

A PERFORMANCE E O FILME: DA *FLUXUS* À PERFORMANCE DIGITAL

Clara Gomes¹

Resumo:

Este ensaio visa contextualizar temporalmente a relação entre *performance* e tecnologia numa incursão pela forma como os *media* – nomeadamente o filme, o vídeo e o computador – foram integrados na prática da *performance* a partir da segunda metade do século XX. Dos *Fluxus Films*, passando pela arte vídeo de Nam June Paik, Vito Acconci e Bruce Nauman, chegaremos aos horizontes que a *performance* digital nos abre hoje. Interessa-nos a utilização desses meios tecnológicos não como mero registo mas como elemento integrante do próprio processo de criação. Faremos, por vezes, um paralelo entre as obras de *media performance* a partir da segunda metade do século XX com trabalhos mais recentes de *performance* digital criados a partir dos anos 90, numa abordagem dialéctica.

Palavras-Chave: Performance, arte vídeo, *media*, Bruce Nauman.

Abstract:

This essay is an historic contextualization of the relation between performance and technology in an incursion through the ways in which *media* – film, video, and computer – were integrated in performance through the second half of the 20th century. The analysis refers to a period from John Cage to Fluxus Films, through Nam June Paik, Vito Acconci and Bruce Nauman, and into the new horizons of digital performance. We are interested in the use of technology not as a mere way to register performance but as an integral element of the creation process. Often we will make a comparison between these works of art and late 20th century digital performance works, in a dialectic approach.

Keywords: Digital performance, Video performance, Video art, *Media* art, Fluxus

¹ Doutoranda na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa / Faculdade de Bellas Artes, Universidade de Barcelona. Bolseira FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Docente Ensino Superior, *Performer*, Realizadora.

No final dos anos 40 Jackson Pollock deitava tinta sobre a tela, Lucio Fontana rasgava-a e Shimamoto furava-a. Mais do que o seu resultado, o acto de fazer arte passa a estar no centro da atenção. Desencantados com o Expressionismo Abstracto, os artistas plásticos distanciam-se da pintura tradicional e muitos desenvolvem esta arte gestual em *happenings*, eventos e *performances*, declarando o seu repúdio pela tela. Entre eles encontravam-se Allan Kaprow, Georges Mathieu, Yves Klein, Atsuko Tanaka, Otto Muehl, Gunter Brus, Joseph Beuys, Jean Tinguely, Nikki de Sant Phalle, Robert Rauschenberg e Piero Manzoni (Rush, 1999:36).

As revoluções sociais e sexuais dos anos 60 encontraram expressão numa arte que se afastava da tela e incorporava o espectador na obra. Da *action painting* de Pollock passou-se à acção em si mesma. *18 happenings in six parts*, apresentada na Reuben Gallery em Nova Iorque no Outono de 1959, foi uma das primeiras oportunidades do público assistir a eventos que aconteciam anteriormente nos sótãos e espaços privados entre artistas e amigos. Nesta obra de Kaprow, o público, dividido por três salas, seguia as instruções que lhe eram dadas à entrada, fazendo assim as suas acções parte da peça. As acções, aparentemente sem sentido – o espectador teria de procurar uma vez que se tratava de uma obra aberta, como a definiu Umberto Eco (1989) – reflectiam o que se passava com muitos outros *happenings*. Alguns artistas, tais como Robert Whitman, Claes Oldenburg, Al Hansen e Jim Dine desenvolveram a sua própria iconografia para os objectos e acções do seu trabalho. A antiga igreja de Judson Memorial em Washington Square acabou por se tornar no templo destas acções. Algumas envolviam *media*, nomeadamente o filme, como por exemplo *Requiem para WC Fields que Morreu de Alcoolismo Agudo* de Al Hansen, um poema em ambiente cinematográfico em que *clips* dos filmes de Fields eram projectados na camisa branca de Hansen.



Figura 1 - Allan Kaprow: *18 Happenings in Six Parts*, 1959, e *Mountain*, 1962

Apesar da diferença entre sensibilidades e estruturas destes trabalhos a imprensa acabou por cunhá-los de *happenings* seguindo o título do trabalho de Kaprow. Os artistas nunca concordaram em adoptar o termo nem nunca foi criado um grupo sob essa designação mas acabou por permanecer com o sentido de um evento que só pode acontecer uma vez, como o definiu Kaprow (Goldberg, 2001:128- 132).

Fluxus

Outros artistas como Dick Higgins, Bob Watts, Al Hansen, George Maciunas, Jackson McLow, Richard Maxfield, Yoko Ono, La Monte Young e Alison Knowles apresentaram performances no Café *A Gogo*, no Epitome Café, no apartamento de Yoko Ono e na Galeria *A/G*, todos sob a designação de *Fluxus*, um termo cunhado por Maciunas em 1961 numa antologia do trabalho destes artistas. Acabaram por adquirir os seus próprios espaços, o Fluxhall e a Fluxshop mas muitos dos trabalhos apresentados nada tinham a ver com a definição «fluxista» (Goldberg, 2001:132).

