

## **Corpo-Output:** **Tecnologia, Participação e Poética na Performance** ***Nacimiento de la Pintura***

Patricia Teles Sobreira de Souza<sup>1</sup>

Sarah Marques Duarte<sup>2</sup>

### **Resumo**

O artigo descreve o processo de produção e realização da performance duracional *Nacimiento de la Pintura* (2017) de Sarah Marques, apresentada na 2ª edição da Bienal de Performance de Buenos Aires. Aborda questões acerca da inserção do espectador como elemento constitutivo da obra de arte, da construção de uma interface programada para responder aos estímulos do usuário e dos desdobramentos poéticos da ação performativa.

### **Palavras-chave**

arte participativa, tecnologia, performance, corpo, imagem.

### **Out-put Body: Technology, Participation and Poetics in the Performance Art** ***Nacimiento de la Pintura***

### **Abstract**

The article describes the process of production and realization of Sarah Marques's *Nacimiento de la Pintura* (2017) durational performance, presented at the 2nd edition of the Buenos Aires Performance Biennial. It addresses questions about the insertion of the spectator as a constituent element of the work of art, the construction of an interface programmed to respond to the user's stimuli and the poetics unfolding of the performative action.

### **Keywords**

participatory art, technology, performance, body, image.

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília (Orientação Dra. Virginia T. Souto), [patriciateles86@gmail.com](mailto:patriciateles86@gmail.com)

<sup>2</sup> Sarah Marques Duarte, doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (Orientação: Dra. Ivani Santana), [sarahmd4@hotmail.com](mailto:sarahmd4@hotmail.com)

## **Nacimiento de la Pintura**

Entre os dias 13 e 16 de maio de 2017, no Centro Cultural Recoleta, ocorreu o evento *Antihomenaje DADÁ (101 años del Cabaret Voltaire)* que integrou a programação da 2ª edição da *Bienal de Performance de Buenos Aires*. Vinte trabalhos de jovens artistas argentinos e estrangeiros residentes foram selecionados pelos curadores – Emílio García Wehbi, artista argentino e Ricardo Ibarlucía, filósofo argentino – para serem apresentados simultaneamente durante os quatro dias de exibição. O espectador estava livre para traçar seu próprio recorrido no espaço e para definir o tempo de permanência no *cabaret*.

Dentre as obras selecionadas está *Nacimiento de la Pintura*, da performer brasileira Sarah Marques Duarte em parceria com Patrícia Teles. No texto curatorial de Ricardo Ibarlucía a ação foi poeticamente descrita da seguinte maneira:

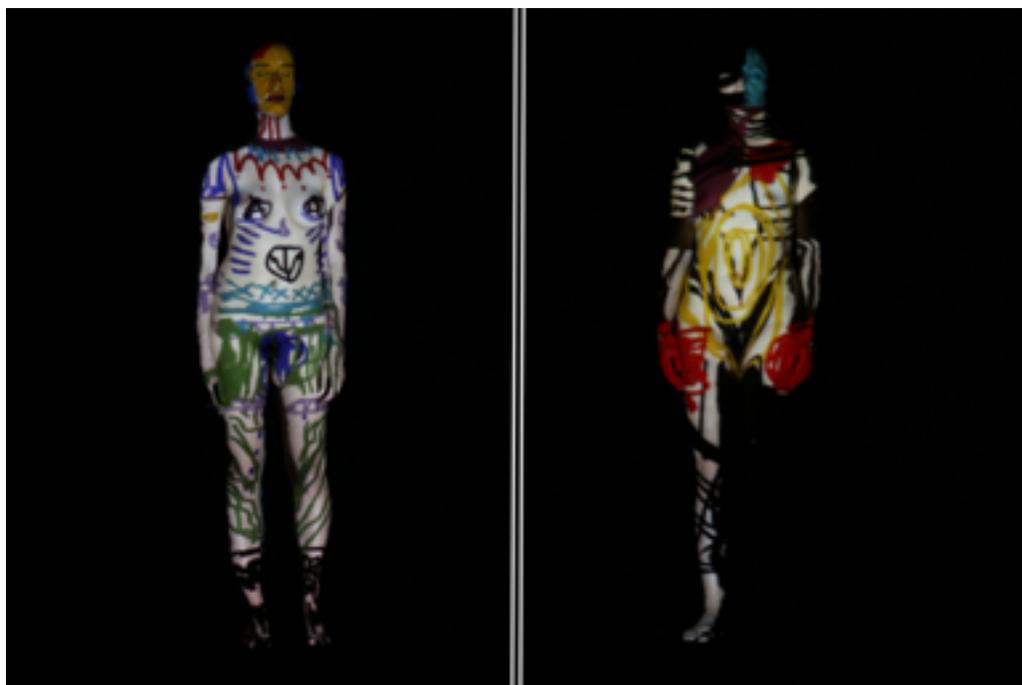
Según Plinio, la pintura nació de la ausencia del objeto amado. La primera obra plástica la hizo en arcilla un alfarero de Corinto, inspirándose en una idea de su hija. Enamorada de un muchacho, la chica había fijado con una carbonilla los contornos del perfil de su amado sobre un muro. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, dotándolo de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otros instrumentos. En esta producción especial de Dadá voyeur, una mujer desnuda, casi inmóvil, con los ojos semicerrados, al otro lado de esta pantalla, ofrece su cuerpo como un lienzo. Su piel es la tela de nuestras fantasías, la sábana de los sueños postergados, la húmeda pared en la que pueden leer todo lo que necesitan: hadas, unicornios, sirenas, pegasos, centauros...

