

FRIQUES, Manoel Silvestre. **Maneirismos da Performance Art**. Rio de Janeiro: UNIRIO.

UNIRIO; Professor Auxiliar.

PUC-Rio; Doutorado; Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura; Marcelo Jasmin.

RESUMO

Nas últimas décadas, observa-se, de forma incontestável, o fenômeno de institucionalização da *performance art*, haja vista o gradativo reconhecimento deste "gênero" em exclusivas publicações; ou ainda as retrospectivas que propõem *re-enactments* de ações que outrora eram valorizadas por sua oposição às "marcas" do teatro; e até mesmo a criação de coleções privadas - como o *Fonds Régional d'Art Contemporain* de Lorraine, na França - voltadas especificamente a este tipo de arte. Em meio a esta atmosfera promovida pela necessidade de uma reavaliação crítica, de um lado, e pela escolha de um enquadramento histórico adequado, de outro, talvez não soe paradoxal propor um *maneirismo da performance art* a partir da análise de um conjunto de ações e procedimentos realizado sobretudo por mulheres artistas.

A presente comunicação arrisca uma aproximação entre as duas noções, tendo em vista as diferentes concepções de Maneirismo, de um lado, e os *re-enactments*, de outro. Sendo assim, o objetivo é pensar as "maneiras" da *performance art*, tendo como ponto de partida a transversalidade de determinadas ações no campo da *performance art*.

Cabe dizer, por fim, que esta reflexão surgiu por ocasião do processo criativo de CARNE, projeto idealizado por Daniela Amorim e Karine Teles, cuja estreia se deu em outubro de 2014 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: Mulheres Artistas; Performance Art; Maneirismo

ABSTRACT

In recent decades, the art world witnessed the incontrovertible phenomenon of institutionalization of performance art, given the gradual recognition of this "genre" in exclusive publications; or retrospective exhibitions proposing re-enactments of actions that were once valued for their opposition to the "marks" of the theater; and even the creation of private collections - such as *Fonds Régional d'Art Contemporain* in France - specifically geared to this type of art. Amid this atmosphere promoted by the need for a critical reassessment, on the one hand, and the choice of an appropriate historical context, on the other hand, it perhaps doesn't sound paradoxical to propose a mannerism of *performance art* based on the analysis of a set of actions and procedures mainly done by women artists.

This communication risks a rapprochement between the two notions, in view of the different conceptions of Mannerism, on one side, and the re-enactments, on the other side. Thus, the goal is to think about the *manieras* of performance art, taking as its starting point the transversality of certain actions in field of performance art.

Finally, it must be said that this reflection arose amid the creative process of CARNE, project designed by Daniela Amorim and Karine Teles, whose premiere took place in October 2014 at the Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

KEYWORDS: Women Artists; Performance Art; Mannerism

Introdução

A presente reflexão origina-se no âmbito do projeto *Carne*, cuja estreia ocorreu em outubro de 2014 no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, dentro da programação oficial do TEMPO_FESTIVAL. Como *dramaturg*, coube ao autor deste texto realizar um mapeamento das proposições performáticas encontradas nas últimas décadas no campo das artes visuais, além do acompanhamento dos ensaios. Tal mapeamento fomentou o processo criativo, servindo-lhe também como universo dentro do qual Daniela Amorim e Karine Teles - ambas idealizadoras do projeto - puderam selecionar quatro performances a serem realizadas em locais públicos da cidade do Rio de Janeiro.

Abaixo, segue uma breve explanação do espetáculo, seguida de um movimento reflexivo a respeito da institucionalização da performance art, com especial ênfase à recorrência de determinados procedimentos em diversas performances, bem como à possibilidade de realização das proposições por interpostos criadores.

Carne: Peep-show, Placenta e Procedimento

Carne articula três proposições artísticas que, embora autônomas, se integram sob a perspectiva única do olhar feminino. Não que as performances e *re-enactments* de Karine Teles, Daniela Amorim e Dyonne Boy, bem como a instalação-cenário de Brígida Baltar, devam ser considerados estritamente expoentes de um movimento feminista (devedor das práticas artísticas euro-americanas da década de setenta) que reclama para si uma autoridade discursiva. As mulheres artistas reunidas aqui propõem antes uma investigação do universo feminino, além e aquém de um rigoroso feminismo, endereçando, portanto, questões relativas à condição humana a partir, é claro, do lugar específico que ocupam no mundo.

