

Review Papers

DOI: 10.53681/c1514225187514391s.29.79

BODY ART: PERFORMANCE E A SIMBOLOGIA DO CORPO COMO FORMA DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA

BODY ART: Performance and the symbology of the body as a form of artistic expression



ILDA MONTEIRO¹

The author confirms sole responsibility for the article.
ORCID: 0000-0002-1536-702X

¹Instituto politécnico de Viseu
Escola Superior de Educação
Centro de Estudos em Educação,
Tecnologias e Saúde (CI&DETS)

Correspondent Author:

Ilda Monteiro,
Av. Cor. José Maria Vale de
Andrade Campus Politécnico
3504 - 510 Viseu Portugal.
ilda_monteiri@hotmail.com

ABSTRACT

This research work refers to a literature review study, considering the Body art in Performance described as a symbology of the body, where the artist is the artistic expression, and at the same time the object of the work he represents. The emerging phenomenon of performance, as an artistic expression, emerged from a set of individual and collective actions, in which the symbology and expressiveness of the body are embodied in an art form, through which they occupy a symbolic structure and a function at the service of the artistic power. The body is considered a symbolic interlocutor of relevance and prominence in cultural and artistic representations, whose protagonism focuses on various artistic expressivities at a contemporary level, since the beginnings of the most ancestral ritual. Performance asserts itself as an artistic practice in confrontation with the performing arts, the plastic arts in general, whose experimental impetus is accentuated from modernism and historical avant-gardes. Notably, when we talk about performance art, happening or live art, we relate the ritual to these artistic procedures, because, as we have seen, they are “aesthetic rituals”, being aware that, evidently, we are not talking about a ritual properly speaking: various personal experiences, but of an artistic value.

KEYWORDS

Body art, performance, anthropology, Imaginary.

RESUMO

Este trabalho de investigação remete para um estudo de revisão de literatura, considerando a Body art na Performance descrita como uma simbologia do corpo, onde o artista é a expressão artística, e ao mesmo tempo objeto da obra que ele próprio representa. O fenómeno emergente da performance, como expressão artística surgiu a partir de um conjunto de ações individuais e coletivas, em que a simbologia e a expressividade do corpo se consubstanciam numa forma de arte, através das quais ocupam uma estrutura simbólica e uma função ao serviço do poder artístico. O corpo é considerado um interlocutor simbólico de relevância e destaque nas representações culturais e artísticas, cujo protagonismo incide em várias expressividades artísticas a nível contemporâneo, desde os primórdios da ritualidade mais ancestral. A performance afirma-se enquanto prática artística no confronto com as artes cénicas, as artes plásticas em geral, cujo ímpeto experimental se acentua a partir do modernismo e das vanguardas históricas. Notavelmente, quando falamos em arte da performance, happening ou live art, relacionamos o ritual a estes procedimentos artísticos, pois, como vimos, são “rituais estéticos”, tendo consciência de que, evidentemente, não estamos a falar de um ritual propriamente dito de várias experiências pessoais, mas sim de um valor artístico.

PALAVRAS-CHAVE

Body art, Performance, Antropologia, Imaginário.

Submission date:

26/03/2021

Acceptance date:

12/02/2022

1. INTRODUCTION

O tema do artigo incide na expressão artística contemporânea, nomeadamente para o artista, usando o próprio corpo como suporte de linguagem para a sua obra.

Desde outrora, o corpo humano era considerado um tema privilegiado para as Artes, no entanto a partir da década de cinquenta, o corpo passou a ser expressão de si mesmo, na representação e nas ações performativas, trabalhadas por artistas visuais que colocavam de forma evidente a utilização do seu corpo, como suporte artístico para experiências de diferentes linguagens, como forma de transmitir os valores socioculturais da época.

Ao longo de séculos a representação do corpo estava relacionada com o fator escultural, na atualidade o corpo é expressão de si mesmo e a percepção que temos dele é designada por representações e transformações visuais (Jeudy, 2002). O corpo é entendido como um sistema complexo que articula simultaneamente as dimensões da natureza na cultura, enquanto gerador de formas de expressão e de trocas simbólicas nas sociedades contemporâneas, o *status* do sujeito pelo objeto, ou seja, a compreensão do corpo como perfeição da natureza dá lugar ao sentido do objeto a ser exibido (Idem, 2002). A partir deste pressuposto o corpo é considerado um objeto das tecnociências, ligado à Genética, Medicina e a Robótica, de forma a poder corrigir ou eliminar as suas imperfeições biológicas, pretendendo libertar o sujeito e declarar a obsolescência do Corpo (Breton, 1999; Haraway, 2000).

