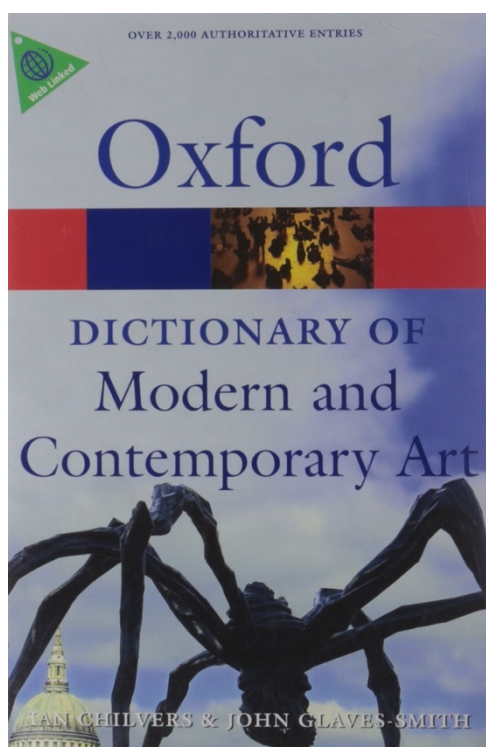




DEFINIÇÕES DE PERFORMANCE E *PERFORMANCE ART*

Chilvers, I.; Graves-Smith, J. *Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Second Edition. Oxford University Press: Great Britain, 2009 [1999, 1998], Art Apple Books S/p.



Performance (Performance Art) An art form related to dance and theatre, in which the **actions of the body, generally presented 'live' to an audience, are the most important element**. Unlike the *Happening, a term principally associated with New York about 1960, it has become a worldwide phenomenon, practised by many leading contemporary artists. It was in the later 1960s and particularly **in the 1970s that Performance art became recognized as a category of art in itself (the first quotation cited under the term in the Oxford English Dictionary dates from 1971)**.

It is common, as did **RoseLee Goldberg** in her pioneering study first published in 1979, to trace **Performance art back to the *Futurists and *Dadaists**, who often staged humorous or provocative events to promote their work or ideas. Soviet *agitprop and *Bauhaus theatre are later contributions to this history.

The art historian Attanasi de Felice has looked back still further to the masquerades of Leonardo da Vinci (1452–1519) or the spectacles of Gianlorenzo Bernini (1598–1680). When "this history is considered, Performance is less a specifically *modernist art practice than a reaction against the restricted specialist notion of the artist's role, which reached its apogee in the *formalist theories of Roger Fry and Clement *Greenberg. **In practice, the exact boundaries between Performance and theatre, dance, or music can be hard to draw, especially when some Performances, such as those of Laurie *Anderson, have been presented in a conventional theatrical setting. The simple and tautological solution would be to say that Performance art is done by artists for an art audience, that is to say one which is already primed with certain knowledge and expectations.** Certainly much Performance has been produced by artists active in other fields, such as Joseph *Beuys, Robert *Morris, and *Gilbert & George. **The objection here might be that Performance is a form which has conspicuously moved outside the framework of gallery and museum, demanding that its audience, whether 'insiders' or not, draw upon experiences and responses which may include shock and laughter, going beyond normal responses to both art and theatre. One of the most important contemporary practitioners, Marina *Abramović, has stated that Performance is totally different from theatre, in which 'you are repeating the role you are acting'. Performance, by contrast, 'is about transformation' and is therefore unrepeatable**

(lecture at Tate Modern, 29 March 2003). This strongly personal element in Performance has made it attractive to artists such as VALIE *EXPORT and Carolee *Schneemann, who are especially concerned with gender issues (see FEMINIST ART).

