
MATTHEW BARNEY – ESCULTURA NARRATIVA E PERFORMÁTICA

Pedro Modesto Lima
Orientador: Prof. Dr. Luis Camillo Osório

O projeto se propõe a estudar a obra do *performer*, escultor e cineasta experimental Matthew Barney, artista de extremo destaque no cenário atual da arte contemporânea internacional, refletindo como ele hibridiza em seus trabalhos elementos performáticos, escultóricos e cinematográficos. Buscar-se-á entender o lugar de Barney no contexto da arte contemporânea, incluindo a sua relação com o mercado de arte. O ponto de partida desse estudo será o evento *De Lama Lâmina*, intervenção performático-cenográfica, associada ao bloco de carnaval Cortejo Afro, que Barney orquestrou no Circuito Barra-Ondina em Salvador, Bahia, em pleno carnaval de 2004.

Os trabalhos de Barney começaram a chamar atenção após o início de suas performances documentadas que misturavam elementos de atletismo e artes plásticas, da série *Drawing Restraint* (1988-2006), e sua consagração internacional veio com os cinco filmes do Ciclo Cremaster (1995-2002), que desenvolvem a idéia do que ele chama de *escultura narrativa*. Em seguida o artista desenvolveu *De Lama Lâmina*, que também se desdobrou como filme, em 2005, feito a partir dos registros da intervenção acrescidos de cenas rodadas em estúdio. No ano seguinte, a seqüência inicial do filme foi apresentada, com o título de *Hoist*, como segmento do vídeo coletivo *Destricted*, assinado por 7 artistas de diferentes procedências (cinema, artes plásticas, performance, etc.) trabalhando com a questão do erotismo.

No fim dos anos 80, quando Barney fez as primeiras performances da série *Drawing Restraint*, estas partiam de proposições simples. Eram sempre restrições físicas impostas a ele próprio, o artista, durante o ato de uma determinada criação. Em uma delas, ele pulava repetidamente sobre um trampolim, para tentar desenhar no teto; sempre que conseguia começar a fazer um traço, a gravidade invariavelmente o atrapalhava. Em outra, ele carregava o corpo com tanto peso que era praticamente impossível desenhar com precisão. Nesses trabalhos já se vê a forte relação com o corpo na sua obra, que se desenvolveria no Ciclo Cremaster – muitos críticos associam isso ao fato de que Matthew foi atleta na adolescência, e como essa experiência desenvolveu sua noção de disciplina.

A idéia do projeto Cremaster – que além dos filmes, inclui esculturas, fotografias e desenhos – se consolidou com uma conversa de Barney com um amigo médico (ele próprio também foi estudante de medicina). Ele estava se interessando em tratar do momento em que o feto humano ainda não tem o sexo definido, no primeiro momento da gestação. Isso, para Matthew, representa o potencial puro, a energia que pode se canalizar integralmente na criação que está por vir. O próprio artista, em um artigo do jornal *The Independent*, conta: “Eu estava conversando com um médico, um amigo com o qual eu cresci, e eu estava o contando sobre esse projeto que eu estava

começando, e como eu estava pensando sobre aquele período no desenvolvimento fetal antes do sistema reprodutivo se diferenciar entre macho e fêmea”, diz Barney, explicando as origens do Ciclo Cremaster, e soando como o médico que ele quase se tornou (em Yale, ele fez Medicina antes de se transferir para Arte).

Meu amigo sugeriu que eu olhasse para o músculo cremaster porque uma história assim precisaria de conflito, e como os órgãos reprodutivos internos do feto estão numa posição que é mais alta que a dos ovários e muito mais alta do que dos testículos, algo precisa governar esse órgãos internos até sua posição final, e o músculo cremaster poderia ser o personagem de conflito nessa história. (The Independent, 22/10/2003).

Esse referencial biológico é o subtexto de todo trabalho visual, escultório, do Ciclo Cremaster. Segundo o artista, os cinco filmes tratam do processo de diferenciação de gênero fetal. *Cremaster 1* trataria do momento de potencialidade pura, aonde o gênero não está definido; e *Cremaster 5* seria uma representação do momento final de diferenciação. Essa descrição de Barney sobre a sua obra certamente é útil para que se comece a entender o seu processo de construção, mas por outro lado não explica/define o todo da experiência polissêmica que é o Ciclo Cremaster. Nos filmes, essas referências biológicas se diluem pelas formas escultórias que criam imagens de um arsenal figurativo tão amplo que poluem a idéia inicial.

Por que Barney chama seus filmes de “esculturas narrativas”? Em parte provavelmente por provocação, pois seus trabalhos não possuem a maioria do que são considerados os elementos básicos do cinema clássico-narrativo: personagens, e com eles o processo de identificação do espectador; trama; etc. Ele não narra nenhuma história, no sentido mais usual. Por outro lado, é preciso se repensar o conceito de narrativa para refletir sobre a obra de Barney: “(...), a narrativa não é um enunciado de fato que representa um estado de coisas, mas um enunciável. Ou seja, é antes de tudo, um movimento de pensamento que precede, ao menos em direito, os enunciados de fato” (Parente, A. 2005: 259).

Nessa citação, André Parente, ao retomar as obras de Gilles Deleuze sobre cinema (*cinema I - imagem-movimento, cinema II - imagem-tempo*), discute a noção de narrativa dando a ela status filosófico. A narrativa não é o enunciado em si, mas sim sua capacidade enunciável (propositiva). Dessa forma, dentro do narrativo está presente o narrativo (contar histórias), o descritivo (as imagens), e o pensar (no sentido de movimentar o pensamento). Essa ampliação construída por Parente entende o filosófico como potencialmente narrativo. Narrativo porque enunciável. Enunciável porque possui uma anima que pressupõe um movimento sobre as coisas do mundo. “O olho já está nas coisas, ele faz parte da imagem” (Deleuze, G. 2002: 74). Em nossa experiência, o olho como organismo vivo está na matéria. Ele propõe um movimento. Movimento que é próprio do vivo.

