

Acconci, Oppenheim, Schneemann e Barney: uma introdução aos tratados experimentais do corpo

Marco Pasqualini de Andrade
Universidade Federal de Uberlândia / CBHA

Trata das diversas experimentações com o corpo produzidas durante as décadas de 1960 e 1970, consideradas como construtoras de códigos ou paradigmas para a arte contemporânea, e que podem ser entendidas em seu conjunto como tratados de arte. Partindo das teorias sobre a Body art de Lea Vergine e François Pluchart, e também de discursos dos artistas Vito Acconci, Dennis Oppenheim e Carolee Schneemann, articula-se uma série de pressupostos que são, posteriormente, confrontados com obras iniciais de Matthew Barney, produzidas em outro contexto histórico.

Palavras-chave: Corpo; violência; tratados

It talks about the various body experiments produced during the 1960s and 1970s, regarded as constructing codes or paradigms for contemporary art, and which can be understood in fact as treatises of art. Body art theories by Lea Vergine and François Pluchart, as well as the speeches of the artists Vito Acconci, Dennis Oppenheim and Carolee Schneemann, are articulated in a series of assumptions, that are then compared with the early works of Matthew Barney, produced in another historical context.

Keywords: body; violence; treatises

Introdução

As experimentações colocadas em prática durante as décadas de 1960 e 1970 foram essenciais para estabelecer um parâmetro de produção artística para a arte contemporânea. Dentro desse princípio foi iniciada uma investigação cuja hipótese primária é a de que o conjunto de teorias e experiências realizadas constituiria um conjunto ou *corpus* suficiente, que teria características semelhantes à ideia dos tratados, ou seja, modelos cujos pressupostos serviriam de referência para a criação e a interpretação das obras artísticas realizadas desde então.

Dentre os vários aspectos abordados, as questões referentes ao corpo apresentam um caráter significativo que merecem um destaque específico. A partir do tema do Colóquio, "arte em ação", e da proposta da sessão de focar "memória, corpo e violência", a presente comunicação foi construída de modo a salientar uma das facetas de tais tratados: a instrumentalização do corpo do artista, em seus limites de distensão, resistência, violação e sensibilidade, para a construção de narrativas gráficas no espaço bi e tridimensional. Tais narrativas, de fato, estabeleceriam, a partir da violência aos corpos e de seus sinais memoriais, desdobramentos de natureza cultural, política e comportamental importantes.

Para tanto, a argumentação partirá de três artistas fundamentais para a construção de tais ideias: Vito Acconci (1940), Dennis Oppenheim (1938 - 2011) e Carolee Schneemann (1939). Serão analisadas algumas de suas propostas, assim como textos, entrevistas e fortuna crítica, de modo a evidenciar determinadas recorrências, singularidades e contraposições que possam constituir um repertório mínimo referencial das questões tratadas.

Em um segundo momento tal repertório será confrontado com um outro artista de uma geração mais recente: Matthew Barney (1967). Obras como *Blind Perineum* (1991) e a série *Drawing Restraint* constituirão a base para o estudo de caso de modo a verificar como o repertório se espelha, se distorce ou transforma seu significado em um novo contexto temporal diverso.

Os resultados deverão apontar caminhos para refletir se tais tratados experimentais do corpo de fato são pertinentes, ou se tais códigos são prescindíveis para a escrita da história da arte contemporânea.

Tratados do corpo

Em 1974, Lea Vergine, tentando fazer uma primeira grande contextualização da então recente produção ligada a Body art, escreveu "O corpo como linguagem", ensaio introdutório de seu livro. Nele, a autora italiana afirma que o corpo estava sendo "usado como linguagem" por um grande número de artistas, e observa que tal questão envolvia: "perda de identidade pessoal; recusa em permitir que o senso de realidade invadisse e controlasse a esfera das emoções; e uma rebelião romântica contra a dependência de pessoas ou coisas" (VERGINE, 2003, p.906, tradução nossa).