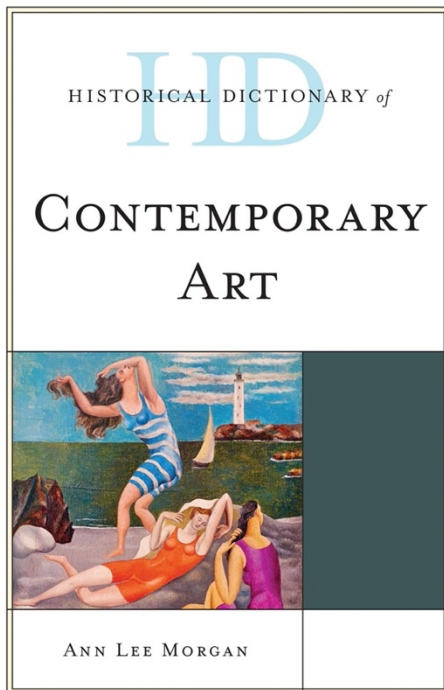
Another approach would be to consider its art status in relation to more traditional forms of object-based art. The production of any art work, even a painting by Mondrian, is something which unfolds in real time and becomes a kind of performance. **Fascination with this aspect of art has co-existed with the idea of the artwork as a timeless object, as when in 1937 Dora *Maar photographed the successive stages of Picasso's Guernica** or, in a 1947 film, slow-motion photography showed the hand of Henri *Matisse wavering for a brief moment in what might have been assumed to have been a totally spontaneous artistic gesture. It is still open to debate as to how far the 'drip painting' of Jackson *Pollock should be considered as some kind of performance and how far the 'action' was simply a means to an end to accomplish a particular kind of painting. Georges *Mathieu painted in front of an audience. Yves *Klein staged his anthropometries involving human paint brushes as invitation-only events. It is only a step from this for the object to disappear entirely or at least be reduced to the status of a 'relic'. For the elaborate installations of *Christo and Jeanne-Claude the process of mounting the work, which comprises not only the technical challenges but the political ones, is a kind of performance which is as significant as the final artwork. **Artists especially concerned with *'process', such as Robert Morris, have also been active in Performance, as have artists such as Joseph Beuys or Jörg *Immendorff, for whom art has been a form of political activism.**

Gregory Battcock wrote in 1979: 'Before man was aware of art he was aware of himself ... In performance art the figure of the artist is the tool for the art.' He was drawing on the phenomenological theories of Maurice Merleau-Ponty (1908–61), who wrote of the distinction between the body and other objects. **'For us', he wrote, 'the body is much more than an instrument or a means; it is our expression in the world, the most visible form of our intentions.'** This philosophical background suggests that what the Performance artist is doing is not creating a theatrical illusion but presenting a kind of being to a public whose task is not so much to be a spectator as to empathize with the artist's real actions. The face of the Performance artist tends to be marked with inner concentration on the task in hand. The work can be closer to dance or even sport than drama. Hence there is the frequent emphasis on pain and endurance, as in the work of Stuart *Brisley and Gina *Pane, or violence, as in the *Vienna Actionists. The Italian-British artist Franko B (1960–) has used bleeding in his performances. There are affinities here with *Body Art and Auto-destructive art (see METZGER). Arthur Danto has argued that rather than being located between theatre and painting, it should be 'located between theatre and whatever dark ritual it was out of which theatre evolved and against which it was a defence' ('Cindy Sherman', The Nation, 15 August 1987).

G. Battcock and R. Nickas (eds.), *The Art of Performance* (1984).

R. Goldberg, *Performance Art: from Futurism to the Present* (2001).

MORGAN, Ann Lee. *Historical Dictionary of Contemporary Art*. Rowman&Littlefeld: United States of America, 2016, Apple Books S/p.



PERFORMANCE ART

An elastic term applied to varied forms of expression, performance art generally refers to events that feature an artist live before an audience. Performance artists usually emerge from a background in visual art, and most continue to produce other, less ephemeral forms of art. Not fully theatrical productions, performance art events may be scripted or **free-form**, multimedia or not, elaborately staged or simply focused on a single artist, or so completely eccentric that any generalization remains out of reach. They differ from most other works of visual art (excepting film and video, of course) in that time, controlled by the artist, is an intrinsic component. **They may include humorous elements but are generally not conceived as entertainment.** Some performance art has been photographed, filmed, or recorded on video for distribution to wider audiences. Often performance art reflects an artist's self-absorption, but other

performance events critique social conditions. A form known as relational esthetics (or transactional art) takes as its very subject the negotiation of interpersonal relationships. **By nature transitory and unmarketable, performance art generally has appealed to artists who wish to subvert establishment values.** It has also provided an important avenue of experimentation among artists interested in collaborating with their peers in other disciplines (particularly music and dance) and in attempting, in parallel with conceptual artists, to define new relationships between themselves and spectators. Alternative, artist-run galleries—which flourished at the time—proved essential to the popularity of performance art through the 1970s and into the 1980s.

Although performance art as a term for a particular type of art event has been used only since the 1970s, the intermittent history of the practice reaches into the early 20th century. The contemporary history of performance art begins in the later 1950s, when happenings became a popular form. Around the same time, the Gutai group in Japan, the Zero artists in Europe, and the international fluxus tendency also engaged in similar activities. **In the 1970s, as a pluralistic ethos gained ascendancy over established styles and techniques, while there also developed a heightened interest in the body as a site of social as well as psychological meaning, performance art became the sustained current it has remained.** Such contemporary artists as Vito Acconci, Joseph Beuys, Chris Burden, Yves Klein, Yayoi Kusama, Ana Mendieta, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, and Robert Smithson contributed to aspects of performance art.

