

1. MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA E PERFORMANCE

Em 1949, o americano Jackson Pollock (*Nº 1*) criou pingos e gotas sobre a tela, o argentino Lucio Fontana (*Concetto Spaziale*), cortes e o japonês Shozo Shimamoto (*Work [Holes]*) [Trabalho (Orifícios)], perfurações. Em cada uma dessas obras, feitas com o intervalo de alguns meses uma da outra, mudou-se a face da arte, afirmou o curador americano Paul Schimmel, visto que a ação artística passou a ter precedência sobre o tema da pintura. Um contingente mundial de artistas, entre os quais Allan Kaprow, Georges Mathieu, Yves Klein, Atsuko Tanaka, Otto Muehl, Gunther Brus, Joseph Beuys, Jean Tinguely, Nikki de St. Phalle, Robert Rauschenberg e Piero Manzoni, logo ampliou a arte gestual de Pollock para Eventos, *Happenings* e Performances reais. As revoluções social e sexual dos anos 60 encontraram expressão na arte que se afastava da tela em busca de ações que incorporavam o observador à obra de arte. Para artistas americanos em meados do século, era apenas uma questão de dar um pequeno passo entre a pintura de ação (a aplicação livre e generalizada de tinta de Jackson Pollock) e a própria ação como forma de arte. Desencantados com a canonização do expressionismo abstrato pelo crítico Clement Greenberg e buscando maior liberdade de expressão no espírito da época, artistas de Nova York e, logo depois, da Califórnia, expressaram seu repúdio à tela. Ao escrever em *Art News* em 1958, Allan Kaprow declarou: "A quase destruição desta tradição [pintura] por Pollock pode muito bem ser um retorno ao ponto onde a arte estava mais ativamente envolvida em rituais, magia e vida." Embora a arte performática tenha assumido muitas formas, do engatinhar na lama de Kazuo Shiraga em 1955 ao grito solitário de Ion Grigorescu em uma floresta romena em 1977, este capítulo abordará os usos do filme e vídeo em uma variedade de contextos envolvendo performances.

Performances multimídia dos anos 60

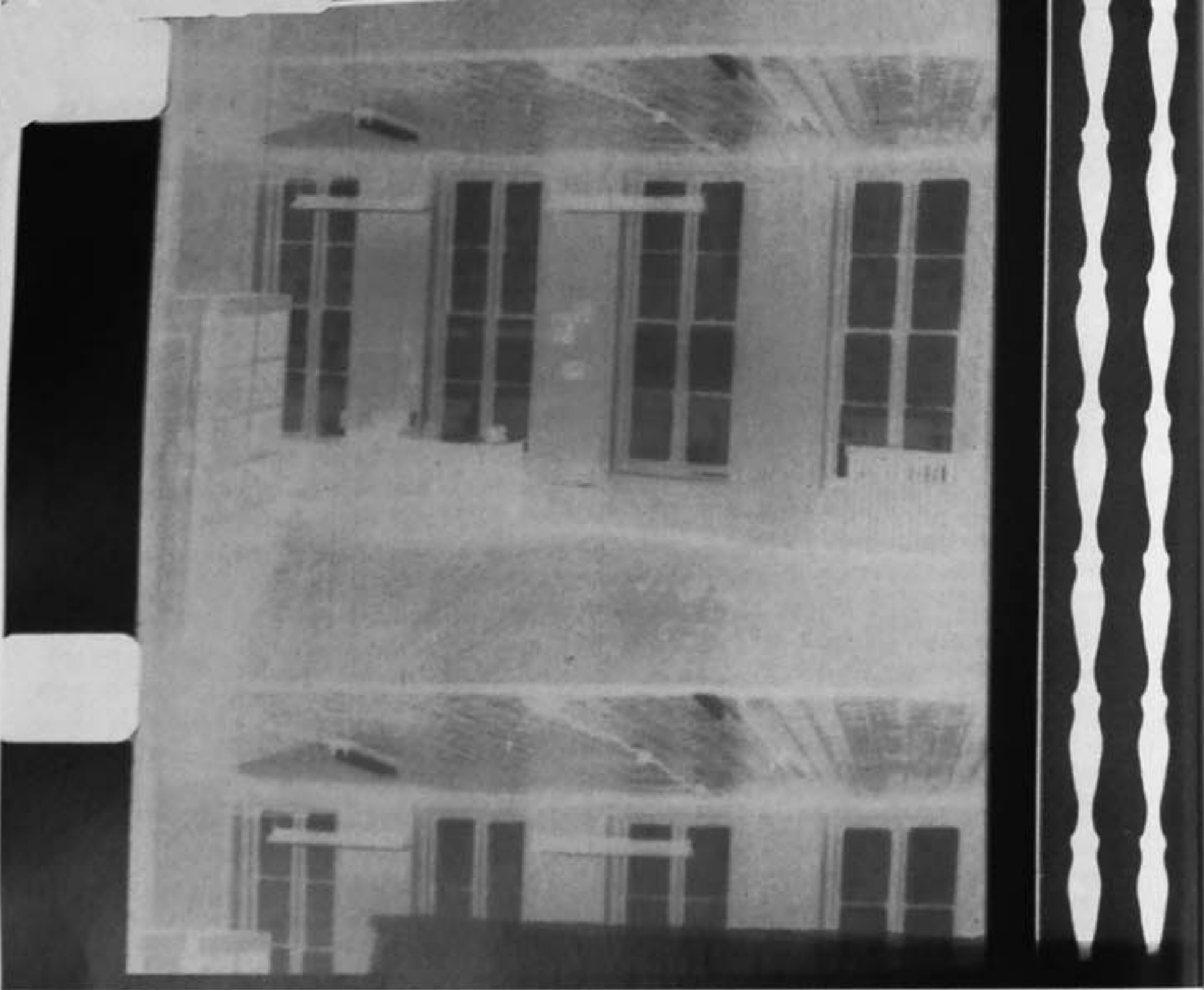
A performance não estava exclusivamente relacionada à tela; a fertilização mútua entre teatro, dança, filme, vídeo e arte visual foi essencial para o nascimento da arte performática. A dança e os experimentos com meios de comunicação de massa que floresceram em Nova York nos anos 60 entre os artistas Judson Church (um grupo influente de coreógrafos e artistas performáticos) estenderam-se para artistas visuais também, sendo o principal deles Robert Rauschenberg, um dos primeiros proponentes do entrelaçamento de arte e tecnologia.

Em 1960, Rauschenberg conheceu Billy Klüver, engenheiro eletrônico e gênio da acústica que colaborara com vários artistas, mais especialmente com Jean Tinguely em sua máquina autodestruidora, *Hommage à New York* [Homenagem a Nova York]. Em 1965, Klüver trabalhou com John Cage e Merce Cunningham em um dos primeiros eventos de palco multimídia, *Variations V* [Variações V], para o qual Klüver criou um sistema acústico que respondia aos movimentos, sons e projeções por meio de um sistema complexo de microfones e células fotoelétricas. Os sons resultantes funcionavam como um tipo de roteiro para os dançarinos. Também estavam incluídos um filme de Stan Vanderbeek e imagens de vídeo de Nam June Paik. O crítico Söke Dinkla enfatiza que este sistema previa a interação computadorizada entre a performance ao vivo e os efeitos sonoros vistos comumente no teatro e na dança desde o início dos anos 90.

Rauschenberg, amigo íntimo de Cage e Cunningham, foi convidado, juntamente com eles e outros coreógrafos, entre os quais Lucinda Childs e Deborah Hay, a participar do Festival de Arte e Tecnologia de Estocolmo no verão de 1966. Embora a presença em Estocolmo não tenha se concretizado, Rauschenberg e os companheiros apresentaram em Nova York, em outubro de 1966, o que tinham desenvolvido em *Nine Evenings: Theater and Engineering* [Nove noites: teatro e engenharia], um evento original em performance com meios de comunicação de massa, no amplo prédio

30. Fotografia da performance *Open Score (Bong)* de Robert Rauschenberg, de *Nine Evenings: Theater and Engineering* [Nove noites: teatro e engenharia] apresentado no Sixty-Ninth Regiment Armory, Nova York, 14 de outubro de 1966. *Open Score (Bong)* de Robert Rauschenberg era sobre uma partida de tênis entre o pintor Frank Stella e o tenista profissional Mimi Kanarek usando raquetes com instalação de som bem como uma projeção em vídeo de imagens infravermelhas de voluntários que participaram da performance.





31. (acima) Michael Snow, cena do filme *Wavelength* [Comprimento de onda], 1967.

32. (acima à direita) Carolee Schneemann, *Snows*, 1967. Schneemann usou o próprio corpo como "material" em sua obra. "Eu queria que meu corpo real combinasse com a obra como material integrante." Embora se considere pintora, ela usa frequentemente a fotografia, o filme e o vídeo em seu trabalho.

33. (abaixo à direita) Carolee Schneemann, *Mortal Coils* [Espirais mortais], 1994-95.

Sixty-Ninth Regiment Armory, situado no East Side de Nova York. Para a performance de Rauschenberg, *Open Score (Bong)*, reuniram-se aproximadamente 500 voluntários em uma área de atuação totalmente escura, executando gestos simples que foram registrados por câmeras infravermelhas e projetados em três telas grandes. Também foram mostradas projeções dos movimentos súbitos de artistas jogando tênis com raquetes equipadas com radiotransmissores. Foi apenas isso que o público viu porque, quando as luzes se acenderam, os artistas tinham desaparecido. Foi o prazer dos artistas diante das possibilidades oferecidas pela nova tecnologia que se tornou o evento principal. Na performance *Linoleum* [Linóleo] (1966), Rauschenberg usou um terno plástico, com instalação de som feita por Klüver, e projetou um filme que ele fez com cenas que encontrou sobre esportes aquáticos recreativos e manobras aéreas militares. Suas colaborações com Klüver resultaram em EAT (Experimentos em Arte e Tecnologia) em 1967, e em uma colaboração duradoura e influente entre artistas e engenheiros.

Rauschenberg e seus colaboradores, sobretudo os dançarinos-coreógrafos Trisha Brown, Deborah Hay, Steve Paxton e Lucinda



Childs, continuaram a apresentar seus eventos em diversos espaços, com o próprio espaço definindo freqüentemente a natureza da performance. A Filmmaker's Cinémathèque (cujo nome reflete a influência dos diretores de cinema franceses da *nouvelle vague*, Jean-Luc Godard, François Truffaut e outros) era um desses locais. *Prune Flat* (1965) de Robert Whitman (1935-) apresentou artistas ao vivo interagindo com imagens filmadas (freqüentemente de si mesmos) que eram projetadas sobre eles e sobre telas atrás deles. Whitman, que começou como pintor, transpôs assim a superfície plana da tela de pintura para a superfície plana da tela de projeção, na qual tentou visualizar relações temporais (o passado, representado pelo filme, o presente e o futuro pelos gestos dos artistas) em um contexto espacial. No mesmo ano, o artista canadense Michael Snow (1929-) literalmente abordou a função do cinema na arte com *Right Reader* [Leitor correto], uma performance com vídeo na qual ele ficou atrás de uma moldura acrílica como se estivesse em um filme. Ele move os lábios seguindo o ritmo de uma gravação de sua própria voz, na qual comenta a natureza ocasionalmente banal dos filmes. Tem-se a impressão de que ele está falando em tempo real, mas logo se percebe que não: a experiência toda, como filme, é artificial, baseada em tecnologia. O uso inovador que Snow faz da câmera em seus filmes e performances com vídeo também é notável. Ele criou uma máquina esférica para girar a câmera 360 graus; e, em *Wavelength* [Comprimento de onda] (1967), ele fez dos truques de câmera (planos de movimentação e *travellings* com a câmera em um carro sobre trilhos ou em um *dolly*) os protagonistas do filme.

