

Poéticas do Corpo na Criação Artística em Marina Abramović e Elke Hering

Carla Carvalho¹
Leomar Peruzzo¹
Pedro Gottardi¹

¹Universidade Regional de Blumenau – FURB, Blumenau/SC, Brasil

RESUMO – Poéticas do Corpo na Criação Artística em Marina Abramović e Elke Hering – O estudo parte do corpo como local reflexivo para observar criações artísticas, tendo como perspectiva inspiradora duas artistas: Marina Abramović e Elke Hering. O objetivo geral foi investigar os diálogos estabelecidos pelas obras dessas artistas e o corpo como potência estética. A observação analítica da *performance* de Abramović e a obra de Hering permitiram um mergulho no espaço do corpo como campo de potencialidades sensíveis e possíveis relações com saberes em arte. Ao final, congruências, semelhanças, distanciamentos do corpo em arte como temática e suporte possibilitam discussões no campo da experiência estética em arte.

Palavras-chave: **Corpo na Arte. Escultura e Performance. Elke Hering. Marina Abramović.**

ABSTRACT – Poetics of the Body in Artistic Creation in Marina Abramović and Elke Hering – This study contemplates the body as a reflective place to observe artistic creations, having two artists as inspiring perspective: Marina Abramović and Elke Hering. The general goal was to investigate the dialogues established by the artists' works and the body as aesthetic potency. The analytical observation of Abramović's performance and Hering's work allowed a dive into the space of the body as a field of sensitive potentialities and possible relations with knowledge in art. In the end, congruences, similarities, the distances of the bodies created in art as thematic and support make discussions in the field of aesthetic experience in art possible.

Keywords: **Body in Art. Sculpture and Performance. Elke Hering. Marina Abramović.**

RÉSUMÉ – La Poétique du Corps en Création Artistique dans Marina Abramović et Elke Hering – L'étude part du corps comme lieu de réflexion pour observer les créations artistiques, en ayant comme perspective inspirateur deux artistes: Marina Abramović et Elke Hering. L'objectif général était d'étudier les dialogues établis par les œuvres des artistes et le corps comme puissance esthétique. L'observation analytique de la *performance* d'Abramović et l'oeuvre d'Hering a permis de plonger dans l'espace du corps comme un champ de potentialités sensibles et des relations possibles avec les connaissances dans l'art. A la fin, les congruences, les similitudes, les distances du corps dans l'art en tant que thème et support sont mises en évidence, permettant de discuter le corps comme un domaine d'expérience esthétique dans l'art.

Mots-clés: **Corps dans l'Art. Sculpture et Performance. Elke Hering. Marina Abramović.**

O Corpo que nos Move

O corpo, ora campo simbólico, ora inspirador de formas ou suporte para a arte, suscita inúmeras possibilidades de pesquisa. A ideia de adotar o corpo como ponto de partida para reflexões em torno de seu uso nas propostas criativas de dois ícones artísticos (Marina Abramović e Elke Hering), representa um campo a ser compreendido e explorado. Essa escolha propõe a constante imbricação de contextos macroculturais e microculturais, de criação e fruição artística. Abramović, como artista mundialmente conhecida (dimensão macro), e Hering, como artista local (dimensão micro), instigam essa ousada proposta de tecer aproximações no campo da arte contemporânea.

Com essa motivação, ousamos explorar algumas possibilidades do corpo na arte, adotando-o como ponto de partida da produção artística das artistas visuais citadas anteriormente e suas reverberações na arte contemporânea. A obra de Abramović de abrangência mundial (décadas de 1960 até a atualidade), por suas proposições performáticas que desafiam os limites da razão humana, sugerindo discussões e até indagações existenciais. A obra de Hering, de alcance mais local e nacional, entre as décadas de 1960, 1970 e 1980, em especial acerca da linguagem da escultura e das possibilidades da tridimensionalidade na arte.

Ao falar do corpo e demais contextos culturais da história humana, os significados, os usos e as apropriações como temática e suporte da arte foram diversos, tanto quanto é a diversidade humana. Talvez a primeira relação que estabeleçamos culturalmente seja por meio do corpo e a visualidade como principal via de acesso às imagens do mundo que nos rodeia. Os mecanismos imagéticos, iconográficos da contemporaneidade, “[...] sejam obras de arte, de publicidade, sejam de comunicação visual –, na qual transitamos diariamente entre elas” (Pires, 2005, p. 22), ora fixas, ora voláteis, recebem novas dinâmicas com a introdução do corpo como suporte. Esse aspecto dinamiza a percepção do sujeito como espectador, que passa a interagir em níveis de intensidade e espacialidade diferentes.

Para guiar nossas discussões, buscamos, em nossas inquietações em torno do corpo *em* e *na* arte contemporânea, motivações derivadas de estudos desenvolvidos no Grupo de Pesquisa em Arte e Estética na Educação do

Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Regional de Blumenau (FURB). Uma das questões centrais é: como as artistas em questão utilizam poeticamente o corpo como ponto de partida para seus processos criativos? A busca de respostas para nossas questões partiu dos percursos reflexivos, análise das presenças e das ausências do corpo nas obras de Marina Abramović e Elke Hering, na intenção de trazer à tona indicativos poéticos, conexões e imbricações geradoras de potências do corpo na criação, bem como possibilidades reflexivas. A reflexão em torno do uso do corpo na arte, na perspectiva das obras distintas das artistas, foi alicerce para se relacionar as potencialidades performáticas do corpo na proposição de processos de estudo em arte na atualidade.

O corpo como lugar das sensações, que inspira propostas artísticas na contemporaneidade, incita olhares aguçados para perceber aquilo que só o corpo pode oferecer e sentir. Para Barbosa (2010), o lugar do corpo como objeto de inspiração para a arte permite “[...] múltiplas abordagens tais como as transformações caracterizadas pelo indivíduo moderno, nas construções de gênero e raça e na retórica do sexo e do imaginário” (Barbosa, 2010, p. 1201). Esses fatores culturais é que definem comportamentos em relação ao corpo e às suas configurações em um jogo de evidências subjetivas que legitimam os valores performativos relativos à forma e à beleza.

A contemporaneidade estabelece configurações específicas no que diz respeito aos mecanismos de controle e poder, configurando formas de ser e estar no mundo. O corpo, manipulado pelos autoritarismos, fadado ao condicionamento da ditadura do consumismo, embrutece sua percepção e aborta as potencialidades existenciais. “Corpo em treinamento útil e não da mecânica racional, mas no qual por essa mesma razão se anunciará um certo número de exigências de natureza e de limitações funcionais” (Foucault, 2005, p. 133).

