

**Faculdade Santa Marcelina – FASM
Programa de Estudos Pós-Graduados em Artes
(Mestrado Acadêmico)**

Corpo Ruído como procedimento na arte

Paula Garcia Gonçalves Ferreira

SÃO PAULO
2009

Paula Garcia Gonçalves Ferreira

Corpo Ruído como procedimento na arte

Mestrado em Artes Visuais

Dissertação apresentada à Banca Examinadora com exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Artes Visuais, na Linha de Pesquisa Arte, Tecnologia e Interdisciplinaridade, pela Faculdade Santa Marcelina, sob orientação da Prof. Dra Christine Mello.

São Paulo

2009

Paula Garcia Gonçalves Ferreira

Corpo Ruído como procedimento na arte

Dissertação apresentada à Banca Examinadora com exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Artes Visuais, na Linha de Pesquisa Arte, Tecnologia e Interdisciplinaridade, pela Faculdade Santa Marcelina, sob orientação da Prof. Dra Christine Mello.

Para Mari, Chris, Cris, Clara, Laura e Marie.

AGRADECIMENTOS

A Chris Mello por ter feito desse caminho o melhor possível. Por todas as aulas que tive, desde a graduação até o mestrado. Pelo carinho e sinceridade que sempre permearam esses cinco últimos anos. Com quem aprendi o caminho da pesquisa.

A Lisette Lagnado pela enorme contribuição na banca de qualificação e pelas aulas de segunda-feira de manhã em 2008.

Ao Lucio Agra pelo enorme contribuição na banca e qualificação.

A Mirtes Marins pelas aulas e por fazer do mestrado na FASM um lugar de conexões possíveis.

A Capes por ter apoiado essa pesquisa.

A Edilaine Cunha e Pedro Lanhez pela produção do material complementar em DVD.

A Liliane Benetti pelas conversas durante o processo final da escrita e revisão da dissertação.

Aos integrantes do grupo de estudos arte&meios tecnológicos que acompanharam e contribuíram muito para essa pesquisa durante todo o processo: Ana Paula Lobo, Ananda Carvalho, Claudio Bueno, Carolina Toledo, Eduardo Salvino, Josy Panão, Lucas Bambozzi, Marcelo Salum, Mariana Shellard, Monique Allain, Nancy Betts e Denise Agassi minha companheira no mestrado.

Ao grupo de pesquisa Hélio Oiticica e o Programa Ambiental coordenado pela Lisette Lagnado na FASM, onde as aproximações com o processo criativo e obra de Hélio Oiticica proporcionaram reflexões a respeito das relações arte/vida. Foram encontros essências e transformadores.

À FASM e toda sua equipe: Elisabeth Pereira Barboza, Marina Noguti, Paula Zanotti e as professoras Luciane Pires Guará, Shirley Paes Leme e ao professor Ricardo Hage.

Ao Ale e Miguel.

Aos meus pais.

Aos meus queridos amigos Clara, Cris, Laura, Luiza, Marcão e Marie.

A Mari pelo amor e humor.

[...] Pois esta é a dinâmica do modelo pós-industrial do tempo: Eu sou o vórtice que suga o futuro para apresentá-lo e transformá-lo em passado. Eu sou o abismo dentro do qual o tempo se precipita. Eu sou vacuidade. E vivencio tal vacuidade que sou quando nada se apresenta. Durante os intervalos do meu funcionamento. [...] o tempo pós-industrial é visualizável como campo magnético. E o tédio é visualizável como campo magnético do qual foram retiradas as limalhas de ferro. Dada a nossa experiência do tempo, tal modelo se impõe em todos os campos. É o modelo cibernético do tempo.

Vilém Flusser



Fig. 1 - Frame do trabalho "Corpo Ruído # 2", videoinstalação (6' 58), 2009.

Resumo:

Corpo Ruído trata das relações entre corpo e ruído no campo da arte. Observa de que maneira tais relações se colocam como um campo de forças tanto no contexto da produção artística quanto no contexto da produção crítica e teórica nos séculos XX e XXI.

A investigação aborda conceitos de corpo e de ruído que dizem respeito à ruptura com a noção de absoluto no sentido de gerar, com isso, a possibilidade de formas mais orgânicas e efêmeras na produção de uma arte em processo, característica da passagem do moderno para o contemporâneo.

Um dos objetivos conceituais das ações artísticas analisadas nesta pesquisa é colocar em crise a noção de corpo estável submetendo-o ao conflito, desestabilizando-o, e, desse modo, promovendo um “corpo ruído”, instável, em processo, em transformação.

O presente estudo pretende refletir acerca da noção de Corpo Ruído como procedimento artístico partindo das inter-relações e cruzamentos entre os dois termos, na tentativa de apontar para uma abordagem contemporânea do *corpo* na produção artística.

Palavras-chave:

vídeo; temporalidade da imagem; ruído informacional; corpo híbrido; artemídia

Abstract:

"Corpo Ruído como procedimento na arte" deals with the relationships between the body and the rumblings of the art field. It observes the manner which such relationships are placed as a battle field in the context of artistic production as in the context of theoretical and critical condition in the XX and XXI centuries.

The investigations deal with concepts of body and rumblings which are meant by the rupture with the notion of the absolute in the sense of generating, with this, the possibility of more organic and ephemeral forms in the production of a work of art in process, characteristic of the passage of the modern to the contemporary.

One of the conceptual objectives of the artistic activities analyzed in this research is to place the notion of the stable body in a state of crisis and submitting it to conflict, unstabilizing it and, in this way, promoting a "corpo ruído", unstable, in process, in transformation.

The present study looks at the notion of a Corpo Ruído as an artistic procedure as from the interrelationships and crossings between the two terms, in an attempt to face the contemporary approach of the body inside the artistic production.

Keyword:

video; temporality of the image; informacional noise; hybrid body; art media

Sumário

Agradecimentos [5]

Resumo [8]

Abstract [9]

Introdução [11]

Capítulo I – Corpo e Arte

Corpo e arte [14]

Dimensões do corpo na passagem do século XIX para o século XX [16]

Picasso e a noção de corpo fragmentado e múltiplo [20]

Corpo eletrônico como procedimento no campo da arte [25]

Noção de corpo na performance [29]

Capítulo II - Ruído e Arte

Ruído e Arte [37]

Ruído como dispositivo artístico: Futurismo e John Cage [37]

Fluxus e Nam June Paik – corpo e meios eletrônicos para provocar ruído [43]

Ruído eletrônico como procedimento no campo da arte [48]

Capítulo III – Corpo Ruído

Corpo Ruído [51]

Peso e Leveza: limalha de ferro e campo magnético [52]

Um corpo fragmentado e múltiplo [62]

Erro como dispositivo artístico [67]

Referências Bibliográficas

Livros [77]

URLs – Endereços Eletrônicos e Catálogos [80]

Teses [81]

Introdução

“Corpo Ruído como procedimento na arte” surge da necessidade de enfrentar alguns problemas relacionados ao corpo no campo das artes visuais e, particularmente, em minha prática artística. Tais problemas, compreendidos entre os conceitos de corpo e de ruído, são abordados a partir de suas inter-relações e entrecruzamentos e dentro de um contexto histórico não linear.

“Corpo ruído” é um procedimento artístico que opera sentidos por meio da geração de dispositivos de desestabilização da experiência do corpo. Esses dispositivos produzem deformações que atingem o cerne da noção de corpo convencionalmente determinada pelo estatuto figurativo da imagem do corpo na arte. Na verdade, tais dispositivos são como que pequenos “dispositivos de escrituras” que se ocupam das noções de corpo que não coincidem com certas versões de corpo que o mundo hoje nos oferece. Trago, desse modo, uma prática artística que promove fissuras na compreensão de corpo e assume o que é acidental e aleatório por meio de dispositivos que extraem da precariedade, da incerteza e do risco, a noção de “corpo ruído” como procedimento artístico.

Os procedimentos experimentados com o corpo e com o ruído na produção artística demonstram reverberações entre si e ativam espaços de procedimentos compartilháveis. Sendo assim, é possível observar que há diferentes grupos de procedimentos presentes no meu processo criativo que se aproximam uns dos outros e que interagem mais entre si. Isso ocorre de maneira relacional e sem limites rígidos de demarcação criativa. Conseqüentemente, as obras abordadas nesta pesquisa apresentam uma complexa reunião de procedimentos, em que cada qual abarca distintas referências.

A aproximação desses campos de procedimentos por meio da noção de corpo e de ruído foi a maneira encontrada para organizar os processos de construção de Corpo Ruído como dispositivo conceitual e procedimento. Ao trazer a dimensão de corpo como uma rede de complexidades fortemente interligadas, ressalto

também o quanto ela está sujeita a alterações e ampliações que possibilitam diálogos com diferentes linguagens na esfera das artes visuais.

O primeiro capítulo desta pesquisa trata de relações entre corpo e arte, e do modo como tais relações têm se colocado como um dos embates mais presentes, tanto no contexto da produção artística quanto no contexto da produção crítica e teórica nos séculos XX e XXI. Nesse sentido, a observação de procedimentos adotados nesse campo no século XX revela o quanto tais procedimentos se fundiram com outros e transmutaram-se muitas vezes em performances, instalações, situações, gerando as chamadas formas híbridas na arte.

No segundo capítulo são abordados os conceitos de ruído no contexto da arte, que dizem respeito à ruptura com a noção de absoluto e, portanto, com passagens do moderno para o contemporâneo. Desses conceitos provêm noções como indeterminação, acaso, entropia, e erro como ponto de partida do gesto criativo e como contra-informação. De certo modo, compreender esses conceitos que permeiam a idéia de ruído na arte implica empreender aproximações também entre o Futurismo italiano, o músico John Cage (1912-1992), o Fluxus (1962) e, mais especificamente, Nam June Paik (1932-2006), um dos principais integrantes do Fluxus e pioneiro da videoarte.

Investigar o ruído como procedimento na arte passa pelas aproximações entre *arte* e *vida* no mundo contemporâneo, e também envolve o entendimento das formas de convívio cada vez mais intenso com aparatos tecnológicos e seus consequentes desdobramentos nas relações sociais, culturais e políticas. No segundo capítulo, ao traçar um arco do tempo que percorre o século XX, em torno ao contexto de discussão do ruído na arte o objetivo principal é observar a noção de ruído como noção de corte na narrativa e também como narrativa em si, seja no campo da música, seja no campo das artes visuais.

No terceiro capítulo são abordados trabalhos artísticos desdobrados do procedimento “Corpo Ruído”. Como resultado, o objetivo de tal reflexão é promover uma observação do processo criativo a partir da descrição, objetivos e

avaliação de cada processo em cada obra em relação aos apontamentos contextuais produzidos no primeiro e segundo capítulos da presente dissertação.

Capítulo I – Corpo e Arte

Ora, essa carne que se vê e se toca não é toda a carne, nem essa corporeidade maciça, todo o corpo. A reversibilidade que define a carne existe em outros campos, é mesmo incomparavelmente mais ágil, e capaz de estabelecer entre os corpos relações que desta vez, além de alargarem, irão definitivamente ultrapassar o campo do visível. [...] Esta nova reversibilidade e a emergência da carne como expressão constituem o ponto de intersecção do falar e do pensar no mundo do silêncio¹.

Maurice Merleau-Ponty

As relações entre corpo e arte têm se colocado como um dos embates mais presentes tanto no contexto da produção artística quanto no contexto da produção crítica e teórica nos séculos XX e XXI. Os procedimentos adotados por artistas em seus trabalhos a partir do século XX fundiram-se com outros meios e transmutaram-se em performances, instalações, situações, gerando assim as chamadas formas híbridas de caráter orgânico e processual na arte.

Partindo-se da idéia de que a arte contemporânea é produzida por meio de linguagens diferenciadas e não tradicionais, podemos discutir alguns aspectos envolvidos entre corpo e arte no que toca à superfície que delimita estes dois campos. Desse modo, tais aproximações dizem respeito, antes de mais nada, a um estado de corpo fragmentado e híbrido na produção de trabalhos nas artes visuais. Nessa direção, noções como decomposição e fragmentação são associadas à noção de corpo, que perde, com isso, a forma tradicional com que é observado e passa a sê-lo sob novos aspectos.

Pensar a arte em suas relações com o corpo é também abrir o campo da visualidade para outras áreas como o cinema, a psicanálise, o vídeo, a literatura, a política, entre outros. O estado do corpo na arte não está, assim, preso a um campo isolado, e, deste modo, necessita ser observado na complexidade de um corpo multifacetado para revelar outros pontos de vista em suas diferentes configurações.

¹MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007, p. 140.

Para compreendermos as trocas entre linguagens em suas relações mais recentes é necessário criar um arco no tempo, de maneira a dialogar com algumas passagens na história das relações do corpo na arte. Para tanto, buscarei paralelos com alguns artistas e obras que abarquem o corpo em seus processos de construção de linguagens e que lidem com procedimentos que apontem para noções como a do inacabado nos novos fluxos de criação.

Ao pensar uma noção particular de corpo na contemporaneidade é possível tomar como princípio o momento em que este se encontra em estado de “evidenciação de uma estética da presença”². Segundo o antropólogo David Le Breton:

Em primeiro lugar examinaremos o corpo vivido como acessório da pessoa, artefato da presença, implicado em uma encenação de si que alimenta uma vontade de se reapropriar de sua existência, de criar uma identidade provisória mais favorável. [...] Colocado como representante de si, ceppo de identidade manejável, torna-se afirmação de si, evidenciação de uma estética da presença³.

A estética da presença está relacionada ao modo como lidamos com as diferentes maneiras de manipular o corpo. No campo da arte, essas manipulações evidenciam-se principalmente com a *body art* nos anos 1960 e 1970, e também, através da performance, música e cinema. Nesse contexto, experiências radicais como mutilação, transformações por meio de cirurgias plásticas, e inserções de materiais na pele, trazem a noção de corpo para uma outra realidade.

O corpo e os processos nele inferidos de linguagem transformam-se nas obras em si. É o próprio acontecimento artístico por meio de procedimentos que chamam o corpo para a linha de frente dos enunciados da obra. Partindo disso, procuro aproximar uma noção que remete à criação de artifícios ou protocolo de situações a serem produzidas. Assim, nego a idéia de obra enquanto uma realidade fixa e preexistente. Procuro outras possibilidades de inventar pequenos “dispositivos de escritura” para me ocupar do que resta, do que sobra,

²LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade**. Campinas: Papirus, 2003, p. 22.

³LE BRETON, David, loc. cit.

do que não interessa às versões fechadas de corpo que o mundo hoje nos oferece.

Esta pesquisa trata nessa primeira parte de algumas questões relacionadas ao corpo na arte, de maneira que lido com os procedimentos sem fixar, segmentar, ou compartimentar os conceitos. Esses aspectos, desenvolvidos a seguir, são relacionados à noção do corpo fragmentado e múltiplo, à noção de corpo eletrônico e à noção de corpo na performance.

Dimensões do corpo na passagem do século XIX para o século XX

O fim do século XIX e início do século XX são marcados por uma crise na compreensão de um mundo que era “humanizado”. Esta transformação ocorre, principalmente, no período entre a Primeira e Segunda guerras mundiais, causando impacto sobre a arte, a política e a moral da época. O medo, a destruição, a fome e a morte, decorrentes de um cenário de guerra, arruinaram o sentimento humanista no ocidente e, em seu lugar, instaurou-se um sentimento de dispersão, de decomposição e de fragmentação do corpo.

A sensação de desordem e caos geradas no fim do século XIX, sob o ponto de vista da arte, destruiu definitivamente os velhos modelos renascentistas, transpondo as experimentações dos artistas para um ritmo acelerado de transformação, em que as maneiras de pensar e sentir “submetiam-se à dinâmica do instantâneo e do efêmero”⁴.

A arte desviou-se dos valores absolutos para se voltar para a captura dos fragmentos e das “instáveis sensações do presente”. Marshall McLuhan (1911-1980) instaura um ponto de observação no que diz respeito à fragmentação e à decomposição do corpo e da forma das cidades. Nessa direção, chama atenção para os diferentes contextos perceptivos produzidos pela experiência do trem (que, para ele, alude à noção de fragmentação), e em seguida pela aviação (que para ele alude à noção de composição):

⁴MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 56.

