

LETÍCIA CARVALHO DA SILVA DE OLIVEIRA



**O CORPO NA ARTE CONTEMPORÂNEA E SEUS DESCOBRIMENTOS NO
ENSINO DE ARTE.**

Belo Horizonte

2011

LETÍCIA CARVALHO DA SILVA DE OLIVEIRA

**O CORPO NA ARTE CONTEMPORÂNEA E SEUS DESCOBRIMENTOS NO
ENSINO DE ARTE.**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais.

Orientador: Amir Brito Cadôr

Belo Horizonte

2011

Oliveira, Letícia Carvalho da Silva

O Corpo na Arte Contemporânea e seus descobrimentos no ensino de arte: Especialização Em Ensino de Artes Visuais / Letícia Carvalho da Silva de Oliveira – 2011.

36 f. (Número de páginas da monografia)

Orientador: Amir Brito Cadôr

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de especialista em Ensino de Artes Visuais.

1. Artes visuais – Estudo e ensino I. Cadôr, Amir Brito II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais

Monografia intitulada *O Corpo na Arte Contemporânea e seus Descobrimentos no Ensino de Arte*, de autoria de Letícia Carvalho da Silva de Oliveira, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Orientador: Prof. Amir Brito Cadôr – EBA/UFMG

Profª Juliana Gouthier – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 2011

Av. Antônio Carlos, 6627 – Belo Horizonte, MG – CEP 31270-901

Dedico este trabalho à minha querida mãe Vani, à Ana Claudia e Letícia Damasceno, aos coletivos Treze Numa Noite e Alterados da Fronteira, ao Laboratório de Arte e Educação da UFRJ, ao Colégio Estadual Guadalajara, e especialmente a Charles e Sofia Manzambi, meus amores.

RESUMO

Este trabalho trata da reflexão de como se configuram as aulas de artes visuais / plásticas no ensino regular e da necessidade de adequação da metodologia, ao tomar a arte contemporânea e suas tecnologias como tema. Ressalto as expressões artísticas que utilizam o corpo como matéria para a criação, refletindo acerca das demandas do corpo como matéria para a arte e para o ensino de arte.

Palavras-chave: Ensino de arte, Corpo, Arte Contemporânea.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Ilustração 1 – Alunos do Colégio Estadual em questão – aula sobre <i>action painting</i> | 17 |
| Ilustração 2 - Alunos do Colégio Estadual em questão | 21 |
| Ilustração 3 - Alunos do Colégio Estadual em questão – aula onde o <i>happening</i> “aconteceu” | 22 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| Introdução | 9 |
| 1. Das expressões artísticas do corpo | 10 |
| 2. A experiência do corpo nas aulas de arte | 15 |
| 3. Ensaio para uma nova metodologia no ensino de artes visuais | 24 |
| Considerações Finais | 29 |
| Referências | 31 |
| Anexos | 33 |

Introdução

Neste trabalho, investigo a maneira como o corpo é requisitado para a fruição de obras de arte contemporâneas e como, enquanto professores de arte, podemos experimentar algumas práticas em sala de aula que exijam também uma outra disponibilização por parte dos alunos, a partir do estudo de períodos artísticos, artistas e visitas a exposições de arte.

Com o objetivo de refletir acerca das práticas propostas nos anos de 2009 e 2010 às minhas turmas do nono ano do ensino fundamental, e compreender os fatores facilitadores e dificultadores, do trabalho com o corpo como matéria para a criação em artes visuais, debrucei-me nos estudos da performance, do *happening* e da *body art*, a partir de suas respectivas histórias e do acompanhamento de poéticas, em trabalhos os mais diversos.

Tais inquietações surgiram a partir do meu envolvimento com a dança, em 2007 e de meus processos criativos nessa área, juntamente com algumas participações em eventos de artes visuais, onde experimentei a performance como expressão.

Embora não tenha me dado conta da dimensão que o trabalho com o corpo nos toma, senti crescer a necessidade de requisitar maior envolvimento corporal dos alunos nas aulas que lecionava. Este foi o pontapé inicial para todo o pensamento e prática voltados para o corpo e sua potência criativa.

1. Das expressões artísticas do corpo

Ao pensar nas diferentes expressões artísticas utilizadas para a criação em arte, percebemos que todo desenvolvimento social e tecnológico da época implicam diretamente nos processos criativos. Quando tratamos especificamente da transição da Arte Moderna para Contemporânea, delimitamos um espaço de tempo, onde as técnicas tradicionais das artes visuais foram acrescidas de novas experimentações em sintonia com todos os acontecimentos sociais vigentes.

Desde o deslocamento da efervescência artística, da tradicional Europa para os Estados Unidos da América, motivados pela segunda guerra mundial, e da conseqüente mudança ideológica afim de compreender a humanidade, a arte se conecta ao ser humano, ao corpo, e a existência, integrada em seu *métier* não mais apenas com a representação do mundo, mas com a apresentação das inquietudes que a ebulição do mundo provoca no homem.

Nessa ordem, o artista passa a deixar rastros da ação, da movimentação, da emoção no processo de criação, mesmo em expressões artísticas tradicionais como a pintura. O artista americano Jackson Pollock (1912 – 1956) com suas pinturas de ação, segundo Hans Namuth, que registrou seu trabalho através de um filme e fotos, conseguia fazer a “energia e movimento tornados visíveis”¹.

A action painting, termo criado pelo crítico Harold Rosenberg, em seu escrito seminal, “The American action painters” [...] chamava a atenção para o declarado engajamento corporal do artista na pintura respingada de Pollock.²

Em seu trabalho, Pollock estendia a tela no chão de seu ateliê e entrava na pintura, pisava na tela, jogava a tinta diretamente da lata sobre a superfície pictórica, ou utilizava pedaços de madeira, ou brocha para respingar a tinta no tecido; era toda a energia de um corpo jorrando diretamente sobre a tela. Pollock pintava com todo o seu corpo, e toda essa energia desprendida pode ser sentida ainda hoje, ao apreciarmos suas telas de grandes formatos.