Peep show tem como ponto de partida o fértil campo metafórico criado a partir do vínculo entre a cavidade feminina e a câmara escura. Ao entendimento comum do que seja este dispositivo - apresentações de imagens pornográficas femininas em cabines individuais -, agrega-se também

funções históricas deste aparelho, em especial, o fato nada trivial de ser um caixa fechada portando um buraco através do qual é possível visualizar imagens em profundidade que guardam estreita semelhança com as cenas teatrais. Daí surge nesta performance não apenas a desconstrução do strip-tease (dinâmica central ao *peep show*, tal como nós o conhecemos), mas, sobretudo, a articulação entre o orifício de visualização de imagens, a vagina e o olhar feminino. Um buraco, portanto, capaz de produzir ora vidas, ora imagens, aludindo também às cavernas pré-históricas onde se encontram as representações mais antigas da humanidade. O campo resultante destas alusões possíveis ecoa aqui no cenário da ação, uma arena teatral limitada por cabines individuais. Tais cubículos, assim como as alusões, convergem para os mitos da origem (do desejo, do ser humano, da imagem e da arte), tratados através de uma dissociação estrutural entre fala e ação, por meio da qual o fluxo do desejo que caracteriza a voz justapõe-se à presença da performer, por sua vez, objeto de nossa contemplação. Presa a este espaço, esta mulher-objeto, passiva e ironicamente, questiona a sua objetualidade (de fato, a performance ensaia uma espécie de desobediência civil que questiona o lugar da mulher como mero objeto de desejo).

Já *Placenta* focaliza a ambivalência do órgão que confere título à performance: tão fundamental ao desenvolvimento do feto, tão desnecessário desde que a criança é expulsa do corpo feminino para o mundo. O duplo aspecto é investigado a todo momento por Karine Teles a partir de um jantar oferecido ao público no qual a performer oscila entre o papel central de anfitriã e uma certa função marginal, satélite, de mera servente da situação. Neste caso, pode-se considerar a própria artista como uma mulher-placenta, havendo aí a investigação mais da dor do que da delícia de parir, em toda estranheza e complexidade que tal mistério engendra. A mesa de jantar - elemento tão trivial em nossa sociedade, investigado também por outras artistas, como Judy Chicago em *Dinner Party* (1974-79) e também por Sonia Andrade em um de seus vídeos dos anos 70 - serve aqui para enquadrar a ação, oferecendo um jogo de aparências e invisibilidades que estrutura a performance. Sendo assim, *Placenta* trata não de afirmar a plenitude mítica e a harmonia originária de um corpo maternal ideal, mas, sob outra perspectiva, focaliza as ambiguidades da maternidade, em sua obrigação de zelar por um outro ser que outrora fora parte de si.

Em *Procedimento*, tem-se na escultura que representa a avó de Daniela Amorim um conjunto de indagações a respeito das tecnologias de (re)construção do corpo humano. Para tal, à escultura de Zaira Vieira, adicionam-se três textos: o primeiro, no espaço expositivo, trata de oferecer ao espectador um jogo especular entre o objeto escultórico e o visitante. Já no programa da peça, coloca-se lado a lado dois tipos de descrições: uma breve biografia de Zaira, bem como as etapas de construção do objeto escultórico. Tal justaposição cria, para nós, um movimento que faz com que nos atenhamos ora à história do objeto - a escultura propriamente dita, e as especificidades desta forma artística - ora à história do sujeito representado. Tal ir e vir em torno da representação de uma figura humana parece enfatizar então o espaço entre os dois procedimentos discursivos, local este ocupado propriamente pela escultura. O que deve ser considerado aqui é o fato desta

obra lançar mão de uma prática artística tradicional para representar uma senhora que não esconde a sua idade. Esta dupla obsolescência - formal e temática - contrasta com o desejo da juventude eterna, tanto na arte quanto na vida.

Por fim, tem-se os registros de quatro performances criadas por outras artistas que Teles e Amorim optaram por refazer: *Pancake* (Márcia X., 2001) e *Draw on me* (Je Yo, 2010) foram realizadas pela primeira, enquanto que *TOUCH CINEMA* (VALIE EXPORT, 1968) e *Pulse Performance - Study for Blood Script* (Mary Coble, 2008) pela segunda. Mas qual é, afinal, a validade da segunda vez?

Performance: maneirismo e dispositivo

Nas últimas décadas, observa-se, de forma incontestável, o fenômeno de institucionalização da *performance art*, haja vista o gradativo reconhecimento deste "gênero" em exclusivas publicações; ou ainda as retrospectivas que propõem *re-enactments* de ações que outrora eram valorizadas por sua oposição às "marcas" do teatro; e até mesmo a criação de coleções privadas - como o *Fonds Régional d'Art Contemporain* de Lorraine, na França - voltadas especificamente a este tipo de arte. Em meio a esta atmosfera promovida pela necessidade de uma reavaliação crítica, de um lado, e pela escolha de um enquadramento histórico adequado, de outro, talvez não soe paradoxal propor um *maneirismo da performance art* a partir da análise de um conjunto de ações e procedimentos realizado sobretudo por mulheres artistas.