Para que o corpo seja considerado um objeto de arte nas ações performativas, o artista contemporâneo propõe a diluição desse objeto artístico, utilizando experiências fomentadas por representações do pensamento simbólico, produtor de imagens invariantes da conduta humana como comportamento simbólico em confluência com possibilidades e limitações físicas. (Teixeira, 2005).

Segundo a Teoria Geral do Imaginário proposto por Gilbert Durand, as estruturas arquetípicas estão fomentadas onde as representações simbólicas do pensamento se manifestam (Teixeira, 2005).

A *Performance* como forma de linguagem artística mostra-se como uma possibilidade para o estudo das representações simbólicas a partir do uso do corpo (Mauss, 1974), a forma como o artista performativo se serve do seu próprio corpo para questionar sobre os fenómenos sociais, tendo em consideração que cada cultura detém sistemas simbólicos que fomentam os hábitos por uma tradição (Idem, 1974). Contudo, as *performances* artísticas contemporâneas acompanham a evolução dos tempos e transformações sócio históricas, cujas ações performativas se manifestam em contextos históricos e que se diferenciam de outras atividades corporais ainda que a *performance* se alimente diretamente dos rituais do corpo. (Glusberg, 1987). Sob tal perspetiva, este estudo pretende discutir algumas questões sobre o simbolismo do corpo a partir da *performance*, enquanto forma de representação artística sob ponto de vista da antropologia do imaginário.

2. METODOLOGIA

A metodologia utilizada neste estudo teve início com uma pesquisa das referências bibliográficas pertinentes para o seu desenvolvimento acerca das motivações que levaram ao aparecimento da *performance* e as interrogações sobre a génese humana, o qual dá origem ao movimento dos corpos (Aristóteles). Esta investigação resultou da correlação entre a *performance* e o simbolismo como meio de expressão artística e de respostas para questões relacionadas com o tema, entre as várias partes do trabalho, enaltecendo o conhecimento sobre o tema em análise.

3. PROBLEMA

Considerando a *performance* uma atividade artística, atualmente usada como linguagem expressiva pelos artistas visuais contemporâneos a partir da *performance*, engloba várias formas de utilização do corpo na cultura, não de um objeto físico, mas sim, um objeto híbrido que funde numa só ação o sujeito/objeto, e o artista/obra.

Como forma de perspectivar alguns itens ligados ao simbolismo do corpo na cultura a partir da *performance*, surgiram algumas questões:

Qual a razão que leva os artistas visuais a utilizarem o seu corpo como obra de arte em ações performativas e ao mesmo tempo em discurso artístico?

Será que o artista tem a noção da forma como o seu corpo reage na articulação entre o sujeito representado e o objeto artístico?

Por razões sociais o que interessa ao artista usar o corpo como objeto artístico?

Tendo em conta que a *performance* é uma tendência artística atual, qual será a sua relevância na contemporaneidade?

4. REVISÃO DA LITERATURA

4.1. Performance: Contextualização Histórica

Nesta contextualização é abordada a referência histórica da *performance* nas artes visuais, assim como as diferentes nomenclaturas. No decorrer das décadas, a história da *performance* surgiu no contexto europeu, latino-americano e norte-americano, considerando a sua popularidade, relevância e ações performativas nas vanguardas europeias a partir do segundo pós-guerra com diferentes nomeações: acontecimento, ritual, arte de destruição, arte de evento, arte corporal entre outros.

A partir da década de (1970), todas as denominações foram agrupadas sob uma única terminologia: *performance* (Melim, 2010). Cohen (2002) lembra que há uma corrente ancestral da *performance*, citando os rituais de tribos, que segundo o autor, desaguam nos *caberts* do século XIX e na modernidade. Diferentes autores identificam como percursos da *performance* a pintura de ação de Jackson Pollock, a produção com cortes de Lucio Fontana e as perfurações de Shozo Shimamoto. Essas obras foram realizadas com diferença uma da outra e mudaram a face da arte, uma vez que “a ação artística passou a ter precedência sobre o tema da pintura” (Rush, 2006, p. 30. Em 1960, o artista, Yves Klein foi fotografado no momento em que saltava de um edifício para rua, sendo protagonista da obra, ou seja, tornando-se a obra em si, tendo em conta que tal resultado só foi possível através de manipulação fotográfica. Glusberg (2013) supõe que o salto no vazio de Yves Klein (ver figura. nº1) pode ter sido a iniciação da arte da *performance*.

**Fig.1**

Yves Klein, Salto no Vazio,
1960

Source: <https://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/>

Yves Klein na tentativa de ser mais tradicional, escapava às regras do óbvio e paralelamente à arte convencional, onde aparece num dos seus momentos mais emblemáticos, em que usa três modelos femininos desnudas e salpicadas de tinta, (ver figura. nº2) com impressão dos seus corpos nas telas, a “Sinfonia Monótona.

