

2

IP



CEIA



MIP2

**II manifestação internacional de
performance**

*MIP2, II Manifestação Internacional de Performance / II Performance
Internacional Manifestation.* Marco Paulo Rolla, Marcos Hill (Org.).
Christina Fornaciari, Dudude, Mariana Marcassa, Renato Negrão,
Susana Vaz, Wagner Rossi (Colab.). Alexandre Abrahão Martins/Chei,
Regina Alfarano (Trad.). Regina Stocklen (Rev.). Belo Horizonte: CEIA,
Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2014.
(2012-2014)
XXX p. 21 cm.

ISBN XXX-XX-XXXXX-XX-X

1. Arte contemporânea. 2. Performance. 3. Corpo.
I. CEIA. II. Título.

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte: Arte contemporânea: Performance

CDD 700

CDU 77

Copyright © 2012-2014 CEIA + autores

É permitida a reprodução parcial, desde que citada a fonte e autor(a).

Feito depósito legal (Leis 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010) à
Biblioteca Nacional (Brasil).

www.ceia.art.br / info@ceia.art.br

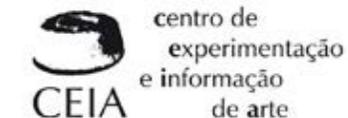
Esta publicação foi composta com tipos xxxxxxxx e xxxxxxxx; foi impressa pela
Gráfica xxxxxxxx em papéis xxxxxxxx xvg, xxxxxxxx xvg – em xxxxxxxx de 2014,
em Belo Horizonte, Brasil.

Formato: 21x20cm, xxx páginas. Tiragem: xxx exemplares.

This publication has been produced using xxxxxxxx and xxxxxxxx types; it has been
printed on xxxxxxxx paper xvg at Gráfica xxxxxxxx, in xxxxxxxx 2014—Belo Horizonte,
Brazil. Format: 21x20cm, xxx pages. Print run: xxx copies.

MIP2

II manifestação internacional de performance



Belo Horizonte, 2014



[foto photo Marcelo Terça-Nada.]



A MIP2* teve como ponto tensionador do pensamento e da prática a reunião entre o teatro, a dança e as artes plásticas, assumindo trabalhos que podem ser compreendidos como dança ou como teatro - mas que em sua estrutura não 'suportam' ser claramente reconhecidos como tais. Interessamos ampliar nossa percepção das bordas e a aceitação de formas muitas vezes adversas. Esta premissa quer gerar quebras de preceitos entre linguagens ou apontar uma clara conexão com a diversidade dos meios. Para adensar essa pesquisa programamos, juntamente com obras mais radicais, obras que acontecem dentro do teatro italiano, rompendo também o preconceito com esse espaço, por ser ele justamente o local de legitimação de linguagens cênicas mais tradicionais. Assim, a Mip quer perguntar: por que renegar algum espaço? Por que não adicionar mais possibilidades para essa pesquisa? Qual é o limite? Qual é a regra?

* A MIP2 foi constituída por três workshops, duas mesas redondas, duas palestras, 32 performances criadas por artistas convidados e 22 performances inscritas e selecionadas via edital para o Espaço Aberto.

MIP2 * had as thought and practice tensioner point the meeting between theater, dance and visual arts, presenting workpieces that can be understood as dance or as theater - but in its structure not 'support' be clearly recognized as that. We are interested in expanding our awareness on borders and the acceptance of often adverse ways. This premise wants to generate precepts breaks between languages or indicate a clear connection with the of media diversity. To thicken this research, we programmed, along with more radical works, pieces that take place at Italian theater, also breaking the prejudice about this space just because it is quite legitimization place to more traditional scenic languages. So Mip want to ask: why deny some space? Why not add more possibilities for this research? What is the limit? What is the rule?

* The MIP2 consisted of three workshops, two round tables, two lectures, 32 performances created by guest artists and 22 performances selected for our Espaço aberto [Open Space].

Sumário *Index*

Apresentação Introduction MARCO PAULO ROLLA	12
Coreografia Coreography RENATO NEGRÃO	14
Troca MIP MIP Exchange MARCO PAULO ROLLA	18
3 agosto, segunda-feira Monday August 3	24
PAULO NAZARETH	25
Abertura MIP2 Opening	26

Apresentação | Introduction

Marco Paulo Rolla

A MIP² foi gerada da saudade da primeira MIP, pois uma Manifestação não surge sem seu 'fogo-fátuo'! E ele foi a saudade; saudade de trocas urgentes, de corpos sedentos, energias expandidas, copos tilintando, corpos repuxados, macios e frágeis. De tanto usar o sensível, não precisam ser rígidos, sendo assim transmutados em permeáveis com caráter reflexivo.

A Manifestação Internacional de Performances é um sonho constante do CEIA, que nasce na força do tempo necessário para seu ressurgimento. Ele é o único evento do CEIA que naturalmente imprimiu o mito da Fênix em suas origens. Talvez pelo fato de ter o corpo como usina de energia desse fogo.

Em 2009, a cidade de Belo Horizonte foi banhada pela energia criativa dos seres habitantes daquele momento, que contou com variantes incalculáveis de trocas: culturais, raciais, amorosas, financeiras, administrativas, de vida, de morte, de música, de nada – silêncio. Mas a cidade não para em volta do prédio do Espaço Cento e Quatro; carros e transeuntes circulam e uma via gigante corta o prédio, que pode ser aberto de ponta a ponta, convidando a cidade e saindo para ela. Essa dinâmica constante foi fundamental para o equilíbrio desordenado da criatividade constante, fluida e feliz! Importante característica para o poder reativo na arte, a felicidade de existir, mesmo em momentos de tensão e de mudança. A performance nos obriga a superar os automatismos do corpo.

MIP² (International Performance Manifestation 2) has been generated out of nostalgia of the first MIP, for a Manifestation doesn't come to light lacking its Will-o'-the-wisp. And this was that nostalgia; longing of the urgent exchanges, of thirsty bodies, expanded energies, glasses tinkling, bodies twisted, soft, and fragile. By using so much the sensible, they needn't be rigid, thus being transmuted into permeable while with a reflective character.

The International Performance Manifestation (MIP Manifestação Internacional de Performance, in Portuguese) is CEIA's constant dream, which is born on the strength from the time required for its own resurgence. It is CEIA's sole event which has naturally imprinted the myth of the Phoenix in its own origins. Perhaps by having the body as the energy power plant of this fire.

In 2009, the city of Belo Horizonte was bathed by the creative energy from inhabitant beings of that moment, which accounted with incalculable variants of exchanges: cultural, racial, loving, financial, administrative, of life, of death, of music, of nothing – silence. But the city does not stop in the area around the espaço centroequatro building; cars and passers-by circulate, and a giant passageway cuts through the building –which can be open from end to end, exiting to the city, inviting it to come in. This constant dynamic was critical to the disordered balance of a creativity constant, fluid and happy! A feature of importance to the reactive power in art, the happiness to exist, even in times of pressure and change. The performance obligates us to overcome the automatisms of the body.

Coreografia¹ | Coreography¹

Renato Negrão

o espaço coreográfico da palavra
e sua aplicabilidade semântica
são pensados como estímulo
a outras configurações corporais

the choreographic space of a word
and its semantic applicability
are perceived as stimuli
to other bodily configurations

nossos corpos merecem e podem
dar respostas mais criativas
aos textos urbanos para além
de suas palavras de ordem
e de consumo

our bodies deserve and can be
more creative in response
to the urban texts that reach
beyond words of command
and consumption

gesto como construção
transitoriedade como eixo
dispersão como método

gesture as construction
transientness as axle
dispersion as method

1. mapa afetivo dos textos urbanos

1. emotional map of urban texts

deslocar por um percurso urbano
cuja cartografia se dê por um viés afetivo
estabelecer um relacionamento
gestual poético sensualizado
com um ou mais textos urbanos
que encontrar

detour along some urban pathway
whose cartography is perceived through emotional bias
create some poetical gestural
sensitized relationship
with one or more urban texts
found on the way

2. pele

2. skin

seus sons, seus átomos suas células
seus órgãos internos sua pele

your sounds, your atoms, your cells
your internal organs your skin

1. Este poema é parte do livro *Vicente Viciado*, de Renato Negrão, publicado pela editora Rótula (Belo Horizonte, Brasil) em 2012.

1. Poem in *Vicente Viciado*, by Renato Negrão, published by Rótula (Belo Horizonte, Brasil) in 2012.

sua roupa sua casa sua cidade
seu mundo
como camadas de sua epiderme

3. pensamento disparado milton santos

o mundo como um conjunto
de possibilidades não apenas
um conjunto de realidades e sua convicção
de que outros mundos poderiam ser criados
a partir dos mesmos materiais

4. dança

crie na cidade
– a partir da seleção de palavras
encontradas por intermédio do seu desenho
da materialidade gráfica
dos contornos espaciais dessas palavras
e da dimensão poética e sensualizada
dos seus significados –
outros estímulos corporais
abrindo no horizonte
novas perspectivas
com os textos urbanos

your clothes your house your town
your world
as layers of your epidermis

3. triggering thoughts milton santos

the world as a set
of possibilities rather than just
a set of realities or the conviction
that other worlds could be created
based on the same materials

4. dance

in the city
– based on the selection of words
found through your design
of graphical materiality
on the spatial contours of those words
and on the poetical sensualized dimension
of their meanings –
create other bodily stimuli
to open up new perspectives
for urban texts
on the horizon



Troca MIP

MIP Exchange

Marco Paulo Rolla

TROCA – LIBERDADE – ARTE

Manifestação: um acontecimento que se manifesta, se coloca, se instaura.

A Manifestação Internacional de Performance (MIP) acontece quando lhe convier. Foi criada assim, com essa característica, para que nela mesma já exista a condição metamorfoseada da performance. Nós do Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA)¹ temos, com isso, condições de aprimorar o olhar e a produção de um evento que movimenta uma energia enorme nos níveis material, simbólico e humano-energético.

A performance é como uma porta para se sentir membranas mais invisíveis de nossa pele, espírito, carne, ossos, nervos e órgãos. Com a experiência do corpo do *performer*, o corpo de quem vê canaliza esses sensores por memórias de múltiplas origens e, principalmente, pela sabedoria inconsciente desse grande órgão chamado corpo.

A MIP, como é conhecida de todos, veio existir sem a vontade de ser um festival, mas com o ideal de realmente construir espaços livres para tais manifestações, assumindo até mesmo a condição de manifesto do caráter multidisciplinar e conseqüentemente multiformal da performance, pois ela pode se transformar em todos os desejos sensoriais do corpo.

¹ Iniciativa de artistas criada em 2001 e sediada em Belo Horizonte, Minas Gerais. Disponível em: www.ceia.art.br.

EXCHANGE – FREEDOM – ART

Manifestation – a happening that manifests itself, puts itself, establishes itself.

The *International Performance Manifestation*¹ takes place when it's convenient for it to be. It was created like that, with this characteristic, for it to bear itself the existence of the metamorphosed condition of the performance. We, members of the Centro de Experimentação e Informação de Arte - CEIA², have thereby the condition to improve the perspective and production of an event that moves an enormous amount of energy on levels, whether material, symbolic or humane-energetic.

The performance is like a door to feel the most invisible membranes of our skin, our spirit, our flesh, bones, nerves, and organs. With the experience of the body of the *performer*, the body of the one that sees channels those sensors through memories from multiple origins and, primarily, by the unconscious wisdom of this great organ called body.

The MIP, as is known to all, came to exist without the will to be a festival, still bearing the ideal for really building free spaces for such manifestations, assuming even so the condition of the manifest of the multidisciplinary feature and consequently

¹ In Portuguese, MIP Manifestação Internacional de Performance.

² An artists initiative created in 2001 and based in Belo Horizonte, Minas Gerais. Available at: www.ceia.art.br.

Até hoje, existiram duas edições da MIP: a primeira, em 2003, e a MIP2, em 2009.

A primeira focou-se na produção da performance advinda das artes plásticas e visuais, criando, assim, um filtro com a tentativa de enxergar de qual ponto de vista estamos trabalhando as outras áreas como influência. Ocorrida durante o mês de agosto de 2003, essa proposta surgiu do desejo de tornar possível a vivência da Performance enquanto prática artística contemporânea.

Sendo ainda um meio expressivo incompreendido, a Performance, mesmo depois de quase um século de seu exercício, ainda sofre de preconceitos. Talvez pelo fato de ser uma forma de arte muito ampla, com a capacidade de agregar qualquer prática humana que sintetize expressão e conhecimento.

É possível que essa sua dimensão humanizante seja justamente o fator mais ameaçador de conformismos vigentes em nossas sociedades, pois ela se torna um espelho vivo e atualizado de nossa existência.

Valorizando espaço e tempo reais, sua prática surge como um desafio aos contextos saturados pelo artifício de representações impostas pelas mídias corporativas. Sendo assim, o artista-*performer* busca na crueza de sua própria vida elementos que, deslocados para o circuito da arte, desconstruem a artificialidade cotidiana, presentificando problemáticas imediatas da condição humana.

Porque justamente a temida humanidade da prática performática é que a torna um veículo de compreensão sobre a inerência do corpo a qualquer cultura. Do corpo como valor simbólico, como construção histórica, como

multiformal of the performance, because it can transform itself in all the sensorial wishes of the body.

To date, there were two editions of MIP: the first one in 2003 and MIP2, in 2009.

The first one was focused on the production of the performance arising from the fine and visual arts, creating, therefore, a filter with the attempt to see of which point of view we are working the other fields as influences. Occurred during August of 2003, this proposal arose from the desire to make possible the experience of Performance inasmuch a practice of contemporary art.

Being still a misunderstood expressive medium, the Performance, even after nearly a century of exercise, still suffers prejudice. Perhaps due to the fact it is a form of art too broad, with the ability to aggregate any human practice that synthesizes expression and knowledge.

It is possible that such dimension this humanizing is precisely the most threatening factor for conformisms prevailing in our societies, as it becomes a live and updated mirror of our existence.

By valuing real space and time, its practice emerges as a challenge to the contexts saturated by artifice of representations imposed by the corporate media. Thus, the artist-*performer* searches the crudeness of his own life for the elements that, dislocated for the art circuit, deconstruct the everyday artificiality, presentifying immediate problematic of the human condition.

Precisely because the dreaded humanity of the performative practice is what makes it a vehicle of comprehension on the

ininterrupta metamorfose estimulável, promovendo convivências esclarecedoras entre diferentes.

O momento da MIP contrapõe-se à vigência de temores, socializando corpos e espíritos em torno de práticas, de processos, de aquisição de novos conhecimentos, relativizando a usual supervalorização de resultados².

Já na MIP2, deixamos de privilegiar apenas o olhar determinado pelas artes plásticas, propondo leituras transversais que incluam a dança, o teatro e a música na produção de um fazer comum. Dessa maneira, visamos a diversidade como estímulo da produção de pensamentos e práticas em que a contaminação entre as áreas resulte em ações performáticas que explicitem toda forma de atravessamento dos limites tradicionais. Ao reconhecermos que a performance está fundamentada nessa pluralidade, incorporamos a transdisciplinaridade como dispositivo motivador, no intuito de potencializar os meios criativos disponíveis na sociedade dos nossos dias.

Hoje, vemos uma maior profissionalização na produção artística no Brasil. Editais e leis de incentivo contribuem para isso, mas, em vez de este dado servir como um possível expansor do poder artístico, na maioria das vezes é motivado somente por empresas que só querem se aliar à cultura como forma de propaganda e imagem, privilegiando, na maioria dos casos, formas artísticas menos questionadoras e mais agradáveis. Assim, existe uma grande confusão entre a possibilidade de realização

2 Texto de autoria dos criadores e coordenadores do CEIA, Marco Paulo Rolla e Marcos Hill, extraído de parte da introdução do livro referente à primeira edição da MIP, em Belo Horizonte, MG, em 2003.

inherency of the body to any culture. Of the body as symbolic value as historic construction, as uninterrupted stimuable metamorphosis, promoting an enlightening acquaintanceship between the distinct.

The moment of MIP interposes to the validity of fears, socializing bodies and spirits around practices, processes, of acquisition of new knowledge, relativizing the usual overestimation of results.³

Now for the MIP2, we have forsaken to privilege only the look determined by the fine arts, proposing transversal readings which included the dance, the theater and the music to the production of a common doing. Thus, we aimed for diversity as stimulus to the production of thoughts and practices in which the contamination between the fields would result in performatic actions which explicitated every form of passing over the traditional limits. Recognizing the performance as fundamented in this plurality, we incorporate transdisciplinarity as motivating device, in order to potencialize the creative means available on the society of our days.

Nowadays, we see a greater professionalization of the artistic production in Brazil. Edicts and incentive laws contribute to that, but, instead of serving as a possible expansor for the artistic power, every now and then it has motivated by large companies and corporations that just want to ally to culture as form of publicity and propaganda, privileging, in most cases, less inquisitive and more pleasant forms of art. So, there is great confusion between the possibility of artistic materialization through the capital and the artistic

3 Text by the creators and coordinators of CEIA, Marco Paulo Rolla and Marcos Hill, extracted from part of the introduction to the book on the first edition of MIP, in Belo Horizonte, MG, Brazil, in 2003.

artística por meio do capital e a realização artística por meio do espírito libertador da arte. A performance não consegue conviver plenamente com a censura, com o bloqueio social e com as expectativas estéticas popularescas. Ela é exatamente o contrário, vem para quebrar esses conceitos preestabelecidos, é parte do seu corpo de existência, e somente dentro desse espírito ela realmente vai se manifestar. Sendo assim, essas manifestações têm que existir e, inclusive, se relacionar com tais poderes, para que nosso futuro como humanos se torne mais humano e menos capital. Esta seria a missão dos espaços criados para essa prática.

A MIP é sempre constituída de workshops, uma intensa programação de apresentação de performances, com convidados e artistas inscritos por meio de edital, um ciclo de palestras e a edição de um livro. Permite, portanto, que qualquer artista, iniciante ou já em sua maturidade, se insira nesse cenário. O objetivo é proporcionar uma plataforma de trocas, sem cerceamento entre artistas já com carreiras consolidadas e estudantes de artes, criando, assim, além do espaço de liberdade artística, um espaço de liberdade de convivência e afetividade. Esta troca é, para nós, um dos principais motivos para a existência do CEIA, porque acreditamos que somente assim vamos desativar organismos predeterminados de visibilidade e abrir outras possibilidades de conexões entre os mundos das artes e a sociedade.

Por meio da mente e do cotidiano humano, o corpo deseja suas imagens e vivências. Assim, a MIP muitas vezes vai nos surpreender, pois é com essa mentalidade que geramos os espaços. O CEIA e a MIP consequentemente nascem da vontade de experimentar espaços de convivência e de liberdade na criação artística.

materialization by the liberator spirit of. The performance cannot fully coexist with censorship, with social blockage and with ordinary esthetic expectations. It is exactly the opposite, coming to break those pre-established concepts, what is part of its body of existence, and, only within this spirit it really will manifest itself. Thus, these manifestations have to exist and, also, to relate to those powers, so that our future as human beings become more humane and less capital. That would be the mission of the spaces created for this practice.

The MIP is always constituted by workshops, an intense programming of performance presentations, with guests and artists registered through an edict, a lecture cycle and the edition of a book. It allows, therefore, for any artist, beginner or in maturity, to insert oneself in this scenario. The objective is to propose a platform of exchanges, not parting between artists of consolidated careers or art students, creating, thus, beyond the space of artistic freedom, a space of cohabitation free and of affectivity. This exchange is, to us, one of the prime goals for the existence of CEIA, for we believe that only this way we can dismantle the predetermined organisms of visibility, and open other possibilities of connections between the worlds of the art and of society.

By the mind and the daily routine, the body wishes its images and experiences. Thus, the MIP will surprise us many times, for it is from that mentality that we generate those spaces. CEIA and MIP consequently are born of the will to experiment the spaces of cohabitation and spaces of freedom in artistic creation.



3 agosto August
segunda-feira
Monday

MIP2

II manifestação internacional de performance

3 agosto 2009
segunda-feira

13h abertura > 104
BANDA BORORÓ
(BH, MG) 60'

14h abertura > 104
MARCO PAULO ROLLA E
MARCOS HILL (CEIA)
(BH, MG) 30'

14:30
104/FunarteMG
Travessia
GRUPO HIBRIDUS
(Ipatinga, MG) 30'

15:30
104/Pça da Estação
Sensorial
MAVI VELOSO E
ESTELA TIEMY
(Londrina, PR) 60'

16:30 FunarteMG/104
Caminho
DUDUDE HERRMANN
(BH, MG) 30'

17h Pça da Estação
**Grooming Time:
Hora da Catação**
GRUPO TRONCO
(BH, MG) 60'

17h FunarteMG
Dança para Árvore
TARCÍSIO RAMOS E
GABRIELA CRISTÓFARO
(BH, MG) 30'

18h 104 (Sala Palestras)
sem título
ANAWANA HALOBA
(Zâmbia/Noruega) 60'

MOSTRA DE
VÍDEO-PERFORMANCES
14 às 23h
104, sala de vídeo
PROGRAMA V | LADA/
BALINHOUSEPROJECTS 01

19:30 Teatro Alterosa
eletroquímicos, baby
THELMA BONAVITA E
CHRISTIAN DUARTE
(São Paulo, SP) 60'

21:30 104 (Corredor)
**Museum Floor Travel:
The Miraculous
Yellow Objects**
MARIËLLE VIDELER
(Holanda) 90'

permanente 104
Bureaux de Langue
PAULO NAZARETH
(Santa Luzia, MG)

ENDEREÇOS MIP2: 104 Pça Rui Barbosa, 104, Centro | FunarteMG
R. Januária, 68, Centro | Praça da Estação Av. Andradas, Pça Rui Barbosa,
s/n, Centro | Teatro Alterosa Av. Assis Chateaubriand, 499, Floresta

Talking Heads
(tempo total 46'29")

*How and Why I Make Art in
60 Seconds*
STACY MAKISHI

The Lives of Saints
AARON WILLIAMSON

Oh Jerusalem
OREET ASHERY

Zero Genie
ANSUMAN BISWAS &
JEM FINER

I Miss You
FRANKO B.

Tate Scavengers
JOSHUA SOFAER

Shops
FRENCH MOTHERSHEAD

Can You See Me Now?
BLAST THEORY

*Soya Sauce and Ketchup Fight
- Mad for Real*
JJ XI AND CAI YUAN

The Bastille Dances
STATION HOUSE OPERA

*12am: Awake and Looking
Down*
FORCED ENTERTAINMENT

C'est Vauxhall
DUCKIE

VIMEO



YOUTUBE



Bureaux de Langue

Paulo Nazareth (Santa Luzia, MG)

todos os dias every day [fotos photos Marcelo Terça-Nada!]





Travessia Crossing

Grupo Híbrido (Ipatinga, MG) 30' [foto photo Brígida Campbell]

VIMEO



YOUTUBE



[Espaço Aberto] **Sensorial**

Mavi Veloso e Estela Tiemy (Londrina, PR) 60' [fotos photos Brígida Campbell]





Caminho Way

Dudude (Belo Horizonte, MG) 30' [foto photo Brígida Campbell]



[Espaço Aberto] **Grooming Time: hora da catação**
Grupo Tronco (Belo Horizonte, MG) 60' [fotos photos Brígida Campbell]
Realizada também no dia 4 de agosto, terça-feira. Also held on August 4, Tuesday.





VIMEO



YOUTUBE



sem título no title

Anawana Haloba (Zâmbia/Noruega) 60' [foto photo Brígida Campbell]



VIMEO



YOUTUBE



Dança para árvore

Gabriela Cristófaro & Tarcísio Ramos (Belo Horizonte, MG)

30' [fotos photos Brígida Campbell]



eletroquímicos, baby electrochemicals, baby

Christian Duarte & Thelma Bonavita (São Paulo, SP)

60' [fotos photos Julius]

VIMEO



YOUTUBE





VIMEO

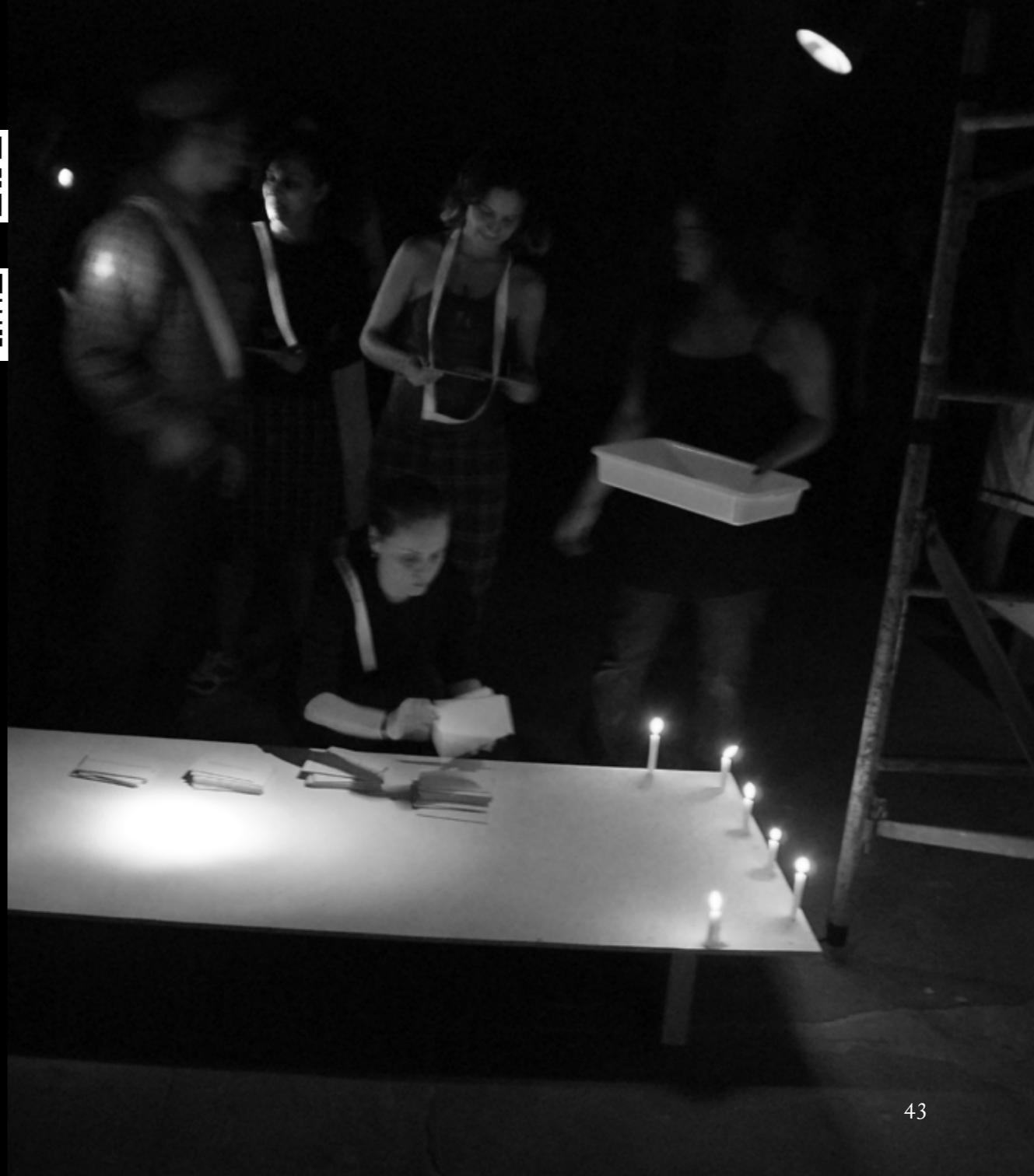


YOUTUBE



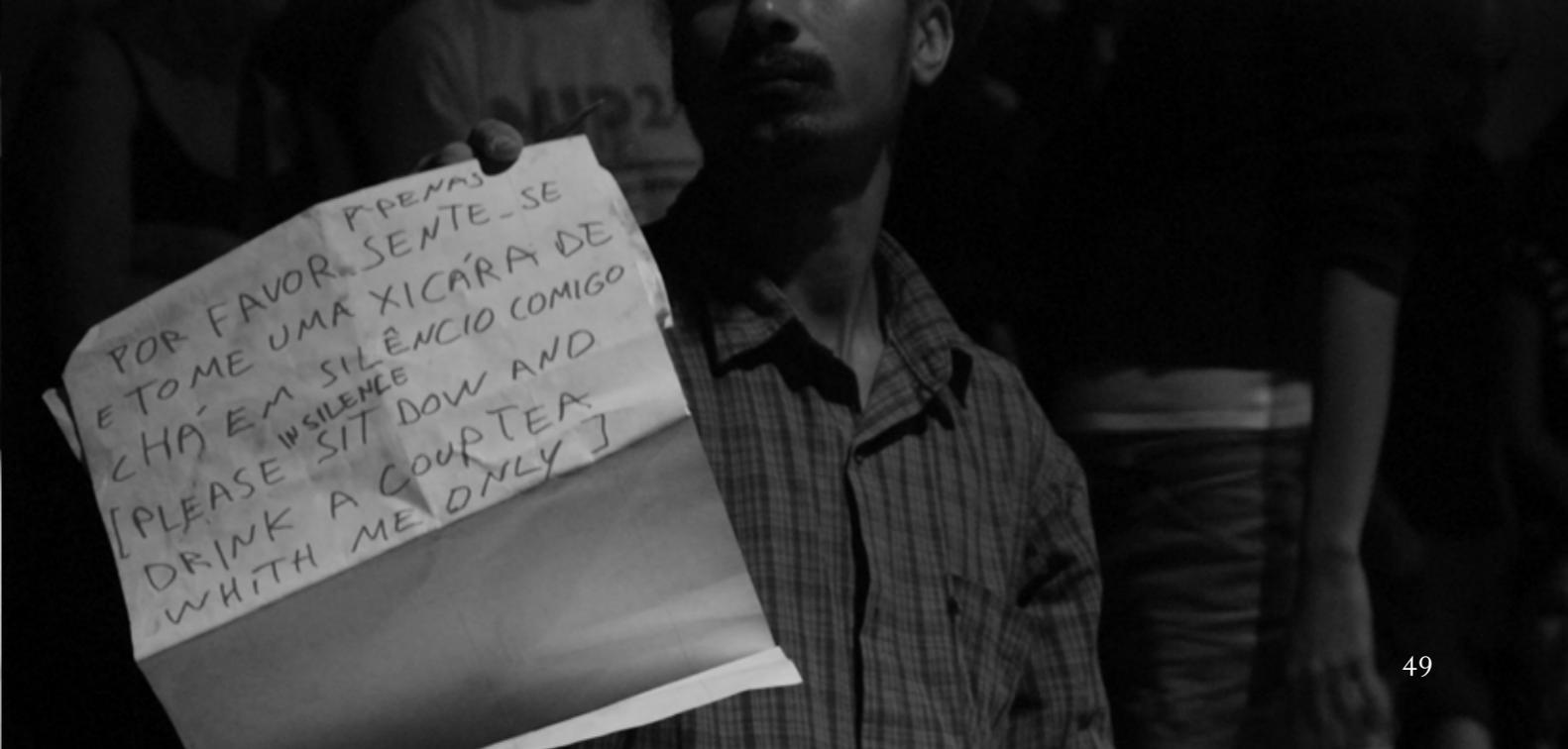
Museum Floor Travel: The Miraculous Yellow Objects

Mariëlle Videler (Holanda) 90' [fotos photos Lucas Dupin]











[foto photo Brígida Campbell]

Instalações efêmeras: corpo em estado de obra

Ephemeral Installations: Body in the State of Work

Dudude

Registro aqui as impressões vivenciadas da oficina que propus para a MIP2, com a mistura de duas informações distintas mas irmãs, tendo a presentificação do tempo como ferramenta para a percepção de que tudo já está acontecendo. Tomar consciência do estado de tensão/atenção no qual o corpo está, e perceber que esse corpo todo o tempo produz imagens, significando, ressignificando, aparecendo, desaparecendo e compondo com o espaço além-corpo.

A performance e a improvisação trabalham em um tempo mediático, imediato, sendo que as duas lidam com a composição; talvez uma planeje o desejado e talvez a outra se lance no tempo e no espaço, escutando os desejos desse espaço e, assim, vão se configurando em imagens sucessivas, tecendo uma escritura singular.

O foco está na sensação de que o tempo vale a todo tempo, e outra questão é colocada: manter a tensão de estar em um estado onde seu corpo é também obra, e tem a mesma valia das coisas inanimadas.

CORPORIFICAR

Em primeira instância, o corpo do performer é seu primeiro material e tudo que nele estiver inscrito, acoplado. Neste primeiro material, temos o universo inteiro; pensando na fragmentação, onde todo o corpo é um corpo e suas partes

These are records of the experiences at the workshop I suggested for MIP2, blending two pieces of distinctive – but sister – pieces of information, with presentification of time as the tool for the perception of all that was taking place. To be aware of the state of tension/attention the body is taken by, to realize that that body is constantly producing images, and thus producing meaning, again and again, appearing, disappearing, and composing by engaging the space beyond that body.

Performance and improvisation take place in mediatic, immediate time, and both are involved in composition. One may plan what is desired, and the other may launch itself in time and space, listening to the desires of that space; they go on, then, to configure successive images and to weave unique writing.

The focus is on the perception that time is always time. One other issue is brought forth: to keep the tension of a state where body is also a work of art, and as invaluable as inanimate objects.

CORPORIFICATION

Performer's body – and whatever is inscribed on or coupled to it - is primarily his/her basic work material. The whole universe is concentrated in this primary material. If fragmentation joins the setting, then every body is a body

são corpos também, se partem e repartem sucessivamente, não deixando nunca de serem partes e/ou corpos.

Todo tempo a imagem é construída no corpo do espaço, e sofre alterações por “n” elementos – a intensidade da luz, a frequência dos sons e muitos outros detalhes que modificam a imagem revelada.

Eu, particularmente, gosto disso e me interesso por isso.

Neste caso, o corpo do performer é seu objeto, um objeto múltiplo, potente, vivo; ele pode acessar infinitos modos de ocupação que se sucedem como uma equação matemática.

Meu campo de interesse está na improvisação, em conversa com a performance. Campos híbridos.

Estar em estado improvisatório é correr o risco de se achar e se perder em uma velocidade quântica, colocando-se em um lugar de impermanência, o não saber, o propósito compositório com aquilo e aqueles que lá estão.

Efêmero. Desaparece.

Entender e estar atento na compreensão do que pode vir a ser, uma improvisação em tempo real.

Tanto a performance e a improvisação em tempo real fazem uso do tempo “já”, imediato.

Instalações efêmeras, uma questão.

Corpo em estado de obra, outra questão.

Aparição e desaparecimento, outra questão.

and its parts are also bodies, with successive partitions and repartitions, for ever parts and/or bodies.

The image is built on the body in space, going through changes by countless elements the whole time: light intensity, frequency of sounds, and many others, all modifying the image being revealed.

That is a very private interest of mine, and I highly appreciate it.

In this particular setting, performer's body is his/her object; a multiple, powerful, living object. Infinite, modes of occupation may be available in a sequence, as in a mathematical equation.

My field of interest is improvisation, conversing with performance. Hybrid fields.

To be at improvisation state means to run the risk of finding oneself and losing oneself at quantic speed, placing oneself at non-permanence, at not-knowing, the composition purpose of all that is there and of all who are there.

Ephemeral. Evanescent.

To understand and to be alert in order to comprehend what might come, improvisation in real time.

Both performance and improvisation in real time make use of the immediacy of “now”.

Ephemeral installations, one issue.

Body in state of creation, another issue.

Todas correlatas.

Na performance, o corpo do performer pode estar configurado em obra de arte ou não. Tudo previamente calculado, medido, o uso dos objetos, o uso do corpo, re-significando algo. O performer é seu próprio empreendedor, ali experimenta o “algo”.

Na improvisação em tempo real, o improvisador *está*, e tudo que lá está faz parte do acontecimento.

Nas duas aparições podem acontecer acidentes, que talvez provoquem e descubram outras aparições: o inusitado. Um jogo, um risco; aí chegamos na aparição e na desaparecimento.

Qual será a energia necessária?

Qual a precisão para que atravessemos as camadas da superfície instaurada pelo tempo ordinário para chegarmos ao lugar onde a sensibilidade toca o espaço e faz aparecer aquilo que podemos nomear insignificâncias?

Na oficina ministrada na MIP2, a proposta foi de trabalhar aquecendo os sentidos, descobrindo a escrita do corpo, na maneira que ele se expressa, percebendo e registrando as estratégias e os códigos já inscritos no corpo social, amaciando-o até chegar ao corpo orgânico e em sua potência.

O que poderá ser um corpo orgânico? Aquele que não sabe que é um corpo orgânico, com uma inteligência nata, via células, ossos, órgãos, pele, músculos, tendões, ligamentos, pensamentos, desejos e muito mais de outras várias intensidades.

Appearance and disappearance, another issue.

All correlated.

In performance, performer's body may be configured as a work of art or not. All previously calculated, measured – the use of objects, the use of the body, re-signification of something. The performer is his/her own entrepreneur, at that point experiencing that “something”.

In real time improvisation, improviser *is*, and everything else that is around is part of that happening.

Accidents may happen in the two apparitions, which in their turn may trigger and reveal other apparitions: the unusual. A game, a risk; and then, we come to apparition and dis-apparition.

How much energy does it take?

How much accuracy, so that the layers of the implemented surface can be crossed by ordinary time so the destination where sensitivity touches the space to reveal what we can call insignificances?

At the MIP2 workshop the intent was to work on warming up the senses by unveiling the writing of the body: body's expression with the perception and the records of strategies and codes already inscribed in the social body, and to soften it until the organic body is reached in its full capacity.

What would the organic body be? That which is not aware of being the organic body, with innate intelligence via cells, bones, organs, skin, muscles, tendons, ligaments, thoughts, desires, and much more of very diverse intensities.

Aprender com isso é uma oportunidade para experimentar diferentes formas de expressão, desmanchar seu *corpo pessoa* em *corpo coisa*.

POTENCIALIZAR

Partindo dessa abordagem, experimentamos o estado do corpo em estado de “obra”.

A cada dia aumentávamos o tempo de exposição, a sensação de *estar valendo*, o ser visto e capturado pelo espaço em si, considerando que o espaço é tudo aquilo que está além-corpo, inclusive nós mesmos.

Trabalhamos propositalmente o corpo como recurso fundamental para a construção desse estado do corpo em “obra”, atendo-nos à questão de aparecer e desaparecer.

O que faço quando percebo que estou em estado de obra? E o que acontece quando tal estado desaparece ou o foco se desloca para outro ponto de tensão?

Sempre pergunto: onde estávamos quando nós estávamos?

Uma bela e rica experiência tanto para mim como para o grupo de artistas com as mais variadas habilidades, tendo um campo comum a todos: experimentar, e deixar o *ser corpo* experimentar e se conectar com suas possíveis possibilidades de composição.

Um encontro de assuntos em que performance e improvisação bebem na fonte corporal.

The learning that results is an opportunity to experiment with different forms of expression, dismantling *person-body* into *thing-body*.

POTENCIALIZATION

Based on that approach, we experimented the state of the body as state of the “work”.

Exposure time was increased day after day, the feeling of *being effective*, being seen and captured by the very space, with space meaning all that is beyond the body, ourselves included.

While purposely working on body as a key resource for the construction of that body state as “work” one is faced by the issue of appearance and disappearance.

What do I do when I realize I am in the state of the work? And what happens when such state disappears, or the focus is dislocated to another point of tension?

I keep asking: where were we when we were?

A beautiful and enriching experience, both for me and the groups of artists with most diverse skills, with one common ground to all of them: to experiment, to let the body experiment and to connect with all possible possibilities for composition.

The meeting point where performance and improvisation drink from the corporal fountain.



