

Rede São Paulo de

Formação Docente

Cursos de Especialização para o quadro do Magistério da SEESP
Ensino Fundamental II e Ensino Médio

São Paulo
2011



UNESP – Universidade Estadual Paulista
Pró-Reitoria de Pós-Graduação
Rua Quirino de Andrade, 215
CEP 01049-010 – São Paulo – SP
Tel.: (11) 5627-0561
www.unesp.br

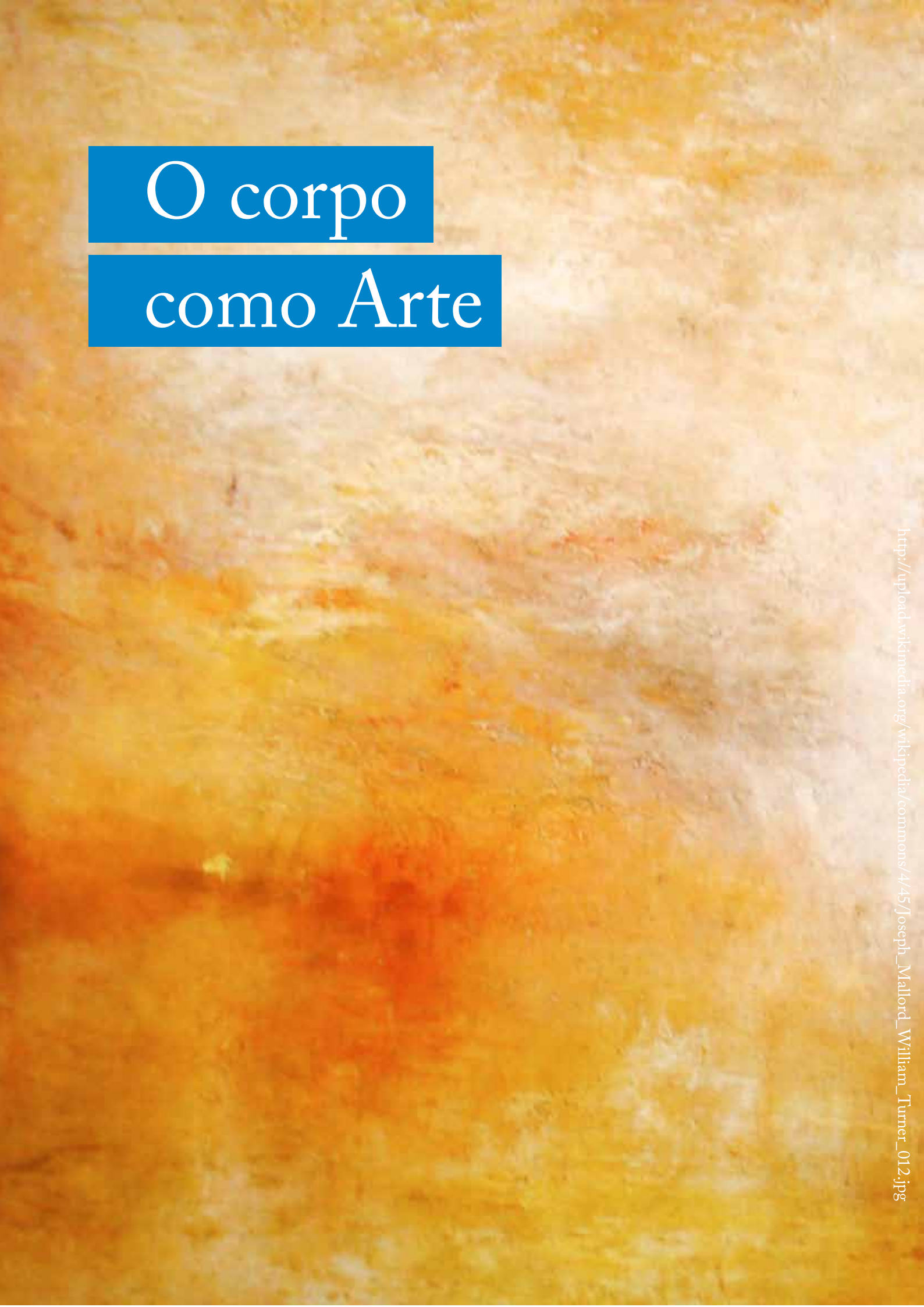


Governo do Estado de São Paulo
Secretaria de Estado da Educação
Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas
Gabinete da Coordenadora
Praça da República, 53
CEP 01045-903 – Centro – São Paulo – SP



**SECRETARIA
DA EDUCAÇÃO**



The background of the slide is a reproduction of a painting by J.M.W. Turner, showing a close-up of a human torso. The colors are warm, with shades of yellow, orange, and brown, and the texture is visible, suggesting a painterly style.