Com uma noção conceptual da arte como algo determinado pelo acaso, os artistas da *Fluxus* criaram um movimento intermedia internacional que trouxe inovações para a performance, o cinema e o vídeo. Inspirada nos dadaístas, a *Fluxus* como vanguarda era anti-arte, sobretudo como propriedade de museus e colecionadores. Este movimento ridicularizava o modernismo e, tal como Duchamp, os seus seguidores pensavam que a arte tinha que ter ligação aos objectos e acontecimentos de todos os dias e passavam esta noção através de eventos mínimos. Segundo George Brecht, um evento *Fluxus* era a unidade mínima de uma situação. E segundo Mieko Shiomi era «um acontecimento aberto». O acontecimento era simplesmente um convite a abrir «algo que estava fechado». Por vezes, os participantes eram convidados a escrever o que tinha

acontecido durante o seu próprio evento. No fundo, oponham-se à arte exclusiva do museu através da defesa de uma arte participativa (Rush, 1999:24).

Estas peças minimais consistiam, por vezes, em direcções que requeriam atenção ao detalhe – como por exemplo *Piano Piece for David Tudor#2* (1960) de La Monte Young que consistia nas indicações: «Abra o piano sem fazer, no acto, qualquer som que seja audível para si. Tente quantas vezes quiser.».

Estas instruções minimais – de natureza musical ou não – abriam o evento a múltiplas possibilidades e interpretações – tudo podia acontecer. Os membros da audiência tornavam-se participantes em vez de observadores passivos encarnando a ideia de Duchamp de que o espectador completa a obra de arte. De facto, na acessão fluxiana o espectador não só a completa como se transforma na obra de arte através da sua participação directa no evento. (Rush, 1999:25).

Desenvolveu-se então uma estética minimal, herdada da poesia concreta, dos manifestos Dada e da música experimental, que se estendeu ao filme, tornando-se um importante elemento na *media art*. Os *Fluxusfilms* como foram chamados, foram em número de quarenta e criados por artistas que pouco tinham a ver com o cinema. Nam June Paik – que nos merecerá mais atenção à frente – apresentou nesta altura (1962-64), no Fluxhall (na realidade o apartamento de Maciunas) *Zen for Film*, uma crítica à indústria do cinema que consistia na projecção de trinta minutos de película de 16 mm não revelada.

Comparável à peça de música minimal por excelência, 4'33" (1952), de John Cage, durante a qual nenhum som é intencionalmente produzido fazendo sobressair o ambiente e sons ocasionais, *Zen for Film*, deslocava a atenção da audiência para os pequenos arranhões e para a dança das partículas na película em branco (Dixon, 2007:94). A projecção de *Zen for Film* tornava-se uma *performance* quando Paik aparecia e se colocava de costas para o filme para se tornar parte do enquadramento, iluminado pela luz do projector. Despindo o filme até ficar no seu essencial – a película – esta projecção sem imagens tornou-se o exemplo minimalista para todos os filmes *Fluxus* (Rush, 1999, p.25). Pouco depois, em 1965-66, Owen Land criou *Film in which happen spocket holes, edge lettering dirt particles etc.*, um herdeiro de *Zen for Film*, como é bem patente no seu título (Dixon, 2007:94).

Subvertendo as expectativas da audiência, Paik instilou um aspecto performativo no contexto da projecção e, no processo, libertou o espectador das manipulações, tanto do cinema comercial, como do independente. Sem imagens nem som, o filme tornou-se uma tábua rasa para as associações livres ou interpretações de quem o vê. Acrescentados a cada projecção, pó, riscos e outros acontecimentos provocados pelo acaso, tornaram o filme, de certa maneira, novo (Rush, 1999, p.25).

A *mise en scène* minimalista deste filme foi «re-mediada» na era digital por Anita Ponton em *See. Unsaid* (1998). Neste, a artista, usando uma cabeleira loura e um fato de homem, à frente de uma película branca de Super 8 com riscos feitos à mão, mima excertos de filmes dos anos 30 e 40, esquizofrenicamente fazendo as vozes dos vários personagens. «Está como que presa, uma figura efémera, um fragmento da imaginação do celulóide. No entanto, está viva, respira e move-se. A figura feminina aqui é apenas uma máquina». À medida que as vozes começam a discutir e a gritar a mulher fica cada vez mais frenética e agitada, como um medium possuído por espíritos (Dixon, 2007:94-95).



Figuras 2 e 3 – Nam June Paik em *Zen for Film*, 1962-1964 e Anita Ponton em *Seen.Unsaid*,1998.

Em 1966, o artista e fotógrafo Peter Moore fez *Disappearing Music for Face*. O filme tinha Yoko Ono, outra artista da *Fluxus*, como intérprete e era baseado nas instruções de uma *performance* de Mieko Shiomi em que se lê: «os *performers* começam a peça com um sorriso e, durante a duração da peça, muito gradualmente, mudam o sorriso para um não sorriso». A boca, queixo e bochechas de Ono são vistas em grande plano revelando as pormenorizadas mudanças que ocorrem durante o filme. Filmado em oito segundos o filme dura onze minutos projectado em câmara lenta (Rush, 1999:26). A *Fluxus* produziu um corpo de filmes que, na sua natureza

elementar, punha em causa todas as associações que os espectadores trazem para a assistência de um filme incluindo ser o próprio o observado (no final de *Disappearing Music for Face* Yoko Ono olha para a câmara).