31

34. Robert Whitman, *Prune Flat*, 1965. Apresentado em Filmmaker's Cinémathèque, Nova York. A fotografia mostra uma reconstrução mais recente do mesmo evento. Fotografia: copyright ©1976, Babette Mangolte, todos os direitos de reprodução reservados.



Em 1967, Deborah Hay, uma das coreógrafas de Judson Church, apresentou uma obra importante na história dos meios de comunicação de massa e performance. *Group One* [Grupo um] consistia, parcialmente, em um filme em branco e preto projetado sobre o canto de uma galeria. Homens e mulheres apareciam trajando ternos e vestidos escuros, envolvidos em padrões cotidianos de caminhar que, embora coreografados, mantinham a naturalidade. Depois do filme, outros artistas encenaram seqüências similares ao vivo. O resultado, para o historiador americano Michael Kirby, foi uma nova forma de dança artística na qual pessoas e filme "foram usados como elementos com os quais podia ser criada uma massa humana escultural ou arquitetônica em relação a um elemento arquitetônico real, o canto da sala". O filme acrescentou outra ilusão de percepção: o uso de preto e branco sugeria figuras de outro tempo, movendo-se ao longo das paredes.

A pintora americana Carolee Schneemann (1939-) criou ações particulares que denominou *Eye Body* [Corpo visual] (1963), documentadas por fotografia. Nestas "naturezas-mortas" corporais, que antecederam a arte performática e corporal, ela recriou imagens míticas da deusa, usando o próprio corpo como escultura. Sua performance multimídia de 1967, *Snows*, foi uma interação elaborada de filme de 8 e 16 mm, slides, escultura luminosa giratória, luzes estroboscópicas e oito artistas de diversas raças. Sob poltronas escolhidas aleatoriamente no Teatro Martinique de Nova York (uma casa na Broadway), Schneemann e os engenheiros fixaram microfones que transferiam sinais para um sistema de chave retificadora controlado por silicone. Qualquer movimento de um membro da platéia naquelas poltronas ativaria o sistema que, por sua vez, ativaria os elementos de meios de comunicação de massa.

Como Schneemann, Joan Jonas (1936-) trabalha com meios de comunicação de massa e performance desde os anos 60 até hoje. Enquanto universitária em Nova York, participou de oficinas de dança com o grupo Judson Church, que incluía Trisha Brown, Deborah Hay, Steve Paxton e Yvonne Rainer. Cada um compartilhava uma sensibilidade que envolvia questões performáticas, conceituais, culturais e psicológicas. Com formação de escultora, Jonas sentiu-se inicialmente atraída pelos elementos esculturais presentes na performance e no filme. Em uma entrevista de 1995, ela disse:

eu trouxe para a performance minha experiência de ver o espaço ilusório da pintura e de caminhar ao redor de esculturas e espaços arquitetônicos. Eu mal participava de minhas primeiras performances; eu era apenas um material, ou um objeto que se movia rigidamente, como um fantoche ou figura em pinturas medievais... Abandonei a escultura e entrei no espaço... O que me atraiu na performance foi a possibilidade de misturar som, movimento, imagem, todos os elementos distintos, para criar uma expressão complexa. Eu não era boa em criar uma expressão única, simples – como uma escultura.

Desde o início, suas performances incorporaram primeiro o filme e, depois, o vídeo. Sua primeira performance pública, *Oad Lau* (1968; o título é o nome de uma vila marroquina, cuja tradução é "lugar molhado"), continha o filme *Wind* [Vento], que abordava o vento e a água como elementos básicos. Em suas performances, Jonas usou a câmera e o monitor tanto como apoios teatrais quanto como elementos esculturais. Como Nam June Paik antes dela, também comprou uma câmera Sony Portapak em 1970. Por achar o vídeo "muito mágico" e imaginando-se uma "feiticeira eletrônica conjurando as imagens", ela inventou o nome Organic Honey como um *alter ego*. *Organic Honey's Visual Telepathy* [Telepatia visual de Organic Honey] (1972) foi uma performance com vídeo apresentando um "set" ou instalação onde Jonas criou uma sala a partir da imagi-

nação de Organic Honey. O vídeo dos movimentos de Jonas proporcionou uma reflexão da ação, semelhante à de um espelho, que alterava a percepção do que o público estava vendo. Essas performances mudavam frequentemente, apresentando a versatilidade de Jonas como artista e "feiticeira", um papel que ela incorporou trajando longas vestes azuis e usando um chapéu pontudo de mago.

Funnel [Funil] (1974) incorporou três áreas de performance, separadas por cortinas, onde Jonas executava rituais baseados em seu interesse pela magia e pelas tradições dos nativos americanos do sudoeste dos Estados Unidos. Em uma área, projetava-se um vídeo ao vivo em um monitor, proporcionando uma visão detalhada de toda a performance. Jonas retornou a várias das imagens usadas em *Funnel* em sua instalação de 1998 na galeria Pat Hearn de Nova York. *My New Theater II (Big Mirror)* [Meu novo teatro II (Grande espelho)] é um videoteatro montado dentro de uma grande estrutura afunilada, apoiada por dois cavaletes. Ao espiar pelo funil, o observador vê Jonas em uma tela executando rotinas diárias (por exemplo, varrendo o chão) que se transformam em sapateados frenéticos, enquanto ouve canções e textos da trilha sonora (inclusive o poema "Big Mirror" [Grande espelho] de William Carlos Williams, e canções folclóricas que falam de amigos que morreram).

Jonas continua a inovar mais de trinta anos depois de sua primeira obra ter causado tanta agitação, um feito raro. Após vivenciar um "declínio", segundo ela, em meados dos anos 80, quando o mundo artístico passava por mudanças radicais e sua antiga marca de experimentação formal estava em baixa, Jonas ressurgiu em 1987 com uma avassaladora performance com meios de comunicação de massa, *Volcano Saga* [Saga do vulcão], baseada em um poema islandês do século XIII; em 1994, ela criou *Sweeney Astray*, baseado em um poema irlandês medieval, e encomendado pelo Stedelijk Museum, em Amsterdam, para a retrospectiva de sua própria obra.

35. (abaixo) Joan Jonas, *Organic Honey's Visual Telepathy/Vertical Roll* [Telepatia visual de Organic Honey/Faixa vertical], 1972/1994.

36. (direita) Joan Jonas, *Organic Honey's Visual Telepathy* [Telepatia visual de Organic Honey], 1972.



Ao refletir seu interesse constante nas diversas percepções corretas e incorretas proporcionadas pela câmera em um contexto de performance, Jonas, aqui, colocou-a sob uma mesa de vidro para filmar artistas atuando sobre a mesa. Essas cenas foram projetadas sobre cortinas soltas, com operadores de câmera, artistas e músicos visíveis para o espectador.



37. Joan Jonas, *Funnel* [Funil], 1972. Performance em The Kitchen, Nova York. Fotografia: Copyright © 1974, Babette Mangolte, todos os direitos de reprodução reservados.

Performances de "estúdio"

A filmadora tornou-se uma parceira nas performances de diversos artistas influentes atraídos pelos meios de comunicação de massa eletrônicos, registrando ações íntimas, quase sempre ritualistas. Embora haja, discutivelmente, um *continuum* histórico da

38. (esquerda) Joan Jonas, *My New Theater II (Big Mirror)* [Meu novo teatro II (Grande espelho)], 1998.

39. (abaixo) Joan Jonas, *Volcano Saga* [Saga do vulcão], 1987. Depois de visitar o Japão em 1970, Jonas comprou uma câmera Portapak. "Este aparelho", ela diz, "permitiu-me acrescentar outra reflexão e relacionar-me com o público através do close-up no sistema de vídeo em circuito fechado para transmissão ao vivo. O monitor é um espelho constante."

performance dadaísta ao Fluxus, e arte de *Happenings* e performances, "meios de comunicação de massa e arte performática" não se encaixam nele de modo nítido. Ao contrário de seus predecessores dadaístas, artistas como Bruce Nauman (1941-) e Vito Acconci (1940-) não estabeleceram para si a meta de interatividade com o público. Às vezes suas performances eram casos particulares, exercícios executados no estúdio, filmados, mas não necessariamente apresentados. Em vez de objetos vendáveis (como pinturas ou esculturas), o processo físico da criação da arte tornou-se a própria obra. A filmadora representava "o outro", ou o público. Além disso, era fundamental, nas tentativas desses artistas, libertar-se das limitações da arte tradicional.

As performances particulares baseadas em meios de comunicação de massa de Nauman e Acconci referem-se ao artista sozinho em seu estúdio. Ao mostrarem em isolamento seus corpos (mãos, dedos) e seus movimentos (mãos pintando ou esculpindo), criavam obras que explicitavam os gestos fundamentais do artista. Segundo Acconci: "Se o minimalismo era tão bom, o que eu podia fazer? O que faltava era a fonte. Eu tinha de revelar a fonte"; com isso ele referia-se ao corpo e ao movimento do criador da arte. No espírito iconoclasta dos anos 60, Acconci e outros procuraram li-



bertar-se da influência da história da arte eliminando tudo, exceto o processo de seu trabalho. "As pessoas faziam performance para não pintar nem esculpir", diz Acconci. "A pintura e a escultura tinham o poder de um Verdadeiro Deus da Arte; a performance era uma maneira de impor, no meio de um único sistema de crenças, o bando de deuses múltiplos."

Para Nauman, suas performances particulares, ou "representações" como ele as denominava, abordavam a relação entre a escultura (por exemplo, *Neon Templates of the Left Hand of My Body Taken at Ten Inch Intervals* [Moldes de néon da mão esquerda de meu corpo feitos a intervalos de dez polegadas], 1966, ou a cera sobre tecido *From Hand to Mouth* [Da mão à boca], 1967), e as próprias atividades no estúdio. Em uma de suas performances, ele assumiu diversas posições (sentado, curvado, agachado), criando uma "escultura viva" com seu corpo. Nauman, que também era músico, foi profundamente influenciado pelo sentido ampliado de tempo em composições seriais de Philip Glass, Steve Reich e Terry Riley. *Violin Phase* [Fase de violino] de Reich (1967) apresentou um padrão básico tocado repetidamente por vários violinos. Nauman incorporou este formato aberto (uma aparente ausência de início ou fim) às suas performances com vídeo, que usavam uma câmera fixa gravando gestos e movimentos, os quais ele considerava arte em si mesmos. Essa perspectiva de que mesmo movimentos comuns poderiam ser considerados arte devia algo à coreógrafa Meredith Monk, que ele conheceu em 1968. Durante os anos 60, Nauman fez cerca de 25 vídeos, consistindo em ações mundanas, repetitivas. Esta abordagem para a dança teve suas origens no trabalho pioneiro da coreógrafa de São Francisco, Anne Halprin (1920-), cujas oficinas foram frequentadas por futuros dançarinos/coreógrafos influentes como Trisha Brown (1936-), a dançarina que se tornou cineasta, Yvonne Rainer (1934-) e Simone Forti (1935-).