¹ DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.190.

² Idem ao 1. p.189.

Essa disponibilização do corpo para a criação, o próprio fazer constituindo obra e os resíduos dessas ações, desencadearam uma série de expressões artísticas, onde tais situações, se tornam trabalhos de arte, e que requerem do público uma outra maneira de fruí-los.

Nos anos 60 e 70, houve no Brasil uma condensação de ações, descritas pelo crítico Mario Pedrosa [...] Adotando novas mídias e novos procedimentos, tal experimentalidade conduzida pelos artistas serviria também para designar uma experiência que, da ordem do sensível, passaria necessariamente pelo corpo. Saía-se da esfera da contemplação para o campo da participação mais efetiva, e isso significava, em nosso contexto, incluir o espectador na obra.³

A performance, a *body art* e o *happening* são algumas dessas expressões artísticas que nos submetem a um novo paradigma. Ao tratarmos destas, temos uma série de discussões e argumentos da crítica, na tentativa de conceituá-las e delimitá-las, porém, há uma miscigenação de fazeres que trazem à tona diversas faculdades da arte, como o teatro, a dança, o cinema e as artes visuais, em suas constituições, logo, há também uma certa discordância de como delimitar cada nomenclatura dada aos acontecimentos relacionados ao corpo nas artes visuais.

O corpo, essa é a premissa fundamental dessas expressões contemporâneas. Mas é a partir de sua apresentação enquanto produto, ação, objeto, registro, que se analisa a prática. A performance, como um ato que se desenrola na frente do público, pode exigir uma preparação visual prévia do lugar, ser dirigida, ação individual ou em grupo, e que ao término do ato, da movimentação, nos apresente “resíduos”; a *body art* como prática onde se “usa o corpo, geralmente o próprio corpo do artista, como um meio”⁴, e que pode ser apresentada ao vivo, ou através de registros, fotográficos, videográficos, filmográficos, desenhos e etc.; o *happening* se caracterizando como o próprio nome já diz, como um acontecimento, que pode ter um caráter público ou privado, que pode ter registro ou não, pode ser uma proposição, uma narrativa, na verdade um acontecimento capturado, acompanhado, ou pré-estabelecido.

Tais fazeres que ainda hoje comportam e são constituídos por inúmeras proposições, ações, gestos, objetos e visualidades, nos confrontam com uma nova dinâmica nas artes visuais e que por sua parte, requer uma nova disponibilidade em

³ MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p:23.

⁴ DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 244.

experimental, por parte do público e um novo mecanismo de absorção destas práticas, pelas instituições de arte. Segundo Regina Melim, Cristina Freire salienta em seu livro *Poéticas do processo: arte conceitual no museu* que:

[...] a tão debatida efemeridade dos processos artísticos no período dos anos 1960 e 1970 levou muitos artistas à construção de informações artísticas em torno desses procedimentos: um esforço de torná-los materiais, no sentido de dar corpo ao invisível. São vídeos, audiovisuais, filmes super 8 e 16 mm, fotografias xerox, offset, livro de artista, desenhos, textos e documentações do evento. Materiais que até muito pouco tempo atrás não eram dados ao conhecimento de um público mais amplo, em função da ineficácia da parte de muitas instituições no momento de sua catalogação, e conseqüentemente, sua inserção como parte integrante da obra. Uma postura que, por incrível que pareça, remonta a categorias tradicionalmente ligadas à obra de arte fundamentada na crença do objeto autônomo.⁵

Essa adaptação por parte do métier artístico para lidar com essas novas categorias da arte, ainda hoje, exige uma atenção diferenciada tanto do expositor, como do público, do setor educativo e até mesmo do próprio artista, em saber como organizar determinados dados, impressões e registros para apresentar como obra. Cito aqui o exemplo da artista francesa Sophie Calle, em seu trabalho, *Cuide de você, "Prenez soin de vous"*⁶, onde a mesma não conseguiu sozinha dar conta da organização da ação desenvolvida por ela e anunciou num jornal à procura de um curador, que se dispusesse a curá-la para a Bienal de Veneza de 2007. O artista / curador Daniel Buren se interessou pelo seu processo de criação e montou a exposição, que foi apresentada inclusive no Brasil em 2009.

Um outro exemplo, este do artista brasileiro Hélio Oiticica que na famosa exposição Opinião 65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi proibido de entrar com seu trabalho naquele espaço dedicado a arte. Então, em vista da surpresa, performou com seus *parangolés* e com seus amigos do morro da mangueira, que colocariam a performance em prática juntamente com ele, fazendo o trabalho acontecer do lado de fora da instituição, causando grande comoção do público e da imprensa local.

⁵ FREIRE, Cristina apud MELIM. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2008. p:39.

⁶ Disponível em: <www.sophiecalle.com.br> e <<http://www.barbarakrakowgallery.com/sophie-calle?bio>> Acesso em: 28 mai. 2011.

Os *Parangolés*, criados por Oiticica, que somente se completam se houver o contato, a dança, se o espectador vestir a obra, foi um importante marco na performance brasileira. Além da grande repercussão em sua “estréia” no MAM do Rio de Janeiro, chamou a atenção por ser um novo objeto, uma nova proposição nas artes visuais.