Tecnicamente, a ação consiste em um corpo parado, de pé, completamente desnudo e com os olhos fechados, que está no espaço como suporte aberto para a intervenção do espectador-participante, “o público dá à obra existência e sentido, ao mesmo tempo em que ele a descobre” (Couchot, 1997, p.135). Este pode pintar, desenhar, rabiscar e escrever sobre o corpo da performer por meio da interface, composta por um computador, um mouse e um teclado número. Desta forma, não há contato físico, a relação entre performer e participante se dá mediante o aparato tecnológico que, ao receber os sinais de *input* do usuário, projeta em tempo real no corpo da performer a imagem criada na interface (fig.1).

A interface pode ser manipulada por um participante por vez, que tem a opção de apagar a imagem (desenho, pintura, escrita, etc.) realizada anteriormente, ou de criar sobre o corpo já interferido por outra pessoa. As indicações acerca do funcionamento da obra estão escritas na tela no computador, o usuário deve manter o botão esquerdo do *mouse* pressionado para ‘pintar’ e clicar no botão direito para deletar tudo, neste caso, todas as imagens projetadas no corpo da performer são apagadas.

O teclado numérico serve para mudar as opções de cor da pintura, o sistema foi programado para que cada número, entre 0 e 9, corresponda a uma cor. Sem embargo, se o usuário deseja selecionar uma cor específica, como o vermelho por exemplo, ele deverá descobrir por conta própria qual número corresponde a cor vermelha pois não há instruções sobre qual tecla apertar para escolher determinada cor. Para tornar o sistema de cores mais dinâmico, Sarah Marques programou dois números do teclado para operarem em função *random*, ou seja, cada vez que um desses dois números é pressionado pelo usuário, o sistema seleciona uma cor aleatória. Ademais, a cor branca serve para apagar partes selecionadas, ao contrário do botão direito do *mouse* que apaga tudo.

**Figura 1:** Desenhos realizados pelo público.



Segundo Lévy (1999, p.37-38), interfaces são “todos os aparatos materiais que permitem a interação entre o universo da informação digital e o mundo ordinário”. O autor divide as interfaces em duas linhas de pesquisa, uma delas “visa a imersão através dos cinco sentidos em mundo virtuais cada vez mais realistas”. Já a segunda vertente é qualificada como uma ‘realidade ampliada’, na qual o “ambiente físico natural é coalhado de sensores, câmeras, projetores de vídeo, módulos inteligentes, que se comunicam e estão interconectados ao nosso serviço”.