Por um viés psicológico, Vergine define a Body Art em termos de uma insatisfação com o amor que poderia trazer desilusão e perda, e levar a uma agressividade, que seria típica de ações, eventos, sequencias fotográficas e performances. Também redicionaria para outras versões do self, duplicado, camuflado, idealizado. Trata como uma revolta burguesa contra a burguesia, cheia de referências a Nietzsche, ao Expressionismo e ao Existencialismo.

A ênfase estaria no desejo de ir além dos valores da moralidade, dos fenômenos orgânicos, e da espontaneidade do comportamento cotidiano e das convenções da sociedade (p. 907). Chama a atenção também para a análise dos movimentos e funções de cada parte do corpo, que através de repetições e persistência, despenderia grandes doses de energia, crueldade e dor. Voyerismo, exibicionismo, masoquismo e sadismo, entre outras psicopatologias, poderiam ser citadas por analogia em tais atos. A obsessão por tudo que refere-se a si mesmo, inclusive das funções excretoras e todos seus orifícios (p.909). "A distinção entre o sublime e o vulgar não mais faz sentido".

No mesmo ano, François Pluchart coloca o corpo como um território no qual o prazer, sofrimento, doença e morte se inscrevem e configuram o indivíduo socializado na maldição de sua evolução biológica, pronto para satisfazer todas as demandas e restrições de forças existentes (PLUCHART, 2000, p. 218).

Pluchart alerta também para o significado de "risco", citando Dennis Oppenheim, colocado em perigo ao pendurar seu corpo entre construções em *Parallel Stress* (1970), sujeito a pedradas em *Rocket Circle-fear*, ou queimado pelo sol em *Readinfd position for Second degree Burn* (ambas de 1971).

Sobre Vito Acconci, lembra que o artista pensava seu corpo como um lugar no qual pudesse criar um evento medindo diversos tipos de sentimentos, como a dor causada por queimaduras ou mordidas, variações do ritmo biológico durante um esforço físico ou mental, e resistência contra a fadiga. O cruzamento entre masculino e feminino poderia ser dado, através da queima de seus cabelos, puxar os mamilos ou esconder seu pênis entre as pernas. As ações buscavam frequentemente, a exaustão, ponto que interromperia brutalmente o processo. (PLUCHART, 2000, p. 219).

Mais recentemente, Kristine Stiles, ao definir o campo de atuação da Performance art, pondera que, de uma atividade marginal das vanguardas modernistas, a performance passou a ser, na segunda metade do século XX, um meio independente nas artes visuais (STILES, 2012, p. 798).

Stiles lembra que Willoughby Sharp, editor da revista *Avalanche*, utilizava o termo "ferramenta" para descrever como a performance poderia ser um meio de manipular objetos, desenvolver tarefas, e demonstrar ambos processos e mudanças em condições materiais e em estados psicológicos, físicos e mentais (STILES, 2012, p. 813).

Cita Vito Acconci, como um exemplo de tais pensamentos. Ela chama atenção para suas "ações corporais nas quais artista monitorava aspectos da rotina, desenvolvimento corpóreo, durabilidade, resistência e exaustão". Utilizando fotografia e vídeo para documentar suas ações, gradualmente teria reintroduzido a linguagem em monólogos de *stream of conscience* de densos aspectos psicológicos e pessoais. Essa ênfase na narrativa teria alterado a prévia orientação não verbal da Body art. As ações eram estruturadas em relações dicotômicas público/privado, secreto/conhecido, confiança / violação, performer/expectador, e desejos voyerísticos e exibicionistas, levantando problemas de poder, gênero e sexualidade.

Acconci relata que, no caminho para a performance, mudou sua atenção do "território" para o "instrumento": "Eu deveria focar em mim como o instrumento que atuaria em qualquer território que estivesse, de vez em quando, disponível" (ACCONCI, 2012, p. 913). E continua: "Se deveria existir uma imagem, deveria ser: não uma figura feita de uma uma ação (ou uma pessoa performando uma ação) mas uma figura feita *através* de uma ação (através da pessoa para a ação)" (idem). Para ele, a ação deveria ser um exemplar, um modelo, e não uma atividade provada.