Figura 4 - *Disappearing Music for Face* de Mieko Shiomi e Peter Moore, com Yoko Ono, 1966.

George Maciunas também fez o seu filme: *10 Feet* (1966) consistindo em dez pés de película nua e George Brecht criou *Entry Exit* (1965) o plano de um sinal de «Entrada» que gradualmente passa a negro para dar lugar ao sinal de «Saída». James Riddle fez *Nove Minutos* (1966) em que números aparecem no ecrã negro a cada minuto (Rush, 1999:26).

Para além da crítica implícita nos *Fluxfilms*, há que considerar o seu carácter poético e meditativo. Embora nada fosse sagrado para eles, os artistas deste movimento encontravam significado no material vulgar de todos os dias, fosse o corpo ou a película por revelar. Quanto à crítica, não se referia apenas ao cinema de Hollywood mas também ao carácter elitista tanto da vanguarda francesa – Jean Luc Godard – como do cinema independente americano – Stan Brakhage (Rush, 1999:27).

Rauchenberg, Kluver e o E.A.T.

Daí para a frente, e até aos dias de hoje, muitos artistas se dedicaram à *performance*. Porém, para este trabalho, concernem-nos os que a usaram juntamente com outras tecnologias, nomeadamente o filme e o vídeo, mas não só. Como já vimos, não foram apenas os artistas plásticos que estiveram na origem do dealbar da *performance* nos anos 60, mas também a dança, as artes dramáticas, o cinema, o vídeo e mesmo a música. A sua relação com a dança florescia em Nova Iorque com os artistas de Judson Church, destacando-se entre eles Robert

Rauchenberg um dos primeiros a propor uma fusão entre arte e tecnologia. Este encontrou-se com Bill Kluver, engenheiro electrónico e sonoplasta sueco que trabalhou com o coreógrafo Merce Cunningham e o compositor Jonh Cage num dos primeiros trabalhos multimédia, *Variations V* (1965), para o qual criou um sistema de som que reagia a movimentos, sons e projecções gerando uma banda sonora ao som da qual os bailarinos dançavam. O trabalho incluía um filme de Stan Vanderbeek e um vídeo de Nam June Paik.

Durante quatro anos Kluver e Rauchenber trabalharam em *Oracle* a obra interactiva mais avançada para a época. Foi concebida como um ambiente em que luz, som, temperatura e cheiro mudavam à medida que uma pessoa passava por ele. *Nine Evenings – Theatre and Engineering* foi outro dos eventos de *performance* e multimedia organizados por Kluver, Rauchenberg e seus associados habituais – Cage, Cunningham, Lucinda Childs, Deborah Hay, entre outros – em Outubro de 1966. Em *Open Score (Bong)* Rauchenberg juntou 500 voluntários cujos gestos eram captados por infravermelhos – num campo às escuras – e projectados em três grandes ecrãs, bem como os gestos de duas tenistas com transmissão rádio nas raquetes, criada por Kluver. Quando as luzes se acendiam já não estavam lá os *performers*. O conflito de não se poder ver um evento que está a acontecer à frente dos nossos olhos, excepto por uma reprodução, criava uma dupla exposição da acção, num ecrã de escuridão, e num ecrã de luz, o que resultava numa confusão sensorial (E.A.T., 2003).

A relação de Rauchenberg e Kluver levou à criação da *Experiments in Art and Technology* (E.A.T.) em 1967, numa colaboração duradoura entre artistas e engenheiros. Até à sua morte, em 2004, Kluver – que foi considerado o padrinho da relação entre a arte e a tecnologia – foi presidente da E.A.T. (Dixon, 2007:98). Rauchenberg continuou a desenvolver trabalhos com bailarinos e coreógrafos nomeadamente Trisha Brown, Deborah Hay, Steve Paxton e Lucinda Childs, por vezes adaptados aos diferentes espaços que usavam. A cinemateca – influência da *Nouvelle Vague* – foi um desses espaços.



Figura 5 – *Open Score (Bong)* de Robert Rauchenberg, 1966.

Media e performance – outros artistas dos anos 60

Foi para a cinemateca que Robert Whitman preparou *Prune Flat*, em 1965, obra na qual existia interação entre *performers* e imagens projectadas neles próprios e em ecrãs. O autor – que começou como pintor – tentava assim transpor a tela do quadro para a *performance*, sendo o tempo e os espaço passados representados pelo cinema e o futuro pelas acções presentes dos actores (Rush, 1999:38).