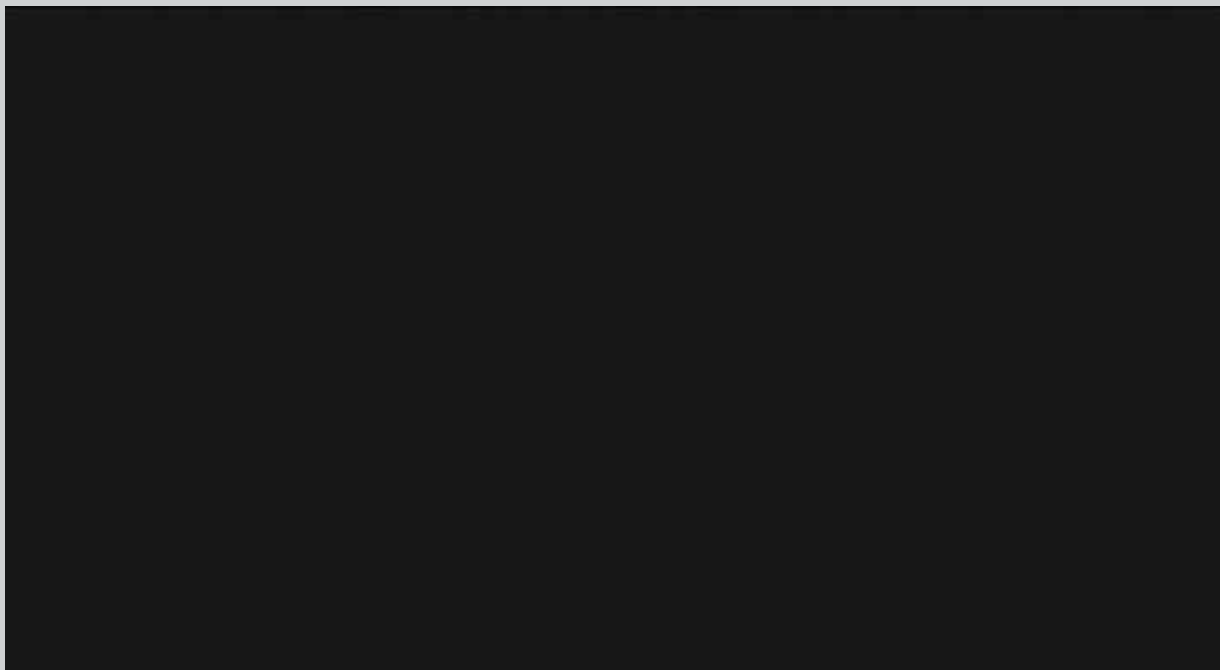
O corpo

como Arte

Sumário

Vídeo da Disciplina	3
O Corpo como Arte	4
3.1 - O Corpo e a Arte	4
3.2 - O Corpo É a Arte	8
Para saber mais	16
Bibliografia:.....	17

Vídeo da Disciplina



O Corpo como Arte

O tema focado nesta semana é o CORPO. Não é de qualquer corpo que se fala, mas do corpo que, de alguma forma, participa da natureza da obra de arte. O corpo é um dos elementos mais importantes no campo da Arte. Independente do tipo de arte é através da relação com um corpo que ela se concretiza e se justifica. Assim, para abordar os aspectos principais desta relação, no primeiro tópico, “O corpo e a Arte”, veremos como a arte enfocou, usou ou se conscientizou do papel do corpo com o passar dos tempos. No segundo tópico, “O corpo É a Arte”, abrangeremos aspectos da produção artística onde o corpo, em sua materialidade orgânica, passar a ser a obra, ou parte integrante da mesma.

3.1 - O Corpo e a Arte

Neste momento da disciplina interessa-nos refletir sobre o modo pelo qual o artista foi tomando o corpo como enfoque na sua poética, sem, entretanto, se ater a uma linha cronológica, mas sim, de proximidade de leituras que se possa fazer com as linguagens das obras.

O diálogo do artista com a obra aconteceu, historicamente, num processo de aproximação do seu corpo com o corpo da obra. Isso pode ser considerado examinando os assuntos utilizados pelos artistas em toda a história da arte. Podemos escolher a pintura como exemplo. Falarmos do corpo na história da pintura é praticamente falar de toda a história da pintura, com o corpo humano representado em todos os seus aspectos, do auto-retrato ao corpo dissecado. Mas aqui vamos nos orientar pela relação do corpo físico do artista com a obra.

Primeiramente podemos tomar como referência o gesto na pintura, que ficou oculto por muito tempo, principalmente com o surgimento da tinta à óleo, onde até a materialidade da tinta era tratada como um vidro através do qual víamos a realidade e a marca da pincelada era praticamente inexistente. Com as mudanças estéticas, aos poucos percebemos a materialidade da tinta e as marcas dos pincéis emergindo na tela. O Impressionismo assumiu a materialidade da tinta como matéria da pintura deixando os rastros do gesto do artista através das marcas do pincel.

O trabalho neo-impressionista de Vincent van Gogh (1853-1890) ressalta a marca do seu gestual como uma característica principal da sua obra. No expressionismo abstrato, temos Jackson Pollock (1912-1956) com a técnica do “*dripping*” (gotejamento) movimentando todo o seu corpo dentro da tela estendida no chão e deixando os rastros de seu movimento.

Yves Klein (1928-1962), com suas “Antropometrias” usava corpos de modelos como pincéis vivos. Todos esses exemplos nos fazem ver que a marca do gesto do artista foi, aos poucos, ganhando ênfase e valor como elemento formante da obra.

Em segundo lugar, podemos tomar como referência a presença do corpo do artista na pintura através de seu ponto de observação, da localização de onde estaria observando a cena, seja fictícia ou real.

Na antiguidade já tínhamos um indício da perspectiva através do escorço, que é a representação de uma forma por um ponto de vista que altera suas proporções. A obra de Andrea Mantegna (1431-1506), “Lamentação do Cristo morto” representa o corpo de Cristo em escorço. O olhar em perspectiva, observando o corpo de frente e quase na altura dos pés, proporciona a visão das partes sobrepostas, onde pernas, abdômen e cabeça possuem quase as mesmas medidas.



Fig. 1 - “Lamentação do Cristo morto” Andrea Mantegna (1475-1478).

Mas é com a perspectiva que o observador encontra sua presença dentro da imagem, ressaltando uma maior importância para o observador. Somente a partir da perspectiva central é possível localizar o observador na imagem, onde as linhas da profundidade se dirigem a um ponto que representa a localização do olho do observador “monocular”. Se traçarmos as linhas da profundidade numa fotografia, descobrimos o ponto de fuga onde a câmera estava localizada.

No Cubismo encontramos outra relação com a presença do observador, em vários pontos de observação simultaneamente. A noção de espaço-tempo aqui é representada pela combinação de diferentes pontos de vista na mesma imagem, como podemos visualizar nas obras de Pablo Picasso (1881-1973), ou de Georges Braque (1882-1963). É Picasso quem utiliza a figura-humana como referente, menos no sentido da observação, mas enfatizando a criação de uma possibilidade pictórica baseada na característica do traço e da forma, e não na sua capacidade de criar relações literais com o mundo vivido¹. Já Braque, se apropria das imagens colhidas ao acaso, de objetos ou paisagens que reconta ao expectador, considerando múltiplos pontos de vista. Esses dois artistas desenvolvem o que passou a ser chamado Cubismo. O que não teria acontecido sem a amizade que gerou as fortes discussões convertidas em obras que influenciaram toda a história da arte desenhada a partir de então.