O sistema seria aberto, na medida em que o "eu" sofreria a pressão feita por si próprio, tornando-se vulnerável para o espectador. E "fechado", pois o "eu" começaria e terminaria a ação, um objeto fechado em si mesmo, e o espectador seria colocado de fora, em posição de voyeur (p. 916).

Sobre Carolee Schneemann, Stiles lembra que foram importantes a ela leitura de Antonin Artaud, Simone de Beauvoir e Wilhelm Reich, construindo uma ligação entre sexualidade, cultura e liberdade (p. 801). A emancipação da mulher dependeria de um a representação que pudesse expressar suas experiências.

Cita Schneemann: "O arquétipo erótico feminino, a imaginação criativa e a arte da performance são todas subversivas aos olhos de uma cultura patriarcal porque eles próprios representam formas e forças que não podem ser transformadas em bens funcionais ou de entretenimento (ser trocadas como propriedade e valor), permanecendo não possessíveis enquanto radicalizam consciência social".

Carolee Schneemann constrói um pensamento sobre o ato de pintar e a ação que é particularmente de interesse para esse estudo. Para ela, há uma energia na pintura que relaciona-se ao tempo de percurso do olho que constrói a forma que implica duração, determinada pela força dos parâmetros totais da ação. (SCHNEMANN, p.840). "A força da performance é necessária mais agressiva e imediata em seus efeitos - é projetiva" (p.841).

A artista declara: "O corpo deve permanecer erótico, sexual, desejado, desejante mas é também votivo: marcado, sobrescrito em um texto de golpes e gestos descobertos pelo meu desejo feminino criativo" (SCHNEMANN, 2000, p. 197). O nu seria usado como objeto ativo, como uma força arcaica e primeva que poderia unificar energias na forma de informação visual.

Se pensarmos nos conceitos explicitados por esses três artistas, é possível detectar uma fundamentação comum que envolve ações físicas impostas ao corpo do artista, que sente dor, se estressa, se exaure.

Tomemos como exemplo algumas obras que caracterizam a produção de sinais, desenhos ou marcas: Parallel Stress de Dennis Oppenheim (1970); Trademarks, de Vito Acconci (1970); Up to and Inclining her Limits, de Carolee Schneemann :1976);



Parallel Stress- A 10 minute performance piece- May 1970
 Photo taken at greatest stress position prior to collapse.
 Location: Masonry-block wall and collapsed concrete pier
 between Brooklyn and Manhattan bridges.
 Bottom Photo: Stress position resumed
 Location: Abandoned sump, Long Island