No mesmo ano, Michael Snow analisou o papel do cinema na arte com *Right Reader*, uma *performance* em que, por trás de um vidro de *plexiglas* onde era projectado um filme, movia os lábios ao som da sua própria voz comentando a natureza banal dos filmes. Começa por nos parecer que fala em tempo real até que nos apercebemos que não o faz: a experiência é mediada pela tecnologia tal como a experiência do cinema. Snow usou o cinema como estrela das suas performances: em *Wavelength* (1967) fez dos truques da câmara – como *panning trucking*, *dollying* – os protagonistas do filme. Também em 1967 Deborah Hay cria *Group One*: um filme a preto e branco projectado no canto de uma galeria em que homens e mulheres de fato escuro circulam como todos os dias. Depois do filme, outros *performers* circulavam ao vivo pela galeria.

A pintora americana Carolee Schneemann criou, em 1967, *Snows* uma elaborada interacção entre filmes de 16 e 8 milímetros, slides, esculturas de luz, *strobe lights* e oito *performers* de raças diferentes. Por baixo de algumas cadeiras da plateia, Schneemann e os seus engenheiros fixaram microfones que transferiam sinais para um sistema que era accionado quando os elementos do público sentados nesses lugares se moviam e que accionava, por sua vez, os elementos multimédia.



Figura 6 – Interação entre *performers* e filme em *Prune Flat* de Robert Whitman, 1965.

Joan Jonas, que trabalha desde os anos 60 em *media* e *performance*, começou como escultora até se juntar ao grupo de Judson Church. A sua primeira *performance* *Oad Lau* continha o filme *Wind*, com imagens de vento e água. Jonas usa o monitor e a câmara como adereços e como elementos esculturais nas suas peças. Considerando o vídeo como mágico e imaginando-se como «uma feiticeira, conjurando imagens» inventou o pseudónimo *Organic Honey*. *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972) e *Funnel* (1974) são vídeo instalações em que Jonas faz exorcismos, vestida de longos robes azuis e cantando canções dos índios americanos. Apesar de um período morto nos anos 80, Jonas continua a fazer experimentações com os *media*, nomeadamente em *Volcano Saga* (1987) um poema islandês do século XIII e *Sweeney* (1994) baseada num poema medieval irlandês. Nesta obra, Jonas colocou a câmara por baixo de uma mesa de vidro em cima da qual os *performers* actuavam, reflectindo o seu interesse na percepção possível através da câmara no contexto da *performance*. Estes planos eram projectados em ecrãs, com operadores de câmara, *performers* e músicos todos visíveis ao público (Rush, 1999:43-47).

Performances de estúdio – Nauman e Acconci

A câmara de vídeo tornou-se o grande parceiro de artistas atraídos pelos *media* electrónicos mas alguns utilizaram-na para gravar momentos íntimos e rituais. Segundo Michael Rush, embora haja um *continuum* entre a *performance* Dada e a *Fluxus*, os *happenings* e a *performance*, a *media performance* não se enquadra bem nessa linha. Ao contrário dos seus predecessores Dada, artistas como Bruce Nauman e Vitto Acconci não tiveram como objectivo a interacção com a audiência. Muitas vezes, as suas performances eram assuntos privados, exercícios feitos nos seus estúdios, gravados mas não necessariamente mostrados. Em vez de objectos comercializáveis (como pinturas e esculturas) o processo físico de fazer a arte tornou-se na obra em si. A câmara representava o Outro ou o público. Era também um instrumento para a libertação das formas tradicionais de fazer arte (1999:47-48).

No espírito iconoclasta dos anos 60, Acconci e Nauman tentaram livrar-se da influência da história da arte eliminando tudo excepto o processo da sua arte. «As pessoas faziam *performance* para não pintarem ou esculpirem», diz Acconci (citado por Rush, 1999:48).

Para Bruce Nauman, as suas *performances* privadas ou «representações» como lhes chamava, exploravam a relação entre a sua escultura e as suas actividades no estúdio. Numa dessas *performances* tomou certas posições (agachado, sentado, dobrado) criando «esculturas vivas» com o seu corpo. Nauman também foi influenciado pelo sentido do tempo das composições seriais de Philip Glass e Steve Reich, princípio que incorporou nos seus vídeos de câmara fixa, mostrando gestos e movimentos repetidos que considerava arte, em si próprios. Esta ideia de que gestos comuns podiam ser considerados arte deve algo à coreógrafa Meredith Monk, que conheceu em 1968. Durante os anos 60, Nauman fez mais de 60 cassetes de acções repetitivas de todos os dias. Houve aqui uma aproximação à dança que deveu também algo à coreógrafa Anne Halprin cujos *workshops* eram frequentados por nomes como Trisha Brown, Yvonne Rainer e Simone Forti. (Rush, 1999:48). A relação entre escultura e *performance* no trabalho de Nauman foi ainda influenciada pelo filósofo Ludwig Wittgenstein e pelo escritor e dramaturgo Samuel Beckett.

O primeiro influenciou muitos artistas com a sua exploração das implicações filosóficas da linguagem vulgar, estudo que se reflecte no trabalho *Antro/Socio (Rinde Facing Camera)*, de 1991 e *Antro/Socio (Rinde Spinning)*, de 1992, em que a cara do artista Rinde Eckert é filmada em grande plano usando jogos de palavras wittgensteinianos (Dixon, 2007:49).