**Fig.2**

The emptiness in each.

Source: <https://artef.com/art/cor-corpo-e-imaterial-yves-klein/>

Klein, preocupado com a cor (ver figura 3) em modo experimental, obteve resultados e reconhecimento pela sua fórmula International Klein Blue (IKB), embora “para Klein, a cor pura oferecia uma fórmula para usar a arte não apenas como forma de pintar um quadro, mas como uma forma de criar uma experiência espiritual, quase alquímica, além do tempo, aproximando-se do imaterial”, em retrospectiva.

Segundo Goldberg os manifestos da *performance*, começaram no futurismo até à atualidade, com a expressão dos que tentam explorar a experiência artística no quotidiano. “A *performance* tem sido um interlocutor com o grande público, levando-a a reavaliar as concepções de arte e a relação com a cultura.” (2015, p. VIII).



Fig.3
 “Human painbrush”
 Source: <https://arteref.com/arte/cor-corpo-e-imaterial-yves-klein/>

4.2. Do Happening à Performance

O *happening* diferencia-se da *performance* pela participação do público, tendo em conta que a *performance* é mais elaborada e também pode ser documentada no formato digital e fotográfico “*videoperformance* e *fotoperformance*”. John Cage produz música formada por sons do quotidiano, inserindo ruídos, vozes, que dão origem ao espetáculo (Canonga, 2005, p. 25). Cage realiza em 1952 o *Untitled Event* com o propósito de fundir várias artes: dança, música, poesia, pintura e teatro. A ideia era manter a individualidade de cada uma para constituir uma sexta linguagem, sendo o primeiro artista a coordenar um evento com base intermédia de diferentes artes (Glusberg, 2013).

Nesta era houve outro evento precursor da *performance* com um grupo de artistas do grupo Gutai de Osaka, que desenvolveram propostas de *live art*. Em 1955, Atsuko Tamaka representa ações corporais com vestuário feito de lâmpadas de tubos fluorescentes; Saburo Murakami atravessa filas de telas de papel; Kazuo Shiraga pinta quadros com os pés e realiza gestos, submergindo no barro; e Tetsumi Kudo imagina situações extemporâneas, embora verossímeis. (Glusberg, 2013, p. 32)

Em Nova Iorque, os artistas realizavam vários espetáculos que em 1959 começam a ser denominados como *happening*. Allan Kaprow transforma-se no artista mais influente no espetáculo americano, Melim 2010; Choen, 2002). Segundo Melim (2010, p. 13 – 14) a apresentação de Kaprow foi traduzida pela crítica “como sendo o remanescente do quadro após várias questões, convertendo-se num cenário destinado à representação de um espetáculo” considerado o primeiro evento numa galeria de arte.

Para Cohen o *happening* “funciona como uma vanguarda catalisadora, nutre-se da novidade

que se produz nas diversas artes (...). É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a *performance* nos anos 70/80” (2002, p. 44).

Melim (2010) aponta que a música experimental de John Cage também iria influenciar os artistas do grupo Fluxus, idealizado por George Maciunas. O grupo tinha uma posição de rejeição, por ser considerado objeto de arte, assumindo uma posição contrária ao sistema artístico vigente.

No manifesto em 1966, o Fluxus “abandonou a distinção entre arte e não-arte”. Numa análise essa linguagem intitula-se como “inter-media”, transformando uma realidade híbrida (Zanini, 2004).

O Fluxus iniciou em 1962 e terminou em 1978 com a morte de Maciunas tendo contado com diversos artistas como Dick Higgins, Allison Knowles, Ken Froedman, George Brecht, Yoko Ono, Nam June Paik, Takako Saito, entre outros. Yoko Ono, integrante do Fluxus, realizou, em 1964, uma das primeiras *performances*, a *Cut Piece*, (ver figura. n°4) em que a artista está representada no palco, vestida e com uma tesoura disponível para o público poder cortar retalhos do vestido.



Fig.4

A performance “*Cut Piece*”,
Yoko Ono, Kyoto, 1964.

Source: https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/

As apresentações do grupo Fluxus em New York nos cafés Gogo e Epítome, no *loft* da Yoko Ono ou mesmo na Gallery A/G de Maciunas eram repertórios de crucial importância para o estudo da *performance*. Joseph Beuys, participante do Fluxus, Nam June Paik Festum Fluxus Fluxorum, em Düsseldorf:

