# DTEEP: DINÂMICAS E TROCAS ENTRE ESTADOS DE PERFORMANCE

Yiftah Peled
Artista plástico, doutorando no Programa de Pós Graduação em Poéticas Visuais ECA/ USP
Contato: yiftahpeled64@gmail.com

**RESUMO**

Através do conceito de DTEEP, sigla para Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance, o artigo aborda a forma através da qual alguns artistas contemporâneos das artes visuais focam no processo de ativação do público como *performers* e nos movimentos de troca gerados através da participação.

**Palavras chaves**: performance, participação, troca, arte contemporânea

***SUMMARY***

*Through the concept of DTEEP, acronym (in Portuguese) for Dynamics and Changes Among States of Performance, this article approaches the form through which some contemporary artists of the visual arts area focus on the process of the public's involvement as performers and in the exchange processes generated through this kind of participation.*

***Key words:*** *performance, participation, exchange, contemporary art*

## 1. Introdução

Percebe-se que dentro do atual contexto social o aspecto de performance se tornou mais presente. Existem vários fatores que contribuem para tal mudança: a circulação de informação por vias de rede mundial através das mídias eletrônicas causam uma dinâmica mais porosa entre o privado e o público e contribuem para circulação e o aumento da visibilidade das pessoas em outros ambientes; a produção de imagens através de máquinas de fotografia digitais e filmadoras estão cada vez mais acessíveis à população, permitindo a construção e a prática de atitudes de performance e interação; programas de TV exploram propostas participativas com não-atores tornando o suposto cotidiano um espaço observado no qual o público é conduzido a interagir. Além disso, é importante mencionar as possibilidades da manipulação do corpo que estão adquirindo dimensões cada vez mais radicais que

permitem tecer, de forma eficaz e precisa aspectos da fantasia social sobre o próprio corpo, causando rompimentos dos destinos biológicos[i].

Diante desses fatos, o contexto social, quando analisado de ponto de vista dos estudos da performance é visto sob a perspectiva de um ambiente cheio de mecanismos que causam e incentivam dinâmicas numa complexa teia de ativação de comportamentos.

Para SCHECHNER (2009), na vida social as performances se manifestam em variadas instâncias e, entre elas, encontram-se as performances das artes. Para o autor, os contextos da arte podem ser distintos ou intersectados. Sugere-se nesse artigo que os projetos de arte contemporânea que oferecem condições de performance para o público acontecem na condições de intersecção, porém sob um tipo de intensificação e complexificação através de um efeito de contaminação do social.

Ressalta-se que através de uma diversificação de comportamentos proposta em projetos de arte, novas ramificações comportamentais são geradas. HOFFMANN e JONAS (2005, p.15), por exemplo, mostram que a "arte da performance não apresenta a ilusão de eventos, mas apresenta eventos atuais como arte".

A prática de Dinâmicas e Trocas entre Estados de Performance (DTEEP) é apresentada aqui como um fenômeno da arte contemporânea que dialoga, de forma intensa, com as condições sociais atuais e centraliza o público como *performer*. Observa-se que em algumas propostas artísticas contemporâneas o foco dos artistas é tornar a dinâmica cada vez mais participativa, o que implica alteração e troca de condições entre ações.

Analisar a performance sob o prisma do DTEEP, significa abordar os estudos de performance das artes plásticas de um ponto de vista diferenciado. Normalmente, os autores que vem estudando a performance nas artes plásticas tendem a analisar as apresentações dos artistas e os aspectos que envolvem seu surgimento e sua documentação, como também sua inserção institucional. Na ótica do DTEEP, o público torna-se o foco da ação performática.

## 2. Contextualizando o DTEEP

Um contexto importante para entender o DTEEP é o trabalho e a teorização do artista Hélio Oiticica. Em um texto de 1966, Oiticica redefine a condição do espectador. Enfatizada várias vezes nessa publicação, a palavra participador é utilizada para substituir uma condição passiva do espectador. O artista projeta suas idéias sobre a mudança da condição do público na arte quando enfatiza a ação de "(...) dar ao público a chance de deixar de ser público, espectador de fora, para participante na atividade *creadora.* É o começo de uma expressão coletiva" (OITICICA, 1966, p.25).