A few artists, such as the austere Marina Abramovic, have focused entire careers around performance activities. More lighthearted, and among the earliest and most successful,

American Laurie Anderson (1947–) has since the 1970s combined song, storytelling, and fiddling into a widely admired form of communicative expression. With time, her performances have become more elaborate—some have said operatic—including film, light effects, and recordings.

Other artists remain particularly well known for performances, although they have gone on to other interests. British duo Gilbert & George (Gilbert Proesch [1943–] and George Passmore [1942–]) offered some of the more lighthearted moments in 1970s performance art. Neatly dressed and standing on a plinth, they performed together as “living sculpture,” calling into question the separation of artist, style, and work of art. Painter Carolee Schneemann (1939–) moved into performance art through participation in New York happenings. She remains best known for performances in the service of radical feminism, particularly the notorious Interior Scroll (1975). This event culminated with the nude artist reading from a long paper document that she slowly extracted from her vagina.

In 1969, Mierle Laderman Ukeles (1939–), another New York artist, devised the concept of “maintenance art,” which elevated mundane tasks, such as housekeeping and child care, into performances. Like others who have wished to associate their art with the social sphere, she has engaged the activities of ordinary workers as a means of empowering and improving their status in life. Most notably, as an unsalaried artist-in-residence for New York City’s Department of Sanitation, she created Touch Sanitation (1977–80), a series of “handshake rituals” with garbage collectors. More completely identified with transactional art, Rikrit Tiravanija (1961–), born in Buenos Aires to Thai parents, has built an international career on staged events that bring social interactions into sharp focus. Best known for cooking and serving food to his audiences as a form of performance, among other activities he also co-founded, in northern Thailand, an agricultural center that pursues ecological and educational concerns as a creative endeavor. Today a professor at Columbia University in New York, he recently quipped, “I hate teaching, but somebody’s got to be there to keep people from making stuff.” Tino Sehgal (1976–) has perhaps taken the transactional approach to art making to its logical extreme. Eliminating objects completely, he does not even allow photographic documentation. Born in London to Punjabi and German parents, his career partakes of the fluid internationalism increasingly common among a younger generation. Situating art in conversation and body language, he achieved the best-known demonstration of his goals at New York’s Guggenheim Museum in 2010. For this performance, he completely emptied the museum’s dramatic, spiraling space. As visitors ascended its ramp, they were met at intervals by specially trained guides who facilitated their involvement in “creating” the work of art.

PERFORMANCE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3646/performance>. Acesso em: 01 de setembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Forma de arte que combina elementos do teatro, das artes visuais e da música. Nesse



sentido, a performance liga-se ao happening (os dois termos aparecem em diversas ocasiões como sinônimos), sendo que neste o espectador participa da cena proposta pelo artista, enquanto na performance, de modo geral, não há participação do público. A performance deve ser compreendida a partir dos desenvolvimentos da arte pop, do minimalismo e da arte conceitual, que tomam a cena artística nas décadas de 1960 e 1970. **A arte contemporânea, põe em cheque os enquadramentos sociais e artísticos do modernismo, abrindo-se a experiências culturais díspares.** Nesse contexto, instalações, happenings e performances são amplamente realizados, sinalizando um certo espírito das novas orientações da arte: as tentativas de dirigir a criação artística às coisas do mundo, à natureza e à realidade urbana. **Cada vez mais as obras articulam diferentes modalidades de arte - dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura etc. - desafiando as classificações habituais e colocando em questão a própria definição de arte. As relações entre arte e vida cotidiana, assim como o rompimento das barreiras entre arte e não-arte constituem preocupações centrais para a performance** (e para parte considerável das vertentes contemporâneas, por exemplo arte ambiente, arte pública, arte processual, arte conceitual, land art, etc.), o que permite flagrar sua filiação às experiências realizadas pelos surrealistas e sobretudo pelos dadaístas.

As performances conhecem inflexões distintas no interior do grupo Fluxus. As exposições organizadas por Georges Maciunas (1931-1978), entre 1961 e 1963, dão uma projeção inédita a essa nova forma de arte. **Os experimentos de Nam June Paik (1932-2006), assim como os de John Cage (1912-1992) - por exemplo, *Theater Piece # 1, 1952* -, que associam performance, música, vídeo e televisão, estão comprometidos com a exploração de sons e ruídos tirados do cotidiano, desenhando claramente o projeto do Fluxus de romper as barreiras entre arte/não-arte.** O nome de Joseph Beuys (1921-1986) liga-se também ao grupo e à realização de performances - nome que ele recusava, preferindo o termo "ação" - que se particularizam pelas conexões que estabelecem com um universo mitológico, mágico e espiritual.