Considerando o corpo como um valor cultural, econômico, patrimônio natural, carregado de significados sensíveis, consistente em um lugar natural, biológico, produzido culturalmente, foco de representação e de sentidos sociais. “As ações e representações do corpo são fruto da complexa relação entre a natureza e a cultura que se reveste de desejos e se corporifica na Arte” (Barbosa, 2010, p. 1201). A cultura estabelece as normas pelas quais os corpos tomam dimensões e mantém uma relação de mão dupla de acor-

do com os contextos sociais. Lugar no qual a ciência encontra campo para constantes e incisivas investigações, a arte, principalmente as artes visuais, apropriam-se do corpo como objeto e tema, assumindo significações distintas (Pires, 2005).

Os aspectos contemporâneos que afetam os corpos e as suas relações com a arte estão intimamente ligados a um modo de considerar a presença do corpo que, por vezes, é condicionado pelas maneiras descontínuas de vivenciar o tempo. A efemeridade natural do corpo e a vulnerabilidade ao descartável agem a tal ponto de esses corpos não se perceberem imersos na incapacidade de percepção de si mesmos e de suas sensibilidades. Esses aspectos dificultam o acesso a níveis de consciência, permitindo que o ser humano tenha dificuldades de relacionar-se com o que se pode considerar imutável, permanente e essencial na humanidade (Pires, 2005).

O corpo como tema nas artes visuais recebe certo destaque, pois inspira *corporificação* da criação. Entretanto, algumas culturas adotam o corpo como objeto de arte, em que, ao mesmo tempo que oferece suporte para visualidades, é espaço para a experiência estética. Dentre as mais variadas linguagens artísticas que articulam meios e métodos expressivos, as propostas que inserem o corpo do artista como obra de arte despontam como vanguardas do início do século XX. Segundo Barbosa (2010), o início da Arte Contemporânea está intimamente ligado ao surgimento da *Body Art* e a *Performance*, “[...] configuradas em serenatas futuristas, as apresentações agressivas e sarcásticas feitas pelos dadaístas e pelos surrealistas” (Barbosa, 2010, p. 1201).

Neste estudo, o foco se concentra nas apropriações do corpo nas *performances* de Marina Abramović e na obra escultórica de Elke Hering. Abramović apropria-se do corpo em ações performáticas, configurando-se em potentes *performances*, que consideram o corpo como principal material em relação simbólica e existencial ao espaço. Já Hering desenvolveu vasta pesquisa na linguagem escultórica, usando diversos materiais, e, em bronze, apropriou-se da forma humana para desenvolver suas misteriosas esculturas. Analisaremos, aqui, a fase em que Hering explorou o corpo como material criativo, realizando obras que remetem a formas corporais.

De acordo com Barbosa (2010, p. 1201), a *performance* consiste em uma linguagem das Artes Visuais que se estabeleceu em práticas artísticas na

década de 1960 e buscava “desfetichizar” o corpo humano por meio de intervenções em espaços públicos. Essa modalidade suprimia o culto à beleza aparente para atribuir ao corpo sua dimensão “[...] biológica perecível, ao mesmo tempo em que é veículo de representação do pensamento simbólico que fomenta significados culturais”.

Nessa dimensão do corpo, buscamos as potencialidades artísticas nas poéticas corporais presentes na produção das referidas artistas, atentando para as possíveis aproximações, conexões, distanciamentos e percepções configuradas pelos limites visuais. Dessa forma, as fronteiras e as divergências de abordagens artísticas cedem espaço para pensarmos sobre propostas de criação e possibilidades educativas em arte. A estrutura desse percurso estabelece reverberações no campo da arte, organizada em introdução, conceitualização das linguagens, breve histórico (contextual e biográfico) das artistas, análise das obras selecionadas e considerações finais.

O Corpo como Tema e Lugar da/na Arte

A dualidade entre o natural e o artificial também perpassa as temáticas da arte e do corpo, evocando a dubiedade entre natureza e criação. É no corpo que os condicionamentos culturalmente estabelecidos reproduzem padrões existenciais e comportamentais por uma dinâmica social globalizada “[...] na qual é cada vez mais difícil a sobrevivência de características próprias, sejam estas individuais e sociais, em que tudo é descartável e mutável [...]” (Pires, 2005, p. 18). O ser social responde ao mercantilismo dos corpos, podendo modificar-se na medida em que padrões econômicos sejam ditados. Para Foucault (2005, p. 130), “[...] um corpo disciplinado é a base para um gesto eficiente”.

Esses conceitos remetem-nos a mecanismos de controle social, utilizando-se dos símbolos e das iconografias representados pelas imagens, que se tornam poderosos recursos de manutenção das condições comportamentais em sociedade. Se a visão é o sentido que nos oferece as primeiras significações de mundo, também precisamos considerar que a primeira forma que percebemos o outro

[...] está ligada à imagem. Assim que a capturamos, esta é analisada e ‘codificada’ conforme os elementos socioculturais que cada um de nós possui. Esse processo que gera quase imediatamente, dependendo da qualidade da inten-

sidade da sensação, uma elaboração racional do indivíduo em relação ao outro (Pires, 2005, p. 20, grifo do autor).

Nesse contexto, o corpo, como matéria que possui tridimensionalidade, presentifica-se na criação artística, inspirando criações com diferentes técnicas, linguagens e propostas híbridas. “A arte é projeção do pensamento e criatividade humana e está conectada com a história da humanidade, questionando, revelando e perseguindo as inquietações da civilização” (Moreira, 2012, p. 29).

Ao adotar visualidades como matéria de criação, principalmente nas artes visuais, teremos a imagem do corpo presente como temática. Ele se apresenta em diversas linguagens artísticas, sejam desenhos, pinturas ou esculturas, instalações ou cerâmica, recriando imagens que se aproximam da realidade com maior ou menor grau de alusão à forma humana (Pires, 2005). Adentramos o campo da tridimensionalidade na arte, que nos interessa aqui, por adotarmos a obra na linguagem escultórica como foco reflexivo. O uso do termo *tridimensional* na arte é classicamente estabelecido como trabalho que possui altura, largura e profundidade (Moreira, 2012).

Para Moreira (2012), a tridimensionalidade extrapola esses padrões clássicos mencionados, estabelecendo-se como conceito. Seu sentido abrange as manifestações expressivas no campo da arte, que se conecta em diversos aspectos à “[...] materialidade e espacialidade artísticas”. Essa referência espacial possibilita ampliar percepções que se relacionam “[...] com questões como o espaço/tempo, a estética, a expressão e a composição” (Moreira, 2012, p. 26). Dessa forma, a diversidade característica da arte contemporânea é marcada por intensidades híbridas e diálogos entre linguagens. De acordo com Moreira (2012, p. 28),

[...] na contemporaneidade, a tridimensionalidade em arte abrange os trabalhos nas práticas artísticas da modelagem, dos moldes, das junções e do esculpir, inseridos em categorias artísticas como escultura, cerâmica, objetos e movimentos contemporâneos como a instalação e *Land art*.