A interação entre performance e escultura na obra de Nauman também foi influenciada pelo filósofo vienense Ludwig Wittgenstein e pelo dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett. Wittgenstein exerceu influência sobre vários artistas conceituais, atraídos por sua exploração das implicações filosóficas da linguagem comum. Era a variedade de jogos de linguagem, como ele os denominava, que revelava o significado, oriundo da maneira como as palavras eram usadas. "O termo jogo de linguagem", Wittgenstein escreveu em *Investigações filosóficas*, "tem por objetivo destacar o fato de que falar uma língua faz parte de uma atividade ou de uma forma de vida." A linguagem como atividade que pode ser, ao mesmo tempo, reveladora e secreta, uma fonte de união bem como de separação, foi alvo de Nauman em muitas videoinstalações feitas para performances. Em *Anthro/Socio (Rinde Facing Camera)* [Rinde diante da câmera], 1991, e *Anthro/Socio (Rinde Spinning)* [Rinde girando], 1992, Nauman colaborou com o artista/músico Rinde Eckert,

cujas faces ele filmou em close-up envolvido nos jogos de linguagem de Wittgenstein de frases representadas e cantadas ("Ajude-me, fira-me, sociologia; alimente-me, coma-me, antropologia").

Nauman abordou questões de identidade em quatro filmes mudos de 16 mm, feitos de 1967 a 1968. Chamados *Art Make-up* [Maquiagem de arte], eles o mostram aplicando diversas cores à pele para mascarar sua identidade. Este tema veio à tona, mais tarde, em seus vídeos com palhaços. Nauman usava frequentemente o palhaço como um ícone em performances com vídeo que ilustram o interesse do artista em linguagem e os extremos do comportamento humano. O palhaço em *Clown Torture* [Tortura do palhaço] (1987) era forçado a ficar em uma perna só e, em outra ocasião, a equilibrar dois aquários e um balde de água, enquanto gritava o tempo todo "Não, não, não" e "sinto muito, sinto muito". Este interesse em comportamentos extremos reflete o grande interesse de Nauman por Beckett, cujas narrativas sucintas quase sempre mostram pessoas em situações impossíveis: presas em latas de lixo ou enterradas na areia até o pescoço. A performance com vídeo de Nauman, *Slow Angle Walk* [Caminhada angular lenta] (1968), à qual ele deu o subtítulo *Beckett Walk* [Caminhada de Beckett], mostra o artista fazendo uma caminhada forçada no estúdio. Ele ergue a perna esticada, depois gira o corpo 180 graus antes de deixá-la tocar o chão. Pode-se imaginar Buster Keaton, que Beckett escolheu como ator em seu único filme, intitulado *Film* [Filme] (1964), inventando tal movimento. Ações destrutivas, como aquelas da italiana Gina Pane que cortou os dedos dos pés em sua escultura para a performance *Le corps pressenti* (1975), ressurgem na obra do artista Pier Marton (1950-), cuja série *Performance for Video* [Performance para vídeo] (1978-82) continha seqüências onde Marton batia em si mesmo com um violão até este se desintegrar. Representações de extremos de linguagem e gestos lembram a idéia de Bertolt Brecht de alienação no teatro como meio paradoxal de atrair o público para mais perto da peça. Ao excitar as emoções dos espectadores, mesmo negativamente, o artista os envolve com a ação ou narrativa.

40. Bruce Nauman, *Anthro/Socio (Rinde Spinning)* [Rinde girando], 1992.



Acconci, cujo envolvimento com os meios de comunicação de massa engloba vídeo *single-channel* (uma fita e um monitor), instalação e performance, expressou a essência de sua arte performática em um ensaio de 1979, *Steps Into Performance (And Out)*:

Se me especializasse em um meio de expressão eu estaria determinando uma área para mim mesmo, uma área da qual teria de me libertar, constantemente, à medida que um meio de expressão fosse substituído por outro – assim, em vez de me voltar para a “área”, eu voltaria minha atenção para o “instrumento”, focar-me-ia em mim mesmo como o instrumento que atuaria em qualquer área disponível.

Acconci via a cena de vídeo ou de filme como algo que o separava do mundo externo, colocando-o em uma “câmara de isolamento”, como ele dizia, onde se conectava intimamente com seu material básico, o corpo. Fez seu primeiro vídeo, *Corrections* [Correções], em 1970, a pedido do curador e escritor americano Willoughby Sharp, que fundou a efêmera *Avalanche*, uma revista dedicada à arte corporal, à arte processual e ao vídeo. *Corrections* refletia seu interesse no imediatismo do vídeo. Podendo se ver no monitor enquanto gravava, Acconci tenta queimar uma mecha de cabelo da nuca, usando a imagem no monitor como guia. Anteriormente, naquele mesmo ano, fez um filme de 8 mm, *Three Adaptation States* [Três estados de adaptação], uma gravação simples de movimentos em seu estúdio, que ele viu como sua transição da página (havia sido poeta) para a arte. “Tive de deixar a página”, diz ele, “e ao menos cheguei ao chão.” Em *Centers* [Centros] (1971), sozinho em seu estúdio com uma filmadora fixa, ele aponta para a lente em um



41. (direita) Bruce Nauman, cena de *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* [Caminhada angular lenta (Caminhada de Beckett)], 1968. Em sua obra de vídeo e performance, Nauman estava interessado em apresentar ao espectador um processo esclarecedor, e não uma obra de arte completa, objetiva. Palhaços e pessoas pegas em situações extremas também refletem o interesse de Nauman na obra do escritor Samuel Beckett.

42, 43. (página ao lado) Bruce Nauman, duas cenas de *Clown Torture* [Tortura do palhaço], 1987.

gesto que vira a câmera de volta para o espectador. Fica em pé, de olhos vendados, em *Contacts* [Contatos] (1971), com uma mulher ajoelhada diante dele, mantém a mão diante de diversas partes de seu corpo, sem contudo tocá-lo. Novamente, uma câmera fixa registra suas tentativas de dizer o nome das partes de seu corpo à medida que ela move a mão em torno dele.

Acconci não gostava do termo "performance" devido a suas associações com o teatro: "Odiávamos a palavra 'performance'. Não podíamos, não denominaríamos o que fazíamos de 'performance'... porque performance tinha um lugar, e esse lugar, por tradição, era um teatro, um lugar ao qual se ia como se ia a um museu." Contudo, apresentou-se em público. Em *Pryings* [Espreitadas] (1971) e *Pull* [Tração] (1971), Acconci e Kathy Dillon empenham-se em uma batalha de desejo e resistência enquanto Acconci tenta manter as pálpebras dela abertas, ou cada um deles tenta hipnotizar e controlar o outro com jogos visuais.

Acconci trouxe suas investigações do tempo e do corpo para o espaço das galerias quando, em 1971, colaborou com Dennis Oppenheim e Terry Fox na galeria Reese Paley em Nova York. Fitando um enorme relógio de parede, de costas para o público, Acconci realizou movimentos particulares enquanto os outros artistas jaziam no chão perto de um monitor de vídeo e sistema acústico. Em seu *Command Performance* [Performance de comando], 1974, Acconci confronta o espectador da galeria, ao incorporá-lo ao ambiente de vídeo. Em uma sala estreita, o espectador senta-se em um banquinho diante de um monitor localizado no chão. O monitor mostra uma fita de Acconci, também deitado no chão, de costas, forçando a cabeça em direção à câmera, implorando ao espectador que o seduz, em um monólogo divagante que repete frases como: "Venha, meu bem, conquiste-me." Em outro monitor atrás do banquinho aparece uma imagem do espectador que está sendo filmado por uma câmera presa à parede acima do banquinho. Todos tornam-se *voyeurs* nesta dança de sedução múltipla.

Naquela época Nam June Paik também estava trabalhando com meios de comunicação de massa e performance. Durante seu período no Fluxus no início dos anos 60, em várias colaborações com a música Charlotte Moorman, Paik criou performances musicais e com vídeo que contestavam a maneira tradicional de tocar e ouvir música. Em *TV Bra* [Sutiã na TV] (1968), Moorman é filmada sem sutiã, tocando violino, e usando dois espelhos circulares sobre os seios, que refletiam câmeras focadas em seu rosto. Ele e Moorman foram presos em 1967 pela apresentação dela sem sutiã em *Sextronique*, onde as costas de Paik, sem camisa, tornaram-se o "baixo" para o arco de Moorman. "Eu queria agitar as águas monótonas compostas por mulheres e homens assexuados, trajando ternos pretos, que tocavam música", disse ele certa vez. Paik e Moorman colaboraram em vários desses projetos, inclusive *Concerto for* 49

TV, Cello and Video Tape [Concerto para TV, violoncelo e vídeo] (1971), no qual ela passava seu arco por pilhas de aparelhos de televisão que mostravam imagens dela, simultâneas e pré-gravadas, passando o arco pelas televisões. O interesse particular dele era visualizar o tempo. "É preciso enfatizar", escreveu em 1962, antes de sua apresentação na Galeria Parnass em Wuppertal, "que meu trabalho não é pintura, nem escultura, mas sim uma arte temporal: não gosto de nenhum gênero em especial."