Toda a minha evolução, que chega aqui à formulação do Parangolé, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora ‘participador’. Há como que a ‘instituição’ e um ‘reconhecimento’ de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrada. A obra é feita para esse espaço, e nenhum sentido de totalidade pode-se dela exigir como apenas uma obra situada num espaço-tempo ideal demandando ou não a participação do espectador. O ‘vestir’, sentido maior e total da mesma, contrapõe-se ao ‘assistir’, sentido secundário, fechando assim o ciclo ‘vestir-assistir’.⁷

Reconhecer como autêntica tais proposições, onde o corpo é a obra, o público é participador e parte integrante da obra, já que esta só se desdobra a partir da interação e da disponibilização dos mesmos. Reconhecer na presença de uma pessoa, em seus gestos e suas ações, proposições estéticas. Perceber em objetos residuais de uma ação performática, em vídeos e imagens projetadas a intencionalidade e a memória de um efetivo trabalho de arte, desconectado da presença obrigatória de conter expressões artísticas tradicionais que validem tal feito, é ainda para nós pesquisadores, público, métier artístico em geral, uma experiência inovadora e provocativa, no sentido de uma afirmação e validação de ser ou não arte.

As performances do Fluxus tentam reforçar a idéia, proposta por Marcel Duchamp, de que qualquer ato é um ato artístico, desde que seja contextualizado como tal. E nessa conceituação vai toda uma crítica aos estetas da arte (um vaso sanitário industrial vira um objeto de arte ao ser colocado numa galeria).⁸

Vislumbrando localizar, catalogar e validar tais acontecimentos, é que galerias de arte, centros culturais, museus e artistas, criam espaços dedicados a estes acontecimentos, abrem-se nos calendários das instituições de arte, ciclos de debates, palestras, mesas-redondas, editais e mostras, sobre as manifestações artísticas do

⁷ OITICICA apud Revista virtual Oiticica – a pureza é um mito. p. 56. Disponível em: <<http://issuu.com/itaucultural/docs/oitica>> Acesso em: 30 ago. 2011.

⁸ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2ª. Edição. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.59.

corpo, no sentido do reconhecimento das práticas que vigoram em nosso tempo-
espaço. São processos desencadeados a fim de se compartilhar e perceber os
inúmeros fazeres possíveis, a presença da poética do trabalho e da estética na
construção das expressões artísticas contemporâneas do corpo.

2. A experiência do corpo nas aulas de arte

Ao lidar, em sala de aula, com as expressões contemporâneas das artes visuais, que tem o corpo como matéria para a criação artística em sala de aula, me deparo com algumas questões, tais como: - Como mobilizar um aluno a criar, utilizando seu próprio corpo como suporte/ material para isso? De que maneira converter o espaço convencional da sala de aula, em um espaço acolhedor para esses processos criativos? E principalmente, como despertar no aluno a sensibilidade para perceber nos trabalhos de determinados artistas, uma proposição artística?

Questionamentos como esses me acompanham desde os anos de 2009 e 2010, quando escolhi como objeto de estudo norteador das turmas de nono ano do ensino fundamental, a Arte Contemporânea. Desenvolvi um planejamento anual que contemplasse diversos temas, expressões artísticas e artistas, fazeres que nos auxiliassem a compreender algumas poéticas contemporâneas.

Início este planejamento com o estudo do grafite e do estêncil, enfatizando a diversidade de procedimentos da pintura e diferentes suportes utilizados. Estudamos também a *action painting* através da obra de Jackson Pollock, a partir deste, passamos a perceber a constante presença do corpo, seja do artista ou de outrem, em trabalhos artísticos. Estudamos então a *body art*, o *happening* e a performance, em seguida estudamos a arte e sua relação com o espaço, através da *land art* e das Instalações, e por fim, a vídeo arte e a fotografia como forma de registro das ações, dos processos de criação e também como proposta artística.

Ratifico aqui as práticas de ensino de arte citadas acima, que nos interessam para dar prosseguimento ao tema deste capítulo, “A experiência do corpo nas aulas de arte”. Desse planejamento, tomemos os estudos da “action painting” e das expressões artísticas da *body art*, do *happening* e da performance.

Nas aulas sobre a *action painting*, o objetivo era conhecer uma nova maneira de pintar, perceber que a pintura era constituída pelo desenvolvimento das ações e movimentações do artista sobre a tela, desde seu início até a sua finalização, observando assim, que o processo de criação da pintura, o embate do artista com seus materiais e a maneira como os utilizava, sua técnica, é que a constituía como tal.

Ao chegarmos nesse ponto, já vínhamos apreciando diferentes formas de pintar, diversos suportes de grandes dimensões e materiais peculiares, utilizados pelos grafiteiros. Logo chegamos ao trabalho do artista Jackson Pollock (1912-1956), este, inovador em sua técnica de pintura. As dimensões continuavam grandes, as tintas eram os esmaltes sintéticos industriais, em galões, porém diferentemente do grafite, a pintura era toda feita no atelier. Mas o que nos interessava era a maneira inovadora de pintar que recebeu o nome de *action painting*, pintura de ação, em 1952.

Prefiro atacar a tela não esticada, na parede ou no chão... no chão fico mais à vontade. Me sinto mais próximo, mais uma parte da pintura, já que desse modo posso andar em volta dela, trabalhar dos quatro lados, e literalmente estar na pintura... Quando estou em minha pintura, não tenho consciência do que estou fazendo.⁹

Apreciamos então diversas imagens do artista pintando em seu atelier, conversando sobre sua maneira de pintar. Contextualizamos os alunos quanto à época e o desenvolvimento do trabalho do artista, que não começou daquela maneira, mas que se desdobrou, chegando a esse jeito de fazer. Também discutimos sobre o resultado final da pintura, se há diferença em saber o processo do trabalho do artista, ao analisarmos a pintura pronta.