Ao direcionar nosso olhar atento para os fatos históricos na linguagem escultórica, percebemos a necessidade de compreender ícones dessa modalidade artística para poder tecer conexões com a escultura local. A escultura clássica traz à tona proporções e padrões de beleza que representam ideais míticos, na sugestão de certa perfeição dos corpos. Nos contextos romanos,

religiosos e renascentistas, encontramos características e modos específicos na escultura, como a escultura narrativa. Esse estilo compreende aqueles trabalhos que sugerem uma história, uma personagem ou contexto cultural. Assim, “[...] todo conjunto de significados pode se revelar mediante o observador que se identifica com as suas próprias vivências (de dor ou de prazer) ou ainda com a percepção de apreender um novo gesto ou sentimento” (Moreira, 2012, p. 30).

A principal ruptura moderna e um marco divisório na linguagem escultórica foram postos em prática pelo “[...] francês Auguste Rodin (1840-1917), que, por meio do acabamento, muitas vezes tosco e das torções de suas figuras, nos revela a importância da expressão” (Moreira, 2012, p. 30).

Outro expoente da tridimensionalidade e também da arte contemporânea foi o artista Pablo Picasso (1881-1973). De personalidade versátil, ele transitou por diversas linguagens, como pintura, escultura e cerâmica. Picasso provocava o olhar do observador, propondo a ideia de que a escultura poderia receber outras configurações, considerando a ausência de matéria. Dessa maneira, “[...] os volumes podem ser adicionados pelo olho humano, que complementa a obra e cria o perfil desejado. Os espaços vazados são impregnados do invisível” (Moreira, 2012, p. 29).

Nessa lógica antinarrativa, outro ícone na escultura foi o artista *Constantin Brâncuși* (1876-1957). Ele propôs

[...] a simplificação da forma, esvaindo-se até o elemento visual puro, como cilindros e esferas, que brindam à abstração e convidam à contemplação da superfície da escultura, valorizando o material e a técnica empregada. Nas esculturas de *Brâncuși*, é proposto um olhar diferenciado o belo voltado à forma original, à unidade e à simplicidade, sem perder a essência da obra (Moreira, 2012, p. 30).

Levando em consideração essa tendência abstrata na escultura, não podemos deixar de citar outros expoentes contemporâneos. Vladimir Tatlin (1885-1953) insere a escultura em outra categoria, envolvendo o espaço como suporte de criação. Com ele, inauguram-se as primeiras iniciativas de apropriação espacial como elemento artístico, estabelecendo-se o que mais tarde receberia o nome de *instalação artística*. Ainda, citamos a radicalidade de Marcel Duchamp (1887-1968), ao transpor objetos do cotidiano para o campo da arte. Esse artista questiona veementemente a função da arte em

um contexto de desesperança existencial e de mazelas sociais. Vinculado ao movimento dadaísta, o artista expõe, de forma inusitada, um mictório de porcelana ao qual intitulou de *Fontaine* (Fonte), desenvolvendo os pressupostos da arte conceitual, em que o artista não precisaria fazer arte, mas definir o que poderia ser arte. Um conceito e uma ideia poderiam ser valorizados como obras de arte (Moreira, 2012).

A expansão da arte contemporânea prenuncia a ampliação infinita de possibilidades de criação artística, bem como das possibilidades híbridas que podem ser configuradas. Concomitantemente a esse contexto mundial, podemos fazer conexões com a obra da artista catarinense em foco, Elke Hering, no que tange ao seu caráter contemporâneo de produção, de experimentação de materialidades, de temáticas e de versatilidade que dialogam com movimentos artísticos de vanguarda.

Segundo Schwartz (2013), quando Hering transitou do material rígido para o maleável, ela produziu estruturas escultóricas recobertas de *plavínil*, que remetem ao período antropofágico, a *Pop Art* americana, representada nas obras de Claes Oldenburg. Além de esculturas abstratas em bronze, Hering produziu esculturas monumentais ao ar livre, carregadas de simbologia. No início da década de 1990, ela passou a produzir esculturas de cristal, material que explorou com a temática do corpo.

O corpo é dotado de matéria, de presença do sensível; é lugar dos sentidos; é nele que localizamos as sensações. Estas surgem no corpo físico e, provocadas por qualquer condição estética, tomam proporções cognitivas que constroem referenciais sobre o que é externo a nós. É por meio do corpo que o que existe em nós se manifesta em ações (Pires, 2005).

Quando Joseph Beuys tenta, em 1965, explicar imagens a uma lebre morta, ele estabelece um ritual performático que reflete sua condição no mundo. Tanto essa *performance*, intitulada *Como explicar imagens a uma lebre morta*, quanto *Coiote - eu gosto da América e a América gosta de mim*, realizada nos Estados Unidos em 1974, pretendem transpor catarticamente sua condição existencial em uma dimensão ritualística (Bortulucce, 2013). O artista transpõe os limites das convenções artísticas adotando materiais perecíveis como gordura, feltro e mel, os quais possuem significado em sua trajetória de vida quando ele experimentou os horrores da guerra. “As suas obras

falam de uma guerra interior, mais silenciosa, aquela travada no íntimo dos homens” (Bortulucce, 2013, p. 415).

Uma das principais características da *performance* é concretizar a ação no tempo presente. O momento da ação acontece em tempo real, criando caráter ritualístico na comunhão com o espectador. Assim, os limites entre palco e plateia dissolvem-se, e a relação essencialmente estética passa a ser ritualística e mítica, deslocando as dimensões da recepção/interação (Cohen, 2007).

Ao estendermos olhares para a *performance* como linguagem artística expressiva, que abarca movimentos de ruptura com a então arte estabelecida, percebemos que ela possibilita aberturas e caminhos para considerar elementos que não eram adotados como arte. Assim, esse vasto campo desafia as compreensões das fronteiras entre vida e arte (Cohen, 2007). Segundo o autor, a *performance* apresenta intensa hibridização no que se refere à apropriação de diversos materiais oriundos das artes visuais, do teatro, da dança e da música na contemporaneidade. Ela adota como elemento performático a tecnologia e as possibilidades midiáticas. Outra característica é privilegiar o *como* ao *o quê*. Com essa ruptura, a narrativa histórica fica em segundo plano e o que passa a importar é como a ação performática está sendo executada. “Essa intenção reforça uma das características principais da arte de *performance* e de toda a *live art*, que é o de reforçar o instante e romper com a representação” (Cohen, 2007, p. 66, grifos do autor). De acordo com o autor:

O performer, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a ‘máscara’ da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se essa noção; quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua ‘máscara ritual’ que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que ‘faz a si mesmo’ em detrimento do representar a personagem (Cohen, 2007, p. 58, grifos do autor).