(Melim, 2010, p. 14-15) 22, no entanto, a participação de Joseph Beuys na história da *performance* vai além do Fluxus. Glusberg declara que as ações de Beuys “não se comportam no limite do que se entende por *happening* e extrapolam a tônica dadaísta destes, pela implicação filosófica e pela audácia expressiva dos seus trabalhos” (2013, p. 38). É a partir de 1960 que os seus ideais de arte surgem através das “ações”, o artista e o fazer artístico, através da informação da comunicação cujas ações determinam as ideias sobre vida/ arte. A ação esteve fortemente influenciada pela participação do artista no movimento Fluxus, Beuys passou a recorrer às ações como sua principal prática artística, a fim de superar a concepção tradicional de arte e fortificar o conceito de “escultura social”, que eliminava o uso de materiais físicos e pretendia “esculpir” as palavras e o pensamento. Gradualmente, Beuys passa a ver a escultura como algo que abrange, as matérias, a fala, o ar, os pensamentos, e que se sobrepõe às intenções artísticas de caráter específico e passa a ser resultado da soma dos processos de pensamento e intuição humanas.

Além disso, ele acreditava que os objetos provocariam pensamentos não só sobre o que é a escultura, mas principalmente sobre o conceito de esculpir, que teriam a possibilidade de ser estendido a materiais invisíveis e que podem ser usados por todos. Para Beuys, a visão de arte é um ato criativo, comparada com o ato de viver, no qual a presença de cada material escolhido, pretendia provocar as tradições e desigualdades no ser humano. Ao apontar a arte como não objeto, não comercial e não representacional (Cipriano, 2013), o artista não pretende apenas negar a arte estabelecida até então, mas também apontar a experiência de concretizar os seus pensamentos, acima de tudo, a proposta da arte como uma possibilidade do cotidiano.

Joseph Beuys dizia repetitivamente que sua intenção com a arte era despertar o espírito criativo do homem, “para apontar o potencial criativo do ser humano”.

Entretanto, as suas ações não forneciam os meios de forma direta, mas através do aprofundamento da experiência artística, foram apresentadas e detalhadas *Aktionen* de Joseph Beuys que colaboram no debate sobre a crise da ação, não apenas pela valorização do elemento em si, mas propondo a possibilidade de outras abordagens, tendo em conta a mais carismática das *Aktionen* de Joseph Beuys, na *performance* (ver figura. n°5) o artista conviveu selvagem durante sete dias fechado numa sala com um *coyote*.



Fig.5

Coyote

Source: https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/

Em rituais diários, Beuys interagia com o *coyote* apresentando objetos como feltro, bengala, luvas e uma lanterna, e o *journal* rasgado e mictado. (Cohen, 2002; Melim, 2010).

O *coyote* representava um ponto nevrálgico da história, a ideia era realizar um “acerto de contas” em relação ao povo indígena considerado uma minoria.

A intenção de Beuys, segundo o artista, o ser humano é para ser respeitado e compreendido como um ser independente de acordo com os seus princípios e valores.

Entre as várias obras referenciadas por teóricos da *performance*, Joseph Beuys *in the action*, (ver figura. n° 6), nesta *performance* o artista carrega a lebre nos braços, citando:

“Para mim a lebre é um símbolo da encarnação, algo que ela realmente representa – algo que um ser humano só pode fazer na imaginação. Ela cava, construindo sua própria casa na terra. Assim ela se reencarna na própria terra: que por si só já é notável. O mel na minha cabeça naturalmente tem a ver com o pensamento. Enquanto os humanos não têm a capacidade de produzir mel, eles têm

a capacidade de pensar, para produzir ideias. O mel é indubitavelmente uma substância viva— pensamentos humanos também podem ter vida, por outro lado intelectualização pode ser mortal para o pensamento: pode-se levar outras mentes à morte na política ou na academia.” (Joseph Beuys). Segundo o artista é esse animal entender a arte.

Para Glusberg (2013, p. 39) os trabalhos de Beuys “mostram a dissolução do *happening* nas quais a presença física do artista aumenta de importância até se tornar a parte essencial do trabalho”.



Fig.6

Joseph Beuys in the action.
Source: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works>

4.3. Body Art na “Performance”

Na *performance* a representação corporal resulta de fatores de natureza cultural como forma de concretização artística. Desde o início da arte contemporânea várias culturas entenderam a representação como objeto de arte percebida pela experiência estética, como forma expressiva nas artes visuais, tendo em conta o corpo do artista, a própria obra.

A *Body Art* e a *Performance* resultaram das tendências futuristas do início do século XX implementadas pelos dadaístas e pelos surrealistas que posteriormente perante as ações da *Body Art* surgiram novas questões sobre o corpo como obra de arte, eliminando a sua beleza aparente transpondo-a para a realidade.

Sob ponto de vista histórico, os artistas performativos investigavam as possibilidades estéticas através das qualidades gestuais, a arte valorizava as técnicas plásticas do corpo, a contemplação e o belo. A *performance* proporciona aos artistas, uma negatividade na relação artista/obra, considerado um ato imoral onde o próprio artista é a obra e as fronteiras entre

o sujeito e o objeto são concorrentes e complementares (Morin, 1990).