É nesse sentido que a proposição performática se aproxima do enunciável narrativo cinematográfico. No sentido que ambas se aproximam à idéia de um movimento de

anima. O pensamento assim como a performance podem criar proposições. É também nesse sentido que há o narrativo em Barney. Narrativo como fruição das formas que se encaixam e se chocam. Há, nos filmes de Barney, um desejo de expansão do narrativo. Seus filmes são performativos porque quebram com a noção de síntese tão cara a uma certa idéia de arte.

A quebra de Barney é barroca - como já disseram alguns críticos - porque prolifera em velocidade. Barney mistura no Ciclo Cremaster bandas de rock e árias de ópera em húngaro, velho-oeste americano e magos, motoqueiros e semideuses. Mulheres vestidas como animais - ora remetendo à imagem pop da coelhinha da *Playboy*, ora em um travestimento radical, onde se percebe uma mulher com uma forma zoomórfica (leoparda) - é um exemplo desse choque. Em *Cremaster 5*, ele (Barney) aparece vestido como um fauno e cercado por ninfas em uma piscina. A composição criada por Barney está narrando esse processo de conquista de diferenciação de gênero sexual. Em nenhum momento o artista é didático, e muito menos explicativo dessa gênese biológica. Em uma das cenas de *Cremaster 3*, como quem filma uma performance, Barney mostra a si mesmo escalando o Museu Guggenheim, lembrando um jogo de videogame pela trilha sonora justaposta. Nesse segmento há uma participação do importante escultor norte-americano Richard Serra (que também fez experimentos com cinema). Vale ressaltar que não existem legendas, como em um filme mudo, direcionando enunciados às cenas. Nem tão pouco há diálogos que ratificam uma história. São as formas (as esculturas e as performances executadas) que constroem a narrativa.

Os trabalhos mais recentes de Barney, do ano de 2006, são retomadas da série *Drawing Restraint*: o primeiro, *Drawing Restraint 9*, é um filme de grande orçamento que certamente foi possibilitado pelo sucesso de crítica do Ciclo, protagonizado pelo próprio Barney e sua esposa, a cantora e atriz islandesa Björk. Nele, o artista parte do conceito inicial da série, da relação da criatividade com suas restrições, para construir mais uma de suas *esculturas narrativas*. E *Drawing Restraint 10* foi uma performance feita no Japão, na ocasião do lançamento de *Drawing Restraint 9* e de uma exposição de esculturas suas feitas para o filme. Nela, Barney ficou um longo tempo pulando sobre uma cama elástica, tentando desenhar no teto de uma armação que o envolvia com paredes transparentes. Ele se expunha nessa espécie de jaula, tentando em vão desenhar com precisão no teto.

Todas as tentativas de demarcação do que é performance têm esbarrado na dificuldade de delimitação de campo, ou de definição de uma poética para essa área. A performance é um campo híbrido (porque mistura formas de expressões artísticas diversas - misturando também a própria vida na arte) e de resistência à Arte institucionalizada. Precisar a sua gênese é bem difícil. Essa dificuldade é causada pela ampliação de focos que esse campo passa a exigir. Ela pode ser polarizada tanto para a Vida (na idéia de ritual do dia a dia cidadão, ou de outras culturas) quanto para a Arte (como performance-arte). Em um determinado momento na arte contemporânea, ela foi uma arma de resistência ao museu (resistência à idéia de Arte com A maiúsculo). A performance era, na época da guerra do Vietnã, expressão

crítica à idéia de mercantilização da arte. O vivo e o corpóreo da arte eram um modo de tensionamento à idéia de produto.

Matthew Barney cria performances sim, intervenções em espaços públicos (como no carnaval baiano e no Museu Guggenheim). Porém, o artista não se furta de criar seus filmes como mercadorias, dando a eles a unicidade de uma obra que pode ser vendida a um colecionador. Os filmes de Barney geralmente não entram em cartaz comercialmente, não competem em festivais internacionais de cinema, e não são lançados em DVD (com exceção de *The Order*, um excerto de *Cremaster 3*). Isso tudo porque os seus investidores são compradores de suas obras, como antigos mecenas. Colocá-las em circulação de larga escala significaria desvalorizá-las, financeiramente. Esse posicionamento em nada se parece com uma crítica da idéia da mercantilização da obra, embora obviamente seus lucros não se comparem ao montante acumulado pelo circuito comercial de cinema.

Pensar em Matthew Barney é pensar no lugar da performance-arte hoje. É pensar na incorporação da performance no circuito de arte, na sua compra e venda – mas também é pensar que essa mercantilização não exclui o potencial inventivo da narrativa fílmica-escultórica-performática desse artista.

BIBLIOGRAFIA

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed.34. 2004.

___ *Cinema 1 – A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

___ *A imagem-tempo, cinema 2*. São Paulo: Brasiliense: 1990.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: Do Futurismo Ao Presente*. Trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 2006.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LYOTARD, Jean-François. *O acinema*. In: *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica, Vol.1*, Trad. Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Editora Senac, 2005.

PARENTE, André. *Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica*. In: *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica, Vol.1* Trad. Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Editora Senac, 2005.

___ *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2000.

RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. Trad. Cássia Maria Nasser. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

SCHECHNER, Richard. *The Performance Studies – An Introduction*. Ed. Routledge; segunda edição/ EUA, 2006.