Após esta etapa, pedi ajuda aos alunos para que afastássemos as mesas e cadeiras da sala de aula, e estendi no chão da sala duas ou três folhas de papel pardo (medindo aproximadamente 1,0 m x 1,5m) emendando uma na outra, dispus algumas tintas, as mesmas que utilizávamos no dia-a-dia, porém com algumas trinchas, rolo, pincéis grandes, entre outras ferramentas improvisadas. Após falar da pintura de ação, pedi que cada aluno escolhesse um gesto que resultasse em uma marca no papel estendido no chão. Lançar, jogar, atirar, rolar, gotejar, tudo era permitido. E logo começaram, observando timidamente um a ação do outro. Minutos depois, um agindo junto com o outro, até que tive que contê-los, pois a ação, ainda mais coletiva, os contagiou de determinada maneira que me senti na obrigação de limitar as participações por falta de espaço no suporte. Enfatizei que cada um deveria fazer

⁹ POLLOCK, Jackson. apud Itaú Cultural Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=350> Acesso em: 10 jul. 2011.

apenas uma ação, um gesto e que este poderia interferir, dialogar com a ação do outro. Em poucos minutos a pintura estava pronta!



Ilustração 1 – Alunos do Colégio Estadual em questão – aula sobre *action painting*.

Começamos, então, a observar a pintura, enquanto secava, instigando cada um a dizer o que achou de pintar dessa maneira, e o que acharam da pintura final, entre outras coisas. Surgiram comentários sobre a ação do outro que atrapalhou a sua, a pintura do outro que encobriu a sua, mas também comentários sobre partes da pintura que gostaram e sobre a necessidade de se fazer mais em menores grupos.

O trabalho mencionado foi feito com uma turma com jovens entre 14 e 17 anos. Fiz essa mesma atividade com uma turma de 12 a 15 anos e o resultado não surtiu o mesmo efeito. Os alunos se sentiram envergonhados de ter que se levantar e fazer um gesto na frente dos outros, mesmo após insistir muito para que comessem, nem todos se dispuseram a ir até o suporte e fazer sua ação, ou melhor, desenvolver o seu gesto, a sua pintura de ação.

Essa experiência serviu como ponto de partida para uma nova postura em sala de aula, já que trataríamos de expressões artísticas corporais, práticas corporais, que de alguma maneira teriam o corpo como questão.

Na aula seguinte, já abordando a *body art*, fomos pesquisar no laboratório de informática, dados e imagens, sobre alguns artistas. Então começamos a compartilhar as informações encontradas e entre conversas, visualizações e questionamentos, propus que conhecêssemos um novo trabalho, agora o da artista francesa Orlan (n.1947), uma nova prática, uma outra abordagem, uma nova poética.

Conhecemos alguns trabalhos de Orlan, da série “surgery-performance” iniciado em 1979, no qual ela modifica, através de cirurgia plástica, seu próprio corpo. Tais incisões são filmadas e transmitidas via satélite para várias galerias de arte da Europa. Vimos também fotografias da série “Tríptico Operação Opera” de 1993, relativos a mesma temática. A cirurgia plástica hoje em dia é um procedimento corriqueiro e mulheres e homens recorrem a esta prática por motivos os mais diversos, visando a satisfação estética. A partir desta modificação plástica, onde o objeto modificado é o seu próprio corpo, Orlan propõe a dessacralização do corpo humano, interferindo diretamente em seu caráter moral, lidando com a dor, a regeneração, o sofrimento, a cicatrização, a perda e a satisfação, tomando tais prerrogativas como temática principais de seus trabalhos.

Tendo como incentivo a apreciação e contextualização dessas obras, e partindo do fazer contemporâneo de modificar o próprio corpo, sugeri que modificassem corpos. Mas não os seus próprios. A princípio, modificaríamos imagens de corpos extraídos de revistas. Esses poderiam sofrer as alterações que quisessem sem que houvesse a experiência da dor. Poderiam misturar corpos humanos com animais, aumentar, diminuir, criar corpos “perfeitos” com a boca de “fulano” e o corpo de “ciclano”, sem que houvesse qualquer abordagem moral, exercitando-se apenas as intenções estéticas.

Os trabalhos ficaram muito interessantes. Alguns se preocuparam com a proporção, outros criavam aberrações. Porém, é interessante ressaltar que nesse trabalho não houve constrangimento em pôr tatuagens, peitos enormes, e bocas carnudas em seus modelos.

O exercício sugerido posteriormente, ainda sobre a obra da artista Orlan, era que a turma se dividisse em grupos de mais ou menos quatro ou cinco alunos. Cada grupo recebeu uma folha de papel pardo onde fizeram o contorno do corpo de algum integrante do grupo. Nessa primeira etapa do trabalho houve um certo rebuliço, já que o candidato do grupo, para que tivesse seu corpo contornado, teria que se dispor a deitar sobre a folha de papel, sob o olhar atento dos outros componentes e se deixar ser contornado, tanto pelo lápis, mas também pelos olhares dos colegas, sendo essa vistoria a mais temida pelos adolescentes.

Muitos grupos tiveram dificuldade em cumprir essa etapa do trabalho, e aconteceram situações interessantes: Uma aluna disse que não seria a candidata, pois iriam encostar a mão em todo seu corpo e a sua maior preocupação era com a região do púbis. Então esclareci que não era necessário o toque, que o companheiro que faria o contorno poderia segurar o lápis pela ponta sem que houvesse contato físico. Mas um certo constrangimento era evidente na maioria da turma.

Na segunda parte, pedi que cada membro do grupo percebesse em seu próprio corpo suas marcas e cicatrizes, lembrando de como havia acontecido, quando e onde ocorreu, se foi dolorido e de como foi a regeneração dessa parte do corpo. Por fim, pedi que desenhassem e pintassem, naquele corpo contornado na folha de papel pardo, suas marcas e cicatrizes, escrevendo do lado de fora seus motivos e suas recordações daquele momento de dor. Formando assim uma cartografia coletiva da dor.