Em texto da mesma publicação (originalmente escrito em inglês) denominado Projetos, OITICICA (1996b, p.35) usa um termo importante para compreender o fenômeno DTEEP, "permutas de proposições" ao descrever um projeto para o Central Park, em Nova York. Tal ação consiste de vários ambientes de "autoperformance" onde acontecem trocas entre participantes sinalizadas pelo artista ao descrever o projeto:

> (...) e todas chegam à área circular de PN13, cuja saída é uma só, a escada que leva ao andar superior: nesse andar há uma área circular de tamanho razoável, onde acontecem permutas de proposições e os participantes podem representar, conversar ou fazer o que quiserem perante as pessoas que transitam por C (...) a área P funciona como local de representação aberto-fechado: de fora pode se observar o que se passa dentro, não de maneira como fazem os espectadores nas platéias de teatros, auditórios ou algo assim; aqui as pessoas sentem-se compelidas a penetrar na obra e tornar-se artistas performáticos (...) (p.35).

Texto de FAVARETTO (1992) reproduz entrevista de Oiticica a Ivan Cardoso, na qual o artista carioca faz uma afirmação relativa ao uso do parangolé de grande relevância para o contexto do DTEEP. Oiticica apresenta a atividade gerada com o parangolé não apenas como um objeto vestido, mas como um contexto de performances gerado entre participantes:

> O parangolé não era assim como uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora vendo a outra vestir, ou das que vestem simultaneamente a coisa são experiências simultâneas, são multiexperiências.Não se trata assim do corpo como suporte da obra; pelo contrário é a total in"(corpo)ração". É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de in-corpo-ração (...)(OITICICA apud FAVARETTO, 1992, p. 107).

A idéia de experiências simultâneas e multiexperiências dos usuários do parangolé permite situar conceitualmente o contexto de dinâmicas e trocas entre estados de performance.

De uma maneira muito clara e objetiva, já na década de 1960, Oiticica mostrava que público da arte poderia ultrapassar a condição tradicional de observador distanciado e incorporar uma posição ativa de troca. Essas possibilidades de expansão e hibridação de performance elaboradas pelo artista carioca foram incorporadas na poética de artistas atuais, e permitem elaborar a relação com DTEEP.

Para destacar alguns aspectos essenciais do DTEEP, remete-se a performance da artista Yoko Ono. Em 1964, Ono apresentou uma performance denominada *Cut Piece* que aconteceu primeiramente em Kyoto e dois anos depois em Londres. Essa performance parece expressar bem o conceito de DTEEP, uma vez que, de maneira clara e repetitiva, acontece uma transferência de ação do papel do artista para o público. Durante a performance, Ono se sentou estática vestida num vestido social preto sobre o palco e convidou o público a subir e a cortar (usando tesouras) pedaços da sua roupa. Algumas pessoas responderam ao convite e subiram ao palco e a ação a deixou quase nua. WARR e JONES (2000 p.74) mostram que Ono foi "desconstruindo a supostamente neutra relação entre o sujeito-objeto, relação entre o espectador e o objeto de arte". Os autores também mostram que Ono enfatiza "a reciprocidade no modo com que espectadores e sujeitos se tornam objetos um ao outro", a forma de uso então causa uma mudança na relação na forma que um percebe o outro. No contexto da performance de Ono a perspectiva feminista sobre a submissão feminina e o ato de despedaçar de uma opressão social tornam-se pertinentes. Yoko Ono, numa declaração em STILES (1998, p.279), explica tal processo: "as pessoas continuavam a cortar minhas partes indesejáveis, finalmente sobrou apenas uma pedra que estava dentro de mim; mas eles ainda não estavam satisfeitos e queriam saber como era dentro da pedra".

Os processos de remoção da fantasia social (sua roupa) e a sua divisão em fragmentos resultaram na descoberta de mais uma camada inacessível, a superfície do corpo, a pele.[ii] Na visão de Ono, a retirada da fantasia social termina de forma frustrada para o público que não se satisfez. A artista parece visualizar a

impossibilidade da transparência do sujeito e enfatiza o jogo social que envolve a busca para descobrir a identidade do outro.