Figura 7 - *Antro/Socio (Rinde Facing Camera)*, Bruce Nauman, 1991.

Nauman lidou com questões de identidade em *Art Make Up*, quatro filmes mudos de 1967 e 1968 em que aplica diferentes cores de maquilhagem para mascarar a sua

identidade. O mesmo motivo surge mais tarde nos vídeos de palhaços em que estes são usados para mostrar o seu interesse na linguagem e nos extremos do comportamento humano, numa influência das peças de Becket, cujos personagens são retratados em situações impossíveis – enterrados em areia ou em lixo, por exemplo. *Slow Angle Walk* (1968) que Nauman intitulou *Becket Walk*, mostra o artista a andar pelo estúdio levantando uma perna a direito e deixando-a cair enquanto inclina o corpo, qual Buster Keaton. Nauman também usou acções destrutivas tal como a artista italiana Gina Pane, que chicoteou os dedos dos pés (*Le corps pressenti*, de 1975) ou Pier Marton que se batia com uma guitarra até esta se desintegrar (na sequência de vídeos *Performance for Video* 1978-82). Estes extremos da linguagem e do gesto lembram a distanciação brechtiana como forma paradoxal de atrair a atenção do público. Suscitando as suas emoções, mesmo negativas, o artista envolve a audiência na acção ou narrativa (Rush, 1999:49-50).

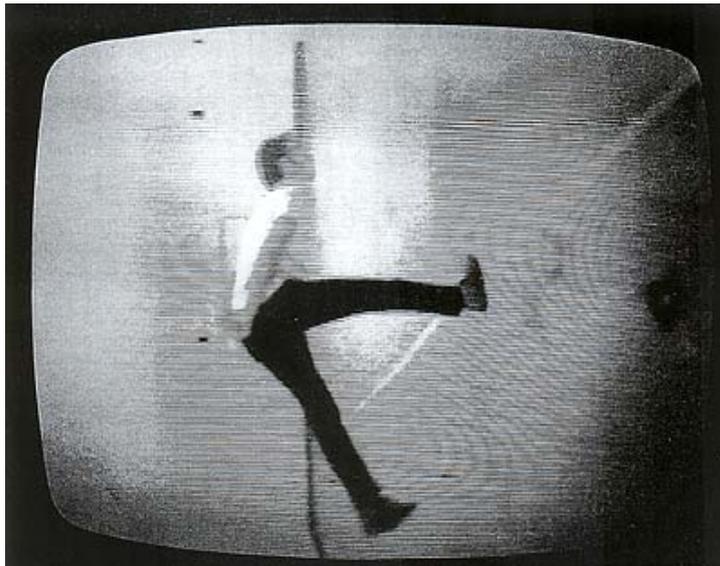


Figura 8 - *Slow Angle Walk*, Bruce Nauman, 1968.

O envolvimento de Vito Acconci com os *media* vai do vídeo a um canal (uma cassette para um monitor) à instalação e à *performance*. Acconci usava o enquadramento do filme ou vídeo para o separar do mundo externo como uma câmara isoladora que lhe permitia estar em contacto com o seu material primeiro, o corpo. No seu primeiro vídeo – uma encomenda da revista de *body art* e vídeo *Avalanche* – Acconci tentava queimar uma mecha de cabelo da nuca com a ajuda do monitor como espelho. *Three Adaptation States*, uma simples gravação de gestos no seu estúdio, consistiu para ele na passagem da página (era poeta) para as artes plásticas. Em *Centers* (1971) aponta para a câmara,

numa acção que leva o foco de atenção de volta para o espectador e, em *Contacts* (1971), está vendado enquanto uma mulher põe a mão quase em contacto com várias partes do seu corpo, enquanto ele as vai nomeando.

Acconci não gostava do termo *performance* pelas suas associações com o teatro (em inglês, *performance* pode ser a sessão ou representação de teatro). «Detestávamos a palavra *performance*. Não chamávamos ao que fazíamos *performance*... porque a *performance* tinha um lugar e esse lugar era, por tradição o teatro, um lugar onde se ia como a um museu» (citado por Rush, 1999:52). No entanto também apresentou performances públicas como *Tryings* (1971) e *Pull* (1971) em que ele e Kathy Dillon entram numa batalha de desejo e resistência em que ela tenta abrir-lhe os olhos fechados, enquanto tentam seduzir-se um ao outro com olhares. Acconci trouxe as suas explorações do corpo e do tempo a público noutra *performance* de 1971 em que ficava apenas de frente para uma parede onde estava um relógio.

Em *Command Performance* (1974) confrontava o espectador da galeria incorporando-o no ambiente do vídeo. O visitante sentava-se em frente a um monitor onde Acconci, deitado no chão, o convidava a seduzi-lo com frases como «Vá lá querido, conquista-me!». Noutro monitor, por trás do visitante, aparecia este filmado a partir de cima. Todos se transformavam em *voyeurs* nesta dança de sedução (Rush, 1999:52-53).