Neste âmbito, *Nacimiento de la Pintura* apresenta uma ‘realidade ampliada’, na qual a interface possibilita que imagens produzidas no computador sejam espelhadas

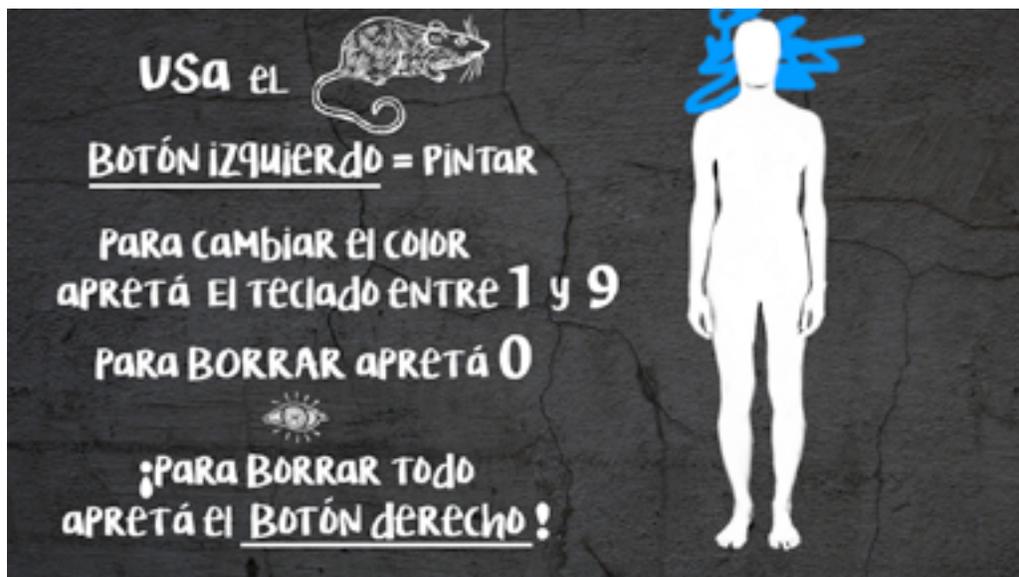
MAIO  
9-11  
UFG/BR

no corpo da performer. Deste modo, compõe-se um corpo-tela em que o corpo presente é suporte para as 'imagens técnicas', ou seja, imagens produzidas por aparelhos (Flusser, 1998, p.33)

Os produtores de imagens técnicas tateiam. Condensam, nas pontas dos seus dedos, imagens. As teclas que apertam fazem com que os aparelhos juntem elementos pontuais para os transformar em imagens. Tais imagens não são superfícies efetivas, mas superfícies imaginadas. São imagens imaginadas. (FLUSSER, 2009, p.38)

Para facilitar a interação do usuário, o *layout* da interface (fig.2) possui uma silhueta de um corpo humano, portanto, ao intervir sobre determinada parte da silhueta, como o rosto por exemplo, a imagem criada é automaticamente projetada sobre o rosto da performer. Para programar a interface a artista utilizou o *Processing*, *software* de código aberto criado em 2001 por Casey Reas e Ben Fry que utiliza linguagem de programação Java e é destinado à artistas, *designers*, programadores visuais, entre outros.

Figura 2: *Layout* da Interface.



O sistema responde aos comandos do participante por intermédio de uma janela (*sketch*) aberta no *Processing*, esta janela é espelhada em outro *software*, destinado ao mapeamento da projeção no corpo da performer. Deste modo, cria-se uma máscara no *layout* da interface, para que, somente o que é desenhado, pintado, apagado ou escrito dentro do contorno da silhueta seja projetado. Para que isso ocorra, o projetor

MAIO  
9-11  
UFG/BR

deve ser posicionado de modo a cobrir toda a parte frontal do corpo da performer, que deve manter-se dentro do enquadramento da máscara de luz emitida pela projetor.

Devido a exaustão de permanecer 'imóvel' durante as quatro horas diárias de visitação do público, Sarah Marques convidou a performer colombiana Dayanna Quecano para realizar um revezamento. Conseqüentemente, foi necessário criar duas máscaras de mapeamento da projeção, cada uma correspondente as especificidades físicas das performers. Em exposições futuras Marques visa aprimorar o funcionamento técnico da obra, para isso pretende acoplar uma *kinect* (sensor de movimento) ao computador. A ferramenta possibilita o rastreamento do corpo da performer por meio da 'visão computacional', técnica de extração de informações de uma imagem. Desta forma, ao mover-se pelo espaço, a imagem projetada seguiria seu corpo, o que tornaria viável a composição visual tridimensional do espectador.