A *performance* descreve a natureza do corpo físico de forma artística com práticas rituais (escarificações, pantomima, inscrições no corpo) que estão na origem da arte, da magia e da religião de inúmeras culturas (LéviStrauss, 2003), sendo que na *performance* as ações regra geral violentas, definem a natureza e a cultura como uma forma artística e expressiva no tipo de atitude e comportamento. Culturalmente, o simbolismo do corpo, tem razões significativas na *performance* para ser considerada uma tendência artística relevante no atual mundo contemporâneo. O paradigma da morte e a violência corporal estiveram sempre ligados à história da humanidade. (Morin, 1997) performativos violentos impostos pelas relações socioculturais.

Várias *performances* desafiaram o sofrimento sob ponto de vista físico e de sanidade mental, tendo como referência Marina Abramovic que usa a *performance* e o ritual de espiritualidade em comum em que a divindade se mistura com a morte, e a artista com o público, transmite a mensagem de liberdade do medo e da dor, mas transpõe ao público a oportunidade de experimentar na própria *pele*, (ver figura. n°7), onde Abramovic e Ulay, lutam contra si própria. Abramovic ao longo da sua carreira tem efetuado *performances* em todo o mundo perante a audiência de uma forma poderosa, o que nos torna passivos em termos físicos, mas extremamente ativos em termos emocionais pela exaustão e pelo perigo iminente, onde a finalidade reside na procura da sua transformação espiritual e da audiência.

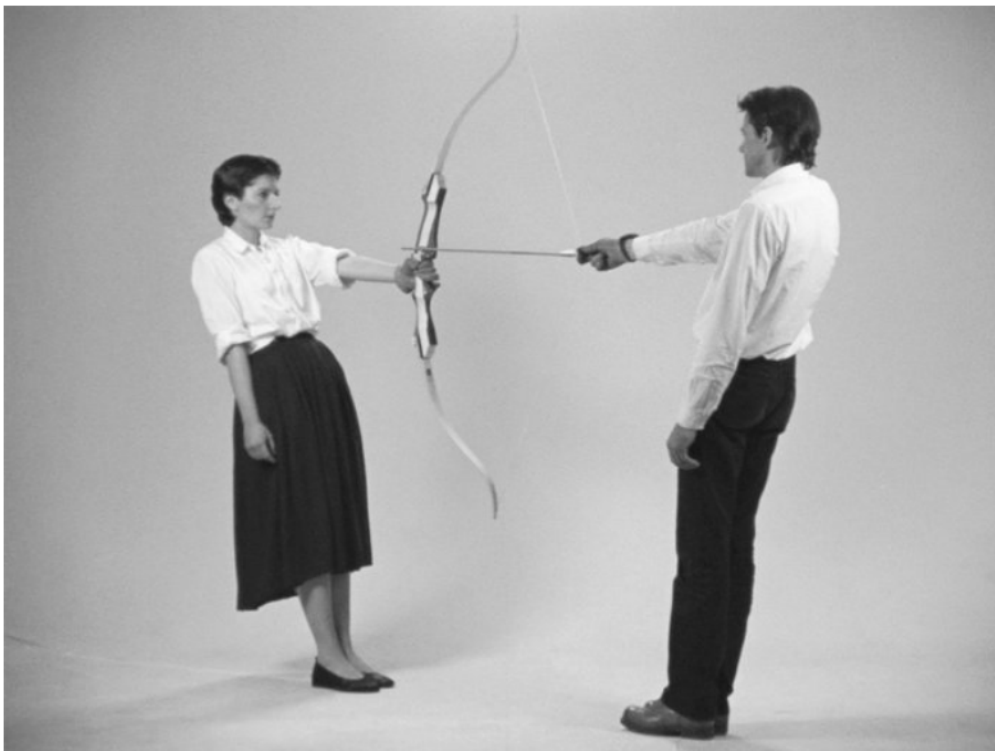


Fig.7
Rest Energy, Marina Abramovic e Ulay.
 Source: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-011487>

A situação criada por Abramovic pode ser interpretada, seguindo as indicações de Fischer-Lichte, como algo que não produz um objeto de arte, mas um momento de relação e experiência com os espectadores. A ação da artista, realizada sobre o seu corpo, afetou não só a ela própria, como também a todos os presentes, que acabam por estabelecer um tipo diferente de entendimento de uma experiência estética. Provocar um “estado de crise” no espectador parece ser, para Fischer-Lichte (2088), “uma estratégia mais apropriada para o tempo presente”. Ainda sobre a situação criada por Abramovic, não representa uma personagem, como uma atriz independente de sua presença. Os elementos escolhidos pela artista, na sua *performance*, como a estrela de cinco pontas cortada no seu abdômen, (ver fig. n°8) que poderia estar ligada a associações míticas, religiosas, culturais ou políticas; à autoflagelação como uma referência a Cristo ou a rituais sadomasoquistas, entre outros.