Do ponto de vista do DTEEP, a proposta de Ono possibilitou a alteração do estado do expectador do começo da performance; a imobilidade física do público mudou para um estado de ativação. Já com relação a imobilidade de Ono, a artista se insere na idéia de BARTHES (1987 p. 148) na qual "o nascimento do leitor deveria pagar com a morte do autor". Essa performance foi escolhida para exemplificar fenômeno DTEEP porque cada vez que um *performer/* expectador cortava pedaços da roupa da Ono e a levava para a platéia, ele removia um fragmento do palco, levando tais fragmentos e transferindo a roupagem e a performance para o público. À medida que o *performer* afiado descia do palco segurando um pedaço de roupa, uma multiplicidade de performances acontecia no público. Sob a ótica do DTEEP, o interesse se volta para o trânsito e para o movimento entre as condições de performance que Yoko proporcionou. A dinâmica que ocorre entre a ação de cortar as roupas e assistir aos outros fazendo o mesmo, cria uma transição de um *performer* para muitos outros *performers* e propicia diversos múltiplos da obra (fragmentos da roupa).

**3. A fluidez do termo performance**

Elaborar uma relação do DTEEP com a arte da performance das artes plasticas exige uma reflexão sobre o termo. Com relação a origem do termo performance, uma tendência marcante de historiadores e especialistas da área é deixar o termo como algo aberto e móvel. A pesquisadora ROSELEE GOLDBERG (1998), referência central da história da performance das artes plásticas, considera a performance como um fenômeno híbrido e gerador de atividades da vanguarda moderna, resultante de uma colaboração intensa entre artistas de diversos campos.

Outra teórica do campo de estudos da performance, KRISTINE STILES (1996), também reconhece a performance a partir de suas origens da vanguarda e a identifica como arte que emergiu na época Pós Segunda Guerra Mundial, de forma simultânea no Japão, EUA e Europa (STILES, 1996). A autora, apresenta uma das características principais da arte da performance: o uso do próprio corpo do artista plástico, como suporte da sua atividade artística, com o objetivo de trazer a prática

da arte mais perto da vida e aumentar a experimentalidade imediata da sua obra. Nessa perspectiva, Stiles enfatiza que a ênfase do processo artístico foi deslocada de um produto a um processo, da representação para modos de representar ações, removendo a arte do seu aspecto de preocupações de pureza formalista e de comodificação em objetos. Stiles apresenta também uma diversificação e uma elasticidade do termo performance, relacionando-o com a questão de suporte e tempo de duração, nos termos do que pode ser incluído como arte de performance[iii]. E a autora amplia a prática da performance, ao afirmar que essa pode ocorrer através de documentação, fotografias, filmes ou em mídia eletrônica. Tal forma de performance Stiles ( 1996, p.693) denominou de "híbrida".

Tentativas de trabalhar a performance dentro de um contexto contemporâneo têm levado os pesquisadores a buscar outros denominações. Uma das publicações mais atualizados sobre esse processo de hibridação da performance chama-se *Perform*, de HANS HOFFMAN e JONAS JONES (2005), um formato de livro como obra que oferece instruções de performance. O livro começa com uma apresentação Goffmaniana[iv] e para alcançar os fenômenos contemporâneos os autores propõem um termo diferente: "*perform"* (HOFFMANN; JONAS, 2005 p.11). Essa foi uma forma que os autores encontraram para diferenciar os tipos de performance que não mais respondem as formas consideradas clássicas e para poder agrupar artistas de forma mais artística e aberta. Alguns termos utilizados no livro agrupam determinados artistas cujos projetos dialogam entre si são: "performando o objeto";"dentro e fora da caixa"; "troca e transformação"; e "provocando o cotidiano". Tais títulos sinalizam a participação de performance do público e mostram propostas de artistas que usam o DTEEP.

No contexto atual, a pesquisadora da área de performance REGINA MELIM (2008) apresenta o termo "espaço de performação" para pensar contextos do participantes num contexto de relação como define abaixo:

> Para tanto, será lançada a noção de espaço de performação, traduzido como aquele que insere o espectador na obra-proposição, possibilitando a criação de uma estrutura relacional ou comunicacional. Ou seja, o espaço de ação do espectador ampliando a noção de performance como um procedimento que se prolonga também no participador (p.09)

Para pensar contextos da performance nas artes visuais, MELIM (2008) determina uma questão importante no contexto do DTEEP que se vincula a idéia de prolongamento de performance em contextos atuais.