Os estudos existentes no campo da *performance* divergem quanto às origens que estabelecem essa manifestação como linguagem artística contemporânea. As principais referências aparecem nas décadas de 1960 e 1970, resultantes de práticas interdisciplinares que agrupam diversas lingua-

gens e a arte conceitual (Melin, 2008). Jackson Pollock recebe destaque no desenvolvimento dessa linguagem, pois ele

[...] lança a ideia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico. A partir desse novo conceito, vai ganhar importância a movimentação física do artista durante sua 'encenação'. [...]. O artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público (Cohen, 2007, p. 44, grifo do autor).

O conceito de corpo-instrumento desencadeou movimentos artísticos como o *happening*, *body art* e *action painting*, este último desenvolvido e explorado pelo artista Jackson Pollock. Na *body art*, “[...] o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um performer (artista cênico)” (Cohen, 2007, p. 30). Artistas plásticos como Allan Kaprow, Wolf Vostell, Claes Oldenburg e Andy Warhol passaram a experimentar dinâmicas performáticas de criação artística.

Dentre os artistas que passaram a explorar ações performáticas, surgiu, na década de 1970, Marina Abramović. Ela “[...] ousa levar seu corpo aos limites físicos para atingir uma experiência espiritual plena” (Melin, 2008, p. 19). No Brasil, as experimentações envolvendo o corpo partiram de artistas como Lygia Clark (*Os Bichos*), Hélio Oiticica (*Os Parangolés*) e Lygia Pape (*O Ovo*), na década de 1960. *Os parangolés*, de Hélio Oiticica, incluíam o espectador na obra por meio de uma total “[...] aderência do corpo na obra e da obra no corpo” (Melin, 2008, p. 23).

Ao adotar o corpo como principal material expressivo para ações performáticas, as temáticas abordadas possuem origens nas mazelas humanas, crítica social, o drama existencial, questionamentos acerca dos ideais de beleza, do consumismo, constituindo, assim, territórios de subversão e resistência (Barbosa, 2010). A *performance* abre caminho para questionar o cotidiano, o espaço-tempo e os condicionamentos contemporâneos, não se restringindo ao uso de materiais orgânicos, artificiais, fluídos corporais (saliva, esperma, fezes e sangue menstrual) como potências estéticas. O corpo do artista em *performance* transforma-se no principal canal de comunicação e se apresenta, não representa. Essa sobreposição de códigos desafiam a cultura

estabelecida em um jogo metafórico e simbólico, trazendo ao olhar do observador possibilidades de novas perspectivas de reflexão existencial.

O hibridismo como característica da *performance* sugere ínfimas possibilidades de experimentações estéticas em tempos e espaços que podem subverter a ordem cultural pré-estabelecida, imposta e reproduzida pelos mecanismos sociais de alienação. Nesse sentido, provocamo-nos a olhar as duas artistas: quais aproximações estéticas elas apresentam em relação ao corpo em suas produções artísticas?

Marina Abramović e suas Provocações

Marina Abramović nasceu na década de 1940, assim como Elke Hering, mais precisamente em 1946, na cidade de Belgrado, capital da Sérvia. Desde criança, a arte trazia-lhe experiências estéticas, impulsionando certa tendência para a criação artística. Sua família engajava-se com a cultura local em função de alguns postos políticos que ocupavam, o que permitiu, de certo modo, que Abramović desenvolvesse sua sensibilidade às linguagens artísticas. Sua mãe dirigia um instituto responsável por supervisionar monumentos históricos e, também, por adquirir obras de arte para locais públicos (Abramović, 2017). Por considerar a arte sagrada, sua mãe destinou um espaço em seu apartamento para que Marina pudesse criar artisticamente. As primeiras experiências foram com pintura. Ela pintava quadros sobre seus sonhos, percebendo, assim, desde os 6 ou 7 anos, que seria artista (Abramović, 2017).

Um fato específico desencadeou a percepção de Abramović de que o processo de criação artística possui mais importância do que o resultado, o que mais tarde a levaria a concluir que a *performance* significa mais que o objeto de arte. O princípio da *performance*, para Abramović, surgiu quando Filo Filipovic (1924-1994) performaticamente cortou um pedaço de tela e estendeu-o no chão. “Abriu uma lata de cola e atirou o líquido sobre a tela; acrescentou um tantinho de areia, um pouco de preto. Então derramou meio litro de gasolina sobre a tela, acendeu um fósforo e tudo explodiu. ‘Isso é um pôr do sol’, disse-me ele. E foi embora” (Abramović, 2017, p. 41).

Em busca de materialidades para criação, ela percebeu que o corpo é material essencial na arte. Pintar já não oferecia a liberdade que ela buscava. Em suas palavras, Abramović descreve a busca por liberdade e criação:

De repente, ocorreu-me a ideia, por que pintar? Por que eu deveria me limitar a duas dimensões, quando podia fazer arte a partir de absolutamente qualquer coisa: fogo, água, corpo humano? Qualquer coisa! Foi como um estalo na minha cabeça: percebi que ser artista é ter uma liberdade imensa. Se eu quisesse criar alguma coisa a partir da poeira ou lixo, eu poderia (Abramović, 2017, p. 41-42).

A intensificação da presença corporal como campo do processo criativo passou a ser prioridade em sua busca por possibilidades performáticas. Em telas quadradas de um metro e meio, pintava nuvens simbólicas, não realistas, que se assemelhavam a amendoins flutuando em campos monocromáticos. Nesse processo, Abramović relata que: “Às vezes, nessas nuvens, aparecia um corpo: o corpo nu de uma grande senhora de idade que costumava posar na Academia, sempre visto de trás. Às vezes, ela se transformava na paisagem” (Abramović, 2017, p. 56).

Da Escola de Belas Artes à sua atuação como artista, foram diversos estudos, até realmente compreender que a *performance* era sua essência. A primeira proposta de *performance* foi projetada para ocorrer, em 1969, no centro da Juventude de Belgrado. Possuía como título *Come wash with me* (Venha lavar comigo) e envolvia o público. A ideia foi instalar tanques de lavanderia em torno de uma galeria no Centro da Juventude. Quando as pessoas entrassem na galeria, elas tirariam as roupas e Abramović as lavaria, secaria e passaria. Ao sair, elas poderiam vestir-se com roupas limpas. A ação foi rejeitada pelo Centro da Juventude (Abramović, 2017).