### Participantes e Desdobramentos Poéticos

Durante a Bienal de Performance a rotatividade dos participantes foi constante, *Nacimiento de la Pintura* atraiu um público variado de jovens, adultos e inclusive crianças. O tempo de permanência no computador era estipulado pelo próprio participante, e sua criação era observada pelos demais espectadores (fig.3). A relação do público com a obra se dá a partir de dois pontos de vista: do espectador-observador, que opta por não intervir no corpo da performer mantendo uma distância contemplativa, na qual a experiência estética reside em observar, para além do corpo feminino desnudo, a ação dos participantes sobre esse corpo, a maneira como eles se expressam.

**Figura 3:** Público.



MAIO  
9-11  
UFG/BR

Um segundo ponto de vista é do espectador-atuante que, para além de observador da obra, adota uma postura ativa de operar a interface para produzir composições visuais. As trocas de participantes na maior parte do tempo ocorreu de modo fluido, ou seja, quando uma pessoa se afastava do computador imediatamente outra assumia o seu lugar. Caso o participante apresentasse alguma dificuldade em operar o sistema era assistido por alguém da equipe técnica.

Por vezes o público hesitava em participar, observou-se neste caso um comportamento oriundo de uma tradição do 'não tocar', do 'não ultrapasse', uma convenção de visitantes frequentes de galerias, museus e espaços de arte a respeito da 'intocabilidade' do objeto de arte. Esta norma de conduta contrapõe a ideia de obras reativas com interfaces táteis.

Desenvolve-se um tipo peculiar de diálogo. Além da interação mental, que é uma pré-condição para a percepção da arte em geral, acontece a ação corporalmente física – aquele que envolve mais do que os movimentos dos olhos. Tocamos a obra de arte, muitas vezes repetidamente – ou fisicamente, pisando num sensor de peso, passando o dedo numa 'tela sensível ao toque', clicando num mouse, (...). Por mais inócuos que esses atos possam parecer, eles tem consequências potenciais de longo alcance para a noção da arte como passamos a conhecê-la. (HUHTAMO, 2009, p.112)

A nudez despertou no público sensações distintas: desconforto, fascínio, curiosidade. Um corpo feminino, por si só, já opera como significante da obra. Contudo, é a intervenção do usuário que vai operar como construtora de possíveis sentidos. Frequentemente as 'pinturas' realizadas eram rabiscos abstratos que exploravam combinações de cores ou composições monocromáticas. Por vezes gerava-se um efeito de ilusão de óptica, como, por exemplo, ao utilizar a cor preta para pintar partes do corpo (fig. 1). Estas partes se anulavam no espaço, já que as paredes da sala onde foi realizada a performance também eram pretas. Constituíam-se assim a imagem de um corpo fragmentado que parecia estar suspenso na sala. Nestes casos, as intervenções não sugeriram questões de gênero.

Outros participantes produziram composições lúdicas: cobrindo a superfície do corpo com cores que remetiam à pele de um animal (amarelo com pintas negras); jogando o 'jogo da velha'; desenhando um bebê na barriga da performer insinuando uma gravidez; esboçando figurinos extravagantes de modo a construir uma personagem fictícia (índia, amazona, guerreira, entre outras); desenhando roupas e acessórios comuns (biquíni, *short*, camiseta, colares, óculos escuros, etc.), causando assim a ilusão de que o corpo estava vestido, entre outras inúmeras possibilidades.

Para além das propostas estéticas abstratas, que tratavam o corpo com neutralidade, e das propostas lúdicas, que intervinham na silhueta levando em consideração

o sexo mas sem conotação diretamente política e ou sexual, observou-se que o corpo desnudo de uma mulher também pode provocar incômodo. Em uma situação peculiar, um senhor após demonstrar certa inquietude em relação à obra, utilizou a interface para projetar rabiscos nos seios e na vagina da performer como tentativa de cobrir seu corpo. Em outro caso parecido, uma participante desenhou um 'X' nos mamilos e na vagina e escreveu a frase: *'no mostrar nunca'*.