1. Um bom exemplo é a obra “Menina com Bandolin” - 1910 - (100.3 x 73.6 cm.) de Pablo Picasso. Ela pode ser vista na internet no site do Museu de Arte Moderna de Nova York..



A aproximação e a presença do corpo do artista no corpo da obra acontece numa progressão, até que o próprio corpo do artista confunde-se com o corpo da obra. Na década de 1960, época da Arte Conceitual, a *Body Art*, tanto quanto o *happening* e a *performance art*², surgem utilizando o corpo como meio de expressão ou como suporte da obra de arte.

2. As diferenças entre essas formas de arte serão apresentadas no próximo tópico.

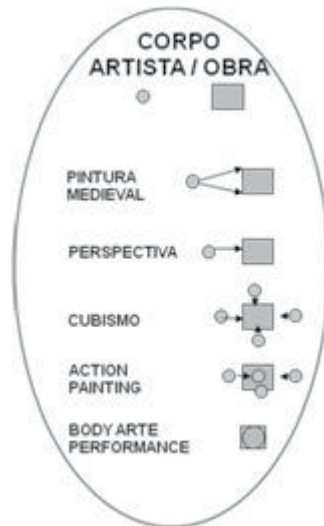


Fig. 2 - Esquema indicando relação artista / obra.

No esquema acima podemos notar como o corpo do artista está representado na obra. No caso das pinturas os índices de sua observação estão presentes na forma de organização dos seus elementos. A forma como o artista observa a realidade está presente na obra.

O corpo do artista apresenta um aumento de sua presença na obra até que seu próprio corpo torna-se obra.

Podemos verificar outra relação do corpo do público com a obra através da própria postura física - e comportamental - frente aos diferentes tipos de obras de arte, que demonstra essa mudança de conceito do que seja uma obra de arte. Na obra mimética, a postura contemplativa, estática do nosso corpo é predominante. Na obra aberta, a postura reflexiva, os gestos um pouco inquietos e certa movimentação do corpo para as interpretações se fazem visíveis. Na obra participativa o público está presente como integrante, experimentador da obra e a obra perde seu caráter de algo intocável.

O diálogo corporal do público com a obra se faz visível através da movimentação das pessoas frente à obra. A obra solicita através de sua estrutura uma movimentação do público para a sua leitura. Uma relação mais intimista com o público, geralmente acontece com o pequeno formato, chamando as pessoas para perto, numa relação individual, contrário a outras situações quando a obra dialoga com muitas pessoas ao mesmo tempo, e solicita certo afastamento físico, como acontece com os murais. Na pintura Impressionista ou na Hiperrealista ([Chuck Close](#)), um movimento na aproximação e afastamento é solicitado. Isso



nos permite a percepção de aspectos diferentes da pintura. Em obras cinéticas com movimentos virtuais, é solicitado do público a movimentação ao longo ou em torno da obra para que o efeito visual aconteça. Isso pode ser observado em grande parte da produção em Optical Art, na Arte Cinética e na Lumino-cinética.³

3. Artistas que exemplificam esse tipo de relação: Victor Vasarely (1908-1997 - Hungria) e Júlio Le Parc (1928 - Argentina). Sobre Le Parc há muitas informações no seu [site](#). Um bom exemplo é a obra “Muro de Lâminas Reflejantes”, 1966 (224 x 260 x 80 cm) de Julio Le Parc, cuja imagem é encontrada no mesmo local.



Essa relação corporal do público com a obra transforma-se com as mudanças estéticas e, na arte interativa mediada por tecnologia digital, o corpo é solicitado de uma nova maneira, que discutiremos no Tópico da Interatividade no Tema Arte e Tecnologia.

3.2 - O Corpo É a Arte

Com a modificação do valor do corpo para o artista no contexto da arte, as obras passaram a conter ou a se converter no corpo do artista. Momentos significativos deram origem à Body art, mas também ao contexto onde o corpo do participante é elemento de formação da obra. A partir daqui enfocamos essas especificidades, conhecidas como performáticas.

Muitas atividades foram feitas na arte envolvendo o corpo, seja do artista, seja das pessoas que são recebidas para o encontro com a obra. É a qualidade desse encontro que nos permite avaliar e classificar, segundo as linguagens artísticas conhecidas, em qual tipo de categoria se enquadra determinada obra.

Ações onde o corpo está presente, havendo algum tipo de atuação relacionada à formação da obra, têm sido mais frequentemente chamadas de *Performance*. Porém, não é pela existência de um corpo em ação que podemos qualificar uma obra como pertencente à *Performance Art*, e sim pelas características que essa ação carrega.

A *Performance Art*, Arte da *Performance* ou simplesmente *performance*⁴, como tratado no Brasil, tem como principal característica a capacidade de ser reconduzida, a partir de um mesmo fio condutor para o artista, ou seja, um roteiro, mais qualificado como “regras para o acontecimento”. Para compreender melhor isso vamos explicar com a obra de Marina Abramovic⁵

Em uma retrospectiva sua, efetuada no MOMA (Museum of Modern Art) de Nova York, ela propôs que os visitantes se *tornassem parte da obra* “O/A artista está presente” (2010). Durante todo o período da exposição que durou dois meses e meio, os visitantes eram convidados a sentar-se diante da artista por um período por eles determinado. Isto variava de 3 a 12 minutos. Somados os dias de atua-

ção, foi a mais longa performance de Abramovic'. Observando-se a linha de condução se tem a regra: - A artista estará sentada em uma área cercada por um cordão de isolamento. Durante todo o dia, enquanto o Museu estiver aberto pessoas diferentes entrarão e sentarão em uma única cadeira em frente à artista, por um tempo que elas determinam. As pessoas agendam previamente sua participação. As redes de relacionamento da internet e uma *webcam* atualizam detalhes sobre o evento. A artista se mantém sem expressão por todo o tempo, imóvel. Ao assistir-se as imagens do evento⁵ nota-se uma variedade significativa de “modelos” de atuação por parte dos participantes. Pessoas choram, outras riem, uma teria provocado o próprio vômito, enquanto outra teria se despedido diante da artista, que se manteve neutra.