A estrada de ferro não introduziu movimento, transporte, roda ou caminhos na sociedade humana, mas acelerou e ampliou a escala das funções humanas anteriores, criando tipos de cidades, de trabalho e de lazer totalmente novos. Isto se deu independentemente do fato de a ferrovia estar operando numa região tropical ou setentrional, sem nenhuma relação com o frete ou conteúdo do veículo ferroviário. O avião, de outro lado, acelerando o ritmo de transporte, tende a dissolver a forma 'ferroviária' da cidade, da política e das associações, independentemente da finalidade para a qual é utilizado⁵.

Tais constatações repercutem no campo da arte de modo que os artistas no século XX iniciam uma série de debates sobre a desconstrução e a fragmentação do corpo. Conforme observa Eliane Robert Moraes, "destrói-se a forma humana, desumaniza-se a arte"⁶. O realismo e o humanismo são, portanto, pontos importantes a serem desmontados pela estética modernista. Conforme Edmond Couchot analisa, com as máquinas semióticas da Revolução Industrial não param de aumentar a oferta de imagens e signos que remetem ao corpo fragmentado, instauradas por meio de modificações da percepção e de experiências tecnestésicas muito novas. De acordo com Couchot:

Essas máquinas já são interpretações parciais do mundo, elas o analisam, o fragmentam, o penetram, o perturbam. Elas extraem, recortam, dissociam, reorganizam. Elas projetam, deslocam, transformam as matérias e as energias. Elas pilham, destroem; elas fabricam, constroem⁷.

Com a modificação do espaço sensorial e social os artistas, no final do século XIX e começo do século XX, incorporam em seus trabalhos ruídos, ritmos e velocidade trazidos pelas máquinas. Nesse âmbito, as figuras humanas no campo da pintura dissolvem-se no Impressionismo, assim como os sintomas produzidos por meio do convívio com as máquinas dizem respeito a novos procedimentos e linguagens da arte nesse mesmo período da história. Segundo Edmond Couchot, "a arte buscou contra-balançar a visão despersonalizada imposta pela automatização da imagem, insistindo na

⁵McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação de massa - como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964, p. 21.

⁶MORAES, Eliane Robert, op. cit., p. 60.

⁷Ibidem, p. 54.

singularidade e na individualidade do criador, sobre sua ‘imaginação criadora’. Era necessário que à máquina se pusesse o que, para ele, era menos maquínico: a subjetividade. Esta rivalidade fatal deveria estar na origem de todas as grandes turbulências da arte moderna”⁸.

O modernismo marca passagens na mudança de experiência de mundo, implicando a visão de cidade como um estado de fragmentação. É nesse contexto que é possível compreender, por exemplo, a noção de corte no cinema, que se organiza como espaço de descontinuidade e fragmentação. A montagem no cinema é associada a sequências não lineares, abrindo novos caminhos à relação homem-máquina. Em 1929, o cineasta Dziga Vertov (1896-1954), influenciado pelo Futurismo de Marinetti⁹, constrói em seu filme “O homem da câmera” múltiplos espaços-tempos numa única imagem por meio da montagem verticalizada ou a chamada montagem cubista. Vertov, em um de seus manifestos escreve o seguinte sobre o procedimento da montagem:

Eu sou um cine-olho. Eu sou um construtor. Eu te coloquei num espaço extraordinário que não existia até este momento. Nesse espaço tem doze paredes que eu registrei em diversas partes do mundo. Justapondo a visão dessas paredes e alguns detalhes consegui dispô-las numa ordem que te agrada e edifiquei, da forma adequada, sobre os intervalos, uma cine-frase que é, justamente, esse espaço.

Eu, cine-olho, crio um homem muito mais perfeito que aquele que criou Adão, crio milhares de homens diferentes segundo desenhos distintos e esquemas pré-estabelecidos.

Eu sou o cine-olho.

Tomo os braços de um, mais fortes e hábeis, tomo as pernas de outro, melhor construídas e mais velozes, a cabeça de um terceiro, mais bonita e expressiva e, pela montagem, crio um homem novo, um homem perfeito¹⁰.

⁸COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: UFRGS, 2003, p. 27.

⁹Para uma abordagem do Futurismo Italiano, ver o Capítulo II desta Dissertação.

¹⁰Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vertov.htm>>. Acesso em: 15/01/2009



Fig. 2 - Dziga Vertov, "O homem da câmera", 1929.

As imagens trazidas por Vertov em "O homem da câmera" criam uma visão abstrata do tempo, ou seja, ele dispõe numa mesma imagem uma dimensão espaço-tempo que não existe: Vertov desmonta a linguagem do cinema construindo outras dimensões do espaço e tempo. É como se ele "cortasse" o espaço e tempo "fisicamente" e remontasse à sua maneira uma outra noção espaço-tempo.

Segundo Arlindo Machado, no prefácio do livro *Cinema, vídeo e Godard*, o procedimento de Vertov "conseguiu assumir com maior radicalidade a proposta de cinema inteiramente fundado em associações 'intelectuais' e sem necessidade do apoio de uma fábula"¹¹:

O filme de Vertov subverte tanto a visão novelística do cinema como ficção, como a visão ingênua do cinema como registro documental. O cinema torna-se, a partir dele, uma nova forma de "escritura", isto é, de interpretação do mundo e de ampla difusão dessa "leitura", a partir de uma aparato tecnológico e retórico reapropriado numa perspectiva radicalmente diferente daquela que o originou¹².

Para além da máquina do corpo trazida por Vertov, mais recentemente, na década de 1970, Rosalind Krauss, em seu livro *Caminhos da Escultura Moderna*, afirma que a existência de todo e qualquer corpo deve ser percebido não só no espaço, mas também no tempo. Para a autora, não há como analisar

¹¹DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 18

¹²DUBOIS, Philippe, loc. cit.

uma obra separando-se o tempo do espaço. A obra deve ser entendida na união espaço-tempo e “cada um desses aspectos e agrupamentos momentâneos terá sido o resultado de um anterior e poderá vir a ser a causa de um seguinte, constituindo, portanto, o centro de uma ação presente”¹³.

Para Krauss, qualquer obra que ocupe um espaço traz uma carga temporal. Nesse sentido, o espaço e o tempo na produção artística do século XX são pensados por meio das transformações da linguagem moderna nas artes visuais. Esses dois conceitos, portanto, formam o todo da obra e propõem uma leitura entre tempo e espaço valorizando o que está *entre* as formas de arte. A obra se apresenta para o observador por completo e este se torna incapaz de dissociar tempo e espaço.

Trata-se de abordar uma quebra na linguagem das artes “clássicas”. Rosalind Krauss indica essa quebra na maneira de perceber a obra e também na maneira de produzi-la. A percepção sensória colocada em xeque é para ela um dos índices da compreensão da noção de campo ampliado. Tal compreensão abre novos caminhos para refletir as relações do corpo na arte.

No sentido de acrescentar mais subsídios sobre esses caminhos farei aproximações com a obra de Picasso no que tange às rupturas na compreensão da arte clássica em relação ao corpo. Precisamente quando Picasso incorpora as transformações na percepção do espaço e tempo através de composições que evidenciam um corpo fragmentado e múltiplo.

Picasso e a noção de corpo fragmentado e múltiplo

O trabalho “Les demoiselles d’Avignon” (1907), de Picasso, talvez uma das obras mais analisadas e comentadas da história da arte, é abordado nesta pesquisa à luz das observações críticas de Edmond Couchot que busca, em sua aproximação da “Les demoiselles d’Avignon”, “trazer a prova de que o

¹³KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 05-06.

desenvolvimento das técnicas e a complexidade crescente da automatização constituíram o mais decisivo fator na evolução da arte há um século e meio”.

É como se os corpos apresentados por Picasso nesse trabalho produzissem reverberações tanto no contexto da pintura quanto no contexto do estado do *corpo* no século XX.

Chamo novamente a atenção às idéias de Marshall McLuhan com o propósito de afirmar que “Le demoiselles d’Avignon” é fruto do reconhecimento de Picasso diante das transformações sensoriais do seu tempo. Picasso incorpora e revela uma outra dimensão de corpo por meio de uma construção onde é possível observar que “retirado do centro de projeção, o olho não desaparece mais o real, ele se reaproxima, ele aí adere. Como uma mão, ele apalpa, testa, recorta, manipula, sonda-o de diferentes ângulos. O objeto não tem mais forma absoluta”¹⁴.

Nesses termos, a ação de Picasso diz respeito à transcendência dos sentidos em relação aos novos aparatos técnicos de produção sensorial da época como, por exemplo, a fotografia.

“Les demoiselles d’Avignon” marca uma passagem de uma figuração humanista para sua forma fragmentada, e também a afasta das construções realistas e da perspectiva renascentista. Por essa razão, o gesto contundente de Picasso, no que tange à produção dessa obra, abriu caminho para as transformações propostas pelo cubismo. Como aponta o historiador de arte Giulio Carlo Argan a respeito desse gesto de ruptura: “com ‘Les demoiselles d’Avignon’, Picasso, num golpe de forças, entra no cerne vivo da situação; não propõe uma outra poética dos fauves, a classicidade meta-histórica e o mito mediterrânico de Matisse. Na história da arte moderna, é a primeira ação de ruptura”¹⁵.

Os autores do livro *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism* apontam que a idéia de signos, criados por Picasso em “Les demoiselles d’Avignon”, são “migratórios” e “combinatórios”:

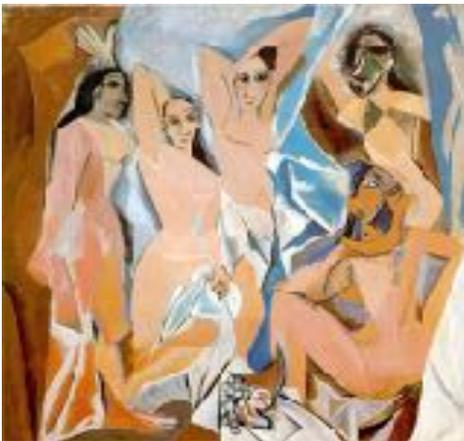
¹⁴COUCHOT, Edmond, op. cit., p. 51.

¹⁵ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Mas vários estudos do rosto da *demoiselle* agachada da parte inferior direita - onde se comete o ataque mais pasmoso contra a idéia mesma de beleza em relação com a mulher - revelam que tinha notado as inúmeráveis possibilidades metafóricas do sistema de signos que estava inventando: nestes estudos podemos ver que o rosto está no processo de transformar-se em um tronco do corpo humano¹⁶.

A construção estética na obra de Picasso propõe uma obra em mutação por meio de uma ataque contra a contemplação, e mais ainda, contra a “representação mimética”.

Nessa investigação é importante observar a ruptura da linguagem tradicional na arte através da fragmentação do corpo. Picasso revela outros ângulos da observação dentro e fora da pintura, pois “a perspectiva múltipla do quadro dava substância a uma sintaxe mental do relativismo, da ambiguidade e da dúvida, implodindo o sistema vigente de percepção da arte”¹⁷. Como se o gesto de Picasso liberasse a *forma* e, desse modo, inaugurasse um novo modo de operação na arte, que diz respeito à fragmentação dos corpos e das formas, com o objetivo de revelar outros corpos, e também outras formas.



¹⁶Tradução nossa da seguinte versão em espanhol: “Pero varios estudios del rostro de la *demoiselle* agachada de la parte inferior derecha - donde se comete el ataque más pasmoso contra la idea misma de belleza en relación con la mujer - revelan que había notado las innumerables posibilidades metafóricas del sistema de signos que estaba inventando: en estos estudios podemos ver que el rostro está en el proceso de transformarse en un tronco”. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, **Arte desde 1900**. Londres: Thames & Hudson, 2004. p. 84.

¹⁷MORAES, Eliane Robert, op. cit.,p. 61.

Fig. 3 - Pablo Picasso, “Les Femmes d'Alger (O Version O)” (1907), Museum of Modern Art, Nova Iorque.

Marshall McLuhan, em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, observa o cubismo de Braque e Picasso como uma forma de elaborar suas idéias a respeito do meio:

Em outras palavras, o cubismo, exibindo o dentro e o fora, o acima e o abaixo, a frente, as costas e tudo o mais, em duas dimensões, desfaz a ilusão da perspectiva em favor da apreensão sensorial instantânea do todo. Ao propiciar a apreensão total instantânea, o cubismo como que de repente anunciou que o meio é a mensagem¹⁸.

Para McLuhan o “cubismo substitui o ‘ponto de vista’, ou a faceta da ilusão perspectivista por todas as facetas do objeto apresentadas simultaneamente”. Esse modo operativo de Picasso aponta para uma absorção das novas formas de sensorialidade da modernidade, trazendo para o contexto da obra aspectos da dinâmica da vida moderna como a velocidade e o ruído. Quando deforma os rostos e corpos das cinco mulheres ele cria uma noção de corpo indeterminado, um corpo que se transforma no espaço e tempo, e que está em eterna mutação, a própria essência da vida.

Assim, o modo de operação de Picasso desloca o olhar do espectador: não se consegue mais identificar, em razão da obra ter múltiplos pontos de vista, o olhar do pintor. Portanto, para os cubistas “a pintura não é mais exatamente uma imagem na medida em que não é mais uma representação mimética. Ela não funciona mais como um plano de projeção (ótica), e sim como um *plano de apresentação*”¹⁹:

[...] a pintura não é mais exatamente uma imagem na medida em que não é mais uma representação mimética. “As imagens não possuem nenhuma realidade plástica”, afirma Gleizes. O que vemos sobre um quadro é inteiramente, em contrapartida, esta realidade plástica autônoma. Ela não funciona mais como um plano de projeção (ótica) mas como um *plano de apresentação*²⁰ [grifo de Couchot].

¹⁸McLUHAN, Marshall, op. cit., p. 26.

¹⁹COUCHOT, Edmond, op. cit., p. 64.

²⁰COUCHOT, Edmond, loc.cit.

Rosalind Krauss descreve em seu livro *Os Papéis de Picasso* (2006) como os fragmentos atuam na obra do artista de maneira livre, onde os significados “circulam no espaço cristalino com a brancura como seu ‘meio’, tanto um lugar real quanto a abstração de um sistema”²¹:

O período até 1914 representa um desenvolvimento triunfante da lógica cubista, que com o advento da colagem molda cada vez mais um signo visual livre para circular dentro do espaço pictórico, sem ligação com qualquer referente fixo, e, portanto, inteiramente inconversível: um significante como símbolo, na verdade, agindo livremente²².

Num outro contexto, porém dentro de um mesmo campo de reflexão, em 1985, Wolf Vostell (1932-1998), um dos pioneiros da videoarte junto com Nam June Paik (1932-2006)²³, criou um trabalho chamado “TV- Cubisme” que consiste em uma imagem de uma modelo nua, em cima de base giratória. Sete câmeras gravavam suas poses em três diferentes tomadas. Portanto, a imagem final que o artista nos oferece é como “sete diferentes fragmentos de espaço”. Para Phillipe Dubois, pesquisador no campo da estética da imagem e da figura,

[...] e sete diferentes fragmentos de espaço (correspondendo às sete posições da câmera), tudo mixado por ondas de sobreimpressão. Vemos assim ao longo de todo o vídeo várias imagens do mesmo corpo captadas em pontos de vista e momentos distintos, mas todas sobrepostas e oferecidas numa espécie de quase-simultaneidade. Representação caleidoscópica. Divisão e multiplicação do olhar por análise e síntese. Trata-se de uma tentativa aparentada à visão fragmentada e múltipla do cubismo (analítico e sintético). Os vínculos, aliás, entre o vídeo e o cubismo, ao menos no que toca à constituição de um novo espaço liberto da representação da perspectiva clássica, são estreitos e recorrentes [...]²⁴.

²¹KRAUSS, Rosalind. **Os papéis de Picasso**. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 44.

²²Ibidem, p. 33-34.

²³Analisaremos mais detidamente as obras dos dois artistas no Capítulo II desta pesquisa.

²⁴DUBOIS, Philipe, op. cit., p. 79.



Fig. 4 - Wolf Vostell, "TV Cubisme", 1985.

Podemos compreender, assim, que o cubismo é um pensamento sobre o corpo que transpõe linguagens. Do cubismo de Picasso - por meio da pintura - ao cubismo de Wolf Vostell - por meio do vídeo - constroem-se novas dimensões de corpo na arte. Um corpo fragmentado e múltiplo fixo e um corpo fragmentado e múltiplo em movimento.