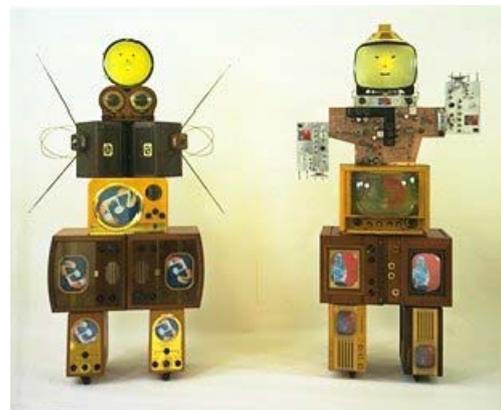
Figura 9 – Vitto Acconci em *Contacts*, 1971, e *Centers*, 1971.

Nam June Paik

Para além do já referido *Zen for Film*, no seu período da *Fluxus*, Nam June Paik teve também várias colaborações com a compositora Charlotte Moorman nomeadamente *TV Bra* (1968) e *Concerto for TV, Cello and Videotape* (1971). No primeiro, dois televisores faziam de *soutien* enquanto Moorman tocava violoncelo, e no segundo tocava uma pilha de televisores cuja imagem era ela própria a tocar os televisores tanto em diferido como em simultâneo. Estes vídeos foram a resposta a *Sextronique* em que Moorman, sem top, usava as costas de Paik como o corpo do violoncelo, e que havia sido censurado.

O seu interesse específico era visualizar o tempo. Em 1962 escreveu: «Tenho que o frisar: o meu trabalho não é pintura, não é escultura, mas antes uma arte do Tempo: eu não amo nenhuma arte em particular» (citado por Rush, 1999:53).

Embora Paik tenha abandonado a *performance* ao vivo nos anos 80, virando-se para construções de vídeo multi-monitor massivas, a sua ligação à *performance* mantém-se evidente. É como se tivesse transformado o monitor num *performer*. Injecta tal frenesim nas suas instalações, com imagens correndo através dos ecrãs que as esculturas de vídeo parecem mais organismos mecanizados que monitores inertes. De facto fez vários «vídeo robots» desde 1964, incluindo *Family of Robot, Aunt* (1986) e *Family of Robot, Uncle* (1986) em que a principal impressão visual é criada pelos televisores em si, não pelo que está neles. Hoje em dia cria o que se pode chamar instalações performativas (Rush, 1999:53-54).



Figuras 10 e 11 – Charlotte Moorman em *Concerto for TV, Cello and Videotape*, 1971, e *Robot Family (Aunt and Uncle)*, 1986, Nam June Paik.

The more the better (1988) é um exemplo disso, uma vídeo instalação circular de três canais, uma torre de 18 metros com mil e três televisores. Randall Packer e Ken Jordon sugerem que Paik «se apresenta como um *tecno-shaman*, sintetizando arte e tecnologia, num esforço de exorcizar os demónios de uma sociedade de consumo de massas obcecada pela tecnologia» (citados por Dixon, 2007:94).

Os Accionistas Vienenses

A expressão mais radical da *media performance* do pós-guerra foi a dos Wiener Aktionisten, os Accionistas de Viena, principalmente de Hermann Nitsch, Otto Muehl, Kurt Kren e Valie Export, que haviam, quase todos começado como pintores. Repelidos pela guerra e pelo nazismo e rejeitando o modernismo adoptado pelos museus estes artistas tentaram fazer uma arte que era programaticamente sensacional. Procuraram inspiração tanto no entendimento freudiano do subconsciente como nas práticas artísticas libertárias da *Fluxus*. Os Accionistas exaltavam a destruição como o caminho para a liberdade social e artística. As acções que advinham deste modo de pensar envolviam mutilação, sexo sadomasoquista, desmembramento de animais e práticas misóginas, todos dramatizados para a câmara, às vezes com espectadores, outras sem eles.

Os Accionistas manifestavam-se em *performances* que desafiavam a morte do Ser e conduziam o público (presencial ou através das suas gravações) a uma reflexão sobre a sua própria condição psicológica e existencial. Através da apologia da auto-mutilação e do sado-masiquismo levaram ao extremo a tomada de consciência dos limites do próprio corpo como mais tarde Stelarc fará através das suas auto-suspensões. Através de uma linguagem sacrificial, exorcizavam o corpo, praticando actos que simbolizavam uma violência abafada pela sociedade numa atitude de contra-poder e denúncia. A tela é substituída pela pele, permitindo um maior contacto do espectador que se transforma em testemunha e cúmplice.

As acções destes artistas eram de tal modo extremas que Rudolf Schwarzkogler morreu em 1969, segundo alguns, durante uma auto-castração, num acto suicida. Outros, afirmam que este Accionista morreu ao remover a sua pele pedaço por pedaço numa performance em público. Terá sido o artista que mais aproximou a arte da vida através da dor, da angústia e da impotência que integram a dimensão dramática e sufocante de todo o seu trabalho.