Mais anotações sobre performance, corpos e erotismo

Further notes on performance, bodies and erotic

Marcos Hill

Marcos Hill é historiador da arte e professor dos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Juntamente com o artista plástico Marco Paulo Rolla criou e coordenou até 2014 o Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA). Vive e trabalha em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Marcos Hill is an art historian and professor of the graduation and post-graduation courses of the Escola de Belas Artes of the Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Along with the fine artist Marco Paulo Rolla, he created and coordinated until 2014 the Center for Experimentation and Information in Art (CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte). He lives and works in Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.

“Não há melhor meio para se familiarizar com a morte do que associá-la a uma ideia libertina.” Sade

A PERFORMANCE NA ERA DE SUA ESPETACULARIZAÇÃO

Durante a última década, a repercussão gerada pela atividade da performance no circuito artístico pode ser reconhecida como mais um dos inúmeros efeitos ocasionados pela capacidade massificadora dos meios de comunicação globalizados.

Certamente tal massificação não significa necessariamente uma aceitação consciente, nem mesmo um melhor entendimento do papel simbólico, político e estético desempenhado por uma manifestação artística conformada pela urgência crítica característica das décadas de 1960 e 1970.

No momento atual, a difusão extensiva da performance como “gênero” distintivo de uma certa contemporaneidade transformou o termo numa classificação que vale para quase tudo. Mesmo as instituições mais conservadoras têm sentido a necessidade de incluir, em suas comemorações inaugurais, “ações performáticas”, como maneira de se ver associadas a uma postura, diríamos, inovadora.

O interesse intensificado por essa expressão indica uma situação que, apesar de sintomática para o contexto

“There is no better resource to familiarize death than to associate it to a libertine idea”. Sade

THE PERFORMANCE IN THE AGE OF ITS SPECTACULARIZATION

For the last decade, the repercussion generated by the activity of the performance on the artistic circuit can be acknowledged as one more of the countless effects entailed by the massifying capacity of the globalized media.

Certainly, such massification does not mean necessarily a conscious acceptance, neither to a better understanding of the symbolic, politic and aesthetic role played by an artistic manifestation conformed to the critical urgency characteristic of the sixties and seventies (60's and 70's).

Presently, the extensive diffusion of the performance as a distinctive “genre” of a certain contemporaneity transformed the term in a classification that supports almost anything. Even the more conservative institutions have felt the need to include, in its inaugural celebrations, “performatic actions”, as a manner to be seen associated to a posture, let's say, innovative.

The intensified interest on this expression indicates a situation that, although symptomatic for the world artistic context configured through these last ten years, has not yet deserved more clarifying analysis. The spectacularization

artístico mundial configurado ao longo destes últimos dez anos, ainda não mereceu análises mais esclarecedoras. A espetacularização da performance como emblema de contemporaneidade não desabilita iniciativas responsáveis pela organização de mostras, festivais e publicações que, em função de sua periodicidade, certamente ajudarão em contextualizações futuras desse fenômeno.

Na atualidade, considerando-se a crescente influência do circuito internacional e de sua natureza especulativa na constituição de sentidos vigentes no campo do pensamento artístico, a performance, deslocada de seu momento histórico de aparecimento, tende a incorporar dispositivos que naturalmente a fundem com modos de atuar antes negados pelos artistas que primeiro vivenciaram essa expressão.

Características da narrativa teatral ou da formalidade da dança têm sido incorporadas em práticas performáticas mais recentes, indicando uma permeabilidade bem característica do momento atual.

No passado, o que definia a ação performática era, sobretudo, o compromisso de relativização dos limites entre as linguagens, priorizando-se a diluição entre arte e vida. Ao reavaliar o momento dessa emergência, não seria demais frisar a influência impactante da Segunda Grande Guerra sobre a comunidade humana e suas consequências nos modos de se repensar conceitos tão fundamentais como o do corpo.

Buscando apenas um recorte que nos aproxime das imagens decorrentes desse conflito mundial, tecnologias como as da fotografia e do cinema corroboraram a documentação de fatos que, transformados em memória midiaticizada,

of the performance as an emblem of the contemporaneity does not disable responsible initiatives on the organization of exhibitions, festivals and publications that, due to their periodicity, certainly will help to future contextualization of this phenomenon.

Nowadays, considered the growing influence of the international circuit and its speculative nature over the constitution of the present sensitivities on the field of artistic thinking, the performance, dislocated of its historical moment of appearance, tends to incorporate devices that naturally fuse it to ways of acting always denied by artists who first lived this expression.

Characteristics of the drama narrative of the formality of dance have been incorporated to the more recent performatic practices, indicating a permeability well characterized on the present moment.

In the past, what defined the performatic action was, overall, the compromise on relativization of the limits between languages, prioritizing the dilution between art and life. When reevaluating the moment of this emergence, wouldn't be too much to state the impactful influence of the World War II over the human community and its consequences in ways of rethinking concepts as fundamental as the body.

Searching only for an excerpt which approaches us to the arising images of this worldly conflict, technologies as such as of photography and theater corroborated the documentation of facts that, transformed in mediated memory, intensified the ethical crisis triggered by the West against baffling realities, as such as the Holocaust practiced in concentration camps and the devastation provoked by the atomic bomb on the Japanese cities of Nagasaki and

intensificaram a crise ética deflagrada pelo Ocidente diante de realidades desconcertantes, tais como a do holocausto praticado em campos de concentração e a da devastação provocada pela bomba atômica nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, sem considerar o número total de mortos nos combates e nos genocídios étnicos ocorridos em várias regiões afetadas direta ou indiretamente pelo mesmo conflito.

A falência da utopia do progresso intensificou o vácuo deixado por um caos que não arruinou apenas cidades e territórios, mas que afetou radicalmente a ideia de corpo antes conformada por uma retórica científica, tecnológica e industrial. Definitivamente o progresso não conduziria a humanidade à superação de seus principais problemas.

Em vez disso, iniciou-se um período de cruciais incertezas sobre quais valores humanos resgatar no sentido de regenerar a própria imagem tão destruída pelos excessos da guerra. Nenhum dos discursos anteriormente vigentes foi suficiente naquele momento tão emergencial.

Na arte, não houve escapatória para o vazio ético que então preponderou. A partir dele, urgia reinventar possibilidades estéticas considerando apenas o que sobreviveu, ou seja, um corpo armado com a falibilidade de tudo anteriormente apresentado pela civilização; tudo que havia servido como referência para definir a própria existência.

O descrédito nos dispositivos que legitimavam o fazer artístico tornou-se componente fundamental do processo que levou ao surgimento do happening e da performance. Como colagens feitas no fluxo de polos urbanos industrializados, tais ações aboliram os tradicionais modos de representação, substituindo suportes convencionais pelo

Hiroshima, not considering the total amount of people killed in combat and in ethnic genocides occurred in many regions affected whether directly or indirectly by the same conflict.

The collapse of the progress utopia intensified the vacuum left by a chaos that ruined not only cities and territories, but also affected radically the idea of body formerly conformed by a scientific, technologic and industrial rhetoric. The progress definitively wouldn't conduct humanity towards the overcoming of its principal problems.

Instead, a period of crucial uncertainties about which human values to redeem started, in an effort to regenerate its own image so destroyed by the excesses of war. No discourse previously present was enough to that emergential moment.

In art, there was no escape to the ethical void that prevailed. From that, it urged to reinvent aesthetical possibilities, considering just what survived, or, in other words, a body alarmed to the fallibility of all previously presented by civilization; everything that once served as reference to define the very existence.

The disrepute of the devices that once legitimated the artistic became fundamental component of the process that took to the emergence of the happening and the performance. As collages made on the flux of industrialized urban poles, such actions abolished the traditional ways of representation, replacing conventional media by the body itself, only referential capable of maintaining away the awareness of misleading discursive evocations.

On the discontinuity of the physiological immediacy and of the emotional oscillation, a radical revision was initiated, pointing basic necessities to the confrontation of the

próprio corpo, único referencial capaz de manter afastada a consciência de enganosas evocações discursivas.

Na descontinuidade da imediatez fisiológica e da oscilação emocional, uma radical revisão foi iniciada, pontuando necessidades básicas em confronto com a compulsão do consumo, a automação do trabalho, a especulação dos valores e a dessacralização do simbólico.

A urgência vivida pela geração sobrevivente da Segunda Grande Guerra foi sucessivamente repassada como matéria-prima indispensável à reinvenção do próprio conceito de arte, dando origem à contracultura. Nesse sentido, entende-se o zelo de artistas que, imersos em experimentações corporais inéditas, se afastaram de qualquer operacionalidade metodológica costumeira. Na configuração de suas ações, esses artistas visavam a evidenciar um presente liberto de tabus, preconceitos e tradicionalismos, através do esgarçamento de tempos e espaços reguladores do cotidiano capitalista.

No final dos anos 1970, com o advento da ideologia neoliberal na gestão da política mundial, ocorre a desnaturalização dos ideais da contracultura. As regras do livre mercado preponderaram mesmo em questões relativas à cultura e à arte. No que concerne à performance, a fragilização dos principais valores que a motivavam produziu um temporário esquecimento.

Sobretudo a partir do final dos anos 1980, o peso exercido pela informática e, principalmente, pela massificação dos computadores individuais provocou uma espécie de apagamento das questões éticas antes consideradas cruciais pelas gerações anteriores. A ubiquidade do virtual eletrônico conduziu a sociedade humana a uma nova sensibilidade

compulsion for consumption, the automation of work, the speculation of values and the desecration of the symbolic.

The urgency lived by the surviving generation of the World War II was successively passed as raw material, indispensable to the reinvention of the very concept of art, originating the counterculture. In this sense, one understands the zeal from artists who, immersed in unprecedented bodily experimentations, withdrawn themselves of any usual methodological operability. On the configuration of their actions, those artists aimed to disclose a present free from taboos, prejudices, and traditionalisms, through the fraying of times and spaces of regulation of the capitalistic everyday.

By the end of the 70's, with the advent of the neoliberal ideology on the management of the world politics, it occurs the denaturalization of the ideals of the counterculture. The rules of the free market prevail even over questions related to culture and art. Regarding the performance, the embrittlement of the main values that motivated it, produces a temporary oblivion.

Especially from the end of the 80's, the weight exerted by the computers and, mainly, by the massification of the personal computers, it provoked a kind of an erasure of the ethical questions considered as crucial by the previous generations. The ubiquity of the electronic virtual conducted the human society to a new corporal sensitivity, increasingly departed of the direct experience of the events of the world.

Added to it the recrudescence of the market laws, one has the formula of the arising spectacularization, a phenomenon that dislocates the sense of the art, increasingly diluting it in a communicational reality in which the organic memory is replaced by the vertiginous quantification of data that

corporal, cada vez mais afastada da experiência direta dos acontecimentos do mundo.

Juntando-se a isso o recrudescimento das leis de mercado, tem-se a fórmula da espetacularização decorrente, fenômeno que desloca o sentido da arte, diluindo-o cada vez mais em uma realidade comunicacional na qual a memória orgânica é substituída pela quantificação vertiginosa de dados que condicionam a corporeidade humana a uma virtualidade sempre substituída por ela mesma na manutenção de um presente eterno.

É possível que essa situação justifique, em parte, o sucesso da performance como expressão contemporânea, na medida em que reinsere a ação corporal num tempo-espaço palpável volta a surpreender espectadores já acostumados com a assepsia recorrente da informática.

Nesse contexto, uma ambiguidade infiltra-se na ação performática que, sendo inicialmente concebida para desmobilizar dispositivos alienantes da sociedade de consumo, é agora apropriada para legitimar o que se consolidou como mais alienante no momento atual.

Sem dúvida, tal ambiguidade não inviabiliza a possibilidade daqueles que, conseguindo acessar memórias mais recentes, contextualizam historicamente a performance, podendo reativar potências éticas que continuam ativas em processos de neutralização dos automatismos decorrentes da globalização. Nesses casos, o propósito é reabilitar articulações entre valores éticos, consciência política e corporeidade.

condition the human corporeity to a virtuality always replaced by itself over the maintenance of an eternal present.

It is possible that this situation justifies, in part, the success of the performance as contemporary expression, in that it reentering the corporal action in a palpable time-space it surprises once again the spectators already accustomed to the recurrent asepsis of the informatics.

In this context, such ambiguity infiltrates the performatic action that, being initially conceived to demobilize alienating devices from the consumption society, it is suitable to legitimate what was consolidated as more alienating on the present moment.

Undoubtedly, such ambiguity does not derail the possibility of those who, managing to access memories more recent, contextualize historically the performance, becoming able to reactivate ethical potencies that keep active in processes of neutralization of the arising automatisms of globalization. In these cases, the purpose is to rehabilitate the linking among ethical values, political awareness and corporeity.

AMBIGUITIES OVER DEATH AND OVER HABITS

It is hard to avoid the perplexity when one thinks about the body, its mobility, its expressivity, its political potentialities, and its multiple slidings, manifested throughout expressions as such as the performance. And, despite of the discontinuity of everything already written about the subject, one may still approximate the very interlacements, ramifications and resonances of the body pulsation.

AMBIGUIDADES SOBRE A MORTE E SOBRE OS HÁBITOS

É difícil evitar a perplexidade quando se pensa sobre o corpo, sua mobilidade sua expressividade, suas potencialidades políticas e seus múltiplos deslizamentos manifestados através de expressões como a performance. E, apesar da descontinuidade de tudo que já foi escrito sobre o assunto, pode-se ainda aproximar entrelaçamentos, ramificações e ressonâncias próprias da pulsação corporal.

O corpo instiga, em muito, o conhecimento humano. Sempre evidenciado pelas mais diversas culturas, qualquer discurso ou linguagem sobre ele pode funcionar tanto como um dispositivo violento e opressor quanto como um catalisador de questões contundentes sobre a relação entre nascimento, morte e todos os outros acontecimentos daí decorrentes.

Sobre o corpo e sua inserção no universo artístico incidem feixes de sentidos que, se verificados a partir de experiências estéticas, interpretações simbólicas, decifrações hermenêuticas e/ou leituras semióticas, indicam chaves para a emergência de complexas estruturas de um pensamento marcado pela própria finitude intrínseca. Condição sensível e humana, motivadora de sentidos, a morte é um fato cuja abordagem científica não consegue elucidar completamente.

Aqui e agora, há exatamente um corpo que escreve, e pensa, e respira, e se defronta com os tais entrelaçamentos e ramificações, surpreendentes injunções ativadas pela estranha impotência de se esclarecer a si mesmo.

E se as sensações marcam a compreensão de um “corpo”, vale a pena avaliar a repercussão dos hábitos cotidianos tanto nos processos de alienação da consciência quanto no

The body much instigates the human knowledge. Always evidenced by the various cultures, any speech or language about it can work both as a violent and oppressive device as a catalyst of scathing questions about the relation between birth, death and all the other events arising therefrom.

Over the body and its insertion on the artistic universe are focused beams of senses that, if verified through the aesthetic experiences, symbolic interpretations, hermeneutic decipherments and/or semiotic perusals, indicate keys to the emergence of complex structures of a thinking marked by the very intrinsic finitude. Sensible and human condition, motivator of sensibilities, death is a fact whose scientific approach cannot elucidate completely.

Here and now, there is exactly a body that writes, and thinks, and breathes, and that faces such interlacements and ramifications, surprising injunctions activated by the strange impotence of clarifying itself.

And if the sensations mark the comprehension of a “body”, it is worth to evaluate the repercussion of the day-to-day habits both as on the processes of alienation of awareness as for the perfecting of the determinant capabilities. In any event, the interest falls over the quality and the intensity of the corporeal experience. Beyond the corporeal sensations themselves, stand out the cognitive capacity, the affective and emotional sensibility, the imagination and the spiritual enhancement.

The importance of the habits on the process of human enhancement determines the protagonist position of the body on existence. Provided that administered within certain dosage of critical detachment, one must consider the intrinsic limits of the political dimensions which, pointing to the

aperfeiçoamento de capacidades determinantes. De todo modo, o interesse recai sobre a qualidade e a intensidade da experiência corporal. Além das sensações corporais propriamente ditas, destacam-se a capacidade cognitiva, a sensibilidade afetiva e emocional, a imaginação e o aperfeiçoamento espiritual.

A importância dos hábitos no processo do aprimoramento humano determina a posição protagonista do corpo na existência. Desde que administrados por certas doses de distanciamento crítico, há que se considerar os limites intrínsecos de dimensões políticas que, apontando para o papel definitivo da educação, visam a ampliação da consciência.

Há, portanto, ambiguidades a ser avaliadas. Se, por um lado, qualquer processo educacional corre o risco de cercear a potencialidade original humana, por outro, sem o mínimo de cerceamento, o indivíduo não amadurece para garantir sua própria sobrevivência através da convivência. Resta a questão de como fazer incidir sobre os corpos e suas consciências conteúdos que garantam a emancipação indispensável ao aprimoramento, numa espécie de consolidação da autonomia para a experiência individual e compartilhada.

SOB O TERROR DA FALTA, ENCONTRAM-SE CORPOS BRASILEIROS

No Brasil, mantêm-se em vigor realidades injustas nas quais a exclusão econômica é perpetrada por projetos políticos nada emancipatórios. Os indivíduos submetidos são mantidos em regimes de exceção e falta que dificultam a melhoria da qualidade geral da vida. A irresponsabilidade

definitive role of education, aiming to increase awareness.

Therefore, there are ambiguities to be revealed. If, on one side, any educational process risks the chance to curtail the original human potentiality, on the other, without the least restriction, the individual does not mature to guarantee its own survival through cohabitation. There remains the question on how to focus over the bodies and their awareness contents that guarantee the emancipation indispensable to improvement, in a form of consolidation of the autonomy for the individual and shared experience.

UNDER THE TERROR OF MISSING, BRAZILIAN BODIES ARE FOUND

In Brazil are kept in force unfair realities in which economic exclusion is perpetrated by political projects not at all emancipatory. Submitted individuals are maintained in regimes of exclusion and loss that make it difficult to improve the general quality of life. The irresponsibility becomes a preponderant characteristic of a political and economical system that transforms crime in manipulation device of the masses, ensuring impunity to the strongest, announcing false promises of security to those who pay their taxes while punishing violently the weaker, main victims of the political irresponsibility.

Over Brazilian justice hover the shadow of power abuse, the systematic disregard to citizenship, involving all the minorities, the corruption on the management of the public money and the impunity of those who, enjoying some political representativeness, manage the opportunities in their own advantage. In this context, the destructive capability of the speculative capital corroborates to the maintenance of a

torna-se característica preponderante de um sistema político e econômico que transforma o crime em dispositivo de manipulação das grandes massas, garantindo impunidade aos mais fortes, anunciando falsas promessas de segurança aos que pagam os impostos e punindo violentamente os mais fracos, principais vítimas da irresponsabilidade política.

Sobre a justiça brasileira pairam a sombra do abuso de poder, o desrespeito sistemático à cidadania envolvendo todas as minorias, a corrupção na gestão do dinheiro público e a impunidade daqueles que, valendo-se de alguma representatividade política, gerenciam as oportunidades em proveito próprio. Nesse contexto, a capacidade destrutiva do capital especulativo corrobora para a manutenção de uma sociedade cada vez mais embrutecida nos seus hábitos de perceber o mundo e de conviver com o outro, fazendo incidir todo tipo de brutalidade sobre o corpo.

Tudo configurando corpos desrespeitados cuja condição alienada, sem perspectiva de aprimoramento, é refletida pelos mesmos corpos na forma de violência contra a mesma sociedade que os deforma. Impedidos de otimizar seus estados corpóreos, sensoriais, afetivos, cognitivos e espirituais, os excluídos continuam constituindo a numerosa “massa” popular brasileira. Composta por reféns docilizados por modos espúrios de condicionamento, essa massa depara-se com sistemas de repetição expandidos nos circuitos midiáticos, visando a produção de seres pouco dotados de discernimento, mas ávidos de satisfações imediatas, motivadas pela inconsciência de apelos corpóreos precários.

Lamentável é a inconsistência disseminada, em tão larga escala, de direitos e deveres que obrigatoriamente

society more and more stultified in its habits of perception of the world and about coexisting with the other, making it happen all kinds of brutalities over the body.

Everything configuring disrespected bodies, which alienated condition, with no perspective of improvement, is reflected on the same bodies in the form of violence against the very society that deforms them. Impeded to optimize its corporeal, sensorial, emotional, cognitive and spiritual conditions, the excluded keep on constituting the numerous popular Brazilian “mass”. Composed from tamed hostages by spurious modes of conditioning, this mass is confronted with systems of repetition of the medium circuits, aiming at the production of beings feebly endowed with discernment, though avid for immediate satisfactions, motivated by the inconsistency of precarious corporeal appeals.

Unfortunate is the widespread inconsistency, in such a large scale, of rights and duties that mandatorily substantiate processes of body awareness. Instead, the image of the body is processed through agile circuits of communication where eroticism is easily transformed into pornography; the necessity for survival becomes delict, and the conditioning becomes alienation.

Here lies the possible portrait of a social circumstance in which bodily orifices are exacerbated as sources of mechanical satisfaction, the epidermal surface and muscle mass are exalted as bruises, injuries, cuts or perforations or corrosive diseases accelerated by the constant neglect maintained by the Brazilian state machine. Crime, abuse and cynicism end up naturalizing corruption and impunity.

To regard the condition of the Brazilian body can lead to not very desirable places in which what should be social

fundamentam processos de conscientização corporal. Em vez disso, a imagem do corpo é processada em ágeis circuitos de comunicação onde o erotismo é facilmente transformado em pornografia; a necessidade de sobrevivência vira delito, e o condicionamento transforma-se em alienação.

Eis o possível retrato de uma circunstância social na qual os orifícios corporais são exacerbados como fontes de satisfação mecânica, a superfície epidérmica e a massa muscular são exaltadas como hematomas, traumatismos, talhos ou perfurações ou doenças corrosivas aceleradas pelo constante descaso mantido pela máquina estatal brasileira. Crime, abuso e cinismo acabam naturalizando a corrupção e a impunidade.

Lembrar a condição do corpo brasileiro pode conduzir a lugares não muito desejáveis, nos quais o que deveria ser uma convivência social se torna um insuportável confronto. Basta constatar a preponderância de menores negros e mulatos nas “casas de correção” ou mesmo a vergonhosa precariedade dos corpos submetidos às filas do sus.

Mas o retrato do corpo brasileiro não se esgota aí. Há que se considerar os corpos dos incluídos, pois fazem parte do mesmo complexo social aqueles que possuem acesso a insuspeitáveis poderes. A produção de suas imagens serve para escamotear, tornando invisíveis suas estratégias de acumulação ilegal.

São senhores e senhoras bem-apegoados, com epidermes vitaminadas e bronzeamento artificial. Muitos com excesso de peso recorrem a correções cirúrgicas, injeções paralisantes, próteses siliconadas, massagens corretivas. Todos vestidos com grifes, dirigindo veículos importados,

coexistence becomes an unbearable confrontation. Suffice to notice the preponderance of underage blacks and dark-skinned in “correction houses” or even the shameful precariousness of the bodies submitted to queues for the NHS (National Health System).

But the portrait of the Brazilian body does not end there. We must consider the bodies of the included, since they are part of the same social complex those who have access to unsuspected powers. The production of their images serves to conceal, making invisible their illegal accumulation strategies.

They are clean-cut lords and ladies, with vitamin-enriched epidermis and artificial tanning. Many being overweight resort to surgical corrections, paralyzing injections, silicon prostheses, corrective massages. All dressed in designer brands, driving imported cars, business companies, foundations, secretariats and parlors, sometimes ministries, other churches; living in condos with lots of parking space, summering in sophisticated resorts or any earthly paradise where chic can even launder the money looted from public safes or from any other spurious transactions.

This is about the contradictions accumulated in large centers where, while waiting for public transport, one can witness a young man, hands and feet to the ground, licking leftovers draining from a dumpster. The city? Belo Horizonte. The street? Augusto de Lima Avenue. The day? Friday, July 8, 2011. The time? Around 4pm.

The same perplexity might strike when observing the dedication from a mutt while it consumes dumped leftovers in the bottom of a discarded pack. In both cases, there is the instigating manifestation of primary forces witnessing

empresas, fundações, secretarias e gabinetes, algumas vezes ministérios, outras vezes igrejas; morando em condomínios com muitas vagas na garagem, veraneando em sofisticados resorts ou em qualquer paraíso terrestre onde os chiques podem, inclusive, lavar o dinheiro pilhado dos cofres públicos ou de qualquer outra transação espúria.

Trata-se aqui de contradições acumuladas em grandes centros onde, à espera de um transporte público, pode-se presenciar um jovem depreciado, de quatro, lambendo restos de comida escorridos de uma lixeira. A cidade? Belo Horizonte. A rua? Avenida Augusto de Lima. O dia? Sexta-feira, 8 de julho de 2011. A hora? Por volta das 16h.

A mesma perplexidade pode ocorrer ao se observar a dedicação com que um vira-lata consome restos largados no fundo de uma embalagem descartada. Nos dois casos, ocorre a instigante manifestação de forças primárias testemunhando a entranhada precariedade compartilhada por seres vivos e atuais. Observação que pode também servir como matéria mobilizadora de processos de conscientização corporal, podendo ser canalizados para a expressão artística.

Não é sem razão a exigência feita por Marina Abramović a alunos que iniciam oficinas de performance administradas por ela: uma semana de jejum, excluindo qualquer tipo de alimento, droga ou sexo. Os que resistem apenas à base de água estão preparados para começar seu curso.

Se a proposta é a de mobilizar o corpo para qualquer trabalho expressivo, é necessária a atenção para os efetivos processos de preparação que depuram a sensibilidade, desfuncionalizando automatismos decorrentes da vida cotidiana que se leva nas grandes cidades. De todo modo,

the ingrained insecurity shared by current living beings. An observation that can also serve as the mobilizing material for processes of body awareness, which can be channeled into artistic expression.

It is not without reason the requirement made by Marina Abramović to pupils starting performance workshops administered by her: one week of fasting, excluding any food, drug or sex. Those who resist only on water are ready to attend her class.

If the proposition is to mobilize the body to any expressive work, attention to the effective preparation processes that cleanse the sensibility is necessary, de-functionalizing automatisms originated on the everyday life led in the big cities. Anyhow, only the induced famine would work as an exercise of sensitizing for bodies well nourished since birth, any hunger becomes an outrageous excess. Any hunger becomes an unacceptable practice.

RELATIVITY OF THE EROTICISM BETWEEN BODIES WITH
DISTINCT SOCIAL-ETHNIC IDENTITIES

While speaking of the body, one could not forget the innumerable references introduced by Marcel Duchamp in his specific artistic universe. Persistent and discreet, he became a propagator of sensory refinement. With his character, Rose Sélavy, for instance, he built stimulating clues to raising awareness of surreptitious articulations occurred in the body exposed to various environments.

If, on the one hand, his pleasure articulating word games impregnated of seriousness mix irony and hermeticism to highlight the very ambiguous nature of language itself, secondly, the evocation of an apparent simplicity of the

somente a fome induzida funcionaria como exercício de sensibilização para corpos bem nutridos! Para corpos mal nutridos mantidos desde o nascimento, qualquer fome se torna excesso ultrajante. Qualquer fome se torna prática inaceitável.

RELATIVIDADE DO EROTISMO ENTRE CORPOS COM
IDENTIDADES ÉTNICO-SOCIAIS DISTINTAS

Ao falar do corpo, não poderiam ser esquecidas as inúmeras referências instauradas por Marcel Duchamp em seu específico universo artístico. Persistente e discreto, ele se tornou um propagador do refinamento sensorial. Com seu personagem Rose Sélavy, por exemplo, ele construiu pistas estimulantes para a conscientização de articulações sub-reptícias ocorridas no corpo exposto a entornos diversos.

Se, por um lado, seu prazer de articular jogos de palavras impregnados de seriedade mistura ironia e hermetismo para evidenciar a própria natureza ambígua da linguagem, por outro, a evocação de uma aparente simplicidade do nome próprio conduz a uma sentença de grande força reveladora: “Eros é a vida”.

Há, nessa sentença, a certeza de que, sem a mobilização da capacidade erótica, o humano afasta-se da pulsação de sua própria vida. Há reverberações de verdades milenares que, motivadas por circunstâncias materialmente favoráveis, consideraram a pulsão erótica como força radical da vida evocada como potência estruturante do fazer e do pensar.

Outro testemunho artístico do valor depositado por Duchamp na experiência erótica é sua “teoria do infrafino”. A identificação de uma qualidade estética no odor existente

proper name leads to a sentence of great revealing strength: “Eros is life”.

There is, in this sentence, the certainty, without the mobilization of the erotic capacity, the human pulls away from its own life. There are reverberations from millenary truths that, motivated by circumstances materialistically favoring, considered the erotic pulse as the radical force of life evoked as the structuring potency of doing and thinking.

Another artistic testimony of the value deposited by Duchamp in erotic experience is his “infra-thin theory”. The identification of an aesthetic quality in the odor present on the smoke of a cigarette blended to the breath exhaled by the mouth of a smoker or the heat of a couch that has just been abandoned by the body previously there settled characterizes some of the innumerable situations classified by the French artist as “infra-thin”.

Would Duchamp be suggesting that the human being can overcome what scares it or surprises it, activating its more subtle sensorial capabilities? Could the human being overcome, through the intensity of erotic experiences, the strange lack of self-knowledge that defines it? Would Duchamp, with his work, waking a kind of poetic panorama of human life?

To Georges Bataille, another French,

“Eroticism cannot be discussed unless man too is discussed. man is the one subjected. In particular, it cannot be discussed independently of the history of labor, independently of the history of religions”

na fumaça de um cigarro misturada ao hálito exalado da boca de um fumante ou no calor de uma poltrona que acabou de ser abandonada pelo corpo antes ali acomodado caracteriza algumas das inúmeras situações classificadas pelo artista francês como “infracinas”.

Estaria Duchamp sugerindo que o ser humano pode ultrapassar o que o assusta ou o que o surpreende, ativando sua capacidade sensorial mais sutil? Poderia o ser humano superar, através da intensidade de experiências eróticas, a estranha falta de conhecimento de si mesmo que o define? Estaria Duchamp, com sua obra, velando uma espécie de panorâmica poética da vida humana?

Para Georges Bataille, outro francês,

O erotismo só pode ser objeto de estudo se, em sua abordagem, o homem for o abordado. Especialmente, ele não pode ser abordado independentemente da história do trabalho, independentemente da história das religiões¹.

Quanto a uma possível panorâmica da vida humana, Bataille acrescenta:

Com os olhos voltados para tal panorâmica, nada me reteve tanto quanto a possibilidade de reencontrar numa perspectiva geral a imagem que me obcecou a adolescência, a de Deus. Certamente não estou voltando à fé de minha juventude. Mas neste mundo abandonado que frequentamos, a paixão humana só tem um objeto.

¹ BATAILLE, Georges. O erotismo. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 8.

As for a possible overview of human life, Bataille adds:

With the presentation of this over-all picture as my starting point, nothing has intrigued me more than the idea of once more coming across the image that haunted my adolescence, the image of God. This is certainly not a return to the faith of my youth. But human passion has only one object in this forlorn world of ours. The paths we take towards it may vary. The object itself has a great variety of aspects, but we can only make out their significance by seeing how closely they are knit at the deepest level.

Pictorial residues over rock surfaces, embalming techniques or ancestor burial rituals reveal atavistic concerns about the fate of the body conditioned to death. A wealth of circumstances can clarify manifestations of human consciousness when operationalized the understandings about the finitude that, so intrinsic to the very existence, becomes corporeal reality.

Motivated by such a manifestation, humans constituted wonderful pictorial repertoires, where one can evoke beautiful sarcophagi, golden masks, funeral urns or narratives in which bodies of heroes parade, reunited in battle fields, being possessed by sheltering gods, in substantiation processes from the ancestors senses of the divine in cultures.

Thus, the human being finds it exposed to the most amazing injunctions in which eroticism is approached as an experience connected to life, as object of passion, more profoundly, of a poetic contemplation. Advancing the thinking of Bataille, one finds the affirmation that eroticism is the approval of life even in death:

As vias pelas quais o abordamos variam. Este objeto tem os aspectos mais variados, mas só penetramos o seu sentido se percebermos sua coesão profunda².

Resíduos pictóricos sobre superfícies rupestres, técnicas de embalsamamento ou rituais ancestrais de sepultamento revelam preocupações atávicas com o destino do corpo condicionado à morte. Uma riqueza de circunstâncias pode esclarecer manifestações da consciência humana ao serem operacionalizados entendimentos sobre a finitude que, tão intrínseca à própria existência, se torna uma realidade corpórea.

Motivados por tal manifestação, humanos constituíram maravilhosos repertórios imagéticos, podendo-se evocar belíssimos sarcófagos, máscaras de ouro, urnas funerárias ou narrativas nas quais desfilam corpos de heróis reunidos em campos de batalha, sendo possuídos por deuses protetores, em processos de fundamentação dos ancestrais sentidos do divino nas culturas.

Assim sendo, o ser humano encontra-se exposto às mais surpreendentes injunções nas quais o erotismo é abordado como uma experiência ligada à vida, como objeto da paixão, mais profundamente, de uma contemplação poética. Avançando no pensamento de Bataille, encontra-se a afirmação de que o erotismo é a aprovação da vida até na morte:

O que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças. [...] Os seres que se reproduzem são distintos uns dos

² Id., p. 9.

Eroticism, unlike simple sexual activity, is a psychological quest independent of the natural goal: reproduction and the desire for children. [...] Beings which reproduce themselves are distinct from one another, and those reproduced are likewise distinct from each other, just as they are distinct from their parents. Each being is distinct from all others. His birth, his death, the events of his life may have an interest for others, but he alone is directly concerned in them. He is born alone. He dies alone. Between one being and another, there is a gulf, a discontinuity.

Although dying alone in an unintelligible adventure, humans cling to the nostalgia of lost continuity:

But this nostalgia is responsible for the three forms of eroticism in man [...]: physical, emotional and religious. My aim is to show that with all of them the concern is to substitute for the individual isolated discontinuity a feeling of profound continuity. [...] In essence, the domain of eroticism is the domain of violence, of violation. [...] The most violent thing of all for us is death which jerks us out of a tenacious obsession with the lastingness of our discontinuous being. We blench at the thought that the separate individuality within us must suddenly be snuffed out. [...] Only violence can bring everything to a state of flux in this way, only violence and the nameless disquiet bound up with it. We cannot imagine the transition from one state to another one basically unlike it without picturing the violence done to the being called into existence through discontinuity. [...] What does physical eroticism signify if not a violation of the very being of its practitioners? – a violation bordering on death, bordering on murder?

outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade³.

Apesar de morrerem isoladamente numa aventura ininteligível, os humanos apegam-se à nostalgia da continuidade perdida:

Mas essa nostalgia comanda em todos os homens as três formas do erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. [...] O que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda. [...] Essencialmente o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação. [...] O mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos. Desanimamos face à ideia de que a individualidade descontínua que está em nós de repente vai acabar. [...] Só a violência pode, assim, fazer tudo vir à tona, a violência e a inominável desordem que lhe está ligada! Sem uma violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto. [...] O que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio?⁴

3 Id., p. 12.

4 Id., p. 16.

Among the bundles of deprivation and the stimuli provoked by the violence of the systems of language, politics and economy, confrontations and ambiguities are introduced, generated by different ways of perceiving the impacts caused in the body by various fluxes.

There is vast material to be speculated when the issue revolves around the body while support for contemporary artistic practices. There is enough ambiguity in the problem of incorporating habits as delineators of alienations and of expanding consciousness.

And even if the erotic stimulus is a condition for a greater awareness of the intrinsic corporeal nature, how to consider equivalent the distinct experiences lived by bodies immersed in the discontinuous interstices “of the area of ambivalence between race and sexuality, the bulge of an insoluble contradiction between culture and class, the deeper the psychic battle between representation and social reality” ?

How to live with the realization that the eroticism of the body signifies a violation of the partners beings, a violation which confines with death, which confines with murder, in a society where a good number of young under the age of eighteen years old of African descent are excluded of basic conditions of education and health, engaging themselves to theft, to trafficking and the consumption of drugs, and to robbery as everyday practices? The difficulties are aggravated when one reads that:

From inside the metaphor of the vision that condone with a Western metaphysics of Man emerges the displacement of the colonial relationship. The presence of the blacks [or any ethnicity actually submitted by the Western power systems] crosses the representative narrative

Entre os feixes de privações e estímulos provocados pela violência dos sistemas da linguagem, da política e da economia, instauram-se confrontos e ambiguidades gerados por diferentes modos de se perceber os impactos causados no corpo pelos mais diversos fluxos.

Há vária matéria a ser especulada quando o assunto gira em torno do corpo enquanto suporte para práticas artísticas contemporâneas. Há suficiente ambiguidade na problemática da incorporação dos hábitos como delineadores de alienações e de expansões de consciência.

E, mesmo que o estímulo erótico seja condição para uma maior conscientização da intrínseca natureza corpórea, como considerar equivalentes diferentes experiências vividas por corpos imersos nos interstícios descontínuos “da área de ambivalência entre raça e sexualidade, do bojo de uma contradição insolúvel entre cultura e classe, do mais fundo da batalha entre representação psíquica e realidade social”⁵?

Como conviver com a constatação de que o erotismo dos corpos significa uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio, numa sociedade na qual boa parte dos jovens menores de dezoito anos, descendentes de africanos, são excluídos de condições básicas de educação e saúde, dedicando-se ao roubo, ao tráfico e ao consumo de drogas, e ao latrocínio como práticas cotidianas? As dificuldades se agravam quando se lê que:

5 ВНАВНА, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 70.

of the concept of the western person: its past tied to treacherous stereotypes of primitivism and degeneracy won't produce a history of civil progress, a space for the Socius; its present, dismembered and dislocated, won't contain the image of identity which is questioned in the dialectic mind/body and resolved in the epistemology of appearance and reality. The eyes of the white man mangle the body of the black man [and/or any other non-Western human] and in this act of epistemological violence its own frame of reference is transgressed, its field of vision disturbed.

Thinking like a Brazilian with access to exquisite European thoughts, how it would be possible to administer a reflection about the performance while current artistic practice, in that it is the body what emerges as the visible surface that defines this practice?

De dentro da metáfora da visão que compactua com uma metafísica ocidental do Homem, emerge o deslocamento da relação colonial. A presença negra [ou de qualquer etnia hoje submetida por sistemas ocidentais de poder] atravessa a narrativa representativa do conceito de pessoa ocidental: seu passado amarrado a traiçoeiros estereótipos de primitivismo e degeneração não produzirá uma história de progresso civil, um espaço para o Socius; seu presente, desmembrado e deslocado, não conterà a imagem de identidade que é questionada na dialética mente/corpo e resolvida na epistemologia da aparência e realidade. Os olhos do homem branco destroçam o corpo do homem negro [e/ou de qualquer ser humano não ocidental] e nesse ato de violência epistemológica seu próprio quadro de referência é transgredido, seu campo de visão perturbado⁶.

Pensando como brasileiro com acesso a requintados pensamentos europeus, de que modo seria possível administrar uma reflexão sobre a performance enquanto prática artística vigente, na medida em que é o corpo que emerge como superfície visível definidora dessa prática?