Por outro lado, algumas participantes realizaram intervenções conectadas às discussões com respeito às mulheres. Em momentos distintos surgiram frases que representam sua luta, tais como *'Nos están matando'*, *'Ni una menos'* e *'Aborto Legal'*, expressões que se referem às reivindicações recentes das mulheres que visam chamar a atenção da sociedade e dos governantes para os casos de femicídio e dos direitos das mulheres. Também surgiram termos como *'Fora Temer'* e *'Macri Gato'*, este último em referência ao presidente da Argentina Mauricio Macri, na qual o termo 'gato' é empregado pejorativamente para insultá-lo de ladrão. Deste modo, o corpo é usado como plataforma aberta para manifestação em prol dos direitos das mulheres, de denúncia contra o machismo e a misoginia e de insatisfação com os poderes públicos.

Já em uma outra ocasião, uma participante escreveu *'putas'* no peito da performer e desenhou um coração em sua barriga. Com essa dicotomia, entre o termo pejorativo e o símbolo de afeto, o discurso torna-se ambíguo, ainda mais por ter partido de uma mulher que escreveu no plural. De modo que pode ser lido pelos demais espectadores como uma ofensa, como uma provocação ou como uma 'licença poética'. Sem embargo, é notório que a proposta da performance - do corpo feminino nu, suscetível à intervenção do outro - foi propulsora da ação da participante que, conscientemente ou não, respondeu aos estímulos propostos por Sarah Marques plasmando o termo 'putas'.

Durante todo o tempo a performer permanece com os olhos fechados, Marques considera que os participantes não devem ser observados por ela, uma vez que seu olhar poderia coibir a participação dos espectadores. O corpo 'imóvel' com os olhos fechados, somado à imagem visível produzida pela luz do projetor que incide sobre o corpo da performer, fazia com que alguns visitantes achassem que se tratava-se de um manequim, outros interpretaram a obra como algo mórbido. Esta sensação foi explicitada na intervenção de um participante que escreveu *'mujer muerta'*, rabiscou e desenhou marcas de cicatrizes no corpo.

Não foi só a nudez que causou incômodo nos espectadores, as intervenções também podiam gerar desconforto e ofender aos visitantes, como o participante que desenhou uma suástica no tronco da performer. Não se sabe qual foi sua intenção em evocar um símbolo nazista, mas gestos como este revelaram o caráter dinâmico da performance, cuja poética é continuamente transformada pelo público e, portanto, afirma-se como estrutura aberta para a emergência de dissensos que transitam

entre manifestações políticas, feministas, abstratas, infantis, fascistas, moralistas, entre outras.

*Nacimiento de la Pintura* é um desdobramento do projeto de mestrado de Sarah Marques, em *Lenguajes Artísticos Combinados (Universidad Nacional de las Artes)*, intitulado *Propuesta Para um Cuerpo-Output* (2016). Em sua defesa de tese, a artista apresentou a performance para um participante por vez, deste modo, “os participantes seguintes poderão ver as intervenções geradas pelos participantes anteriores, mas não a realização processual da ação, característica intrínseca da performance” (Duarte, 2016, p.62). Em outras palavras, antes de deixar o espaço de realização da performance, o espectador podia apagar sua intervenção ou deixar os rastros de sua ação no corpo da performer. Neste último caso, o participante seguinte poderia somar camadas de significação a esse corpo já desenhado, pintado e/ou escrito.

Duarte (2016) reflexiona acerca da relação do espectador com sua obra, pergunta-se se este não se converte em performer por ser o propulsor da ação que gera significado. Por conseguinte, *Propuesta para un cuerpo-output* seria uma ação sem espectador? A ausência de observadores modifica a maneira como os participantes criam composições visuais no corpo da performer? Ao tratar do ‘paradoxo do espectador’, Rancière (2014, p.9) afirma que não existe teatro sem espectador, contudo, o autor discorre sobre um teatro sem espectadores, “em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos”.

Rancière refere-se à postura ativa dos participantes. O ‘espectador emancipado’ não necessariamente está envolvidos fisicamente na ação cênica, mas tem uma postura ativa e crítica em relação à obra a partir da ‘emancipação intelectual’.