Trabalhos muito diferentes entre si, realizados entre 1960 e 1970, aparecem descritos como performances, o que chama a atenção para as dificuldades de delimitar os contornos específicos dessa modalidade de arte. Por exemplo, em contexto anglo-saxão, Gilbert & George (Gilbert Proesch, 1943, e George Passmore, 1942) conferem novo caráter às performances utilizando-se do conceito de escultura viva e da fotografia que pretende rivalizar com a pintura. Uma ênfase maior no aspecto ritualístico da performance é o objetivo das intervenções do grupo de Viena, o Actionismus, que reúne Rudolf Schwarzkogler (1941-1969), Günther Brüs (1938), Herman Nitsch (1938) e outros. Um diálogo mais decidido entre performance e a body art pode ser observado em trabalhos de Bruce Nauman (1941), Schwarzkogler e Vito Acconci (1940-2017). As performances de Acconci são emblemáticas dessa junção: em *Trappings* (1971), por exemplo, o artista leva

Irma Caputo
Notas e fichamentos

Irma Caputo - Pós-doutorado 2021/2022 - Faperj /Irma Caputo
Da escrita para a *phoné*: estudo comparado da produção literária e da obra plástica de Nuno Ramos. Supervisor: Paulo Henriques Britto

horas vestindo o seu pênis com roupas de bonecas e conversando com ele. Em *Seedbed* (1970), masturba-se ininterruptamente.

No Brasil, Flávio de Carvalho (1899-1973), foi um pioneiro nas performances a partir de meados dos anos de 1950 (por exemplo a relatada no livro *Experiência nº 2*). O Grupo Rex, criado em São Paulo por Wesley Duke Lee (1931-2010), Nelson Leirner (1932), Carlos Fajardo (1941), José Resende (1945), Frederico Nasser (1945), entre outros, realiza uma série de happenings, por exemplo, o concebido por Wesley Duke Lee, em 1963 no João Sebastião Bar (alguns críticos apontam parentescos entre o Grupo Rex e o movimento Fluxus). A produção de Hélio Oiticica (1937-1980) dos anos de 1960 - por exemplo os Parangolés - guardam relação com a performance, por sua ênfase na execução e no "comportamento-corpo", como define o artista. Nos anos 1970, chama a atenção as propostas de Hudinilson Jr. (1957-2013). Na década seguinte, devemos mencionar as *Eletro performances*, espetáculos multimídia concebidos por Guto Lacaz (1948).

Enciclopedia latino americana, Boitempo online. Acesso em 1 de setembro 2021
< <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/p/performance-e-teatro>>

Vivian Martínez Tabares



Numerosas propostas da cena latino-americana atual abrem suas fronteiras genéricas e de linguagem, refutam noções canônicas da dramaturgia e da própria teatralidade, e revisam os mecanismos de comunicação com os espectadores, lançando-se em experiências

fronteiriças, ligadas ao que se chamou "performance" (ainda que do termo, movediço e ambíguo, se encontrem quase infinitas definições).

Apesar de, como aponta o estudioso mexicano Antonio Prieto, os estudos da teatralidade (da teatrologia à etnocenologia) nos últimos tempos gozarem de relativa difusão e aceitação na América Latina em geral, o mesmo não ocorre com os estudos das performances, confinados à academia primeiro-mundista.

É útil distinguir duas grandes acepções. A primeira parte dos estudos da performance e da academia norte-americana, liderada por Richard Schechner na Tisch School, na Universidade de Nova York, e favorece o enfoque teórico a partir da análise histórica, designando qualquer prática de representação, o que inclui tanto processos como resultados. Compreende todo ato vital que transmite saber social, memória e sentido de identidade por meio de ações reiteradas – "*twice-behaved behavior*". Essa acepção foi aplicada por muitos pesquisadores ao estudo de figuras e fenômenos da cena latino-americana e caribenha e se difundiu em revistas especializadas.

Uma variante é a que propõe o crítico teatral porto-riquenho de origem norte-americana Lowell Fiet:

[Teatro](#) é performance, mas performance nem sempre é teatro. Minha preferência seria inverter esta equação para que “teatro” seja o termo “guarda-chuva” e “performance” seja uma forma teatral especializada [...] não obstante, já é demasiado tarde para deter o fluxo histórico em torno do conceito: por ora, performance representa uma supraestrutura conceitual sob a qual a “arte do teatro”, assim como a “arte da performance” são só partes de um sem-número de práticas comunicativas, sociais, culturais e artísticas que constituem o campo da performance.