6 Id., p. 72.



4 agosto August

terça-feira

Tuesday

MIP2

II manifestação internacional de performance

12h Praça 7/PSIU
Baby Dolls
NINA CAETANO
(BH, MG) 30'

14h 104 (Sala Escada)
*Tenho medo de quem só
quer meu bem*
CLÁUDIA PAIM
(Porto Alegre, RS) 30'

15h 104 (Corredor)
*Poço... Nada mais que
uma xícara de água pura*
PAULO NAZARETH
(Santa Luzia, MG) 30'

15:30 104
Performative Tableaux
AMALIA PICA
(Argentina/Inglaterra) 120'

16h 104 (sala Palestras)
Mesa Redonda:
Visões da Performance
CARLA ZACANINI, MARCOS HILL
E LUZIA GONTIJO
(São Paulo, SP / BH, MG) 90'

17h Pça da Estação
Grooming Time
Hora da Catação
GRUPO TRONCO
(BH, MG) 60'

18:30 104 (Sala Arco)
*Tentativa frustrada de
transmissão telepática de
'The Aesthetics Of Silence'
de Susan Sontag, 1967*
MAURÍCIO IANÊS
(São Paulo, SP) 120'

19h 104 (Salona)
Para todas as Marias
CRIS OLIVEIRA
(BH, MG) 60'

20h Teatro Alterosa
Disyquilíbrio
DUDUDE HERRMANN E MARCO
PAULO ROLLA
(BH, MG) 60'

21:30 104 (Sala Escada)
Los niños no toman café
JUAN DER HAIRABEDIAN E
RENATO NEGRÃO (XEPA)
(Argentina/BH, MG) 30'

22h 104 (Café)
Love from La Bas
THELMA BONAVITA
(São Paulo, SP) 60'

permanente 104
Bureaux de Langue
PAULO NAZARETH
(Santa Luzia, MG)

MOSTRA DE
VÍDEO-PERFORMANCES
14 às 23h
104 (Sala Vídeo)
PROGRAMA I
CURADORIA CEIA 1

Confronto
CINTHIA MARCELLE
(BH, MG, 2005) 7' 50''

O vou
DANIEL SARAIVA
(BH, MG, 2005) 8' 31

Paisagem / Pedra
MARCO PAULO ROLLA
(BH, MG, 2002) 4'

Lejos
JOACÉLIO BATISTA
(BH, MG, 2006) 3'

Marinha
VIVIANE GANDRA (XEPA)
(BH, MG/Chile, 2008-9) 4'

Só pra ver Avião Passar
PAULO NAZARETH
(BH, MG) 9'

Oscilação
CRIS OLIVEIRA
(BH, MG, 2003) 8'40''

Hominidae
RICARDO ALVARENGA
(Curitiba, PR, 2009) 13'



4 agosto 2009
terça-feira

[Espaço Aberto] **Baby Dolls**

Nina Caetano (Belo Horizonte, MG) 30' [fotos arquivo da artista photos artist's archive]



[Espaço Aberto] **Tenho medo de quem só quer meu bem**

I fear those who only wish me well

Cláudia Paim (Porto Alegre, RS) 30' [fotos: photos Julius]

VIMEO



YOUTUBE





VIMEO



YOUTUBE



Poço... nada mais que uma xícara de água pura
A Well... Nothing More than a Cup of Pure Water

Paulo Nazareth (Santa Luzia, MG) 30' [fotos: photos Brígida Campbell]





VIMEO



YOUTUBE



Performative Tableaux

Amalia Pica (Argentina/Inglaterra) 120' [fotos, photos Brigida Campbell]



Visões da performance [mesa redonda]

| **Views on Performance [roundtable]**

Carla Zacagnini, Luzia Gontijo, Marcos Hill
(São Paulo, SP + Belo Horizonte, MG)

90'

vivo LAB apresenta

MIP2

II manifestação internacional de
performance

Belo Horizonte, Brasil

3 a 9 agosto 2009, de 14 às 24h

Espaço 104 | FunarteMG | Teatro Alterosa

Parque Municipal | Museu Inimá de Paula | e

workshops

semana de apresentações

mostra de vídeo-performances

ciclo de palestras

Centro de Formação e Informação de Arte
contatos: www.vivo.org.br | info@ceia.art.br

apoiado:



Tentativa frustrada de transmissão telepática de 'The Aesthetics of Silence', de Susan Sontag, 1967 *The Frustrated Attempt of a Telepathic Transmission for 'The Aesthetics of Silence', by Susan Sontag, 1967*

Maurício Ianês (São Paulo, SP) 120' [fotos: photos Brigida Campbell]

VIMEO



YOUTUBE



Para todas as Marias *Too all Marys*

Cris Oliveira (Belo Horizonte, MG) 60' [fotos photos Brígida Campbell]





Disyquilíbrio *Dysequilibrium*

Dudude & Marco Paulo Rolla (Belo Horizonte, MG)

60' [fotos photos Joacélio Batista]

VIMEO



YOUTUBE





Los niños no toman café *Children Don't Drink Coffee*

Juan Der Hairabedian

+ Renato Negrão (artista convidado *invited artist*)

(Argentina + Belo Horizonte, MG) 30' [fotos *photos* Bruno Vilela]

VIMEO



YOUTUBE





VIMEO



YOUTUBE



Lovers from La Bas
Ana Dupas, Natália Mallo, Thelma Bonavita (São Paulo, SP)
60' [fotos: fotos Bruno Vilela]



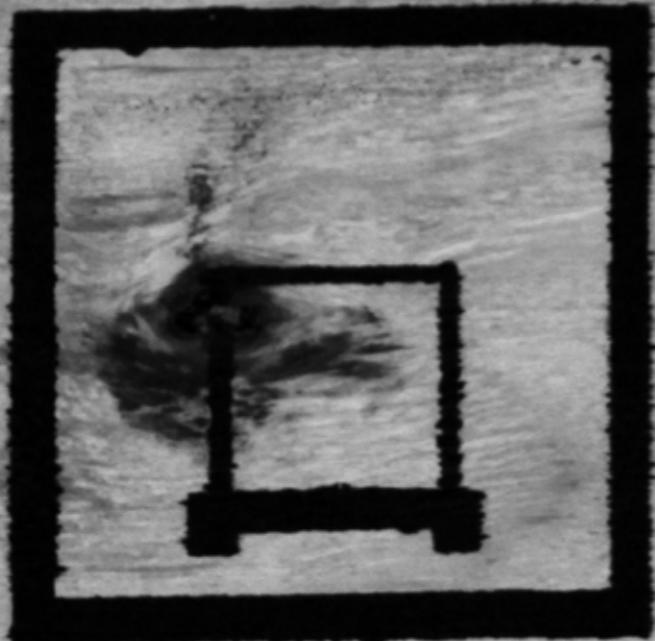
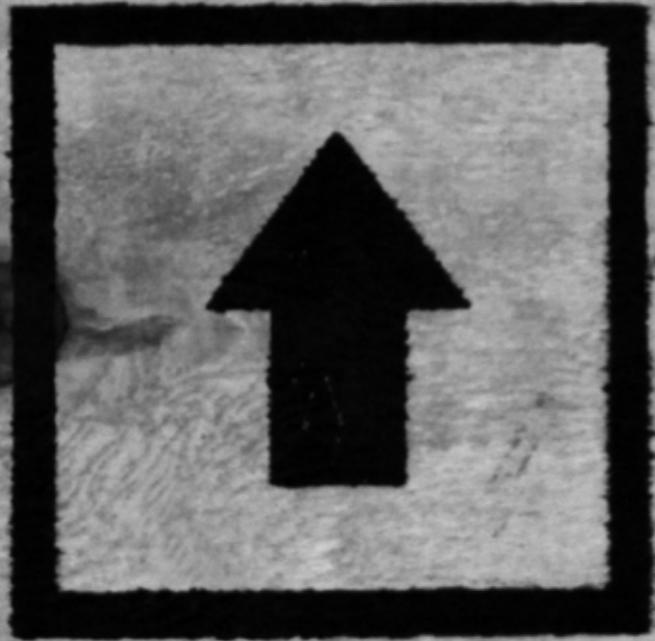
Lovers from La Bas
* Menu: come together
* Drink & Love
* I feel it, it's coming
* Never go away
* to satisfy

* I feel it's coming
* Never go away
* to
Dupas, Nat
Thelma



• Mirog...
• Is...
• Parilla...

• S... de T...
de Ca...
• Control...
Com...



Um corpo Grupo EmpreZa¹

A Body Grupo EmpreZa

Mariana Marcassa²

1 Grupo Empreza é um coletivo de arte formado em 2001, na cidade de Goiânia, que trabalha com o estudo e a prática da performance. Atualmente é composto por sete artistas (Aishá Kanda, Babidu, João Angelini, Mariana Marcassa, Paulo Veiga Jordão, Rafael Abdala e Thiago Lemos).

2 Mariana Marcassa é artista performativa, Graduada em artes visuais na FAV-UFG e mestre em psicologia clínica pela PUC-SP. Trabalha com o Grupo Empreza desde sua fundação e vem desenvolvendo performances com o grupo, sozinha e com outros artistas no Brasil e fora dele.

1 Grupo Empreza is an art collective founded in 2001 in Goiânia, Goiás State. The group works on the study and practice of performance. It currently counts seven artists (Aishá Kanda, Babidu, João Angelini, Mariana Marcassa, Paulo Veiga Jordão, Rafael Abdala, and Thiago Lemos).

2 Mariana Marcassa is a performance artist. She graduated in visual arts from FAV-UFG, and obtained her master's degree in clinical psychology at PUC-SP. She works with Grupo Empreza as of its foundation and has been developing performances with the group, on her own, with other artists, both in Brazil and out of Brazil.

Quando em crise, sai para passear à noite e, ao voltar à consciência, já está em outra cidade, a quilômetros de casa. Colhe a carcaça dos animais devorados no pasto, por entre as cidades. Porco, boi, cachorro. Dá aos ossos um tratamento especial. A casa fede osso, cal e formol. Já em São Paulo, vira mendigo, trabalha como limpador de pratos num restaurante em Santa Cecília. Passa a dormir no restaurante. Tempos depois vem a surpresa de uma carta de amor que o chama de volta para o cerrado. Em Goiânia, investe em parcelas infinitas a moto que lhe permite trabalhar na ocupação de motoboy. Mas o corpo em crise continua sua vida entre os passeios da noite, a bebida e os comprimidos. Bebe muito, guia a moto bêbado pelas ruas da cidade. Cai. A ponte tem quinze metros. O acidente o leva ao coma e depois há o esforço por voltar à vida. É preciso ajuda. Dão-lhe comida à boca, lavam-lhe o corpo, limpam-lhe a bunda. E, depois, o trabalho duro do locomover só, do comer só, do falar bem. Com o esforço de sua reeducação tem a oportunidade de trabalhar como peão de fazenda. Cuida das vacas e se masturba por entre os pastos. Uma masturbação exaustiva para saciar o mundo que lhe rasga o corpo. Um mundo cheio, um mundo farto que lhe atira para longe de sua pequena realidade da vida no interior, entre a roça e a cidade. Enfia a fralda de pano por entre as pernas e deixa a ansiedade vir. Um tesão que molha tudo, encharca a coxa. Sua. Um dia inteiro até a exaustão do corpo. Até o seu cansaço, onde a mão já não pode mais, dedos doem, uma boceta dói, um pau dói, um corpo dói. Chega, a masturbação já cheira o pasto inteiro, a ansiedade se foi. Como peão de fazenda, perde um braço e ganha a vida. Partido de braço triturado pela máquina de cortar capim,

When in crisis, goes out at night and when coming round, is at some other town, kilometers away from home. Collects the carcass of devoured animals in the fields between towns. Pig, ox, dog. Bones have special treatment. The bad smell of bones, whitewash, and formaldehyde fills the house. Back to São Paulo, turned into a beggar, works washing dishes at a restaurant in Santa Cecília. Starts spending the nights at the restaurant. Some time later the surprise of a love letter that calls him back to the savannah. In Goiânia, invests in infinite installments for the motorcycle that will allow him to start his delivery job. But the body in crisis keeps strolling at night, drinking, and popping pills. Too much drinking, driving the motorcycle while drunk through the town streets. He falls. The bridge is fifteen meters high. The accident leads to a coma, and then, to the effort of resuming life. Help is needed. He has to be fed to the mouth, has to have his body washed, his ass cleaned. And then, the hard work to walk on his own, to eat on his own, to talk properly. The effort for reeducation brings the opportunity of working on a farm. He takes care of the cows and masturbates around the fields. Excessive masturbation to satiate the world that tears his body apart. A world that is full, an abundant world that throws him away and far from his small real-life scenario in the countryside, between the plantation fields and the town. He pushes the cloth diaper between his legs and lets anxiety come. The sexual excitement waters it all, soaking his thigh. He sweats. A whole day until the body is exhausted. Until fatigue comes, when his hand no longer can, his fingers hurt, a pussy hurts, a dick hurts, a body hurts. Enough. The whole field smells like masturbation, anxiety is gone. As a farm worker, he loses an arm to gain life.

compra o carro com a indenização e dirige com um só braço. Caga de cócoras em cima da privada, vem do hábito da vida no mato. Gagueja ao ler em público, tem muita dificuldade de pensar bem, um corpo colapsado. O olhar repressor, mudo, sem palavras, atormenta os sonhos. Grita de modo a causar surdices. Bebe todos os dias, tanto quanto for necessário para esquecer o câncer de alguém bem próximo e sua vida miserável de merda. Há o constrangimento de acordar gozado ao lado dela. Só fala em sexo e grita aos sete ventos a ejaculação precoce. Bebe muito, cai na sarjeta. Espancado, roubado e estatelado na rua, na manhã do dia seguinte. Sai para passear à noite e carrega as carcaças que fedem nos pastos. Mas, num dia qualquer, encontra o bicho vivo. Passa a conversar com ele, fazem amizade. Leva-o para casa como se levasse a carcaça. Bota-o na cozinha da lavadeira. Empurra aquele cavalo enorme, inteiro, para dentro da casinha que fede osso, cal e formol. Toma comprimidos de tarja preta e bebe com eles. É então que é acometido por doença rara, tem que se proteger do sol. Corpo escondido naquela roupa longa e seu jeito de criar distância. Mas aquele sangue endurecido da aristocracia local lhe causa paralisia: aristocracia latifundiária, das criações de gado, das posses de terra, dos massacres das gentes, do catolicismo redentor. O corpo dói com isso, tende a escapar de si, quer fugir. Vai do esquizo ao paranoico. Um corpo paralisado, gago, descompassado. Corta-se inteiro: a faca afiada de cima a baixo abre rasgo de sangue do corpo marcado. Dentro da pele, desenha todo o corpo e traz a evidência de sua própria dor. Toma comprimidos para se comportar bem. Por vezes, se aperta numa roupa justa, afetada, exótica. Não sabe bem como agir sua homossexualidade naquela cidade de machos. Tantas roupas justas, tantas vestimentas. Vai do revolucionário ao reacionário. Corpo arisco, difícil de chegar perto. Contorce por isso. É gago cheio de tiques. Entre o caminhoneiro e a dona de casa, fode a cadela da roça. A cadelinha grita. Mas

Deprived of one arm that was shattered by the lawn mower, he buys a car with his insurance money and drives using his only arm left. He shits crouching on the toilet, a habit from his life in the country. Stammers when reading in public, faces great difficulty in thinking straight, his body is collapsed. His mute, repressive, wordless eyes trouble his dreams. He shouts so loud and causes deafness. He drinks every day, as much as needed to forget the cancer of someone who is very close to his shitty, miserable life. The embarrassment of seeing he has come when waking up by her. Only talks about sex and shouts out to the world about his premature ejaculation. He drinks too much, falls on the curb. Is spanked, robbed, and found lying stretched on the street the following day. Goes out at night and carries the stinking carcasses from the fields. But on a given day, he finds a living animal. Starts talking to the animal, and they become friends. Takes the animal home as he did with the carcasses. Places it in the laundress's kitchen. Pushes the huge, full horse inside the little house that stinks of bones, whitewash, and formaldehyde. He takes prescription pills and drinks. That is when he is affected by a rare disease, and must keep away from the sun. Stretched body hidden in long clothes and its own way of creating distance. That hardened blood of local aristocracy paralyzes him: landowners' aristocracy, ranchers, land owning, people under massacre, redemptive Catholicism. The body aches from all that, and tends to escape from itself, wanting to run away. From schizoid to paranoid. A paralyzed, stammering, irregular body. Cut in its entirety: the sharp knife rips the blood open from end to end on a body full of marks. Under the skin, he draws on his whole body and expresses his pain. He takes pills to behave properly. At times, wears tight, affected, exotic clothes. Not sure how to act as a homosexual in a city of machos. So many tight clothes, so many outfits. From revolutionary to reactionary. An untamable body, hard to get close to. Contorting. Stammering, twitchy.

para quem? Por toda a parte, melancolia. O calor é intenso e aos ares sobrevoam palhinhas carboretadas do fogo que consome a mata seca do inverno sem chuva. E, como um antigo camarada das campinas goyanas, procura abrigo na sombra de uma árvore retorcida: com a água molha os lábios ressequidos ao mesmo tempo em que come a farinha de mandioca adoçada com rapadura. Sabe ele que desta foda nada sairá, nenhum ser estranho poderá nascer e dar vida longa a sua raça. Raro são seus pensamentos. No descanso, rememora uma experiência que não é sua e cheira o couro úmido da tropa que num tempo distante passava ali. Aquele cheiro de pelo de mula suada mistura-se com o seu, com o cheiro de seu pau que acabara de enfiar na cadela. E toda essa sensação, junto ao calor forte, o faz derreter. Agoniado, olha o céu sem nuvens e pensa nada. Tagarela feito cantador e procura uma calma inexistente, uma terra firme qualquer, um chão, um lar. Solidão quase absoluta. Em sua volta, cupinzeiro, calango e sol. A queima do mato próximo insiste e o convida, mais uma vez, na fumaça ardida misturada a suor, a memorar um tempo que não é seu, mas é seu. Imagens lhe tomam as vistas como se o corpo pudesse fazê-las sair pelos poros anunciando-as como marcas que lhe pertencem ao fundo: a bunda assada das viagens longas no lombo do animal, os dias áridos mato adentro, o abrir terras. Homens fedidos babentos pelo ouro. Índios fodidos, escravos, desapossados. O som mudo do sofrimento das gentes em fazer surgir vilas na beira do rio. Vila Boa latifúndio. A capela, o padre, a missa. E mais uma vez o suor, o mau cheiro da dor: pretos escravos, trabalho braçal, corpóreo, duro, rijo. Dos *Goyases* resta o nome e algo fundo na pele desse corpo. Aqui, a cadelinha é uma mulher, uma escrava e uma índia. A cadelinha grita, mas para quem? O fogo cessa e a poeira vermelha levanta, irrita os olhos e faz o corpo sofrer. Corre em direção ao riacho. Encontra água límpida, fresca, suave. As piabas do pequeno rio sussurram o ditado popular: coma piabas vivas para

Between the truck driver and the housewife, fucks the farm bitch. The little bitch yells. Who to? Melancholy all over. Intense heat, singed wicker leaves fly from the fire that burns the dry woods in the rainless winter. And as an old fellow from the Goyanian prairies, looks for shelter in the shade of a twisted tree: wets his dried-out lips with water while eating manioc flour sweetened with a brown sugar bar. He is aware that nothing will result from all this fucking, no strange being will be born to give his race long life. His thinking is rare. While resting, he rememorates the experience which is not his and smells the damp leather from the troop that used to come by back in the distant past. The smell of sweating mule hair mixes with his own, with the smell of his dick, the dick that had just fucked the bitch. And that feeling, associated to intense heat, makes him melt. In agony, looking at a cloudless sky, he thinks about nothing. Jabbers as a singer, and searches for nonexistent calmness, for a solid ground, a land, a home. Almost absolute solitude. Around him, a termite mound, lizards, sun. The burning of surrounding woods is insisting and inviting, once again, through the sharp, sweat-mixed smoke to rememorate a time that is not his, but is his. Images sweep his eyes as if his body could push them through his pores to announce them as marks that belong to his bottom: his butt with rashes from long horse rides, the arid days in deep woods, the ground breaking. Filthy men driveling for gold. Fucked-up Indians, slaves, landless. The silent sound of people's suffering in making villas grow by the riverbank. Vila Boa Farm. The chapel, the priest, mass. And once again, sweat, the bad smell of pain: black slaves; hand, hard, corporal, rough labor. From the old *Goyases* the name and something deep in this body skin still remains. Here, the bitch is a woman, a slave, and an Indian. The bitch cries out, but to whom? The fire ends and the red dust rises, irritates the eyes, and makes the body suffer. It runs towards the creek. Finds clear, fresh, smooth water. The fish in the small creek whisper the popular

aprender a nadar. Não hesita, abre a boca e enfia piabas vivas para dentro da garganta que leva ao estômago. Se joga na água e nada como bicho do mato. Já é noite. Tempos depois vem o porco que anseia engordar para um trabalho qualquer. Compra o porco e o leva para a roça. O porco é seu animal de estimação. Cuida do bicho como lulu de madame, alisa, acaricia, dá-lhe comida, banho, leva-o para passear. Tem amor pelo porquinho, mas engorda-o e, tão logo, fará dele boa refeição. Um banquete onde o porco é o convidado de honra que sabe gozar e goza pra caralho. Escreve por ele, pensa por ele. Grita por ele: o porco não é uma metáfora! Numa noite religiosa, resolve acompanhar a procissão a pé, de Goiânia a Trindade. Com um cajado enorme encontrado à rua feito osso do pasto, olha toda aquela gente que carrega a cruz para pagar os pecados. Mas os olhos riem toda aquela religiosidade transloucada. Chega a Trindade, bebe algumas e volta para trás. Exausto, cansado. Em Goiás Velho se joga contra as paredes da igreja, tantas e tantas vezes, parecendo libertar os sons dos mortos daquela terra. E o corpo grita no embate com a parede. Porrada bruta do corpo exalando o mau cheiro da dor de seus antepassados: *Goyases, Acroá, Kayapó, Karajá, Xambioá, Yavaé, Avá-Canoeiro, Kalungas*. A voz escandalosa da defunta Maria Grampinho ao enfiar toda a sujeira da rua nos cabelos. Obcecada pelos grampos que encontrava nas fissuras entre as pedras da calçada, entocada no porão de Cora Coralina, maltratada, largada às traças. Preta louca passa a vida a procurar *ramonas*¹ e as enfia na cabeleira. Cabeleira suja cheia de grampos. De Cora Coralina, o porão úmido, escuro e suas bruxarias culinárias. Quando feliz, o corpo bebe um tanto a mais e gago já não consegue dizer. A fala vem para expulsar o som. A cabeça treme e o sorriso ocupa a face. Só Jesus!

1 *Ramonas*: palavra usada pelos goianos e que significa grampos de cabelos.

saying: eat live fish to learn how to swim. He does not hesitate; opens his mouth and pushes in live fish to his throat and down the stomach. Throws himself in the water and swims like a wild animal. The night has fallen. Later on comes a pig he wants to fatten for some task to be performed. Buys the pig and takes it to the plantation. The pig is then his pet. He cares for it as if a lady's puppy, strikes its skin, caresses it, feeds it, bathes it, walks it. Loves the piggy, but fattens it and will soon make it his own good meal. A banquet where the pig, the guest of honor, is an expert in coming and how it fucking comes! Writes for it, thinks for it. Cries out for it: the pig is not a metaphor! On a religious night decides to march in the procession from Goiânia to Trindade. With a huge cane he found in the street, just like the bones he found in the fields, he looks at all those people carrying the cross in penitence for their sins. But his eyes laugh at such mad religiosity. Gets to Trindade, has a few drinks, and walks back. Exhausted, fatigued. In Goiás Velho he throws himself against the church walls again, and again and again, as if setting free the sounds of the dead in town. His body yells when pounding against the wall. The bad-smelling body beating the hell out of his ancestors' pain: *Goyases, Acroá, Kayapó, Karajá, Xambioá, Yavaé, Avá-Canoeiro, Kalungas*. The scandalous voice of deceased Maria Grampinho [Mary Little Hairpin] when pushing all street dirt into her hair. Obsessed by the hairpins she found between the cobblestones, always hiding at Cora Coralina's basement, ill-treated, left to rotten. Crazy black woman spends her life looking for *ramonas*¹ to push them into her hair. Dirty hair full of pins. Cora Coralina's, damp, dark basement, culinary witchcraft. When happy, the body drinks a bit more and the stammering body cannot go on talking. Voice comes to expel sound. Head trembling, smile takes up face. Jesus only! He sings. Jesus only! In the streets, shouts

1 *Ramonas*: the word used by locals in Goiás for hairpins.

Ele canta. Só Jesus! Nas ruas, diz aos berros que ele próprio, o corpo, é um hotel de quinta categoria. Grita noites em claro, no desejo de que alguém o escute e o arranque dali, para muito longe. Bebe por isso. Dança por isso. Roda por isso. É preciso um cansaço. Decide furar os próprios pés num Serão Performático. E aquele sangue espesso espalhado no chão cheira vida e morte, causa espanto e mal-estar. Mas por quê? Perguntam. Por quê?

Parou.

É que o corpo velho vê o mar pela primeira vez. Com a onda branda que acalma os nervos, o corpo passa a vestir-se somente de branco. Raspa a cabeça e costura as estrias que marcam o ventre feito fissura aberta de animal rajado de listras. Aprende a controlar o próprio descontrole: vômitos na hora certa, mastigação com alargadores de boca, movimentação do corpo retorcido, chicotadas sobre corpo escravo açoitado. Engole mechas inteiras do cabelo à frente, até perdê-lo de vista, e devolve na certeza de que já não pode ir além. Enfia agulhas por entre a unha e a carne – gesto sutil e delicado –, já não se sabe onde está a beleza e o horror. Joga-se nu contra as paredes. Mede forças com o outro: tapa na cara, grito exaustivo, pedra no cabelo. Uma medição de forças que nada tem a ver com a afirmação de si, nada se pode dizer sob uma dialética, se homem ou mulher, se branco ou preto, se rico ou pobre. A medição de forças vem do próprio esforço que o corpo tem de fazer para se expressar. É mais que uma medição, é todo um esforço em que o corpo entra, uma tensão que ele habita, expressando-se ali com todas as marcas, os colapsos, as dores e gagueiras das desgraças de *um corpo*. E cria com isso. O corpo gago, acidentado, ansioso agarra a roça, a bosta de vaca. A morte,

out that his very body is a very low-category hotel. Goes on yelling all night wishing someone can hear him and pull him out of that place to take him far away. And so he drinks. And so he dances. And so he goes round and round. Fatigue is needed. He decides to puncture his own feet in a Performance Soirée. That thick blood spread on the ground smells like life and death, causing astonishment and malaise. But why? Everyone asks. Why?

Stop.

The aged body sees the sea for the first time. In the smooth wave that soothes the nerves, the body is now only dressed in white. Head is shaved, abdominal stretches sewn like open fissures on a striped animal. Learns how to control his own lack of control: vomiting at the right time, mastication with mouth wideners, movements for the twisted body, whipping on beaten-slaved body. Swallows whole locks of hair ahead, until losing sight of them, and brings them back knowing he cannot go any further. Pricks needles between his nails and his flesh—subtle, delicate gesture—no longer can tell beauty from horror. Throws himself naked against the walls. Measures force with the other: a slap in the face, an exhaustive cry, stone in hair. Force measuring that does not have to do with affirmation, nothing can be said dialectically, whether man or woman, black or white, rich or poor. Force measuring comes from the very effort the body has to make for self-expression. It is more than measuring, it is a strong effort where body participates, including the tension it dwells, expressing all its marks, collapses, the pains and stammers of *a body* misfortunes. And he creates through all that. The stammering, irregular, anxious body grabs the plantation, the cow shit. Death, bones, surgical instruments, suffering and

os ossos, os instrumentos cirúrgicos, o sofrimento e o sangue, o sangue aristocrata e a religião endurecida, o sexo, o nu e a pele, a ejaculação precoce e a masturbação, a dor, a pedra, a tensão. E de uma vida que insiste, a arte.

Este texto é parte integrante de minha dissertação de mestrado “QUE CORPO É ESSE? Grupo Empreza: sensações de uma Experiência-Terreiro”, defendida em janeiro de 2011 no Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade / PUC-SP, e que teve como orientadora a profa. dra. Suely Rolnik e financiamento da Fapesp.

O mesmo texto é também parte de minha performance *um corpo-gago*: preparo meu corpo nu com duas órteses, um abridor de boca odontológico e um corretor de postura construído para a performance. O corpo é amarrado em linhas a esse corretor de postura. O corretor tem formato de T. Ele se posiciona na coluna vertebral, força o corpo ao ereto e aprisiona os braços. Os antebraços estão soltos. A boca está arregaçada. A coluna atada, reta. Em pé, abro minha dissertação de mestrado e leio a Parte 1 desta escrita. Com a leitura o corpo chora. O corpo treme. O corpo sua. O corpo baba. A performance termina quando o texto acaba.

blood, the aristocratic blood and the hardened religion, sex, nakedness, skin, early ejaculation and masturbation, pain, stone, tension. And a life that insists, art.

This text is an integral part of my master's thesis “QUE CORPO É ESSE? Grupo Empreza: sensações de uma Experiência-Terreiro,” presented in January 2011, at the Graduate Program in Clinical Psychology – Center for Studies and Research on Subjectivity at PUC-SP. My advisor was Suely Rolnik, PhD, and I was sponsored by FAPESP.

The same text is also part of my performance *um corpo-gago* [a stammering body]: I prepare my naked body with two slings, an odontological mouth opener, and a posture corrector built for the performance. The body is tied in lines to the posture corrector. The corrector is T-shaped, positioned in the spine to force the body to keep erect while tying the arms. The forearms are loose. The mouth is wide open. The spine is tied, straight. Standing, I open my master's thesis and read Part 1 of this text. With reading the body cries. The body trembles. The body sweats. The body drivels. The performance ends when the text is over.



5 agosto August
quarta-feira
Wednesday

MIP2

II manifestação internacional de performance

5 agosto 2009 quarta-feira

12h 104
O Quarto
ANDREA DÁRIO
(BH, MG) 12h

14h Rua
Intervalo de 7
RAÍSSA RALOLA
(Juiz de Fora, MG) 30'

14h 104 (Sala Arco)
Emergia
MIGUEL RODRIGUEZ
SEPÚLVEDA
(México) 240'

15:30 104 (Corredor)
Performative Tableaux
AMALIA PICA
(Argentina/Inglaterra) 120'

15:30
104 (Sala Palestras)
Palestra
A escrita performática de Sonia Lins
SAMIRA ÁVILA
(BH, MG) 150'

19h 104 (Corredor)
Como Chama
GRUPO EMPREZA
(Goiânia, GO) 30'

20h 104 (Salona)
5 senses on Brazil
NEZAKET EKICI
(Turquia/Alemanha) 180'

23h 104 (Sala Palestras)
Concerto para o erro
RENATO NEGRÃO
(BH, MG) 60'

MOSTRA DE VÍDEO-PERFORMANCES

14 às 23h
104 (Sala Vídeo)
PROGRAMA VI: LADA /
BALINHOUSEPROJECTS 2

*Trientaycuatropiècesdis
tinguées&onestriptease*
LA RIBOT
149'

Violin Siren
GIORGIO SADOTTI
22'

sessões às 12 e 17h
MUSEU INIMÁ DE PAULA
PROGRAMA II:
CURADORIA CEIA 2

Inside/outside
ANGELLA CONTE
(São Paulo, SP, 2007) 4' 35"

Seek n' Hide
SAGI GRONER
(Israel, 2004-5) 4' 16"

1976
CARLOS MAGNO
(BH, MG, 2009) 3'

Pressuposto
ERIKA FRAENKEL
(R. Janeiro, RJ, 2003) 6' 4"

Óculo
MARCELA ASTORGA
(Argentina, 2009) 13' 39"

PE#001
WAGNER ROSSI
(BH, MG, 2007) 1' 35'

*Enter into the office
hours*
MARIËLLE VIDELER
(Holanda, 2003) 3' 40"

*Misturada entre as
pedras preciosas do
mundo*
LOUISE GANZ
(BH, MG) 8' 20"

Home
ELKE VELTMAN
(Holanda, 2005) 8' 25"

D'outros Véus
RAQUEL VERSIEUX
(BH, MG, 2008) 3' 34"

ENDEREÇOS MIP2:
104
Pça Rui Barbosa, 104, Centro
Museu Inimá de Paula
R. Bahia, 1201, Centro

VIMEO



YOUTUBE



O quarto *The Bedroom*

Andrea Dário (Belo Horizonte, MG) 12h [fotos photos Brígida Campbell]





VIMEO



YOUTUBE



Emergía

Miguel Rodríguez Sepúlveda (México) 4h [fotos *photos* Lucas Dupin]





A escrita performática de Sonia Lins [palestra]
| *Performative Writing by Sonia Lins [lecture]*

Samira Ávila
(Belo Horizonte, MG)
2h30min



Performative Tableaux

Amalia Pica (Argentina/Inglaterra) 120' [foto photo Lucas Dupin]

VIMEO



YOUTUBE



Como chama Flames

Grupo Empreza (Goiânia, GO) 30' [fotos photos Bruno Vilela]

VIMEO



YOUTUBE





VIMEO

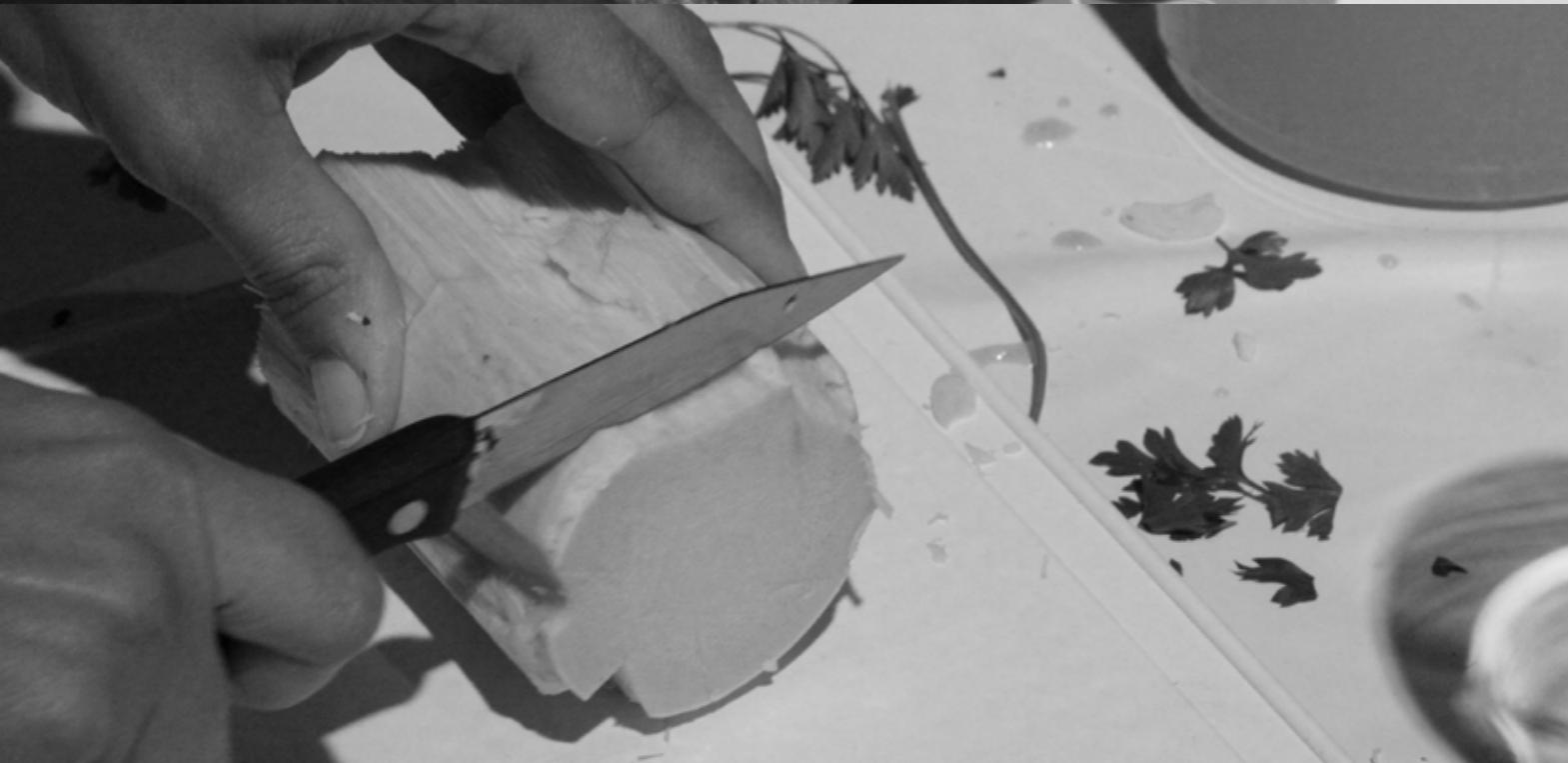


YOUTUBE



5 Senses on Brazil 5 sentidos no Brasil
Nezaket Ekici (Turquia/Alemanha) 3h [fotos photos Bruno Vilela]





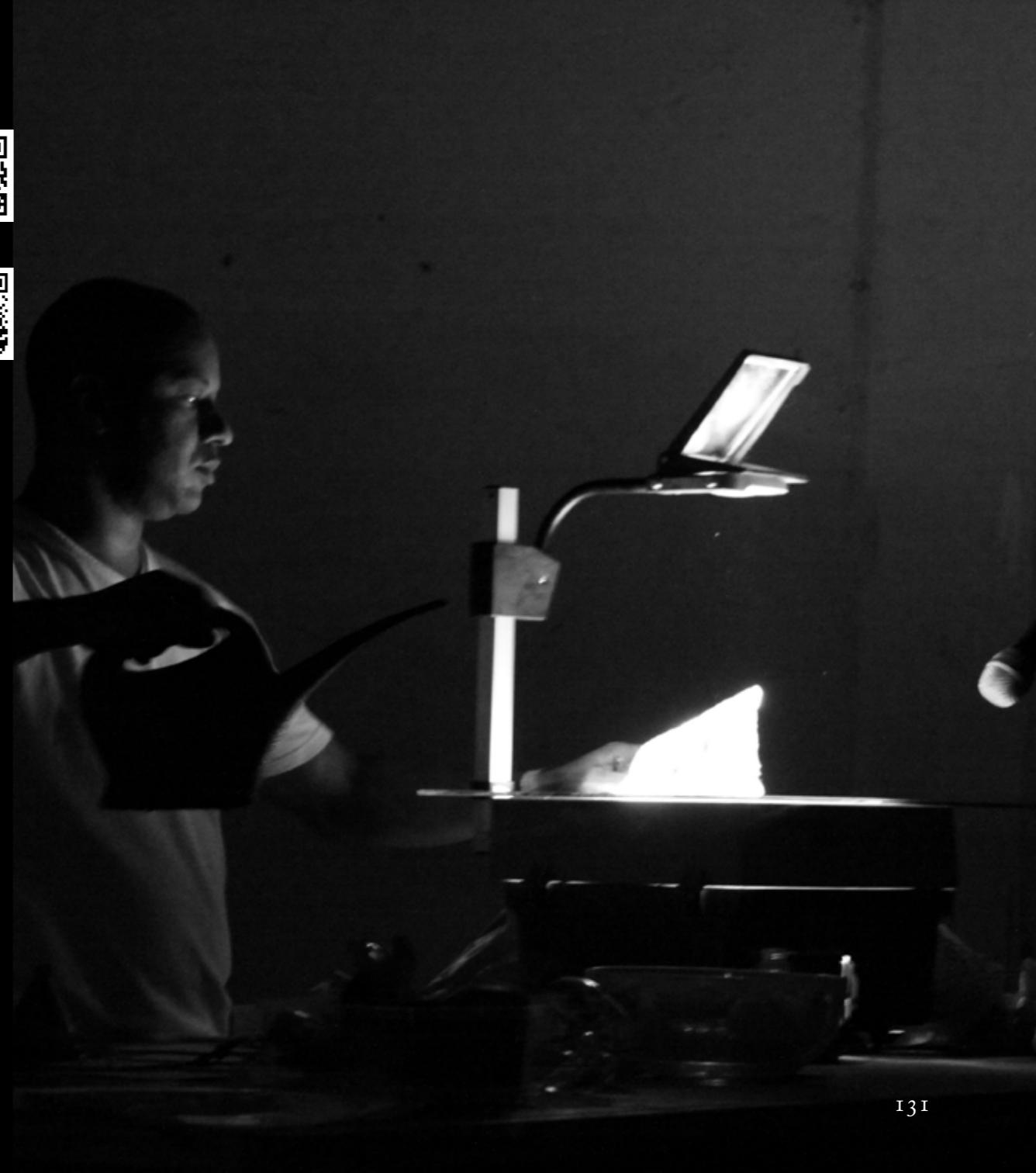


[Espaço Aberto] **Concerto para o Erro** *Concert for Errors*
Renato Negrão (Belo Horizonte, MG) 60' [fotos, photos Bruno Vilela]

VIMEO



YOUTUBE







[foto photo Lucas Dupin]

A performance e a construção de uma imagem signo

The performance and the construction of an image-sign

Marco Paulo Rolla

Vamos começar a pensar a performance por vias de um desvio de entrada. A pergunta pela qual nos guiaremos será: Que imagem constrói uma performance?