Levando-se em conta a regra, nota-se que ela permaneceu inalterada apesar da apresentação ter, a cada dia, transcorrido de modo totalmente único, portanto, irrepetível. Como qualquer situação da nossa vida. O repetir-se uma proposição não é o mesmo que repetir-se o acontecimento. Até por que, a cada re colocação da mesma proposta, alguma memória sobre o acontecido se agrega ao novo momento de fazer, qualificando-o com dados de memória que alteram a percepção, tanto do propositor quanto das pessoas envolvidas no evento.

O aprendizado, que afinal constrói a memória, se dá pela percepção, tanto quanto ela depende do aprendizado. São camadas de reconhecimento que se desenvolvem umas sobre as

4. Conforme dissemos mais detalhado em outra parte “O Potencial performático é um elemento estético relacionado à performance como linguagem e pode ser encontrado em outras linguagens, que não a performática. Ele deve aparecer com mais facilidade nas obras realizadas utilizando-se interfaces com o corpo, ali acopladas, ou a partir dele desenvolvidas, de maneira experimental” (LEOTE, 1999). Neste trabalho foi desenvolvida a tese de que haveria um potencial performático capaz de aparecer em trabalhos que não fossem de performance. Ali tal potencial é conceituado e aplicado em análises de casos. A justificativa para a existência desse potencial estaria na forma como a linguagem da performance foi estabelecida aceitando as influências sociais nesse contexto. A pesquisa do doutorado seguiu a intenção de corroborar uma das conclusões finais a que se chegou na dissertação de Mestrado “Da performance ao vídeo” realizada na UNICAMP.

5. Um dos nomes mais representativos da Performance Arts, nasceu na Iugoslávia em 1946.

outras, atreladas as nossas oportunidades de relacionamentos e participação em eventos significantes para a nossa consciência. Aqui cabe um parêntesis sobre aspectos da consciência, sem a qual é impossível perceber-se qualquer evento.

O corpo aprende, memoriza informações sobre as quais a pessoa que participa da situação pode não ter atenção focada no momento da percepção. Mas seu corpo estará *consciente* do evento.

Esse enfoque é permitido pela condição físico-química de quem percebe no momento da percepção, isso determinará diferenças de enfoque da atenção e, portanto, de graus de consciência diferenciados sobre eventos similares. Consequentemente, de modos diferentes de atuação (ou reação) em cada reaparecimento da proposição.

Por isso, a mesma obra pode ser recebida de modos diferentes pelo mesmo leitor em momentos diferentes do seu dia ou da sua vida. Da mesma forma, o artista ao produzir está sujeito à esse contexto. Por isso, cada apresentação de *performance* ou de qualquer atividade que envolva atuação do corpo, terá diferenças, por menores que sejam.

Todas as situações que convergiram para o quadro biofísico apresentado pelo propositor⁶, ou pelo observador de uma obra conduzem o 6 O trabalho está registrado no site do MOMA. conjunto de atributos que o sistema perceptivo vai oferecer para o momento da percepção em questão. Isso resume porque *performance* não é repetível, mas sim, reconduzível. Assim é que o brasileiro Renato Cohen (1956-2003) reapresentou a performance KA- Poética (1997), em diversos espaços, cada vez com inclusões de elementos diferentes.



A *performance* é diferente da *Body art*, onde a participação do público é minimizada em favor da importância do papel do corpo do artista. Em outras palavras, o corpo do artista é tratado em si mesmo como obra de arte. É a condição proposta para o uso do corpo que lhe agrega essa outra natureza. Não há representação, mas apresentação. O corpo, modificado, transgredido ou enfeitado, é a obra. Nesse caso, a relação com o público pode nem acontecer além da mera especulação. Ou seja, sua ação - ou passividade - em pouco interfere na obra, isto é, na forma que o artista escolheu para “formatar” seu corpo-obra. As obras realizadas com essas características, nos anos 1960 e 1970, tiveram uma predominância do uso de ações agressivas sobre o corpo do artista incluindo mutilações ou simulações de mutilação. Muitas

ações eram registradas em fotos ou vídeos, sendo, muitas vezes, somente através da fotografia ou vídeo o contato feito pelo público com a obra. Nesses casos, muito confundidos com *Body Art*, tratavam-se, na verdade, de propostas de fotografias ou de vídeo em contextos que apresentavam potencial performático, não havendo o público “testemunha” do evento, a ação não poderia ser qualificada como sendo *Body art stricto sensu*. O exemplo mais conhecido é o caso do artista Rudolf Schwarzkogler⁷. Ele desenvolveu uma série de fotografias onde aparecia em situações que fazia o corte do próprio pênis, entre outras envolvendo animais mortos. O fotografado era, de fato, um amigo que simulava a ação. Rudolf Schwarzkogler morreu muito cedo, provavelmente tendo se suicidado. Nunca ficou claro se ele caiu ou pulou da janela do seu quarto. Mas, boa parte da divulgação sobre sua morte, aborda como causa uma hemorragia em virtude do sangramento ao cortar o pênis em uma atitude de *Body art*. Esses mitos são difíceis de desfazer quando o único acesso que se tem à obra é uma fotografia, que é o mesmo caso de “Salto no vazio” de Yves Klein. A foto em verdade uma montagem refotografada, foi feita por Harry Shunk e Jean Kender⁸, mas os fotógrafos raramente são associados à autoria. Muitas fontes indicam a atitude como índice de *Body Art*. A foto, tem muita importância pelo aspecto icônico, associado ao início das explorações espaciais da NASA, mas não foi uma obra de *Body art*, como em geral é catalogada.

Nesta linha de atividades, também é importante mencionar Vito Acconci.⁹ Este artista americano, nascido em 1940, que nos anos 70 produziu várias obras em vídeo, utilizando seu próprio corpo como

7. Juntamente com Rudolf Schwarzkogler, participavam de ações de natureza mutiladora e escatológica, outros artistas conhecidos pelo nome de “Ativismo vienense” ou “Acionismo Vienense” (Viennese Actionism), sendo eles Günter Brus, Otto Mühl, e Hermann Nitsch. Mais informações podem ser obtidas em <http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>.