Em uma viagem para Edimburgo, em 1973, Abramović planejou a sua primeira *performance*, chamada *Rhythm 10* (Ritmo 10). Essa proposta consistia em realizar, com facas, movimentos rítmicos entre os dedos com a mão estendida sobre uma superfície branca. Enquanto realizava, ela gravava os sons. Quando a artista se cortava, passava para a próxima faca. Após cortar-se vinte vezes, ela ouviu os sons gravados e tentou repetir os mesmos movimentos (Abramović, 2017). Essa *performance* impactou o público, pois explorou os limites físicos e mentais, possibilitando uma conexão orgânica entre plateia e artista. Essa proposta foi realizada e impulsionou sua carreira, pois a experiência atingiu estados de expansão corporal na relação com o tempo, o espaço e a percepção de certa substância sensível/invisível que passou seu corpo no processo. Nas palavras da artista,

[...] ao pisar no espaço de uma performance, passamos a atuar a partir de um eu superior, já não se trata de si próprio. Não se trata do você que você conhece. É alguma outra coisa. [...]. Eu havia vivenciado a liberdade absoluta – tinha sentido que meu corpo não possuía fronteiras, era sem limite. Que a dor não importava, que absolutamente nada importava (Abramović, 2017, p. 73-74).

Ao longo das décadas, a artista produziu inúmeras *performances*, e, dentre elas, estão algumas das propostas artísticas de potência intrigante, que provocaram experiências singulares em arte contemporânea. Em *Rhythm 5* (Ritmo 5), de 1974, a artista deitou-se em um espaço em meio a uma estrutura de madeira e ateou fogo. Em *Rhythm 4* (Ritmo 4), também de 1974, Abramović agachou-se em frente a um ventilador industrial com alta potência e tentou encher seus pulmões até o limite. Em *Rhythm 2* (Ritmo), do mesmo ano, a artista sentou diante do público com duas pílulas, uma para pessoas catatônicas e outra para esquizofrênicas. Ela tomou uma, esperando os efeitos, que foram de tremores a espasmos, com duração de aproximadamente uma hora; e depois, tomou a outra.

Em 1975, Abramović realizou sua *performance* de maior risco, *Rhythm 0* (Ritmo 0), que se tornou uma das mais famosas ações, na Galleria Studio Morra, em Nápoles. A artista disponibilizou uma mesa com 72 itens, dentre eles objetos cortantes, uma pistola carregada. Ela ficou por 6 horas exposta ao público, que poderia interagir com seu corpo da forma que desejasse.

Abramović é o maior ícone na linguagem da *performance* e sua produção evidencia o potencial do corpo como elemento da criação performática. A relação de presença corporal, espaço, tempo e objetos performáticos estão no centro da pesquisa de Abramović. A artista provoca polêmicas ao testar os limites corporais em arte e ao usar o corpo como forma de expressão, seja qual for a ação performativa. Causa desconforto e incômodo, coerente aos conceitos de arte contemporânea. Segundo a artista, em entrevista ao jornal *El País*: “Me expor por expor, se não afeta ninguém, quem se importa [...]”, a *performance* “[...] transmite uma energia concreta e abre a consciência. A salvação está na simplicidade” (Mantilla, 2014).

Abramović ainda produz trabalhos de *performance* em sua sede em Nova York, bem como realiza filmes e outras ações artísticas. Suas *performances* já foram executadas por outras pessoas. Um exemplo de ações cola-

borativas foi na exposição *A artista está presente*, realizada no Museu de Arte Moderna (MoMA) no ano de 2010, contendo cinquenta obras, desde intervenções, instalações, fotografias e *performances* (Biesenbach, 2010).

A *performance* como uma linguagem germina calorosas discussões em busca de definições, portanto, se a arte não for provocativa, não há de ser arte. Abramović nada mais é do que uma provocação. De acordo com Cohen (2007), a *performance* é uma expressão cênica, exigindo a presença do corpo em ação para ser concretizada, constituindo-se também como uma linguagem teatral. Em contraponto, Melin (2008) afirma que a *performance* pertence às artes visuais, contemplando extensa produção e características que legitimam seu conceito.

Talvez os equívocos da contemporaneidade se configurem em tentar definir aquilo que não há necessidade de definições, mas de compreensões. Muitos buscam uma categoria para tentar explicar aquilo que não há de se explicar. O que nos provoca aqui é o lugar ou o não lugar da *performance*, em oposição à possibilidade de enquadramento e tentativa de categorizar essa linguagem. Preferimos olhar para as potências estéticas contidas em uma ação performativa na criação artística, bem como considerar a liberdade de combinações de linguagens artísticas como a dança, a música, as imagens, as mídias alternativas.

O Percurso Criativo de Elke Hering

A trajetória artística de Hering é marcada pela versatilidade e pela criação, ao apropriar-se de diversos materiais. Ela nasceu, em 1940, em Blumenau, estado de Santa Catarina. De família tradicional, descendente de pioneiros no ramo da indústria têxtil, cresceu tendo acesso ao conhecimento, à arte e à cultura erudita. Sua atitude diante da vida era de simplicidade e de humanidade. Desde criança, apresentava inclinação às artes visuais.

Quando a cidade de Blumenau recebeu, em 1956, a construção da monumental Igreja São Paulo Apóstolo, projetada pelo arquiteto Gottfried Boehm, também recebeu a visita de Lorenz Johanes Heilmair (artista visual), que executou o projeto dos vitrais existentes ainda hoje no local. Quando Hering soube que o artista estava na cidade, apresentou seus desenhos. Nessa ocasião, o artista a convidou para auxiliar na execução dos vitrais que compõem o visual da Igreja.

Em 1958, Hering iniciou sua formação artística na Academia de Belas Artes de Munique (Alemanha). Lá, especializou-se em escultura, recebendo menção de destaque pelos seus trabalhos. Ao retornar para o Brasil, na década de 1960, ela experimentou um período de residência artística na Bahia, com o escultor Mario Cravo, com quem aprendeu a manipular metais na criação de esculturas. Seu percurso formativo também foi marcado por experimentações e investidas na busca de materiais que melhor expressassem seu espírito inovador. Transitou entre diversas linguagens artísticas e foi escultora, desenhista, gravadora, pintora, tornando-se uma referência na arte catarinense e na escultura nacional. Em 1969, casou-se com o poeta Lindolf Bell, com quem teve três filhos.

No início da década de 1970, Hering viajou para os Estados Unidos, onde descobriu uma espécie de plástico maleável chamado *plavinil*. Esse material permitiu a criação de esculturas abstratas com temática infantil. Sua versatilidade e sua originalidade com apelo abstrato evidenciaram o pioneirismo da artista. Hering destacou-se, assim, por ser uma das primeiras artistas do sul do Brasil a explorar experiências abstratas e esculturas-objeto, com apelo *pop*, recobertas com plavinil (Schvartz, 2013).

A partir da década de 1980, a artista explorou intensamente o bronze e materiais como cimento, ferro, plástico, gesso, alumínio. Experimentou uma espécie de integração entre escultura e pintura, que ela denominava de pintura 3D. Na última década de sua produção, experimentou o cristal, produzindo uma série de esculturas com esse material. As obras produzidas com ferro buscam ressignificar os objetos do cotidiano, transformando-os em produções artísticas que permitem aproximações com a arte moderna e contemporânea (Schvartz, 2013).