Corpo eletrônico como procedimento no campo da arte

Um dos caminhos para compreendermos o corpo em estado de movimento na arte a partir da segunda metade do século XX diz respeito à auto-referencialidade. Esse dispositivo é muito utilizado por artistas que experimentavam a linguagem do vídeo, nos anos 1960 e 1970. Rosalind Krauss em seu texto *Vídeo: A estética do narcisismo* (1976)²⁵ questiona se a natureza do vídeo está vinculada a um olhar narcisista, em analogia com o mito de Narciso que vê sua imagem refletida no lago. Já Marshall McLuhan, em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, traz o mito de Narciso para chamar atenção para as relações e sensações causadas pelos meios quando estes se tornam extensões do homem:

²⁵KRAUSS, Rosalind. Video: the aesthetics of narcissism. In: JONES, Amelia & WARR, Tracey. **The Artist's body**. Londres: Phaidon, 2000.

O mito grego de Narciso está diretamente ligado a um fato da experiência humana, como a própria palavra Narciso indica. Ela vem da palavra grega narcosis, entorpecimento. O jovem Narciso tomou seu próprio reflexo na água por outra pessoa. A extensão de si mesmo pelo espelho embotou suas percepções até que ele se tornou o servo mecanismo de sua própria imagem prolongada ou repetida. A ninfa Eco tentou conquistar seu amor por meio de fragmentos de sua própria fala, mas em vão. Ele estava sonado. Havia-se adaptado à extensão de si mesmo e tornara-se um sistema fechado²⁶.

Artistas como Bruce Nauman, Yoko Ono, Vito Acconci, Richard Serra, Marina Abramovic, Martha Rosler, Dan Graham utilizaram o vídeo como meio para reivindicar e criticar a sociedade e também investigar o próprio meio. Tratava-se do momento em que a televisão trazia para a discussão a espetacularidade da imagem. Nesse sentido, muitos vídeos dos anos 1960 e 1970 foram experimentações com esse meio eletrônico, indicando um afastamento e uma ruptura com os procedimentos e discursos sobre o corpo na arte até então.

A preocupação nos discursos sobre o corpo desses artistas estava centrada nas questões do próprio meio. Para tanto, eles utilizavam o próprio corpo a fim de centrar os discursos sobre si mesmos e sobre suas imagens.

Em 1976, Rosalind Krauss descreve, no mencionado livro *Vídeo: a estética do narcisismo*, o trabalho de Vito Acconci, "Centers" (1971), em que o artista aponta o indicador para o centro do monitor durante vinte minutos: seu braço esticado aponta o dedo indicador para o meio dos olhos do artista, como se estivesse apontando o dedo para "outro ele projetado", e também para quem está assistindo ao trabalho. Krauss denomina tal operação de narcisista. Assim como Acconci, tantos outros artistas usaram, na década de sessenta, seus próprios corpos para criar trabalhos em vídeo.

Rosalind Krauss inicia uma construção de um pensamento voltado para o tema do narcisismo a fim de analisar o que estava por trás dessas estratégias em que

²⁶McLUHAN, Marshall, op. cit., p. 57.

o corpo do artista é colocado em primeiro plano, de modo que o artista cria uma lógica do espelho²⁷. Nesses termos, a primeira questão levantada no texto:

Era uma crítica “lugar comum” na década de 1960 que uma estrita aplicação da simetria permitia ao pintor “apontar o centro da tela” e, então, invocar a estrutura interna da “pintura-objeto”. Assim “apontar o centro” era feito pra servir como um dos muitos blocos nesse arco intrincadamente construído através do qual a crítica da última década procurou conectar arte à ética através da “estética do reconhecimento”. Mas o que significa apontar para o centro da tela de TV?²⁸.

Por sua vez, Philippe Dubois descreve o trabalho de Acconci, em relação a esse “centro” na imagem como algo que vemos e que nos olha ao mesmo tempo. Outra questão característica na videoperformance de Acconci muito importante para esta pesquisa diz respeito à maneira como ele, segundo Dubois, insere “a lentidão, a fixidez, a unicidade do plano-sequência. No entanto, nele também “a imagem só é pensada e pensável como dispositivo”²⁹:



²⁷Tradução nossa a partir do original em inglês: “By its very mise-en-scène, *Centers* typifies the structural characteristics of the video medium. For *Centers* was made by Acconci's using the video monitor as a mirror. As we look at the artist sighting along his outstretched arm and forefinger toward the center of the screen we are watching, what we see is a sustained tautology: a line of sight that begins at Acconci's plane of vision and ends at the eyes of his projected double”. Cf. KRAUSS, Rosalind. Vídeo: the aesthetics of narcissism. In: JONES, Amelia & WARR, Tracey. **The Artist's body**. Londres: Phaidon, 2000, p. 277

²⁸KRAUSS, Rosalind, loc. cit.: “It was a commonplace in the 1960s that a strict applications of symmetry allowed a painter “to point to the centre of the canvas” and, in so doing, to invoke the internal structure of the picture-object. Thus “pointing to the centre” was made to serve as one of the many blocks in that intricately constructed arch by which the criticism of the last decade sought to connect art ethics through the “aesthetics of acknowledgement”. But what does it mean to point to the centre of a tv screen?”.

²⁹DUBOIS, Philippe, op. cit., p.104.

Fig. 5 - Vito Acconci, "Centers" (22'43), 1971.

O que nos olha é o que vejo, e vice-versa, os dois termos dessa relação recíproca alinhados sobre um eixo frontal que se expõe. Eis então um centro, múltiplo e intensivo, que opera como um corredor, uma passagem necessária, um nó no cruzamento ao mesmo tempo da platitude (lateral e literal) da imagem (o centro da tela) e de sua dupla profundidade virtual, por cima (o rosto que se exhibe no interior do quadro) e por baixo (o rosto do espectador no espaço off, sempre ausente, mas ativo). Assim, aqui também estamos diante de um vídeo que não é só simplesmente uma imagem (neste aspecto ele seria singularmente pobre), mas que é também, em si e por si mesmo, um dispositivo. Uma imagem-presença, bem mais que uma imagem-representação³⁰.

Para Krauss a ação de Acconci opera com linguagens, e também dentro do circuito de experimentações, com o meio. Esse "apontar o centro" era uma maneira de "parodiar", ou melhor, "tornar sem-sentido um engajamento crítico com as propriedades formais de um trabalho"³¹, para isso, "o que ele faz é literalizar a noção de crítica de 'pointing' através do filmar a si mesmo apontando para o centro do monitor de televisão"³².

Outra questão fundamental para este estudo refere-se à análise de Krauss acerca das questões espaciais e seus desdobramentos no trabalho de Acconci:

[...] *Centers* contrói uma situação de fechamento especial, promovendo a condição de auto-reflexão, ou seja, o artista opera de forma que sua imagem é constantemente renovada. Portanto essa situação causa uma simultaneidade temporal – "é como o efeito de eco do bomerangue, portanto, o sentido de um presente em colapso"³³.

Em seu livro *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual* (1998), Edmond Couchot explica que não se trata de uma prática narcisista, e sim que essas linguagens trazidas por Acconci e por outros artistas são como ele observa:

Seja qual for a técnica empregada, figurativa ou não, a experiência tecnestésica, na medida em que coloca em jogo os mecanismos perceptivos, se faz sempre sobre um

³⁰Ibidem, p. 105.

³¹KRAUSS, Rosalind. "Vídeo: the aesthetics of narcissism". In: JONES, Amelia & WARR, Tracey. **The Artist's body**. Londres: Phaidon, 2000, p. 277

³²KRAUSS, Rosalind, loc. cit.

³³Ibidem, p. 278

modo indefinido e impessoal. Essa definição não significa entretanto que este NÓS perde suas qualidades de sujeito e torna-se objeto. NÓS permanece sempre sujeito, sujeito do fazer técnico, mas sujeito despersonalizado, fundido numa espécie de anonimato³⁴.

As ações de Vito Acconci, nos anos 1970, demonstram que ao invés de se deixar domesticar por uma novidade -- a televisão e o vídeo – ele começa a experimentar o meio em si e produz outros sentidos na arte. Como observado por Edmond Couchot:

De maneira que o pintor, destituído de seu privilégio imagético, primeiramente pela fotografia, e depois por todas as técnicas nascidas da automatização dos modos de figuração fundados no ótico, como o cinema e a televisão, aos quais se deve ainda hoje a imensa maioria das imagens em circulação e em depósito, se viu constrangido a abandonar um território que foi seu durante mais de cinco séculos, para se engajar numa busca incansável do que lhe seria *próprio* e que não cessa de se estreitar³⁵.

“Centers” de Acconci trata de um trabalho “de dispositivo”, de maneira que ele cria “uma maquinação”, uma lógica, um pensamento, que institui condições, regras, limites para que a obra aconteça. Assim, a ação por meio do corpo do artista se torna o dispositivo principal nesse trabalho de Acconci.

Noção de corpo na performance.

A performance como linguagem sempre esteve ligada ao uso do corpo como um campo de tensão e de problematizações. Jorge Glusberg, autor do livro *A arte da performance* (1997), aponta o “Futurismo na Itália, França e Rússia, e mais o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus”³⁶ como sendo a “pré-história” da arte da performance. Podemos localizar alguns aspectos da arte da performance nesses movimentos, com o propósito de romper com o campo da representação clássica e criar novas formas de arte.

³⁴COUCHOT, Edmond, op. cit., p. 15.

³⁵COUCHOT, Edmond, op. cit., p. 26.

³⁶GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Os pontos de contato são as manifestações por meio da poesia, música, literatura e pintura. Um exemplo é a estréia em Paris (1896) da peça de Alfred Jarry (1873-1907), “Ubu Rei”. Nesse espetáculo o autor criou estratégias de atuação que deram um clima “onírico e delirante”, desse modo rompe com a noção o realismo no teatro.

Já o movimento Futurista³⁷ acontece quinze anos depois da apresentação da peça de Alfred Jarry em Paris, com a leitura de manifestos, recitais etc, delineando aspectos muito próximos entre essas manifestações e as performances. René Berger (1915 -2009) referindo-se às *performances*, nota que através delas:

O corpo, se não chega a se vingar, aspira ao menos escapar da sujeição do discurso, que é um prolongamento de sua sujeição ao olho. Não somos e nunca fomos criaturas falantes ou criaturas visuais: nós somos criaturas de carne e sangue. Tampouco somos alvos para tiros, que é ao que nos reduz o discurso da propaganda de massa e da publicidade. De tal forma – conclui ele – que a *performance* e a *body art* devem mostrar não o *homo sapiens* – que é como nos intitulamos do alto de nosso orgulho – e sim o *homo vulnerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma o nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social, *ersatz* da ordem biológica³⁸.

Se a performance abre novas possibilidades de formalização na arte a partir dos anos 1960 e 1970 a pergunta possível de ser feita hoje é: de que forma a performance apresenta o corpo na contemporaneidade? Que dimensões do corpo a experiência da performance transpõe na passagem para o século XXI? Qual seria então essa nova relação corpo/sujeito/sociedade/arte? O antropólogo David Le Breton (1953-), em *Adeus ao corpo* (1999)³⁹, trata da relação do corpo com as novas tecnologias na chamada cibercultura. Segundo Le Breton, a ação sobre a pele é uma das pistas que ajudam a delinear esse *novo* corpo, através das marcas como a tatuagem e o “branding”⁴⁰. Em seguida, juntam-se à essa

³⁷Abordarei mais profundamente o movimento Futurista no Capítulo II.

³⁸GLUSBERG, Jorge, op. cit., p. 46.

³⁹LE BRETON, David, op. cit.

⁴⁰O “branding” consiste em uma queimadura na pele. É realizada com ferros aquecidos para produzir escarnificação. Os desenhos geralmente consistem em linhas e curvas não conectadas, feitas individualmente e cada uma separada da outra por uma espaço de pele não alterada.

prática, o fisiculturismo e a cirurgia plástica. As diferentes moldagens, através dos mais variados procedimentos estéticos, e também o consumo de remédios que alteram o ânimo do sujeito, são ferramentas que exploram corpo e estados cognitivos, de modo que corpo se descola do indivíduo, onde este se alterna de acordo com suas vontades.

Vito Acconci em seu trabalho “Trademarks” (1970) aponta para as inter-relações e cruzamentos da performance com outros campos de procedimentos nas artes visuais. Acconci mordida o próprio corpo e deixava marcas em sua pele. Com essas marcas ele fazia impressões com tinta em papel. Entretanto, “estas marcas cindiam Acconci em um sujeito ativo e passivo: uma auto-alienação afundada pela sugestão de uma polaridade sadomasoquista em jogo, assim como pela implicação do corpo (e talvez da *body art*) como uma ‘marca de fábrica’ mercantil”⁴¹.



Fig. 6 - Vito Acconci, “Trademarks”, 1970.

Marina Abramovic, em 1974, “Rhythm 2” lida, também, com seu corpo: a artista tomava um remédio pra catatonia, e, como não padecia dessa doença, sofria

⁴¹Tradução nossa a partir da seguinte versão em espanhol: “[...] pero estas marcas escindían a Acconci en un sujeto activo y pasivo: una autoalienación ahondada por la sugerencia de una polaridad sadomasoquista en juego, así como por la implicación del cuerpo (y quizá del Body art) como una ‘marca de fábrica’ mercantile”.

espasmos violentos e ataques epiléticos, sua mente entretanto continuava lúcida, percebendo a falta de controle sobre o corpo. Passado o efeito, ela ingeria um anti-depressivo forte, que a deixava em estado de imobilidade. Dessa vez, sua mente ficava fora de controle, ausente, impedindo que ela se lembrasse do que tinha ocorrido durante a segunda etapa da performance.



Fig. 7 - Marina Abramovic, "Rhythm 2", 1974.

O limite físico da artista é parte constituinte da obra. Marina constrói sua poética processual durante suas ações e reações na performance. O corpo aqui é tratado como experiência, em que a ação acontece também dentro do corpo da artista por meio das reações químicas dos medicamentos em seu organismo.

Segundo o antropólogo David Le Breton, o mundo da ciência contemporânea analisa o corpo "como uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa. Ontologicamente distinto do sujeito, torna-se um objeto à disposição sobre o qual agir a fim de melhorá-lo, uma matéria prima na qual se dilui a identidade pessoal, e não mais a raiz de identidade do homem"⁴².

O corpo de Marina em "Rhythm 2" é tratado como um campo de testagem, porém o eixo de força da obra está no fato da artista utilizar seu corpo como um laboratório químico. Com essa performance a artista promove um ritmo denso

⁴²LE BRETON, David, op. cit, p.15.

entre as sensações de peso e leveza causadas pelos medicamentos. Essas passagens do peso para leveza dentro da linguagem performática criada por Marina ocorrem quando seu corpo permanece entrevado, tolhido em seus movimentos e articulações, em um determinado momento e, em outro momento, demonstra sensações de euforia.

Na primeira etapa da performance Marina Abramovic relata que sua mente estava “leve” - consciente - e seu corpo “pesado” - imobilizado. Já na segunda parte, sua mente estava “pesada” e seu corpo “leve”. Marina trata o corpo como um “acessório” possível de ser moldado. Assim colocado por Breton:

O corpo não é apenas, em nossas sociedades contemporâneas, a determinação de uma identidade intangível, a encarnação irredutível do sujeito, o ser-no-mundo, mas uma construção, uma instância de conexão, um terminal, um objeto transitório e manipulável suscetível de muitos emparelhamentos⁴³.

Esse trânsito entre um estado e outro que Abramovic se submete diz respeito a um ato extremamente agressivo com seu corpo. A experiência relatada cria paralelismos com tortura, distúrbios mentais e emocionais, e também mostra um afastamento do sujeito, com suas idiossincrasias, de seu próprio corpo.

A identidade da artista é propositalmente descartada a fim de abrir um caminho em que seu corpo não é mais regido pelas suas vontades. Portanto, o corpo passa a não seguir mais seus desejos, mas sim aceita mecanismos externos à ele. É como se a performance fosse produzida de fora do corpo para dentro dele.