Tal proposta requer, para ser devidamente considerada, alguns esclarecimentos. Em primeiro lugar, atenhamo-nos ao conceito de maneirismo. Não se trata de compreendê-lo segundo a definição de Gombrich, como uma crise da arte europeia ao final do século XVI, manifesta na imitação, de uma geração mais jovem, das conquistas estilísticas forjadas pela geração anterior. Pintar "ao estilo de" era forçoso: "Alguns pareciam aceitar essa ideia como inevitável, e estudavam com empenho para aprender o que Miguel Ângelo aprendera e imitar seu estilo da melhor maneira possível" (GOMBRICH, 2011, 361).

Fundada em categorias como *estilo* e *geração*, ambas associadas a um enquadramento historiográfico teleológico, a crise deve ser reconsiderada:

Não se entende por que o Maneirismo deve ser considerado uma fase de crise; a não ser que, por crise, se entenda a integração de um componente crítico nos processos da arte, ou seja, a crítica de todos os dogmas e de todas as normas, de todas as tradições institucionalizadas e de todas as teorias do belo (ARGAN, 1999, 389).

A justaposição entre maneirismo e arte contemporânea nos é autorizada pelo próprio Argan, para quem a noção deve ser compreendida como antítese dialética entre ação e representação (ARGAN, 1999, 340).

É possível refletir a respeito do universo de proposições que compõe o campo da *performance art* sob a dupla perspectiva do maneirismo. Sem se pretender, todavia, elaborar uma tipologia normativa. Uma breve investigação

das práticas desenvolvidas por mulheres artistas no último século demonstra uma curiosa coincidência de procedimentos. Por exemplo, a escrita-pintura-maquagem sobre o corpo é explorada por criadoras tão díspares quanto Letícia Parente, Mary Coble, Jessica Lagunas, Regina José Galindo, Lia Chaia, Márcia X., Nil Yalter, Shirin Neshat, dentre outras. Se formos seguir o primeiro sentido de maneirismo, a crise residiria na relação entre original e cópia. Daí, caberia identificar filiações, a partir do surgimento do ato - o que, de todo, parece uma tarefa um tanto quanto quixotesca, por se pretender definir, por exemplo, a primeira mulher a performar uma incisão sobre o próprio corpo, considerando aí o campo ampliado marcado pela virada etnográfica descrita por Foster.

Na realidade, a proximidade de procedimentos indica, antes de tudo, uma confluência do que uma linhagem evolutiva, fazendo com que a busca por uma suposta origem autoral seja um indagação sobre a precedência do ovo ou da galinha. De fato, a tendência a se restituir a autoridade autoral das supostas primeiras proposições, além de parecer anacrônica, soa um tanto atrelada aos ditames institucionais do mercado da arte, - pois, além de valorizar um aspecto questionado em demasia no circuito artístico - a tal da originalidade - também desconsidera o próprio contexto de surgimento da *performance art*. Quanto a esta questão, cabe apenas destacar que este "gênero" se difunde no mesmo momento que a videoarte, a arte conceitual e a consideração da fotografia como uma forma de arte, dentre outras manifestações que configuram um campo cuja lógica norteadora é a presença neobarroca de cópias de cópias destituídas de um único original. Neste contexto, restituir a autoria primeira de ações performáticas é desconsiderar a complexidade promovida pelas práticas contemporâneas, todas envolvidas no questionamento dos pressupostos de canonização artística.

Claro que não se trata do princípio "quanto mais, melhor", meramente quantitativo. Mas furtar-se à participar de uma experiência performática, deixando em aberto o seu caráter investigativo, a ser testado em contextos históricos e culturais distintos também não se mostra como um posicionamento reflexivo adequado. Ora, a possibilidade de se confirmar a efemeridade da performance, por meio de sua repetição (diferencial, portanto; não sua reprodução, vale dizer) parece próximo do conceito de maneirismo de Argan, isto é, uma explícita e intelectual reivindicação do valor e da autonomia da práxis. Sendo assim, o fazer não mais se subordina a um modelo teórico apriorístico, impondo-se então como operação artística que analisa e avalia a si mesma em seu processo único de configuração. Único e sem pretensão de originalidade: tal é o possível maneirismo da performance art. A apropriação de determinadas ações habituais por mulheres artistas indica, sob a perspectiva maneirista, a consideração do artista enquanto dispositivo, segundo a formulação de Basbaum. Tal hipótese merece, todavia, um outro momento.

Referências Bibliográficas

ARGAN, G. C. Clássico Anticlássico - o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. 16a. Edição. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
FOSTER, Hal. *The Return of Real: the avant-garde at the end of the century*.
Cambridge: Massachusetts Institute of Technology | October, 1996.
BASBAUM, Ricardo. Manual do artista-etc. Rio de Janeiro: Beco do Azogue,
2013.