Em vez de perguntarmos pelo “significar”, em primeiro plano, tentaremos perceber a imagem formada e, a partir daí, os signos de uma constelação cognitiva. E essas cognições vêm recheadas de sentidos, tanto no sentido do sensível quanto no sentido direcional de apontamento. Uma cognição mista entre a razão e a emoção.

O signo proclama o enigma como sua fonte vital; na arte, é do enigma que se extraem as perguntas, o desejo de se relacionar com o objeto. O enigma doa à estética formal sua energia expandida. Sem esse dado, o objeto artístico tornar-se-ia opaco, impermeável, sem a menor possibilidade de reflexão no outro, perdendo, assim, o sentido do humano.

Construir a imagem é uma estratégia artística para trazer, a partir dos limites do corpo e da mente, uma superfície que eleva esse corpo presente a dimensões imateriais da inteligência.

Signo: Qualquer objeto ou acontecimento, usado como menção de outro objeto ou acontecimento. Esta definição, geralmente empregada ou pressuposta na tradição filosófica antiga e recente, é generalíssima e permite compreender na noção de Signo qualquer possibilidade de referência: p. ex., do efeito à causa ou vice-versa; da condição ao condicionado ou vice-versa;

Let us begin to consider the performance by the means of an entrance bypass. The question we will be guided by will be: What image construes a performance?

Instead of inquiring for the “signifying”, on foreground, we will try to perceive the image formed and, thenceforth, the signs of a cognitive constellation. And these cognitions do come filled with senses – so much the sense meaning the sensitive, as for meaning the direction sense of pointing. One (act of) cognition blended both to reason and to emotion.

The sign proclaims the enigma as a vital source; In arts, it is from the enigma that are extracted the questions, the desire to relate to the object. The enigma endows its expanded energy to the formal aesthetic. Without this information, the artistic object would become opaque, impermeable, without the slightest possibility of reflection on the other, thus losing the sense of the humane.

Constructing the image is an artistic strategy to bring forth, from the limits of the body and mind, a surface that elevates this present body to immaterial dimensions of intelligence.

Sign: Any object or event, used as mention to another object or event. This definition generally used or presupposed in the philosophical tradition ancient and recent, is general and enables understanding, in the notion of Sign, any possibility of reference: e.g., the effect to the cause or vice-versa; condition to conditioned or vice-versa; stimulation of a memory to the memory itself;

do estímulo de uma lembrança à própria lembrança; da palavra a seu significado; do gesto indicado (p. ex., um braço estendido) à coisa indicada; do indício ou do sintoma de uma situação à própria situação, etc. Todas estas relações podem ser compreendidas pela noção de Signo. No entanto, em sentido próprio e restrito, essa noção deve ser entendida como a possibilidade de referência de um objeto ou acontecimento *presente* a um objeto ou acontecimento *não presente*, ou cuja presença ou não presença é indiferente. Nesse sentido mais restrito, a possibilidade de uso dos Signos ou *semiose*¹ é a característica fundamental do comportamento humano, porque permite a utilização do passado (o que ‘não está mais presente’) para a previsão e o planejamento do futuro (o que ‘ainda não está presente’). Nesse sentido, pode-se dizer que o homem é, por excelência, um animal simbólico, e que nesse seu caráter se radica a possibilidade de descoberta e de uso das *técnicas* em que consiste propriamente sua *razão*. (ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 894.)

A ideia de Signo vem ao encontro de características primordiais da performance, como a expansão de sentidos através do enigma ou a capacidade de absorver qualquer meio expressivo humano como parte de seu repertório, mantendo-se sempre experimental e readaptável às realidades múltiplas do mundo.

O Signo é uma linguagem da imagem construída através dos tempos, mesmo antes da ideia de uma história da arte. É ele que dá força simbólica e cognitiva à presença do corpo. É através dele que se produzem as múltiplas

1 [Nota do autor] O processo em que algo funciona como signo.

the word to its meaning; the indicated gesture (e.g. an outstretched arm) to the indicated thing; the indication or the symptom of a situation to the situation itself etc. All those relations could be comprehended by the notion of Sign. However, in proper and strict sense, this notion should be understood as the possibility of reference of a *present* object or event to an object or event *non-present*, or whose presence or non-presence is indifferent. In this stricter sense, the possibility for using the Signs or *semiosis*¹ is the fundamental characteristic of human behavior, for it allows the utilization of the past (what “is no longer present”) for forecasting and planning the future (what “is not yet present”). In this sense, one can say that man is, par excellence, a symbolic animal, and in this attribute is rooted the possibility of discovery and of the use of the *techniques* of which consists properly its *reason*.

(ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, page 894.)

The idea of the Sign comes against the fundamental characteristics of the performance, as the expansion of the senses through the enigma or the ability to absorb any human expressive medium as part of its repertoire, maintaining itself always experimental and re-adaptable to the multiple realities of the world.

The Sign is a language of the image built through the ages, even before the idea of a history of art. It is what gives the symbolic and cognitive force to the presence of the body. It is through it that the multiple reflections are produced, of each witness of the action, reformulated in the cultural menu introjected in each individual there present. The act of the

1 (N.A.) The process in which something functions as a sign.

reflexões, de cada testemunha da ação, reformuladas no cardápio cultural introjetado em cada indivíduo ali presente. O ato da performance, assim como o objeto de arte, só se torna efetivo na multiplicidade da presença humana, e sobre a superfície de um espaço específico.

Os *Estoicos*² formularam uma doutrina, hoje ainda válida, segundo a qual o Signo é “aquilo que parece revelar alguma coisa” e os movimentos do corpo são o Signo da alma. Assim, pode-se dizer que, a partir desse conhecimento ou sensibilidade, a performance constrói, através da presença do corpo, um elo entre as pessoas que presenciam o ato. Um elo cognitivo, pois é o corpo carnal que conduz o elo sensorial, da referência do corpo do outro em seu próprio corpo.

É como se o Signo e o Corpo funcionassem como fluidos que produzem a eletricidade para a ligação entre pensar e mover. O corpo tem as dimensões do pensar e do mover como única possibilidade de realização ou compreensão de nossa realidade. Sendo assim, desenvolve

2 Estoicismo. Uma das grandes escolas filosóficas do período helenista, assim chamada pelo pórtico pintado (*Stoa poikilé*) onde foi fundada, por volta de 300 a.c., por Zenão de Cício. Os principais mestres dessa escola foram, além de Zenão, Cleante de Axo e Crisipo de Soles. Com as escolas da mesma época, epicurismo e ceticismo, o Estoicismo compartilhou a afirmação do primado da questão moral sobre as teorias e o conceito de filosofia como *vida contemplativa* acima das ocupações, das preocupações e das emoções da vida comum. Seu ideal, portanto, é de *ataraxia* ou *apatia*. Ao lado do aristotelismo, o estoicismo foi a doutrina que maior influência exerceu na história do pensamento ocidental. Muitos de seus fundamentos ainda integram doutrinas modernas e contemporâneas. (ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 375.)

performance, as well as the object of art, only becomes effective in the multiplicity of the human presence, and over the surface of a specific space.

The *Stoics*² formulated a doctrine, still valid, according to which the Sign is “that which seems to reveal something” and the body movements are the Sign of the soul. Thus, one can say that, from that knowledge or sensibility, the performance constructs, through the presence of the body, a link between people who witness the act. A cognitive link, for it is the carnal body the one that conducts the sensory link, the reference of the other’s body in its own body.

It is as if the Sign and the Body functioned as fluids that produce electricity for the connection between thinking and moving. The body has the dimensions of the thinking and the moving as one possibility of realization or understanding of our reality. Thus, it develops its motor presence as a bridge to its metaphysical and spiritual presence.

It is not news that philosophy recognizes and practices the movement as force for stimulation of the human intelligence.

2 Stoicism. One of the great philosophical schools of the Hellenistic period, named like that after the painted portico (*Stoa Poikile*), which was founded around 300 BC by Zeno of Citium. The main teachers of this school were, besides Zeno, and Cleanthes of Assos and Chrysippus of Soli. With schools from the same time, Skepticism and Epicureanism, Stoicism shared the affirmation of the primacy of the moral questions over the theories and the concept of philosophy as *contemplative life* above occupations, concerns and emotions of ordinary life. His ideal is, therefore, of *ataraxia* or *apathy*. Alongside Aristotelianism, Stoicism was the doctrine that exerted more influence in the history of Western thought. Many of its foundations still integrate modern and contemporary doctrines. (ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, page 375.)

sua presença motora como ponte para sua presença metafísica e espiritual.

Não é de hoje que a filosofia reconhece e pratica o movimento como força de estímulo da inteligência humana. Nas doutrinas desenvolvidas por Aristóteles, a *Peripatética* consiste em ensinar filosofia ao caminhar – praticando, assim, sua doutrina do *movimento*, como passagem da *potência* ao ato. Dessa forma, atribui ao corpo motor o poder de relação com uma energia imaterial.

O corpo presente em uma performance trabalha a contradição dos conceitos e éticas sociais com as possibilidades de sua transcendência existencial; um corpo que, ao mesmo tempo, é presença crua e imagem onírica, realidade e símbolo.

Despojado e muitas vezes se afastando da noção do real, o *corpo performático* presencia a realidade sobre uma superfície própria, referencial. Assim, cria um espelhamento em quem presencia o momento vivido no tempo performático. Espectador e *performer* compartilham a dúvida e a certeza do presente.

Cabe ao Signo, através da visão, codificar a imagem e ativar, no cérebro, as dimensões culturais e psíquicas na compreensão da performance. Assim, torna-se fundamental reconhecer sua presença, potencializando contextos e diálogos, na arte, para refletir o cotidiano.

A permissividade constituída pelo enigma do Signo vai nos trazer um campo extenso de viabilidade entre o sentir e o entender. Para que o sentir, tão proclamado como o principal sentido da arte na vida, esteja, desde já, entendido como uma forma de compreensão.

The doctrines developed by Aristotle, the *Peripatetic* (N.T. school) consists in teaching philosophy while walking - thus practicing his doctrine of the *movement*, as a passage from *potency* to act. Thus, it attributes to the motor body the power to relate with an immaterial energy.

The body present in a performance body works the contradiction of the concepts and the social ethics with to the possibilities of its existential transcendence; A body that is, at the same time, crude presence and oneiric image, reality and symbol.

Stripped and at many times moving away from the notion of the real, the *performing body* witnesses the reality over its own surface, referential. Thus, it creates a mirroring on those who witness the moment lived in the performative time. Spectator and *performer* do share the doubt and certainty of the present.

It is up to the Sign, through the vision, to codify the image and activate, in the brain, the cultural and psychological dimensions on the comprehension of the performance. Thus, it becomes fundamental recognizing its presence, potencializing contexts and dialogues, in art, to the reflection of the everyday.

The permissivity constituted by the enigma of the Sign will bring us an extensive field of viability between feeling and understanding. So that the feeling, the so proclaimed as main sense of art in life, for it to be, already, understood as a form of comprehension.



Desenrolando Barthes¹

*Unfolding Barthes*¹

Renato Negrão

1. Este poema é parte do livro *Vicente Viciado*, de Renato Negrão, publicado pela editora Rótula (Belo Horizonte, Brasil) em 2012.

1. Poem in *Vicente Viciado*, by Renato Negrão, published by Rótula (Belo Horizonte, Brasil) in 2012.

no início era o referente e o verbo

e o processo incessante

de produção de sentido

a isso se deu o nome de semiose

cadeia – ou galeria –

infinita e incessante

do discurso e da cultura

labuta poética sobre o sentido

de se produzir sentido sobre as coisas

dois performers escrevem no chão

– utilizando rolos de barbante –

uma mesma frase do semiólogo roland barthes

a frase escrita é modificada ou subvertida

por meio de fluxos de pensamento e/ou

ocorrências sonoras

– conversas onomatopéias –

vivenciadas no local

first referent and verb

and the constant process

of producing meaning

called infinite

chain – or gallery –

incessant semiosis

of speech and culture

poetical laboring on the sense

of conferring sense to things

two performers inscribe on the ground

– using string rolls –

a quotation by semiologist roland barthes

the written inscription is changed or subverted

through flows of thought and/or

local sound occurrences

– onomatopoeic conversations –

out of experience

logo duas frases diferentes surgem
no espaço expositivo

as linhas são ligadas a pessoas da audiência
e em seguida deslocadas pelo chão da galeria
em direção à rua até o término do barbante

o que a audiência fará com as linhas que os ligam?

haverá tempo para que a audiência
leia a frase escrita no chão?
a que fim levará o fim da linha?

two distinctive inscriptions soon emerge
in the exhibit hall

the lines are connected to the audience
and then moved to the gallery floor
towards the street to where the string ends

what will the audience do with those connecting lines?

will the audience have time
to read the inscription on the floor?
where does the line lead to?



6 agosto August
 quinta-feira
 thursday



MIP2

Belo Horizonte, Brasil
 3 a 9 de agosto de 2009
 14h à meia-noite

CEIA
 Centro de Experimentação e
 Informação de Arte
www.ceia.art.br/mip
info@ceia.art.br

Imagem: de foto © Alette Wittewaal
 [On Travel, Elke Veltman, Holanda]

MIP2

II manifestação internacional de
 performance

- 6 agosto 2009** quinta-feira
- todo o dia:**
 Metrô
On Travel
 ELKE VELTMAN
 (Holanda)
 Ruas/104
Intervalo de 7
 RAÍSSA RALOLA
 (Juiz de Fora, MG)
- 14h** ¹⁰⁴ (fora)
casamesabano
 PAOLA RETTORE
 (BH, MG) 300'
- 14h** ¹⁰⁴
Deriva
 FELIPE SALEM
 (São Paulo, SP) 30'
- 15h** ¹⁰⁴ (Corredor)
Imersão/
transbordamento/
resistência
 MARCO PAULO
 ROLLA
 (BH, MG) 60'
- 16h** ¹⁰⁴ (Sala Arco)
White Blindness
 NINA YUEN
 (Havaí) 30'
- 16:30** ¹⁰⁴
Nós - Volta Singela
 VICENTE PESSÔA E
 CLARICE LACERDA
 (BH, MG) 180'
- 17h** ¹⁰⁴ (Corredor)
Penso que é assim,
penso que é aqui,
penso que é ali:
o que sei sobre
lugares e pessoas
de aqui ou do
Haiti(?)
 PAULO NAZARETH
 (Santa Luzia, MG) 90'
- 17h** ^{rua}
Corpo Lixo
Paisagem
 MARCELLE LOUZADA
 (BH, MG) 240'
- 18:30**
¹⁰⁴ (Sala Arco)
Performative
Tableaux
 AMALIA PICA
 (Argentina) 120'
- 18:30** Parque
 Julien Rien (entradas
 Av. Bandeirantes e
 Pça Marino Mendes
 Campos, Anchieta)
Body Bowl
 RENATO ALMEIDA
 GAIA
 (BH, MG) 30'
- 19h** ¹⁰⁴ (Salona)
Vila Rica
 GRUPO EMPREZA
 (Goiânia, GO) 30'
- 19:30**
¹⁰⁴ (Sala Palestras)
 Mesa Redonda:
Espaços
 120'
- 20h** ¹⁰⁴ (Corredor)
Escritório
Ambulante de
Arquitetura
 BRENO SILVA E
 LOUISE GANZ
 (BH, MG)
- 21:30**
¹⁰⁴ (Sala Escada)
O Umbigo é Um
Gol Dentro da
Gente
 SAMIRA ÁVILA
 (BH, MG) 30'
- 20h** ¹⁰⁴ (Corredor)
Do pixel ao pixel
 DANIEL DUDA
 (Curitiba, 2007) 3'45"
- Xerperformance*
 PAULO BRUSCKY
 (Recife, 1980) 0'41"
- Duas Terras*
 NADAM GUERRA
 (Liberdade, MG, 2008) 7'
- Experience # 1*
 STÉPHANY
 MATTANÓ
 (Curitiba, 2007) 4'40"
- Estados Temporários*
 - JK 1
 O MERGULHO
 (Porto Alegre, 2006)
 3'30"
- Transição: universos*
e contextos
 GIORDANI MAIA
 (Rio de Janeiro, 2007) 9'
- Contramão no elou*
 E/OU
 (Curitiba, 2007) 8'07"
- Arte é o Futebol*
Sem Bola
 LULA WANDERLEY
 (Rio de Janeiro, 2002) 5'
- Intervalo de*
coveiros
 RICARDO E.
 MACHADO
 (Curitiba, 2007) 2'
- Ação Orgânica*
 CLAUDIA ZANATA
 (Porto Alegre, 2003-
 2004) 5'06"
- sessões às 12 e 17h**
 MUSEU INIMÁ DE
 PAULA
 PROGRAMA I:
 Curadoria ceia 1
- Confronto*
 CINTHIA MARCELLE
 (BH, MG, 2005) 7' 50"
- O vou*
 DANIEL SARAIVA
 (BH, MG, 2005) 8' 31"
- Paisagem / Pedra*
 MARCO PAULO
 ROLLA
 (BH, MG, 2002) 4'
- Lejos*
 JOACÉLIO BATISTA
 (BH, MG, 2006) 3'
- Marinha*
 VIVIANE GANDRA
 (BH, MG/Chile, 2008-9)
 4'
- Só pra ver Avião*
Passar
 PAULO NAZARETH
 (BH, MG) 9'
- Oscilação*
 CRIS OLIVEIRA
 (BH, MG, 2003) 8'40"
- Hominidae*
 RICARDO
 ALVARENGA
 (Curitiba, PR, 2009) 13'

MOSTRA DE VÍDEO-PERFORMANCES

- 14 às 23h**
¹⁰⁴ (Sala Vídeo)
 PROGRAMA IV
 Curadoria EPA!
 (org. Goto)
- Desligare: Percursos/*
cena, simplificado
 GOTO E
 PARTICIPANTES
 (Curitiba, 2007) 3'06"
- ANTENA - where are*
we, Síria, Peru...?
 GASTÃO FROTA
 (Nova York, outubro de
 2001) 4'51"
- Three transitions*
 PETER CAMPUS
 (EUA, 1973) 4'57"
- Loading*
 WASHINGTON SILVERA
 (Curitiba, 2007) 1'26"

VIMEO



YOUTUBE



On Travel/ Em viagem

Elke Veltman (Holanda) todo o dia *all day* [fotos/photos Brígida Campbell]





[Espaço Aberto] **camamesabano**

Paola Rettore – figurinos costumes Marciano Mansur (Belo Horizonte, MG) 5h [foto photo Brigida Campbell]



[Espaço Aberto] **Deriva Adrift**

Felipe Salem (São Paulo, SP) 30' [fotos photos Julius + Brígida Campbell]





Imersão/transbordamento/resistência
Immersion/Overflow/Resistance

Marco Paulo Rolla (Belo Horizonte, MG)

60' [fotos: photos Brígida Campbell + Dirk Jan Jager]

VIMEO



YOUTUBE







VIMEO



YOUTUBE



White Blindness Cegueira branca

Nina Yuen (Havaí) 30' [fotos, photos Julius]





[Espaço Aberto] **Nós: volta singela Us: Simple Back**
Clarice Lacerda & Vicente Pessôa (Belo Horizonte, MG) 180' [fotos photos Julius]





**EU
TE
POSSUO**

Penso que é assim, penso que é aqui, penso no Haiti, penso que é ali: o que sei sobre lugares e pessoas de aqui ou do Haiti (?) *I think it goes like this, I think it is here, I think of Haiti, I think it is over here: What do I know about people from here or from Haiti (?)*

Paulo Nazareth (Belo Horizonte, MG) 90' [fotos photos Julius]

VIMEO



YOUTUBE



[Espaço Aberto] **Corpo lixo paisagem** *Body Trash Landscape*
Marcelle Louzada (Belo Horizonte, MG) 240' [foto photo Brígida Campbell]



Performative Tableaux

Amalia Pica (Argentina/Inglaterra) 120' [foto photo Julius]

VIMEO



YOUTUBE



VIMEO



YOUTUBE



Vila Rica

Grupo Empreza (Goânia, GO) 30' [fotos photos Julius]





Escritório ambulante de arquitetura *Ambulant Architecture Office*

Breno Silva & Louise Ganz (Belo Horizonte, MG) [fotos photos Julius]

também realizado no dia 7 de agosto also held August 7



Espaços [mesa redonda]

| ***Spaces [roundtable]***

Dirk Jan Jager, Cristiana Tejo, Mariëlle Videler

120'



O umbigo é um gol dentro da gente
Our Bellybutton Is a Goalpost Inside Us

Samira Ávila (Belo Horizonte, MG) 30' [fotos: photos Bruno Vilela]

VIMEO



YOUTUBE







[foto photo Brígida Campobell]

Fazer o novo, fazer de novo?

Marina Abramović e a performance para além do documento

Start anew? Remake?

Marina Abramović and the performance that reaches out beyond documents

Christina Fornaciari

Num tempo em que apropriação e assimilação são amplamente utilizadas em processos de criação artística, e no qual a desmaterialização da arte é confrontada (e forçada a se compatibilizar) com sua mercantilização, este artigo pretende olhar para a delicada questão da performance e sua reprodutibilidade. Serão abordadas as (im)possibilidades de preservação ou recuperação da vida da performance, tendo por mote trabalhos realizados entre 1992 e 2010 pela artista iugoslava Marina Abramović, considerando termos como “reencenação”, “teatralização” e “reperformance”. Assim, levantaremos algumas das polêmicas que emergem desse contexto, tendo em vista as repercussões da pretensa “imortalização/ressuscitação” da performance no mundo artístico contemporâneo, passando pelas engrenagens mercadológicas da arte.

É interessante... arte não tem mais ou menos valor em função do fato de ser ou não colecionável¹.

É com essas palavras que Marina Abramović inicia sua fala na entrevista concedida ao curador e crítico de arte suíço Hans Ulrich Obrist, em dezembro de 2007. Ela, então, se referia ao trabalho *This Is Propaganda*, do celebrado artista alemão Tino Sehgal, adquirido recentemente pela instituição inglesa de arte contemporânea Tate Modern. Negociada por polpudas quantias, a obra pode ser descrita

¹ OBRIST, Hans Ulrich; ABRAMOVIC, Marina. *The Conversation Series*, vol. 23. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010, p. 11. Tradução nossa.

At a time when appropriation and assimilation are so widely used in the processes of artistic creation—and when the dematerialization of art is confronted (and urged to be compatible) with its commercialization, this article aims at investigating the delicate issue of performance and its reproducibility. The (im)possibility of preserving and retrieving the life of performance will be addressed based on the works from 1992 through 2010 by Yugoslav artist Marina Abramović by focusing on “reenacting,” “theatricalization,” and “reperformance.” Therefore, some of the controversy emerging from such context will be discussed while considering the repercussions of the alleged “immortalization/resuscitation” of performance in the contemporary art scenario going through the mercadological drives of art.

It is interesting... being collectible does not make art more or less valuable.¹

This was how Marina Abramović started her interview to Swiss curator and art critic Hans Ulrich Obrist in December 2007. At the time she was referring to *This Is Propaganda*, the work by renowned German artist Tino Sehgal that had been recently acquired by Tate Modern, the English contemporary art institution. A negotiation involving bulky amounts, the work may be described as a delicate whisper in the curator’s ear, with instructions on the *modus operandi* of that whisper. The

¹ Hans Ulrich Obrist and Marina Abramovic, *The Conversation Series* 23 (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010): 11. Translated from Portuguese for this edition.

como um singelo cochichar no ouvido do curador da instituição, acompanhado de instruções sobre o *modus operandi* desse sussurro. A efemeridade da obra nos afronta (quem não ouviu ou sequer presenciou o compartilhar do segredo, jamais poderá sabê-lo) e pergunta: na eventualidade da morte do curador – ou se ele vier a deixar o cargo – será que a obra também deixa de existir na coleção daquele museu? Ou será possível que o curador “repasse” o cochicho ao próximo curador, reencenando-o e, assim, mantendo a obra na coleção da instituição? Ou a obra já teria deixado de existir imediatamente após a última palavra cochichada, deixando como “rastros” o documento/instruções? Afinal, essa obra pode ser mantida viva no tempo?

Marina Abramović parece ter decidido que sim, que a performance pode ser mantida viva e, para tal, é preciso (ou suficiente) refazê-la. Com efeito, há quase duas décadas a artista vem realizando projetos nesse sentido, provocando reflexões acerca da reprodutibilidade da performance e até mesmo criando uma instituição dedicada à sua preservação². Ao propor o refazimento, a artista condiciona, ainda que implicitamente, a vida da performance à permanente desaparecimento (documentos, fotografias, vídeos e tudo o que possa resistir no tempo, nada supre a “presença”), impondo nova “presentificação”, ou seja, reafirmando sempre a necessidade de um corpo que a “atualize”.

Nesse sentido, em 1992, quando decide teatralizar algumas de suas performances³ em *Biography*, Abramović se vale

2 [Nota editora] O Marina Abramović Institute for the Preservation of Performance Art, localizado em Hudson, Nova York, teve inauguração prevista para o ano 2012, e até o momento da edição deste texto (março de 2014) isso ainda não aconteceu.

3 *Biography* (1992), realizada em diversos países, é uma reunião de várias performances de Abramović apresentadas por ela mesma em espaços de teatro tradicional.

ephemeralness of the piece is challenging (those who have not heard that whisper or were neither present to share the secret will never find out) and inquires: should the curator die—or resign—will the work also vanish from the museum collection? Or is it possible that the curator “passes on” the whispered information to the following curator, thus reenacting it and therefore keeping the work as part of the institution collection? Or else, would the work have already vanished immediately after the last whispered word leaving behind the “traces” of those documents/instructions? After all, can this piece of work be kept alive along time?

Marina Abramović seems to have decided that yes—performance can be kept alive. All it takes (or needs) is remaking. As a matter of fact, for almost two decades the artist has been working on projects to that purpose, fueling reflections on performance reproducibility and even creating an institution devoted to its preservation.² When proposing the remaking, the artist delimits—even if implicitly—the performance life (documents, photographs, videos, and whatever can resist to time, nothing replaces “presence”) to permanent evanescence, imposing new “presentification,” which means to say, always reaffirming the need of a body to “update” it.

In 1992, when she decided to theatricalize some of her performances³ in *Biography*, Abramović resorted to theater techniques to generate the hybrid work that could be seen both as performance and theater—“real” theater, a theater

2 The Marina Abramović Institute for the Preservation of Performance Art, located at Hudson, NY, was scheduled to open in 2012, but it had not been inaugurated by the final version of this text (March 2014).—Ed.

3 *Biography* (1992) was performed at many countries. It is a collection of Abramović’s performances presented by herself at traditional theater venues.

de técnicas teatrais com o objetivo de gerar um trabalho híbrido, que possa, ao mesmo tempo, ser encarado como performance e teatro – um teatro “real”, um teatro do não ficcional: “[...] meu público vem ao teatro ver minha vida, não uma ficção”⁴. Suas escolhas pelo termo “teatralização” e pelo espaço tradicional do palco apontam para uma necessidade de conciliação com o teatro “inimigo da performance”. De fato, se, para renascer, a performance precisa se submeter a uma certa carga de representações, que ela vai buscar respaldo para se repetir. No teatro, mesmo depois de quedada a quarta parede, prevalece um contrato tácito entre artista e público no sentido de se tomar como verdadeira a representação ali mostrada. Assim, Abramović se utiliza dessa convenção inerente às plateias de teatro para encenar suas obras, deslocando-as para um território conceitualmente diverso.

Apesar de promover a negação absoluta dos fundamentos sobre os quais os artistas da performance, inclusive ela própria, vêm pautando sua produção ao longo do tempo – “sem ensaio, sem repetição, sem final previsto”⁵ – esse trabalho inaugura a chamada “sobrevida” da performance. Assim, indica o início de sua entrada em um universo cênico que, na opinião de Abramović, estaria mais próximo da performance original do que qualquer documentação – “O grande problema da performance é que ela só faz sentido se for ao vivo. Tudo o mais é relativo à documentação, e as fotografias em livros não são a coisa

4 Entrevista concedida à *Folha de S.Paulo*, disponível em www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2509200607.htm, acessada em 10/10/2010.

5 “no rehearsal, no repetition, no predicted end”, que traduzidos ao pé da letra seriam “sem ensaio, sem repetição, sem final previsto”. ABRAMOVIC, Marina. *Seven Easy Pieces*. Milão: Charta. 2007, p. 37. Tradução nossa.

of the non-fictional: “... my audience comes to the theater to see my life, not fiction.”⁴ Her choices for words such as “theatricalization” and for the traditional stage point towards a need for conciliation with “enemy-to-performance” theater. Actually, if for its rebirth performance needs to be submitted to some degree of representation, it is at the theater—where representation is above any questioning—that she will look for support to repeat herself. At the theater, even after the fourth wall has been broken, a tacit agreement between artist and audience prevails in the sense that whatever is represented is true. Thus, when enacting her pieces, Abramović resorts to this convention that is inherent to theater audiences, transferring them to a conceptually diverse territory.

Even though promoting absolute denial of the fundamentals on which performance artists—Abramović herself included—have been basing their production over time—“no rehearsal, no repetition, no predicted end”⁵—the work inaugurates the so-called “survival” of performance. And therefore, it marks her initial entrance in the scenic universe which, in Abramović’s view, would be closer to the original performance than any other documentation. “The major problem with performance is that it only makes sense if it is live. Everything else has to do with documentation; and photographs in books are not the real thing...”⁶ On the other hand, it marks the beginning of a new performance—repeatable, rehearsable, and even controllable.⁷

4 Interview to *Folha de S.Paulo*, available at www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2509200607.htm, acessada em 10/10/2010 (in Portuguese), accessed on October 10, 2010.

5 Marina Abramovic, *Seven Easy Pieces* (Milan: Charta. 2007), 37.

6 Klaus Biesenbach, *Marina Abramović: The Artist Is Present* (New York: MoMA, 2010), 32. Translated from Portuguese for this edition.

7 Kim Skjoldager-Nielsen, “Challenging Smooth Consumption: Durational Performance as Cultural Misfit,” quoted in *PSI#15*

real[...]”⁶ E, por outro lado, marca o surgimento de uma nova performance, passível de ser repetida, ensaiada e até mesmo controlada⁷.

Corroborando esse pensamento, em *Seven Easy Pieces*, realizado em 2005 no Museu Guggenheim de Nova York, Abramović passa sete horas por dia, durante seis dias, reencenando performances que ela elegera históricas e, no sétimo dia, realiza uma nova performance de sua autoria, sob o revelador título *Entering the Other Side*⁸. Assim como as obras escolhidas para reencenação, *Seven Easy Pieces* já nasce um marco histórico, pois, nesse trabalho, Abramović apresenta formalmente um código para a reencenação de performances, que inclui requisitos como pedir permissão ao artista e pagar por seus direitos autorais⁹. Comparados aos criados nos anos 1960/70, esses princípios mantêm a radicalidade característica dessa arte, porém, aplicada na direção oposta¹⁰. Ao tornar pública sua defesa

6 BIESENBACH, Klaus. *Marina Abramović: The Artist Is Present*. Nova York: MoMA, 2010, p. 32. Tradução nossa.

7 SKJOLDAGER-NIELSEN, Kim. “Challenging Smooth Consumption: Durational Performance as Cultural Misfit”. Apud catálogo da *PSi#15*. Copenhagen: University of Copenhagen Press, 2010.

8 As performances selecionadas por Marina Abramović foram *Body Pressure*, de Bruce Nauman (Düsseldorf, 1974); *Seedbed*, de Vito Acconci (Nova York, 1972); *Action Pants: Genital Panic*, de Valie Export (Munique, 1969); *The Conditioning, First Action of Self-Portrait(s)*, de Gina Pane (Paris, 1973); *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, de Joseph Beuys (Düsseldorf, 1965); *Lips of Thomas*, de Marina Abramović (Innsbruck, 1975), fechando o ciclo com a nova performance, *Entering the Other Side* (“Entrando no outro lado”, tradução nossa).

9 Em 2005, a artista apresenta um código que, segundo ela, deveria reger as reencenações: pedir permissão ao artista, pagar o artista pelos direitos autorais, realizar uma nova interpretação da peça, exibir o material original: fotografias, vídeo, objetos, exibir a nova interpretação da peça.

10 Abramović afirma, em entrevista a Hans Ulrich Obrist, que a performance deveria receber o mesmo tratamento jurídico que recebem a literatura ou a música, onde cada novo uso da obra enseja a cobrança de *royalties* por seu criador.

Reaffirming that point of view, in *Seven Easy Pieces*, 2005, Guggenheim Museum in New York City, Abramović spends seven hours a day, six days a week, reenacting performances she herself elected as historic. On the seventh day, she presents the new performance she created, under the revealing title *Entering the Other Side*.⁸ As the pieces chosen for reenacting, *Seven Easy Pieces* starts as a landmark, since Abramović formally presents a code for the reenacting of performances, which includes requirements such as asking permission to the artist and copyright compensation.⁹

Compared to those created in the 1960s/70s, those principles keep the radical features of that art, although applied in the opposite direction.¹⁰ While advocating the author’s moral and economic rights in performance, the artist (in)scribes aspects that are highly invaluable to contemporary artistic creation, such as appropriation and assimilation. Moreover, she (de)limits the existence of performance side by side with mercadological and legal drives, eventually drawing—

catalogue (Copenhagen: University of Copenhagen Press, 2010).

8 Performances selected by Marina Abramović were *Body Pressure*, by Bruce Nauman (Düsseldorf, 1974); *Seedbed*, by Vito Acconci (New York, 1972); *Action Pants: Genital Panic*, by Valie Export (Munich, 1969); *The Conditioning, First Action of Self-Portrait(s)*, by Gina Pane (Paris, 1973); *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, by Joseph Beuys (Düsseldorf, 1965); *Lips of Thomas*, by Marina Abramović (Innsbruck, 1975), closing the cycle with the new performance *Entering the Other Side*.

9 In 2005, the artist presented a new code which, in her view, should rule reenacting: to request artist’s permission; to have copyright compensation to the artist; to perform a new interpretation of the piece; to exhibit the original material: photographs, video, objects; to exhibit the new interpretation for the work.

10 Abramović declared, in her interview to Hans Ulrich Obrist, that performance should deserve the same legal rights as literature or music—every new use of a piece elicits royalties to be paid to its creator.

dos direitos morais e econômicos do autor em performance, a artista (de)marca aspectos caros à criação artística contemporânea, como apropriação e assimilação. Ademais, (de)limita a existência da performance junto às engrenagens mercadológicas e jurídicas, finalmente retirando – para o bem ou para o mal – essa arte de sua posição marginal em relação a essas instâncias.

Se, em 1992, a artista fala de teatralização e, em 2005, de reencenação, em 2010 Abramović apresenta o termo “reperformance” durante a retrospectiva *Marina Abramović: The Artist Is Present* no MoMA – Museum of Modern Art, em Nova York. A retrospectiva engloba uma nova performance, intitulada *The Artist Is Present*, e uma série de reperformances de seus trabalhos dos anos 1970 e 80¹¹, desempenhadas por 36 jovens artistas previamente treinados por ela¹². Performance e reperformances são realizadas ao longo de toda a duração da mostra, num total de setecentas horas. Para estabelecer o conceito de reperformance, mantém as regras criadas até 2005 e, sobre elas, acrescenta a exigência de um treinamento minucioso dos (re)performadores, para manter a qualidade das ações ao vivo tão próximas quanto possível das condições de performance da obra original.

11 Muitos deles são trabalhos de Abramović em colaboração com o artista alemão Ulay (Uwe Laysiepen), que se destacam por testar limites de desconforto físico e resistência. Entre os trabalhos reperformados estão *Imponderabilia* (Abramović e Ulay nus na entrada principal de um museu, 1977); *Relation in Time* (Abramović e Ulay sentados de costas, amarrados em conjunto pelos cabelos, 1978); *Point of Contact* (Abramović e Ulay, em pé, um diante do outro, apontando seus dedos indicadores levantados, mas sem se tocar, 1980) e *Rest Energy* (Abramović e Ulay, que segura um arco tenso com a flecha apontando para o coração de Abramović, 1980). 12 Entre esses jovens, estava Jurriaan Lowesteyn, filho de Ulay (Uwe Laysiepen, artista com quem Abramović manteve um relacionamento afetivo e profissional por quase treze anos, entre 1976 e 1988).

whether for the best or the worst—that art from its marginal position in regard to those instances.

While in 1992 Abramović was talking about theatricalization and in 2005 about reenacting, in 2010 she introduced the term “reperformance” in her retrospective *Marina Abramović: The Artist Is Present* at MoMA – Museum of Modern Art in New York City. The retrospective encompasses a new performance—*The Artist Is Present*—and a series of reperformances of works from the 1970s and 1980s,¹¹ presented by thirty-six young artists previously trained by Abramović herself.¹² Performance and reperformances are presented along the duration of the exhibition, totaling seven hundred hours. In order to establish the concept of reperformance, Abramović keeps the rules created up to 2005, adding the requirement of detailed training on the part of (re)performers so that the quality of live action can be kept as close as possible to the performance of the original work.

While reperformers were demanded psychophysical qualities that were similar to hers, Abramović aggregates psychophysical conditioning to the talent of those artists—

11 Many of which are works by Abramović in collaboration with German artist Ulay (Uwe Laysiepen). They stand out for testing the limits of physical discomfort and resistance. The reperfomed pieces include: *Imponderabilia* (Abramović and Ulay naked at the main museum entrance, 1977); *Relation in Time* (Abramović and Ulay are seated, back to back, tied by their hair, 1978); *Point of Contact* (Abramović and Ulay, standing and facing each other, their forefinger pointing up but not touching, 1980); and *Rest Energy* (Abramović and Ulay, the latter holding a tense bow with its arrow pointing to Abramović’s heart, 1980).

12 Among those youngsters was Jurriaan Lowesteyn, Ulay’s son (Uwe Laysiepen, the artist with whom Abramović had a professional and affective relationship for almost thirteen years, between 1976 and 1988).

Demandando dos reperformadores qualidades psicofísicas semelhantes às suas, Abramović agrega ao talento desses artistas o aspecto do condicionamento psicofísico, comumente exigido de atores e negligenciado por performers. Assim, começa a considerar o performer um virtuoso, cujo preparo corporal é cultivado à semelhança do ator ou acrobata¹³. Esse posicionamento tem sido acusado de deslocar os reperformadores (e as próprias reperformances) para o território da cópia, do simulacro, já que os retira de um plano caracterizado pela singularidade, como é o da criação, que envolve – e não exclui – as idiosincrasias do artista¹⁴.