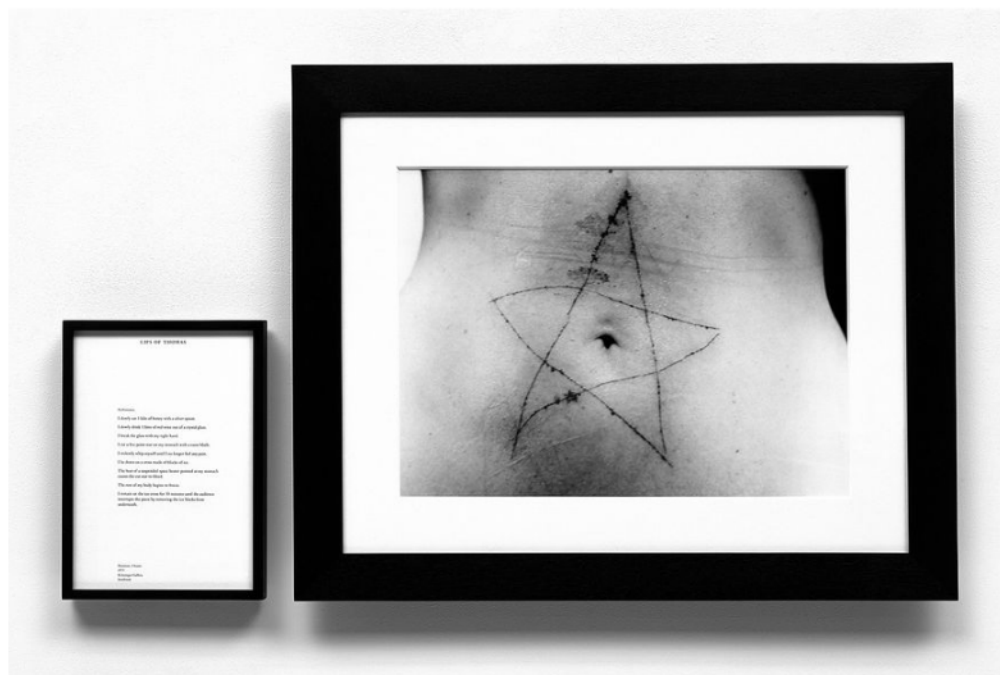


Fig.8

Marina Abramović, *Lips of Thomas*

Source: <https://www.guggenheim.org/artwork/5176>

Com a descrição dessa *performance*, Fischer-Lichte apresenta duas tensões que são de fundamental importância para compreensão da “estética do performativo”. A primeira é a relação entre sujeito e objeto, ou seja, aquele que observa sem interferência na obra (espectador) e o objeto de arte em si, e a segunda é a tensão existente entre a semioticidade e a materialidade presentes em *Lips of Thomas*. Apresenta-se uma sobreposição dos elementos materiais (sangue, mel, vinho), atos reais (autoflagelação, ingestão excessiva de vinho e mel) e signos e símbolos usados (estrela de cinco pontos, cruz). As duas camadas instauram-se e disputam a percepção do espectador durante a realização da *performance*.

Fig.9

Marina Abramović, *Rhythm 0* (1974).

Source: <https://www.ufmg.br/artversa/marina-abramovic/>

Na *performance*, *Rhythm 0* (1974) (ver figuran^o9) face aos objetos cortantes que foram apresentados, o público observa e interage friamente com agressividade, como se de um objeto se tratasse.



Neste âmbito de ações performativas, a documentação é um dos elementos mais importantes no momento da sua comercialização, material que é transacionado posteriormente nas galerias e eventualmente, também constitui como mercado especulativo nos possíveis contratos masoquistas: «É a fotografia que funciona como suplemento do referente-*performance*». Ao longo do decurso da arte performativa, também se estendeu ao artista e a polémica *performance* foi referenciada por pensadores e criadores de moda, onde resultou num “desfile” inimaginável para a época: (ver figura. nº10) em 1956, Flávio de Carvalho ousou vestir roupa feminina a que chamou de *New Look*, como contribuição ao debate vanguardista em torno do “homem novo, “mas também para chamar atenção para a pertinência em torno da atualidade sobre a história do vestuário e da moda unissexo.