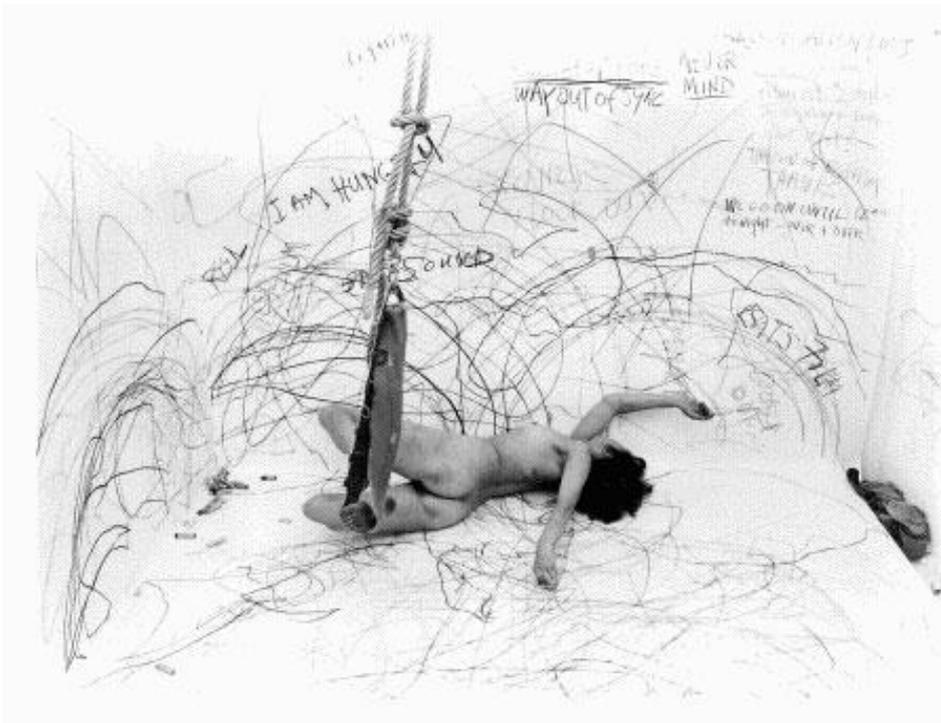
Dennis Oppenheim 1/2 1970 - 2000



Dennis Oppenheim. Parallel Stress, 1970.



Vito Acconci. Trademarks, 1970.



Carolee Schneemann Up to and Inclining her Limits, 1976.

Nos tres casos, vemos ações nas quais o corpo do artista é colocado á prova, ao mesmo tempo que tornado como um instrumento para produção de um signo artístico. Levados a um ponto limite, estabelecem uma relação entre a violência, dor, ou sofrimento, e a narrativa gráfica. Tais modelos tomam o corpo do artista ao estado de uma imolação individual que representa um avatar de uma purgação social, não religiosa ou política em si, mas desafiadora de convenções humanas moralmente ou eticamente aceitas.

Barney

Matthew Barney emerge na cena artística no início da década de 1990, ou seja, vinte anos após as experiências da Body Art. No contexto da pós-modernidade, não mais estava em jogo o desafio dos limites da arte e das convenções sociais. Recuperar, pois, procedimentos da Body Art, teriam sentido na medida que se utilizasse tais estruturas e estratégias como um código conhecido, capaz de articular novos discursos e significações, em um contexto cultural diferente e transformado.

Desde o início, as ações e instalações do artista chamaram a atenção, e tornaram-se emblemáticas. As visões da obra de Barney sempre destacam alguns aspectos comuns. Segundo Sally O´Reilly, por exemplo,

[...] estes exercícios perversamente dificultados podem ser lidos como a incorporação do desejo e da disciplina, o encontro de objetivos e restrições, e Barney faz as forças conflitantes que motivam e reduzem-nos na vida diária parecerem ridículas por seus irracionais configurações, apresentando a si mesmo como um herói patético que batalha contra o destino e a física (O´REILLY, 2009, p.121).

Blind Perineum faz parte do conjunto de obras Facility of Decline, de 1991, mostrado pela primeira vez na galeria de Barbara Gladstone em outubro do mesmo ano. Segundo Andrea Nitsche-Krupp, é basicamente um conjunto escultural de sete peças, com materiais não tradicionais, como polietileno, vaselina, material de luta, sacarose e tapioca. Blind Perineum constitui um dos dois videos ue acompanham a mostra, junto com Radial Drill. O primeiro video, de 89 minutos, mostra Barney escalando as paredes da galeria nu, exceto pelos acessórios de escalada, e o segundo uma interação do artista com o personagem Jim Otto e as esculturas da galeria. Marcas da escalada estão visíveis nas paredes e a disposição dos objetos é de aparente acaso.



Matthew Barney. *Blind Perineum*, 1991.

Ao final do vídeo *Blind Perineum*, Barney, sobre um banco declinado de ginástica, coloca o último parafuso de escalada, envolvido em vaselina, em seu próprio ânus. A cena é filmada por duas câmeras: uma semelhante a uma câmara de vigilância, e a outra manipulada pelo personagem Jim Otto, que aparece em cor azul com o número 00 marcado no canto inferior direito.

Nitsche-Krupp menciona a lista de verbos de Richard Serra como um preceito pós-minimalista adquirido por Barney enquanto estudante de escultura de Yale, em nota apontando um comentário do artista que esta seria como um "tratado moral" que ecoava em sua cabeça.