O corpo na contemporaneidade, segundo Le Breton, passa a ser um veículo informacional: “a biologia torna-se, por sua vez, uma ciência da informação. O sujeito dissolve-se em seus componentes elementares, é um feixe de informações, uma série de instruções que visa a seu desenvolvimento”⁴⁴. E continua:

A informação não tem fronteira de espécies ou de reinos, não se preocupa com o singular, ao mesmo tempo em que apaga os corpos, elimina qualquer vestígio de ser. Sua

⁴³ Ibidem, p. 84

⁴⁴ Ibidem, p. 102.

antropologia torna-se uma física meticulosa de elementos. Tal visão do mundo deixa de imediato de permitir uma moral, pois o rosto do outro não tem densidade para ter de responder por seus atos. Mesmo que estejamos apenas no limiar do caminho, a figura humana resvala lentamente para o anacronismo⁴⁵.

A questão do corpo na arte, por meio da performance, lutou contra esse anacronismo do corpo através da proposição de diferenciadas ações tais como a body art, o happening, concertos de música, que colocaram o corpo na linha de frente de seus trabalhos.

No Brasil, Lygia Clark cria, em 1966, seus “objetos relacionais”, feitos com sacos de plásticos cheios de água ou ar, meias finas com pedras, buchas, mel, luz etc. Lygia Clark experimentava esses objetos no próprio corpo e posteriormente em seus “clientes”, como eram denominados por ela as pessoas que se submetiam as suas sessões. A intenção da artista com essas “terapias” era libertar o corpo de traumas e também “proporcionar um melhor contato afetivo com a realidade”⁴⁶. Como disse o escritor Lula Wanderley:

a comunicação que o objeto relacional [de Lygia Clark] estabelece com o corpo não é feita pela delineação sensorial da forma, uma qualidade da superfície, mas sim por algo vago vivido pelo corpo que dissolve a noção de superfície, e faz com que o objeto encontre significado em “um dentro imaginário do corpo”. Quebra-se aí a fronteira entre o corpo e o objeto⁴⁷.

Lygia Clark é uma das artistas mais importantes e mais estudadas por ter rompido a barreira arte/vida. E seus gestos são muito diferenciados da experiência de “Rythm 2”, de Marina Abramovic. Em Clark, os gestos são de pura delicadeza e muito afeto, de maneira completamente diferente da experiência de Abramovic. Isso não quer dizer que as sessões com os “objetos relacionais” não despertassem sensações angustiantes e traumas, entretanto o objetivo primordial era o da libertação do corpo.

⁴⁵ Ibidem, p. 103.

⁴⁶BRETT, Guy. **Brasil Experimental: arte/ vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

⁴⁷Ibidem, p. 87.

O escritor Ítalo Calvino (1923-1985), em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, propõe a *leveza* como um dos caminhos para se pensar o século XXI. Em uma passagem, discorre sobre a relação da leveza com a literatura:

Podemos dizer que duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações⁴⁸.



Fig. 8 - Lygia Clark, "Estruturação do self", 1976-84.

Lygia Clark parte do exercício da leveza para, do toque, do afeto, do cheiro, do gosto do som, descobrir o corpo e suas relações com a realidade. Já Marina Abramovic, em "Rhythm 2", agride seu próprio corpo para revelar por meio da ampliação e deslocamento de atitudes corriqueiras (o ato de tomar medicamentos para fins diversos) um corpo como um laboratório onde suas particularidades desaparecem. Conforme descrito por Guy Brett:

Ocorre uma extraordinária fusão. De um lado, tínhamos uma linguagem "plástica", que não utilizava a representação, havia se desenvolvido valendo-se da arte abstrata e se apropriou de um sistema de opostos sensoriais elementares: leve/pesado, cheio/vazio, áspero/macio, ar/água, fixo/móvel, som/silêncio etc. Essa linguagem produz um objeto que não ilustra o corpo, mas cria relações com ele por intermédio de "textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento". Do outro lado, esse objeto generalizado, vazio, sem significado e caráter expressivo se revela um veículo para que o participante produza fantasias e metáforas altamente individualizadas⁴⁹.

⁴⁸CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 27.

⁴⁹BRETT, Guy, op. cit., p. 111.

A época e a maneira como essas duas artistas trabalham são distintas uma da outra. Entretanto, o ponto de convergência é o uso do corpo em cada trabalho. E mais, como cada trabalho responde a questões sociais, políticas e culturais de sua época.

Vivemos dias muito diferentes dos anos 1960 e 1970, período em que esses trabalhos foram produzidos. O objetivo de trazê-los para esta investigação é o de identificar as qualidades do “peso” e da “leveza” intrínsecos a cada um deles. As duas obras lidam com as sensações físicas de maneiras distintas, a fim de transformá-las, pra fora ou pra dentro do corpo, em matéria para produção de sentido na arte. O valor do tato, do olhar, da sensação, do sentimento é o mesmo, pois o que vale é a experiência no corpo. Como observado por Le Breton: “as performances questionam com força a identidade sexual, os limites corporais, a resistência física, as relações homem-mulher, a sexualidade, o pudor, a dor, a morte, a relação com os objetos etc. O corpo é o lugar onde mundo é questionado”⁵⁰.

As questões relacionadas ao corpo e à arte envolvem diferenciados procedimentos, pensamentos e aspectos. O modo como o artista produz tensões entre o corpo, a experiência e a realidade sensória é o que determina a natureza de cada obra.

No sentido de ampliar essas questões, o próximo capítulo tratará da dimensão da performance em John Cage e Nam June Paik com o propósito de trazer à luz a maneira como o ruído se integra em suas obras. Buscarei observar em que medida a noção de ruído é incorporado à performance e também o quanto o ruído se apresenta como procedimento artístico.

Compreender relações particulares entre corpo e ruído são as fontes primárias na presente pesquisa no intuito de construir a noção de Corpo Ruído como procedimento na arte.

⁵⁰LE BRETON, David, op. cit., p. 44-45.

Capítulo II - Ruído e Arte

Dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. El sonido de un camión a ochenta kilómetros por hora. Interferências entre emisoras. Lluvia. Queremos capturar y controlar estos sonidos, utilizarlos no como efectos sonoros sino como instrumentos musicales⁵¹.

John Cage

Os conceitos de ruído no contexto da arte dizem respeito à ruptura com a noção de absoluto e, portanto, com a passagem do modernismo para o contemporâneo. Desses conceitos provêm noções como indeterminação, acaso, entropia, erro como ponto de partida e contra-informação. De certo modo, compreender os conceitos que permeiam a idéia de ruído na arte implica empreender aproximações entre o Futurismo italiano, o músico John Cage, o Fluxus e, mais especificamente, Nam June Paik, um de seus principais integrantes. Além disso, investigar o ruído como procedimento na arte passa pelas relações entre *arte* e *vida* no mundo contemporâneo, e também envolve o entendimento das formas de convívio cada vez mais intenso com aparatos tecnológicos e seus consequentes desdobramentos nas relações sociais, culturais e políticas. Deste modo, ao traçar um arco do tempo que percorre o século XX, o objetivo principal deste estudo é observar a noção de ruído como noção de corte na narrativa e também como narrativa em si, seja na música, seja nas artes visuais.

Ruído como dispositivo artístico: Futurismo e John Cage

⁵¹CAGE, John. **Silêncio**. Madri: Ediciones Ardora, 2005, p. 03.

Toda manifestação de vida é acompanhada de ruído. O ruído é, então, familiar aos nossos ouvidos e tem o poder de evocar a própria vida imediatamente⁵².

O Futurismo foi um movimento fundado pelo poeta italiano Fillippo Tomasso Marinetti (1876-1944) a partir da publicação de um manifesto de sua autoria no *Le Figaro*, jornal parisiense, em 20 de fevereiro de 1909. O *Manifesto Futurista*, conforme ficou conhecido, era um “ataque aos valores estabelecidos da pintura e das academias literárias”⁵³ em Paris: anunciava o fim da arte passada e apontava para a arte do futuro. Com implicações políticas, o futurismo buscava libertar a Itália do peso de sua história e inseri-la no mundo moderno. Os principais temas tratavam do movimento, da velocidade, da vida moderna, da violência, das máquinas e da quebra com a arte do passado. O Movimento era pontuado pela produção de pinturas, saraus, performances, e concomitantemente permeado pelos manifestos escritos pelos artistas participantes.

Fillippo Tomasso Marinetti organizou, em 1910, o primeiro sarau como estratégia para romper com a separação entre pintores, poetas e performers. Durante o sarau, Marinetti argumentou contra o comércio da arte ao mesmo tempo em que defendia a guerra incitando os pintores, a partir do teatro, a introduzirem “o pugilato na batalha artística”. Nesse sentido, os futuristas usavam a performance como o meio mais direto para que o público entrasse em contato com suas idéias.

Em 1911, pintores como Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini e Giacomo Balla, todos pertencentes ao movimento futurista, realizaram uma exposição em Milão na qual enfatizaram a teoria do Manifesto em suas pinturas. Em suas palavras, “para nós, o gesto já não será um momento fixo de dinamismo universal: será definitivamente a sensação dinâmica eternizada”⁵⁴.

⁵²Excerto extraído do manifesto de Luigi Russolo, **Arte dos ruídos**, de 1913.

⁵³GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 01.

⁵⁴Ibidem, p. 04.

A atitude por parte dos artistas gerava desordem no contexto social e político, já que eles incitavam diretamente o público e, em alguns casos, o resultado chegou a ser a prisão de alguns membros do movimento. No manifesto intitulado *Guerra: A única higiene* (1911-1915), Marinetti sugeria estratégias para afastar o público, uma vez que para ele o aplauso indicava *uma coisa medíocre, enfadonha, vomitada ou excessivamente bem digerida*. A vaia, portanto, era uma maneira de demonstrar que público estava vivo, interagindo. Assim, para conseguir provocar o público, sugeria que se vendessem ingressos duplicados, passassem colas nos assentos e que os artistas no palco fizessem qualquer coisa que passasse por suas cabeças.

Luigi Russolo (1885-1947) foi um pintor e compositor italiano futurista que mais contribuiu para o movimento no campo da música. Em 1913, publicou o manifesto *Arte de Ruídos*, inspirado na multiplicação das máquinas e na velocidade. Para ele, a vida moderna era acompanhada de ruídos; os ruídos, aliás, simbolizavam a própria vida. Este era o tema mais importante do manifesto de Russolo, que também explicava que na Antiguidade só havia silêncio, e que a partir do século XIX, *o som puro, em sua insignificância e monotonia, não consegue mais despertar emoção*.

Tratava-se de um manifesto que refletiu sobre a necessidade de confrontar o papel dos instrumentos musicais e que propôs meios de mecanizar a música. Afinal, Russolo queria que a música fosse reformulada. E, além do mais, não ignorava que a invenção das máquinas trouxera consigo o ruído. Portanto, a música não deveria se manter afastada das transformações técnicas, do automóvel, do cinema e da electricidade. Para tanto, Russolo pretendia misturar o ruído dos bondes, dos trens, das multidões, através de caixas de madeira com amplificadores em forma de funil. Por meio desta traquitana foi possível criar diferentes combinações de ruídos. O ruído provocado por esse instrumento causava um corte, uma ruptura na compreensão do que era música.



Fig. 9 - Russolo (esquerda) com “Intonarumori”, instrumentos que produziam ruídos, 1913.

No contexto da música, Russolo propôs o ruído como elemento constituinte e não como algo a ser descartado em busca de uma pureza sonora. O ruído era a música da modernidade, tanto que ele criou o “Intonarumori”, uma máquina que tinha a função de produzir ruídos. Ora, colocava assim em prática os pressupostos do Manifesto no campo da música.

Os Futuristas, ao incorporar o ruído em seus mecanismos de construção de sentido, transformaram-no em linguagem que abarcava múltiplas manifestações artísticas. De maneiras distintas absorveram os ruídos da multidão na cidade, das máquinas, dos carros, entre outros, ao mesmo tempo que produziram novas formas de ruído. Desse modo, criaram situações em que a informação dada era completamente desconexa, não familiar e estranha, promovendo com isso um corte na narrativa. Com isso, foi possível observar um alargamento das manifestações artísticas e também uma derrubada dos limites entre elas.

Já em 1935, John Cage começou a apresentar seus concertos de música experimental em Nova Iorque, nos quais os músicos utilizavam diferentes tipos de objetos para criar ruídos: garrafas, sinos, vasos de flores, cilindros de freios de automóveis etc. Ao mesmo tempo, Cage dedicou-se a escritos em que retomava as idéias de Luigi Russolo e sua *Arte dos Ruídos*, além de sugerir o estudo de Duchamp como uma forma de escrever música.

A partir do contato com a cultura oriental, por meio da música com estrutura de ritmos improvisados, John Cage começou a perseverar nas noções de acaso e indeterminação. O objetivo partiu da pesquisa de *como* essa música era feita, ou

seja, em processo, e por isso também, “ao ouvinte a audição da peça é própria dele – que a música, por assim dizer, é dele mais que do compositor”⁵⁵. Nesses termos, arte não era mais o produto da vontade individual, o que significa dizer que a arte não existia apenas como um produto acabado, fruto da vontade formalizadora e da construção individual, finalidade da arte europeia desde o Renascimento, e sim que a arte se abria também para o resultado de operações do acaso e da indeterminação. Nesse sentido, a arte no binômio *arte e vida* se constitui como um lugar do *fora de controle*, ou um lugar onde há abertura para uma dimensão de arte mais orgânica, organizada de modo mais informal.

Para John Cage o silêncio era um estado de espírito e, assim como o ruído, um elemento a ser explorado como forma de expressão. Para chegar a esta conclusão, Cage isolou-se em uma sala acústica onde não entravam ruídos externos, na Universidade de Havard, por volta de 1950, a fim de tentar *ouvir* o silêncio. O artista se deparou com dois ruídos diferentes dentro daquela sala: o primeiro e mais intenso, era o de seu sistema nervoso, e o segundo ruído era o da circulação do sangue dentro do seu corpo. A experiência de John Cage demonstrou, portanto, que não existe o silêncio puro e absoluto e, tal como o ruído, o silêncio pode ser considerado um conjunto de sinais acústicos variáveis, dentro do campo da música.

Posteriormente a essa descoberta, John Cage realizou, em 1952, experimentos ainda mais radicais com o silêncio: apresentou uma obra silenciosa chamada *4'33"*. Esta peça consistia na não intervenção dos músicos, sendo que apenas o maestro (David Tudor) agitava a batuta diante da orquestra, durante quatro minutos e trinta e três segundos. John Cage queria que os espectadores tivessem a percepção de todos os barulhos que ouviam tais como risadas, tosse, barulho de papel, pois tudo isso era, para ele, música. Portanto, o ruído era a narrativa em si, já que através do silêncio construía sua linguagem por meio do ruído. Ao mesmo tempo, o desconforto, o vazio e o estranhamento sentido pelo público, também podiam ser denominados como ruídos.

⁵⁵Ibidem, p. 114.



Fig. 10 - John Neff na performance de '4'33", de John Cage, em 1952.

John Cage influenciou artistas como Jasper Johns (1930) e Robert Rauschenberg (1925-2008). Declarou, entretanto, que suas experiências na tentativa de descobrir o silêncio partiram do contato com as pinturas pretas e brancas, no início dos anos 1950, de Rauschenberg.

Nessa direção, aproximar-se do pensamento de John Cage é notar o trânsito entre a noção de ruído e de silêncio, tendo como pressuposto que há entre eles uma complementaridade, e que não podem ser observados isoladamente, e sim como elementos que ditam o ritmo nos trabalhos, tanto em peças musicais, quanto os trabalhos no campo das artes visuais, e que são compostos por múltiplas variações, inter-relações e entrecruzamentos.

O ruído causado pelas máquinas da Revolução Industrial foi um dos elementos que orquestrou os novos sentidos no homem moderno. Já no decorrer do século XX, a Revolução Pós-industrial (ou Revolução Informacional) foi um dos contextos preponderantes no qual ocorreram tais mudanças no interior dos sistemas de comunicação. Décio Pignatari, em seu livro *Informação. Linguagem. Comunicação*, compara as mudanças ocorridas no homem com o impacto sofrido pelo *corpo* a partir das relações com as máquinas produzidas no

século XIX e, posteriormente, com as transformações provocadas no corpo frente às novas máquinas do século XX:

As máquinas do século passado, de tipo marcadamente mecânico, eram as extensões multiplicadoras da força muscular do homem. Nossos bisavós ainda conviviam com objetos, o objeto em si ainda existia e durava; a indústria como que produzia objetos um a um, e cada qual diferente do outro, em mais variedade do que quantidade. Hoje com a cibernética e a automação, toda produção é programada e a questão não se coloca mais em termos musculares, mas antes em termos de sistema nervoso: as máquinas passam a ser complexos de organismos informacionais e as relações entre as coisas vão substituindo a visão da coisa em si⁵⁶.