Hering consolidou-se cada vez mais como artista à frente de seu tempo por sua característica criativa e uso de materiais diversificados. Seus trabalhos foram expostos em mais de 10 salões de arte nacionais e duas Bienais de São Paulo, entre os anos de 1965 e 1972. Participou de inúmeras mostras individuais nos principais centros do país e no exterior. Por essa intensa criação, a artista recebeu destaque em jornais e revistas de circulação nacional, bem como internacional.

Hering atingiu elevados níveis estéticos em suas obras, que se contrapunham ao academicismo, evidenciavam singularidades brasileiras e dialo-

gavam simbolicamente com artistas modernistas. Suas poéticas originais emanavam de seu espírito criativo de escultora contemporânea (Schvartz, 2013). A artista produziu intensamente ao longo de 30 anos, transitando livremente entre materiais rígidos, como o ferro; e maleáveis, como o plavnil. Em seus trabalhos de pintura, destacam-se elementos naturais regionalistas, assemelhando-se a trabalhos da modernista Tarsila do Amaral e do holandês Piet Mondrian (Schvartz, 2013).

A artista produziu experimentos poéticos integrando artes visuais e poesia, aproximando-se conceitualmente do construtivismo internacional, do concretismo e neoconcretismo brasileiro.

Para Schvartz (2013, p. 31): “A transformação dos materiais cotidianos em uma unidade escultural não buscava dar visibilidade somente ao fragmento, mas ao conjunto composto por essas partes”. Isso revela seu espírito integralmente voltado à obra artística. Para Hering, a obra de arte significa “[...] a síntese de todo o momento emotivo, racional, filosófico e místico” (Schvartz, 2013, p. 32). Os estudos e as experiências de Hering com artistas e culturas europeias permitiram construir certa visão mística da vida e, também, influenciaram seu percurso criativo. Hering acreditava em uma espécie de *verdade do artista* para se referir à consistência do significado e da *sinceridade* artística atribuída a cada obra criada (Schvartz, 2013). Em certa ocasião, em entrevista a um jornal local, Hering deixou clara sua visão esotérica da vida e um espírito genuinamente de artista:

O que nós somos aqui, um pedaço de matéria, um pedaço de uma poeira cósmica, que vive, que nasce, cresce, morre e acabou-se. Eu sempre me contrapus muito a isso, eu achava que sempre existia uma coisa a mais tanto é que a arte [para mim] é especialmente este algo a mais (Schvartz, 2013, p. 46).

Elke Hering desponta como uma das melhores escultoras do estado de Santa Catarina. Sua obra dialoga com questões humanas que abarcam a reflexão da condição existencial local e também mundial. Do rígido metal, ao maleável plástico e ao delicado cristal, Hering atingiu o patamar de artista contemporânea, à frente de seu tempo, pela sua vasta contribuição para as artes visuais no estado de Santa Catarina e no Brasil. Faleceu precocemente, vítima de câncer, no ano de 1994, em Blumenau.

Quando Abramović e Hering Poetizam

Aquilo que se pode ver e separa o exterior do interior – a pele como local das sensações é sintonia e signo daquilo que é visível e sensível. O que a pele esconde também se evidencia no gesto desse corpo que se comunica pelo movimento. Esse gesto é o “[...] testemunho mais radical de algo que está se passando conosco e que podemos partilhar nosso ser com um outro” (Meira, 2003, p. 23) e com o mundo. “Quando se fala do corpo como objeto de arte, pensa-se comumente em uma representação possível da transcendência; faz-se uma referência implícita à imagem única, soberana, atemporal do corpo em toda sua beleza” (Jeudy, 2002, p. 17). Nas palavras de Jeudy, percebemos a dubiedade do corpo na arte.

[...] o corpo é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto das representações. O que eu sinto, o que aprendo, o que memorizo, todas as sensações, percepções interferem nas imagens do meu corpo, que é simultaneamente a possibilidade e a condição daquilo que experimento e de minhas maneiras de interpretar o que experimento (Jeudy, 2002, p. 20).

Nesse espaço reflexivo, adotamos o corpo como disparador de diálogos na arte e local de expansão das possibilidades performáticas. Dessa forma, evocamos com Jeudy (2002, p. 76): “Que o corpo seja tomado como origem das origens ou por aquilo que nos é revelado do Ser, por aquilo que em suma preserva seu mistério e faz deste o que torna indefinidamente possível o discurso, tal é a arma do idealismo estético”. Avancemos, assim, em direção à análise das obras selecionadas para este estudo.

Duas obras das artistas elencadas neste estudo são analisadas sob a perspectiva do corpo como suporte e temática na arte. De Abramović, selecionamos a *performance Rhythm 0* (Ritmo 0), de 1975. Da escultora catariense, adotamos uma obra presente no Museu de Arte de Blumenau (MAB), chamada *Memória arqueológica*, de 1990. As razões que determinaram tal decisão estão intimamente ligadas aos elementos que definem o processo de criação: as duas obras possuem o corpo em *performance* na execução, porém diferem-se quanto ao resultado final.

Essa relação com a arte contemporânea e com o uso do corpo permite-nos afirmar que há aproximações com a obra de Abramović. Na *performance Rhythm 0* (Ritmo zero - Figura 1), de 1975, Abramović expôs seu corpo para que o público pudesse utilizá-lo como suporte, interferindo diretamente,

criando marcas, deixando vestígios. O espectador, em sua contemplação, tinha o papel de aceitar sua condição humana e sentir a necessidade de registrar sua ação por meio de estímulos próprios.



Figura 1 – *Performance Rhythm 0* (Ritmo zero) 1975. Fonte: Pinterest.com (2016).

Em uma mesa, a artista dispôs 72 objetos que poderiam oferecer dor ou prazer. Dentre os objetos, estavam batom, vinho, uvas, tesoura, garfo, faca, chicote e uma arma carregada com uma bala. O público era convidado a fazer o que bem entendesse. A *performance* teve duração de seis horas. Inicialmente, o público agiu com cautela, pudor, e, gradativamente, foram aparecendo ações de violência ao tratar o corpo como objeto, rasgando suas roupas, perfurando sua pele e também apontado a arma. A *performance* despertou atenção para o comportamento humano, evidenciando o caráter instintivo e violento do ser. Aspectos como tirania, superioridade, dominação aparecem sugerindo elementos da natureza humana.

Na linguagem da artista, podemos observar três aspectos que se presentificam em suas ações: a) o corpo como elemento fundamental, totalmente inserido na arte em relação de expansão tempo/espaço; b) objetos e materiais em função da proposta performática, estabelecendo diálogo com o observador; c) ambiente e corpo como objeto e, ao mesmo tempo, suporte da arte. A proposta trouxe aos olhos do público o corpo símbolo de si mesmo, restituindo-lhe o poder original da sensibilidade e da vulnerabilidade (Judy, 2002, p. 80).