Em *Fúnebre*, 1966, uma acção filmada de Otto Muehl, um corpo nu está deitado numa cama e é pintado com spray e manipulado por outras figuras nuas. Muehl fez as *performances* de Yves Klein com modelos e tinta parecerem brincadeiras de criança. Extremo foi *Scheiss-Kerl (Merda-Gajo)*, 1969 um filme de 16 milímetros que, graficamente, mostra actos de coprofilia. Este género de comportamento extremo filmado ressurgiria nos anos 80 com Paul McCarthy e Ron Athey (Rush, 1999:56).

Para Muehl, o que é normalmente visto como perverso e degradante era apenas um meio de romper com o cânonos sociais. Em 1971, deixou a arte para formar uma comuna que ainda existe e onde o sexo livre e interacções desinibidas são prescritas. Quando foi descoberto que algumas dessas acções envolviam crianças, Muehl foi preso durante sete anos.

Kurt Kren que colaborou como operador de câmara com vários Accionistas estava interessado nas capacidades técnicas da manipulação de imagens e edição. Fazia filmes desde os anos 50 influenciados pela música serial produzida no mesmo período. A edição rápida e o plano único faziam sobressair as qualidades materiais do filme enquanto proporcionavam um novo vocabulário para o «tempo» experimentado pelo espectador. Kren foi atraído pelas acções de Gunter Brus e de Otto Muehl em que viu uma hipótese para criar o seu próprio tipo de montagem. Como descreve o historiador Huber Klocker: «Os filmes de Kren são *media* de armazenamento pictórico ao estilo de colagens organizadas num novo tipo de tempo e espaço que comprime a massa pictórica como uma máquina e a converte em pura energia» (citado por Rush:57). O filme de três minutos, *Leda e o Cisne* (1964) uma das acções de Muehl, tornou-se, nas mãos de Kern, uma ária sincopada de caos e abstracções.

Valie Export – que participou no final deste movimento – criou *performances*, vídeos, filmes e eventos multimédia desde meados dos anos 60 que são muitas vezes exames gráficos do papel da mulher na sociedade. Foi fundadora da Cooperativa de Realizadores Austríaca e os seus primeiros trabalhos em *performance* e filme (*Menstruacionsfilm*, 1966, *Orgasmus*, 1966) colocaram-na à cabeça da *performance* feminista, contrariando o chauvinismo de outros Accionistas como Muehl. As suas primeiras *performances*, filmes e fotos são ensaios tecnológicos sofisticados sobre a percepção, a imagem e a linguagem do corpo. No princípio dos anos 70 usava imagens gravadas e vídeo ao vivo em *performances* como *Imaginação Movimento* (1974). Nos

meados dos anos 80 combinava *media* (fotografia, vídeo, filme) em trabalhos como *Syntagma* (1983). O objectivo de longo prazo de Export é reclamar o lugar da mulher na arte. Ela própria escreveu que «No filme, o corpo da mulher transforma-se na imagem da mulher ao ponto de a história do filme e a história do corpo da mulher serem apenas uma» (citada por Rush, 1999:57).



Valie Export - *Tap and Touch Cinema (Tapp und Tast Kino)* - 1968

Orlan

Usando técnicas semelhantes, mas talvez mais extremistas, Orlan crítica uma sociedade que objectifica a mulher, objectificando-se a si própria. Desde 1974 que esta artista francesa da *performance* multimedia re-esculpiu o seu corpo, gravando e transmitindo em directo pela internet as operações cirúrgicas em que o formato do seu corpo é alterado. Criou auto-retratos psicológicos em trabalhos como *A Re-encarnação de Santa Orlan* e *Imagen(s)/Novas Imagen(s)* (1991) durante as quais a sua *performance* foi gravada enquanto a operavam ao queixo para que se parecesse com o da *Vénus de Botticelli* (no *Nascimento de Vénus*) e ao nariz para que se assemelhasse ao de *Psyche* como no *Le Premier Baiser de L'Amour à Psyche* de François Gérard. Apenas com anestesia local conservou-se consciente para poder dirigir a *performance* para a câmara.



Figura 13 – Orlan é operada para a câmara.

Orlan oferece o seu corpo como tela de carne a cirurgiões plásticos, usando uma das artes do corpo – a tecnologia – com a finalidade de dar o seu corpo como arte. A artista vê o corpo como um *software*, matéria escultórica que deve ser modelada, transformada, pondo em causa a identidade e o significado de «propriedade» e de «imagem de si». Esta artista francesa utiliza um processo metafórico-identitário recorrendo à *performance* para melhor representar uma bio-política do corpo pós-moderno. Orlan considera que a arte deve superar a ideia de Humano e toma a direcção de uma identidade transgénica.

Através das operações cirúrgicas transmitidas pela internet, ou directamente para ecrãs de museus, o que é do foro privado passa a público numa dessacralização do mito privado/público em que a reconfiguração do corpo o transforma num lugar de debate. «O meu corpo é um lugar de debate público em que se põem questões cruciais da nossa época», afirma a própria Orlan em Manifesto da Arte Carnal (www.orlan.net).