Nesse momento também aconteceram situações interessantes: um aluno ficou tentando controlar as modificações que eram feitas em seu contorno, alegando que era o contorno do corpo dele, logo não queria que desenhassem aqui e acolá, pois sendo a representação do seu próprio corpo, merecia cuidado. Um outro grupo ficou disputando as partes do corpo, já que ninguém queria ficar com a região pubiana.

Esse trabalho, por seu caráter intimista e por ter sido constituído como um momento de partilha entre a turma, revivendo e expondo suas recordações de dor, tendo a finalidade de resgatar as memórias e as marcas de seu corpo, não foi exposto.

Uma outra experiência interessante, foi a visita feita com o grupo de alunos à exposição “Rebelião em Silêncio”, da artista alemã Rebecca Horn (n. 1944), no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. A exposição era composta por grandes

instalações, objetos cinéticos, e por objetos com seus respectivos vídeos, feitos pela artista em performance.

È interessante ressaltar nessa experiência a maneira como o público interagia com determinados trabalhos, já que ao adentrar nas salas das instalações, já se denotava participação. O próprio público servia como suporte para projeções, interagiam com as instalações, interferiam com suas presenças na constituição dos ambientes e formavam platéias para as performances em vídeos, aliás, feitas para o vídeo, sendo este procedimento, segundo Melim, uma maneira já validada de se fazer performance nas artes visuais.

Uma das características presentes tanto nesses vídeos quanto nas fotografias é o aspecto performativo que eles engendram, através das ações empreendidas pelo artista diante da câmera, instaurando seu próprio corpo como matéria artística [...] Tais seqüências são consideradas importantes precursoras [...] das muitas ações sem audiência desenvolvidas ao longo dos anos 1960 até o presente.¹⁰

Ao entrar em contato com as obras ao vivo, defrontando-se com suas devidas proporções, cores e características, observando-se principalmente, os trabalhos que tem o foco no corpo, pode-se perceber a maneira pela qual tais processos criativos foram expostos, veiculando e concretizando práticas que por muitas vezes são efêmeras.

Contudo, o mais importante para os alunos que visitaram essa exposição, sob o meu ponto de vista, foi a percepção de que há uma instituição, um espaço digno, com profissionais que legitima a prática da artista em questão. Logo, todas as experiências feitas em sala de aula, após a visitação de um espaço de arte, ganharam uma outra dimensão, passando da virtualidade das apreciações feitas através de imagens das obras, para a materialidade da presença e do contato direto com a obra. Mais significativa ainda se tornou essa visita, por se tratar de uma exposição em que o corpo da artista e do público são presenças essenciais para a fruição das proposições.

¹⁰ MELIM, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2008.

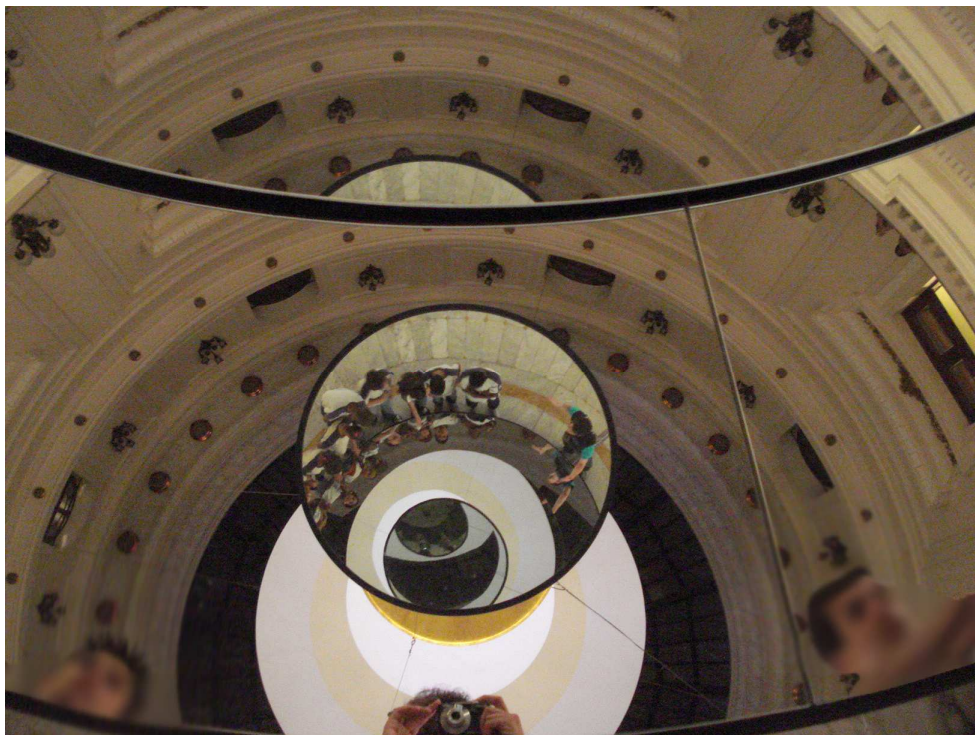


Ilustração 2 - Alunos do Colégio Estadual em questão
no CCBB (RJ) – exposição Rebelião em Silêncio.

A nossa experiência com o *happening* se desenrolou em sala de aula. Nesse momento realmente fui surpreendida pelos acontecimentos, pois o propósito da aula era outro. Estávamos estudando sobre objetos de arte e construiríamos um objeto com materiais reaproveitáveis, já que o tema transversal da aula era sobre o reaproveitamento de materiais. Tínhamos visto diversos trabalhos de artistas que utilizavam materiais de refugo como matéria-prima para suas obras, dentre eles, alguns objetos de Hélio Oiticica - os Bóides, as Caixas e os Parangolés.