Fig. 10

New Look (1956)

Source: <https://ffix.uol.com.br/noticias/arte/historias-da-moda-performance-de-minissaiia-de-flavio-de-carvalho-e-relembra-em-nova-exposicao/>

4.4. A Performance e a Simbologia do Corpo

Sob ponto de vista etimológico a *performance* significa, ação, ritual, espetáculo, realização e desempenho caracterizada pela ação performativa do artista. A relação entre teatro e *performance*, distingue essas duas expressões: “o teatro que retrata a vida no quotidiano e a *performance* que não carece de espetáculo” (Glusberg, 1980). O teatro procura a continuidade do quotidiano através de uma série de elementos dos quais podemos incluir: a contextualização da narrativa, o texto e os protagonistas em que o espectador é induzido a reboque numa empatia imaginária (Morin, 1997), colocando-se no lugar dos personagens. Na *performance* o artista expõe o imaginário do corpo em confronto com o público, como sujeito e objeto artístico, não usa outras linguagens artísticas com a diferença na pintura. Enquanto o artista performativo coloca em evidência a percepção corporal, os significados remetem aos códigos culturais, (Mauss, 1974). Nas ações performativas o corpo reproduz linguagens, que desafiam os códigos culturais estabelecidos, onde o artista se realiza através da liberdade de expressão, em várias formas de utilização do corpo, que resulta numa só ação artista/obra.

4.5. Performance e Estruturas Antropológicas do Imaginário

O imaginário da obra de Gilbert Durand mostra, particularmente o comportamento específico do *homo sapiens*, quer na espontaneidade espiritual, ou na expressão criadora da função da imaginação da figura da morte, quer através de todas as estruturas do projeto imaginário, [...] o eufemismo diversifica-se, quando funciona em regime diurno, ou pelo contrário, o desvio da dupla negação, quando depende do regime noturno da imagem (Durand, 1979b, p. 121-122). A perspectiva da função de eufemização da imaginação reside não só no poder do homem melhorar o mundo, como também contra o destino mortal. Segundo Gilbert Durand, o imaginário, representa a vida contra o mundo objetivo da morte (1984, p. 499). Gilbert Durand aponta para a importância do discurso interdisciplinar a partir da antropologia do imaginário, estreitando o diálogo com a psicanálise de C.G. Jung com críticas sobre a psicanálise freudiana e o estruturalismo de Claude Lévi-Strauss. Gilbert Durand descreve a universalidade da imagem e mostra de forma empírica repetitivas ações ancestrais e estabelece uma Teoria Geral do Imaginário: “(...) procurar, nos componentes fundamentais do psiquismo humano, as estruturas profundas arquetípicas nas quais se ancoram as representações simbólicas e o pensamento” “(...) troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (Durand, 2004).

A arquetipologia proposta por Durand valoriza o mito através do discurso e símbolos que acompanham o *homo sapiens, sapiens demens* (Morin, 2005). O uso do corpo como objeto de arte remete a mitos ancestrais cujas estruturas antropológicas do imaginário foram realizadas através da *performance*. A *Body Art* entendida como tendência da arte contemporânea teve origem a partir de 1960 até à atualidade, noutros como o *Scarification*, feita a partir de cicatrizes realizadas na pele ou dermopigmentação e finalmente, a suspensão corporal.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *Body Art* sendo artística, foi-se afirmando aos poucos, e ao mesmo tempo, uma forma de arte distinta nos seus mais variados contextos e formas de estar no quotidiano. Ao longo dos tempos alguns dos artistas utilizavam a *performance* pela necessidade de se mostrarem e de se darem a conhecer ao público, como forma de afirmação das suas ideologias. A *performance* foi resultado de uma época que surpreendeu o mundo, desafiou-se a si própria a *posteriori*, ligada ao inconsciente enquanto processo teatral, e a outra à exploração performativa que no consciente abrange a percepção no mundo. Este contributo face ao tema pretendeu estabelecer a revalorização do corpo, como objeto de experiência pessoal e artística como fatores criativos ligados à vida.

6. CONCLUSÕES

A arte da *performance* referenciada na vanguarda na história da arte sempre se mostrou relutante em relação aos modelos tradicionais da exposição de arte, considerada uma forma de revolta quanto ao sistema. Os artistas eram proibidos na participação em exposições bienais, ao problematizar questões sociais, intervindo, incomodando e provocando mudanças no ambiente e nas pessoas. Daqui se conclui que a *performance* deu voz aos artistas que querem expor as problemáticas sociais e políticas assim como a própria obra, coloca uma linguagem que reflete sobre o mundo e sobre as pessoas em diferentes áreas artísticas. A *performance* possibilita a formação de um espaço no qual se pode expressar uma visão alternativa, uma imagem distinta de origem, questionando limites estéticos, tradições e regras sociais e artísticas. Além disso, permite a expansão de culturas e identidades pela sua aproximação com a vida quotidiana, abrindo um diálogo e uma voz crítica aos problemas étnicos, sociais e culturais. Consideramos que a *performance* reflete o conceito de dualidade,