Pondo, mais uma vez, em causa os cânones de beleza ocidental na série *Self-hybridations* (1998-2008) Orlan combina, através de digitalizações, o seu rosto com o que poderia ser o rosto de mulheres de várias culturas e tribos. Os «monstros» de Orlan são uma simbiose de culturas onde é visível uma certa antropologia da beleza feminina sugerindo uma imagem de mulher global que confronta a ideia de imagem ideal do corpo. Numa atitude *cyberpunk*, a artista usa o sistema, os seus materiais – nomeadamente o vídeo e a internet – e as suas morais para melhor interferir e criticar.

Performance multimédia desde os anos 70

Desde os anos 70 até ao final do século XX houve uma grande proliferação de projecções *media* no teatro, na dança e na *performance* usando tanto ecrã como monitores de vídeo. O custo relativo, o facto de ser imediato e a facilidade da tecnologia vídeo levou a que muitos artistas e grupos explorassem as possibilidades da integração dos média visuais no seu trabalho ao vivo, bem como a criação de peças de vídeo-arte. Foram três décadas de experimentação teatral que elevaram o visual acima do verbal e para Bruce King «o uso da tecnologia *media* (filme, vídeo, equipamento de som sofisticado) tornou-se num *ex-libris* do teatro experimental» (citado por Dixon, 2007:104).

A maioria dos mais aclamados *performers*, grupos de teatro e encenadores criaram trabalho incluindo filme ou vídeo. Uma lista indicativa mas não compreensiva inclui: Richard Foreman, Robert Wilson, Peter Brook, The Wooster Group, Jan Fabre, IOU, Robert Lepage, Forced Entertainment, Tim Miller, Mabou Mines, Station House Opera, Laurie Anderson, Meredith Monk, Ping Chong, Peter Sellars, Linda Montano, Squat Theatre, Lee Breuer, John Jerusun, George Coates, Blast Theory, Joan Jonas, Moving Being, Gob Squad, Forkbeard Fantasy, Desperate Optimists, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, La Fura dels Baus, Guillermo Gómez-Peña, Rachel Rosenthal e Paul Sermon.

Phaedre Bell observou como o vídeo pode ser usado como *medium* primário ou secundário no teatro – se o evento é principalmente um filme que também usa *performance* ou uma peça de teatro que também usa vídeo. Cunhou ainda numa terceira categoria, «as produções *media* dialógicas», em que existe um equilíbrio entre o vivo e o gravado e em que o filme/vídeo tem agência e impacto interactivo na *performance* através de um «intercâmbio intermedia» (citada por Dixon, 2007:104)

A análise de Bell centra-se na obra *Bodily Concessions* (1987) de Laura Farabough como produção dialógica exemplar, na qual a artista em palco representa o seu Eu sonâmbulo, imagens no vídeo monitor representam o seu Eu consciente e a projecção no ecrã representa os seus sonhos. A interacção subtil dos três elementos está no centro da peça, manipulando as construções de tempo, espaço, presença e ausência.



Figuras 14 e 15 – *Deep Sleep*, John Jesurun, 1986.

A troca dialógica literal entre o palco e o ecrã, na forma de diálogo entre actores ao vivo e actores gravados, tem sido usada em muitas encenações nos últimos anos. Um exemplo é *Deep Sleep* (1985) de John Jerusun, em que personagens no palco e no ecrã discutem sobre quem é mais real até que os actores reais são, a pouco e pouco, atraídos para o espaço do ecrã, ficando apenas uma figura em palco, no final. Os discursos com guião e os movimentos livres entre palco e ecrã dos actores de Jesurun enfatizam a sua crença na complementaridade do vivo e do mediado mais do que a sua oposição (Dixon, 2007:104-105). Muitas outras obras dos dias de hoje se enquadrariam nesta categoria.

Finalmente, a continuação desta abordagem da relação íntima entre filme e *performance*, terá de passar, nos dias de hoje, da *media performance* em palco, usando vídeo e filme para a *ciberformance*, ou *performance* desenvolvida em mundos virtuais como o *Second Life*, que integra muitas vezes *life stream* quer de imagem real quer de imagem capturada durante as *performances* nos cenários virtuais dando origem, por vezes também a *machinima*. Mas esse será tópico para outro artigo.

Bibliografia

DIXON, Steve, (2007). *Digital performance: a history of new media in theatre, dance, performance art, and installation*, MIT Press, Cambridge, ISBN-13: 978-0262042352

“E.A.T. (Experiments in Art and Technology)”, (2003), «9 Evenings: Theatre and Engineering», programa, Outubro, 1966, in ***The New Media Reader***, editado por Noah Wardrip-Fruin y Nick Monfort, MIT Press, Cambridge Mass, ISBN – 0-262-23227-8, p.214-215.

GOLDBERG, RoseLee, (2001). ***Performance Art – From Futurism to the Present***, Thames and Hudson, London, ISBN-13: 978-0500203392

RUSH, Michael, (1999). ***New Media in Late 20th Century Art***, Thames and Hudson, London, ISBN-13: 978-0500203293

Webgrafia

<http://www.orlan.net/adriensina/manifeste/carnal.html> (accedido a 01/05/2011).