A prática de DTEEP é apresentada aqui como um fenômeno da arte contemporânea; movimentos de participantes entre estados de performance; atividade complexa que demanda uma análise das vivas relações com projetos de arte. SCHECHNER (2002) faz a seguinte pergunta:

> Onde ocorre a peformance? Uma pintura ocorre num objeto físico, um romance ocorre através palavras. Mas uma performance (mesmo quando parte de uma pintura ou de um romance) ocorre apenas em ação, interação e relação. A performance *não está em nada, mas entre* (p.24, grifo e tradução do autor).

A visão ampla da performance de Schechner permite a análise do processo de dinâmicas e trânsitos entre estados de performance, deslocando a ênfase da ação do fazer para a ação de movimentar entre as condições. Este olhar não permite criar a ilusão da arte como uma entidade separada e isolada em si, mas de um contexto vivo que continuamente contamina e é contaminado.

O DTEEP, como outros fenômenos da arte contemporânea, não surgiu sem precedentes ou sem nenhuma relação com o passado. Concorda-se com KOSHNALEK, (1998, p.10) que ressalta que a arte contemporânea geralmente é vista como "(...) uma vasta agitação; um mar em movimento, de correntes que surgem para a superfície. Desapareçam de vista e ressurgem entrelaçados". Ações efêmeras têm a tendência de reaparecer, desdobradas em situações que se relacionam a condições da atualidade. Para uma análise histórica de DTEEP é possível até mesmo resgatar ações das vanguardas modernas, como o futurismo, por exemplo, que focou na dinâmica do movimento. Tal base se justifica quando se deseja destacar condições de performances institucionais que as vanguardas desafiaram e, mais do que isso, para tirar o público de sua suposta passividade e imobilidade ideológica. Entretanto, as performances contemporâneas, incluindo o fenômeno DTEEP, têm maior afinidade com os artistas que surgiram nos anos 60, os quais trouxeram especificidades passiveis de serem reconhecidas nos trabalhos atuais como já visto na descrição de projetos de Helio Oiticica e Yoko Ono.

## 4. Alterações nas características da performance

A tendência contemporânea de tornar o visitante de arte um *performer*- participante permite inserir algumas alterações e acréscimos na arte da performance das artes plásticas; uma das características principais de performance nessa área é a eliminação da separação entre espaço do público e dos atuantes, entre a condição de atores passivos e ativos[v]. Na condição participativa esse aspecto ganha nova dimensão que inclusive parece mais radical ao concentrar-se na ação do público. O que era platéia estática e receptiva agora se torna o centro de ação.

Outro aspecto essencial da performance atual é a ruptura com a representação, ou a idéia de auto-representação de "*self as context"* que enfatiza a qualidade transformadora da performance para o próprio *performer* ( SCHECHNER, 1979 p. 16). Isso pode ser relacionado à ação que Cohen (2002) chama de "virulência transformadora"(p.14). A radicalidade e o risco no uso do corpo ao vivo[vi] também são importantes características da performance contemporânea que dialogam com a idéia da auto-representação; isso porque tais características, uma vez transferidas para o visitante, permitem que o mesmo rompa aspectos de sua performance social e aja a partir de padrões desconhecidos que são transformadores.

A tendência de apresentar performances em locais alternativos também mudou; a prática foi absorvida parcialmente pelo âmbito museológico e institucional. A inserção de obras participativos em instituições de arte permitem uma relação diferenciada com a performance social desses espaços, criando, às vezes, tensões e discórdias[vii].

Mais um elemento importante da performance é a repetição que facilita a imersão do público através do ritmo repetitivo da ação e permite que o observador tenha mais tempo para assimilar detalhes de tal ação. Quando esse aspecto é transferido para o público, esse elemento aparece na ação contínua de vários participantes que performam; tal fato possibilita uma maior diversificação através da comparação entre ações de diferentes participantes. Nesse contexto, as dinâmicas de entradas e saídas tornam-se muito evidentes.

Finalizando, pode-se dizer que sob a ótica apresentada, o fenômeno DTEEP abre espaço para um tipo de análise mais abrangente de projetos de arte, além de

proporcionar condições desafiantes para o público que se apresenta disponível para vivenciar encontros mais intensos com a arte da performance.

---

[i] Remete-se ao conceito de *Post Human*, de JEFFREY DEITCH (1992).

[ii] Atualmente, a pele pode ser tão costurada como um tecido, tema que a artista francesa Orlan explora radicalmente em sua obra.