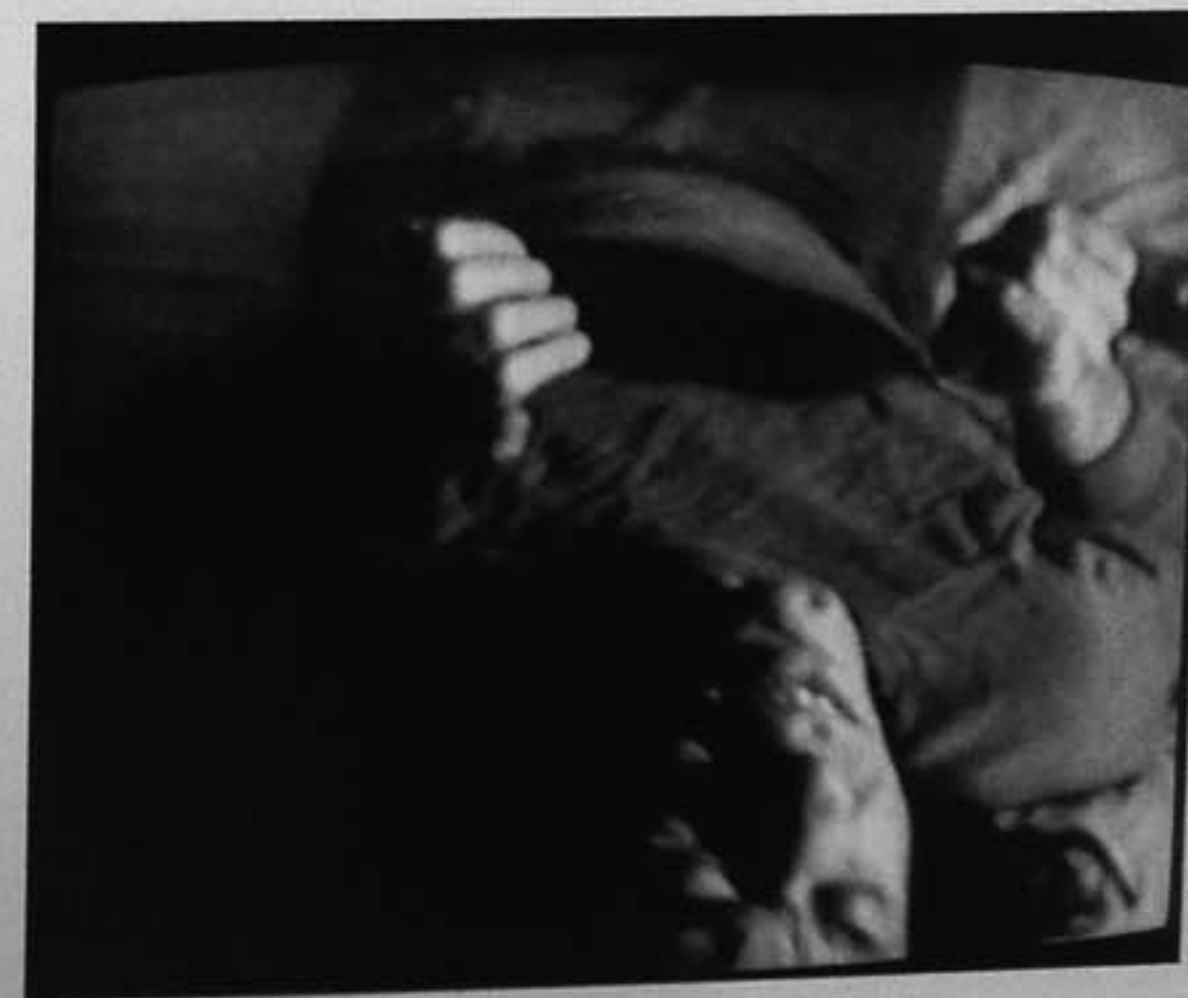
Embora Paik tenha abandonado a performance ao vivo nos anos 80, voltando-se para construções maciças de vídeo com vários monitores, sua ligação com a performance continua óbvia. É como se tivesse feito do monitor um artista por seu próprio mérito. Ele injeta uma vida tão frenética em suas instalações, com imagens correndo pelas telas, que as esculturas com vídeo mais parecem organismos mecanizados do que monitores inertes. Na verdade, desde 1964 ele fez vários "videorobôs", inclusive *Family of Robot, Aunt* [Família de robô, tia] (1986) e *Family of Robot, Uncle* [Família de robô, tio] (1986), nos quais a principal impressão visual é criada pelos aparelhos de televisão, e não pelas imagens neles contidas. Ele agora cria o que se pode denominar instalações feitas para performances.

Gutai japonês e acionismo vienense

O grupo Gutai de pintores e artistas foi proeminente no Japão de 1954 a 1958, embora tenha existido até 1972. Em resposta à devastação da Segunda Guerra Mundial, os artistas do Gutai expressaram um envolvimento violento com seu material. Filmes como

44-47. (esquerda) Vito Acconci, *Second Hand* [Segunda mão ou Ponteiro dos segundos], performance na Galeria Reese Paley, 1971.

48. (direita) Vito Acconci, *Command Performance* [Performance de comando], 1974. A primeira prática artística de Acconci foi a poesia, que ele considerava como "movimento de um lado a outro da página". A performance tornou-se para ele uma maneira de passar da página para um "espaço físico externo".

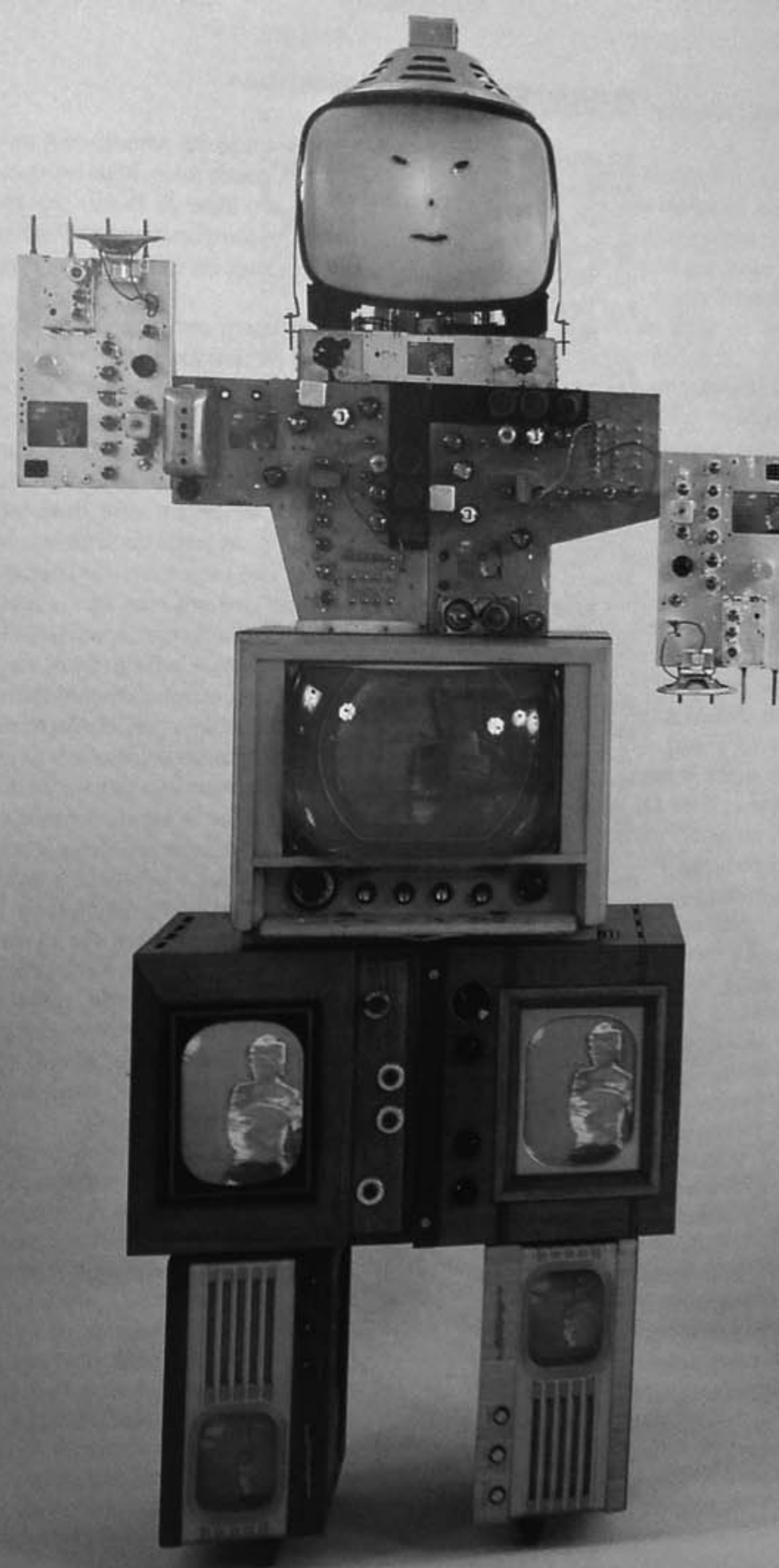


50. (página ao lado) Nam June Paik, *Family of Robot, Aunt and Uncle* [Família de robô, tia e tio], 1986. Paik ficou fascinado pela ideia científica de que o cérebro humano cresceu apenas depois que o homem começou a caminhar ereto. Por volta de 1986 ele havia criado uma família de robôs, incluindo avós, tia e tio, pais e três filhos.

Gutai on Stage [Gutai no palco] (1957) e *Gutai Painting* [Pintura Gutai] (1960) mostram artistas "atirando" em telas com flechas embebidas em tinta, atingindo-as com luvas de boxe cheias de tinta, ou espatifando pinturas com seus próprios corpos. Embora ansioso para que suas ações antiarte fossem vistas e filmadas, o grupo Gutai permaneceu envolvido com a pintura em vez de explorar novos meios de expressão. Foi apenas mais tarde que, no Japão, grupos como o Dumb Type empenharam-se totalmente nos meios de comunicação de massa dos quais os japoneses, principalmente a Sony Corporation, tinham sido pioneiros.

A expressão pós-guerra mais radical de performance com meios de comunicação de massa foi a dos *Wiener Aktionisten*, os acionistas vienenses, principalmente Hermann Nitsch (1938-), Otto Muehl (1925-), Kurt Kren (1929-) e Valie Export (1940-), muitos dos quais começaram como pintores. Repelidos pela guerra, pelo nazismo e seu legado, embora rejeitassem o modernismo aceito pelos museus, esses artistas procuraram fazer uma arte sensacional em termos programáticos. Buscavam inspiração tanto no entendimento de Freud do inconsciente quanto nas práticas artísticas liberais adotadas pelo Fluxus. Com exceção de Valie Export, cujo âmbito artístico talvez tenha sido o mais amplo de todos, estendendo-se a escultura, vídeo, filme, fotografia, instalação e performance, os acionistas exaltavam a "destruição" como via primária para a liberdade artística e social. "Não posso imaginar nada significativo onde nada seja sacrificado, destruído, desmembrado, queimado, perfurado, atormentado, assediado, torturado, massacrado... esfaqueado, destruído ou aniquilado", escreveu Muehl em 1963. As ações oriundas dessa maneira de pensar quase sempre envolviam mutilação corporal, sexo sadomasoquista, esquartejamento de animais e práticas misóginas, todas executadas para a câmera, às vezes com observadores (público), quase sempre sem. Em *Funèbre* (1966), uma das primeiras ações filmadas por Muehl, um corpo nu jaz em uma cama, e é borrifado com pigmento e manipulado por outras figuras nuas. Muehl

49. (direita) Nam June Paik, *Concerto for TV, Cello and Video Tape*. *TV Cello Premiere* [Concerto para TV, violoncelo e vídeo. Primeira apresentação de violoncelo para TV], 1971. Nam June Paik contesta constantemente a ideia de "realidade" da imagem de televisão, ao colocar aparelhos de TV em posições inesperadas ou ao distorcer as imagens na tela.



fez as performances de Yves Klein no início dos anos 60 com modelos nus e tinta parecerem inocentes jogos de salão. Mais extremo foi Scheiss-Kerl [Homem-merda], 1969, um filme de 16 mm que mostra graficamente atos de coprofilia. Um comportamento tão extremo em filme viria à tona novamente nos anos 80, na obra dos americanos Paul McCarthy e Ron Athey.