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. (...) Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (Rancière, 2014, p.17)

Desta forma, pode-se pensar o trabalho de Sarah Marques a partir de duas instâncias possíveis de participação: os espectadores como ‘intérpretes ativos’, que observam criticamente a obra, e dos ‘executores’, que produzem imagens no corpo da performer e, portanto, são produtores de discurso. Estas instâncias podem conviver, podendo estar imbricadas, sendo o espectador executor da ação e intérprete.

Ainda que não exista o contato físico do espectador, *Nacimiento de la Pintura* apresenta como referentes artísticos as performances duracionais *Cut Piece* (1964) de Yoko Ono e *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramovic. Em ambas obras, emblemáticas na história da performance arte, as artistas permaneciam imóveis e suscetíveis à in-

MAIO  
9-11  
UFG/BR

tervenção do espectador. Em *Cut Piece*, Yoko Ono vestida com um *tailleur*, sentou-se no chão e disponibilizou tesouras aos participantes para que cortassem sua roupa. Enquanto sua vestimenta era retalhada, Yoko Ono permanecia passiva às intervenções dos participantes. Contudo, quando um homem cortou as alças do seu sutiã, a performer reagiu segurando sua roupa íntima.

Já em *Rythm 0*, Marina Abramovic levou a relação performer-participante ao extremo, explorando os limites do corpo e da participação. Para realizar a ação, a performer disponibilizou em uma mesa 72 objetos, entre eles, flores, frutas, espelho, pente, colher, garfo, penas, sabonete, canetas, velas, correntes, facas e um revólver. A performance continha a seguinte instrução: “Na mesa há 72 objetos que podem ser usados em mim como desejarem”<sup>1</sup>. Durante seis horas os espetadores-participantes utilizaram os objetos no corpo de Abramovic, tornando-se cada vez mais ríspidos em sua relação com a performer.

Em síntese, o *corpo-output* de Sarah Marques proporciona ao participante uma interação distinta ao utilizar o aparato tecnológico como mediador da relação participante-performer. No entanto, este aparato restringe seu deslocamento no espaço, no qual, mesmo com a implementação de um sensor de movimento, a ação da artista apresenta um recorte espacial definido pela luz da projeção. Não obstante, é na ação do participante que reside a dinâmica da obra.

O espectador incorporado em gesto, ato, corpo e principalmente, na produção de novas sensibilidades, é recorrente nos trabalhos de artistas contemporâneos, entre eles, Ernesto Neto, Rivane Neuenschwander, Diego Bianchi, Leandro Erlich, Tania Bruguera, María José Arjona, somente para citar alguns. As produções que envolvem o corpo do espectador encontram como referentes artísticos a trajetória artística de *Lygia Clark* desde a criação dos *Bichos* até a *Estruturação do Self-Objetos Relacionais*, os *penetráveis* e *parangolés* de Hélio Oiticica, os ambientes imersivos de Marta Minujín. Artistas latino-americanos que buscavam, a partir dos anos sessenta, deslocar a atenção do objeto concluso para a experiência ‘ativa’, criativa. Com propósitos distintos, o intento de acabar com a ‘passividade’ do espectador, percorre a arte do século XX, afirmando-se como gesto de unir arte e vida, empresa que escapa e desmantela à arte sempre e quando lograda.

## Nota

<sup>1</sup> *There are 72 objects on the table that one can use on me as desired.*

MAIO  
9-11  
UFG/BR

## Referências

- COUCHOT, Edmond. A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. In: DOMINGOS, Diana (Org.). **Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias**. São Paulo: Editora UNESP, 1997. p. 135 – 144.
- DUARTE, Sarah Marques. **Propuesta para un Cuerpo Output**. Buenos Aires: Departamento de Artes Visuales/ Univesidad Nacional de las Artes, 2016. Dissertação (Mestrado em Lenguajes Artísticos Combinados).
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: HUCITEC, 1985.
- HUHTAMO, Erkki. TWIN-TOUCH-TEST-REDUX: Abordagem Arqueológica da Mídia para a Arte, Interatividade e Tatibilidade. In: DOMINGOS, Diana (Org.). **Arte, Ciência e Tecnologia: Passado Presente e Desafios**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. Páginas 111-136.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

---