Em uma resenha da primeira exposição de Barney, Roberta Smith (1991) cita como precedentes do artista Chris Burden e Vito Acconci, além de Beuys, Nauman e Mapplethorpe, mas que este iria além de suas referências ao buscar novas dimensões na interação entre vídeo, objetos e o espaço real.

De fato, o contexto criado torna o significado mais complexo do que as partes. Evidentemente, o vídeo da ação, em si, traz a condição de uma atividade aparentemente sem finalidade, na qual o exercício físico leva aos limites do corpo, com a utilização recorrente da nudez, a alusão ao orifício anal como ponto sexualizado (mas que transgride a afirmação do gênero presente em Acconci e Schneemann), o desenho resultante das marcas da escalada nas paredes e teto.

A questão do desenho aparece mais substancialmente na série *Drawing Restraint*. O próprio termo "restrição" alude a todo arcabouço teórico da Body Art, e o ato de produzir sinais gráficos enquanto atado por um elástico que prende e dificulta seus movimentos remete a *Up to and Inclining her Limits*, de Carolee Schneemann. Mais uma vez há um código já bastante demarcado que nos introduz ao trabalho. Por ser uma série, de fato familiariza o recurso, de modo que já sabemos, primeiramente, do que se trata a ação. O interesse estaria, então, no modo com que cada novo evento trará novos elementos de significação que tornem também esse trabalho complexo como uma narrativa sempre não terminada.



Matthew Barney. *Drawing Restraint 1*, 1987.

Considerações finais

Estudando os vários discursos da Body Art do início dos anos 1970 foi possível verificar como uma série de discursos vão construindo um imaginário codificado para um conjunto de artistas e obras que se tornam paradigmas de uma proposta artística.

Questões como a utilização da nudez, os discursos em relação aos tabus do corpo, o gênero, a resistência à dor, violência, exaustão, constroem um código que se torna familiar e legível, especialmente em um distanciamento temporal.

Entender esses preceitos como um tipo de tratado que guia a arte contemporânea é ter em mente um primeiro decodificador de linguagem que permite o primeiro acesso ao

significado, porém este só é constituído, de fato, quando o novo contexto lhe concede tal complexidade que altera seus paradigmas.

Isso pode ser visto a partir do exemplo de Matthew Barney, que utiliza em suas obras uma série de elementos pré-codificados, mas avança ao tratá-los como signos móveis que serão lidos à luz da narrativa tecida pelo artista.

Referências Bibliográficas

ACCONCI, Vito. Steps into Performance (and out) (1979). In: STILES, K; SELZ, P. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. 2. ed. Berkeley: University of California Press, 2012, p.913-919.

O'REILLY, Sally. *The body in contemporary art*. New York: Thames & Hudson, 2009.

PLUCHART, François. Body art (1974). In: WARR, T.; JONES, A. *The artist's body*. London: Phaidon, 2000, p. 218-219.

PLUCHART, François. Risk as the practice of thought (1978). In: WARR, T.; JONES, A. *The artist's body*. London: Phaidon, 2000, p. 219-221.

SCHNEEMANN, Carolee. Eye body (1963). In: WARR, T.; JONES, A. *The artist's body*. London: Phaidon, 2000, p. 197.

SCHNEEMANN, Carolee. From the Notebooks (1962-63). In: STILES, K; SELZ, P. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. 2. ed. Berkeley: University of California Press, 2012, p.840-842.

SMITH, Roberta. Matthew Barney's objects and actions. New York Times, New York, Oct. 25, 1991. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1991/10/25/arts/review-art-matthew-barney-s-objects-and-actions.html>>. Acesso em: 02 set. 2016.

STILES, Kristine. Performance art. In: STILES, K; SELZ, P. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. 2. ed. Berkeley: University of California Press, 2012, p.798-820.

VERGINE, Lea. The body as language. In: HARRISON, C. ; WOOD, P. (org.). *Art in Theory, 1900 - 2000: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, 2003, p.906-910.