8. Os negativos e impressões originais de Harry Shunk (1924–2006), após sua morte, foram adquiridos pela Fundação Roy Lichtenstein (<http://www.lichtensteinfoundation.org/shunk01.htm>). Ele fotografou a maioria dos trabalhos de artes performáticas da Europa e Estados Unidos. Uma parte delas em parceria com Jean Kender (1937–1983 - também conhecido como János Kender), à qual é creditada a imagem (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5112>). Para visualizar “Salto no vazio”, 1960 (25.9 x 20 cm), foto de Shunk-Kender, enfocando Yves Klein, visite o site da Wikipédia, pois os direitos autorais não permitem publicação sem aquisição. (http://en.wikipedia.org/wiki/File:Le_Saut_Dans_le_Vide.jpg)

9. Site do Artista <http://www.acconci.com/>. Uma entrevista com Acconci, onde descreve seu pensamento relacionado à performance pode ser encontrado no site Conceptual Paradise no link: http://weblab.uni-lueneburg.de/socialsoftware/paradise/index.php/Print_version_interview_Vito_Acconci Pode ser usado como exemplo a obra “Open Book” de 1974, disponível no Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=HYQAcHsgIwY>

“assunto”¹⁰, teve várias realizações em performance. A provocação e a tentativa de desestabilizar os sentimentos do espectador era sua marca neste período. Um exemplo desse aspecto é a obra “Seedbed”¹¹. A ação consistia na masturbação que o artista fazia escondido em baixo de uma rampa existente na galeria. Sua voz, que traduzia fantasias sobre as pessoas que visitavam o espaço, era projetada em auto falantes.

10. É mais um exemplo de obras com “Potencial Performático” conforme tese de Leote (1999).

11. Realizada em Janeiro de 1971, na Sonnabend Gallery, em Nova York.

De natureza escatológica é também a obra de Pierro Manzoni (1933-1963)¹², artista italiano, que problematizou o objeto-obra de arte, apresentando a obra “Merda de Artista” (1961), como produto do corpo do artista numa edição de 90 latinhas que foram vendidas, como uma crítica ao mercado de arte. As latinhas continham realmente fezes do artista.

12. Site oficial http://www.pierromanzonei.org/EN/index_en.htm.

Mas o exemplo mais forte que podemos apresentar de *Body art* é a proposta de transformação do corpo trazida por Orlan¹³. Esta artista francesa, nascida em 1947, atuante desde os anos 60, mais conhecida pela série “Reencarnação de Santa Orlan” (1990) onde passou a utilizar a cirurgia plástica para se transformar em famosas mulheres representadas na história da arte. Todavia, recentemente ela desenvolveu o conceito de “*Carnal Art*”, segundo ela, a “arte da carne” lida com a dor de modo diferente da *Body art*. Na sua visão, a “arte da carne” entende o evento da cirurgia como um espetáculo em si mesmo, abordando como matéria de discurso o processo da modificação do corpo, e não o resultado plástico. Mas a idéia de transformar a sua imagem copiando ou misturando à de outras “personas” tem aparecido no trabalho da artista tanto em fotografias, quanto em imagens manipuladas por computador, além de ter incursões poéticas na biotecnologia onde vem cultivando suas células tronco com propósitos artísticos. Cada vez mais sua vida é sua arte. Isso abre o ponto para discutir-se um outro tema: *Live Art*.

13. Site da artista: <http://www.orlan.net/>. No youtube há um vídeo com uma entrevista recente que esclarece o ponto de vista da artista: <http://www.youtube.com/watch?v=IQ1Ph-Pprj4>. Seu nome verdadeiro é Mi-reille Suzanne Francette Porte.

A expressão “*Live art*”, com frequência, é utilizada como sinônimo de “*Performance art*”. segundo RoseLee Golberg¹⁴, tanto *Live Art*, quanto *Body art* são espécies de performances.

Mas no Reino Unido, local onde o termo “*Live Art*” ganhou aplicação e força, se estabelece uma diferença que é a máxima aproximação da vida com o estado de arte. Atuando na Inglaterra, os mais conhecidos neste modo de desenvolver a sua obra são Gilbert & George¹⁵. Eles consideram seus corpos como esculturas vivas e trabalham sempre juntos. Suas atuações envolvem simulações do corpo em forma de estátuas, bem como fotografias baseadas nas suas personas. Isto é, há em *Live Art* mais proximidade com o conceito de atitude e intervenção do que apresentação. Parte do trabalho do brasileiro Flavio de Carvalho (1899 - 1973) poderia ser facilmente enquadrada nesta categoria, tanto quanto as atitudes envolvendo os “Parangolés” de Helio Oiticica (1937-1980) . Próximo

à isso também é a atitude de Marcel Duchamp com a invenção de seu “ego feminino”, o heterônimo “Rose Sélavy”. O nome ROSE Sélavy, com um erre, apareceu primeiro como assinatura na obra *Fresh Window* (1920). Mais tarde, Man Ray fotografou Duchamp travestido em mulher, a pedido deste, para que sua imagem fizesse parte de um rótulo alterado de perfume, na obra “*Belle Haleine eau de Voilette*” (1921). Assim nasce a imagem conhecida de Rose Sélavy, com dois erres. Mas a ação não passou de fotografia.

14. GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art - From Futurism to the Present*. London, Série World of Art, Thames & Hudson, 1988.

15. Gilbert Proesch (1943) é italiano e George Passmore (1942) é inglês, mas trabalham juntos desde a época em que eram estudantes nos anos 70.