Na ideia do corpo como simulacro de si mesmo na apropriação de suas formas para a criação artística, desponta nesse momento a escultura de Hering. Na década de 1980, Hering passou a produzir trabalhos inspirados em formas humanas com materiais específicos, como o bronze, o concreto e o cristal (Schvartz, 2013). Em 1990, ela realizou um de seus trabalhos mais

enigmáticos – uma caixa retangular em gesso com a impressão de objetos e de seu corpo (Figura 2).



Figura 2 – *Memória Arqueológica e detalhes*, 1990. Gesso e Areia. 220 cm x 130 cm. Fonte: Fotografias tiradas no Museu de Arte de Blumenau. Acervo dos autores.

Nessa obra, percebemos que o corpo se torna objeto de arte ao ponto de a artista usá-lo como gerador das formas perceptíveis, na tentativa de configurar um simulacro fóssil da existência humana. Uma espécie de registro performático impresso em gesso, sugestionando as marcas da ação do homem no mundo. A obra, exposta verticalmente em um corredor principal das galerias do Museu de Arte de Blumenau, requer um nível de atenção e de aguçada percepção para que seja apreciada. De certa distância, a obra aparentemente não desperta a atenção, a não ser pelas suas dimensões (2,20m de altura e 1,30m de largura). Contudo, ao aproximarmos e fixarmos o olhar, as formas revelam-se, arrebatando o observador na evidência provável de que a artista se utilizou do próprio corpo para imprimir as formas contidas na obra. Isso nos remete ao fato de o homem deixar suas marcas nos contextos em que vive. Esse talvez seja um dos sentidos pelos quais a artista tenha realizado essa obra (É importante registrar a escassez de registros sobre a artista blumenauense e seus processos criativos). Segundo Schwartz (2013), para criar suas obras, Hering selecionava materiais que melhor expressassem sua atitude artística de vanguarda. O crítico de arte Harry Laus analisou o processo criativo da artista e afirmou que as esculturas de Hering:

Tentam a abordagem do desconhecido, da dimensão que escapam ao nosso entendimento, cuja busca dá grandeza ao ser humano porque se expande para além do nosso conteúdo físico. Essa parte intuitiva, transcendendo a uma

contemplação descuidada – acresce valor ao ato de criação e inclui o sentido da palavra artista (Laus, 1985, p. 2).

As esculturas criadas para o espaço público inserem-se diretamente no cotidiano e dialogam intensamente com o observador, devido a seu caráter simbólico (Schvartz, 2013). Sua obra de caráter vanguardista dialoga em diversos aspectos com a arte contemporânea, tanto pelo uso de materiais quanto pela temática.

O paralelo que as obras analisadas anteriormente estabelecem está justamente no elemento principal para sua criação artística: o corpo. Na primeira análise, o corpo configura-se como suporte para a *performance*. No segundo caso, percebemos o corpo utilizado como matriz de formas impressas substancialmente em gesso, compondo obra tridimensional.

A constatação de que é no corpo que se dá e se constitui culturalmente os significados, oferece subsídios para afirmar que dele advém a inspiração criativa na proposta das duas artistas. Confirmamos e reconhecemos, por conseguinte, que, por meio de uma soberania do corpo, todas as culturas se sustentam e perpetuam-se através dos tempos. “Se há cultura, é o corpo que a exprime” (Jeudy, 2002, p. 76).

Ao adentrar nesta discussão e aguçar nosso olhar para as potencialidades encontradas nas duas obras de arte, percebemos que, nitidamente, elas provocam reações reflexivas em torno da cultura corporal e dos mecanismos sociais de controle. Uma das principais crises da contemporaneidade está em aceitar o outro em sua diversidade e cultura. Aceitar o outro possui relações com a percepção de suas singularidades em uma dimensão humana e existencial. Talvez a dificuldade seja deixar de perceber o corpo do outro do mesmo modo que um objeto qualquer. Se considerarmos que “[...] o corpo do Outro é um produto cultural, do mesmo modo que um objeto qualquer. O que chamamos integração cultural não é senão uma maneira de assimilar o corpo como mercadoria cultural” (Jeudy, 2002, p. 76).

Nesse sentido, a arte, no caso a escultura (se é que podemos chamar tal objeto de escultura) e a *performance*, sugere ampla possibilidade de ações criativas que despertam a reflexão em torno do corpo e os condicionamentos culturais estabelecidos socialmente. Segundo Meira (2003), na própria compreensão da cultura, podemos perceber o fazer poético como ato subversivo da resistência ao comércio e ao esvaziamento de valores. Por meio da

arte, talvez possamos “[...] voltar os olhos para o que está à mão, no corpo, na corporeidade do espaço do gesto e da atuação humana” (Meira, 2003, p. 18).

O corpo é político. É no corpo que as coisas acontecem, portanto, não podemos deixar de relatar a importância da manifestação do corpo em processos criativos que se contemplam em obras de arte, seja na materialidade ou não. O relevante desse momento é emergir possíveis discussões para mediações estéticas em torno do corpo e os labirintos da criação.

Ao falar de corpo na arte, colocamo-nos para além de visualidades mercadológicas que influenciam os modos de reconhecer as formas e sentir o que significa estar vivo. Abramović e Hering, ao buscarem relações sensíveis de criação, com diversas materialidades, dialogam visceralmente, propondo atravessamentos conceituais e metafóricos. Mesmo com distâncias geográficas e culturais, em processos criativos distintos, sem contato presencial, elas produziram arte a partir do corpo em um nível de conexão estética semelhante. Ao direcionarem o corpo como tema e suporte, elas compreendem seu valor cultural e representam sua principal matéria inspiradora para a criação artística.

Ao utilizar o corpo para imprimir-se performaticamente, Hering propôs o atravessamento de linguagens. Sua obra evidencia um caminho versátil, utilizando *performance* corporal para produzir visualidade. Na *performance*, Abramović coloca-nos em um labirinto de possibilidades interpretativas, que possibilita uma conexão com os labirintos místicos de Hering. Em ambos os casos, o corpo é o principal protagonista. Não podemos negar a existência dele, que sugere crítica social na história da arte, que nos permite criar indagações sobre o que somente esse corpo pode falar, comunicar, transcender e compartilhar saberes. Assim, ousamos afirmar que as obras das artistas suscitam, em suas propostas poéticas, reverberações para contextos sociais cujas corporificações estão permeadas pelos significados culturais. Se as marcas nos corpos são construções culturais, as ações corporais são resultado das experiências existenciais. A percepção estética, na arte, que se verifica em ações de criação ou em momentos de enlevada apreciação, pode desencadear na dimensão das elaborações sensoriais, na construção de sentidos, que Larrosa (2016) nos traz como experiência. Para ele:

Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude (Larrosa, 2016, p. 30).