Na semana anterior, havia requisitado aos alunos que juntassem sacolas plásticas, embalagens de alimentos, bolsas de mercados. O encontro começou com a abertura das embalagens recolhidas para que ficassem planas. Após isso, pedi que unissem uma à outra com fita adesiva, e depois cada aluno unia a sua superfície plástica com a do colega ao lado. Depois, com as dos colegas do entorno, e assim sucessivamente, formando uma grande superfície plástica com o material de toda turma. Para essa etapa da atividade, os alunos se movimentaram bastante e a superfície realmente ocupou toda a sala.

Sugeri, para a etapa seguinte, que a partir daquela superfície os alunos experimentassem construir objetos, criar formas tridimensionais com aquele grande material. Então começaram a enrolar, dobrar e desdobrar, fazer e refazer, até que criaram uma capa, que prontamente um dos alunos vestiu e começou a dançar e a “zoar” pela sala, inspirado pelos Parangolés. Todos ficaram surpresos com a atitude do menino e começaram a tirar fotos, acharam engraçado, e o trabalho acabou se desdobrando em uma ação na qual, além de se criar o objeto, houve uma evolução, um acontecimento inesperado.

O objeto repercutiu em movimento, em riso, em estardalhaço. Simplesmente, aconteceu.



Ilustração 3 - Alunos do Colégio Estadual em questão – aula onde o *happening* “aconteceu”.

Essa turma de oitavo ano estava comigo pelo segundo ano consecutivo. Portanto os alunos já tinham uma certa intimidade e não ficavam constrangidos em se expor.

Considero também que essa atividade teve um fluxo crescente de movimentação, já que começavam sentados com seus próprios materiais, depois iam se conectando, levantando, e o próprio tamanho que a superfície foi tomando exigia que subissem em cadeiras e arrastassem as mesas. Na proposição final já estavam à vontade e não houve vergonha ou medo ao desenvolverem seus processos criativos.

As práticas citadas nesse capítulo são experiências do meu trabalho como professora de arte do ensino regular, nas quais consegui mobilizar uma maior disponibilização corporal, uma postura diferenciada dos alunos em sala de aula, em prol da criação artística.

3. Ensaio para uma nova metodologia no ensino de artes visuais

Refletindo acerca das práticas vivenciadas, pude constatar que diversos fatores influenciam na motivação e mobilização das turmas, e nas tarefas que envolvam o corpo para a criação. Considerando que todas as proposições partiram de experimentações calcadas na *abordagem triangular* e principalmente na poética e no fazer artístico de diferentes artistas e /ou períodos artísticos, pensar, perceber e experimentar o corpo nas aulas de artes tornou-se um objetivo, um campo de pesquisa, já que esse conhecimento ainda se encontra em construção, mesmo no âmbito acadêmico. Em minha formação como professora de arte e ainda hoje, não há uma disciplina, que atenda a performance no currículo da EBA-UFRJ, a única disciplina que se relaciona com o corpo é denominada, “Expressão oral e corporal” que era lecionada na Escola de Música e hoje em dia na Escola de Dança, desvinculada dos fazeres contemporâneas do corpo nas artes visuais. Segundo o professor Eugênio Paccelli da EBA-UFMG:

[...] não existem disciplinas direcionadas ao aluno que pretende trabalhar com o próprio corpo como proposição artística. O corpo, como corpo, é capaz de arte, é portador de idéias. Manifestações em arte como, por exemplo, a performance e a *body art* já estão há muito tempo presentes no escopo das artes plásticas. Os ateliês oferecidos pela EBA: Artes Gráficas, Cinema de Animação, Desenho, Escultura, Gravura, Licenciatura e Pintura já não se caracterizam mais como um leque completo de ofertas dentro das novas linhas de investigações apresentadas pela arte contemporânea.¹¹

A construção de práticas que tenham o corpo como objeto e material para o estudo nas aulas de arte, demandou um processo de construção intenso a partir da investigação dos processos criativos dos artistas e dos meus próprios enquanto artista/professora. A falta de preparo acadêmico em minha formação, para lidar com tais questões, fora contrabalançada pela minha vivência com a dança, que ampliou minha consciência corporal e espacial. Entretanto tem-se a consciência de que estamos tratando de aulas de artes visuais, e o que se espera convencionalmente encontrar nas aulas desta disciplina, são as expressões artísticas tradicionais. .

¹¹ HORTA, Eugênio Paccelli. *Desenho Inscrito no Corpo*. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

O ensino de arte regular, já lida intensamente com a questão da diferenciação entre arte e artesanato; ao colocar o corpo como material plástico e visual em questão, outras áreas artísticas como o teatro e a dança, são postas em discussão. Percebi então que a melhor maneira para que se reconheça a arte, é vivenciando-a, freqüentando galerias, museus e espaços dedicados a arte. Quando se entra em contato direto com um trabalho de arte, sua estrutura e os procedimentos requeridos para sua apreciação, é possível corporificar uma presença, que anteriormente era virtual, a partir de imagens e de reproduções. Ao sensibilizar pela presença da obra, frente ao aluno, passamos a enxergá-la com todo o corpo e esse embate cria raízes não só visuais. Ocorre a validação de um pensamento, de uma poética perante todos os sentidos humanos, a sinestesia sustenta o conhecimento, que se desdobra em sala de aula modificando toda relação que o aluno tem com a arte e com o ambiente de criação proposto em sala de aula.

Didi - Huberman se refere a duas possibilidades do conhecer: uma de caráter objetivo, ligada a um panorama da visão, que pede o afastamento, o não tocar; e outra de temperamento carnal, quando o objeto do conhecimento se torna matéria que nos envolve, nos solta de nós mesmos não nos saciando com qualquer certeza positiva. Porém tocar e ver são sentidos muito próximos: pode-se tocar com os olhos e ver com as mãos. Podemos entender como conhecimento íntimo o conhecimento sensível (todo o corpo presente no ato de conhecer).¹²

Quando uma turma visita um espaço de arte, é notória a diferença de comportamento e de entendimento. As proposições feitas em sala de aula ganham uma outra dimensão. A partir deste momento ampliam-se as referências do trabalho e tem-se a experiência dos referenciais do próprio corpo em relação a obra.