Décio Pignatari aponta uma segunda revolução: a da automação, principalmente nos países desenvolvidos, que vai se sobrepondo à Revolução Industrial. A industrialização gerou consumidores e, ao mesmo tempo, o desejo de se criar *informações sintéticas*, a fim de atingir um número máximo de pessoas. Nesse sentido, observaremos que o trabalho de artistas integrantes do Fluxus com o ruído, e mais especificamente Nam June Paik, intervém num dos principais sistemas de comunicação do século XX: a televisão.

Fluxus e Nam June Paik – corpo e meios tecnológicos para provocar ruído

O Fluxus foi constituído entre final dos anos 1950 e começo dos anos 1960 por músicos, artistas plásticos e poetas. Foi um movimento contemporâneo a tantas outras manifestações artísticas tais como a *Pop Art*, o *Nouveau Réalisme* e a *Internationale Situationniste*⁵⁷. Posicionavam-se radicalmente contra o sistema da arte e, conforme Walter Zanini, denominavam-se uma *comunidade informal*. O Fluxus teve como um de seus principais articuladores George Maciunas, integrante responsável pela escrita e difusão dessa comunidade através de seus manifestos tendo por propósito desfazer a distância entre “artista e não-artista, uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios

⁵⁶PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 19.

⁵⁷ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. **ARS**: revista do departamento de artes plásticas da ECA/ USP, São Paulo, ano 2, n. 3, 2003, p. 11.

coletivos e finalidades visceralmente sociais”⁵⁸. Nesse sentido, a comunidade propôs, em um manifesto de 1964, que seus articuladores deveriam abandonar o objeto de arte e encontrar uma outra ocupação que não fosse a de artista. No final de 1961, Maciunas viajou para Alemanha e no ano seguinte -- ano da criação formal do Fluxus -- viajou junto com Nam June Paik e Wolf Vostell. Na época, os estudantes de música de Colônia, na Alemanha, organizaram o *Festival Internacional Fluxus Música Novíssima* no estado de Wiesbaden, que contou com a participação de artistas de diversos países. As performances aconteciam com um caráter *teatral, visual e sonoro*, e tinham como base a *música ou antimúsica*, sob a influência dos *rumores* do futurista italiano Luigi Russolo. As reações a essas performances durante vinte e três dias causaram repulsa, estranhamento, participação do público. Tais ações aconteciam no espaço e tempo da performance, pois eram *uma oposição completa a qualquer continuidade da música estabelecida e atual*. Os concertos tinham, portanto, um caráter de acontecimento, de happening -- tal como o happening de Allan Kaprow, em 1959⁵⁹.

⁵⁸Ibidem, p. 12.

⁵⁹Ibidem, p. 15.

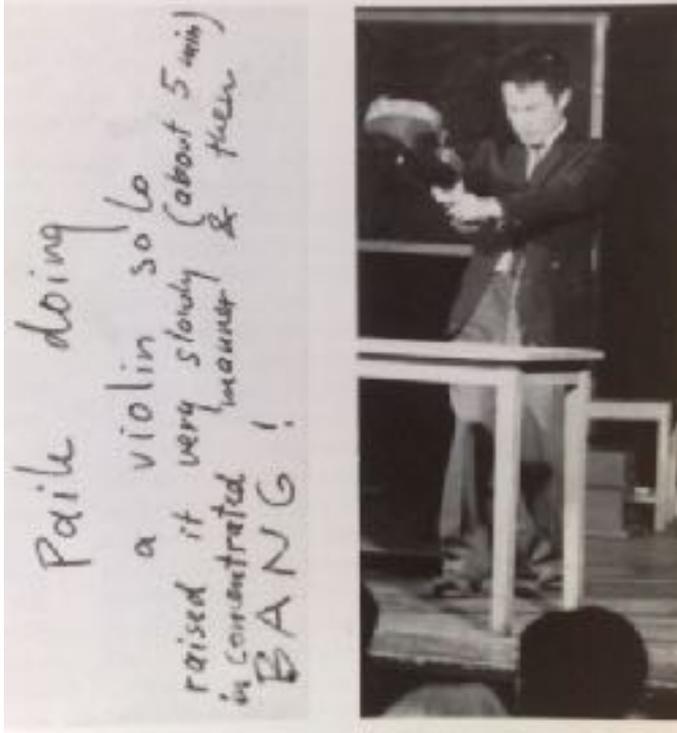


Fig. 11 - Nam June Paik na performance de “One for Violin Solo”, Kammerspiele Dusseldorf, 1962. (Fotografia e escritos de George Maciunas).

Antes de colaborar com Fluxus, ainda nos anos 1950, o coreano Nam June Paik estudava música eletrônica com Karlheinz Stockhausen na WDR em Colônia, pesquisando a partir do contexto tecnológico eletrônico da época. Já nesse período era admirador das idéias de John Cage. Em 1962, na cidade de Düsseldorf, Paik realizou na manifestação *Neo-Dada en Der Musik* a performance “One for Violin Solo”, em que destruiu um violino batendo-o sobre uma mesa. Essas heranças, elencadas pelo historiador de arte Walter Zanini (no texto de 2003), permeavam as manifestações do Fluxus, trazendo em seu nome a idéia de *mudança continua; estado não determinado; flutuante*.

Entre final da década de 1950 e início da década de 1960, Nam June Paik e Wolf Vostell, conectados às idéias de aproximação entre arte e vida do Fluxus, iniciaram experiências com o vídeo. Em 1958, Wolf Vostell utilizou televisores ligados em suas assemblages e, cinco anos mais tarde, em 1963, Nam June Paik apresentou na Galeria Parnass, em Wuppertal, treze aparelhos de televisão ligados com suas imagens distorcidas pelo contato com ímãs.

Walter Zanini aponta o uso do procedimento do ruído por Wolf Wostell, por meio de suas “dé-coll/ages – uma ação de apropriação do real – de organização complexa, trazia idéias próprias, como a música do ruído das coisas. Aos ruídos concretos, soma a exploração dos próprios instrumentos musicais”⁶⁰.

Nesse contexto, Nam June Paik também provocava, em seu gesto relacionado à distorção de imagens com ímãs, um modo de circunscrever o ruído na informação por meio das imagens transmitidas ao vivo pela televisão. Para isso, ele subverteu o funcionamento da máquina, um aparelho de televisão (que não foi produzida com o objetivo de agenciar ações experimentais e sim para servir aos desígnios da indústria).

Como observado por Walter Zanini, as ações artísticas de Paik lidavam com o imprevisto e com o erro como partes constituintes do processo criativo. Assim, quando Paik distorceu imagens na Galeria Parnass em Wuppertal, ele trabalhou com a lógica de *sistema analógicos*⁶¹. A propósito, Décio Pignatari ajuda a compreender o contexto analógico como aquele que transmite com mais rapidez suas mensagens:

A régua, a régua de cálculo, o termômetro, o relógio, o pantógrafo, o mapa, o gráfico são exemplos de sistemas de informação analógico. Por exemplo, uma tabela sobre o crescimento demográfico, puramente numérica, é mais precisa; porém, convertida a um sistema analógico – a um gráfico – transmite mais rapidamente a informação, permite a imediata visão de conjunto⁶².

Em 1967, em seu trabalho “Nixon. The Presidents Image Distorted by a Magnet”, Paik apropriou-se dos meios televisivos com o intuito de obter novas linguagens e pensamentos no campo da arte. Nesse âmbito, podemos dizer que a informação distorcida agiu como um instrumento primordial na elaboração de uma ação artística.

A experiência de Nam June Paik, nos anos 1960, é um exemplo de transgressão dos meios tecnológicos. Paik apropriou-se de ímãs para deformar a imagem do

⁶⁰Ibidem, p. 16-17.

⁶¹PIGNATARI, Décio, op. cit., p. 24.

⁶²PIGNATARI, Décio, loc. cit.

presidente Nixon transmitida ao vivo: ele encostava e movimentava um ímã no aparelho de televisão e, com isso, alterava o sistema de transmissão da imagem e do som contidos na mensagem. As experimentações de Nam June Paik com o vídeo afirmaram um rompimento com os modelos de representação renascentista baseados no realismo da imagem. Suas experiências direcionavam-se no sentido das distorções da imagem, das rupturas com a imagem estável e da desintegração das formas. Ele dialogava com o fluxo informacional e com ele entrava em conflito.

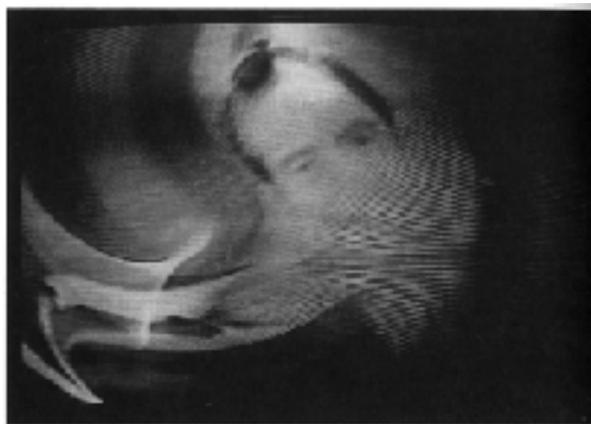


Fig 12. Imagem de Nixon distorcida por meio da ação de Nam June Paik com ímãs no aparelho de televisão, em “Nixon. The Presidents Image Distorted by a Magnet”, 1967.

Phillipe Dubois traz a questão da “semelhança – dessemelhança (o grau da analogia e os limites da mimese)”⁶³, quando este trata da história das máquinas de imagens:

Poderíamos pensar, à primeira vista, que o encadeamento das tecnologias da imagem caminhava unilateralmente em um aumento constante do grau de analogia, e, portanto, das capacidades de reprodução mimética do mundo, como se cada invenção técnica pretendesse necessariamente aumentar a impressão de realidade da representação. Veremos porém que esta aparente teleologia também se revela enganosa e que, de fato, a cada momento da história dos dispositivos, a tensão dialética entre semelhança e

⁶³DUBOIS, Philippe, op. cit., p. 49.

dessemelhança reaparece – e independentemente dos dados tecnológicos, pois a questão em jogo é a estética⁶⁴.

Assim, podemos dizer que Nam June Paik criou uma anamorfose temporal da figura do presidente Nixon sob a forma de ruído. O presidente Nixon, em seu discurso televisivo, olha diretamente para o espectador, mas Paik distorceu esta imagem e inseriu um desvio na comunicação, um sinal de ruído. Aqui, Nam June Paik leva o espectador para a beira do abismo, para o desconhecido: ele nos aponta através da ação performática com o ímã o que está além do visível, ou seja, ele torna visível o invisível, torna visível o que está *entre o que vemos, e o que nos olha*⁶⁵. Com isso, Paik intervém tanto no sistema da informação como no sistema eletrônico de recepção do aparelho de televisão.

Ruído eletrônico como procedimento no campo da arte

A imagem videográfica organiza-se por meio do fluxo eletrônico nas linhas de varredura da tela da televisão. Nas linhas horizontais da tela existem espaços vazios, que não são preenchidos pelos pontos luminosos que formam a imagem. Esses vazios denunciam a baixa definição da imagem do vídeo, denominada por Marshall McLuhan como *imagem-chuveiro*.

McLuhan, em 1964, em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, afirma, conforme já citamos, que “o meio é a mensagem”. McLuhan aborda, por exemplo, o impacto da televisão e suas consequências em nossas vidas, deixando claro que pouco importa se a televisão transmite uma informação de boa ou má qualidade pois ela própria transforma o comportamento. Assim, um de seus principais argumentos, diz respeito a verificar as alterações por meio das transformações tecnológicas que alteram as relações do Homem, como por exemplo, com a televisão.

Com o circuito elétrico, que possibilita a ionização ou simultaneidade da informação, termina a era da expansão (explosão) das sociedades e começa a era da ‘implosão’ da

⁶⁴DUBOIS, Philipe, loc. cit.

⁶⁵DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

informação: a informação complexa, antiverbal, se manifesta em mosaico, descontínua e simultaneamente – e a televisão é o seu profeta⁶⁶.

Os artistas percebem essas transformações nos contextos sociais, políticos e culturais decorrentes do convívio com meios tecnológicos que são trazidos para dentro de nossas vidas, como a televisão. A partir daí desmontam a lógica desses aparelhos a fim de questioná-los através de linguagens no campo da arte.

Artistas como Nam June Paik, considerado o artista pioneiro da videoarte, e Pipillot Rist, uma artista contemporânea, criam desvios no funcionamento de equipamentos eletrônicos considerados como verdadeiros ruídos no campo sensório. Arlindo Machado em seu livro *arte e mídia* aponta essa lógica do desmonte informacional utilizada por alguns artistas para criar *imagens ruídos*:

Quando Nam June Paik, com a ajuda de ímãs poderosos, desvia o fluxo dos elétrons no interior do tubo iconoscópico da televisão para corroer a lógica figurativa de suas imagens; quando o fotógrafo como Frederic Fontenoy e Andrew Davidhazy modificam o mecanismo do obturador da câmera fotográfica para obter não o congelamento de um instante, mas um fulminante processo de desintegração das figuras resultantes da anotação do tempo no quadro fotográfico; quando William Gibson, em seu romance digital *Agrippa* (1992), coloca na tela um texto que se embaralha e se destrói graças a uma espécie de vírus de computador capaz de detonar os conflitos de memória do aparelho – então não se pode mais, em nenhum desses exemplos, dizer que os artistas estão operando dentro das possibilidades programadas e previsíveis dos meios invocados. Eles estão, na verdade, ultrapassando os limites das máquinas semióticas e reinventando radicalmente os seus programas e suas finalidades⁶⁷.

A Teoria da Informação *surgiu nos campos da telefonia e da telegrafia*⁶⁸ como uma teoria estatística e matemática. Sua aplicação no campo da comunicação diz respeito à criação de mecanismos para se pensar os aspectos *sintáticos, formais e estruturais*, a fim de compreender a organização e transmissão das mensagens.

No caso da experiência de Paik de criação de ruído informacional através da distorção da imagem em fluxo do presidente Nixon, é evidente que gera um caos

⁶⁶PIGNATARI, Décio, op. cit., p. 17.

⁶⁷MACHADO, Arlindo. *arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p. 13-14.

⁶⁸Ibidem, p. 21.

na organização da imagem. Conforme nos lembra Décio Pignatari, em *Cybernetics and Society* livro de Norbert Wiener fundador da cibernética, foi difundido o conceito de entropia em confronto com o conceito de informação. Segundo Weiner:

As mensagens são em si uma forma de padrão e de organização. Com efeito, é possível tratar conjuntos de mensagens como tendo uma entropia, tais como conjuntos de estados do mundo exterior. Assim como a entropia é uma medida da desorganização, a informação transmitida por um conjunto de mensagem é uma medida de organização. De fato, é possível interpretar a informação de uma mensagem essencialmente como o negativo de sua entropia e o logaritmo de sua probabilidade. Isto é, quanto mais provável é a mensagem, menor é a informação fornecida. Lugares-comuns, por exemplo, são menos esclarecedores do que grandes poemas⁶⁹.

Na Teoria da Informação “entropia negativa é igual a informação”, pois a idéia de informação está ligada à “originalidade, surpresa e inesperado”; conceitos que podem ser transpostos à esfera da arte. Nesse sentido, a noção de ruído identifica-se com a noção de entropia. Como, por exemplo, no trabalho de Nam June Paik em que é criada a imagem distorcida a partir da ação de ímãs na televisão. O modo diferenciado ou desorganizado como a imagem que se forma no quadro visual revelando uma distorção da imagem pode ser considerada como um erro, um ruído ou uma informação nova.

É possível entender essa desorganização descrita por Weiner como expressão de linguagens no sistema da arte, como no caso do trabalho de Nam June Paik no qual o ruído na imagem provoca no espectador um estranhamento e um distanciamento crítico. Passa-se, portanto, a questionar o próprio meio como instrumento produtor de signos. No caso da imagem enunciada distorcida de um presidente advindo de uma nação hegemônica, o ruído na imagem acena como um questionamento da televisão como instrumento de poder e de propaganda política.