Para Muehl, atos normalmente vistos como perversos ou degradantes eram, de fato, formas de escapar às limitações impostas pelos padrões sociais. Por volta de 1971 ele abandonou a arte e as ações para formar uma comunidade, que existe até hoje, na qual a livre expressão sexual e interações desinibidas são a regra. Quando foi descoberto que algumas dessas práticas envolviam crianças, Muehl ficou na prisão por sete anos, de 1991 a 1998. Suas transgressões e práticas supostamente utópicas eram, obviamente, intoleráveis para a sociedade que ele achava estar tentando libertar.

Kurt Kren, que colaborou como cineasta com vários artistas acionistas, estava particularmente interessado nas capacidades técnicas de edição e manipulação de imagens. Ele fazia filmes experimentais desde os anos 50, os quais eram estruturalmente influenciados por práticas musicais em série do mesmo período. As técnicas de edição rápida e de repetição de fotogramas acentuavam as qualidades materiais do filme, ao mesmo tempo que proporcionavam um novo vocabulário para "tempo", conforme experimentado pelo espectador. Kren foi atraído pela complexidade visual das ações de Gunther Brus (1938-) e Muehl, e viu nelas o potencial para criar seu tipo próprio de colagem em filme. Segundo a descrição do historiador de arte Huber Klocker: "Os filmes de Kren são meios de expressão de armazenamento pictórico semelhante à colagem, organizados em uma nova forma de espaço e tempo, que comprime a massa pictórica como uma máquina, convertendo-a em pura energia." O filme colorido de 3 minutos *Leda and the Swan* [Leda e o cisne] (1964), uma das ações gráficas de Muehl, torna-se, nas mãos de Kren, uma ária sincopada de caos e abstração.

Valie Export, que participou do final do acionismo, criou performances, vídeos, filmes e eventos com meios de comunicação de massa desde meados dos anos 60, análises destemidas e quase sempre gráficas do papel da mulher na sociedade. Ela fundou a Austrian Filmmakers Co-operative e seus primeiros experimentos com performance e filme (*Menstruationsfilm*, 1966, *Orgasmus*, 1966) colocaram-na na vanguarda da performance feminista, opondo-se fortemente ao abuso de mulheres encontrado entre outros acionistas como Muehl. Seus filmes e performances feministas, bem como seus primeiros experimentos em fotografia arranjada, também são marcados por investigações tecnologicamente sofisticadas no campo da percepção, da imagem fotográfica e filmada, e da linguagem corporal. Por volta do início dos anos 70, ela já usava o vídeo em performances como *Bewegungsimaginationen* [Imaginação do movi-

mento], 1974, que apresenta imagens filmadas e vídeo ao vivo. Já em meados dos anos 80, ela combinava meios de expressão (fotografia arranjada, vídeo e filme de 16 mm) em obras como *Syntagma* (1983). O objetivo a longo prazo de Export era resgatar a figura feminina na arte. "No filme", ela diz, "o corpo feminino torna-se a imagem da mulher até que a história do filme e a história do corpo da mulher sejam praticamente uma só."

Enquanto os acionistas vienenses exercitavam supostamente sua liberação do socialismo nacional, artistas do bloco oriental dedicavam-se a atividades secretas que, quando descobertas, eram punidas com a prisão. Câmeras e vídeos eram ferramentas de vigilância usadas para espionar cidadãos e não deviam ficar nas mãos de indivíduos, muito menos de artistas, que poderiam usá-las de forma subversiva. Entre os grupos artísticos mais isolados do leste europeu estavam os romenos, aos quais era proibido qualquer tipo de reunião pública sem autorização. Assim, as performances, tais como eram, consistiam principalmente em ações particulares. Ion Grigorescu criou vários filmes de curta metragem e ensaios fotográficos que exploravam seu sentido de identidade fraturado pelas mentiras e códigos secretos necessários para a sobrevivência em um Estado totalitário. Em filmes Super-8 como *Boxing* [Boxe] (1977), *Man as Center of the Universe* [O homem como centro do universo] (1978) e *Dialogue with Nicolae Ceausescu* [Diálogo com Nicolae Ceausescu] (1978), ele filma a si mesmo no isolamento de seu próprio quarto ou em um campo distante, refletindo o confinamento extremo de sua situação. Usava freqüentemente várias imagens de si mesmo dentro da tela para sugerir o eu fragmentado e a eliminação de identidade pessoal imposta pelo governo.

Tibor Hajas (1946-80) ainda era pouco conhecido fora de sua Hungria natal, mas suas performances fotográficas, nos anos 70, eram tão perigosas quanto subversivas. Em *Dark Flash* [Clarão escuro] (1976), ele pendia do teto de uma sala escura, preso por uma corda amarrada em torno das mãos. Segurando uma câmera em uma das mãos amarradas, tentou fotografar clarões de luz que ocasionalmente perfuravam a escuridão. Ao final da performance havia um enorme clarão de magnésio enquanto Hajas, agora inconsciente, era libertado da corda.

Já o quadro vivo em que se combinavam a performance e os meios de comunicação de massa criado pelo famoso artista alemão Gerhard Richter, do pós-guerra, e por Konrad Fischer, seu assistente, com a colaboração do pintor Sigmar Polke, era relativamente conservador em comparação com a obra de Hajas. Juntos organizaram *A Demonstration for Capitalist Realism* [Manifestação em favor do realismo capitalista] (1963), durante a qual ocuparam um canto totalmente decorado de uma loja de móveis e reprogramaram um aparelho de televisão com imagens de teor político. Aqui pode-se fazer certas ligações visuais com *TV De-coll/age* de

Vostell e a colagem de Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* [O que exatamente torna os lares atuais tão diferentes, tão atraentes?] (1956), desafiando a aparente tranquilidade da vida doméstica com implicações de sublevação social e política.

Sexo e performance com meios de comunicação de massa

A historiadora de arte Moira Roth estabelece o vínculo entre arte performática feminista e o chamado "teatro de rua", no qual haviam se engajado ativistas feministas, como a interrupção do concurso de beleza Miss América em 1968. A revolta feminista contra os papéis aos quais os sexos se achavam limitados fazia parte de um modelo cultural de movimentos de liberação em todo o mundo, que incluíam estudantes, pessoas de cor e homossexuais. Com Jonas e Schneemann como modelos, artistas feministas adotaram os meios de comunicação de massa como parte de suas ações para performances.

Em seu *Video Live Performances* [Performances ao vivo com vídeo] dos anos 70, a artista alemã Ulrike Rosenbach (1944-) mon-



52. Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* [O que exatamente torna os lares atuais tão diferentes, tão atraentes?], 1956.

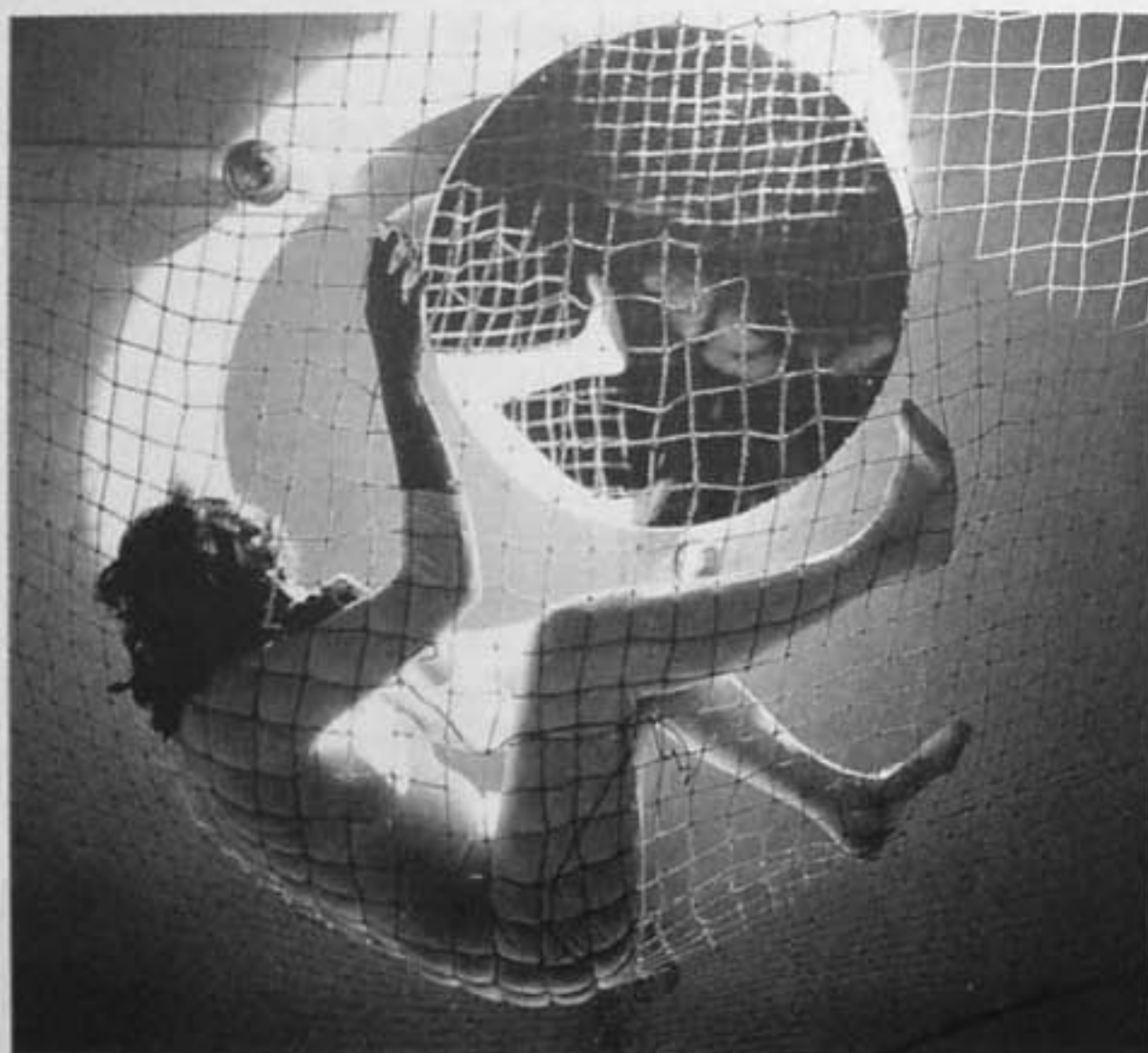
tou quadros gráficos, que eram executados apenas para a câmera. Suas performances públicas multimídia, que, em sua essência, passaram a ser ações feministas, incluíram *To Have No Power Is To Have* 54 *Power* [Não ter poder é ter poder] (1978). Aqui a artista fica suspensa, presa em uma rede, enquanto imagens de história da arte e cultura popular surgem em telas atrás dela.

