gert (ed.). *Picasso in Perspective*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1976.
- ROTH, Moira. Toward a History of California Performance: Parts 1 and 2. *Arts Magazine*. n. 52. [S.l.: s.n.], 1978.
- ROTH, Moira. *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America 1970-1980*. Los Angeles: Astra Artz, 1983.
- RUSH, Michael. *New Media in Late 20th-Century Art*. London: Thames and Hudson, 1999.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. With a foreword by Victor Turner. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2002.
- SCHIMMEL, Paul. *Out of Actions: Between Performance and The Object, 1949-1979*. Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1998.
- SCHLEMMER, Oskar. Bühne (Stage) (lecture delivered 16 March 1927, in Dessau). *Bauhaus journal 3*. [S.l.: s.n.], 1927.
- SCHNEIDER, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge, 1997.
- SHARP, Willoughby. Body Works: A Pre-critical, Non-definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof. *Avalanche*, n. 1. [S.l.: s.n.], 1970.

- STILES, Kristine. Art and Technology, Process, and Performance Art. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter (ed.). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996b
- STILES, Kristine. Beautiful, Jean-Jacques: Jean-Jacques Lebel's Affect and the Theories of Gilles Deleuze and Felix Guattari. In: COMERLATI, Doriana (ed.). *Jean-Jacques Lebel*, Milan: Edizioni Gabriele Mazzotta, 1999.
- STILES, Kristine. Notes on Rudolf Schwarzkogler's Images of Healing. *WhiteWafes* 25. [S.l.: s.n.], 1990.
- STILES, Kristine. Shaved Heads and Marked Bodies: Representations from Cultures of Trauma. *Talking Gender: Public Images, Persona/Journeys, and Political Critiques*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996a. (Trabalho original publicado em 1993).
- STILES, Kristine. Survival Ethos and Destruction Art. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*. n. 14. [S.l.: s.n.], 1992.
- STILES, Kristine. Synopsis of the Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance. *The Act*. [S.l.], n. 1, p. 22-31, 1987.
- STILES, Kristine. Uncorrupted Joy: International Art Actions. *Schimmel* 1998. [S.l.: s.n.], 1998.
- VERGINE, Lea. *Body Art and Performance: The Body as Language*. Milan: Skira Editore, 2000.
- VERGINE, Lea. *Il corpo come linguaggio* (La "Body-art" e storie simili). Translated by Henry Martin. Milan: Giampaolo Prearo Editore, 1974.
- WARR, Tracy. *The Artist's Body*. London; Phaidon, 2000.

REFERÊNCIAS EM PORTUGUÊS

- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FRIED, M. Arte e objetividade. Tradução de Milton Machado. *Revista do programa de pós-graduação em Artes Visuais - EBA*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 9, 2002. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50126>. Acesso em: 20 out. 2022
- GOLDBERG, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- KAPROW, A. O legado de Jackson Pollock (1958). Tradução de Cecília Contrim. In: CONTRIM, C. FERREIRA, G. (org.). *Escritos de artistas: 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- LIGIÉRO, Z. (org.) *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Tradução de Augusto Rodrigues da Silva Junior et al. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012
- RUSH, M. *Novas mídias na arte contemporânea*. Tradução de Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? Tradução de Marianna Poyares. In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.