Outra forma de usar o corpo em cena é a realização de *Happenings*. A obra “18 happenings in 6 parts”, proposto por Allan Kaprow¹⁶ em 1956, deu origem ao nome “*Happening*” por ter características mesmo de *acontecimento*, que é a tradução da pala-

16. Allan Kaprow (1927 - 2006) - Nova Jersey (EUA). Outros artistas que realizaram ou participaram de *Happenings*, sem exclusividade, foram Joseph Beyus, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Wolf Vostell, Nam June Paik, Alison Knowles, Dick Higgins, Ken Friedman, Georges Maciunas, Jackson Mac Low, John Cage, Yoko Ono e George Brecht entre outros.

vra inglesa *happening*. Para Kaprow, o acontecimento era parte da vida, como toda a arte deveria ser. O conceito de *Happening* envolve um estado de vivência da obra. Corpo, espaço e mentes agindo a fim de realizar uma proposição. A obra é o resultado das interações entre as pessoas que do *Happening* participam, não tendo forma de ser repetido, pois que, qualquer outra re-colocação, da mesma proposição, geraria resultados completamente diversos. Porém o *Happening* pode envolver atividades rituais, que por si só, prevêm situações pré-colocadas. Ao lidar

com o ritual, uma parte de previsibilidade é esperada, que é a condição mesma de se apresentar o ritual. Entretanto, o encaminhamento deste dependerá das formas pelas quais os envolvidos se entregam à ação, que em grande parte das vezes é renovada por condições psíquicas que se atualizam a cada experiência. Ou seja, o ritual está ligado aos fluxos de vida que os participantes ali colocam. Uma especificidade muito im-

portante é a de que não há, num *Happening*, uma linha divisória entre o papel de artista, mas acertadamente chamado de propositor, e a platéia, melhor tomada como interatores. Atitudes coletivas, como *Flash Mobs*¹⁷, apesar da discordância de seus realizadores, repetem as qualidades dos *Happenings* dos anos 1960, utilizando, porém, tecnologias disponíveis nesta época.

Nota-se que os artistas, em qualquer modalidade de arte, sempre estão prontos para operar com os materiais e tecnologias com as quais convivem. Por isso os artistas jovens nos anos 1960 usaram tanto vídeo, os de 1990 o computador, e atualmente as mídias em convergência. Esta pode ser a razão de cada vez menos se conseguir encontrar uma definição clara para as ações propostas pelos artistas que estão operando na nossa atualidade.

Stelarc é um artista performático australiano que trabalha com o conceito de que o corpo humano é obsoleto e precisa de um novo design. Suas obras envolvem desde exoesqueletos robóticos até o implante de uma orelha no seu braço esquerdo no projeto que ele chamou “The Third Ear”.¹⁸

17. Um Flash Mob é uma ação coletiva obtida pelo acionamento instantâneo de um grupo de pessoas, através de redes sociais tecnologizadas, como celulares e internet, com finalidades diversas, desde posicionamentos políticos e sociais até atitudes nonsense, como tirar o sapato e batê-lo no chão da Avenida Paulista como executado em 13 de agosto de 2003 em São Paulo por cerca de 100 pessoas na altura do Conjunto Nacional. Além disso, os Flash Mobs têm sido usados como estratégia de marketing de muitas marcas. Isso, vai contra o propósito da linguagem do *Happening*, tanto quanto dos Flash Mobs.

18. <http://stelarc.org/?catID=20247>

Natasha Vita More é outra artista que com o projeto “Primo Posthuman” explora todas as possibilidades envolvendo biotecnologia, robótica, nanotecnologia, ciência cognitiva, neurociência e tecnologia de informação para desenhar o homem do futuro.¹⁹

Raymond Kurzweil²⁰, autor de “A era das Máquinas Espirituais”²¹, é um famoso inventor e futurista que influencia com seus pensamentos muitas áreas e aponta para as modificações que teremos num futuro próximo, chegando à vida eterna.²²

19. <http://www.natasha.cc/>

20. <http://www.kurzweilai.net/>

21. KURZWEIL, Raymond. “A era das máquinas espirituais”. Ed. Aleph, 2009.

22. http://www.ted.com/talks/lang/por_br/ray_kurzweil_on_how_technology_will_transform_us.html

Eduardo Kac²³ através de sua obra “História natural do enigma” criou uma flor utilizando o seu sangue e a engenharia genética para produzir uma flor que denominou de “Edúnia”²⁴, um híbrido de uma Petúnia e Eduardo Kac.

23. <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Eduardo+Kac>

24. <http://www.ekac.org/nat.hist.enig.port.html>

Observa-se que a distinção precisa entre uma modalidade e outra das artes performáticas encontra tênues limites. É provável que a demarcação desses territórios seja desnecessária para compreender-se a importância das mesmas para as Artes Visuais. A dificuldade reside no fato que origina tanto quanto, paradoxalmente legitima a ação: a fuga da convencionalidade das formas estéticas e a busca de uma poética polisensorial são compartilhadas. Quando tecnologias cibernéticas entram em cena expressões como trans-humano, pós-humano, arte transgênica, biocibernética e outras tantas povoam os escritos e posicionamentos poéticos dos artistas. Nesse território, as fronteiras são, obrigatoriamente, borradas.

Para saber mais

- Nesse sentido, são importantes as obras Sugerimos examinar os estudos sobre *Live Art* no Reino Unido na [Live Art Development Agency](http://www.liveartdevelopmentagency.com). Trata de formação nesta especificidade e tem vários links para estudos na área.
- No Brasil há muitos artistas e grupos de pesquisa que estudam o tema da performance sob diversos enfoques teóricos. Há grupos de trabalhos teóricos e coletivos de ação performática inclusive nas Universidades como é o caso da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), da Universidade Federal de Brasília (UNB) e da Universidade Estadual Paulista (UNESP).
- Para encontrar artistas brasileiros que estão trabalhando com artes performáticas o melhor caminho é a internet, pois há poucas publicações que consigam agrupar a variedade de propostas poéticas nesse campo. Nomes representativos, em diferentes contextos de atuação, são Otávio Donasci, Bia Medeiros e Corpos Informáticos, Guto Lacaz, Edgar Franco e o Post Human Tantra, Rosangella Leote, Marcia X, Naira Ciotti, Wellington Jr e Priscilla Davanzo, sem esgotamento desta lista.
- Ainda sobre o corpo na Arte se pode consultar o catálogo da exposição “O corpo na arte contemporânea brasileira”, realizada no Itaú Cultural em São Paulo, em 2005 http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2452.
- Sugerimos examinar trabalhos que envolvem interfaces performáticas com a Dança, a Música e o teatro, em várias conotações e diferentes usos de tecnologias e corpo. Sobre como os artistas experimentam e vivenciam o corpo e suas relações com os novos espaços/tempos trazidos pelos novos meios tecnológicos. Nos anos 70 são exemplo Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz (SATELLITE ARTS PROJECT '77 / <http://www.ecafe.com/getty/table.html>) e mais recentemente: Kitsou Dubois que com dança no espaço sem gravidade (<http://www.arsastronautica.com/zero-g.php>), o grupo Palindrome (www.palindrome.de) e Konic Thtr (www.koniclab.info) que se ocupam de tecnologias em cena além de Ivani Santana cuja dança envolve telepresença.