De fato, se essa arte remonta a um momento histórico em que toda forma de representação era questionada e se buscava uma arte “real” e cruamente presente, parece incoerente que a obra original possa ser trazida à vida novamente, seja numa nova performance – pois essa seria uma (re)apresentação do original –, seja por qualquer outro artifício.

Mais ainda, se pensarmos no ideário dos performers nos anos 1960/70 e seu desprezo pelo lugar institucional e financeiro que a arte de então já ocupava, vincular a realização de uma performance ao pagamento de direito autoral equivale a institucionalizá-la a tal ponto que se destrói tudo o que a performance de então significava.

13 Inúmeros relatos, publicados pela mídia norte-americana, particularmente pelo *The New York Times*, durante toda a mostra, explicitam que, apesar da maior resistência física propiciada pela pouca idade, os reperformadores deixavam a desejar no que se refere ao controle corporal e mental necessário para a perfeita performance das obras, agindo de “forma inapropriada”, demonstrando o incrível treinamento psicofísico exigido para a realização das performances propostas.

14 COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo e espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 84.

something usually required from actors but neglected by performers. Performers are, therefore, turned into virtuosos, and their corporal training is cultivated similarly to that of actors or acrobats.¹³ That positioning has been accused of dislocating reperformers (and the reperformances themselves) to the realm of copy, of simulacrum, since they are moved from a plane characterized by singularity, where creation is, which involves—but does not exclude—the idiosyncrasies of the artist.¹⁴

In fact, if that art dates back to a historic moment when all form of representation was questioned, and when “real”, purely present art was being pursued, it seems incoherent that the original work can be brought to life again, whether through a new performance—since that would be a (re)presentation of the original—whether through any other crafty device.

And what is more—if performers’ ideation in the 1960s/70s and their disdain for the institutional and financial role that art played at the time are taken into account, then to associate performance with copyright compensation would be equivalent to institutionalizing art to such an extent as to destroy all performance meant then.

Abramović herself holds evidence that the institutionalization of performance is fait accompli. That language has been

13 Numberless reports published by US media, particularly by *The New York Times*, during the exhibition explain that despite higher physical resistance provided by early age, reperformers did not reach the ideal corporal and mental control required for perfect performance of the works, acting “inappropriately,” and showing the intense psychophysical training required for the performances.

14 Renato Cohen, *Performance como linguagem: criação de um tempo e espaço de experimentação* (São Paulo: Perspectiva, 1989), 84.

A própria Abramović é prova de que a institucionalização da performance é fato consumado. Hoje atuam forças sobre essa linguagem, pressionando a se “compatibilizar” com regras mercadológicas e institucionais contemporâneas. Ou seja, é exigido cada vez mais que a performance possa ter uma vida mais extensa, que permita sua venda, circulação e comercialização. Em outras palavras, estaríamos presenciando uma nova conceituação em performance focada em sua reprodutibilidade que, embora ainda mediada pelo corpo, teria sua multiplicidade baseada na repetição. Isto posto, pergunta-se: estaria a reencenação (fazer de novo) marcando o nascimento de uma nova performance (fazer o novo)?

Tive a oportunidade de experimentar esse procedimento através da realização da “Mostra Marina Abramović: Assimilações e Ressonâncias”¹⁵, um projeto educacional realizado em julho de 2010 na programação do Festival de Inverno da UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, onde leciono atualmente. Performances de Abramović foram (re)refeitas no espaço urbano, causando grande adesão e engajamento do público. O (re)trabalho possibilitou ao público presenciar um performer vivo se submetendo a riscos reais, de forma que a excitação e sensação de perigo causadas pela obra original se transportaram para o refazimento. Também os performers/estudantes em entrevista concedida após o evento relataram intensa transformação interna gerada pela experiência. Nessa ocasião, ficou bastante claro para mim que a ética da manutenção da vida da performance passa necessariamente pelo viés do corpo. Quando a teórica norte-americana Peggy Phelan (1993) afirma que “a única vida da

15 Detalhes desse trabalho podem ser obtidos em www.chrispsiu.blogspot.com.br.

pressured and pushed to “be compatible” with contemporary mercadological and institutional rules. That is to say—performance has been demanded to live longer, to allow for sales, circulation, and commercialization. In other words, we would be witnessing a new concept for performance, focusing on its reproducibility which, although still body mediated, would be multiplied through repetition. Having said that, a question arises: would reenacting (remaking) be a landmark of a new performance (start anew)?

I had the opportunity of experimenting the procedure through the exhibition “Mostra Marina Abramović: Assimilações e Ressonâncias,”¹⁵ an educational project in the Winter Festival, July 2010, at UFOP, Federal University at Ouro Preto, where I currently teach. Abramović’s performances were (re)enacted in urban spaces, with high audience participation and engagement. The (re)making allowed audiences to be with a live performer posed to real risks, so that the excitement and the feeling of danger triggered by the original work were conveyed to the remaking. In an interview after the event, performers/students reported the intense internal transformation generated by the experience. At the time, it was quite clear to me that the ethics to maintain the life of performance would necessarily take place through a bias—the body. When American theoretician Peggy Phelan (1993) says that “the only life of performance takes place in the present,”¹⁶ she seems to agree that the sheer appreciation of documents will not be good enough to bring it (back) to life—it must necessarily be (re)localized in the present, even if temporarily, via the new body.

15 Details about this work are available at www.chrispsiu.blogspot.com.br (in Portuguese).

16 Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (Oxon: Routledge, 1993), 146. Translated from Portuguese for this edition.

performance se dá no presente”¹⁶, parece consentir que a mera apreciação de documentos não dê conta de (re)trazê-la à vida – deve-se, necessariamente, (re)localizá-la no tempo presente, mesmo que temporariamente, via novo corpo.

Porém, dada a dificuldade de curadores e dos próprios artistas diante desses impasses, e apesar do surgimento de projetos com o claro objetivo de fomentar o debate sobre o tema, as colocações de Abramović ao longo desses anos de discussão não chegam a exaurir a questão, tampouco oferecem uma solução ao dilema da vida da performance. No entanto, talvez sua maior contribuição esteja na própria proposição – e transformação – da discussão.

A invenção e consequente revisão das regras, estratégias e tentativas de manter viva a performance talvez sejam, em si, mecanismos de sua conservação. Através da mutação em um conceito de performance coadunado com o tempo atual, fazer de novo pode significar fazer o novo; a nova performance, reconciliada com o teatro, institucionalizada e inserida em engrenagens jurídico-mercado-lógicas da arte. No contexto artístico contemporâneo, marcado pela hibridez e desmaterialização das formas de arte, tais adaptações mantêm a performance conectada ao presente, afirmam sua permanência e sua potência. Em outras palavras, a própria discussão revela a maturação dessa arte, que, apesar de efêmera, demonstra que veio para ficar.

However, with curators and artists themselves being faced by the difficulties of such impasses, and despite the emergence of projects with the clear purpose of fueling a debate on the topic, Abramović’s arguments have not exhausted the discussion after so many years. Neither have they offered a solution to the dilemma of the life of performance. Nonetheless, their major contribution may be in their very proposition—and transformation—of the discussion.

The invention and consequent review of rules, strategies, and attempts to keep performance alive may themselves be mechanisms for its conservation. Through the mutation of a performance concept associated with current time, the remaking may mean to start anew. The new performance, reconciled with the theater, institutionalized and inserted in the legal-mercado-lógica drives of art. In the contemporary artistic scenario, marked by hybridism and dematerialization of art forms, such adaptations keep performance connected to the present, thus affirming its power and permanence. In other words, the discussion itself mirrors the maturity of that art, which, despite ephemeral, shows it is here to stay.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMOVIC, Marina. *Seven Easy Pieces*. Milão: Charta, 2007.
- BERNSTEIN, Ana. “A casa com vista para o mar de Marina Abramović”. In: *Sala Preta*, nº 3, ECA/USP, São Paulo, 2003, pp. 132-140.
- _____. “Marina Abramović conversa com Ana Bernstein”. In: *Caderno Videobrasil nº 1*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005, pp. 126-137.
- BIESENBACH, Klaus. *Marina Abramović: The Artist Is Present*. Nova York: MOMA, 2010.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo e espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Work in progress na cena contemporânea – Criação, encenação e recepção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- CYPRIANO, Fabio. “Performance e encenação: uma análise de *Seven Easy Pieces* de Marina Abramović”. In: catálogo da mostra de performances *Verbo 09*. São Paulo: Galeria Vermelho, 2009.
- DANTO, Arthur C. “Sitting with Marina Abramović”. *The New York Times*, Opinion Pages, 23/05/2010. Versão digital consultada em 10/10/2010 em <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/?hp>.
- OBRIST, Hans Ulrich; ABRAMOVIC, Marina. *The Conversation Series*, vol. 23. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Oxon: Routledge, 1993.
- SKJOLDAGER-NIELSEN, Kim. “Challenging Smooth Consumption: Durational Performance as Cultural Misfit”. In: catálogo da *PSi#15*. Copenhagen: University of Copenhagen Press, 2010.
- SPIEKER, Sven. “The Artist Is Present: Marina Abramović at MoMA”. In: *ArtMargins*. Versão digital consultada em 10/10/2010 em <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/582-artist-present-marina-Abramovic-moma-review-article#>
- WESCOTT, James. *When Marina Abramović Dies: A Biography*. Cambridge: The MIT Press, 2010.

REFERENCES

- Abramovic, Marina. *Seven Easy Pieces*. Milan: Charta, 2007.
- Bernstein, Ana. “A casa com vista para o mar de Marina Abramović.” *Sala Preta*, no. 3, ECA/USP (São Paulo, 2003): 132–140.
- _____. “Ana Bernstein in Conversation with Marina Abramović.” In *Caderno Videobrasil nº 1*, 138–143. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005.
- Biesenbach, Klaus. *Marina Abramović: The Artist Is Present*. New York: MOMA, 2010.
- Cohen, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo e espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Work in progress na cena contemporânea – Criação, encenação e recepção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- Cypriano, Fabio. “Performance e encenação: uma análise de *Seven Easy Pieces* de Marina Abramović.” In the catalogue that accompanied the performance show *Verbo 09*. São Paulo: Galeria Vermelho, 2009.
- Danto, Arthur C. “Sitting with Marina Abramović.” *The New York Times*, Opinion Pages, May 23, 2010. Digital issue accessed on October 10, 2010, available at <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/?hp>.
- Obrist, Hans Ulrich and Marina Abramovic. *The Conversation Series* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König) 23 (2010).
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Oxon: Routledge, 1993.
- Skjoldager-Nielsen, Kim. “Challenging Smooth Consumption: Durational Performance as Cultural Misfit”. In *PSi#15*. Copenhagen: University of Copenhagen Press, 2010. Exhibition catalogue.
- Spieker, Sven. “The Artist Is Present: Marina Abramović at MoMA.” In *ArtMargins*. Digital issue accessed on October 10, 2010, available at <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/582-artist-present-marina-Abramovic-moma-review-article#>.
- Wescott, James. *When Marina Abramović Dies: A Biography*. Cambridge: The MIT Press, 2010.

16 PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Oxon: Routledge, 1993, p. 146. Tradução nossa.



[foto photo Julius]

O corpo da performance

| *The body of the performance*

Marco Paulo Rolla

Como definir a performance, sendo ela um meio híbrido por essência? Sua estrutura está sendo sempre remontada e reapropriada. Absorvendo as idades e passagens do tempo como parte de seu composto, o artista produz um elo entre o tempo da história e o tempo presente sentido em um corpo, também ambíguo.

São várias as definições sobre o assunto. Também já vimos muitas tentativas de formatá-la como um campo artístico específico. Será isto possível, já que o corpo é transmutável e tem, em sua formulação, a ideia do transgressor de limites? É com esta característica que ela reage aos inúmeros arquivistas, organogramas e fichários.

A performance não é!

Ela quer ser penetrável, transformadora de espaços, pessoas e mentes. O ambiente da performance quer ser mutante e mimético. Em sendo ela muito flexível, pode desenvolver diálogo entre muitas áreas do conhecimento do homem. Mas o que é mais interessante disto tudo é que esse fenômeno acontece principalmente através do poder de transmissão sensível da presença do corpo, imagem e energia. O corpo do *performer* envolve esse espaço e o constrói, fazendo-nos perceber tudo como um corpo único. Em sua busca, muitas vezes revive o passado e tange o sentimento primal de pertencimento na natureza e na vida.

O que é a natureza hoje? A natureza do homem? Elemento constituído das misturas químicas de tudo na

How to define the performance, it being a hybrid field in essence? Its structure is always being rebuilt and reappropriated. Absorbing ages and time passages as part of its own compound, the artist produces a link between the time of history and the time present, felt in a body, also ambiguous.

There are several definitions on the subject. Also, we have seen several attempts to format it as a specific artistic field. Would it be possible, whereas the body is transmutable and has, in its formulation, the concept of transgressor of limits? It's with this characteristic that it reacts to numberless archivists, organograms and files.

The performance is not!

It wants to be penetrable, transformer of spaces, people and minds. The environment of the performance wants to be mutant and mimetic. In being it much flexible, it can develop dialogues among many of mankind knowledge fields. But what's the most interesting in all that is that this phenomenon happens mainly through the power of the sensitive transmission of the presence of the body, image, and energy. The body of the *performer* involves this space and constructs it, making us perceive all in a unique body. In its search, many times it relives the past and touch upon the primal sentiment of belonging to nature and to life.

What is nature today? The nature of man? Constituted element from chemical mixings of everything on earth, minerals, liquids, air, flora, and fauna. Would the landscape of the cities be a sort of nature, since it's also made of transformations of the same

terra, minerais, líquidos, ar, flora e fauna. A paisagem das cidades seria uma espécie de natureza, já que também é feita de transformações dos mesmos materiais pertencentes e transformados pelo homem? O espaço cibernético é natureza?

O corpo também é mutante e readaptável assim como a natureza. Talvez por isso a performance seja, de todas as artes, a que mais chega no limite entre representação e realidade: por se espelhar no corpo, ser o corpo e ter o corpo como seu maior instrumento e sua lente de visão. Por meio do corpo, o *performer* manipula a natureza, seja urbana ou selvagem, para que ela adquira as sensibilidades trabalhadas por ele. É no corpo do outro que a performance é vista e sentida. Compondo a natureza da performance, todos estão ali presentes com suas noções de limites sociais, distintamente impregnados em cada corpo.

Assim, qualquer objeto ou roupa acoplada ao indivíduo/ corpo vira também imagem e constitui códigos socioculturais. Mas é no corpo sem roupas que o homem encontra sua ancestralidade, seu elo antropológico.

E, de repente, o rei está nu. Assim ele veio ao mundo, de corpo presente. Houve uma época em que o homem não tinha vergonha de seu corpo, pois ele era e pertencia a tudo. Mas, com o passar do tempo, e com o uso de elementos decorativos acoplados a seu corpo, o homem criou a vestimenta. Na maioria das vezes, eram instrumentos que serviam para a guerra ou para distinções sociais. Com a vestimenta, também vieram o pudor e a vergonha. Com esses sentimentos, a sociedade manipula o humano a cada geração de interesses, por meio da noção de presença desse corpo. Seguindo estudos profundos sobre a moda, o artista Flavio de Carvalho (2010) afirma:

materials belonging to and transformed by men? Is the cybernetic space nature?

The body is also mutant and readaptable, as nature is. Maybe that's why the performance is, of all arts, the one which most reaches the limit between representation and reality: by mirroring itself in the body, by being the body and by having the body as its major instrument and its vision lens. By the means of the body, the performer manipulates nature, be it urban or savage, in order it does acquire the labored sensitivities by him(her). And it is on the body of the other that the performance is seen and felt. Composing the nature of the performance, all of them are there present with their notions of social limits, distinctively impregnated in each body.

Thus, any object or clothes attached to the individual / body also becomes image and constitutes sociocultural codes. But is on the body without clothes that man finds its ancestry, its anthropologic link.

And, suddenly, the king is naked. Like this he came to the world, with the body present. There was a period when man wasn't ashamed of his body, for it was and it belonged to everything. But, in the course of time, and the use of decorative elements linked to his body, man has created apparel. Most of the times, they were instruments that served to war or to social distinction. With apparel came also the pudency and the shame. With those feelings, society manipulates the humane each and every generation of interests, by means of the notion of presence of this body. Having pursued profound studies on fashion, the artist Flavio de Carvalho (2010) states:

From the moment in which man begins to place adornment and garbs over his naked body, he initiates the separation of classes, establishing a collective commitment between the members of society, so these implicitly accept the distinction by the garb and by the adornment (page 33).

Desde o momento em que o homem começa a colocar adornos e trajos sobre o seu corpo nu, ele inicia a separação de classes, estabelecendo um compromisso coletivo entre os membros da sociedade para que os mesmos aceitem tacitamente a distinção pelo traje e pelo adorno (p. 33).

Seu corpo nu vai desprover o olhar do outro das armadilhas dos códigos sociais dos vestuários e dos figurinos de pertencimento, criando, assim, outros lugares. Ampliar seu espaço de ação sensória pode ser um dos motivos para a aparição do corpo limpo. Também existe um sentido de se colocar vulnerável, de exercer sua humildade, mostrando seus “defeitos” e qualidades. A vestimenta tem muito a ver com o sentimento de inferioridade do homem.

O Trajo e a moda devem ser considerados como uma libertação das inferioridades do homem. É pelo traje e pelos costumes que ele consegue se livrar das inferioridades, compensando-as. O traje é, pois, uma manifestação de liberdade (p. 51).

Logo, ao contrário do que se pensa, tirar a roupa socialmente, como *faz o performer*, não é somente um ato libertário, ideia surgida na luta da liberação sexual dos anos 1960. Ficar nu é se entregar ao crivo do olhar que julga para uma tentativa de contato, pois, em pleno século XXI, ainda temos muitos problemas em aceitar nosso corpo puro, se é que essa possibilidade de pureza exista. Mas, ainda hoje, quando ele aparece, torna-se afrontoso. A sociedade constrói muros anestésicos, e o homem está cada vez mais distante de si mesmo.

O corpo da performance quer reestabelecer a conexão entre seu passado animal e o homem digital. Vai usar suas possibilidades de existir em extremos, nu ou com a casca.

The naked body will deplete the view from the other of the traps from social codes of apparel and of the wardrobe of belonging, creating, thus, other places. Widening one's space of sensorial action might be one of the motives to the apparition of the clean body. There also is a sense on putting oneself vulnerable, on exercising humility, showing “defects” and qualities. The vestment has much to do to the feeling of inferiority of man.

The garb and the fashion ought to be considered as a liberation of the inferiorities of man. It is by the garb and by the costume that he can get rid of inferiorities, compensating them. The garb is, therefore, a manifestation of liberty (page 51).

Therefore, contrary to what is thought, taking off the clothes socially, as the *performer* does, is not only a libertarian action, an idea emerged in the struggle for sexual liberation in the 1960's. Getting naked is surrendering oneself to the sieve of the sight who judges in an attempt of contact, for, in broad 21st century, we still have trouble in accepting our pure body, if this possibility of purity exists.

The body of the performance longs to reestablish the connection between its animalistic past and the digital man. Hence, it will use its possibilities to exist in extremes, naked or with the shell.

To use the body as an artistic technique in the digital era is a political act and a medicine to mental sanity. The digital capital tries to convince its consumers that a digital body can be a pleasurable surrogate. A surrogate of the being man, who thinks that, on the digital world, is always accompanied, that only by being there it is on the network. But it is nothing more than an illusion and a mirroring of the life. For we'll always be in network and we'll always exist simultaneously on the real world. And it is crystal clear that the global possibility of immediate contact via internet changes the time of the world. But it is the real world the ones who demands a true act of connection, the touch, the speech, the sight, and, mainly, the energy exchange of the presence. The art of the performance establishes this possibility. It redeems for man its primordial

Usar o corpo como técnica artística na era digital é um ato político e um remédio para a sanidade mental. O capital digital tenta convencer seus consumidores de que um corpo digital pode ser um prazeroso substituto. Um substituto do ser homem, de existência solitária, concentrada em um único corpo presente, que pensa que, no mundo digital, ele está sempre “acompanhado”, que só de estar ali ele está em rede. Mas isso nada mais é que uma ilusão e um espelhamento da vida. Pois sempre estaremos em rede e sempre existimos simultaneamente no mundo real. E é claro que a possibilidade global de contato imediato via internet muda o tempo do mundo. Mas é o mundo real que exige um verdadeiro ato de conexão, o toque, a fala, o olhar e, principalmente, a troca de energia da presença. A arte da performance estabelece essa possibilidade. Ela resgata do homem sua vivência primordial, o tempo vivido no tempo. Por isso, em sua história, esteve sempre ligada a momentos frágeis e cruciais da humanidade. Na época do dadaísmo, na Primeira Guerra Mundial, nos anos 1960 e 1970, na grande revolução de liberação sexual, religiosa e ética, e, hoje, na era do capital digital, assistimos a uma guerra virtual e global que confunde e transforma a noção de existir e pertencer do homem.

A partir dos anos 1990, vemos a performance ganhar cada vez mais lugar de destaque no mundo das artes. Esse interesse, além de reconhecer o híbrido como valor, está totalmente ligado à necessidade de reviver o corpo na possibilidade de mudança de sua noção de presença. Na ameaça do virtual, onde a noção do tempo foi acelerada e o sentimento de estar e pertencer é estabelecido por um simples clique, sem os jogos de sedução e as trocas de odores, o homem tem a necessidade de mediar esse momento, de beliscar a carne, sentir a dor e ver o corpo “imperfeito”. A sensação de desaparecimento da

experience, the time lived in time. That is why, in its history, it was always connected to fragile and crucial moments of humanity. At the time of Dadaism, in the World War I, in the 60's and 70's, in the great revolution of sexual, religious, and ethical liberation, and, nowadays, the era of digital capitalism, we watch a virtual and global war that confuses and transforms man's notions of existence and belonging.

From the 90's, we see the performance gaining more prominence on the world of the arts. This interest, beyond of the recognition of the hybrid as a value, is totally connected to the necessity of reliving the body in the possibility of change of its notion of presence. In the threat of the virtual, where the notion of time was accelerated and the feeling of being and belonging is established by a simple click, without the games of seduction and the exchanging of odors, man has the necessity of mediating this moment, of pinching the flesh, of feeling the pain and seeing the body "imperfect". The sensation of disappearance of the necessity of the presence of the humane brings that urgency of the relation with the body, even being it a problem for man's self esteem.

In the body, we are closer to the animals, we defecate, we eat, we stink, we have hair and grow old with the passing time. With the advent of the digital era, we are watching to an even bigger detachment from man and its acknowledgement. On the one hand, increases the desire of taking all the hairs of the body, of putting on internal prostheses and becoming "friends" of two thousand virtual followers, and, on the other hand, noone has more time to set up a date to real exchanges of information and sentiments. For millenia, man is in crisis, pursuing the conquest of power of rejuvenation, to paralyse this walk of its body in degradation. We think that the body is always imperfect and that, with age, it worsens.

Nonconformist, man wishes to stop time, but, on the contrary, he accelerates it. He wants to forget his ancestral animal, belonged to the whole natural of the globe. And, furthermore, when the king appears naked, he has the courage to throw him tomatoes.

necessidade de presença do humano traz essa urgência da relação com o corpo, mesmo em sendo ele um problema para a autoestima do homem.

No corpo, estamos mais perto dos animais, defecamos, comemos, fedemos, temos pelos e envelhecemos com o passar do tempo. Com o advento da era digital, estamos assistindo a um distanciamento ainda maior do homem do seu reconhecimento. Por um lado, cresce o desejo de retirar todos os pelos do corpo, colocar próteses internas e ser “amigo” de 2 mil seguidores virtuais e, por outro lado, ninguém tem mais tempo de marcar um encontro para reais trocas de informações e sentimentos. Estes são os sinais desse evento social no contemporâneo. Há milênios, o homem está em crise, perseguindo a conquista do poder de rejuvenescimento, de paralisar esse caminhar de seu corpo em degradação. Pensamos que o corpo está sempre imperfeito e que, com a idade, ele piora.

Inconformado, o homem quer parar o tempo, mas, ao contrário disso, ele o acelera. Ele quer esquecer o seu animal ancestral, pertencente ao todo natural do globo. E, ainda por cima, quando o rei aparece nu, tem a coragem de lhe jogar tomates.

Referência bibliográfica:

CARVALHO, F. *A moda e o novo homem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

Bibliographic reference:

CARVALHO, F. *A moda e o novo homem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.



[foto photo Brígida Campbell]

7 agosto August

sexta-feira

Friday

dia 7
todo o dia:

104 (Corredor)
On Travel
Exibição de vídeo
ELKE VELTMAN

104 (corredor)
Léu
videoinstalação
DUPLA FACE
(BH, MG)

104 (Corredor)
Exibição de vídeos:
registro de
performances

ruas/104
Intervalo de 7
RAÍSSA RALOLA
(Juiz de Fora, MG)

14h ruas
Sehão
GRUPO EMPREZA
(Goiânia, GO) 30'

14h Viaduto Sta. Tereza
Sobreabismos
CINTHIA MENDONÇA
(Olinda, PE) 180'

16:30 Pça da Estação
Edificação
XEPA
(BH, MG/Argentina) 150'

16:30 104 (Sala Arco)
Desenho de Objeto
LETÍCIA GRANDINETTI
(BH, MG) 60'

17h Pça da Estação
Vestido
JULIANA CAPIBARIBE
(BH, MG) 60'

17:30 104
**(entre): para se ver o
que não se vê**
RAQUEL VERSIEUX E
BÁRBARA AHONAJI
(BH, MG) 30'

18h 104 (Sala Palestras)
Palestra: **Prática
experimental e
imagem primordial**
SUZANA VAZ
(Portugal) 120'

20h 104 (Corredor)
**Escritório Ambulante
de Arquitetura**
BRENO SILVA E
LOUISE GANZ
(BH, MG)

20h 104 (Sala Arco)
3 Dúzias e Gritos
EDUARDO ALVARES
(São Paulo, SP) 30'

20:30 104 (Sala Escada)
Wax/Latex/Mud
DIRK JAN JAGER
(Holanda) 120'

21h 104 (Salão)
Oferenda à Cabeça
AYRSON HERÁCLITO
(Salvador, BA) 150'

22h 104 (Corredor)
Objetos Terapêuticos
DANIEL SARAIVA
(Belo Horizonte, MG) 60'

22:30 104 (Sala
Palestras)
**É somente agora
que reconheço sua
beleza e me recuso a
aprisionar qualquer
parte de minha vida**
[CONJUNTO VAZIO]
(Belo Horizonte, MG) 60'

14 às 23h
104 (Sala Video)
MOSTRA DE VÍDEO-
PERFORMANCES:
Programa II

sessões às
12 e 17h
Museu Inimã de Paula
MOSTRA DE VÍDEO-
PERFORMANCES:
Programa IV

[Espaço Aberto] **Léu Aimless**

Coletivo Dupla Face – Alexandre Rezende & Fernanda Goulart
(Belo Horizonte, MG) [foto photo Marcelo Terça-Nada]



VIMEO



YOUTUBE



Sehão
Grupo EmpreZa (Goiânia, GO) 30' [foto photo Brígida Campbell]



[Espaço Aberto] **Sobreabismos Overabysse**
Cíntia Mendonça (Olinda, PE) 180' [fotos photos Brígida Campbell]



Edificação Edification

Xepa – Carlos Trovão, Juan Der Hairabedian,
Marcelino Peixoto, Viviane Avelar Gandra (Argentina + Belo Horizonte, MG)

150' [fotos photos Marcelo Terça-Nada!]

VIMEO



YOUTUBE







VIMEO



YOUTUBE



[Espaço Aberto] **Desenho de objeto** *Object Drawing*
Letícia Grandinetti (Belo Horizonte, MG) 60' [fotos photos Bruno Vilela]



[Espaço Aberto] **Vestido Dress**

Juliana Capibaribe (Belo Horizonte, MG) 60' [foto photo Bruno Vilela]



(entre): para se ver o que não se vê (between): to see what is not seen

Raquel Versieux & Bárbara Ahonaji (Belo Horizonte, MG) 30' [fotos photos Bruno Vilela]



Prática experimental e imagem primordial [palestra]

Experimental Practice and Primordial Image [lecture]

Suzana Vaz (Portugal/Inglaterra)

120'

Manifestação internacional de
performance

Horizonte, Brasil
agosto 2009, de 14 às 24h

04 | FunarteMG | Teatro Alterosa
Municipal | Museu Inimá de Paula | e +

shops
na de apresentações
ra de vídeo-performances
de palestras

Centro de Experimentação e Inform
es: www.cela.art.br/mip info@cela



3 dúzias e gritos 3 dozen and screams

Eduardo Guimarães Álvares (São Paulo, SP)

30' [fotos *photos* Julius + Marcelo Terça-Nada!]

VIMEO



YOUTUBE



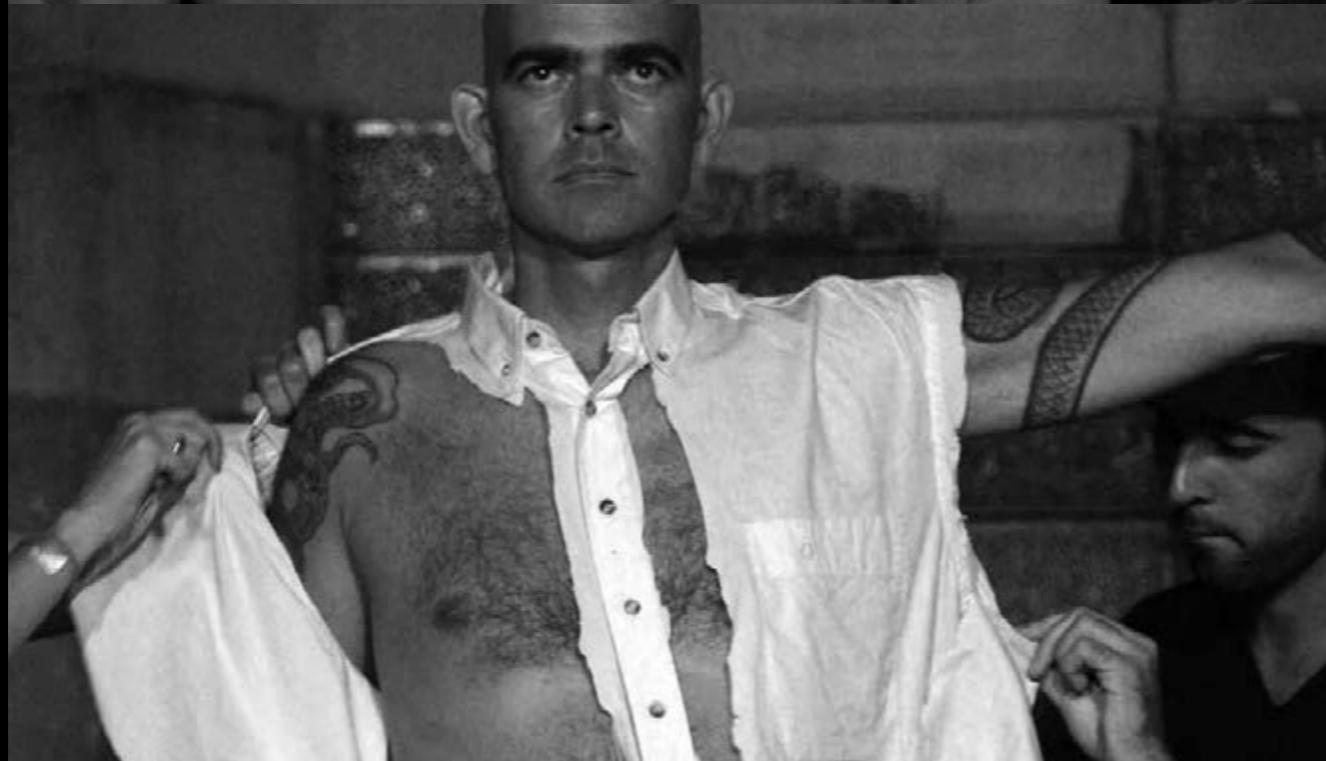
VIMEO



YOUTUBE



Wax/Latex/Mud (Wax) Cera/látex/lama (cera)
Dirk Jan Jager (Holanda) 120' [fotos: photos Marcelo Terça-Nada!]



Oferenda à cabeça Offering to Head

Ayrson Heráclito (Salvador, BA)

150' [fotos photos Brígida Campbell, Marcelo Terça-Nada!, Julius]

VIMEO



YOUTUBE







VIMEO



YOUTUBE



[Espaço Aberto] **Objetos terapêuticos** *Therapeutic Objects*
Daniel Saraiva (Belo Horizonte, MG) 60' [fotos: fotos Bruno Vilela]



[Espaço Aberto] **É somente agora que reconheço sua beleza e me recuso a aprisionar qualquer parte de minha vida** *Only now do I recognize your beauty, and I refuse to let any part of my life*

[Conjunto Vazio] (Belo Horizonte, MG) 60' [fotos photos Bruno Vilela]







As dualidades do corpo entre o ser e o social

| *The dualities of the body between the being and the social*

Marco Paulo Rolla

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer. Maurice Merleau-Ponty, 1960¹

A performance tem como base o corpo carne, pele, cabelo, dentes e músculos. Algumas vezes observamos esse material somente pela superfície, sem considerar o que ele vive ali presente, como ele viveu e o que se passará com ele depois da experiência. Esquecemos as vísceras e até mesmo os ossos que o sustentam ali em postura de arte. O corpo presente do artista está em trânsito, mesmo parado, ele se transforma no tempo, o tempo age sobre ele. As vísceras do corpo estão em movimento, suas células, líquidos, gases e, assim como todos os seres vivos, o corpo humano tem sua energia vital, seu enigma, invisível, seu espírito. Merleau-Ponty se refere a essa energia como uma energia do sensível, vidente, que vê através da matéria.

O corpo visível é o primeiro impacto na performance compondo a imagem em que ele se insere, seu estado e movimento. O olhar do espectador busca, sobre essa escultura/instalação/homem as chaves de entrada, sem mesmo notar que sempre estará com ela. É através de

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac-Naify, 2004.

A human body is present when, between the see-er and the visible, between touching and touched, between one eye and the other, between hand and hand a kind of crossover occurs, when the spark of the sensing/sensible is lit, when the fire starts to burn that will not cease, until some accident befalls the body, undoing what no accident would have sufficed to do.

Maurice Merleau-Ponty, 1960¹

The performance has as base the flesh body, skin, hair, teeth and muscles. Sometimes we observe this material only by the surface, not considering what it lives there present, how it lived and what will it go through after the experience. We forget the entrails and even the bones that sustain it therein postured as art. The presented body of the artist is in transit; even stationed it transforms itself in time, the time acts over it. The body entrails are in movement, its cells, liquids, gases and, as does for all living being, the human body has its vital energy, its riddle, invisible, its spirit. Merleau-Ponty refers that energy as the energy of the sensible, clairvoyant, that sees through matter.

The visible body is the first impact on the performance, composing the image in which it is inserted, its state and its movement. The eye of the witness searches, on this sculpture/installation/man, the entrance keys, without even noticing it will always already have them. It is through its very perception as body/social, and from its corporeal reflection that it will connect itself with this presence.

The simplicity of the presentation of the body as a symbolic object and elevated to the *status* of art has surprised us many times by its

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Eye and Mind*. 1964.

sua própria percepção de corpo/social, e de sua reflexão corporal que se conectará com essa presença.

A simplicidade da apresentação do corpo como um objeto simbólico e elevado ao *status* de arte muitas vezes já nos surpreendeu por sua força de emanção e expressão contidas. O corpo do performer, presente, quer se colocar no corpo do outro, como um espelho da vivência dos corpos. Ele se submete a lugares e movimentos que colocam no outro, através de um espelhamento, a possibilidade de contato com o mundo sensível.

Espelhos = espetáculos contidos. Somente no espelho nos vemos de corpo inteiro, aí criamos o distanciamento do objeto e observamos sua imagem. Deixando-se contemplar, no tempo do espelho. Onde existe o nada, o inexistente, o sensível. Ali ganhamos da inexistência a possibilidade de existir de novo. Transgredir a matéria do outro no corpo sensível. A experiência consiste na troca de energia criada pela performance no outro.

O corpo está inserido no mundo material, mas também está submerso em um mundo imaterial, denso, e que está a todo tempo trocando movimentos energéticos com o corpo ativo. Acreditamos e comprovamos que toda a matéria do mundo é constituída dos mesmos elementos químicos, e que necessitamos do ar para estar vivos. Estamos nós e tudo imersos em um campo gasoso, dentro e fora do corpo. Através da respiração, conectamos mundos. Ela faz a troca, criando sua combustão mágica que nos alimenta de energia vital. No caso do corpo na arte, podemos pensar em um correspondente desse movimento de troca ocorrendo entre o olho e a imagem/presença da performance. E, através de nossa inspiração e expiração, produzimos esse campo único da vivência/vidência.

strength of contained emanation and expression. The body of the performer, present, wishes to put itself in the body of the other, like a mirror for the experience of the bodies. It gives itself in to places and movements that are placed in the other, through a mirroring, the possibility of contact with the sensible world.

Mirrors = spectacles contained. Only in the mirror we see ourselves our whole body, we create there the detachment from the object and we observe its image. Letting it contemplate, in the time of the mirror. Where the nothing exists, the nonexistent, the sensible. We gain there, from inexistence, the possibility to exist again. To transgress the matter of the other in the sensible body. The experience consists in the energy exchange created by the performance in the other.

The body is inserted in the material world, but it is also submerged in an immaterial world, thick, and which is, the whole time, exchanging energetic movements with the active body. We believe and we prove that all the matter in the world is constituted by the same chemical elements, and that we need the air to be alive. We and all are immersed in a gaseous field, in and outside the body. Through breathing, we connect worlds. It performs the exchange, creating its magical combustion that feeds us with vital energy. As for the body in art, we can think of a correspondent to such a movement of exchange occurring between the eye and the image/presence of the performance. And, through our inhalation and exhalation, we produce this unique field of the experience/vidence.

Through the eyes of the other we connect ourselves to the other senses of its body. Thus, we begin to perceive, in the energetic force of the performative act and of our expanded emotion, this energy, created in the friction of the image/state over the spectator and over the ambient.

Scientific thinking, a thinking which looks on from above, and thinks of the object-in-general, must return to the "there is" which precedes it; to the site, the soil of the sensible and humanly modified world such as it

Através dos olhos do outro, conectamo-nos aos outros sentidos de seu corpo. Assim, começamos a perceber, na força energética do ato performático e de nossa emoção expandida, essa energia, criada na fricção da imagem/estado sobre o espectador e sobre o ambiente.

É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevoos, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sobre minhas palavras e sob meus atos. É preciso que com meu corpo despertem os corpos associados, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me frequentam, que frequento, com os quais frequento um único Ser atual, presente, como animal nenhum frequentou os de sua espécie, seu território ou seu meio. Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia...²

A matéria da performance é permeada pelo *homem ser* e o *homem social*. A performance do *homem social* conduz a uma leitura externa, relacionada ao mundo exterior ao corpo e de encontro ao seu entorno de relações, com o mundo e com a sociedade. Já o *homem ser* nos introduz o lado visceral e sentimental do corpo, onde a quebra transgressora se faz quando o performer explicita o corpo como limite e única possibilidade de existir. Esse corpo atravessa todos os interiores ou transgride no etéreo, na impalpável existência da energia vital do corpo.