A experiência do reconhecimento da arte como algo possível e necessário ao processo de ensino e aprendizagem, e como meio de descoberta e reconhecimento de nossa própria cultura, deve ser encarada pelo professor como prática essencial nas aulas de arte. A aproximação do ambiente escolar da arte em seus espaços de exibição tradicionais e contemporâneos precisa se tornar uma das ferramentas do ensino de arte regular, criando-se com isso uma maior intimidade da população com suas formas de representação.

¹² HORTA, Eugênio Paccelli. *Desenho Inscrito no Corpo*. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.p.19.

Uma outra ação que deve constituir o ensino de arte no que tange às práticas relacionadas ao corpo, é a desconstrução do inconsciente coletivo, sobre como se configura uma aula de arte, sua desconvenção. Sob o título da disciplina, convencionou-se há tempos o que constituiria uma aula de arte. Porém com a introdução desse “novo” elemento, o corpo, torna-se necessário flexibilizar os antigos pensamentos atrelados às expressões artísticas tradicionais em nossas práticas, subvertendo as posturas habituais do aluno e do professor, sentado na cadeira com o trabalho apoiado sobre a mesa, propondo assim novas disposições do corpo no espaço de sala de aula, como: desenhar no chão, pintar de pé, variação no tamanho dos suportes que possam requerer deslocamentos, trabalhar em alturas diferenciadas, pendurando, amarrando, colando, solicitando através das atividades a movimentação e a diversificação das posturas adotadas no ensino regular tradicional.

Entretanto, ressalto que a movimentação deve partir de solicitações indiretas, pois o pedido direto para que se levantem, ou para que se deitem, ou que executem qualquer outro movimento, causa constrangimento e a negação da ação. Nessa solicitação direta a convenção de que o corpo é objeto nas artes cênicas e não nas artes plásticas ou visuais, se torna justificativa para o constrangimento que a consciência corporal e a evidência do próprio corpo perante os outros evoca.

Ao tomar o movimento corporal como uma ação artística, descaracteriza-se a imagem convencional de uma aula de arte, já que o corpo ainda não é tido como elemento possível de se tornar objeto de experimentação, aparecendo somente como representação nas técnicas tradicionais do desenho, da pintura, da escultura. Eugênio Horta em sua tese desvela o sentido da movimentação numa aula de arte com a citação abaixo;

Se o modo de existência da matéria é o movimento, o universo, definido como a totalidade da matéria, está em constante movimento. O conhecimento do universo seria então obtido na interação entre o homem e a matéria – se constituiria ação. O pensamento que tem conhecimento de sua própria existência manifesta conseqüentemente o movimento do universo: desenha. A origem do movimento estaria em alguma decisão de quem age uma vez que ação e escolha estão

inevitavelmente próximas. A prática, em tal caso, não seria uma ação qualquer, mas o ato que corporifica um propósito.¹³

O propósito das movimentações em sala de aula, a princípio, deve ser deslocado para um objetivo plástico tradicional, para paulatinamente vivificar o corpo e torná-lo, através da conscientização e da prática, o próprio trabalho de arte. Deslocando o interesse do objeto final, para o seu processo de construção. Conquanto, ao se propor atividades onde o corpo e suas habilidades seja a matéria, fazer perceber as modificações do próprio corpo no decorrer das atividades, e as alterações espaciais, a partir dos resíduos das ações, são demonstrações e evidências de que se trata de práticas das artes visuais. Um exemplo é a performance “Mandala dos Sentidos” do Coletivo Treze Numa Noite¹⁴ realizada na exposição Desvenda Arte Contemporânea em Porto Alegre, onde o objetivo da ação era o de desenhar uma mandala a partir do contorno, dos corpos de algumas pessoas. Para tal, as pessoas faziam uma roda, se sentavam no chão e em seguida se deitavam mantendo o contato pé com pé com a pessoa ao lado. Em seguida, uma outra pessoa viria com material colorido e faria o contorno dos corpos, as pessoas se levantavam, pegavam material colorido e colocavam em pontos que representassem os chásras (shakras) que gostariam de energizar, logo tocavam fogo neste ponto. Nesta performance, enquanto o fogo estava aceso ainda havia ação, mesmo sem o corpo na cena. Após a queima, os desenhos que ficaram no chão configuram o que chamamos de resíduos da ação, durante todo o evento as pessoas tiveram de conviver com aqueles novos objetos que guardavam a memória de um determinado acontecimento, reorientando a configuração espacial preexistente.

E como fazer para tornar o processo criativo, palpável, e efetivá-lo como o próprio trabalho, capaz de ser compartilhado entre os demais companheiros de turma, ou até mesmo outros membros da escola, ou um público desconhecido? Como temos visto na história recente da arte, o vídeo, como equipamento que registra movimentos, é uma ótima ferramenta para rever as ações. Entretanto, a escrita, através dos livros de artista, a fotografia, o desenho, também se prestam ao registro. Uma outra prática pode

¹³ HORTA, Eugênio Paccelli. *Desenho Inscrito no Corpo*. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010. P. 55.

¹⁴ Disponível em: <http://trezenumanote.multiply.com/photos/album/44/Desvenda_-_Feira_de_Arte_Contemporanea._Porto_AlegreRS> Acesso em: 30 ago. 2011.

ser a análise dos resíduos, o que restou, como ficou o ambiente depois da decorrência da ação? E como forma de compartilhamento mais amplo, a web servindo de suporte a interatividade.