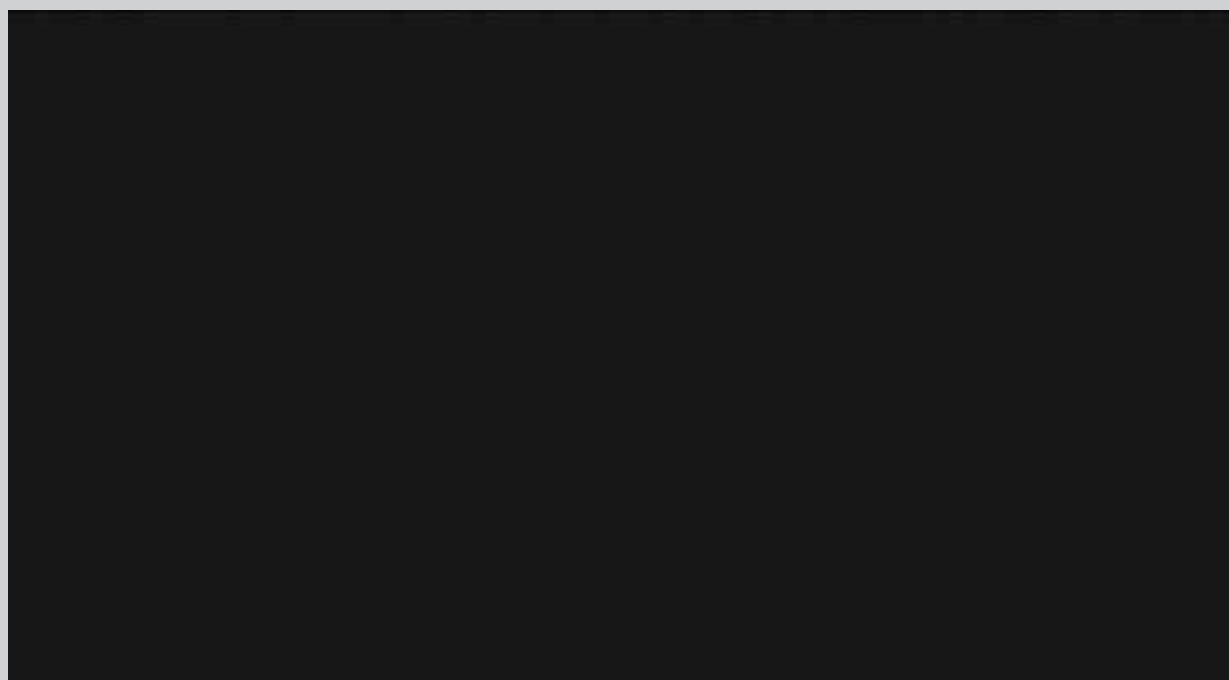
Bibliografia:

- ARANTES, Priscila. **Arte e mídia**. São Paulo: SENAC, 2010.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Coleção Debates).
- COHEN, Renato. **Working in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COSTA, Mario. Corpo e redes. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no Século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997. p. 303-314.
- DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Cia da Letras, 2004.
- DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Debates).
- GOLDBERG, RoseLee. **Performance art: from futurism to the present**. London: Thames & Hudson, 1988. (World of Art).
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: AnnaBlume, 2005.
- IHDE, Don. **Bodies in technology**. Minneapolis: University of Minnesota, 2002. (Electronic Mediations, v. 5).
- KAYNE, Nick. **Site-specific art: performance, place and documentation**. London: Routledge, 2000.
- LEBEL, Jean-Jacques. **Happening**. Ed. Expressão e Cultura, RJ, 1969.
- LEOTE, Rosangella. **Da performance ao vídeo**. 349 f. 1994. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

- LEOTE, Rosangella. **O potencial performático no meio eletrônico**: das novas mídias às performances biocibernéticas. 218 f. 1999. Tese (Doutorado)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- LEOTE, Rosangella. Sobre interfaces e corpos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 13., 2004, Florianópolis. **Anais...** Brasília: UNB. 2004.
- LEOTE, Rosangella; et al. O Potencial performático e as interfaces hipermídias. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 13., 2004, Florianópolis. **Anais...** Brasília: UNB. 2004.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**. São Paulo: Palas Athena, 2003.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **De máquinas e seres vivos**: autopoiese - a organização do vivo. 3. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- SANGIRARDI Jr., Flávio de Carvalho. **O revolucionário romântico**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.
- SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTANA, Ivani. **Corpo Aberto**: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2002.
- SCHIMMEL, Paul. (Ed.). **Out of actions**: between performance and the object, 1949-1979. Los Angeles, USA: Thames and Hudson, 1998.
- SHARP, Willoughby. Videoperformance. In: SCHNEIDER, Ira; KOROT, Beryl. **Video art**: an anthology. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

- SMITH, Owen. **Fluxus**: the history of an attitude. San Diego, USA.: San Diego State University, 1970.
- SPANGHERO, Maira. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- TEIXEIRA, João Gabriel (Org.). **Performáticos, performance e sociedade**. Brasília: UnB, 1996.
- THOLEN, Georg Christoph. In between: time, space and image in cross-media performance. **Performance Research**, v. 6, n. 3, 2001, p. 52-60.

Ficha da Disciplina:
Poética, linguagens e mídias



Milton Sogabe



Rosangella Leote





Milton Sogabe

Graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística - Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado. Mestre e doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP desde 1995.

Nos anos 70 trabalha com desenho, gravura e ministra disciplinas de desenho em cursinho preparatório para o vestibular. Inicia a pós-graduação em 1985, pesquisando “arte e novas mídias”. Nos anos 80 participa de vários eventos nacionais e internacionais de “arte e telecomunicação” via fax, televisão de varredura lenta, videotexto etc. Na década de 90 inicia o trabalho com instalações interativas e a partir de 1996 passa a produzir apenas numa equipe interdisciplinar chamada SCIArts, que produz obras na relação arte/ciência/tecnologia. Parecerista da FAPESP, CAPES e CNPq. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.