2 Id.

is in our lives and for our bodies - not that possible body which we may legitimately think of as an information machine but this actual body I call mine, this sentinel standing quietly at the command of my body - "others," not merely as my congeners, as the zoologist says, but other who haunt me and whom I haunt; "others" along with whom I haunt a single, present, and actual Being as no animal ever haunted those of his own species, territory, or habitat. In this primordial historicity, science's agile and improvisatory thought will learn to ground itself upon things themselves and upon itself, and will once more become philosophy...²

The substance of the performance is permeated by the *being man* and by the *social man*. The performance of the *social man* conducts to an external reading, related to the world outside the body and towards its surrounding relations, to the world and the society. As for the *being man*, it introduces ourselves to the visceral and sentimental side of the body, where the transgressive breach is made, when the performer explicit the body as limit and sole possibility to exist. This body trespasses all the interiors, or transgresses the existence, ethereal, impalpable, of the vital energy of the body.

It is necessary that the *being man* unites itself to the *social man* for a real transformation of the paradigms of our energetic existence in the science of art. To the *sentient-sensible* to which Merleau-Ponty refers. In the art of the performance, the body has the opportunity to experience dislocated social archetypes, and donate them the energy of the body/being, creating, thus, a sensible referential to the ordinary life of the body.

At the same time, this body is withdrawn of the ordinary state. What the other sees elaborates and experiences the act, witness and collaborates to the emergence of the focus. The focus is given by the other eye, which swallows the image and puts itself inserted. This exchange is conscience in the *body/being* of the performer. This conscience is needed for the body in the image to be controlled

2 Id.

É necessário que o *homem ser* se una ao *homem social* para uma real transformação dos paradigmas de nossa existência energética na ciência da arte. Do *senciente-sensível* a que se refere Merleau-Ponty. Na arte da performance, o corpo tem a oportunidade de vivenciar arquétipos sociais deslocados, e lhes doar a energia do *corpo/ser*, criando, assim, um referencial sensível da vida ordinária do corpo.

Ao mesmo tempo, esse corpo é retirado do estado ordinário. O outro que olha elabora e experimenta o ato, testemunha e colabora para o surgimento do foco. O foco é dado pelo outro olho, que engole a imagem e se coloca inserido. Essa troca é consciência no *corpo/ser* do performer. É preciso essa consciência para que o corpo na imagem possa ser controlado por ele. Sendo assim, é fundamental que o *homem social* e o *homem ser* habitem esse corpo, criando a ponte entre os mundos do material e do imaterial.

Uma das características mais fortes da performance é seu hibridismo e multiplicidade de possibilidades. Assim, podemos pensar que as dualidades são inerentes à estrutura formal da performance. E os paradoxos criados aí são muitas vezes necessários para um real deslocamento do experimento performático. Por isso ela se abre a todas as possibilidades expressivas do ser humano, podendo criar relações entre as artes e o humano como um todo, homem e espírito.

REFLEXÕES SOBRE O NADA

O Nada pode estar relacionado ao hiato do criar, ao espaço de decantação dos sentimentos, dos sentidos, pensamentos e formas emergidas de nossas veias criativas para um novo nascimento.

by it. Being so, it is fundamental that the *social man* and the *being man* inhabit this body, creating the bridge between the worlds of the material and the immaterial.

One of the strongest characteristics of the performance is its hybridity and its multiplicity of possibilities. Thus, we can think that the dualities are inherent to the formal structure of the performance. And the paradoxes created there are many times needed for a real dislocation of the performatic experiment. Therefore it opens itself to all expressive possibilities of the human being, being able to create relations between the arts and the humane as a whole, man and mind.

REFLECTIONS ABOUT THE NOTHING

The Nothing can be related to the hiatus of creating, to the space of the decantation of the sentiments, of the senses, thoughts and forms that emerge from our creative veins to a new birth.

In a world of rush, of the accelerated time, it is many times difficult to support the Nothing as the time of labor, of the necessity to breathe again, which inspire stimuli of life or simply the living.

As a body duplicated in the *human/artist being*, the creator body inhales, exhales, aspires, and throws the oxygen through the veins. As in the fleshly body, there is also the need to defecate the excess or what is not needed. The more important is that all these functions appear to happen in the space of the Nothing, of the invisible, for there to come the materialization of the sublime. It is in the freedom of experiencing the spaces between the creative moments that happen the moments of reveries, the unusual thoughts.

It is often said that he who loafs ends up thinking nonsense, but, here, in the case of the artist, it is this “nonsense” that we need. It

No mundo da pressa, do tempo acelerado, muitas vezes é difícil suportar o Nada como o tempo do trabalho, da necessidade de respirar de novo, inspirando estímulos de vida ou simplesmente vivendo.

Como um corpo duplicado no ser *humano/artista*, o corpo criador inspira, expira, aspira, joga o oxigênio nas veias. Como no corpo carnal, também existe a necessidade de defecar o excesso ou o que não é preciso. O mais importante é que todas essas funções parecem acontecer no espaço do Nada, do invisível, para que surja a materialização do sublime. É na liberdade de vivenciar os espaços entre os momentos criativos que acontecem os momentos de devaneios, os pensamentos inusitados.

Muitas vezes se diz que quem fica sem fazer nada acaba pensando besteira, mas aqui, no caso do artista, é dessa “besteira” que precisamos. É dela que germina o mutante, transformador na energia criativa viva, alerta e ávida de enxergar o outro lado desse abismo, de se deixar mergulhar nesse vácuo do abismal, da vertigem do se recriar.

Sendo assim, do Nada tudo se cria, tudo se transforma, confundindo as certezas do Tudo.

O CORPO NO NADA

Quando estamos no Nada, fica clara nossa percepção agigantada do tempo. É nesse tempo que a performance trabalha o simbólico, pois é no desaceleramento de nosso processar do momento da ação que se consegue inserir o sensível. E, no lapso do tempo, as percepções energética e material se fazem presentes na força expressiva. O tempo aural se instaura e cria o momento de questionamento

is from it that is germinated the mutant, the transformative in the living and creative energy, alert and avid to see the other side of this abyss, to let itself dive in this vacuum of the abysmal, the mazingness of recreating itself.

Therefore, of the Nothing, all is created, all is transformed, baffling the certainties of the Everything.

THE BODY IN THE NOTHING

When we are in the Nothing, it becomes clear our outstretched perception of time. It's on this time when the performance works the symbolic, for it is by decelerating of our processing of the moment of the action that it is enabled to insert the sensible. And, over the lapse of time, the energetic and material perceptions make themselves present in the expressive force. The aural time establishes itself and creates the moment of the real questioning about what one sees and feels. The displacement of the real time offers us the time, oneiric and procedural. It is there where we face our contemporary anxiety of the time that runs and when we deliver ourselves to an ancient time, where contemplation is the connection field between the beings there present.

Time makes itself needed, it dominates our pulses, marks the existence of life and, when the performance dislocates it (accelerating or decelerating the ordinary movement), we can make of a minute an eternity.

One of the basic principles of the performance is the game of the unforeseeable, of the acceptable and the unimaginable, the nonsense and the simple. It all depends on the degree of the lenses that see. For, here in the open arena, the artist of the body launches itself in this Nothing, creative space, possible, of materialization of the impalpable.

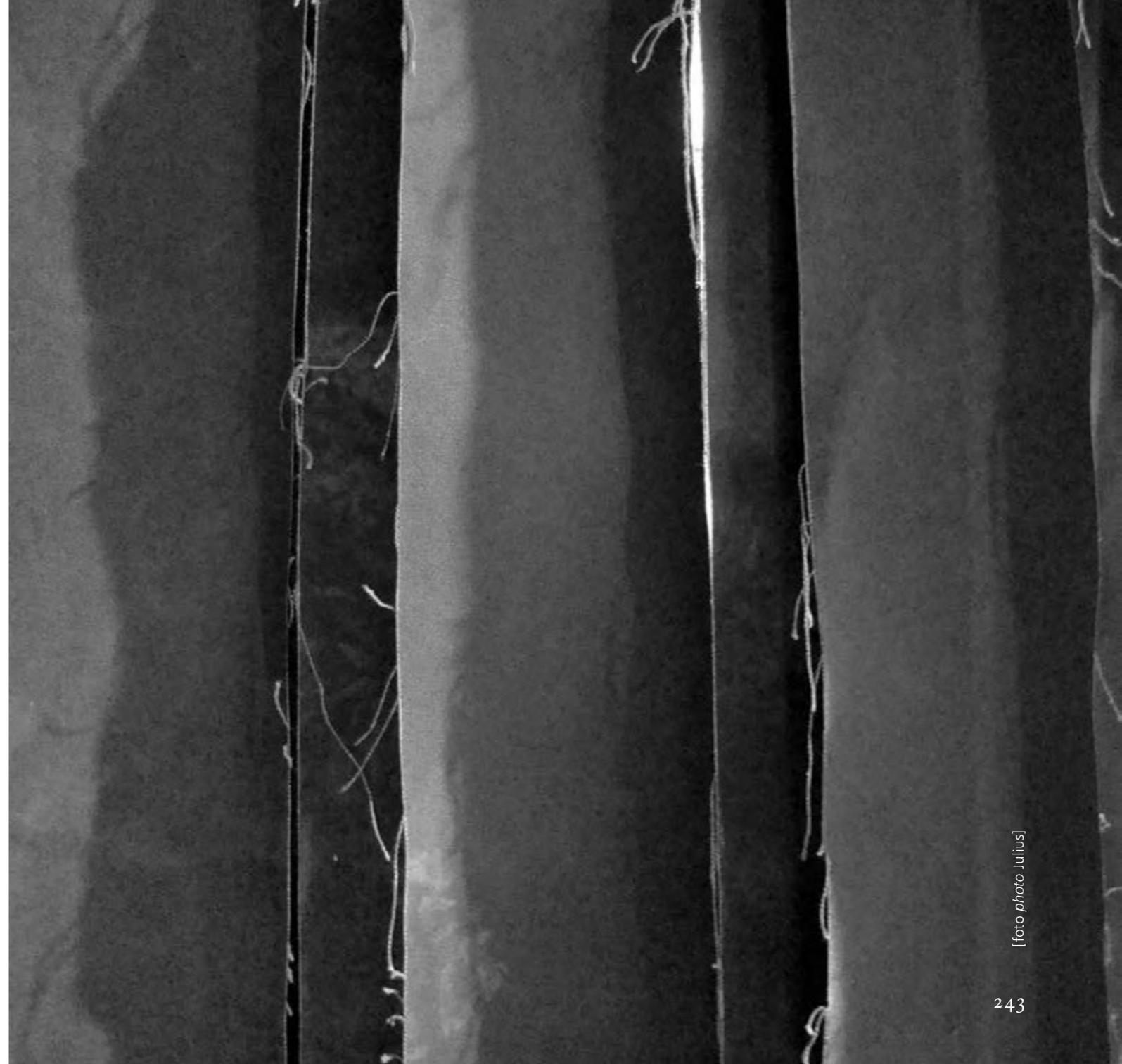
real sobre o que se vê e se sente. O deslocamento do tempo real nos oferece o tempo onírico e processual. É aí que encaramos nossa ansiedade contemporânea do tempo que corre e nos entregamos a um tempo ancião, onde a contemplação é o meio de conexão entre os seres ali presentes.

O tempo se faz necessário, ele domina nossos pulsos, marca a existência da vida e, quando a performance o desloca (acelera ou desacelera o movimento ordinário), podemos fazer de um minuto uma eternidade.

Um dos princípios básicos da performance é o jogo do imprevisível, do aceitável e do inimaginável, do despautério e do simples. Tudo depende do grau das lentes que olham. Pois, aqui na arena aberta, o artista do corpo se lança nesse Nada, espaço criativo, possível, de materialização do impalpável.

Tal relação faz da performance um campo experimental, por natureza, em sua estrutura. Não existe a performance sem uma porção do jogo com o Nada. Munido de muitos artifícios de incorporação, o performer coloca-se submetido ao espaço criado por todos os elementos presentes. Nesse espaço também está o outro, que também se coloca no Nada. Esperamos os sentidos, vivemos o acaso e redescobrimos o ordinário. Em momentos rápidos e precisos, a performance desdobra uma linha de suspeitas sensoriais. Espectros de uma realidade deslocada, projetada, fragmentada, acelerada ou estendida.

Such a relation makes the performance an experimental field, by nature, in its structure. There's no performance without a portion of the game with the Nothing. Equipped with many incorporation artifices, the performer lays itself submitted to the space created by all the present elements. In this space is also the other, who also lays itself on the Nothing. We await the senses, we live in chance and rediscover the ordinary. In brief and precise moments, the performance unravels a line of sensorial suspicions. Spectra of a reality dislocated, projected, fragmented, accelerated or outstretched.



8 agosto *August*

sábado

Saturday

dia 8

todo o dia:

104 (Corredor)
On Travel
Exibição de vídeo
ELKE VELTMAN

104 (corredor)
Léu
videoinstalação
DUPLA FACE
(BH, MG)

104 (Corredor)
Exibição de vídeos:
registro de
performances

ruas/104
Intervalo de 7
RAÍSSA RALOLA
(Juiz de Fora, MG)

13h FunarteMG
*Caminhando com
meus vícios e
virtudes*
EDUARDO MENDES
(BH, MG) 60'

15h 104
*Agora se mostra o
que não está aqui*
NETO MACHADO
(Curitiba, PR) 60'

18h 104 (Sala Arco)
Similitude
ROSE AKRAS
(Brasília/Holanda) 120'

19:30 104
*Autoretrato quando
coisa*
NADAM GUERRA
(Rio de Janeiro, RJ) 30'

20h 104 (Sala)na)
*Exercício III: Do
Processo Aleatório
da Lei*
PMDN + ZERO DO
BRASIL
(Brasília/Inglaterra) 240'

20h ruas
Extranjis
IELTXU MARTINEZ
ORTUETA
(São Paulo, SP)

20:30 104 (Sala Escada)
Wax/Latex/Mud
DIRK JAN JAGER
(Holanda) 120'

22:30
104 (Sala Palestras)
Desenho
MARGÔ ASSIS E
EUGÊNIO PACCELLI
HORTA
(BH, MG) 30'

14 às 23h
104 (Sala Vídeo)
MOSTRA DE VÍDEO-
PERFORMANCES:
Programa III

VIMEO



YOUTUBE



Caminhando com meus vícios e virtudes
Walking along with my vices and virtues

Eduardo Mendes Jacinto (Belo Horizonte, MG)
60' [foto photo Marcelo Terça-Nada!]



[Espaço Aberto] **Agora se mostra o que não está aqui**

What is Not Here is Shown Now

Neto Machado (Curitiba, PR) 60' [foto photo Marcelo Terça-Nada!]



VIMEO



YOUTUBE



Similitude

Rose Akras (Brasil/Holanda) 120' [fotos photo Marcelo Terça-Nada!]





[Espaço Aberto] **Autorretrato quando coisa** *Self Portrait as Thing*
Nadam Guerra (Rio de Janeiro, RJ) 30' [foto photo Marcelo Terça-Nada]



Exercício III: do processo aleatório da lei
Exercise III: On the Fortuitous Process of the Law

PMDN + Zero do Brasil (Brasil/Inglaterra) 240' [fotos photos Marcelo Terça-Nada]





[Espaço Aberto] **Extranjjs**
Ieltxu Martinez Ortueta (São Paulo, SP) [fotos photos Brígida Campbell]



VIMEO



YOUTUBE



Wax/Latex/Mud (Latex) Cera/látex/lama (látex)

Dirk Jan Jager (Holanda) 120' [fotos photos Marcelo Terça-Nada!]



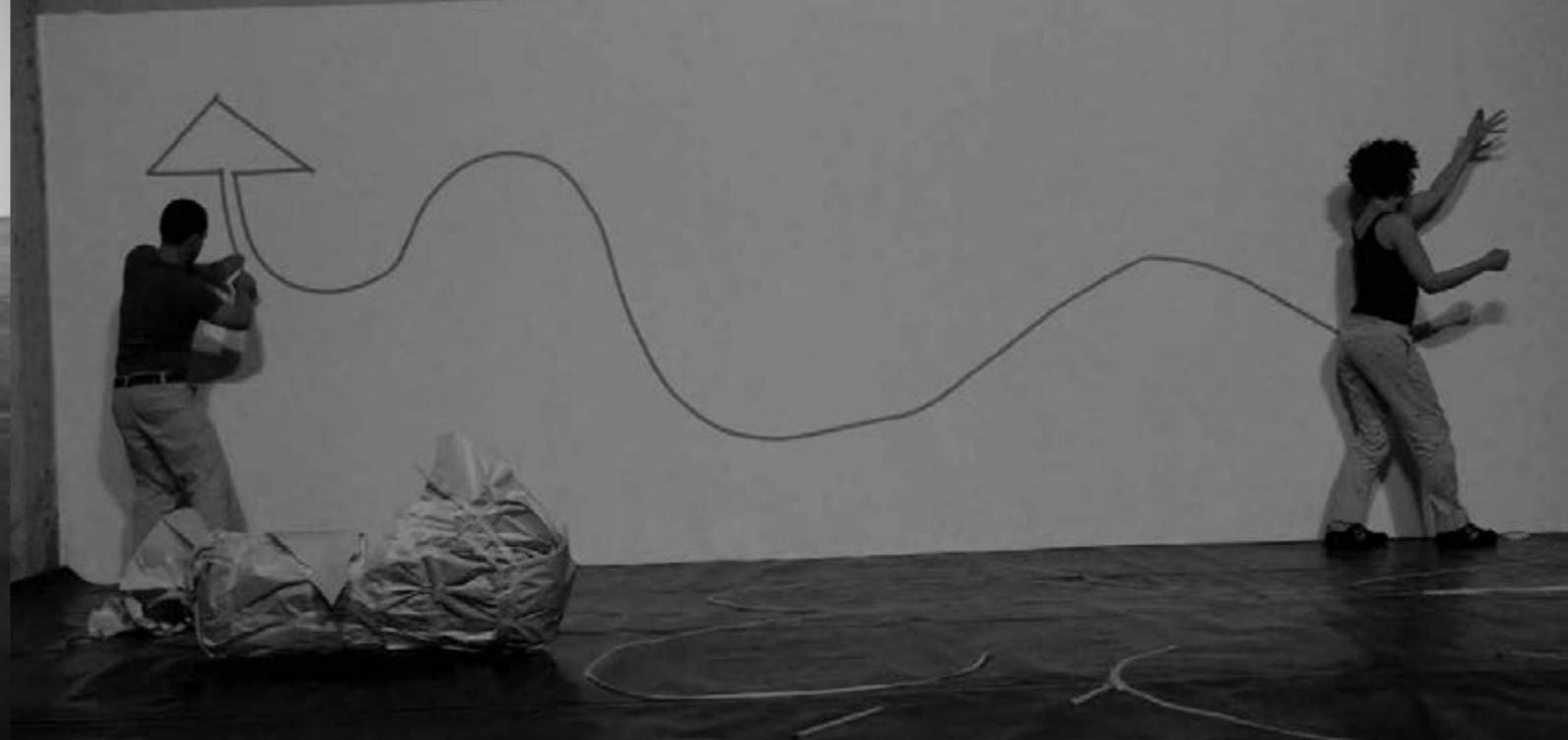
VIMEO



YOUTUBE



Desenho Drawing
Eugenio Paccelli Horta & Margô Assis
(Belo Horizonte, MG) - 30' [fotos photos: Marcelo Terça-Nada!]



9 agosto *August*
domingo
Sunday

dia 9
todo o dia:

104 (Corredor)
On Travel
Exibição de vídeo
ELKE VELTMAN

104 (corredor)
Lêu
videoinstalação
DUPLA FACE
(BH, MG)

104 (Corredor)
Exibição de vídeos:
registro de
performances

14:30 104 (Salona)
Intervalo de 7
conversa
RAÍSSA RALOLA
(Juiz de Fora, MG) 60'

15h
Parque Municipal (Coreto)
Tarde Azul
DONCEVEO (ANA LUÍSA
SANTOS, EDMAR PEREIRA E
CRISTIANO AGUIAR)
PARTICIPAÇÃO: BANDA
CARLOS GOMES
(BH, MG) 180'

18h 104 (Corredor)
Invisibilidade
SONIA PEDROSO
(São Paulo, SP) 180'

19h 104 (Sala Palestras)
Arriverà e ci
coglierà di sorpresa
FRANCESCA GRILLI
(Itália) 180'

20:30 104 (Sala Escada)
Wax/Latex/Mud
DIRK JAN JAGER
(Holanda) 120'

20:30 104 (Salona)
Entre 40'
GRUPO HIBRIDUS
(Ipatinga, MG) 60'

14 às 23h
104 (Sala Vídeo)
MOSTRA DE VIDEO-
PERFORMANCES:
Programa V

[Espaço Aberto] **Tarde azul** *Blue Afternoon*
Ana Luisa Santos & Cris Aguiar & Ed Marte + Banda Carlos Gomes (Belo Horizonte, MG)
180' [fotos arquivo da artista photos artist's archive]



VIMEO



YOUTUBE



Invisibilidade *Invisibility*

Sonia Pedroso (São Paulo, sp) [foto photo Marcelo Terça-Nada!]



Arriverà e ci coglierà di sorpresa

Francesca Grilli (Itália) 180' [foto photo Marcelo Terça-Nada!]



VIMEO



YOUTUBE



Wax/Latex/Mud (Mud) Cera/Látex/lama (lama)

Dirk Jan Jager (Holanda) 120' [fotos photos Marcelo Terça-Nada!]



Entre 40' Between 40'

Grupo Híbrido (Ipatinga, MG) 60' [foto photo Marcelo Terça-Nada!]





[foto photo Brígida Campbell]

MIP², BH⁰⁹: Trópico de corpo

MIP², BH⁰⁹: Trópico de corpo

Suzana Vaz *

*

Palestrante e relatora da MIP². Doutoranda do Centro de Pesquisas TRAIN, Transnational Art, Identity, and Nation, da University of the Arts London, com a pesquisa *The Archaic Makes the Avant Garde. Experimental Practice and Primordial Image. The Brazilian Neoconcrete and the Japanese Gutai Artists*. Bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

This text was originally written for MIP² catalogue , and later the basis for a presentation at the TRAIN, UAL, Latin American Group of Study. Lecturer and editor of MIP². PhD research student at TRAIN, Transnational Art Identity and Nation, University of the Arts London, with his research *The Archaic Makes the Avant Garde. Experimental Practice and Primordial image. The Brazilian Neoconcrete and the Japanese Gutai artists*. Sponsored by Fundação para a Ciência e Tecnologia.

UM ESTRANHO DE TOUCA, TERNO E CHINELOS.

À chegada a Belo Horizonte espera-me Paulo Nazareth, tendo ao peito, pendurada ao pescoço, uma tabuleta de madeira manuscrita, “TRANSLATOR”, seu estatuto em um dos trabalhos que apresenta na Manifestação, *Bureau-X de Langue*, por meio do qual agora nos conhecemos. Nosso diálogo é iniciado com palavras em língua tupi-guarani, colocando-nos além do hiato entre sistemas linguísticos, no inquietante abismo deixado pelo apagamento cultural inerente às vicissitudes históricas planetárias. Não é possível encontrar qualquer separação entre a pessoa deste artista e seu trabalho, toda sua energia vital recria o mundo, poetiza-o, torna-o símbolo, magnetizando-o como extensão natural do próprio corpo. Nazareth é um “estranho de touca, terno e chinelos”¹. Sua indumentária típica é um paramento permanente, sinal de seu ofício criativo, uma atividade arcaica que constantemente “religa” o homem com o propósito da sua experiência, estabelecendo, empírica e imediatamente, a coerência entre o mais profundo conhecimento inconsciente e a consciência do presente. Talvez esta seja uma característica definidora dos artistas experimentais, seu poder de influência sobre o contexto próximo, difundindo a religação por meio de uma experiência sensível diferente daquela dos demais. Assim,

¹ “[...] ouvi umas palavras que diziam ser eu um estranho [...] um estranho que falava bem, embora andasse com uma touca azul na cabeça [...] caminhava DE CHINELOS E USAVA TERNO [...] perguntaram ser eu um estrangeiro [...] como disse me estranham aqui e em outras passagens [...] entre os descalços pareço ser um deles [...]”, Paulo Nazareth, em e-mail para a autora, em 25/6/2010.

A STRANGER IN SUIT, WAIR WRAP, AND FLIP-FLOPS.

On my arrival at Belo Horizonte, Paulo Nazareth was waiting for me, with a handwritten, wooden sign on his chest, hanging from his neck, reading “Translator”, his status in one of the works he presented at the Manifestação - Bureau-X de Langue - which explained why we met then. Our dialogue began with words in the Tupi-guarani language, placing us beyond the hiatus between linguistic systems into the haunting abyss of the cultural erasure left by planetary historical vicissitudes. The person and the artist are inseparable - , His vital energy recreates the world, poetizes it, turns it into symbols, magnetizing it as a natural extension of his own body. Nazareth is a “stranger in suit, hair wrap and flip-flops”¹. This is actually his typical, permanent attire, a sign of his creative trade, that is, an archaic activity that constantly “reconnects” man with the purpose of his experience, which empirically and immediately establishes coherence between deeper unconscious knowledge and the awareness of the present. Maybe this is one of the defining features for experimental artists, their influencing power over surrounding contexts, disseminating the reconnection by means of a uniquely human, sensorial experience. Thus, a few days later, walking around the city by Nazareth’s side, I felt his impressive, comprehensive, and

¹ “ouvi umas palavras que diziam ser eu um estranho ... um estranho que falava bem, embora andasse com uma touca azul na cabeça ...caminhava DE CHINELOS E USAVA TERNO ... perguntaram ser eu um estrangeiro ... como disse me estranham aqui e em outras passagens... entre os descalços pareço ser um deles...” (I overheard something saying I was an extranger ... an extranger that could talk properly, despite wearing a blue cap on my head ... walking ON FLIP-FLOPS AND WEARING A SUIT ... they asked whether I was a foreigner ... as I said they find me strange here and at other places... among the barefoot I look like one of them...”, Paulo Nazareth, email to the author on 6/25/2010.

alguns dias depois, caminhando pela cidade ao lado de Nazareth, sinto sua impressionante sondagem da realidade, abrangente e exata, inadvertida e estritamente intencional, igual à das crianças educadas para ser livres: num passo abaixa-se, e na sua mão está um papel onde vemos algo daquilo que constitui sua iconografia típica, ou um objeto em continuidade plástica com a sua coleção de ícones artesanais.

É ainda a presença do artista que polariza e irradia o sentido não retórico de suas ações exemplares, iniciativas pragmáticas e simbólicas de uma prática experimental: o momento em que são vividos os gestos, procedimentos e criações inaugurais de atividades diretamente ligadas à subsistência, assim dignificadas com o “prestígio do início”. Em *Poço... Nada mais que uma xícara de água pura*, Nazareth destilou água do contaminado rio Arruda e bebeu uma xícara; em *Penso que é assim, penso que é aqui, penso no Haiti, penso que é ali: o que sei sobre lugares e pessoas daqui ou do Haiti?*, depois de três dias de jejum, confeccionou bolachas de manteiga, terra e areia, que comeu com a audiência. Os objetos e materiais manipulados são rudimentares, improvisados, precários; apesar de sua utilidade prática, direta, parecem artigos históricos de antiguidade indefinida, carregados com a aura de uma era remota. A tranquilidade instrutiva dessas experiências repousa na situação de “início absoluto”, de “restauração do tempo criativo”, do mítico *illud tempus* da criação em que foi transmitido ao homem o conhecimento da sacralidade da vida, do mundo e do cosmos, e de seu mútuo enlace como criações. Talvez esta seja outra característica da manifestação experimental, na qual a “nova ordem de criação”, para além de evidenciar a condição existencial de “início absoluto”, expressa a resistência à ideologia pedagógica que dissociou o indivíduo de sua componente física, ecológica, cosmogônica.

exact scanning of reality, inadvertently and strictly intentional, like that of children brought up to be free: as he walked, he bent down to pick something up and in his hand a paper showed something of his typical iconography, or an object in absolute plastic continuity to his collection of handmade icons.

It is also the presence of the artist that polarizes and irradiates the non-rhetorical sense of his exemplary actions, pragmatic and symbolic initiatives of an experimental practice: the moment when gestures are experienced, procedures and inaugural creations of activities that directly concern subsistence, thus dignified by the “prestige of the beginning”. In *Well, Nothing More than a Cup of Pure Water (Poço... Nada mais que uma xícara de água pura)*, Nazareth distilled water of the contaminated river Arruda and drank a cup of it; in *I think it is here, I think of Haiti, I think it is there: what do I know about the places and the people from here or from Haiti?... (Penso que é assim, penso que é aqui, penso no Haiti, penso que é ali: o que sei sobre lugares e pessoas daqui ou do Haiti?..)*, after three days of fasting, he baked cookies made out of butter, earth and sand, that he ate with the audience. The objects and materials he manipulates are rudimentary, improvised, precarious: despite their direct, practical utility, they appear to be historical artifacts of indefinite antiquity, charged with the aura of a remote era. The instructive tranquility of these experiences rests upon the status of “absolute beginning”, of “restoration of creative time”, of the mythic *illud tempus* of creation, when the knowledge of life sacredness, of the world and the cosmos, and their mutual binding as creations was transmitted to man. Maybe this is another feature of the experimental manifestation, in which the “new order of creation”, which, beyond displaying the existential condition of “absolute beginning”, also expresses the resistance to the pedagogical ideology that dissociated the individual from his physical, ecological, cosmogonical component.

As most participants in MIP2, Nazareth takes hold of “high” culture processes, both discursive and intellectual, mimicking them on the

Tal como a maioria dos participantes da MIP2, Nazareth apropria-se dos processos da cultura “alta”, discursivos e intelectuais, mimetizando-os no território da intervenção artística, para mostrar como a evolução civilizacional dentro do paradigma predominante contraria as funções do corpo – a alimentação e a excreção, a fala e a linguagem – fisiologias respectivamente do instinto puro, orgânico, material, e de um devir além do intelecto, fator igualmente preponderante no psiquismo humano. O artista demonstra como essas funções são essencialmente humanas e, portanto, cosmogônicas, e como estão preservadas nos processos concretos e intuitivos da cultura “baixa”, em contextos populares, arcaicos, aborígenes, e no que resta deles depois do impacto do modelo racional e científico, na excentricidade dos abandonados e destituídos que parecem mostrar o limbo existente entre paradigmas de conhecimento. Provavelmente com esse sentido, de confronto entre processos culturais, os diretores da MIP2, Marco Paulo Rolla e Marcos Hill, fizeram a abertura do evento ao público com a apresentação de uma banda de festa popular (Banda Bororó), assinalando o caráter autônomo, vitalista e celebratório da Manifestação, uma fusão geral destinada à validação mútua, à renovação de energia e à regeneração global. Logo depois convidaram todos a fazer uma abertura, um *split* de pernas, uso cômico de uma posição codificada, técnica, atlética e poética, para indicar, de modo concreto, a instabilidade do conteúdo na “manifestação de performance”: nem linguagem, nem significado, nem representação. Na Manifestação, o corpo é um “centro de mundo”, um eixo entre a terra e o céu, onde se experimenta a situação existencial de “começo absoluto”; a Manifestação decorre num paralelo novo, o Trópico de Corpo.

realm of artistic intervention to show how civilizational evolution within the dominant paradigm goes against bodily functions – nourishment and excretion, speech and language – respective physiologies of raw, organic, material instinct, and of a pathway beyond the intellect, an equally preponderant factor in human psychism. The artist shows how those functions are essentially human and, therefore, cosmogonical, and how they have been preserved in the concrete and intuitive processes of “low culture”, in popular, archaic, and aboriginal contexts, and in what is left of them after the impact of the rational, scientific model, in the eccentricity of the destitute and forgotten who seem to show the limbo between paradigms of knowledge. Probably aiming at exposing such contrast between cultural processes the directors of MIP2, Marco Paulo and Marcos Hill, held the opening session with the presentation of a popular festivity band (Banda Bororó). That highlighted the autonomous, vitalistic, and celebratory nature of the Manifestação: a general fusion aiming at mutual validation, energy renewal, and global regeneration. Immediately after, everyone was invited for an opening - a split of the legs - the comical use of a codified, technical position, both athletic and poetic, to concretely indicate content instability in the “manifestation of performance” - no language, no meaning, no representation. At the Manifestação, the body is the “centre of the world”, an axis between heaven and earth, where one experiments with an existential situation of “absolute beginning”; the Manifestação runs on a new parallel, the Tropic of Body.

MIP2

The program included workshops in the first two weeks. Throughout the third week debates, lectures, presentation of performances, and a video program were held. Over eighty events took place in a refurbished building called Cento e Quatro, and also at the FunarteMG, Teatro Alterosa, Museu Inimá de Paula and several public locations in the city. The MIP2 had the participation of guest

O programa incluiu workshops, durante as duas primeiras semanas e, ao longo da terceira semana, mesas-redondas, palestras, apresentações de performance, e uma programação de vídeo, mais de oitenta acontecimentos que decorreram no reabilitado edifício Cento e Quatro, no espaço Funarte/MG, no Teatro Alterosa, no Museu Inimá de Paula e em vários locais públicos da cidade. Na MIP2 participaram artistas convidados (cerca de quarenta) e artistas selecionados (mais de trinta), facilitando a permuta de referências e originando interações espontâneas e improvisos.

Importantes para gerar essa cumplicidade foram os workshops, orientados por artistas convidadas – Nezaket Ekici, Mariëlle Videler e Dudude – com participação majoritária de artistas que também se apresentavam na Manifestação, num total de mais de cinquenta participantes. Ekici, tendo um percurso de pedagogia da arte, escultura e de proximidade profissional, na performance com Marina Abramović, estimulou os participantes a deixarem-se afetar pela vertigem de seus limites corporais e culturais, e a testar a força de suas motivações, para expressá-los como nova posição perante o coletivo geral e anônimo. As apresentações finais, de duração variável e que decorreram ao longo de um dia inteiro, conquistaram o centro da cidade nas imediações do edifício Cento e Quatro, modificando efetivamente o fluxo da realidade urbana com imagens inusitadas, tal como o corpo quase nu de uma performer exposto na estreita vitrine do balcão de uma lanchonete². Videler, vinda das artes plásticas e do design têxtil, e organizando sua prática de performance, nessa ocasião, a partir de um arquivo que designa como Museum Floor

² Performance de Ana Paula Tominori, de Porto Alegre, rs.

artists (around forty) and selected artists (more than thirty), facilitating the exchange of ideas and creating spontaneous interactions and impromptu actions.

The workshops were important to generate intimacy. They were conducted by guest artists – Nezaket Ekici, Mariëlle Videler and Dudude Herrmann – and joined by most who were also presenting at the Manifestação, in a total of fifty participants. Ekici, with a background in art pedagogy and sculpture, and working closely with Marina Abramovic – whom she joined in the performance - stimulated participants to let themselves be taken by the vertigo of their bodily and cultural limits, and to test the strength of their motivation, expressing all this as new positioning before the anonymous, general audience. The final presentations, with variable durations, took place during the whole of the first day of the Manifestação, throughout the centre of the city and in the vicinity of Cento e Quatro, effectively changing urban real flow through unusual images, such as the almost naked body of a performer at a narrow display window of a snack shop.² Videler, with a background in fine arts and textile design, organised her practice of performance for this occasion from a personal archive she calls Museum Floor Travel, and centred participants in daily life rituals and their support – objects, actions, images, concepts. Framed by imposed conditions - such as a limited duration, archive items, and yellow colour - participants presented the result of that methodology in a final sequence at the central nave of Cento e Quatro. Herrmann, whose practice of performance derives from the field of dance, improvisation and contact, installed her laboratory of deconditioning and learning of the body at the Funarte/MG space. While deautomatising movements and gestures, she re-sensitized the body in order to assess the impact of context and retrieve the “tonus of presence” in its relationship with the various space dimensions - physical, energetic, emotional, intuitive. Interacting in synergy participants chose to spend the hours with small occurrences to be included in final presentation, which integrated them naturally into their group practice.

² Performance by Ana Paula Tominori, from Porto Alegre, Brazil.

Travel, centrou os participantes em rituais do cotidiano e seus suportes – objetos, ações, imagens, conceitos. Balizados por imposições condicionantes – tais como um limite de tempo, os itens do arquivo do museu e a cor amarela –, os participantes apresentaram o resultado dessa metodologia numa sequência final na ala central do Cento e Quatro. Dudude, cuja prática de performance deriva do campo da dança, da improvisação e do contato, instalou, no espaço Funarte/MG, seu laboratório de descondicionalização e aprendizagem do corpo. Desautomatizando movimentos e gestos, ressensibilizou o corpo, de modo a aferir o impacto do contexto e resgatar o “tônus da presença”, em sua relação com as diversas dimensões do espaço – física, energética, emocional, intuicionante. Interagindo em sinergia, os participantes preferiram pontuar com pequenos acontecimentos as horas destinadas a uma apresentação final, integrando-os naturalmente em sua prática conjunta.

A programação de vídeo decorreu em seis partes, com trabalhos de participantes na Manifestação e de outros artistas, num total de 55 peças de vídeo, realizadas por 51 autores. A seleção de peças ofereceu pistas importantes para a leitura do trabalho de cada artista participante na Manifestação.

PRÁTICA EXPERIMENTAL E IMAGEM PRIMORDIAL

Cheguei com o plano de tentar verificar a teoria da “prática experimental e imagem primordial”: falar com os artistas, conhecer seu trabalho e interpretá-lo, usando a teoria, saber o que pensavam daquilo que lhes expunha. Nas primeiras entrevistas com os artistas, hesitante e indireta, identificava aspectos notáveis no trabalho do artista pelos quais expunha a teoria; depois, passei a resumi-la, e o próprio artista espontaneamente enquadrava seu trabalho em aspectos notáveis da teoria. Nessas conversas acontecia isso de

The video program ran in six parts, with works from participants of the Manifestação and other artists, a total of fifty-five video pieces by fifty-one authors. The selection of works offered important hints for the reading of the work of each participant.

EXPERIMENTAL PRACTICE AND PRIMORDIAL IMAGE

On arrival, my plan was to assess “experimental practice and primordial image” theory: talk with the artists, get to know and interpret their work based on that theory, and understand what they had to say about what I was revealing. Hesitating and indirect, in my first interviews with the artists I would identify remarkable aspects of the work through which I could convey the theory; later, I would summarize it, and the artist himself/herself would spontaneously frame his/her work into remarkable theoretical aspects. During these conversations something amazing happened: the artists were surprised at the theoretical validation in interpreting meanings they supposed occult or inexpressible. I was bewildered at their acknowledgement of that stratum of interpretation, not by realizing it was plausible, but because it was almost universal. Easy interaction would take the conversation beyond the interview, resumed later with the same enthusiasm. This report is a result of those encounters, as part of the search for elements to help understand the diversity of the Manifestação.

In 2005, MIP1 had presented fine arts authors. MIP2 gathered authors treading diverse disciplinary routes – dance, theatre, fine arts, “live art”, music, “entertainment” - work within the “manifestation of performance”, or experimental practice.³ Resorting to Gustav Jung’s theory of analytical psychology, to Nise da Silveira’s methodology of iconological interpretation and also to the patterns of primordial

³ The notion of experimental practice such as it is presented here, is part of the theoretical frame of the PhD research I will presently conclude. I believe it coincides, to a great extent, with the idea of *manifestation of performance*, such as I could apprehend it throughout the three weeks of MIP2.

assombroso: os artistas surpreendiam-se com a validade da teoria na interpretação de um sentido que supunham oculto ou inexprimível; eu espantava-me com o reconhecimento que os artistas faziam desse nível de interpretação, não por ser plausível, mas por ser quase universal. Um entendimento fácil levava a conversa para além da entrevista, retomada noutros momentos com o mesmo entusiasmo. Este relato surge também desses encontros, enquanto busca fatores para compreender a diversidade da Manifestação.