A desordem causada pela ação visual e sonora na performance de Nam June Paik “Nixon. The Presidents Image Distorted by a Magnet” interferiu diretamente no campo da informação, sendo possível considerá-la como entropia. Trata-se de um gesto de desmontagem do sistema comunicacional, ou não comunicação

⁶⁹WEINER apud PIGNATARI, Décio, op. cit, p. 57.

ou mesmo de uma contra-informação. Nam June Paik ampliou com isso a dimensão de ruído no campo da arte produzindo um ruído em fluxo. Abriu, dessa maneira, novos canais para o espectador em face dos meios eletrônicos.

Capítulo III – Corpo Ruído

É verdade que o *software* não poderia exercer seu poder de leveza senão mediante o peso do *hardware*; mas é o *software* que comanda, que age sobre o mundo exterior e sobre as máquinas, as quais existem apenas em função do *software*, desenvolvendo-se de modo a elaborar programas de complexidade cada vez mais crescente. A segunda revolução industrial, diferentemente da primeira, não oferece imagens esmagadoras como prensas de laminadores ou corridas de aço, mas se apresenta como *bits* de um fluxo de informação que corre pelos circuitos sob a forma de impulsos eletrônicos. As máquinas de metal continuam a existir, mas obedecendo aos *bits* sem peso⁷⁰.

Ítalo Calvino

No presente capítulo apresento algumas etapas do meu processo criativo com o intuito de analisar uma prática artística que vimos desenvolver⁷¹ e que culminou em um conjunto de procedimentos que envolvem ações criativas relacionadas ao corpo e ao ruído. Obras como “Corpo Ruído # 1” (2008), “Corpo Ruído # 2” (2009) e também uma série de fotografias realizadas através de ações performáticas com ímãs de neodímio e pedaços de ferros, dizem respeito à maneira como tento desestabilizar e distorcer a noção de corpo.

⁷⁰CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia da Letras, 1990, p. 20.

⁷¹Todos os trabalhos apresentados neste capítulo estão no DVD anexo à dissertação.

Um dos objetivos conceituais dessas ações artísticas é, de fato, colocar em crise a noção de corpo estável submetendo-o ao conflito, desestabilizando-o, e, deste modo, provocar uma noção de corpo em processo, em transformação.

“Corpo ruído” é um procedimento artístico que opera sentidos por meio da geração de dispositivos de desestabilização da experiência do corpo. Esses dispositivos produzem deformações que atingem o cerne da noção de corpo determinada pelo estatuto figurativo da imagem do corpo na arte. Na verdade, tais dispositivos são como que pequenos “dispositivos de escrituras” que se ocupam das noções de corpo que não coincidem com as versões fechadas de corpo que o mundo hoje nos oferece.

Trago, desse modo, uma prática artística que procura promover fissuras na compreensão de corpo e assume o que é acidental e aleatório por meio de dispositivos que extraem da precariedade, da incerteza e do risco, a noção de “corpo ruído” como procedimento artístico.

Como início desse caminho na construção de “corpo ruído” como procedimento, apresento um trabalho realizado, em 2003, a partir de ações de luz laser que registravam os movimentos desta luz nos corpos de dois performers, durante trinta segundos:



Fig. 13 - # 4 (da série Laser), fotografia, 2003.

Tanto os gestos que fazia sobre corpos como se os pintasse com luz, quanto os movimentos dos corpos concomitantes aos gestos, geravam imagens de corpos

desconfigurados e abstratos. Desse trabalho, surgiu a necessidade de investigar maneiras mais complexas de desconfigurar o corpo e de pesquisar a imagem em movimento produzida pelo vídeo.

Peso e Leveza: limalha de ferro e campo magnético

No início de 2008, realizei a primeira experiência com os ímãs de neodímio⁷² aplicados a um gorro que cobria apenas minha cabeça. Com a força de atração desses ímãs fui “colando” retalhos de ferro até que meu rosto praticamente sumisse embaixo dos ferros. Além disso, o enquadramento do vídeo foi centrado no rosto, a fim de criar uma espacialidade fechada no sentido de uma proximidade invasiva, quase claustrofóbica, e um enfrentamento desta parte do corpo com a câmera. A duração do trabalho diz respeito a um tempo real da ação, um tempo da performance em que o limite físico determinou seu término. O peso e o campo magnético, a partir desse trabalho, impulsionaram outras performances com os mesmos materiais, de maneira que comecei a propor experiências em que testava cada vez mais os meus limites físicos, primeiramente por conta dos pesos dos ferros dispostos na cabeça e, mais adiante, no corpo inteiro. Portanto, o peso dos ferros e também a força dos ímãs propiciaram a construção de linguagens que apontam para um corpo indeterminado.

⁷²Os ímãs de NdFeB ou Neodímio pertencem à família dos ímãs de Terras Raras, junto com os ímãs de Sm Co. São chamados de Terras Raras, porque Nd e Sm são elementos classificados dessa forma na Tabela Periódica. Atualmente, esses são os ímãs permanentes mais avançados disponíveis pois apresentam maior energia. Os ímãs de NdFeB são produzidos por metalurgia do pó, a partir de óxidos e metais, moídos e sinterizados, sendo todas as operações executadas sob proteção de gases inertes(Cf: Brasil Magnets).



Fig. 14 - Imagem do vídeo “Corpo Ruído # 1”, videoperformance (27’52), 2008.

Para o filósofo Vilém Flusser (1920-1991), o “modelo de tempo na sociedade pós-industrial é visualizável como campo magnético”, como se o tempo estivesse suspenso no presente como resultado de um sistema que rege nossa sociedade baseada em mecanismos determinados por aparelhos. Para ele, esses aparelhos são os chamados sistemas econômicos, políticos e sociais.

Em seu texto *Nossa espera* (1983), Flusser descreve como se estivéssemos num labirinto, ou como ele chama de “abismo do tempo”, em que as direções a serem tomadas são determinadas por forças “invisíveis”. Dessa maneira, sistemas maiores invisíveis, como as manobras políticas, comandam sistemas menores visíveis como hospitais, escolas, presídios, repartições públicas, entre outros. O exemplo trazido por Flusser segue os moldes “kafkianos” de um procedimento burocrático qualquer que gera para nós, os “requerentes”, uma espécie de salto no vazio da espera, onde não há espaço mais para a esperança.

Há “bossa nova” que canta funcionário que espera pelo trem das cinco, enquanto sua mulher o espera com o jantar, e na sua barriga espera o filho para nascer e esperar o trem das cinco. Tal é a descrição fenomenológica da espera em tempo de funcionamento. É isso que esperamos e que nos espera. É isto que calculam os futurólogos e que os planejadores programam, mas, obviamente, tais cálculos e programas não podem contar com o inesperado. Mal grado as teorias das catástrofes, o inesperado é imprevisível. E todo inesperado é terrificante. Pois apenas o inesperado pode transformar a nossa forma atual de espera. De modo que esperamos que o inesperado, a catástrofe, aconteça. Esperamos pelo que nos aterroriza. Em tal espera esperança e receio se amalgamam. Tal é o fundamental “equilíbrio do terror” sob o qual vivemos⁷³.

⁷³FLUSSER, Vilém. **Pós-História, vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

Tendo em vista um contexto muito semelhante ao descrito por Flusser, as experiências com os ímãs em minha obra rumaram para performances que utilizam linguagens em que as tensões e o conflito são materializados como num corpo coberto por forças visíveis e invisíveis. É esse tipo de campo de tensão e conflito que denomino “corpo ruído”.

Estão circunscritas nessa noção de corpo-ruído relações que dizem respeito ao desejo de discutir operações físicas, tal como o ato de “colar” os ferros no rosto através da força dos ímãs, e também operações subjetivas inscritas nas imagens formadas pelos meios videográfico e fotográfico.

O acaso e o inesperado estão contidos na imagem quando, por exemplo, há um “descolamento” dos pregos ou dos pedaços de ferros, o que gera sensações de instabilidade no *corpo* enunciado na imagem. Em “Corpo Ruído # 1” o desmonte não se intensifica, conforme veremos mais adiante em outro trabalho com os ímãs em que assumo o som como uma maneira de amplificar o inesperado. “Em Corpo Ruído # 1” a sensação pretendida é a de uma construção claustrofóbica, como se o corpo estivesse preso em um “não-lugar”.

O artista Richard Serra, que trabalha com o aço desde o início da sua trajetória, descreve a experiência com o peso como sendo o “valor essencial” que rege a sua produção. Assim, para Serra, a partir da noção de peso é possível extrair uma infinidade de relações, tais como: “o equilíbrio do peso, a diminuição do peso, a adição e a subtração do peso, a concentração do peso, a manipulação do peso, a contenção do peso, o lugar do peso, a retenção do peso, os efeitos psicológicos do peso, a desorientação do peso, a direção do peso, a forma do peso”⁷⁴. Em seu processo criativo, Serra não nega o valor da leveza, ao contrário, ele chama atenção dizendo que as coisas que escolhemos por sua leveza revelam-se, depois de um tempo, como sendo de um “peso insuportável”:

Tudo o que podemos escolher na vida por sua leveza é revelada em um curto espaço de tempo como um peso insuportável. Estamos confrontados com o medo desse peso: o peso da repressão, o peso da coerção, o peso do poder, o peso da tolerância, o peso da

⁷⁴SERRA, Richard. **Catálogo do Museu Reina Sofia**. Madri: Reina Sofia, 1992, p. 10.

decisão, o peso da responsabilidade, o peso do desastre, o peso suicídio, o peso da história que corrói e desgasta os significados até reduzi-la para uma estrutura estudada da leveza apreensiva⁷⁵.

“Corpo Ruído # 2” é um trabalho que lida com essas mesmas forças em conflito entre peso e leveza trazidas pelos ferros e também pelo campo magnético. Trata-se de uma performance registrada em vídeo apresentada como uma vídeo-instalação: a imagem é projetada em escala maior do que a do corpo humano e o som é o dos ruídos resultantes das quedas dos pedaços de ferros que, pouco a pouco, descolam de meu corpo; corpo este que está submetido à intensidade, ao peso. Aliás, o corpo coberto por ferros é uma recorrência em meu processo criativo não apenas por conduzir ao enfrentamento do peso e do campo magnético, mas também por produzir uma noção de espera, de um tempo morto, metaforicamente simbolizado pela onda de peso de intensidade sobre meu corpo. Ou seja, interessa-me provocar um espaço de processamento onde consiga trazer a noção de espera para quem está interagindo com o trabalho.

Nesse sentido, os ferros quando se descolam do corpo promovem uma sensação de mudança de estado, ou seja, como se o corpo, naquele momento da queda dos ferros, conseguisse sair de sua inércia. Há, portanto, também, um movimento de retenção e de expulsão de estados físicos e subjetivos por meio das forças eletromagnéticas.

⁷⁵Tradução nossa do seguinte trecho em espanhol: “Todo lo que elegimos en la vida por su ligereza se revela en poco tiempo como un peso insoportable. Estamos enfrentados al miedo de ese peso: el peso de la represión, el peso de la coacción, el peso del poder, el peso de la tolerância, el peso de la decisión, el peso de la responsabilidad, el peso del desastre, el peso del suicídio, el peso de la historia que corroe y erosiona los significados hasta reducirlos a una estudiada estructura de ligereza aprehensible” (Ibidem, p. 11).

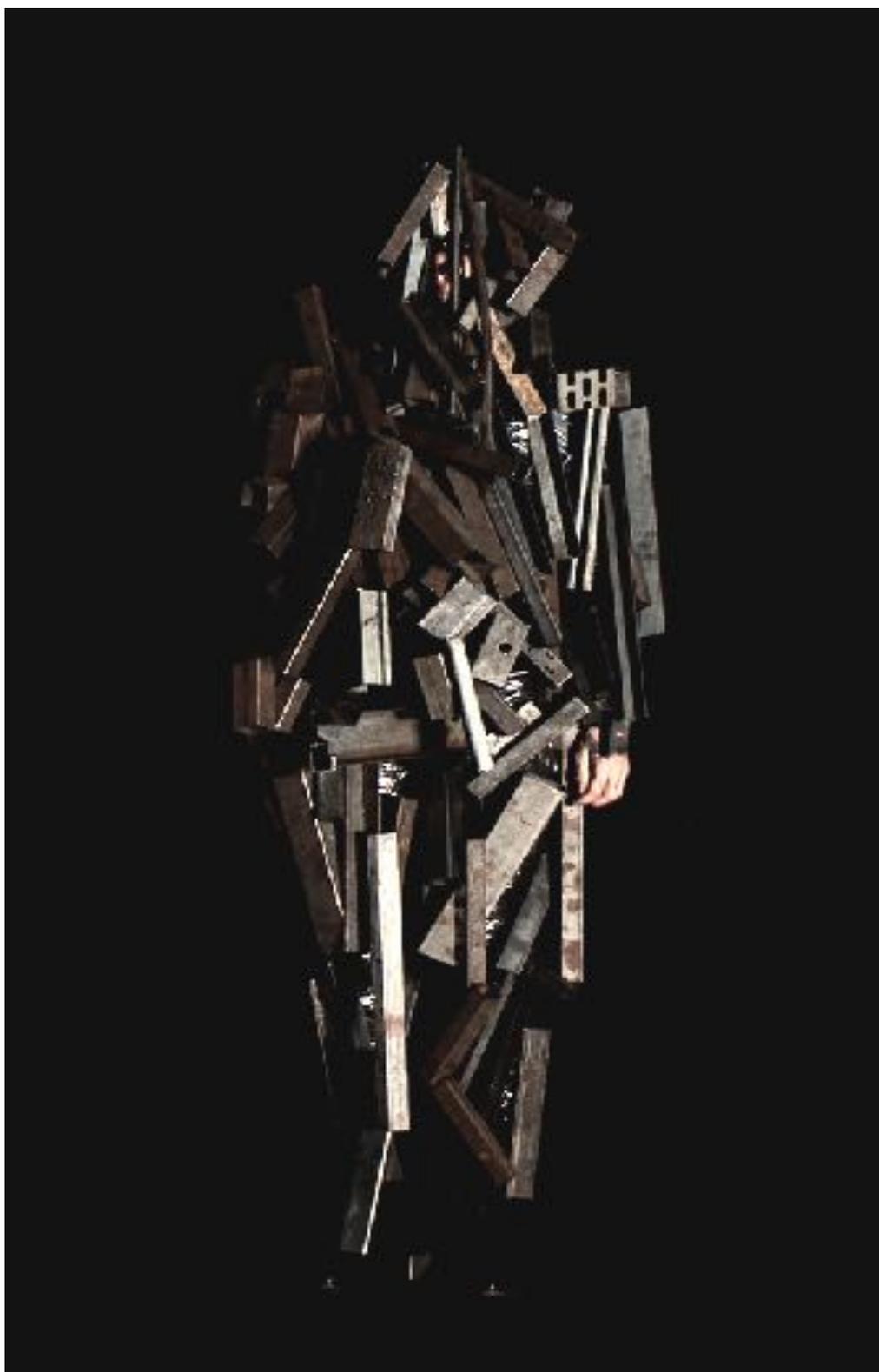


Fig. 15 - Frame do vídeo "Corpo Ruído # 2", videoinstalação (6'58), 2009.

Meu corpo está coberto por imãs e retalhos de ferro. A imagem é projetada em escala maior que a do corpo humano e o som é o dos ruídos resultantes das quedas dos pedaços de ferros que pouco a pouco descolam-se do corpo.

Entretanto, diferentemente de “Corpo Ruído # 1”, esse segundo trabalho lida, por meio dos sons dos ferros que desmoronam, com as noções de catástrofe e de inesperado, como bem descritas por Flusser, e, desse modo, procuram transformar a nossa forma atual de espera⁷⁶. Na montagem do trabalho é essencial que o impacto da sonoridade do ruído dos ferros que desmoronam e caem no chão tenha o mesmo valor enunciativo que a imagem.

Nesses termos, a sonoridade do ruído da queda das limalhas de ferro é o elemento que promove a noção de “gravidade”, de “suspensão”, como se ele atuasse diretamente no corpo de quem está próximo ao trabalho. Nesse tipo de procedimento, o ruído atua como som na fisicalidade do que está fora da imagem, na medida em que cria uma sensação não somente no campo virtual da imagem, mas também no campo físico do espaço instalativo. Ou seja, é como se, metaforicamente dizendo, o som do desmoronamento promovesse a noção de liberdade para um “corpo parálítico em suspensão”, na medida em que ele dá a dimensão do porvir, mesmo que seja o desconhecido.