Interação

Do outro lado, está a vertente que na América Latina assume performance como arte-ação ou arte conceitual. Para muitos, trata-se de um campo privativo dos artistas visuais que o praticam como uma forma de ultrapassar seus marcos tradicionais em busca de uma maior presença e interação com o público; para outros, trata-se de uma alternativa interessante para experimentar e explorar o limiar.

Enquanto muitos festivais latino-americanos de teatro se atêm à ortodoxia disciplinar e só abrem fronteiras à [dança](#) e às suas formas contemporâneas de diálogo com o teatro, existem também eventos dedicados exclusivamente à performance – a Mostra Internacional de Performance, no Ex Teresa Arte Atual, Cidade do México, desde inícios dos anos 1990 –, alguns festivais e eventos estimularam a interação, ao apresentar artistas de ambas as manifestações em espaços comuns e dialogantes. Entre eles, os encontros transdisciplinares anuais do Instituto Hemisférico de Performance e Política, realizados desde 2000; a temporada de Teatro Latino-americano e Caribenho Maio Teatral, [Casa de las Américas](#), Havana; o IV Festival Internacional de Teatro de Santo Domingo (2001), que incluiu o ciclo de performance e conferências “Dias hábeis, táticas celulares para a nova economia política do sentido”, ou o Festival Internacional de Teatro Latino de Los Angeles (primeira edição, 2002), que acolheu a XXXI Oficina da [Eitalc](#), ambos dedicados ao tema teatro e performance, com um seminário intitulado “Diálogo nas fronteiras das textualidades representacionais”.

Manifestações essenciais desse cruzamento não são novas. A pesquisadora mexicana Josefina Alcázar, que vê a performance como herdeira de múltiplas linhas, como os *hapennings*, fluxos, o teatro pessoal e os efêmeros pânico – criados por Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal e Roland Topor nos anos 60 – fazem referência a um levantamento situacionista de Jodorowsky, *Tonadas*, no II Festival de Teatro Latino-americano, da Casa de las Américas, em Havana, 1966.

Há outras evidências. Na prática do [Teatro Escambray](#), inserido no núcleo rural da serra homônima, durante a criação de *El juicio*, de Gilda Hernández, o público elegia oito representantes dentre as pessoas de maior prestígio da comunidade para julgar um antigo colaborador dos bandos contrarrevolucionários. Ao implicar-se no jogo teatral, interrogar as testemunhas e analisar o exposto, deviam decidir se o camponês julgado devia permanecer na região ou ser levado para fora dela. A perspectiva de obra aberta, que transforma essencialmente o discurso com um parênteses estrutural, condiciona uma postura nova dos espectadores e atores; e para estes ainda, de risco frente ao improvisado,

suficientemente flexível para provocar a imprescindível participação, incorporar elementos aleatórios e controlar os pressupostos éticos e dramáticos.

Histórias e memórias

Ao celebrar seus trinta anos de existência, o grupo peruano [Yuyachkani](#) criou *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria*, instalação nutrida de várias fontes: o trabalho de cada um dos atores vinculado a suas histórias pessoais; a experiência em ações de rua anteriores, nas quais os atores não representam exatamente um papel; e o intercâmbio com artistas conceituais como Guillermo Gómez-Peña. *Hecho en el Perú* escolhe um espaço de galeria em que, em seis vitrines alinhadas de três em três e pelas quais perambulam os espectadores, seis atores mostram ícones da sociedade e da cultura peruanas. Os atores-ativistas não representam; eles apresentam, pesquisam *in situ* sobre a presença, a projeção de uma ideia, mais que de uma personagem e um novo tipo de relação com o público.

Nayra (La memoria), dirigida por Santiago García com [La Candelaria](#), da Colômbia, não parte de um texto nem segue um argumento, mas cruza simultânea e sincronicamente passagens de personagens que invocam diversos tipos de fé, enunciam postulados da ciência e que, ao mover-se em um espaço entre circular e octogonal – reconstrução da maloca indígena – propõem uma fecunda renovação de seu discurso. É, ao mesmo tempo, a criação mais coletiva empreendida e o processo mais respeitoso com as propostas individuais. Cada ator construiu sua instalação, recriou mitos e deu forma a ícones pessoais e coletivos, na fugacidade dos intercâmbios. *Nayra* revela uma vocação de transgredir limites, de não apelar diretamente à razão, mas de intervir no inconsciente ou na sensorialidade, na memória atávica, a partir do efeito desconcertante do fragmento e da força da presença.