enquanto estrutura e perspectiva do mundo real, e ao mesmo tempo utópico. Conclui-se com a ideia da expansão de novos pontos de vista sobre a problemática da *performance*, surge de forma artística provocado pelo inconsciente. Tais observações mereceriam maiores desenvolvimentos, que merecem ser explorados em pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abramović, M. (2018). *A arte do não-limite. A artista e o público estão presentes*. <https://wsimag.com/pt/artc/35471-marina-abramovic-e-a-arte-do-nao-limite>
- Abramovic, M. (2015.) *Pioneer of performance art teaching her method in Australia* <https://www.abc.net.au/news/2015-06-22/marina-abramovic/6559482>
- Abramović, M. (2021). Marina Abramović. Art 21 <https://art21.org/artist/marina-abramovic/>
- Bachelard, G. (2008). *A Poética do Espaço*. Martins Fontes Editora.
- Beyus, J. (2004). *What is art?* Clairvic.
- Canongia, L. (2005). *O legado dos anos 60 e 70*. Jorge Zahar
- Cipriano, F. (2013) in: Almeida, J. & Bader, W. *Pensamento alemão no século XX: Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*, volume III. Cosac Naif.
- Cohen, R. (2002). *Performance como linguagem*. 2. ed. Perspetiva.
- Cohen, R. (2004). *Performance como Linguagem*. Perspetiva.
- Dias, T. F. (2016) *Performance e Ritualização. Moda e Religiosidade em Registos Corporais*. Universidade de Coimbra. <https://eg.uc.pt/handle/10316/28385>
- Durand, G. (1989). *As estruturas antropológicas do imaginário*. Presença.
- Durand, G. (1994). *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*.
- Durand, G. (1996). *Champs de l'imaginaire. Textes réunis para Danièle Chauvin*.
- Fisher-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance*. New York, Routledge.
- Semiótica del Teatro*. Arco Libros.
- Fontana, L. (2019). *Retrospectiva mostra como a escultura inspirou sua série de cortes*. Touch of class. <http://www.touchofclass.com.br/index.php/2019/01/22/retrospectiva-de-lucio-fontana-mostra-como-a-escultura-inspirou-sua-serie-de-cortes>
- Gilbert (2001). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. WMF Martins.
- Goldberg, RoseLee. *Performance, live art since 1960*. New York: Harry N. Abrams, 1998.
- Glusberg, Jorge (1986) (2013). *A Arte da Performance*. Perspetiva.
- Golberg, Rose Lee (2006). *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*. Martins Fontes Editora.

- Grupo Gutai (2013). Relação entre pintura e *performance*. Superfície do Sensível. <https://superficiadosensivel.wordpress.com/2013/03/05/grupo-gutai/>
- Belting, H. (2006). O Fim da História da Arte. Cosac Naify.
- Jeudy, H.-P. (2002). O Corpo como objeto de Arte. Estação Liberdade.
- Junior, M. R. (2018) Tentativas de capturar o sensível: a fotoperformance e as artes presenciais. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648608>
- Kupe, A. (2002). Cultura: A Visão dos Antropólogos. EDUSC.
- Lévi-strauss, C. (1997) Olhar Escutar Ler. Companhia das Letras.
- Melim, R. (2008). *Performance* nas artes visuais. Jorge Zahar.
- Mauss, M. (1974). As Técnicas Corporais. In: MAUSS, M. Sociologia e Antropologia. EPU/EDUSP, Vol.II.
- Morin, E. (1997). O Cinema ou o Homem Imaginário. Relógio D'Água.
- Pereira Alves, D. (2015) Joseph Beuys: o pensamento em ação. <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/1319378>
- Ribeiro, F. (2010) *Action painting, happening e performance art*: Fator significativa à ação como obra nas artes visuais. Portal de Periódicos da UFG. <https://www.revistas.ufg.br/Visual/article/view/18278/10917>
- Santos, J. (2017) *Performance, Corpo e Inconsciente*. Repositório Universidade de Lisboa. https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29920/1/ulsd730974_td_Joao_Santos.pdf
- Willoughby, S. (2013) *Videoperformance*. Perfomatus. <https://performatus.com.br/traducoes/videoperformance>
- Tisdall, C. (1998). Joseph Beuys: *we go this way*. Violette Editions, Joseph Beuys: Coyote. Thames&Hudson, 2008
- Zanini, W. (2004). A atualidade de Fluxus. ARS, São Paulo, vol. 2, n. 3, p. 10.

Reference According to APA Style, 7th edition:

Monteiro, I. (2022). BODY ART: Performance e a simbologia do corpo como forma de expressão artística. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL XV (29), 141-154. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.29.79>