Em 1991, John Cage, já no final de sua vida, deu um depoimento sobre as relações do ruído e do silêncio, tanto no contexto da arte, como no contexto da vida. Como morava em Nova Iorque, não passavam despercebidos para ele os ruídos da cidade e do tráfego:

Quando ouço o que chamamos de música, parece-me que alguém está falando. E falando sobre seus sentimentos ou sobre suas idéias de relações. Mas quando ouço o tráfego, o som do tráfego, aqui na 6ª Avenida, por exemplo, não tenho a sensação de que ninguém está falando. Tenho a sensação de que o som está atuando, e eu gosto muito da atividade do som. Aquilo que se pretende é que obtém maiores e mais silenciosos, e torna-se maior

⁷⁶FLUSSER, Vilém, op. cit.

e menor, e se tornam mais longos e curtos, e que todas essas coisas me fazem completamente satisfeito, sem que não tenha a necessidade de que o som fale comigo⁷⁷.

Fica assim evidente que o ruído é para Cage a própria dimensão do acontecimento da vida em estado bruto, ou seja, o ruído do tráfego amplifica a noção de ruptura do espaço-tempo vividos na sociedade contemporânea. Para explicar a ruptura, entre formas mais estruturadas de criação e formas mais orgânicas de criação, Cage descreve um trabalho de Duchamp (1887-1968) em que o artista constrói uma escultura com sons vindos de diferentes lugares, onde o som tem a dimensão do tempo e a escultura, a dimensão do espaço. Assim, Duchamp, em “Sculpture Musical”, reverte esses valores, propondo uma outra percepção do espaço-tempo no campo da arte:

Não vemos muita diferença entre o tempo e o espaço. Nós não sabemos onde começa um e termina o outro (risos). Então, a maioria das artes pensamos no tempo, a maioria das artes pensamos no espaço... Marcel Duchamp, por exemplo, começou a pensar no tempo, refiro-me a pensar na música - não foi uma arte do tempo, mas uma arte do espaço, e ele fez uma peça chamada Sculpture Musical, o que significa que diferentes sons provenientes de diferentes lugares, produziram uma escultura que é sonora, e que permanece⁷⁸.

Nessa direção, interessa-me investigar quais os agenciamentos que integram o chamado “corpo híbrido”. Compreende-se por corpo híbrido o corpo organizado na fronteira entre formas mais estruturadas de criação e formas mais abertas, mais orgânicas, onde o acaso, o processual e o inesperado são possíveis. Ou seja, um corpo que se adapta a formas organizativas indeterminadas.

⁷⁷Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>>. Acesso em: 02 fev. 2009. Tradução nossa a partir do seguinte original: “When I hear what we call music, it seems to me that someone is talking. And talking about his feelings or about his ideas of relationships. But when I hear the traffic, the sound of traffic, here on 6th avenue, for instance, I don’t have the feeling that anyone is talking. I have the feeling that sound is acting, and I love the activity of sound. What it does is it gets larger and quieter, and it gets higher and lower, and it gets longer and shorter; it does all those things i’m completely satisfied without, I don’t need sound to talk to me”.

⁷⁸Tradução nossa de: “We don’t see much difference between time and space. We don’t know where one begins and the other stops (laugh). So, most of the arts we think of, as being in time, and most of the arts we think of as being in space... Marcel Duchamp, for instance, began thinking of time, I mean thinking of music - has been not a time art, but a space art, and he made a piece called Sculpture Musical, which means different sounds coming from different places, and lasting, producing a sculpture which is Sonoris, and which remains” (Loc. cit.).

Um corpo híbrido também pode se originar nas fronteiras com as máquinas, mais especificamente através do acoplamento com as máquinas e seus desdobramentos físicos e subjetivos que, por atualizarem as sensações, geram processos novos de significação dos meios tecnológicos. Essa é, aliás, uma forma de constituição do corpo híbrido muito explorada pela minha geração, muitas das vezes para realçar os conflitos gerados no interior da sociedade informacional em que vivemos.

Nessas performances com ímãs e retalhos de ferro, comecei a propor situações em que meu corpo ficasse parcialmente entrevado, em decorrência, principalmente, do peso dos ferros colados ao corpo.

Note-se a importância de viver a experiência diretamente em meu próprio corpo, para assim, em ato, conviver com os elementos que surgem da experiência, tais como a claustrofobia, a ansiedade, o medo e o prazer. Prazer no sentido de religar meu corpo com a dimensão do peso advinda dos elementos presentes: ferros, ímãs, pessoas, sentimentos e sensações. E, ao mesmo tempo, lidar com meus limites físicos, tais como: claustrofobia e excesso de peso no corpo. Essas sensações físicas e psíquicas vivenciadas pelo meu corpo em “Corpo Ruído # 2” causaram um desequilíbrio no corpo e respostas imediatas, como uma respiração mais forte e o corpo tremendo.

A pesquisa com os ímãs tem como um dos objetivos construir imagens fragmentadas, de caráter cubista, que impregnem múltiplos tempos presentes numa única imagem, em analogia com a dinâmica de uma vida acelerada, onde o corpo é compreendido em seus trânsitos e ressignificado com a própria paisagem cultural.



Fig. 16 - Marcel Duchamp, “Nu descendo escada”, 1912.

Em “Nu descendo escada”, Duchamp busca a realidade invisível, onde o nu não está apenas despido de suas roupas, mas está também descarnado. Para Arlindo Machado, “Duchamp fazia uma crítica do Cubismo, por lhe parecer que os artistas como Picasso e Braque faziam uma pintura ‘estática’, em que apenas a multiplicidade dos pontos de vista era invocada, sem considerar, todavia, os problemas da representação do tempo e do movimento”⁷⁹.

O distanciamento -- reconhecível no trabalho de me preparar para experiência performática -- que tomo durante a ação artística acontece aos poucos e já quando o corpo está totalmente coberto pelos ferros. Os ferros são percebidos como uma nova força quando estão colados ao corpo. Explico: como se ali, naquele momento, meu corpo, ferro e ímã fossem uma coisa só, e o que os une é a vivência do momento da performance. Como se na construção daquele corpo híbrido surgissem outros significados para aqueles pedaços de ferros. Eles agora apresentam diversas camadas de tempo. Assim, o fato de parar por um determinado momento é como se pudesse, mesmo por poucos minutos, construir um tempo que diz respeito ao que está dentro daquela situação.

⁷⁹MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & Pós-Cinema**. Campinas: Papyrus, 1997, p. 67.

A troca entre corpo e matérias estranhas a ele se dá pela proposição de uma situação e pelo “ir até o fim”, como um jogo com algumas regras do qual não se tem o controle do resultado. Por isso, o acaso entra como um elemento determinante: a duração da ação provoca o descolamento de alguns ferros, o que causa ruídos de desmoronamento.

Os ímãs “colam” os ferros no corpo sem deixar resíduos através da força do magnetismo. O magnetismo, aliás, está presente de várias maneiras em nosso cotidiano, pelas ondas eletromagnéticas como as encontradas nos aparelhos de som e nos transportes. Assim, os ímãs em meu trabalho são elementos para discutir forças, não só subjetivas mas também sociais, que atuam para a consolidação de um sistema de poder que termina por moldar corpos, moldar sentimentos, moldar subjetividades, moldar verdades etc. E o que se vê, na verdade, são corpos em desmontagem, em desmoronamento. Em última instância, o que proponho em minhas ações performáticas é um uso do meu corpo como “suporte material sobre o qual as formas de conflito se inscrevem”⁸⁰.

Um corpo fragmentado e múltiplo

Valendo-me de dispositivos semelhantes, dou sequência às performances com ímãs e retalhos de ferro mas, desta vez, crio uma série de imagens fotográficas em que cada qual funciona de maneira autônoma. Essas fotografias foram feitas em 2008 a partir da confecção de uma roupa com ímãs de neodímio que criava um campo magnético com o intuito de construir uma imagem de retalhos de ferros colhidos em serralherias e “colados” ao meu corpo. A partir daí, proponho uma imagem de um corpo coberto por estilhaços, por pedaços da arquitetura, por fragmentos que retornam à vida através de sua ligação com um corpo específico.

⁸⁰MORAES, Eliane Roberts, op. cit.



Fig. 17 - # 5 (da série Corpo Ruído),
fotografia, 2008.



Fig. 18 - # 6 (da série Corpo Ruído),
fotografia, 2008.



Fig. 19 - # 8 (da série Corpo Ruído),
fotografia, 2008.



Fig. 20 - # 9 (da série Corpo Ruído),
fotografia, 2008.

Essa performance foi realizada em estúdio e fotografada com câmera de médio formato, uma vez que me interessava a alta qualidade da imagem final, configurada como uma imagem realista em face do universo das imagens da publicidade. As imagens de alta definição produzidas pela mídia empenham-se em apresentar algo próximo da perfeição. Para colocar isso em xeque, minha idéia era construir uma imagem hiper-realista com um corpo que contivesse uma

brutalidade fetichista⁸¹. Nesse sentido, as fotografias (figuras 17, 18, 19 e 20) questionam o signo realista da imagem.

Nessa direção, Arlindo Machado em seu livro *A visão especular – Introdução à fotografia* coloca a seguinte questão a respeito do signo realista na imagem da fotografia quando ele a compara uma pintura figurativa:

Todo esforço de elaboração de uma ilusão de verossimilhança é um trabalho de censura ideológica que visa, em última instância, reprimir o código que opera no sistema simbólico, ocultar seu papel de produção de sentidos. O que esse efeito de “realidade” almeja, no mesmo momento em que sofisticava o seu aparato técnico de representação, é esconder o trabalho de inversão e de mutação operado pelo código, o que quer dizer: censurar aos olhos do receptor os mecanismos ideológicos dos quais esse efeito é fruto e máscara ao mesmo tempo⁸².

Dessa maneira, Machado nos coloca que o código conjunto de todos os processos de *reflexão* e *refração* constituem um sistema simbólico⁸³. E continua:

[...] as demais concepções de código como sistema de regras de articulação fixas e formais tendem, na prática, a se revelar estéreis, na medida em que são transposições ingênuas do conceito tradicional de código linguístico. [...] o código como personificador da *refração* principalmente, porque é justamente essa sua propriedade primeira o que a máscara do “realismo” visa apagar em definitivo⁸⁴.

A fotografia como meio, nesse caso, fixa esse corpo, imortaliza-o, e, ao mesmo tempo, propõe um estranhamento entre a imagem em si em contraposição aos ferros que cobrem o corpo. A imagem resultante, conforme meu objetivo, é extremamente limpa de resíduos e ruídos, feita com os cuidados pertinentes à luz e ao enquadramento, com as quais as imagens publicitárias geralmente

⁸¹Arlindo Machado escreve a respeito da imagem “objetiva”: [...] uma vez que a imagem processada tecnicamente se impõe como entidade ‘objetiva’ e ‘transparente’, ela parece dispensar o receptor do esforço da decodificação e do deciframento, fazendo passar por ‘natural’ e ‘universal’ o que não passa de uma construção particular e convencional. É exatamente nesse ponto que as mídias mecânicas e eletrônicas do nosso tempo se tornam o terreno privilegiado das formações ideológicas: o fetiche de sua ‘objetividade’, no qual se acham mergulhadas massas inteiras de espectadores, é a máscara formal que oculta a intenção formadora que está na base de toda significação”. MACHADO, Arlindo. **A visão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 11.

⁸²Ibidem, p. 28.

⁸³MACHADO, Arlindo, loc. cit.

⁸⁴Ibidem, p. 29.

requerem de modo a afastar quaisquer ruídos, desordem ou entropia nos sentidos da mensagem.

O procedimento de ruído, na fotografia que crio, invade esse procedimento do mundo da imagem publicitária, e através de um elemento desviante apresenta um corpo que carrega pedaços de lixo. O ruído na fotografia que crio diz respeito a uma distorção na imagem. Não há referência do lugar ao qual esse corpo pertence. O intuito é que ele possa estar referenciado às imagens hegemônicas da publicidade, como se fosse advindo de qualquer lugar do mundo: como uma proposta de corpo universal. Pois quando consumimos imagens somos capturados e transformados em atores de uma rede que reforça certos modelos de representação e visões de mundo.

Já o corpo imantado “atrai” o lixo e assim reorganiza-o através da força dos ímãs. Suja-o, provoca ruídos, o contato com o real. As fendas que se formam entre os pedaços de ferro cortam o corpo em várias partes. Esses cortes são inscrições de tempos variáveis num único corpo. Na fotografia que crio, o corpo esquadrihado pelos ferros é, em certo sentido, também um registro da violência que torna as pessoas uma massa informe, sem contorno de subjetividade.

Outra leitura possível da imagem fotográfica criada com os ímãs (figuras 17, 18, 19 e 20) sugere uma construção formal quase espetacular que serve para discutir o ruído e as fendas enquanto camadas que se sobrepõem ao corpo.

Flusser descreve o Homem contemporâneo como fendas que são reveladas por meio da espera e do tempo parado diante uma relação intensa e dinâmica com as máquinas:

A espera, o tempo prado, revela que somos fenda. Ao enfrentarmos o nada, descobrimos que nada somos. Que tanto Eu como mundo são extrapolações abstratas da concreticidade da experiência do nada. Na espera fazemos “epoché” no sentido husserliano. Pois em tais instantes captamos a função dos aparelhos. Funcionam para preencher as fendas que somos. Já que a experiência da vacuidade é a experiência da morte, podemos reformular a função dos aparelhos. Funcionam para diverti-los da experiência da morte. Nas fendas de tal funcionamento a morte reaparece sob forma de tédio. E os aparelhos bombardeiam o tédio com sensações, a fim de reprimi-lo. O tédio é o inimigo do funcionamento porque o desmascara. O tédio é a desmistificação do aparelho⁸⁵.

⁸⁵ FLUSSER, Vilém. **Pós-história e um modo de usar**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Arrisco dizer que essas fotografias com os ímãs e ferros trazem uma imagem alegórica desse corpo transmutado na noção de tédio, de morte trazida por Flusser. Pois o peso dos ferros traz, também, uma dimensão de um corpo como um bloco sem movimento por meio da imagem fixa. E que, portanto, um corpo sem movimento, um corpo sem vida. Um corpo impregnado de detritos, ou seja, um corpo “desfigurado”.

As limalhas de ferro e o campo magnético são dispositivos associados ao corpo que permitem, por meio da performance tornar visível o invisível, ou seja, dar visibilidade, materialidade a um estado de questionamento do sujeito na sociedade. Mais ainda, provocar uma reversão de espaços de invisibilidade, como os espaços de vivência com o campo eletromagnético transformados em espaços de visibilidade. É como dar transparência a esses espaços-ruídos de situações do corpo, dando visibilidade ao que está em conflito.

Henri Bergson nos fala que o corpo é um centro de ação destinado a mover objetos, portanto, este não “poderia fazer nascer uma representação”⁸⁶. A imagem desse corpo coberto por ferros diz respeito a um corpo resistente que se relaciona de modo conflituoso com os objetos em volta dele. Trata-se, também, de um corpo que deseja propiciar diferentes maneiras de se relacionar com outras idéias já estabelecidas de corpo, de temporalidade no corpo, de espaço, de narrativa, e da relação com espectador, existentes no contexto já conhecido da história da arte.

Erro como dispositivo artístico

Em meu processo criativo, uma experiência realizada em 2008 (s/título - 1'21) foi gerada a partir da falha da câmera de vídeo: quando estava com ela nas

⁸⁶Extraído de *Memória e Vida*, onde Bergson descreve a relação do corpo com as imagens exteriores a ele: “quer digam que meu corpo é material, quer digam que é imagem, pouco importa a palavra. Se for material, faz parte do mundo material, e o mundo material, por conseguinte, existe em torno dele e fora dele. Se for imagem, essa imagem só poderá mostrar o que foi posto nela e, como, por hipótese, ela é a imagem apenas de meu corpo, seria absurdo querer tirar dela a de todo universo” (BERGSON, Henri. **Memória e vida**, São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 81).

mãos percebi, através do visor, que o próprio aparelho construía um rosto que se configurava e, imediatamente, desconfigurava-se naquela imagem gravada. O resultado foi uma imagem completamente sem forma, como se tivesse sido apagada da memória, diluída pelo aparelho.



Fig. 21- Frame do vídeo, “Sem título”, vídeo (1'21), 2008.