[iii] STILES (1996) possibilita pensar extensões da performance. Ela se aproxima da idéia de performance do participante quando menciona o rearranjo da relação entre artista e espectador através da reconecção da arte com as circunstâncias materiais de contextos sociais e políticos.

[iv] Erving Goffman (1922-1982), autor canadense, foi um dos primeiros sociólogos a estudar a performance ou o desempenho no âmbito da vida social do dia-a-dia. Por isso, ele é também chamado de psicólogo social. Publicou livros importantes no estudo da performance como *The Presentation of the self in everyday life* (1959), traduzido em 1975 como A representação do eu na vida cotidiana e *Cultural Interaction* (1967). Escreveu também os livros *Asylumes* (1961), traduzido em 2003 como Manicômios, prisões e conventos, e *Frame Analysis* (1974).

[v]No contexto do teatro à Italiano, considerado a unidade mais sólida da arte da performance teatral, dentro de um prédio especificamente construído, se realiza uma separação clara entre dois âmbitos: o palco dos atores e platéia dos espectadores.

[vi] A questão do risco em relação a participação foi explorada em exposição, denominada *At your own risk,* no espaço *Schirn Kunsthale*, em 2003, em Frankfurt, Alemanha.

[vii] Um exemplo dessa tensão social tornou-se visível durante uma ação que aconteceu após a morte de Hélio Oiticica. Alguns membros da escola de samba Vai-Vai foram convidados pelo curador da 22ª Bienal de São Paulo, Nelson Aguilar, para participar da abertura da mostra, desfilando com os parangolés em uso dançante. Os participantes subiram a rampa do prédio da Bienal, mas foram barrados pelo curador holandês Wim Beeren, ao tentarem entrar na sala do acervo do pintor moderno Kasimir Malevich (PELED, 2005).

## Referências

BARTHES, Ronald. *O Rumor da Língua*. Lisboa: Ed 70, 1987.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DEITCH, Jeffrey**.** *Post Human*. Murr: Ed Uwe Kraus, 1992.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art:* From Futurism to the present, Nova York, Thames and Hudson, 1988.

HOFFMAN, Jens; JONAS, Joan*. Perform*. London: Thames and Hudson, 2005.

KOSHNALEK, Richard. Foreword. In: SCHIMMEL, Paul. (org) *Out Of Action*: *Betweeen Perforrmance and the Object* 1949-1979. New York: Thame and Hudon, 1998. Pp.10.

MELIM, Regina. *Performance nas Artes Visuais*.Rio de Janeiro: Zahar. 2008.

OITICICA, Hélio. *Subterranean Tropicalia Projects*. Projeto Helio Oiticica. 1966a. In: LAGNADO , Lisete; PEDROSA, A. (orgs). 27ª Bienal de São Paulo. Como viver juntos*?* São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

_____. Projetos 1966b. In: LAGNADO , Lisete; PEDROSA, A. (orgs*). 27ª Bienal de São Paulo.* Como viver juntos.*?* São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

PELED, Yiftah. *Ready Made Performático*: incorporação de unidades de performance no contexto de performance teatral, atravessado por forças e tensões sociais. Florianópolis, 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro). UDESC/SC

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies*: an introduction. London/ New York: Routledge, 2002.

_____. *Post Modern Performance-Two Views*. *Performing Arts Journal*, v. 4, n. 12. p. 9-22, 1979.

STILES, Kristine. Uncorrupted Joy: International Art Actions. In: SCHIMMEL, Paul. (org) *Out of Action*: Betweeen Perforrmance and the Object 1949-1979. New York: Thame and Hudon, 1998. pp. 227-330.

_____. Performance Art. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter (org). *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings.* Los Angeles: University of California Press, 1996. pp.679-694.

WARR, Tracey; JONES, Amelia. *The Artist Body*. London: Phaidon, 2002.

**Currículo Resumido:**

Yiftah Peled (1964-). Artista plástico radicado no Brasil desde 1991 e em Florianópolis desde 1997. Formado em Escultura (Emerson College, Inglaterra) com equivalência em Escultura (UDESC / SC). Mestre em Teatro (UDESC / SC). Doutorando em Poéticas Visuais (ECA/USP). Participou em várias intervenções em espaço público e performances, além de exposições individuais e coletivas, nacionais e internacionais. Desde 1991 vem desenvolvendo um trabalho prático e teórico no campo das artes e performance.