A primeira edição da MIP, em 2003, tinha apresentado autores das artes plásticas. A MIP2 reuniu autores com percursos disciplinares diversos – dança, teatro, artes plásticas, “live art”, música e “entertainment”, com trabalhos de “manifestação de performance” ou prática experimental³. Usando a teoria da psicologia analítica de Gustav Jung, a metodologia de interpretação iconológica de Nise da Silveira, e ainda os padrões de imagens primordiais analisados por Mircea Eliade, é possível relacionar prática experimental e imagem primordial. A prática experimental, pela definição de seus termos, procura a criação do novo, de modo concreto, empírico; quando, na prática experimental, se recorre à implicação do corpo, o conhecimento incorporado que emerge corresponde à “situação existencial” de *criar o novo usando o corpo*; esse conhecimento incorporado, geralmente inconsciente e projetado, revela-se segundo imagens primordiais; nesse caso, o padrão de imagens primordiais mais recorrente é o de “início absoluto”, de “restauração do tempo criativo”, e a imagem primordial mais frequente é a da “conjunção dos opostos”.

³ A noção de *prática experimental* tal como é aqui apresentada insere-se na moldura teórica da pesquisa de doutorado que atualmente desenvolvo. Julgo que coincide, em grande medida, com a ideia de *manifestação de performance*, tal como pude apreendê-la ao longo das três semanas da MIP2.

images analyzed by Mircea Eliade, it is possible to relate experimental practice and primordial image. By definition, experimental practice searches for the creation of the new, in a concrete, empirical way; while in experimental practice the artist resorts to the engagement of the body, the embodied knowledge that emerges corresponds to the “existential situation” of *creating the new by using the body*; that embodied knowledge, mostly unconscious and projected, is unravelled through primordial images. Here, the most recurrent pattern of primordial images is that of “absolute beginning”, of “restoration of creative time”, and the most frequent image is that of the “conjunction of opposites”.

As an archaic image of embodied, and thus radical knowledge, the “conjunction of opposites”, or “unity of polarities”, refers to a concrete psycho-physiological process, the subtle energetic phenomenon of the ascension in kundalini⁴. This is done by holding bio-energy, prána, on the two main opposing subtle energy channels, idá and pingalá, resulting in the ignition of kundalini energy and subsequent ascension through the central channel, sushumná, in the spine and along the whole nervous system up to the brain. The ascension of the kundalini to the brain enables profane consciousness to be transcended, and the attainment of an atemporal, ‘cosmicized’, mode of being, beyond consciousness, an “absolute mode of being”. This concrete process, unconscious but universal on the psycho-physiology of the human species, constitutes a powerful matrix within the collective unconscious. The archetype that is activated – even if the process is not effectively

⁴ “Kundalini ia a physical energy, of a neurological nature and sexual manifestation. (...) The Freudian concept of libido and the Reichian concept of orgone came very close to the principle and anatomy of the kundalini (...) in a lay term, more reawakens certain psychic experiences or else formulates them in an appropriate way” (ibid., 263). In experimental practice that engages the body, the pattern of primordial images of “absolute beginning” expresses simultaneously three levels of accomplishment in the creative purpose: the existential situation of “absolute beginning” that results from the accomplishment of the creative potency; the original comprehensible, we can translate kundalini simply as sexuality” (DeROSE, 2007, 649, 654).

Como imagem arcaica de um conhecimento incorporado, e, portanto, radical, a “conjunção de opostos”, ou “união das polaridades”, refere-se a um processo psicofisiológico concreto, o fenômeno energético sutil da ascensão da *kundalini*⁴. Este se cumpre com a detenção da bioenergia, *prána*, nos dois principais canais sutis de polaridades opostas, *idá* e *pingalá*, resultando na ignição da energia *kundalini* e subsequente subida pelo canal central, *sushumná*, na coluna vertebral e ao longo de todo o sistema nervoso central até o cérebro. A ascensão da *kundalini* ao cérebro permite transcender a consciência profana, e atingir um modo de ser atemporal e “cosmicizado”, além da consciência, um “modo de ser absoluto”. Esse processo concreto, inconsciente, mas universal na psicofisiologia da espécie humana, constitui uma poderosa matriz no inconsciente coletivo, um arquétipo que é ativado – mesmo que o processo não seja efetivamente concretizado, mas apenas projetado – quando a condição individual exige a afirmação da teleologia criativa, própria ou da humanidade, geralmente como resposta a um conflito interno paralisante, perante um desafio criativo radical. A imagem da “conjunção dos opostos”, ou “união das polaridades”, exterioriza esse conhecimento inconsciente, cifrando sua psicofisiologia concreta ou a situação existencial que lhe corresponde. Aparece figurada em ritos, símbolos, sonhos, mitos, devaneios, intuições e na produção plástica criativa. Vem lembrar esse recurso pessoal incorporado e inalienável, regenerativo e soteriológico; torna presente essa potência emancipadora.

⁴ “*Kundalini* é uma energia física, de natureza neurológica e manifestação sexual. [...] O conceito freudiano de *libido* e o reichiano de *orgônio* chegaram bem perto do princípio e anatomia da *kundalini* [...] num termo leigo, mais compreensível, pode traduzir-se *kundalini* simplesmente como sexualidade” (DeRose, 2007, p. 649, 654).

achieved but only projected – when the individual condition demands the assertion of the creative teleology, of one's own or of human kind, generally as the response to an engulfing inner conflict, a radical creative challenge. The image of the “conjunction of opposites”, or “unity of polarities”, externalizes that unconscious knowledge, encoding its concrete psycho-physiology or its corresponding existential situation. Its figuration crops up in rites, symbols, myths, dreams, reveries, intuitions, insights and in the creative plastic production. It is a reminder of this inalienable individual embodied resource, regenerative and soteriological (salvational), it makes that emancipating potency present.

Let's briefly recall the definition of primordial image by Jung: “I call the image *primordial* when it possesses an *archaic* character. I speak of its archaic character when the image is in striking accord with familiar mythological motifs. It then expresses material primarily derived from the collective unconscious, and indicates at the same time that the factors influencing the conscious situation of the moment are collective rather than personal” (JUNG, 1990, 263). According to Jung, a mythological motif is “a continually effective and recurrent expression that creates, that determines a “new order of creation”; and the present actualization of the original creative command, since the moment is that of a “return to the Great Time”, to the “time of creation”, of “absolute beginning”. The accomplishment of the creative purpose, declining any conventional discursive content – no language, no representation, no meaning – relies on an intrinsic power of manifestation that results from the integrity of the relation between body and matter. The use of elementary technologies and plain iconography, as well as the experimental approach to matter by the body, aim at triggering the suggestive power of both, their concrete allure and protean serendipity.

The “conjunction of opposites” bears a direct continuity with other types of primordial images within the pattern of “absolute beginning”, homologous types of images, that are mutually bound

Relembremos sucintamente a definição que Jung faz de imagem primordial: “Chamo *primordial* a imagem que possui um carácter *arcaico*. Falo de seu carácter arcaico quando a imagem coincide notavelmente com motivos mitológicos familiares. Ela, então, expressa um material que deriva primordialmente do inconsciente coletivo, e indica, ao mesmo tempo, que os fatores que influenciam a situação consciente do momento são mais coletivos que pessoais”⁵. Um motivo mitológico, segundo Jung, é “uma expressão recorrente e continuamente efetiva que redesperta certas experiências psíquicas ou que, de outro modo, as formula de maneira apropriada”⁶. Na prática experimental que implica o corpo, o padrão de imagens primordiais de “início absoluto” expressa simultaneamente três níveis de concretização do propósito criativo: a situação existencial de “início absoluto”, o “modo de ser absoluto” que resulta da realização da potência criativa; a criação original, que determina uma “nova ordem de criação”; e a atualização presente do comando criativo original, já que o momento é de “retorno ao Grande Tempo”, ao “tempo da criação”, do “início absoluto”. A concretização do propósito criativo, evitando todo o conteúdo discursivo convencional – nem linguagem, nem representação, nem significado – depende de um poder de manifestação intrínseco, decorrente da integridade da relação entre corpo e matéria. O recurso

5 “I call the image *primordial* when it possesses an *archaic* character. I speak of its archaic character when the image is in striking accord with familiar mythological motifs. It then expresses material primarily derived from the collective unconscious, and indicates at the same time that the factors influencing the conscious situation of the moment are collective rather than personal” (JUNG, 1990, p. 263). Tradução nossa.

6 “[...] a continually effective and recurrent expression that reawakens certain psychic experiences or else formulates them in an appropriate way” (id., *ibid.*).

to each other, equalling each other within the existential situation of “restoration of creative time”. The complex figuration of “organic solidarity” expresses the integrity of the relation between body and matter: all that *is* on earth is united with everything else that exists on Earth, “due to their common *life*” in all those forms of existence. This organic solidarity results from biological unity and creative fertility through which “a magic, sympathetic bond between the earth and the forms it has engendered” is established.⁵ Another type of primordial image, of “return to the origin”, connects all categories of images of “absolute beginning” in embryological and cosmological figurations, of a regression to a pre-formal state, without attributes, unconditioned. The proximity between these two types of images, of “organic solidarity” and of “return to the origin”, shows the same process of vital creative fertility in both micro and macrocosmic scales, expressing the anthropocosmic attribute of the human body, placing man in a cosmological creative teleology, in cosmological solidarity”. Also, with the purpose of retrieving a spontaneous mode of being, the type of primordial images that “changes the mode of being”, expresses the impossibility of attaining this without annihilating the previous one, in plastic representations of rupture of plane or initiatory death. Finally, the type of primordial images at the “centre of the world”, the axis for the change in mode of being, connecting Heaven and Earth, unites figurations of ascension (flight, abolition of weight) and of demarcation (field, circle, enclosure, cabin). These express men’s wish to place themselves naturally and permanently in a sacred place, at the core of reality and, through a short cut, transcend the human condition.⁶

5 ELIADE, 1971, *Patterns in Comparative Religion*, 255.

6 *Ibid.*, 382-383.

a tecnologias e a iconografias elementares bem como a abordagem experimental da matéria pelo corpo servem para disparar o poder sugestivo de ambos, seu fascínio concreto e sua mutabilidade auspiciosa.

A “conjunção de opostos” estabelece uma continuidade direta com outros tipos de imagens primordiais dentro do padrão de “início absoluto”, tipos de imagens homólogas, que se anexam mutuamente, equiparando-se, dentro da situação existencial de “restauração do tempo criativo”. O complexo de figurações de “solidariedade orgânica” expressa a integridade da relação entre corpo e matéria: aquilo que existe na Terra está unido a todo o resto que nela existe, pela vida que é a mesma em tudo. Esta solidariedade orgânica resulta da unidade biológica e da fertilidade criativa pelas quais se estabelece um elo mágico de empatia entre a Terra e as formas que esta engendra⁷. Um outro tipo de imagens primordiais, de “retorno à origem”, liga todas as categorias de imagens de “início absoluto” em figurações embriológicas ou em figurações cosmológicas (de fusão de todas as formas, ou de caos), de regresso a um estado pré-formal, sem atributos, não condicionado. A proximidade entre estes dois tipos de imagens, de “solidariedade orgânica” e de “retorno à origem”, mostra o mesmo processo de fertilidade vital criativa nas escalas micro e macrocós mica, expressando o atributo antropocósmico do corpo humano, e inserindo o homem numa teleologia criativa cosmológica, em “solidariedade cosmológica”. Também com o sentido de resgate de um modo de ser espontâneo, o tipo de imagens primordiais de “mudança de modo de ser” expressa a impossibilidade de atingir um modo de ser novo sem aniquilar o precedente, em representações plásticas de ruptura de plano ou de morte iniciática. Finalmente, o tipo

7 ELIADE, 1971, p. 255.

LIFE IN THE BODY OF THE POET

Sitting and facing me to speak about his work, Renato Negrão explains the influences of a generation of experimental artists. I travel in time with him: the marginal poetry of the 1970’s, the Tropicália movement, Jorge Mautner, the Winter Festivals of Ouro Preto, the workshops of Alice Ruiz, Décio Pignatari, Marcelo Gabriel, Dudude Herrmann, and all the cultural effervescence of the festivals. The experience with somatherapy, group body therapy techniques with the writer and former psychoanalyst Roberto Freire, with whom he learned about bioenergetics, gestalt, angola capoeira, the work of Wilhelm Reich, anti-psychiatry and anarchism. He set up the Dragões do Paraíso (Dragons of Paradise)⁷, a group of performances and poetic interventions; prompted by Jorge Mautner he replicated those experiences in creative workshops. Renato Negrão presented Concerto para o Erro (Concert for Errors), simultaneously using retroprojections, sound samples, handwriting, pictorial actions and recitation of texts. On the projection table lied some elementary, familiar, and trivial materials for image improvisation: water, oil, paint, string, letter characters and diverse knickknacks. This is a poet/performer that loves to use the word with “love from within”⁸: One of the meanings of the title of his performance is to gather, to harmonize, valuing errors as fundamental and an appropriation of the creative process; another points to the regenerative attribute of creation, its power in repairing, remedying, healing. Negrão reveals, half way through the piece, the aspiration of his work: he throws himself against the wall, leaps into the projection of images and letters, in a concrete manner enunciating the “rupture of plane” by which the gap between linguistic and the pre-linguistic body is

7 Name inspired by the title of the tale of Fernando Abreu Os *Dragões não conhecem o Paraíso* (Dragons don’t know Paradise).

8 Title of the lyrics of a song by Renato Negrão, *o amor de dentro (love from twithin)* in this excerpt: “o amor é longe/é veloz e lento/bússola não conta/que o amor é dentro” (love is far/it is swift and slow/unaccounted by compass/since love is from within).

de imagens primordiais de “centro de mundo”, eixo próprio para a mudança do modo de ser, ligando o Céu e a Terra, reúne figurações de ascensão (voo, abolição do peso) e de demarcação (campo, círculo, cabine), em ambos os casos expressando a vontade do homem de colocar-se natural e permanentemente num local sagrado, no âmago da realidade e, por um atalho, transcender a condição humana⁸.

A VIDA NO CORPO DO POETA

Sentado à minha frente para falar de seu trabalho, Renato Negrão vai explicando as influências de uma geração de artistas experimentais. Viajo com ele no tempo: a poesia marginal da década de 1970, o movimento Tropicália, Jorge Mautner, os festivais de Inverno de Ouro Preto, as oficinas de Alice Ruiz, Décio Pignatari, Marcelo Gabriel, Dudude e toda a efervescência cultural dos festivais. A experiência da somaterapia, técnica terapêutica corporal e em grupo do escritor e ex-psicanalista Roberto Freire, através da qual teve contato com a bioenergética, a Gestalt, a capoeira Angola, a obra de Wilhelm Reich, a antipsiquiatria e o anarquismo. Montou o Dragões do Paraíso⁹, grupo de performances e intervenções poéticas; incentivado por Jorge Mautner replicou essas experiências em oficinas de criação. Renato Negrão apresentou *Concerto para o erro*, usando retroprojeções, fragmentos sonoros, manuscritos, ações pictóricas e recitação de textos, simultaneamente. Na mesa de projeção estavam os materiais elementares, familiares e triviais para improvisar imagens: água, óleo, tinta, barbante, letrinhas e diversas quinquilharias. Trata-se de um performer/poeta que ama a

bridged; he concretely reaches the “change in the mode of being” that leads to an existential situation where images are bodies, matrixes of imagination. During Concert, the projections evolve into a concrete physical essentiality of the images and sounds, almost without an end, leaving a link between space, matter, body and creation afloat in the atmosphere.

Perhaps because she is an actress, Samira Ávila knows that the text becomes body. By means of text, primordial intuitions on the body are formed, about its anthropocosmic attribute, its intrinsic knowledge, truly unconscious, of a cosmophyco-physiology. The study of the work of Sonia Lins brought Ávila to the Manifestação to talk about the artist's *Performative Writing/A escrita performática*⁹, and to present *O Umbigo é o Gol Dentro da Gente (The Navel is the Goal Inside Us)*. Samira Ávila shows drawings by the artist that inspired the essential image of her presentation: cursive letters spread through the page, on a graphic progression

suggestive of organic growth, natural, like that of the ivy creepers that take over the walls of houses. Samira Ávila is inside a bath tub, inside a primordial broth, the water covered with very green leaves and branches that overflow and spread throughout the floor of the space; her long red hair also overflows, myriad of floating extensions of her body, an icon of libido, the fertile energy that magnetizes the world. On the periphery of the flora, drops of milk fall from a teat into a white pool of milk, where images of ultrasounds of foetuses are projected, pulsating to the amplified sound of heartbeats. Real time images are projected on the wall, while the camera that is capturing them is disassembled, the performance ending when it stops operating. *O Umbigo é o Gol Dentro da Gente* is a primordial image of “cosmological and organic solidarity”, an embryological and cosmological figuration, elucidating the aparent anthropocosmic incoherence of creation expressed by the actress: “Perhaps I [inside

palavra com “amor de dentro”¹⁰. Entre os sentidos do título da performance apresentada, um é o de reunir, harmonizar e valorizar o erro como fundamento e apropriação do processo criativo; outro aponta o atributo regenerativo da criação, o seu poder de consertar, de remediar, de curar. Negrão indica, durante a peça, a aspiração de seu trabalho: lança-se contra a parede, salta sobre as projeções de imagens de letras, enunciando, de maneira concreta, a “ruptura do plano”, pela qual se vence a separação entre o corpo linguístico e pré-linguístico; concretiza a “mudança de modo de ser” que leva à situação existencial em que as imagens são corpo, estruturas matriciais da imaginação. Ao longo do Concerto, as projeções evoluem para a essencialidade física concreta de imagens e sons, quase sem desfecho, deixando a flutuar na atmosfera o elo entre espacialidade, matéria, corpo e criação.

Talvez por ser atriz, Samira Ávila sabe que o texto se torna corpo. Pelo texto se formam intuições primordiais sobre o corpo, desde seu atributo antropocósmico até o conhecimento intrínseco, deveras inconsciente, de uma cosmopsicofisiologia. O estudo da obra de Sonia Lins trouxe-a à Manifestação para falar sobre *A escrita performática* da artista¹¹, e apresentar *O umbigo é um gol dentro da gente*. Samira Ávila indica os desenhos de Lins que lhe inspiraram a imagem essencial de sua apresentação: letras em cursivo alastram-se sobre a página, numa progressão gráfica sugestiva de crescimento orgânico, natural, como o das plantas trepadeiras que tomam as paredes das casas. Samira Ávila coloca-se dentro de uma

¹⁰ Título da letra de uma canção de Renato Negrão, *o amor de dentro*, neste trecho: “o amor é longe/é veloz e lento/bússola não conta/que o amor é dentro”.

¹¹ Com a palestra *A escrita performática de Sonia Lins*. Sonia Lins é irmã da artista Lygia Clark.

the bath tub] am a figure of death and what pulsates is life...” Mircea Eliade says: “From the first moment when a form emerged from the water, every direct organic bond between them was broken; between form and the pre-formal there is a gulf. But there is no such break between the earth and the forms engendered by it; these forms remain bound to their source, from which they are in any case separated only for a time, and to which they will return to rest, to be strengthened, and one day to reappear”¹⁰. And Eliade adds: “The waters are there at the beginning and end of every cosmic cycle; the earth is there at the beginning and end of every individual life. (...) Water *precedes* every creation, every form; earth produces living forms. (...)

Time – which, so to speak, sleeps as far as water is concerned – is alive and active in the earth's engendering. Living forms come and go with lightning speed. But the going is never definitive; the death of living forms is a hidden and provisional mode of existence; the living form as such, as a species, will never disappear till the end of the term allowed to earth by the waters”¹¹.

The *Tentativa frustrada de transmissão telepática de ‘The Aesthetics of Silence’*, de Susan Sontag, 1967 (*Frustrated attempt of telepatic trasmission of ‘The Aesthetics of Silence’*, by Susan Sontag, 1967), by Maurício Ianês, accounts for the dissociation between the systems of the linguistic consciousness and living an embodied transpersonal dimension. Over a period of 120 minutes, the artist mentally read and tried to transmit that verbal content. Presence, permanence,

immobility, economy, seem to be the elementary concrete conditions that make visible the natural attributes which incessantly emanate from existence itself, the numinous quality of the being, universal and cosmogonical. Through the presence of the artist, that which might be interpreted as a conceptual option, can thus be taken as a concrete option: the inversion of natural and mundane processes,

¹⁰ ELIADE, 1971, *Patterns in Comparative Religion*, p. 255.

¹¹ ELIADE, 1971, *Patterns in Comparative Religion*, p. 254.

banheira, num caldo primordial, a água repleta de ramos e folhas muito verdes que transbordam e se espalham pelo chão do espaço; também transborda seu enorme cabelo vermelho, miríade de extensões volantes do corpo, ícone da libido, a energia fértil que magnetiza o mundo. Na periferia da vegetação, pingam de uma tetina gotas de leite numa poça branca, onde são projetadas imagens de ultrassons de fetos, pulsando ainda ao som amplificado de batimentos cardíacos. Na parede são projetadas imagens captadas em tempo real, enquanto a câmera que as capta é desmontada até ficar inoperante, momento em que a performance acaba. *O umbigo é um gol dentro da gente é* uma imagem primordial de “solidariedade orgânica e cosmológica”, de figuração embriológica e cosmológica, sobrepondo-se para elucidar a aparente incoerência antropocósmica da criação, expressa na frase da atriz: “Talvez eu seja uma figura de morte e o que pulsa é a vida...”. Diz Mircea Eliade: “A partir do primeiro momento em que uma forma emerge da água, todo o laço orgânico direto é quebrado; entre a forma e o pré-formal existe um abismo. Mas esse corte não existe entre a terra e as formas por esta engendradas; as formas permanecem ligadas à sua fonte, da qual estão separadas apenas por um tempo, e à qual regressarão para repousar, revigorar-se, e um dia reaparecer”¹². E Eliade continua: “As águas estão no início e no fim de todo o ciclo cósmico; a terra está no início e no fim de toda a vida individual. [...] A água precede toda a criação, toda a forma; a terra produz formas vivas. [...] O tempo – que, por assim dizer, dorme no que diz respeito à água – está vivo e ativo no engendrar da terra.

12 “From the first moment when a form emerged from water, every direct organic bond between them was broken; between form and the pre-formal there is a gulf. But there is no such break between the earth and the forms engendered by it; these forms remain bound to their source, from which they are in any case separated only for a time, and to which they will return to rest, to be strengthened, and one day to reappear” (ELIADE, op. cit., p. 255). Tradução nossa.

a psycho-physiological traditional resource to achieve the return to a pre-formal state, of “absolute beginning”; immobility opposes movement, permanence opposes instability. In previous works, Ianês lies with his abdomen on the ground, as if combining with the latter through evident traces of identity; his face, his chest, his sex; in his presentations, he arranges likely objects also on the floor, orderly, perhaps as elements that had just emerged from the primordial chaos, brand new creations, arranged to produce a new order of creation whose apprehension seems to require a “spontaneous, unconditioned mode of being”.

Other authors, in a ludic manner, ironized the preponderance of verbal language as a system that legitimises categories and discourses. This model coaches behaviours which disregard the integrity of the body, and through which one experiences the arbitrariness of classifications. In *Agora se mostra o que não está aqui* (Now Showing what is not Here), Neto Machado skillfully moved the audience through the space using verbal suggestions, in spoken and also written stickers he handed out. Participants formed smaller groups, and afterwards were directed to specific actions. At the artist's command, participants joined a group and performed the ascribed task, drawing areas on the floor, swapping between them, reciting the sentences printed on the stickers. *Exercício III: Do Processo Aleatório da Lei* (Exercise III: On the Random Process of the Law, by PMDN + Zero do Brasil, was an action with an absurd flavour: an attempt to go against the law of gravity by making creased paper balls, throwing them up and expecting them not to fall. The members of the PMDN + Zero do Brasil showed up in uniform, giving an institutional and vaguely military appearance to their actions. On a table, there was a pile of 4000 A4 white sheets, a stamp with the the sentence DEUS ABENÇOAE AS LEIS (GOD BLESS THE LAWS) and its respective ink container. A microphone captured the sound of the stamping of each sheet, a deep thumping sound, before the papers were creased and thrown up in the air. On another micro, members of the group alternated in reading excerpts of texts on the laws of gravity, relativity and probability The amplification

Formas vivas vêm e vão à velocidade da luz. Mas sua ida nunca é definitiva: a morte das formas vivas é um modo de existência escondido e provisório; a forma viva enquanto tal, como espécie, nunca desaparecerá até o fim do período permitido à terra pelas águas”¹³.

Demonstrativa da dissociação entre sistemas da consciência linguística e a vivência de uma dimensão incorporada e transpessoal foi a *Tentativa frustrada de transmissão telepática de ‘The Aesthetics of Silence’, de Susan Sontag, 1967*, de Maurício Ianês que, durante 120 minutos, leu e tentou mentalmente transmitir esse conteúdo verbal. Presença, permanência, imobilidade, economia, parecem ser as condições elementares e concretas para que o atributo natural que incessantemente emana da própria existência se torne visível, a qualidade numinosa do ser, universal e cosmogônica. Pela presença do artista, aquilo que poderia ser interpretado como uma opção conceitual pode, assim, ser visto como uma opção concreta: a inversão dos processos naturais e mundanos, recurso psicofisiológico tradicional para conseguir o retorno a um estado pré-formal, de “início absoluto”; ao movimento opõe-se a imobilidade; à instabilidade, a permanência. Em trabalhos anteriores, Ianês jaz de barriga sobre o solo, parecendo fundir-se com este pelos traços mais evidentes da identidade, o rosto, o peito, o sexo; nas suas apresentações, dispõe eventuais objetos também sobre o solo, ordenadamente, talvez elementos

13 “The waters are there at the beginning and end of every cosmic cycle; the earth is there at the beginning and end of every individual life. (...) Water precedes every creation, every form; earth produces living forms. (...) Time – which, so to speak, sleeps as far as water is concerned – is alive and active in the earth's engendering. Living forms come and go with lightning speed. But the going is never definitive; the death of living forms is a hidden and provisional mode of existence; the living form as such, as a species, will never disappear till the end of the term allowed to earth by the waters” (Id., p. 254). Tradução nossa.

distorted their voices, creating a cacophonous sound. As the floor was covered with white paper balls, the audience spontaneously joined in, throwing balls into the air, against each other, in an atmosphere of benign chaos.

The ritual dynamization of iconographic contents figuring factors of identity seems to have been the core of some presentations. In *Autoretrato quando coisa* (Self-portrait as Thing), Nadam Guerra captures images of his naked body in real time, in large scale black and white projections on a wall just beside him. The body seems to be the global organ or vital instrument for the unfolding of microcosmic observation, through which the body itself is assured of its immaterial, affective, intellectual, and intuitional quality. In continuity with this image of “organic and cosmological solidarity”, Nadam Guerra also presented the piece *Duas Terras* (Two Earths) on the video programme, showing himself naked, in foetal position, turning around inside an open hole on earth.

Márcio Shimabukuro presented three complementary pieces, ceremonies of precise procedures, where the reference to internal energetic processes is evident: *Mãe, Pai e Irmãos* (Mother, Father, Brothers). In *Mother*, using his usual suit and tie, and entirely wet, he sits at a table bearing one dinner plate and one soup plate, two glasses (one with water, the other with alcohol); he builds a pile of matches on the plate with alcohol, drinks water every once in a while and, eventually, lights up the fire to the plate and covers the pile of matches with one glass: the alcohol is sucked into the glass and extinguishes the fire – “mother is the game of elementary forces, fire and water, combustion, inner strength, vital energy”. In *Father*, he uses a photocopier and prints out pages with fathers and sons, while he sings a tune; he places the images on the floor, standing up and in a chain, and hands out packs of sticker cards of super-heroes to the audience, murmuring to each one “be the model” or “follow the model”; he opens a few packs and places the cards in front of the images and puts them on fire with matches: some burn, some fall – “father is the technical knowledge, the rational, the machine, the

recém-emergidos do caos primordial, criações muito novas, uma nova ordem de criação cuja apreensão parece requerer um “modo de ser espontâneo, não condicionado”.

Outros autores ironizaram ludicamente a preponderância da linguagem verbal como sistema legitimador de categorias e de discursos, modelo que adentra comportamentos sem o reconhecimento da integridade do corpo, pelo qual se vivencia a arbitrariedade das classificações. Em *Agora se mostra o que não está aqui*, Neto Machado movimentou habilmente a audiência através do espaço, usando instruções e sugestões verbais, faladas e também escritas em adesivos que distribuiu. As instruções identificavam, primeiramente, segmentos no conjunto de participantes para depois dirigi-los numa ação específica. Ao comando do artista, os participantes integravam-se num segmento mencionado e cumpriam a instrução dada, criteriosamente demarcando áreas no chão do espaço, deslocando-se entre estas, declamando as frases impressas nos adesivos. *Exercício III: Do processo aleatório da lei*, dos PMDN + Zero do Brasil, consistiu numa ação de caráter absurdo, a tentativa de contrariar a lei da gravidade: fazer bolas de papel amarrotado e lançá-las ao ar esperando que não caíssem. Os elementos do PMDN + Zero do Brasil apresentam-se de uniforme, dando uma aparência institucional e vagamente militar à eficiência de suas ações. Numa mesa, uma pilha de 4 mil folhas de papel A4 brancas, um carimbo com a frase “DEUS ABENÇOE AS LEIS” e respectiva almofada de tinta. Um microfone capta o som do carimbo caindo em cada uma das folhas antes de ser amarrotada e lançada ao ar, o ruído grave amplificado. Num outro microfone, os elementos do grupo se alternam na leitura de trechos de textos sobre as leis da gravidade, da relatividade e da probabilidade, a amplificação do som distorcida até a cacofonia. Enquanto o chão se cobre de bolas de papel brancas, a audiência participa

model, the working force”. *Brothers*: Shimabukuro creates a double seat with two chairs side by side, facing in opposite directions; he sits in one, in his suit, wearing an overall and a stethoscope around his neck, placing another overall and stethoscope on the other; he invites the people that pass by to sit with him and exchange heartbeats, looking into each other’s eyes (...) I tell them that this is a performance art piece, I explain what performance is, and talk about my work, and that listening to the other’s heart is a way of being in brotherhood (...) brothers is the encounter with the other, someone to whom to entrust your heartbeats”¹².

In *Los niños no toman café* by Juan Der Hairabedian, with the participation of Renato Negrão, the black skin of Negrão was covered with white sugar, and the white skin of Hairabedian was covered with ground coffee. Each of them collected these substances with a spoon, putting them in an Armenian coffee percolator. The coffee was brewed and drunk by both, who afterwards offered it to the audience. This work is exemplary of the primordial image of the “conjunction of opposites” or “unity of polarities” image par excellence, of the essential human psychic conflict, inherently addressing other inner conflicts and, by homology, their projections on the plane of reality as collective conflicts.

Paulo Rocha and the Conjunto Vazio (Empty Set) apresentaram *É somente agora que reconheço a sua beleza e me recuso a aprisionar qualquer parte da minha vida... (Only now do I acknowledge its beauty and I refuse to imprison any part of my life...)*. In a circle of light, we see a block of ice with pictures inside; on the edges of the circle we see a man sitting with his back to the centre; another, naked, in foetal position, on the floor, the skin all over his body showing inscriptions. Paulo Rocha places himself at the centre of the circle, undresses and writes all names of women over his body using a red lipstick. With an axe he hits the block of ice. He lies over the ice that is spread throughout the circle, also in a foetal position,

12 Email to the author on July 6, 2010.

espontaneamente, lançando também bolas, pelo ar e entre si, numa atmosfera de caos benéfico.

A dinamização ritual de conteúdos iconográficos em que figuram fatores de identidade parece ter estado no centro de algumas apresentações. Em *Autorretrato quando coisa*, Nadam Guerra filma-se despido diante da audiência, projetando as imagens em preto e branco, grande escala e tempo real, muito próximo do local onde atua com o próprio corpo. O corpo parece ser o órgão global ou instrumento vital para o desenvolvimento de uma observação microcósmica, pela qual o corpo se certifica de sua informação imaterial, afetiva, intelectual e intuicionante. Em continuidade com esta imagem de “solidariedade orgânica e cosmológica”, Nadam Guerra apresentou ainda na programação o vídeo *Dois Terras*, mostrando seu corpo nu evoluindo em posição fetal num buraco aberto na terra.

Marcio Shimabukuro (Shima) fez três apresentações complementares, cerimônias de procedimentos precisos, onde é evidente a referência a processos energéticos internos: *Mãe, Pai e Irmãos*. Em *Mãe*, o artista, de terno e gravata, molhado da cabeça aos pés, senta-se a uma mesa, onde estão dois pratos (raso e fundo), dois copos (um com água, outro com álcool); monta uma pilha de fósforos no prato com álcool, bebe água de vez em quando e, finalmente, atea fogo ao prato e cobre a pilha de fósforos com um copo: o álcool entra no copo e apaga o fogo – “mãe é o jogo de forças elementares, fogo e água, a combustão, a força interior, energia vital”. Em *Pai*, usa uma máquina xerográfica e imprime páginas com imagens de pais e filhos, enquanto canta uma música; coloca as imagens no chão, ao alto e em corrente, e distribui pacotes com figurinhas de super-heróis à audiência, sussurrando “seja o modelo” ou

while a projection of blood flows from the block. In the iconographic economy of experimental practice, the use of sound is an extremely deliberate resource. About the sound in *Somente...*, Paulo Rocha says: “we always think about overcharging our performances with references, as a system of collage (...) then we add one of those songs[by João], a montage work of narratives, (...) one of his texts about love; my mother, ex-girlfriend and friends reading an erotic poem by a surrealist called Joyce Mansur; a friend reading one of his texts; myself reading one of my texts about the fear men have of women...”

In *Energia*, Miguel Rodriguez Sepúlveda printed iconic images of popular culture (those typical of each country where he presents the project) on the backs of participants running in front of a wall, on the same spot, until the sweat washes the image off, leaving it illegible. Sepúlveda synthesises this project with the idea of “emergy”, the useful energy that produces something, that attains a goal. In these actions, he shows the body as the autonomous source of an emancipating energy that, from within and by means of an “inner heat”, rejects the “tattoo” of culture. Mastering the “inner heat” is traditionally taken as paranormal power, the prowess of heroes.

THE ORDEALS OF THE HERO

Sitting on the staircase that overlooks the Viaduto Santa Teresa, watching Cinthia Mendonça in *Sobreabismos*, Paulo Veiga Jordão takes a break following *Sehão* on the streets of the city, one of the group’s presentations at the Manifestação. We talk as we return to Cento e Quatro: the affectionate tranquillity of his reflexions, questions and explanations, contrasts with the physical impetuosity and the vivacity of the images and presentations brought by the Empreza Group. The group’s arrival at the Manifestação seemed to establish a frontier that, even for the other experimental practitioners, was difficult to cross. For the group, the body is essential matter, open to every manipulation that leads to psychic cohesion; it is the

“siga o modelo”; abre alguns pacotes e coloca as figurinhas diante das imagens e acende-as com fósforos: algumas imagens queimam-se, outras caem – “pai é o conhecimento técnico, o racional, a máquina, o modelo, a força braçal”. *Irmãos*: Shimabukuro cria uma conversadeira com duas cadeiras lado a lado em sentidos opostos; senta-se em uma delas, de terno, com um avental e um estetoscópio ao pescoço, na outra, coloca um estetoscópio e um avental; convida pessoas a se sentarem com ele e “trocar batidas de coração, olhando nos olhos [...] digo que é uma peça de performance arte, explico o que é performance e explico sobre o trabalho, e que escutar o coração do outro é uma forma de estar entre irmãos [...] irmão é o encontro com o outro, alguém em quem confiar as batidas do coração”¹⁴.

Em *Los niños no toman café*, de Juan Der Hairabedian, com a participação de Renato Negrão, a pele negra de Negrão foi coberta de açúcar, e a pele branca de Hairabedian foi coberta de café. Cada um recolheu com uma colher esses alimentos depositados sobre o corpo do outro, colocando-os numa cafeteira armênia. Foi preparado ao lume o café que ambos tomaram, sendo depois também oferecido ao público. Este trabalho é exemplar da imagem primordial da “conjunção dos opostos”, ou “união das polaridades”, imagem por excelência da resolução do conflito psíquico humano essencial, resolvendo, por inerência, outros conflitos internos individuais e, por homologia, suas projeções, no plano da realidade, enquanto conflitos coletivos.

Paulo Rocha e Conjunto Vazio apresentaram *É somente agora que reconheço a sua beleza e me recuso a aprisionar qualquer parte da minha vida*. Num círculo de luz, vemos um bloco de gelo; na orla do círculo, vemos um homem sentado de costas para o centro e outro, pelado e em posição fetal,

ground of concrete experiments that set up new knowledge, on a path with absolutely no return. The undertaking of the group defies the limits of the physical body, generating a porousness through which they access other planes of the body - emotional, mental, intuitional, regenerating themselves, re-birthing. *Vila Rica* is evocative of Minas Gerais's past: barefoot, Jordão steps into a small aluminium tin filled with stones, into which he pours alcohol, stirring it up with the feet; prepared with catheters, some of the members of the group let their blood flow into the tin. Always stirring the stones with his feet, Jordão adds thin sheets of gold to the mixture, grinding them; afterwards, he places his hands on the floor and climbs the wall using his feet, heels over head, to make a painting with his feet. He repeats the procedure of wetting his feet and painting several times; finally, he places his feet back to the floor and sticks what was left of the gold sheets on the fresh painting on the wall. The group also presented *Como chama (How we call)* and *Sehão*. On the first, the members of the group carry lighted candles on the body: on their head, burning pages of a book that they tear one by one; on their torso while crawling to move. On *Sehão*, two members of the group are bandaged together back to back, falling upon the one who walks to carry the other.

The insistence of exploring physical and physiological limits reveals a pattern of “initiatory death”. In this pattern, the experience to which the body is subjected aims at changing the very organization of sensitivity in order to surpass the known ontological condition, empirically and concretely. From the processing of that experience a new knowledge emerges, a new ontological condition. In the biographies of experimental artists that use their bodies, it is not rare to notice that they have gone through episodes of “initiatory death”, such as situations of eminent death, illness, accident, emotional shock. In the rituals of initiatory death, namely those of coming of age, the ordeals suffered by the novice are intended to invoke radical change in the organization of sense experience, generating a new identity: responsible, conscious, and knowledgeable. In some archaic cultures, when coming out of the initiatory cabin, returning

no chão, a pele do corpo mostrando inscrições. No centro do círculo coloca-se Paulo Rocha, despe-se e escreve por todo o corpo com batom vermelho nomes de mulheres. Com um machado, golpeia o bloco de gelo. Deita-se depois sobre o gelo espalhado pelo círculo, também em posição fetal, enquanto se alastra uma projeção de sangue surgido do bloco. Na economia iconográfica da prática experimental, o som é um recurso extremamente deliberado. Sobre o som de *É somente...*, Paulo Rocha diz: “sempre pensamos em sobrecarregar de referências as performances que fazemos, em um sistema de *collage* mesmo [...] aí juntamos uma dessas músicas [do João] com colagens de narrativas, [...] um texto dele sobre amor; minha mãe, ex-namorada e amigas lendo um poema erótico de uma surrealista chamada Joyce Mansur; um amigo lendo um texto dele; eu lendo um texto meu sobre o medo que os homens sentem das mulheres...”¹⁵

Em *Emergía*, Miguel Rodríguez Sepúlveda imprimiu imagens icônicas da cultura popular (típicas de cada país onde realiza este projeto) nas costas dos participantes, que correram em frente a uma parede, sem sair do lugar, até a transpiração desmanchar a imagem, tornando-a ilegível. Sepúlveda resume este projeto na ideia de “emergía”, a energia útil que produz algo, que atinge um propósito. Nestas ações, mostra o corpo como fonte autônoma de uma energia emancipadora que, de dentro para fora, por meio de um “calor interno”, rejeita a “tatuagem” da cultura. O domínio do “calor interno” é tradicionalmente considerado um poder paranormal, uma proeza própria dos heróis.

from the forest, emerging from darkness, the novice shows the symptoms of that change of identity, the most remarkable of them being a complete forgetfulness – of language, his own name, the name of the members of his family, of his whole previous existence. This modification, easy to attain in the context of more archaic cultures, in which the symbolization of death suffices (the separation of the novice from the family, taken into the forest), evolves to more literal procedures with the subsequent cultural complexity. The physical impact of the ordeal is inherent to the pattern of initiatory death, the concrete process of transmutation into a new mode of being; in dreams, hallucinations, insights and reveries, the individual in deep renewal has visions of his own dismemberment, a sign of the archetypal death that precedes the rebirth with a new flesh, into a condition different from the profane.