Tais procedimentos são também eficazes para a avaliação das práticas propostas, já que a efemeridade pode se tornar um ponto dificultoso para o processo de avaliação das atividades. Uma outra requisição é saber diferenciar o que é simples movimentação desprendida de intenção, para o que realmente é uma proposição artística, e é através desse limite, que saberemos as intenções e os níveis de consciência do aluno na sua prática com o corpo, com o movimento e com sua poética. A consciência das ações, visualizadas a partir de registros e reflexão crítica dos alunos, pode ser medida, a princípio verbalmente, mas paulatinamente encaminhadas para a escrita. O pensamento acerca de suas próprias práticas, a tomada de consciência partirá da argumentação e defesa das suas ações.

Contudo, percebemos que tais proposições requerem uma revisão e a mesma disponibilidade por parte do docente, como postura inerente ao desenvolvimento destas “novas metodologias”.

Considerações Finais

Utilizando os parâmetros avaliativos sugeridos por mim no “ensaio para uma nova metodologia no ensino de artes visuais”, re-avalio as práticas em questão.

No trabalho inspirado por Jackson Pollock, fiz alguns registros fotográficos utilizando meu celular, da atividade prática com os alunos. Como descrito anteriormente, conversamos rapidamente enquanto esperávamos o trabalho secar e recolhíamos o material utilizado na atividade. Apesar de terem surgido comentários sobre o fazer, talvez se pudessemos ter visto as imagens do registro da ação, percebendo-se no ato criativo, pudessem articular as imagens geradas, à movimentação e interferências no processo. Essa mesma atividade, poderia ter sido feita em grupos menores, ou até mesmo individualmente, para que se percebesse mais claramente os gestos ganhando forma através das cores da pintura.

Considero que esta visualização de imagens e a auto-avaliação deveriam ser feitas num próximo momento, já que a administração da aula pelo professor que propõe e organiza a atividade, registra e orienta, ficaria sobrecarregada. Porém, a repetição da *action painting*, em grupos menores e individualmente, seria de grande valia, tanto para a desinibição, como para a melhor compreensão e percepção dos resultados da ação. Entretanto, para tal, teríamos que contar com uma infra-estrutura material maior.

Já a diferença percebida na recepção da atividade entre as duas turmas, onde a prática foi proposta, uma das hipóteses é de que esteja atrelada à diferença etária. Os alunos mais novos se envergonharam, inibindo assim o envolvimento com a proposta de trabalho. Para que essa barreira não interferisse tanto, poderia haver um maior estímulo, como o tamanho do suporte, ocupando um maior espaço da sala, obrigando assim que todos se levantassem para acomodá-lo. Com essa movimentação prévia, haveria menos pudor em executar a tarefa. Outra opção seria através da disponibilização de ferramentas diferentes das utilizadas comumente em sala, trinchas e rolos maiores, que, por si só já exigem uma movimentação mais ampla.

As atividades propostas, inspiradas pela obra da artista Orlan, apresentavam um outro objetivo, que não estava atrelado à movimentação direta, mas à reflexão sobre o próprio corpo, no que tange a memória e a moralidade. A etapa onde se exigiu maior movimentação foi no ato de contornar o corpo do outro no papel, que trouxe à tona os

sentimentos de posse e desprendimento, do corpo do indivíduo e do corpo coletivo, e também dos valores simbólicos das regiões corpóreas.

No terceiro exercício, onde o *happening* surgiu, vinculou seu aparecimento à solicitação crescente da movimentação da turma. A tal “solicitação indireta” gerou um desprendimento maior para que o aluno se sentisse à vontade de vestir a obra. Porém não houve uma reflexão posterior na turma conectando o acontecimento ao *happening*, o que levaria facilmente ao entendimento desta expressão artística.

Por fim, concluiu que a requisição do corpo nas aulas de artes visuais solicita uma série de reconfigurações das práticas convencionais. Ao mobilizar um grupo de pessoas destinando-os ao processo criativo de “conhecimento sensível”¹⁵, deve se reconfigurar a maneira de avaliar as atividades, que passa de uma função exclusiva do professor, para a reflexão individual ou coletiva das práticas propostas, que pode partir das análises dos registros dos trabalhos em vídeos, fotografias ou outras mídias, e também do hábito de escrever sobre suas ações, formando-se diários ou cadernos que abriguem, seus processos criativos. Tais alterações afetam a postura do professor. Logo, suas metodologias.

¹⁵ HUBERMAN, Didi apud HORTA, Eugênio Paccelli. *Desenho Inscrito no Corpo*. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

REFERÊNCIAS

CALLE, Sophie. Disponível em: <www.sophiecalles.com.br> e <<http://www.barbarakrakowgallery.com/sophie-calle?bio>> Acesso em: 28 mai. 2011.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2ª. Edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COLETIVO Treze Numa Noite. Disponível em: <http://trezenumanoite.multiply.com/photos/album/44/Desvenda_-_Feira_de_Arte_Contemporanea._Porto_AlegreRS> Acesso em: 30 ago. 2011.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ENCICLOPÉDIA das Artes Visuais do Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=350> Acesso em: 10 jul. 2011.

HORTA, Eugênio Paccelli. *Desenho Inscrito no Corpo*. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-8DNH8A>> Acesso em: 25 mai. 2011.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

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

ORLAN. Disponível em: <www.orlan.net> Acesso em: 15 jul.2011.

REVISTA virtual oitica. Disponível em: <<http://issuu.com/itaucultural/docs/oitica>> Acesso em: 30 ago. 2011.

SALOMÃO, Waly. *Helio Oiticica Qual é o Parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ANEXOS

ANEXO A¹⁶ – Imagens das aulas citadas no capítulo 2.



¹⁶ Imagens fotografadas por Letícia Carvalho da Silva de Oliveira.