Já em 1974, Orlan, artista performática multimídia, de origem francesa, literalmente reesculpiu seu corpo usando digitalização de imagens de vídeo e filmagens de operações cirúrgicas, nas quais altera a forma do corpo e do rosto. Ela criou auto-retratos psicológicos em obras como *The Re-Incarnation of St. Orlan* [A reencarnação de Sta. Orlan] e *Image(s)/New Image(s)* [Imagem(ns)/Nova(s) imagem(ns)], 1991, durante as quais foi filmada representando, sob anestesia local, enquanto o queixo era cirurgicamente remodelado segundo o da Vênus de Botticelli (de *O nascimento de Vênus*) ou o nariz, segundo o de Psiquê em *Le Premier Baiser de l'Amour à Psyche* [Psiché recebendo o primeiro beijo do Amor] de Gérard. Ela permaneceu consciente para "dirigir" a performance cirúrgica para a câmera. Não menos comprometida com uma visão feminista é Friederike Pezold, que desde o início dos anos 70 cria performances com vídeo como *The New Living Body Language of Signs According to the*

53. Gerhard Richter e Konrad Fischer, *A Demonstration for Capitalist Realism* [Manifestação em favor do realismo capitalista], 1963. Gerhard Richter e Konrad Fischer formam um quadro vivo em uma loja de móveis enquanto imagens de teor político aparecem em uma tela de TV.



Laws of Anatomy, Geometry, and Kinetics [A nova linguagem corporal viva de sinais segundo as leis de anatomia, geometria e cinética] (1973-76), na qual tenta mudar o enfoque da arquitetura, que considera tradicionalmente falocêntrica, para o corpo feminino.



54. (direita) Ulrike Rosenbach, *To Have No Power Is To Have Power* [Não ter poder é ter poder], 1978.

55. (abaixo) Orlan, *Le visage du 21 siècle*, 1990. A artista francesa Orlan submeteu-se a uma série de cirurgias cosméticas para transformar-se na forma feminina mais idealizada pelos artistas homens no decorrer da história.



Tendências conceituais e minimalistas

Uma estética minimalista em meios de comunicação de massa e performance é mais evidente na obra de Robert Wilson (1941-), mais bem conhecido por suas produções monumentais de obras originais como *A Letter for Queen Victoria* [Uma carta para a rainha Vitória] (1974) e *Einstein on the Beach* [Einstein na praia] (1976). Wilson, com formação em decoração de interiores, arquitetura e pintura, na verdade começou sua própria produção artística com *Slant* [Inclinação], um filme colorido abstrato, com 10 minutos de duração, feito em 1963. Uma de suas primeiras performances (provavelmente no final de 1964) foi apresentada em um cinema nas proximidades de Pratt School of Art and Design em Nova York, onde estudava, e consistiu em movimento coreografado acompanhado por filmagem. *Theatre Activity(1)* [Atividade teatral(1)], 1968, apresentado no Bleecker Street Cinema em Nova York, mostrava a fotografia de um gato que se sobrepunha à projeção da imagem de um campo de relva, que se repetia constantemente. Várias outras obras anteriores incluíram filmagens, sobretudo *Deafman* 56 *Glance* [Vislumbre do surdo] (1971). Embora Wilson continuasse a fazer vídeos e filmes (seu vídeo de 47 minutos *La Mort de Molière*, 1995, foi apresentado em 1997 na Whitney Biennial Exhibition), meios de expressão filmados não apareceram na maioria de suas grandes produções até 1998, quando ele e Philip Glass, seu colaborador em *Einstein on the Beach*, apresentaram *Monsters of Grace* 58 [Monstros da Graça], baseado em um texto de um místico persa do século XIII, Jelaluddin Rumi. Combinando ação ao vivo no palco e um filme computadorizado tridimensional (feito por Jeffrey Kleiser e Diana Walczak), a obra oscila entre ilusão e realidade, tudo sob a ação de um painel de controle computadorizado.

O compositor americano Robert Ashley (1930-) cria óperas experimentais desde os anos 70, que combinam música motivada pelo som de um texto falado e imagens de vídeo projetadas, incorporando imagens abstratas, imagens apropriadas (às vezes de programas de televisão) e palavras. *Music with Roots in the Aether* [Música com raízes no éter] (1976) foi um trabalho de 14 horas, baseado na música e obra de compositores contemporâneos, entre os quais Philip Glass, Alvin Lucier e Steve Reich. *Dust* [Pó], de Ashley (1999), uma meditação fragmentada sobre a solidão na América contemporânea, incorporou cinco telas eletroluminescentes, bem como uma grande tela horizontal acima da área de performance, sobre as quais foi projetada uma série de imagens vertiginosas elaboradas pelo artista japonês Yukihiro Yoshihara. Para Wilson e Ashley, bem como para muitos outros artistas que incorporam os meios de comunicação de massa à sua obra, o vídeo e o filme proporcionam elementos arquitetônicos adicionais ao ambiente do palco e permitem maior manipulação do tempo.

Eiko e Koma, dançarinos japoneses associados ao minimalismo e ao teatro japonês de vanguarda, usaram tanto o filme quanto o vídeo em seu projeto de 1998 para o Museu Whitney, *Breath* [Respiração], onde apareceram ao vivo em meio a um ambiente de projeção de vídeo e filme. Paisagens fluidas de formas da natureza e formas mutáveis de seus corpos em movimento sugeriam relações entre o corpo vivo e a imagem filmada "ao vivo".

A natureza maleável das percepções que os espectadores têm da realidade é preponderante na obra de Douglas Davis (1933-). Em 1977, como parte de *documenta vi*, Davis planejou uma transmissão internacional via satélite para mais de 25 países. Davis, que estava em Caracas, Venezuela, apresentou *The Last Nine Minutes*, no qual falou com o público sobre a distância espacial/temporal entre eles. Foram incluídas na transmissão performances de Nam June Paik e Charlotte Moorman (*TV Bra*, *TV Cello* e *TV Bed* [Sutiã na TV, Violoncelo na TV e Cama na TV]) e uma performance/palestra de Joseph Beuys sobre uma de suas teorias utópicas de arte. Davis ampliou esta mesma prática em 1981 com *Double Entendre*, outra performance ao vivo, via satélite, ligando o Museu Whitney em Nova York ao Centro Georges Pompidou em Paris, na qual Davis examina um caso de amor transatlântico. Ao mesmo tempo, ele contesta idéias de conexão eletrônica, limites sexuais e culturais bem como teorias da linguagem; tudo isso baseado em um texto do teórico francês Roland Barthes, *A Lover's Discourse* [Fragmentos de um discurso amoroso] (publicado pela primeira vez na França em 1977).

A ligação intelectual com arquitetura, teorias de espaço público e privado e questões de percepção levou Dan Graham (1942-)



57. (acima) Dan Graham, *Performance/Audience/Mirror* [Performance/Público/Espelho], 1977.

58. (abaixo) Robert Wilson e Philip Glass, *Monsters of Grace* [Monstros da Graça], 1998. Para Wilson, os elementos de design não sustentam meramente a obra: eles são a obra, o próprio conteúdo de seu teatro. "Ouça as imagens", diz ele.

a criar obras de performance e instalação que envolviam os espectadores, ao focarem diretamente sua posição de observadores em determinado espaço e tempo. Espelhos, sistemas de vídeo de circuito fechado e ambientes complexos de observação são frequentemente usados por ele para envolver o espectador em suas idéias sobre público e espaço físico. Em *Performance/Audience/Mirror* [Artista/Público/Espelho] (1977), Graham posicionou-se em um espaço para performance, de costas para um espelho, de frente para o público. Ele analisou os movimentos do público e seu possível significado e, depois, virou de frente para o espelho, analisou seus movimentos e os do público quando "filtrados" pelo espelho. Questões de subjetividade/objetividade, o observador e o observado, público e artista foram tratadas como relações variáveis e muito subjetivas. À medida que seu uso de tecnologia de vídeo foi ficando mais sofisticado, Graham começou a incorporar o vídeo aos seus ambientes espelhados. Em 1983, *Performance and Stage Set Utilizing Two Way Mirror and Video Time Delay* [Performance e montagem de palco com espelho dupla-face e vídeo de reprodução diferida], criado para sua retrospectiva no Kunsthalle de Berna, consistia em músicos e público sentados de frente um para o outro, com um enorme espelho dupla-face no meio. Um vídeo filmado ao vivo era projetado sobre o espelho com um atraso de seis segundos, criando um caleidoscópio virtual de imagens com percepção deformada, e durante essa projeção o público observava os artistas apenas através do filtro do espelho e do vídeo, enquanto também via a si mesmo e aos artistas com um atraso temporal. Esta sensação de desorientação contestava a postura do público como observador. Graham

56. Robert Wilson, *Deafman Glance* [Vislumbre do surdo], 1971.





59. Dan Graham, *Three Linked Cubes/Interior Design for a Space Showing Videos* [Três cubos conectados/Projeto de interiores para um espaço de mostra de vídeos], 1986.

continua a criar ambientes de observação, por exemplo, *Three Linked Cubes/Interior Design for a Space Showing Videos* [Três cubos conectados/Projeto de interiores para um espaço de mostra de vídeos] (1986), um espaço com vidro transparente e espelhado, apresentado na exposição de 1997 no Museu Guggenheim, *Rooms with a View: Environments for Videos* [Salas com uma vista: ambientes para vídeos], e uma versão atualizada deste, *New Space Showing Videos* [Novo espaço para mostra de vídeos] (1995). Em ambos os casos, os ambientes permitem ao espectador ver e ser visto; o espectador torna-se, ao mesmo tempo, artista e público.

Política, pós-modernismo e o novo espetáculo

As práticas interativas de Graham refletem as teorias da Situationist International, uma coletiva informal de artistas e intelectuais europeus, cujo principal porta-voz, Guy Debord (1931-94), teve profunda influência sobre artistas na Europa Ocidental e nos Estados Unidos. Central ao pensamento situacionista (uma combinação de marxismo, psicanálise e existencialismo) era que a teoria pode, e deve, ser o foco de "ações artísticas" de artistas e outros indivíduos envolvidos. Guiados por Debord, principalmente em seu ensaio de 1967 "The Society of the Spectacle" [A sociedade do espetáculo], os situacionistas, sobretudo por meio de escritos, agitaram em favor do controle popular de espaços urbanos. Uma de suas publicações, *On the Poverty of Student Life* [A pobreza da vida estudantil] (1966-67), prenunciou as revoluções estudantis mundiais de 1968. Artistas como Graham e Douglas Hall retrataram variações sobre os manifestos situacionistas em sua obra. Hall tornou-se diretamente associado ao teatro político como um dos fundadores da coletiva de performance multimídia T. R. Uthco, de São Francisco. Iniciado em



60. T. R. Uthco e Ant Farm (Doug Hall, Chip Lord, Doug Michels, Judy Procter), *The Eternal Frame* [O fotograma eterno], 1975. Cada fotograma do filme amador de 8 mm, de Abraham Zapruder, do assassinato do presidente Kennedy, foi objeto de mais especulações que qualquer outro filme na história.