As obras adotadas neste estudo sugerem aproximações e inspirações no que se refere ao desenvolvimento de práticas problematizadoras dos diversos contextos culturais que permitissem potencializar a sensibilidade humanizadora na dimensão dos corpos. Dessa maneira, podemos afirmar que a potência imagético-corpórea, em Abramović e Hering, desestabiliza os padrões estabelecidos por uma cultura imediatista. Nesse sentido, suas obras abrem espaço para rupturas temporais, socioculturais referentes ao aspecto contemporâneo da cultura da informação. Esse excesso de informação suspende-nos da realidade e aborta o que seria a experiência existencial humana, expondo os corpos a tantas coisas em uma dinâmica de condicionamento, que torna a experiência cada vez mais rara (Larrosa, 2016). Dessa forma, identificamos como potência estética, simbolizada pelo ato criativo, o que há de mais sagrado no ser humano: sua energia vital, matéria corporal. Seja ela performatizada pelo corpo no espaço/tempo, impressa em diversas materialidades, registrada pela fotografia ou corporificada na escultura.

Considerações sobre o Percurso

Para findar este percurso marcado por intensidades poéticas das artistas, percebemos o corpo como simulacro e potência de criação artística. Sendo a forma como material criativo ou o próprio corpo como suporte, as condições poéticas desvelam aquilo que perdura em nós como essência humana. No corpo, como agente das relações com o mundo, encontra-se o campo das sensações, onde as potências da sensibilidade sempre estarão presentes.

As semelhanças entre as obras e as artistas convergem no sentido de suscitar a estruturação de ações performáticas, partindo de temas de nosso tempo (ou dos contextos em que viveram), elencados e desenvolvidos em uma perspectiva coletiva, levando em consideração as dinâmicas entre tempo/espaço, críticas sociais, dramas existenciais, questionamentos acerca dos

ideais de beleza, do consumismo e dos territórios subversivos de resistência. As experiências estéticas na criação e na experimentação artística podem oferecer a possível estesia, tida como potência da sensibilidade humana. Essa potência da sensibilidade talvez poderia ser a comunhão do inteligível com o sensível como campo de construção de saberes sobre o ser humano e as dinâmicas em coletividade.

Percebemos na arte alternativas de aproximação da sensibilidade e da cognição. Desse modo, negar a dimensão emocional e a sensibilidade dos corpos pode ser a negação de dimensões que nos tornam humanos. A construção de corporeidades na negação da sensibilidade humana define certa problemática humana na contemporaneidade, no que compete ao perceber o outro e, também, reconhecer-se no outro.

Os diálogos que estabelecemos com as artistas em suas obras estão além da categoria temática e objeto de arte. Eles provocam o olhar do público, deslocam percepções acerca de condições humanas e despertam estados reflexivos que afetam o ser/estar no mundo. A potência estética que surge das propostas artísticas de Abramović e Hering ultrapassa as fronteiras culturais e temporais, deslocando-se para além das convenções sociais, rompendo-as.

O *entre* poético da arte como potência geradora de ações para a reflexão da formação humana consiste em uma tarefa complexa que requer estudo, compreensão e sensibilidade curatorial para adotar perspectivas distintas na construção de experiências. Este estudo instiga a experimentação da *performance* e reflexões acerca do que vem a ser ou não escultura contemporânea. Há limites e aproximações entre linguagens? Em nosso tempo, faz sentido tantas categorias? Não temos respostas, temos, sim, mais perguntas, provocadas pelas obras que elevam nossas capacidades reflexivas em torno do corpo. Sem o corpo é impossível existir arte, arte é corpo, corpo é carne, portanto arte é visceral. Se ela não afetar os sentidos, não causar *tremores* nos labirintos da mente, talvez o que se apresenta diante de nossos olhos não seja de fato uma obra artística.

Referências

ABRAMOVIĆ, Marina. **Pelas Paredes**: memórias de Marina Abramović. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. O corpo representado na arte contemporânea: o simbolismo do corpo como meio de expressão artística. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS “ENTRE TERRITÓRIOS” - ANPAP, 19., 2010, Cachoeira. **Anais Eletrônicos...** Cachoeira: Universidade Federal do Recôncavo, 2010. Disponível em:

<http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/eduardo_romero_lopes_barbosa.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2017.

BIESENBACH, Klaus. Marina Abramović: the artist is presente. **MoMA**. New York, 2010. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>>. Acesso em: 26 ago. 2017.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. Arte como catarse: as performances de Joseph Beuys e a resignificação do mundo. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – EHA, 9., 2013, Campinas. **Anais Eletrônicos...** Campinas: UNICAMP, 2013. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2013/Vanessa%20Beatriz%20Bortulucce.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramalhete. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

JEUDY, Henri-Pierre. **O Corpo como Objeto de Arte**. Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Tradução Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

LAUS, Harry. **Viagem em torno de Elke Hering**: catálogo de exposição da artista Elke Hering. Curitiba, 9 de abril de 1985. 7 p.

MANTILLA, Jesús Ruiz. Entrevista com Marina Abramović: “Eu estou farta do ambiente econômico que rodeia a arte”. **El País**, Madrid, 28 maio 2014. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2014/05/27/eps/1401205816_492745.html>. Acesso em: 4 nov. 2016.

MEIRA, Marly Ribeiro. **Filosofia da Criação**: reflexões sobre o sentido do sensível. Porto Alegre: Mediação, 2003.

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

MOREIRA, Roseli. **O Tridimensional para a Arte e Educação**. Blumenau: Nova Letra, 2012.

PINTEREST. **Marina Abramović**. 2016. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/558727897497086268/?lp=true>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O Corpo como Suporte na Arte**: piercing, implante escarificação e tatuagem. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

SCHVARTZ, Daiana. **Elke Hering**: crítica, circuito e poética. 2013. 131 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

Carla Carvalho é doutora em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), professora de Artes Visuais no Departamento de Artes da Universidade Regional de Blumenau (FURB) e do Programa de Pós-Graduação em Educação da FURB. Líder do GP Arte e Estética na Educação.

E-mail: ca_carvalho@icloud.com

Leomar Peruzzo é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Regional de Blumenau (FURB). Bacharel em Teatro e Licenciado em Artes Visuais (FURB). Ator e artista visual. Bolsista CAPES. Integrante do GP Arte e Estética na Educação.

E-mail: leomarperuzzo@hotmail.com

Pedro Gottardi é professor de Arte na Rede Municipal de Blumenau. Licenciando em Artes Visuais na Universidade Regional de Blumenau (FURB). Artista Visual e Performer. Bolsista do PIBID. Integrante do GP Arte e Estética na Educação.

E-mail: pedro.gottardisc@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 31 de agosto de 2017

Aceito em 03 de janeiro de 2018

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.