Rosangella Leote

Rosangella Leote é artista pesquisadora multimídia. Doutora em Ciências da Comunicação pela USP, Mestre em Artes pela UNICAMP e Bacharel em Artes pela UFRGS. Atua em performances individuais e coletivas desde 1986. Realiza vídeos desde 1991 (Melhor Vídeo experimental no 2º FES-TLATINOBA, Festival de Cyne e y Vídeo Latino-americano, Argentina 2004). Vem trabalhando com Instalações Multimídias Interativas em conjunto com o grupo SCIArts-Equipe Interdisciplinar (Prêmio Sergio Motta 2000 e 2005) do qual é integrante desde a sua origem. Foi Coordenadora do Curso de Comunicação em Multimeios (PUCSP) até agosto de 2007. Ministrou disciplinas para a Pós Graduação strictu sensu (Tecnologias da Inteligência e Design Digital) e Graduação (Multimeios). É docente do Instituto de Artes da UNESP (SP) atuando na Graduação e Pós graduação (Mestrado e Doutorado) em Artes. É professora do curso de pós-graduação lato Sensu da PUCSP: Estéticas Tecnológicas. Predominam nas disciplinas que ministra os conteúdos referentes à linguagem do vídeo digital, animação, videoclipe e arte-tecnologia. É líder do GIIP - “Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências Arte, Ciência e Tecnologia” inscrito no CNPq e certificado pela UNESP. É membro do comitê editorial da Galáxia, representante do Comitê de Poéticas Visuais da ANPAP e parecerista Ad Hoc da Capes e FAPESP. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Resumo

Os seres humanos desenvolvem um corpo que é biológico e cultural adaptado às suas necessidades. Cada indivíduo pode perceber o mundo de uma maneira subjetiva e se comunicar com outros através de linguagens, materializando suas percepções e seus pensamentos, colaborando assim para a construção coletiva da realidade. A arte está dentro desse contexto, mas como em qualquer área do conhecimento, opera com suas especificidades que são de natureza poética. A poética pessoal é o resultado da maneira individual como alguém percebe a realidade, afetada pela sua experiência de vida, e compartilhada com a sociedade através de obras que passam a ser bens culturais. Esses bens, entretanto, refletem implícita relação com a sociedade, por isso, ao abarcar o processo criativo como um resultado do modo do artista estar no mundo, é necessário também conhecer os modos pelos quais a obra chega até o receptor, que, enfim, corrobora o valor de arte prospectado pelo artista ao fazer sua produção.

Os artistas desenvolvem sua poética criando obras que exploram do corpo ao universo, do micro ao macro, lançam-se pela superfície do planeta, pelo espaço e submergem na água, utilizam os recursos existentes sejam teóricos ou tecnológicos, para perceber e materializar novas realidades.

Assim, nesta disciplina, elaboramos uma proposta que inicia discutindo aspectos da realidade que são responsáveis pela concepção de mundo que o artista vivencia. Na segunda semana, examinaremos quais desses aspectos aparecem no contexto da arte e da comunicação visando reconhecer as possíveis linguagens da arte. Dentre essas linguagens, veremos, na terceira semana, como o papel do corpo foi aproveitado ou compreendido tanto do ponto de vista do artista, quanto do envolvimento do fruidor com a obra. Na quarta semana, trataremos especialmente das interconexões com a ciência e tecnologia de várias épocas e finalizaremos, na última semana, com a demonstração de que a natureza interdisciplinar e convergente é enfim, um procedimento comum para a arte.

Palavras-Chave:

comunicação, convergência de mídias, corpo, interatividade, linguagem poética, percepção, processo criativo.

Estrutura da Disciplina

Esta disciplina se divide em cinco temas, conforme a tabela abaixo:

TEMAS	TÓPICOS
1 - CONSTRUINDO A REALIDADE	
2 - COMUNICAÇÃO E ARTE	2.1 - Comunicação e linguagem 2.2 - Arte e linguagem poética
3 - O CORPO COMO ARTE	3.1 - O corpo e a Arte 3.2 - O corpo É Arte
4- ARTE E TECNOLOGIA	4.1 - Modalidades em Arte-Tecnologia 4.2 - Interatividade
5 - CONVERGÊNCIAS E DIÁLOGOS	5.1 - Convergência das mídias 5.2 - Arte e Interdisciplinaridade

Pró-Reitora de Pós-graduação

Marilza Vieira Cunha Rudge

Equipe Coordenadora

Elisa Tomoe Moriya Schlünzen

Coordenadora Pedagógica

Ana Maria Martins da Costa Santos

Cláudio José de França e Silva

Rogério Luiz Buccelli

Coordenadores dos Cursos

Arte: Rejane Galvão Coutinho (IA/Unesp)

Filosofia: Lúcio Lourenço Prado (FFC/Marília)

Geografia: Raul Borges Guimarães (FCT/Presidente Prudente)

Antônio Cezar Leal (FCT/Presidente Prudente) - *sub-coordenador*

Inglês: Mariangela Braga Norte (FFC/Marília)

Química: Olga Maria Mascarenhas de Faria Oliveira (IQ Araraquara)

Equipe Técnica - Sistema de Controle Acadêmico

Ari Araldo Xavier de Camargo

Valentim Aparecido Paris

Rosemar Rosa de Carvalho Brena

Secretaria/Administração

Márcio Antônio Teixeira de Carvalho

NEaD – Núcleo de Educação a Distância

(equipe Redefor)

Klaus Schlünzen Junior

Coordenador Geral

Tecnologia e Infraestrutura

Pierre Archag Iskenderian

Coordenador de Grupo

André Luís Rodrigues Ferreira

Guilherme de Andrade Lemeszenski

Marcos Roberto Greiner

Pedro Cássio Bissetti

Rodolfo Mac Kay Martinez Parente

Produção, veiculação e Gestão de material

Elisandra André Maranhe

João Castro Barbosa de Souza

Lia Tiemi Hiratomi

Liliam Lungarezi de Oliveira

Marcos Leonel de Souza

Pamela Gouveia

Rafael Canoletti

Valter Rodrigues da Silva