1970, o grupo tornou-se conhecido por sua colaboração, em 1975, com outro grupo multimídia, Ant Farm, em *The Eternal Frame*, uma reencenação filmada do assassinato de Kennedy em 1963. Combinando o espetáculo de performance ao vivo, filmes de arquivo do assassinato real e filmagens das reações de espectadores à "reprodução" do evento, este projeto tornou-se um registro mordaz do fascínio americano por mitos, heróis e imagens televisuais.

Hall também parodiou a política americana em sua performance com vídeo *The Speech* [O discurso] (1982), durante a qual apresentou um discurso de campanha política vazio e repleto de lugares-comuns, de pé em um palanque, cercado pela "imprensa" e "simpatizantes". Em *Amarillo News Tapes* [As fitas dos noticiários de Amarillo] (1980) e *This Is the Truth* [Esta é a verdade] (1982), Hall contestou a própria noção de "verdade" no contexto dos meios de comunicação de massa, enquanto engajava sua inquirição constante sobre o poder da linguagem no contexto do "espetáculo público". Sem se desculpar pela falta de conteúdo intelectual, Mike Smith (1942-), em suas performances, vídeos e instalações desde o final dos anos 70, dá alfinetadas na banalidade da televisão comercial dos Estados Unidos na pessoa de seu personagem fictício "Mike". Sem idéias próprias, Mike é um receptáculo vazio que acolhe tudo o que a televisão tem a oferecer. Smith criou várias comédias na forma de performance, apresentando seu humor conceitual e inexpressivo em obras como *Down in the Rec Room* [Na sala de recreação] (1979), *Secret Horror* [Horror secreto] (1980) e *Mike Builds a Shelter* [Mike constrói um abrigo] (1985).

61-65

Esse "humor conceitual" ficou evidente desde o final dos anos 60 e atingiu a apoteose no pós-modernismo dos anos 80. Embora estudiosos ainda questionem as definições de pós-modernismo, certas tendências na prática de artistas nos ajudam a defini-lo. No teatro multimídia, as obras hipercinéticas do Wooster Group de Nova York são representativas da performance pós-moderna. O grupo oferece interpretações de peças clássicas – como *Emperor Jones* [O imperador Jones] de Eugene O'Neill, apresentada pelo grupo pela primeira vez em 1994, *Hairy Ape* [Macaco peludo], 1995, ou *House/Lights* [Casa/Luzes], 1997, baseada em *Dr. Faustus Lights the Lights* [Dr. Fausto acende as luzes] de Gertrude Stein – combinadas com meios de expressão modernos. Os textos originais das peças, embora intactos, ficam quase irreconhecíveis no meio do grande número de decibéis, vozes amplificadas e artistas ao vivo competindo pela atenção dos espectadores com versões em vídeo de si mesmos mostradas em vários monitores espalhados pelo palco. Ao capitalizar a singularidade de O'Neill ou Stein, proporcionam a representação gráfica do que o crítico e teórico social Fredric Jameson cita como o artista pós-moderno "apoderando-se de suas idiossincrasias e excentricidades para produzir uma imitação que ridiculariza o original". Mas, em vez de participar da banalidade da cultura dos meios de comunicação de massa, esses artistas (liderados por Liz LeCompte, que dirige a maioria de suas produções), na verdade, ele-

66



61, 62. (à direita, acima e ao lado) Mike Smith, *Down in the Rec Room* [Na sala de recreação], 1979, reeditado em 1981.



63. (abaixo) Mike Smith, *Mike Builds a Shelter* [Mike constrói um abrigo], 1985. O alter ego de Mike Smith, "Mike", é uma esponja viva para tudo o que os meios de comunicação de massa têm a oferecer. Ele sucumbe facilmente ao apelo dos comerciais, mas tem pesadelos com tudo o que está tentando consumir.

64, 65. (página ao lado) Mike Smith, *Secret Horror* [Horror secreto], 1980.



66. Wooster Group, *House/Lights* [Casa/Luzes]. Performance em Performing Garage, Nova York, outubro de 1998.



67. Wooster Group, *Brace Up!* [Força!], 1991. Entre os atores, Willem Dafoe e Kate Valk. Fotografia: Paula Court. O Wooster Group transforma peças clássicas em delírios de meios de comunicação de massa com múltiplos monitores de vídeo e textos fragmentados.



vam-na, por meio do uso sofisticado de tecnologia, a um nível artístico próprio que foge às associações entre a baixa tecnologia e o lugar-comum satirizado por Mike Smith. De qualquer maneira, o Wooster Group cria arte intelectual, como evidenciado por sua atração por escritores como O'Neill ou Stein. Entre seus colaboradores está um dos principais arquitetos do teatro pós-moderno, Richard Foreman, fundador do Ontologic Hysterical Theatre [Teatro ontológico histérico], que escreveu, para o grupo, *Miss Universal Happiness* [Miss felicidade universal] e *Symphony of Rats* [Sinfonia de ratos].

O teatro com meios de comunicação de massa de John Jesurun ilustra outro princípio dos gêneros pós-modernos, ou seja, o que o teórico francês Jean Baudrillard denominou "a morte do sujeito". Jorrando comentários sobre tudo, de filmes antigos ao rock e à psicologia pop, as peças teatrais de Jesurun, que quase sempre incorporam diversas imagens de vídeo dos atores, apresentam personagens perdidos em um universo de palavras e de privação emocional. Os "sujeitos" de Jesurun, ou seus personagens, estão mortos de certa forma, afogados em um mar de associações livres e termos de psicologia popular, sugerindo uma boca separada do corpo em uma peça de Beckett que tagarela eternamente. Contudo, ao contrário de Beckett, cuja veia poética é mais semelhante ao romantismo que ao pós-modernismo, Jesurun cria contextos que evocam paranóia e desesperança, como *Deep Sleep* [Sono profundo] (1985) no qual atores ao vivo vão sendo gradualmente "consumidos" por imagens filmadas de si mesmos, ou *Slight Return* [Leve retorno] (1994) no qual o público vê, projetada em vídeo, apenas a imagem de um artista preso em uma sala com uma câmera de vigilância.

Jesurun e o Wooster Group influenciaram muitos artistas mais jovens nos Estados Unidos e no exterior, sobretudo outra coletiva denominada Builders Association, cuja autodescrição é a definição virtual de um teatro pós-moderno com meios de comunicação de

68. John Jesurun, *Everything that Rises Must Converge* [Tudo o que sobe tem de convergir], 1990. Fotografia: Paula Court.





massa: "Nós reanimamos textos teatrais clássicos, introduzindo-os em novos meios de expressão, e depois remanejando-os dentro do contexto caótico da cultura global contemporânea." *Jump Cut* (*Faust*) de 1997, com textos de Jesurun e montagem visivelmente influenciada pelo Wooster Group, envolveu cenas de vídeo interativas e sofisticadíssimas, nas quais personagens do *Fausto* de Goethe faziam cenas de um filme de *Fausto* (1926), do tempo do cinema mudo, de F. W. Murnau, e reagiam ao vídeo ao vivo gerado por uma câmera colocada no palco.

Como Robert Wilson, o diretor franco-canadense Robert Lepage trabalha com grandes formatos multimídia. Com sua companhia Ex Machina, criou várias obras teatrais com meios de comunicação de massa, entre as quais *Polygraph* [Polígrafo] (1990), *Needles and Opium* [Aguilhas e ópio] (1992) e *The Seven Streams of the River Ota* [As sete correntes do rio Ota] (1996), uma obra de sete horas que combinou filme, vídeo, música e dança inspirada no cabúqui e no butô japoneses. Esta elegia sobre o século XX foi inspirada por sua visita a Hiroshima; é uma obra complexa que elimina o tempo, entrelaçando as vidas de pessoas que vivenciaram o Holocausto, o bombardeio de Hiroshima e a epidemia de AIDS. "O teatro está

69. (esquerda) Robert Lepage, *Polygraph* [Polígrafo], 1990.

70. (abaixo, à esquerda) Robert Lepage, *The Seven Streams of the River Ota* [As sete correntes do rio Ota], 1996. Para o diretor de ópera e teatro Robert Lepage, vídeo e filme tornam-se personagens vivos ao lado de atores em suas montagens usando tecnologia.

71. (abaixo) La Fura dels Baus, *F@usto: Version 3.0* [F@usto: Versão 3.0], 1998.

implicitamente ligado à tecnologia", disse Lepage. "Há uma poesia na tecnologia, mas tentamos usá-la de forma a não eclipsar a ação no palco." La Fura dels Baus, o grupo internacional de performance fundado em Barcelona em 1979, contestou abertamente os meios de comunicação de massa em seu fantasmagórico *F@usto: Version 3.0* [F@usto: Versão 3.0] (1998). Corpos ensangüentados, o fogo do inferno projetado em telas enormes e atores pendendo do teto ou flutuando no ar em "úteros" mecanizados, cheios de água, compunham representações gráficas ousadas para ilustrar a história de Goethe sobre o pacto entre o homem e o demônio.

Lepage afirma que foi influenciado pelos métodos de trabalho improvisados do diretor de teatro britânico Peter Brook (1925-), cuja companhia internacional com sede em Paris criou obras quase sempre baseadas em fontes clássicas e literárias (por ex., *The Mahabharata*, uma epopéia de nove horas de duração, desenvolvida ao longo de vários anos na década de 80). Embora Brook tivesse sido também diretor de cinema no início da carreira, ele não é associado aos meios de comunicação de massa. Contudo, fez uso significativo de vídeo ao vivo, de grande formato, em sua produção de 1992, *The Man Who* [O homem que], baseado no livro de Oliver Sacks, *The Man*