In different ways, other authors tested the resilience of the body. The *ethos* of experimental practice is centred on a delicate principle of empathy, an amoral solidarity by which the emancipating dimension of 'absolute beginning' is attained and a 'new order of creation' is apprehended. The audience's earnestness is a vital expectation, an urge for the sacred, a yearning for numinosity. From the *ethos* of the experimental practice comes a collective validation of creation and, inherently, of the process of individuation of the artist, whose values are assimilated to those of the collective.

Daniel Saraiva invited the audience to touch his invented instruments, or *Objetos Terapêuticos (Therapeutic Objects)*, provided that they placed themselves under the fresh leather of a bull. The suggestion of change in the mode of being, of retrieval of the instinctual power and its concrete and intuitive processes, is confirmed by the video piece that the artist showed in the video programme, *O Vou (The Go)*. At dawn, on a calm river with dense vegetation, surrounded by mist and condensation, the artists uses his customary material to cover himself up, trying branding with a hot iron on the leather, and then on his own skin. Significantly, the artist emerges from the water of the river, performs this ceremony on land, and returns to

14 E-mail à autora em 6 de julho de 2010.

15 Conversa com a autora durante a MIP2 (data não informada).

AS PROVAÇÕES DO HERÓI

Sentado numa escadaria que dá para o viaduto de Santa Teresa, observando Cinthia Mendonça em *Sobreabismos*, Paulo Veiga Jordão faz uma pausa depois de acompanhar *Sehão* pelas ruas da cidade, uma das apresentações de seu grupo na Manifestação. Regressamos juntos ao Cento e Quatro conversando: a tranquilidade afável de suas reflexões, perguntas e explicações contrasta com a impetuosidade física e a vivacidade das imagens e apresentações trazidas pelo Grupo EmpreZa. Sua chegada à Manifestação parece ter estabelecido uma fronteira que, mesmo para outros praticantes experimentais, parece ser difícil de transpor. Para o grupo, o corpo é uma matéria essencial, aberta a qualquer manipulação que transporte até a coesão psíquica; é o território das experiências concretas que instauram o conhecimento novo, num percurso absolutamente sem retorno. As realizações do grupo desafiam os limites da matéria do corpo físico, criando uma porosidade pela qual têm acesso aos outros planos do corpo, emocional, mental, intuitivo, regenerando-se, renascendo. *Vila Rica* foi pensada como uma ação evocativa do passado de Minas Gerais: com os pés descalços, Jordão entra numa pequena bacia de alumínio com pedras, para onde vai lançando álcool, remexendo os pés; preparados com cateteres, alguns membros do grupo deixam o seu sangue cair na bacia; sempre remexendo as pedras com os pés, Jordão acrescenta à mistura finas folhas de ouro, triturando-as; depois, pousa as mãos no chão e sobe os pés pela parede, colocando-se em posição invertida, para executar uma pintura com os pés; repete o procedimento de molhar os pés e continuar a pintar várias vezes; finalmente, coloca os pés no chão e cola o que resta das folhas de ouro na pintura que escorre na parede. Foram ainda apresentados *Como chama* e *Sehão*, trabalhos já conhecidos do grupo. No

the water, as if indicating that we had been faced by projections of deep, unconscious psychism. It is an action with a mythical scope, a symbolic complex of death and rebirth to a new identity, of retrieval of an animal, natural condition and, therefore, of nostalgia for the instinctual force.

Imersão/transbordamento/resistência (Immersion/Overflowing/Resistance), by Marco Paulo Rolla, is a setting with seventy buckets full of water, where the artist and six other participants methodically and vigourously plunge their heads, keeping them underwater until they can no longer hold their breath. They emerge gasping for air, while the sounds are amplified throughout the space – the noise of the plunging, the sound of suffocation and of urgent breath, of water projected over the ground, of buckets being knocked over. The action was repeated until every bucket on the floor was empty, a chaos after the deluge. In addition to the reference to the classical process of torture, by which we can read the piece as an 'initiatory trial', all the constraint conveyed by the elements of the action – water contained in a bucket, the head contained in the bucket, breathing impeded by the water, plunging only the head – seems to express an assault to the fluid and integral infinitude of the psyche. The persistence of the exercise liberates the water over the body and over the space, permeating all matter in chaos, so that a new creative cycle may commence.

Wax/Latex/Mud, by Dirk Jan Jager happened over three different days: on the first day, the artist was stripped of his suit, methodically cut by his collaborators, after which he was completely hair waxed; on the second day he was covered in latex, that was then peeled off and, on the third day, he was covered with clay, that was also peeled off, while the material residues of these actions were lain respectively on three canvases. As a repeated action, taking place at the same time, in consecutive days and with specific substances, it gained the dimension of a ritual, in this case, of 'dismemberment'. The symbolic substitution of the bodily matter is certified, in concrete terms, by the exhibition of its 'remnants', while the new body shows the freshness, softness and splendour of the new man.

primeiro, os membros do grupo transportam velas acesas no corpo: na cabeça, queimando no fogo páginas de livros que vão rasgando; no tronco, engatinhando para deslocar-se. Em *Sehão*, dois membros do grupo são enfaixados de costas um para o outro, necessariamente cabendo ao que caminha transportar o outro.

A apetência pelo limite físico ou fisiológico é reveladora de um padrão de “morte iniciática”. Neste padrão, a experiência a que o corpo é submetido pretende modificar a própria organização da sensibilidade, de modo a superar a condição ontológica conhecida, empírica e concretamente; do processamento dessa experiência surge um conhecimento novo, uma condição ontológica nova. Na biografia de artistas experimentais que usam o corpo, não é raro verificar que estes passaram por episódios de “morte iniciática”, tal como podem ser interpretadas situações de morte iminente, seja por doença ou por acidente. Nos rituais de iniciação, designadamente de passagem de idade, as provações sofridas pelo noviço destinam-se a essa modificação radical na organização da experiência sensível, gerando uma identidade nova, responsável, consciente e conhecedora. Em algumas culturas arcaicas, saído da cabine de iniciação, regressado da floresta, emergindo da escuridão, o noviço apresenta os sintomas dessa mudança de identidade, sendo o mais notável o esquecimento – da linguagem, do próprio nome, dos membros de sua família, de toda a existência anterior. Esta modificação – fácil de atingir no contexto das culturas mais arcaicas, nas quais basta a simbolização de morte (separando o noviço da família e retirando-o para a floresta) – evolui para procedimentos mais literais com a complexidade cultural subsequente. O impacto corporal das provações é inerente ao padrão de morte iniciática, o processo concreto de transmutação para um modo de ser novo; em sonhos, alucinações, *insights* e devaneios,

In (*entre:*) *para se ver o que não se vê (come in) to see what you cannot see*, Raquel Versieux and Bárbara Ahouaji tried perhaps to show the invisible violence of attachments or of conditionings. They covered their body with liquid glue, moving between the two walls of the central aisle at Cento e Quatro, coming together, compressed against one another, against the floor, against the walls, and coming apart in order to make the thin, increasingly perceptible threads of glue, finally tugging the skin, as the glue hardened and dried out. *Edificação (Edification)*, from the Coletivo Xepa, took place at the Praça da Estação, where the members of the group built several brick walls. Without using mortar, the walls collapsed under their own weight. When one wall collapsed, the group discarded the pile of ruins to start a new one. Felipe Salem tied himself up to a vertical trolley for his presentation *Deriva (Adrift)*, in which he was driven by the audience, without interfering in the moves. Cinthia Mendonça, in *Sobreabismos (Overabysses)*, marched for three hours over the Viaduto de Santa Tereza, shoeless and repeatedly crossing the bridge. At each stage, she refreshed her feet in a basin full of golden and ochre pigmented water, leaving her footprints along the way.

The bodily function of nutrition, showed by the presence of edible items, is comprised in a universe of references that regards the body as a physiological dwelling, in which bodily functions assume a mythical character, inherent to the synergy of the individual with the collective. Exemplary presentations with this sense were *Five senses in Brazil*, by Nezaket Ekici, who prepared a meal that afterwards everybody shared with the collaboration of an audience of one hundred people. In *Oferenda à Cabeça (Offering to the Head)*, Ayrson Heraclito displayed around the head of each of the nine participants the typical food of each of the nine main Orixás of Candomblé. *Oferenda à Cabeça* was splendid and moving: the entire space was prepared for receiving the representatives of each Orisha on the mats disposed in a circle. Participants were wearing plain white clothes and sat waiting; when their turn came, they would lie on their respective mat. The music for each of the Orixás would fill the air.

o indivíduo em renovação profunda tem visões de seu próprio desmembramento, um sinal da morte arquetípica que precede o renascimento numa carne nova, para uma condição diferente da profana.

De modos diferentes, outros autores testaram a resistência do corpo. O *ethos* da prática experimental centra-se em um delicado e sutil princípio de empatia, uma solidariedade amorosa pela qual se atinge a dimensão emancipadora do “início absoluto” e se apreende a “nova ordem de criação”. A seriedade concentrada da audiência é uma expectativa vital, um desejo de sagrado, uma ânsia de numinosidade. Do *ethos* da prática experimental resulta uma validação coletiva da criação e, por inerência, do processo de individuação do artista, cujos valores são assimilados aos do coletivo.

Daniel Saraiva convidou a audiência a tocar seus instrumentos inventados, ou *Objetos terapêuticos*, desde que, para tanto, colocassem, sobre o corpo, o couro de boi recém-retirado. A evidente sugestão de *mudança de modo de ser*, de resgate do poder instintivo e de seus inerentes processos concretos e intuitivos, é confirmada com a peça de vídeo do artista apresentada na programação de vídeo, *O vou*. Durante a alvorada, num rio calmo com vegetação densa, entre névoa e condensação, o artista usa seu habitual couro de animal para cobrir-se, ensaiando sobre este, e depois concretizando sobre sua própria pele, uma marcação com ferro em brasa; significativamente, o artista emerge da água do rio, realiza em terra a cerimônia, e retorna à água do rio, como que nos indicando que estivemos perante as projeções de um psiquismo profundo e inconsciente. Trata-se de uma ação de alcance mítico, um complexo simbólico de morte e renascimento para uma nova identidade, de resgate de uma condição natural, animal e, portanto, de nostalgia da força instintual.

The materials organic, natural, vibrant colours, as well as the highly contrasting lighting, brought an extreme cohesion to the entire space, unified by the ceremony.

With a less convivial character, showing the instrumentalisation of physiology by the dominant pedagogic ideology, through the perverse contradiction between discourse and the impact of the actions it extols, Cláudia Paim presented *Tenho medo de quem só quer o meu bem* (*I am afraid of those who only wish me well*). On a towel on the floor, a great quantity of food is displayed; the artist places herself in front of it and starts taking off her clothes until she is naked; yet, she keeps on her high heel shoes. She sits down and starts eating the food, methodically and, soon enough, in a forced way. The sound track by Ulisses Ferrete combines sounds of chewing, of toys and of a flute, while Cláudia Paim utters sentences increasingly more disturbing: ‘Eat to become prettier’, ‘Eat to get a good husband’, ‘Eat or I won’t like you anymore...’ The artist also participated in the improvised presentation of the performance *Maleducção* (*Impoliteness*) by the Grupo Empreza, a group meal eaten in a public place, using odontological devices to keep the lips apart, and keeping all their hands tied together.

ON STAGE

Dudude Herrmann and Marco Paulo Rolla presented *Disyquilibrium* (*Imbalance*), within a practice of contact, improvisation and de-automatisation of movements and gestures. The logic of their movements appears to be the abolition of the distinctive human attribute of verticality, the deprivation of the evolutionary prowess of keeping the balance over two feet and two legs to move in space. Surrounded by products of civilisation, symbolically represented by a myriad of objects from daily life, these become the pretext or cause for as many falls, a figuration of an evolutionary regression.

Imersão/transbordamento/resistência, de Marco Paulo Rolla, mostra um cenário de setenta baldes cheios de água, onde o artista e mais seis participantes mergulham metódica e vigorosamente a cabeça, mantendo-a submersa até o limite da retenção do fôlego, para emergir bruscamente em busca de ar, enquanto o som captado é amplificado pelo espaço – o ruído dos mergulhos, os sons da sufocação, da inspiração aflita, o barulho da água projetada e dos baldes largados ao chão. A ação foi repetida até todos os baldes estarem vazios, deitados no chão coberto de água, o caos depois de um dilúvio. Para além da referência ao clássico processo de tortura, pela qual podemos entender esta peça como uma “provação iniciática”, todo o constrangimento patente nos elementos da ação – água contida num balde, cabeça contida no balde, respiração contida pela água, mergulho limitado à cabeça – parece expressar o ataque à infinitude fluida e íntegra da psique. A persistência no exercício libera a água sobre o espaço e sobre o corpo, permeando toda a matéria em caos, para que se inicie um novo ciclo criativo.

Wax/Latex/Mud, de Dirk Jan Jager, decorreu em três dias diferentes: no primeiro, o artista foi despojado de seu terno, metodicamente cortado pelos colaboradores, e foi depois inteiramente depilado com cera; no segundo, foi coberto de látex, sendo o revestimento retirado depois de seco; e, no terceiro, foi coberto de argila, sendo esse revestimento também retirado depois de seco, enquanto os resíduos materiais dessas ações eram depositados, respectivamente, sobre três telas. Por se tratar de uma ação repetida na íntegra, à mesma hora, em dias consecutivos e com substâncias específicas, parece ganhar a dimensão de rito, neste caso, de “desmembramento”. A substituição simbólica da matéria do corpo é comprovada, em concreto, pela exibição de seus “restos”, enquanto o novo corpo exibe a frescura, maciez e esplendor do homem novo.

Other authors brought stage shows that also inverted the disciplinary models for using the body, with an ironic character that could be described as live art. Thelma Bonavita and Christian Duarte presented *eletroquímicos, baby* (*electrochemicals, baby*), a duet with elementary, clear, subtle, and precise visual choreography and sound composition. The arrangement of performers' bodies, their mutual interaction and also with sound, in a deliberate, slow, detailed way, dismantled some of the surprisingly universal histrionic twiches and clichés of popular social behaviour, establishing a direct and sophisticated complicity with the audience.

Lovers from La Bas, with Thelma Bonavita, Ana Dupas and Natalia Mallo, aimed at defying the frontiers of the relation between audience and performer through the codes of pop culture and pop spectacle in a ludic way. Propped up as pop diva characters, Thelma Bonavita and Ana Dupas sang over an electronic base created by Natalia Mallo, 'playing with the aesthetics of Lounge, lyrics (collective authorship), a collage of personal statements, lyrics from songs, etc.' Mallo prepared cocktails to give to the audience, and played 'real time remixes, with Madonna, Schneider TM and Miami Bass rhythm'¹³, while Bonavita and Dupas vertiginously approached the audience.

ON THE STREET

Interactive, ludic, conceived for the kinesthetic acknowledgement of the body, *Sensorial*, by Mavi Veloso and Estela Tiemy, offered the audience the use of several balloons made of plastic bags taped together, with variable dimensions (between 2.5m and 3.5m) to collectively manouvre outside, on the ground. Presented just after the opening of MIP2, *Sensorial* brought the atmosphere of celebration outside.

13

Email to the author in 3 July 2010.

Em (*entre:*) *para se ver o que não se vê*, Raquel Versieux e Bárbara Ahouaji tentaram talvez mostrar a violência invisível do apego ou dos condicionamentos. Cobriram o corpo com cola líquida, deslocando-se entre as duas paredes do vão do espaço central do Cento e Quatro, comprimindo-se uma contra a outra, contra o chão, contra as paredes, e separando-se para formar entre si fios cada vez mais perceptíveis de cola, depois repuxando a pele, à medida que a cola endurecia e secava. *Edificação*, do Coletivo Xepa, decorreu na Praça da Estação, onde os elementos do grupo construíram vários muros de tijolo que, dispostos sem argamassa, ruíam sob seu próprio peso. Quando um muro desaba, o coletivo abandona as ruínas para começar um novo muro. Felipe Salem fez-se atar a um carrinho vertical de transporte de cargas para sua apresentação *Deriva*, durante a qual se deixou conduzir pelo público, não interferindo no destino de seus deslocamentos. Cinthia Mendonça, em *Sobreabismos*, percorreu, em marcha, durante três horas, o viaduto de Santa Teresa, descalça e repetindo o percurso entre os extremos da ponte. A cada etapa, refrescava os pés numa bacia com água pigmentada de ocre e purpurina dourada, deixando as impressões de seus passos ao longo do viaduto.

A função corporal da nutrição, assinalada pela presença de artigos comestíveis, insere-se num universo de referências que coloca o corpo como domicílio fisiológico, no qual as funções corporais assumem um caráter mítico, inerente à sinergia do indivíduo com o coletivo. Apresentações exemplares desta elaboração de sentido foram *5 Senses in Brazil* e *Oferenda à Cabeça*. Na primeira a artista Nezaket Ekici, com a colaboração de uma audiência de cem pessoas, preparou uma refeição que depois todos ingeriram. Em *Oferenda à Cabeça*, Ayrson Heráclito dispôs, ao redor da cabeça de cada um de nove participantes, a comida típica

Several participants presented performances in which the material component was apparel (mostly dresses), guiding their actions according to their iconographic incidences. In different ways, these works question the body as a linguistic dwelling, referring to the possibility of interpersonal action, be it affective, by sharing one's own private space or memory, or metaphorically, by sharing a fiction. For example, in *On Travel*, Elke Veltman visited the underground and the Parque Municipal wearing a dress with a long tail, expanding her vital space to bring strangers closer to her, while Juliana Capibaribe slowly strolled with her *Vestido (Dress)* at the Praça da Estação, an enormous gown made out of offered clothes. Each piece of clothing had a life story that the artist had heard from the one who offered it, memories that the artist told to those who asked about her act.

VIDEO

As informed by Marco Paulo Rolla, Programs I, II and III (under the curatorship of CEIA) at MIP2 video show focused on three mainstream themes: landscape; inside/outside; discomfort. 'Landscape' selected works included actions in natural landscapes, urban locations, and transition locations (non-local). Among the latter, Daniel Saraiva's *O vou*, and Paulo Nazareth's *Só para ver avião passar* – showing the artist on a slit of nature between viaducts, opening a hole on the ground to fix a precarious supporting piece to mark the place where he could contemplate the sky. Among the natural landscape works, many depict water – the ultimate symbol of unconsciousness, or *anima*. In *Marinha*, by Viviane Avelar Gandra, hair is being cut from someone sitting by the water on a foggy, melancholic sea inlet, and whose back is all one can see. While blended to the sea natural flora as it falls on the sand by the algae, the hair is taken by the waves. Extension of the body and symbolic projection of world libido, the hair is swollen by the dark, slow water – deepest unconsciousness. Libido retrograde movement towards unconsciousness is the first step in solving inner conflicts, creatively

de cada um dos nove principais orixás do Candomblé. *Oferenda à Cabeça* foi esplendoroso e emocionante: todo o espaço da sala preparado para receber, nas esteiras dispostas em um largo círculo, o representante de cada orixá. Os participantes esperavam sentados em suas vestes brancas e, chegada sua vez, deitavam-se na esteira. As músicas de cada orixá soavam no ar, enquanto Heráclito os compunha um a um. As cores orgânicas, naturais e vivas dos materiais, e a iluminação pontual em alto contraste traziam uma coesão extrema a todo o espaço, unificado pela cerimônia.

Com um caráter menos convivial, mostrando a instrumentalização da fisiologia pela ideologia pedagógica predominante, através da contradição perversa entre o discurso e o impacto da ação que este preconiza, Cláudia Paim apresentou *Tenho medo de quem só quer o meu bem*. Em uma toalha está disposta uma grande quantidade de alimentos; a artista coloca-se diante desta e despe o conjunto de saia e casaco até ficar nua, conservando os sapatos de salto alto. Senta-se e começa a ingerir os alimentos, metodicamente, depois forçadamente. A sonorização de Ulisses Ferrete combina sons de mastigação, de brinquedos e de uma flauta, enquanto Cláudia Paim vai proferindo frases progressivamente mais inquietantes: “Coma para ficar bonita”, “Coma para arrumar um bom marido”, “Coma, senão não gosto de você...”. A artista participou também da apresentação improvisada da performance *Maleducção* do Grupo EmpreZa, refeição tomada em grupo num local público, porém com aparelhos odontológicos de afastar lábios e mantendo todos as mãos atadas entre si.

resolved when libido moves back to consciousness, carrying with it a symbol, or a primordial image, which determines the parity between disputing parties.

In II, 'inside/outside', most pieces selected depict actions within confined spaces, such as *Home*, by Elke Veltman – the artist stays inside an elevator for 24 hours, while being filmed by the security camera. More notoriously symbolic is Carlos Magno's *1976* – a primordial image of duality. On a single plane, in slow motion, inverted chronology, a male figure stays underwater, sitting, crossed legs, at the bottom of a pool, kept down by a hand that pushes him on the head while holding the strings of weights that keep two live chickens – still struggling – underwater, one on each side. The deep blue color and the soft luminosity involving the scene have a sedating effect; slowness and introspection in the atmosphere are underlined by Sara Alves' reverberating soundtrack - minimalist, soft, with guitar echoes and distortions, keyboards, and a female voice. *D'outros véus*, by Raquel Versieux, stands out from its liveliness and spontaneity in using technology, an edition rich in dimension scales variation and plane changes, indications of extroversive impulse. That opposes the mainstream option in video making – a single plane capturing actions, or compositions where the camera is perceived as static. Versieux explores the plastic potential of materials on the body in successive episodes - in the bathtub, in front of a mirror, along a wall. Water, mud, or paint, and transparent plastic veils or translucent paper cover the bare skin and parts of the anatomy to insinuate their extensibility, an infinite contact surface inscribing the body in the world. Everything happens very fast, actions are flown over. Halfway through, the body fluctuates over the sea, seen from a distance, the hypothesis of the contrast between outside and inside is then perceived, a pause in the confined state of compartments or films, despite the plastic cap involving the hair.

In III, 'discomfort', one of the approximation criteria may have been the erosive effect of repetition; therefore, some pieces show the indefinite repetition of phrases or actions. The most effective

NO PALCO

Dudude e Marco Paulo Rolla apresentaram *Disyquilíbrio*, dentro de uma prática de contato, improvisação e desautomatização de movimentos e gestos. A lógica do movimento de ambos parece ter sido a abolição do atributo distintivo humano da verticalidade, a destituição da proeza evolucionária de equilibrar-se sobre dois pés e duas pernas para deslocar-se no espaço. Rodeados dos produtos da civilização, simbolicamente representados por uma miríade de objetos do cotidiano, estes mesmos se tornam o pretexto ou causa para outras tantas quedas, figuração do recuo evolutivo.

Outros autores trouxeram espetáculos de palco igualmente inversores dos modelos corporais disciplinares, com caráter irônico, que poderiam ser descritos como *live art*. Thelma Bonavita e Christian Duarte apresentaram *eletroquímicos, baby*, um dueto de coreografia visual e composição sonora elementares e claras, sutis e precisas. O arranjo do corpo dos performers, sua interação mútua e com o som, desmontou, deliberadamente, lentidão e detalhe, alguns histrionismos e clichês do comportamento social pop, surpreendentemente universais, estabelecendo uma cumplicidade sofisticada e direta com a audiência. *Lovers from La Bas*, de Thelma Bonavita, Ana Dupas e Natalia Mallo, pretendeu desafiar ludicamente as fronteiras da relação entre público e performer a partir dos códigos da cultura e do espetáculo pop. Montadas como personagens divas pop, Thelma Bonavita e Ana Dupas cantaram sobre uma base eletrônica criada por Natalia Mallo que “brinca com a estética do Lounge, a letra (de autoria coletiva), uma colagem de depoimentos pessoais, letras de música etc.”. Mallo preparou coquetéis para oferecer ao público, e colocou ainda “remixes, em tempo real, em cima de Madonna, Schneider

discomfort, however, is that raised by works that involve physiologic interventions. *Cabelo*, by Paulo Nazareth, shows the artist eating his own hair, also an image of libido regression. However, here, the creativity involved in that ‘meal’, where silverware and plate are used, emphasized the educational, conditioning effect of the context over the individual – a mouth full to the limit with the energy that has been given back, declined by the educated world... *Solidão do fauno* pays homage to Nijinski who, in 1912, in *L’après-midi d’un faune*, run by himself and with score by Claude Debussy, would have mimicked the masturbation of the faun he represented. Marco Paulo Rolla, whose faun character was already present in previous works, performs the action to emphasize the exacerbation of animal libido in loneliness.

Program IV was organized by Goto, from *epa!*, who promoted the mapping of contemporary video art for the Circuitos Compartilhados¹ collection. The selection presented works that explored the video technology characteristics that would destabilize the atavistic notions of body images. *Three Transitions*, by Peter Campus, 1973, illustrates the possibility of making the body lose its material density, turning it bidimensional, or the recipient of bidimensional layers. Lula Wanderlei, in *Arte é o futebol sem bola (Art is soccer without a ball)* presents iconic moments of soccer broadcasting. He subtracts the ball from the image to later reduce movement speed and add small fragments as the documented action becomes more abstract.

Parts V and VI were presented by Balin House Projects, a partnership between Eduardo Padilha and LADA², directed by Lois Keidan. The first work selection offered a global view of the vitality of ‘live art’ contemporary production in the United Kingdom, from the renowned Franko B. (*I Miss You*), Forced Entertainment (*12am: Awake and*

1 As informed in the Synopses Catalogue (Catálogo de Sinopses) (NEWTON, Goto, org. 2008), the publication counts on over 44 hours of work on videos, 225 titles, totalling 35 DVDs and covering 40 years of contemporary production.

2 Live Art Development Agency, main organization for the development of ‘Live Art’ in the United Kingdom, directed by Lois Keidan.

TM e ritmo Miami Bass”¹⁶, enquanto Bonavita e Dupas se aproximavam vertiginosamente da audiência.

NA RUA

Interativa, lúdica, concebida para um reconhecimento cinestésico do corpo, foi *Sensorial*, de Mavi Veloso e Estela Tiemy, que colocaram à disposição do público vários balões construídos com sacolas de plástico, unidas com durex, de dimensões variáveis (entre 2,5 e 3,5 m) para manobrar conjuntamente no exterior, à altura do solo. Apresentada logo após a abertura da MIP2, *Sensorial* propagou, para o exterior do edifício, a atmosfera de celebração.

Várias participantes apresentaram performances cuja componente plástica era a indumentária (majoritariamente vestidos), orientando sua ação em conformidade com as incidências iconográficas da mesma. De modos diferentes, estes trabalhos questionam o corpo como domicílio linguístico, remetendo à possibilidades de interação pessoal, seja afetiva, pela partilha do espaço privado ou da memória, seja metafórica, pela partilha de uma ficção. Por exemplo, em *On Travel*, Elke Veltman frequentou o metrô e o Parque Municipal com um vestido de enorme cauda, estendendo seu espaço vital para provocar a aproximação de estranhos, enquanto Juliana Capibaribe passeou lentamente seu *Vestido* na Praça da Estação, enorme peça de indumentária feita de roupas oferecidas. Cada peça de roupa corresponde a uma história de vida ouvida pela artista ao recebê-la, memórias que a artista contou aos passantes curiosos.

16 E-mail à autora em 3 de julho de 2010.

Looking Down), Blast Theory (*Can You See Me Now?*) or French Mothershead (*Shops*) to Oreet Ashery (*Oh Jerusalem*) or Joshua Sofaer (*Tate Scavengers*), among others. The second selection, of historic artists, exhibited the extensive *Treintaycuatropiècesdistinguées&onestriptease*, by La Ribot, and *Violin Siren*, by Giorgio Sardotti.

References:

DeROSE, M. (2007) *Tratado de Yôga*. São Paulo: Nobel/Uni-Yôga.

ELIADE, Mircea (1971). *Patterns in Comparative Religion* (orig. publ. 1958. *Traité d’Histoire des Religions*. Paris: Editions Payot). London: Sheed and Ward.

ELIADE, Mircea (1990). *Yoga, Immortality and Freedom* (orig. publ. *Le Yoga. Immortalité et Liberté*, Librairie Payot, Paris, 1954). New Jersey: Princeton.

JUNG, G. (1990). *The basic writings of Carl Gustav Jung*. New York: Princeton University Press.

NEWTON, Goto, org. ‘Circuitos compartilhados’, catálogo de sinopses. Curitiba: 2008.

VÍDEO

Na mostra de vídeo MIP2, os programas I, II e III (cuja curadoria coube ao CEIA), segundo Marco Paulo Rolla, tiveram três eixos temáticos: paisagem, dentro/fora, e incômodo. Em ‘paisagem’, os trabalhos selecionados situam ações em paisagens naturais, locais urbanos ou locais de transição (não locais). Entre estes últimos, inclui-se *O vou*, de Daniel Saraiva, e *Só para ver avião passar*, de Paulo Nazareth, que mostra o artista numa réstia de natureza entre viadutos rodoviários, abrindo um buraco na terra para instalar um precário móvel de suporte, marcando o local para permanecer olhando o céu. Entre os trabalhos situados em paisagens naturais, vários mostram ações na água, símbolo por excelência do inconsciente ou da *anima*. Em *Marinha*, de Viviane Avelar Gandra, pedaços de cabelo vão sendo cortados de alguém que vemos apenas de costas, sentada perto da água de uma enseada marítima enevoada, melancólica; caem sobre a areia ao lado de algas, equiparando-se à flora natural do mar, e são levados pelas ondas. O cabelo, extensão do corpo e projeção simbólica da libido no mundo, é engolido pela água escura e lenta, o inconsciente mais profundo. O movimento retrógrado da libido para o inconsciente representa a primeira etapa na resolução de um conflito interno, solucionado criativamente pelo regresso da libido à consciência, trazendo consigo um símbolo, ou imagem primordial, que estabelece a paridade entre as partes que se disputam.

Na seleção II, ‘dentro/fora’, ações realizadas em espaços confinados caracterizam a maior parte das peças selecionadas, como *Home*, de Elke Veltman, que, durante 24 horas, habita um elevador, filmada pela câmara de segurança do mesmo. Mais notoriamente simbólico é *1976*, de Carlos Magno, imagem primordial de dualidade. Em

plano único, *slow motion* e cronologia invertida, uma figura masculina permanece debaixo d’água, sentada de pernas cruzadas no fundo da piscina, firmada por uma mão que a empurra pela cabeça, e segurando os fios dos pesos que mantêm submersas, uma de cada lado, duas galinhas vivas e ainda debatendo-se. O azul profundo e a luminosidade tênue que envolve a cena têm um efeito de sedação, e a lentidão e introspeção da atmosfera são sublinhadas pelo som reverberante da trilha sonora de Sara Alves, minimalista e suave, com ecos e distorções de guitarra, teclas e voz feminina. *Doutros véus*, de Raquel Versieux, destaca-se pela desenvoltura e espontaneidade no uso da tecnologia; os desacertos da animação por fotogramas sugerindo inquietude e instabilidade, a edição rica em variação de escalas de dimensão e em mudanças de plano, indicativos de um impulso extroverso. Isto contrasta com a opção predominante, em trabalhos de vídeo, de um plano único capturando acontecimentos, ou de composições em que a câmera é percebida como estática. Versieux explora o potencial plástico dos materiais no corpo em episódios sucessivos, na banheira, diante do espelho, ao longo de uma parede: água, lama ou tinta, e véus de plástico transparente ou papel translúcido, cobrem a pele nua e partes da anatomia, para insinuarem sua extensibilidade, uma superfície de contato infinita que inscreve o corpo pelo mundo. Tudo acontece velozmente, voamos sobre os acontecimentos. E quando, na metade da peça, o corpo flutua no mar, visto de longe, sentimos a hipótese do contraste entre o dentro e o fora, uma pausa no seu confinamento em compartimentos ou películas, apesar da touca plástica que envolve o cabelo.

No programa III, ‘incômodo’, um dos critérios de aproximação terá sido o efeito erosivo da repetição e, assim, alguns trabalhos mostram a repetição indefinida de frases

ou ações, sendo, porém, mais efetivo, o incômodo suscitado por trabalhos envolvendo intervenções fisiológicas. *Cabelo*, de Paulo Nazareth, mostra o artista comendo metodicamente seu próprio cabelo, imagem também da regressão da libido; todavia, neste caso, toda a civilidade envolvendo a ‘refeição’, tomada com talher e prato, assinala o efeito educador, condicionador, do contexto sobre o indivíduo; a boca cheia até o limite com a energia devolvida, declinada, pelo mundo educado... *Solidão do fauno* é uma homenagem a Nijinski que, em 1912, em *L’après-midi d’un faune*, espetáculo dirigido por ele e com música de Claude Debussy, terá mimetizado a masturbação do fauno que representava; Marco Paulo Rolla, cuja personagem do fauno vem de trabalhos anteriores, efetua esta ação para assinalar a exacerbação da libido animal no contexto da solidão.

O programa IV foi organizada por Goto, do *epal*, promotor do mapeamento da produção de videoarte contemporânea no acervo Circuitos Compartilhados¹⁷. A seleção apresentou trabalhos que exploram características da videotecnologia para desestabilizar noções atávicas de imagem de corpo. *Three Transitions*, de Peter Campus, de 1973, ilustra a possibilidade de fazer o corpo perder sua densidade material, tornando-o bidimensional ou um depósito de camadas bidimensionais. Lula Wanderlei, em *Arte é o futebol sem bola*, apresenta momentos icônicos de transmissões de futebol, subtraindo da imagem a bola, para reduzir, depois, a velocidade do movimento e acrescentar pequenos fragmentos de trilhas sonoras díspares, procedimentos que revelam uma nova corporalidade, à medida que o acontecimento documentado se torna mais abstrato.

17 Este acervo, segundo informação do seu Catálogo de Sinopses (NEWTON, Goto, org. 2008), conta com mais de 44 horas de trabalhos em vídeo, 225 títulos, registrados em 35 DVDs, relativos a quarenta anos de produção contemporânea.

As partes v e vi foram apresentadas pelo Balin House Projects, de Eduardo Padilha, em parceria com a LADA¹⁸, de Lois Keidan. A primeira seleção de trabalhos ofereceu uma visão global da vitalidade da produção contemporânea de “live art” baseada no Reino Unido, desde os consagrados Franko B. (*I Miss You*), Forced Entertainment (*12am: Awake and Looking Down*), Blast Theory (*Can You See Me Now?*) ou French Mothershead (*Shops*) até Oreet Ashery (*Oh Jerusalem*) ou Joshua Sofaer (*Tate Scavengers*), entre outros. A segunda seleção, de artistas históricos, mostrou os extensos *Treintaycuatropiècesdistinguées&onestriptease*, de La Ribot, e *Violin Siren*, de Giorgio Sardotti.

Referências bibliográficas:

DEROSE, M. (2007). *Tratado de Yôga*. São Paulo: Nobel/Uni-Yôga.

ELIADE, Mircea (1971). *Patterns in Comparative Religion* (orig. publ. 1958. *Traité d’Histoire des Religions*. Paris: Editions Payot). London: Sheed and Ward.

ELIADE, Mircea (1990). *Yoga, Immortality and Freedom* (orig. publ. *Le Yoga. Immortalité et Liberté*, Librairie Payot, Paris, 1954). New Jersey: Princeton.

JUNG, G. (1990). *The basic writings of Carl Gustav Jung*. New York: Princeton University Press.

NEWTON, Goto, org. ‘Circuitos compartilhados’, catálogo de sinopses. Curitiba: 2008.

18 Live Art Development Agency, principal organização para o desenvolvimento da “live art” no Reino Unido, dirigida por Lois Keidan.

MIP2

II manifestação internacional de performance

CEIA — Centro de Experimentação e Informação de Arte

EVENTO (2009)

Coordenação geral e curadoria MARCO PAULO ROLLA, MARCOS HILL

Curadoria Espaço Aberto
DUDUDE, MARCO PAULO ROLLA, MARCOS HILL

Curadoria Mostra de videoperformances BALIN HOUSE PROJECTS/LADA, MARCO PAULO ROLLA, GOTO, JOACÉLIO BATISTA

Coordenação de produção executiva PATRÍCIA MATOS

Equipe de produção CHEI, MARISE DINIS, MERRY COUTO, WILLIAM GOMES

Assistentes de produção CLÁUDIA COUTO, SARA MARJORIE, HENRIQUE FONSECA, PAULO VICTOR DE CASTRO

Coordenação registros JOACÉLIO BATISTA, MARCELO TERÇA-NADA!

Fotografia e vídeo AFFONSO UCHOA, ALESSANDRO COELHO, ALEX LINDOLFO, ANA MORAIS, BRÍGIDA CAMPBELL, BRUNO VILELA, HENRIQUE TEIXEIRA, IGOR AMIN, JOACÉLIO BATISTA, JULIANA RABELLO, JULIUS, LUCAS DUPIN, MARCELO TERÇA-NADA!, PEDRO VENEROSO, TANDE CAMPOS

Arte gráfica VIVIANE AVELAR GANDRA

coordenação técnica MÁRCIO ALVES

assistência técnica BRUNO FREIRE

cenotécnica WLADIMIR CONCEIÇÃO ANDRADE

tradução workshops ALICE HEEREN, FERNANDA F. DE LENA, LUCAS HILL

assessoria de imprensa SINAL DE FUMAÇA

assessoria jurídica DRUMMOND & NEUMAYR

web design MARCELO TERÇA-NADA!

revista eletrônica (edição e projeto) BRÍGIDA CAMPBELL

coordenação editorial CEIA, arte e produção gráfica VIVIANE AVELAR GANDRA

colaboração site CEIA (textos)

SUZANA VAZ, MARIANA LAGE, CHRISTINA FORNACIARI

agradecimento especial INÊS RABELO

Agradecimentos: Agnes Farkasvolgyi, Ana Luisa Bosco Freire, Brígida Campbell, Cristiano Bickel, demolição/construcción (graciela de oliveira, soledad sánchez, marcela astorga), Fábio Dornas, Fernanda Gomes, FIT BH, luiz lazafá e maciel (halt), Ilma Dornas e família, Inês rabelo, Joubert Cândido, Marcelo Terça-Nada, Miriam Lott.

realização:



patrocínio:
vivo

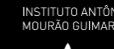


parceria
institucional:



MUSEU INIMÁ DE PAULA

apoio:



www.halt.com.br



PUBLICAÇÃO (2012-2016)

Coordenação e edição geral MARCO PAULO ROLLA

Produção executiva PATRÍCIA MATOS

Edição vídeos JOACÉLIO BATISTA

Edição final, coordenação e produção editoriais, projetos editorial e gráfico,
edição imagens, composição VIVIANE AVELAR GANDRA

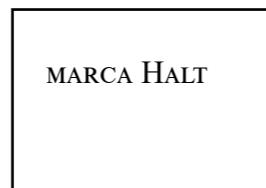
Revisão textos REGINA ALFARANO, REGINA STOCKLEN

Tradução CHEI, REGINA ALFARANO

Produção gráfica RICARDO MARQUES

Impressão e acabamento HALT GRÁFICA

Apoio:



II manifestação internacional de performance

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-89033-49-3



9 788589 039093

www.ceiaart.com.br