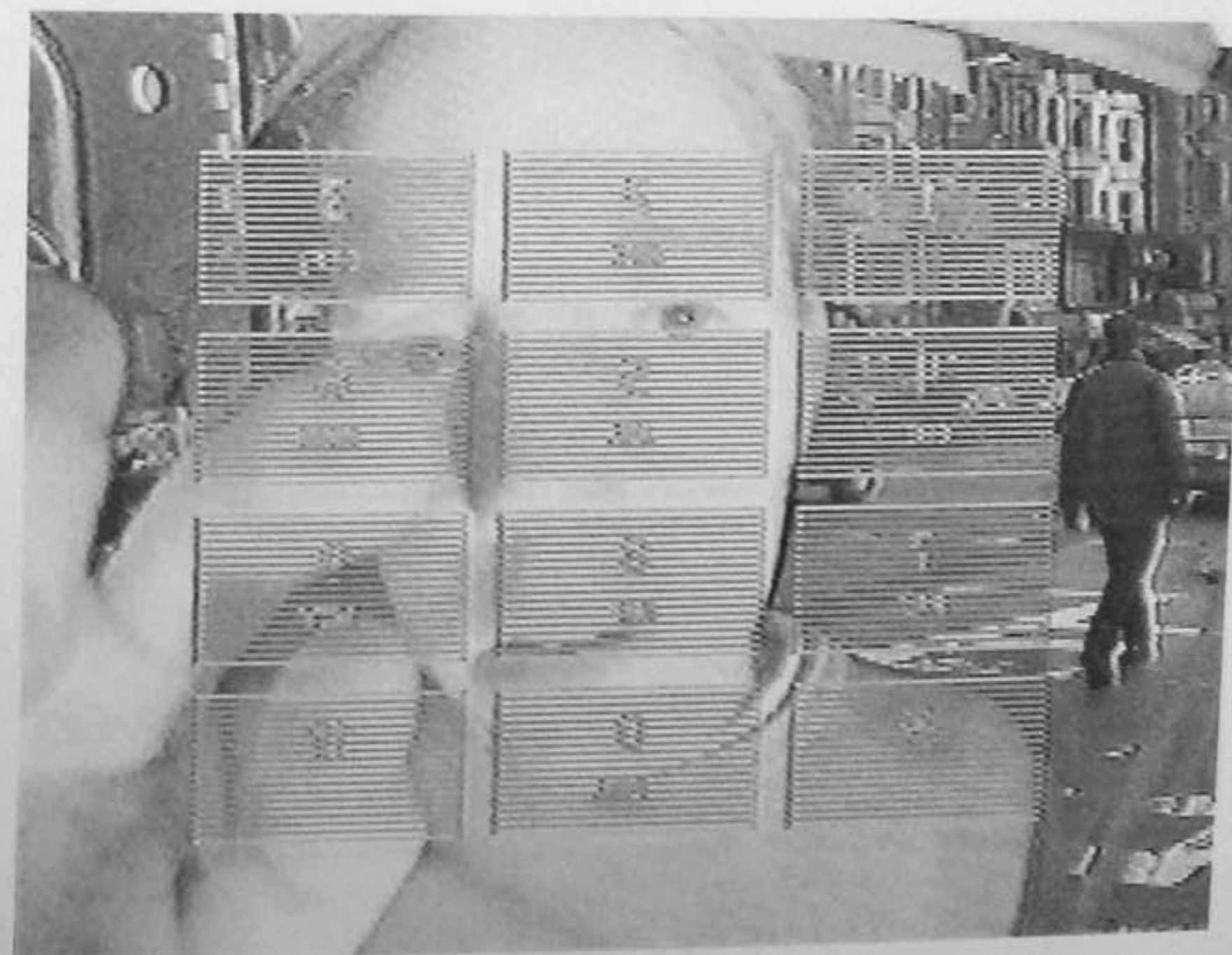
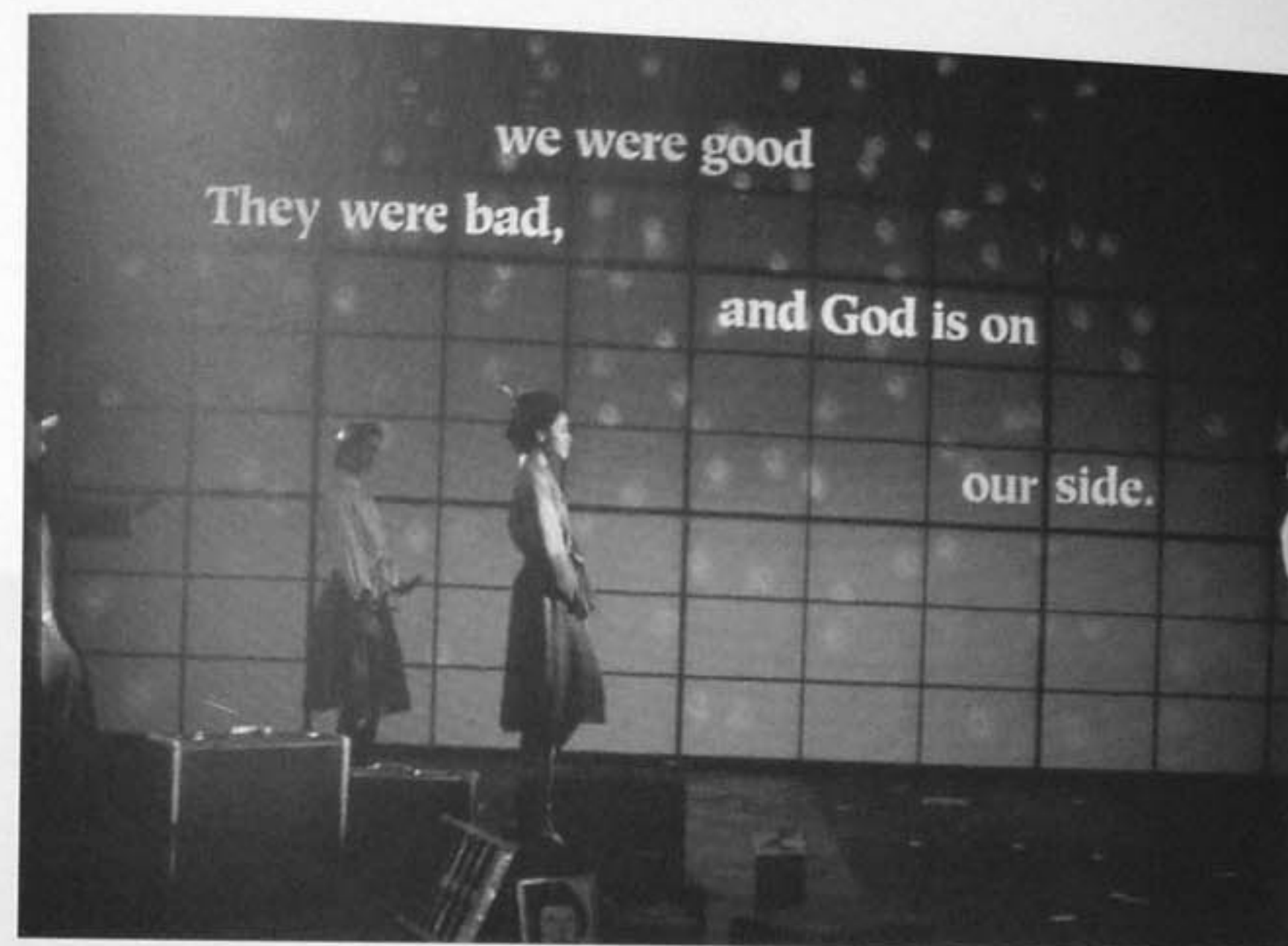


Who Mistook His Wife for a Hat [O homem que confundiu sua mulher com um chapéu], sobre um homem com lesão cerebral.

Outras companhias de teatro experimental que quase sempre usam meios de comunicação de massa em seu trabalho incluem grupos como Squat Theater (fundado na Checoslováquia), Dumb Type do Japão, Impossible Theater (uma coletiva americana dos anos 80, cujo uso de métodos sofisticados com meios de comunicação de massa em produções como *Social Amnesia* [Amnésia social], 1986, teve como objetivo criticar a tecnologia) e companhias associadas aos espaços alternativos para performances, como La MaMa ETC em Nova York, para as quais artistas como Ping Chong, com formação em filme e dança, e o autor deste livro, com formação em teatro e fotografia, usam meios de comunicação de massa como elementos poéticos em obras abstratas que combinam música, dança e textos em ambientes visuais imagistas.

Embora o uso sofisticado de meios de comunicação de massa tenha entrado em produções teatrais experimentais nos anos 80, grande parte da performance de baixa tecnologia é praticada por artistas mais jovens, cujas apresentações despojadas mais parecem eventos do Fluxus do que teatro. Nos Estados Unidos, Kristin Lucas (1969-) representa uma linhagem jovem entusiasmada para quem a filmadora da linha Hi-8 funciona como *objet trouvé*, permitindo a criação de colagens com meios de comunicação de massa (ou "improvisações com vídeo", como ela gosta de chamá-las), elegantes em sua simplicidade. Ao prender uma câmera ou pequeno projetor a um capacete, Lucas, quase sempre trajando macacão alaranjado de operário, como em *Host* [Anfitriã] (1997), faz performances em tempo real, projetando sobre as paredes de galerias ou de espaços temporários para performances, imagens recentemente filmadas de encontros com policiais ou com outras pessoas que ela conhece.

No final dos anos 90, técnicas multimídia, iniciadas tão espontaneamente por grupos experimentais de teatro e dança no final dos anos 60, tinham se infiltrado em espetáculos realizados em estádios e no teatro convencional, especialmente em shows de rock.



72. (direita) Peter Brook, *The Man Who* [O homem que], 1992. Na adaptação feita por Brook de *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* [O homem que confundiu sua mulher com um chapéu], de Oliver Sacks, as imagens de vídeo funcionam como mecanismos espelhados para o personagem central, que esquece os acontecimentos assim que eles ocorrem.

73. (página ao lado, acima) Ping Chong, *Deshima*, 1993.

74. (página ao lado, abaixo) Kristin Lucas, *Host* [Anfitriã], 1997. A filmadora funciona como uma extensão do próprio corpo para Kristin Lucas, que geralmente prende pequenas câmeras e projetores à cabeça durante performances ao vivo.

75. Montagem na Broadway do musical *Tommy*. 1995. A tecnologia de vídeo tornou-se marca registrada de shows de rock e de muitas produções teatrais comerciais em grande escala, por exemplo, *Tommy* do grupo The Who.

O musical da Broadway, *Tommy*, composto como ópera-rock pelo grupo The Who nos anos 70 e apresentado na Broadway em 1995, mostrava várias projeções de vídeo em torno do proscênio do teatro. Agora quase todo show de rock apresenta projeção de vídeo ao vivo dos artistas, expandindo o campo de visão para grandes multidões, além de aumentar a sensação de um evento "significativo", hipercinético, que ocorre no palco.

Atrás das cenas da maioria das performances multimídia do final do século estão os painéis de controle digital que, com o toque de um botão, comandam iluminação, som, vídeos, filmes e muito mais. Os vídeos usados são feitos cada vez mais em câmeras digi-

76. (abaixo) *Foirades/Fizzles* de Samuel Beckett, adaptado e dirigido por Michael Rush, 1994. Imagens animadas e congeladas acrescentam camadas de tempo e memória às vozes dos personagens de Beckett.

Páginas seguintes:
77. Robert Lepage, *Needles and Opium* (Agoalhas e ópio), 8-12 dezembro, 1992.

tais e editados com tecnologia computadorizada digital. Este equipamento compara-se à filmadora Portapak, trinta anos atrás: um meio relativamente barato consegue efeitos que, outrora, apenas produtores comerciais poderiam custear. É esta disponibilidade de tecnologia acessível que sempre manteve um paralelo entre o desenvolvimento da arte e os meios de comunicação de massa. Ao mesmo tempo que artistas filmavam suas performances ou incorporavam filme e vídeo ao teatro e à arte performática, outros faziam vídeos *single-channel* que eram, freqüentemente, respostas pessoais a um meio de expressão que raramente professava ser artístico: a televisão.