Fig. 22 - Frame do vídeo, “Sem título”, vídeo (1'21), 2008.

O acaso do erro provocado pelo equipamento determinou a poética do trabalho. Neste caso especificamente, o ruído foi causado involuntariamente pelo aparelho, e a improvisação e o inesperado foram integrados como partes constituintes do trabalho, formalizados em ato, resultando em uma imagem-ruído.

Nessa experiência, o aparelho é assumidamente co-autor da obra: apenas estendi o tempo na edição do trabalho para evidenciar as passagens entre a presença e a diluição do corpo. Por isso, foi marcante a sensação que senti ao ver as imagens na pós-edição, pois parecia que estava vendo uma imagem-memória ou uma imagem esgarçada pelo tempo.

Em 2005, realizei “Auto-retratos” que consiste numa série de fotografias obtidas de um erro no dispositivo. Como no trabalho anterior, percebi o erro como uma ação criativa no momento em que estava assistindo a um vídeo em que meu rosto está coberto com uma máscara de chantilly. No mesmo instante em que o aparelho falhava, comecei a fotografar com uma câmera digital o monitor de televisão. Essas fotografias foram colocadas em movimento através de um

programa de edição com o propósito de mostrar várias faces pintadas pelos *pixels* que mancharam meu rosto.

Imagino um rosto processado pelo dispositivo e, ao mesmo, tornando-se parte dele, no momento em que o revela completamente pixelado. Tal como a idéia de pintar a si mesmo, procedimento tão realizado por artistas desde séculos passados até os dias correntes. Penso no auto-retrato de Francis Bacon, onde ele se pinta distorcido e, desta forma, cria uma imagem-tempo, pois o movimento é nela inscrito. No meu “Auto-retrato” a imagem está parada e o movimento é dado pelo dispositivo, e, além disso, não há qualquer indício de que seja eu mesma pois, na verdade, o que me interessou foi revelar um corpo desconfigurado quase tragado pelo dispositivo, de maneira que sobrou apenas um pequeno resquício de corpo de carne e osso. O corpo está craquelado, estático, e suas variações abruptas são dadas por meio de um movimento mecânico ou inumano.

Há aqui passagens de um corpo auto-referente (no caso, o meu) para um corpo diluído na trama eletrônica do vídeo. Um corpo híbrido, entre seu estado físico e seu estado virtual.



Fig. 23 - Frame do vídeo fotografado: performance em que meu rosto foi coberto por chantilly.



Fig. 24 - Frame do vídeo "Auto-retratos", vídeo (1'15), 2005.



Fig. 25 - Frame do vídeo "Auto-retratos", vídeo (1'15), 2005.

Os trabalhos que apresento a seguir foram realizados debaixo da água (2008), de maneira que ficou registrado o movimento do meu corpo submergindo e emergindo. Estendo o tempo por meio da edição das imagens, a fim de propor um tempo que integre a imprevisibilidade da ação criativa: a câmera foi operada por mim sem qualquer retorno da imagem que era gravada e do ruído na imagem.



Fig. 26 - Frame do vídeo
"Estudo para um Corpo Ruído # 1" (3'09), 2008.



Fig 26. Frame do vídeo
"Estudo para um Corpo Ruído # 1" (3'09), 2008.



Fig 28. Frame do vídeo

"Estudo para um Corpo Ruído # 1" (3'09), 2008.

O filósofo Georges Bataille (1897-1962) em sua revista *Documents*⁸⁷ (1929-1930) descreve o termo informe a partir do embate entre forma e conteúdo. Segue o verbete para informe:

Assim, informe não é tão somente um adjetivo com determinado sentido mas um termo que serve para desconcertar a exigência de que cada coisa, via de regra, tenha sua forma. Aquilo que ele designa carece de direitos, sob todos os aspectos e pode, a qualquer momento, ser amassado, feito uma aranha ou um verme. Com efeito, para que os acadêmicos estejam contentes seria necessário que o universo adquirisse forma. Aliás, toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma sobrecasaca àquilo que é uma sobrecasaca matemática. Afirmar, entretanto, que o universo não se parece com nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é parecido com uma aranha ou com um cuspe⁸⁸.

Busquei com "Estudos para um Corpo Ruído # 0" e "Estudos para um Corpo Ruído # 1" construir um corpo com formas variáveis do informe, no qual a água somada ao movimento de emergir e submergir definissem um corpo em fluxo constante. Uma das idéias presentes no conceito de informe de Bataille contesta a incapacidade de lidarmos com as coisas em constante transformação.

⁸⁷Disponível em: <Fonte:<http://notices.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/description>>. Acesso em: 10/03/2009.

⁸⁸Tradução nossa a partir do original em francês: "un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner un redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu' informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat". BATAILLE, Georges. Informe, *Documents* 7, dez. 1929, p. 382.

Arrisco dizer que há forma no informe, o que implica em aceitar outras variáveis que transformem e desloquem minha percepção sobre as coisas do mundo e abram novos espaços mentais que consigam compreender objetos de arte, afetos, lugares em fluxo constante.

O efeito causado pela água, mais o tempo estendido na edição do trabalho, diz respeito a uma duração da vivência. Nesse sentido, o pensamento de Henri Bergson que define o tempo como duração, indivisível e contínuo, insere-se no conceito do trabalho. Também a imprevisibilidade é outra questão importante, já que não podia ver o que era gravado durante os mergulhos.

É desse modo que provoço em meu processo criativo uma interface entre estados criativos organizados de forma mais estruturalizante e estados criativos organizados de forma mais aberta, que inclui o processo, o acaso e a indeterminação na obra.



Fig. 29 - Frame do vídeo
“Estudo para um Corpo Ruído # 0” (4'07), 2008.



Fig. 30 - Frame do vídeo “
“Estudo para um Corpo Ruído # 0” (4'07), 2008.

Tanto “Estudo para um Corpo Ruído # 0” quanto “Estudo para um Corpo Ruído # 1” foram editados a partir de mesma situação de organicidade criativa, ao passo que em “Estudo para um Corpo Ruído # 0” o tempo é menos estendido do que em “Estudo para um Corpo Ruído # 1”, já que preservo o vídeo quase em tempo real, e, além do mais, revelam-se outras partes do corpo além do rosto. Assim, assumo no trabalho o procedimento do ruído como ação relacionada ao corpo e não busco um realismo na imagem, uma representação mimética, pois aceito que o desvio figurativo é constituinte do trabalho. Aliás, a única certeza que tinha

antes de realizá-lo era que as imagens geradas seriam de baixa qualidade, já que utilizava uma câmera precária de natureza analógica. Portanto, o resultado da ação na água da piscina confirmou o esperado, ao mesmo tempo em que revelou, através da imagem-ruído formada inesperadamente, um corpo instável. Em “Estudos para um Corpo Ruído # 0” e “Estudos para um Corpo Ruído # 1”, ação, conceito e imagem considerados como ruído são um corpo só, que se faz em ato, e que não diz respeito a uma realidade objetiva, e sim explora o risco de apresentá-lo como um processo de subjetividade para assim imprimi-lo como experiência estética no próprio trabalho.

Em 2005, realizei outras duas videoperformances. No primeiro trabalho (figura 31) cobri minha cabeça com um saco plástico e posicionei meu rosto muito próximo à câmera. O plástico criou uma camada entre o rosto e câmera e, junto com o movimento da respiração, essa camada se descolava do rosto em movimentos lentos. Desse modo, algumas partes do rosto, tais como olhos e boca, integravam-se a essa camada e quase não se revelam pela dissolução da imagem, pela imagem pictorializada.

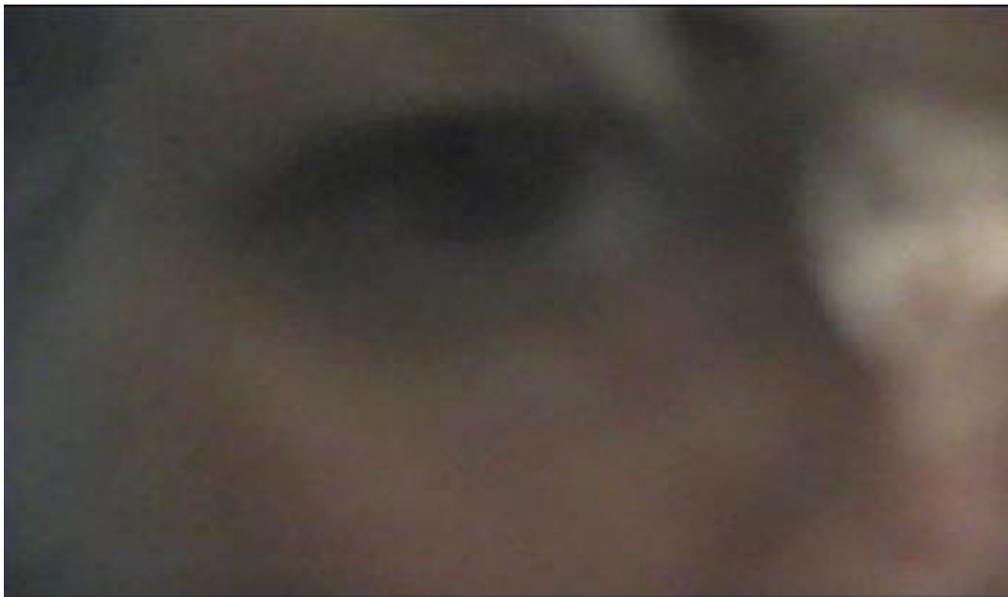


Fig. 31 - Frame do vídeo, Sem título, Videoperformance (3'00), 2005.



Fig. 32 - Frame do vídeo, Sem título, Videoperformance (3'11), 2005.

No trabalho seguinte, também sem título, coleí fios de cabelos em meu rosto. Como no trabalho anterior, aproximei meu rosto da câmera de vídeo, desfigurando-o completamente. Algumas pistas eram, no entanto, lançadas: percebia-se, por exemplo, a existência de um olho por trás daquela trama de fios.

Essas duas videoperformances (figuras 31 e 32) são igualmente marcadas pela precariedade técnica, mas foram estruturadas com muito rigor estético, sendo que evitei o uso de efeitos técnicos de edição. Os trabalhos foram realizados em plano-sequência, sem movimento de câmera e somente foi estendido o tempo em suas edições.

A noção de tempo tanto no trabalho da figura 31 quanto no da figura 32 não tem intervalo nem memória em analogia à noção de tempo na contemporaneidade. Nesse sentido, o tempo não é mais percebido como uma sequência cronológica de acontecimentos. Portanto, o vídeo diz respeito a um fluxo de imagens móveis que mudam a cada instante.

As imagens dos trabalhos citados acima (figuras 31 e 32) são pura virtualidade inscrita no tempo eletrônico e só podem se atualizar na relação com o

espectador. Mas são experiências diferentes das de Sônia Andrade, por exemplo, em que a artista fala diretamente através da imagem com o espectador. Desse modo, a atualização nesses dois trabalhos se dá de maneira indireta e subjetiva. Nesse sentido, convido o espectador a explorar aquelas imagens para que nelas encontre seu próprio lugar, transformando-o em co-autor.

As experiências artísticas trazidas nesta pesquisa assemelham-se muito ao que diz Richard Serra acerca de seus mecanismos criativos pois, por meio deles, ele se lança no abismo do desconhecido com consciência e sensibilidade para aprofundar e descartar métodos que o farão se atualizar nas linguagens artísticas:

É esta diferença entre o peso pré-fabricado da história e a experiência direta o que evoca em mim a pulsação de fazer coisas que não se fizeram antes. Tento confrontar uma e outra vez as contra-indicações da memória e limpar de novo a lousa, confiar em minha própria experiência e meus próprios materiais, ainda quando me enfrente a uma situação que esteja além de qualquer esperança de sucesso. Inventar métodos sobre o que eu não sei, utilizar o conteúdo da experiência para que se revele como algo conhecido, para assim questionar a verdade dessa experiência, e portanto, aprimorar-se (atualizar-se)⁸⁹.

A experiência direta com corpo e ruído invoca a pulsação de fazer coisas que não sei e que não fiz antes. Inventar métodos, utilizar o conteúdo da experiência para que se revele como algo conhecido. Desse modo, a ação artística aponta para uma produção de conhecimento qualificada no campo da arte.

“Corpo Ruído como procedimento na arte” apresenta um procedimento que opera sentidos por meio da geração de dispositivos de desestabilização do corpo. Como no trabalho “Corpo Ruído # 2” em que coloco um peso excessivo no meu corpo, ativado por ímãs, que o desestabiliza do chão. Tira-o de seu estado normal.

⁸⁹Tradução nossa a partir do espanhol: “Es esta diferencia entre el peso prefabricado de la historia y la experiencia directa lo que evoca en mí la pulsación de hacer cosas que no se han hecho antes. Intento confrontar una y otra vez las contraindicaciones de la memoria y limpiar de nuevo la pizarra, confiar en mi propia experiencia y mis propios materiales, aun cuando me enfrente a una situación que esté más allá de cualquier esperanza de éxito. Inventar métodos sobre los que no sé nada, utilizar el contenido de la experiencia para que se revele como algo conocido, para después cuestionar la validez de esa experiencia y por tanto retarme a mí mismo” (SERRA, Richard, op. cit., p. 12).

“Corpo Ruído como procedimento na arte” aborda conceitos de corpo e de ruído que dizem respeito à ruptura com a noção de absoluto no sentido de gerar, com isso, a possibilidade de formas mais orgânicas e efêmeras na produção de uma arte em processo.

Um dos objetivos conceituais de minhas ações artísticas é, de fato, colocar em crise a noção de corpo estável submetendo-o ao conflito, desestabilizando-o, e, deste modo, provocar uma noção de corpo em processo, em transformação.

Referências Bibliográficas

Livros

AGRA, Lucio. **História da arte do século XX: idéias e movimentos**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papyrus, 1997.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRETT, Guy. **Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005

CAGE, John. **Silêncio**. Madri: Árdora Ediciones, 2005.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: UFRGS, 2003,

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. **ARS**: revista do departamento de artes plásticas da ECA/ USP, São Paulo, n. 4, 2004.

FERREIRA, Glória (Org). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____. & COTRIM, Cecilia (Orgs). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

_____. **Pós-história e um modo de usar**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin (Eds.). **Art since 1900: modernism, antimodernism and postmodernism**. Londres: Thames e Hudson, 2004

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

JACQUES, Paola Bernstein (Org.). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/ Internacional Situacionista**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JONES, Amelia. **Body Art: performing the subject**. Minnesota-USA: Phaidon, 1998.

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

_____. **Os papéis de Picasso**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LE BRETON, David. Adeus ao corpo: **Antropologia e sociedade**. Campinas: Papirus, 2003.

LIS, Consuelo. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

_____. Video: the aesthetics of narcissism. In: JONES, Amelia & WARR, Tracey. **The Artist's body**. Londres: Phaidon, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

- _____. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.
- _____. **Pré-Cinemas & Pós-Cinema**. Campinas: Papirus, 1997.
- MARTIN, Sylvia. **Vídeo art**. Colônia: Taschen, 2006.
- McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação de massa - como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.
- MELLO, Christine. Corpo e Vídeo em tempo real. In: FERREIRA, Glória (Org). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- _____. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- MENEGUZZO, Marco. **La scoperta del corpo eletrônico - arte e vídeo negli anni 70**. Milão: Silvana Editoriale, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002
- PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- RODRIGUEZ, Angel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- ROLNIK, Suley. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina/ UFRGS, 2006.
- RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Fapesp/ Annablume, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTANA, Ivani. **Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias**. São Paulo: Educ, 2002.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (Org). **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TRIBE, Mark & REENA, Jana. **Arte y Nuevas Tecnologias**. Madri: Taschen, 2006.

ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. **ARS**: revista do departamento de artes plásticas da ECA/ USP, São Paulo, ano 2, n. 3, 2003.

URLs – Endereços Eletrônicos:

Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vertov.htm>>. Acesso em: 15/01/2009.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>>. Acesso em: 02 fev. 2009.

Disponível em: < <http://www.ubu.com>>. Acesso em: vários acessos.

Catálogos:

Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A voice cabe o sopro (curadoria de Suely Rolnik e Corinne Diserens). Musée des Beaux – Arts de Nantes (08 out. a 31 dez. 2005)/ Pinacoteca do Estado de São Paulo (25 jan. a 26 mar. 2006).

Nam June Paik: Video Time – Video Space (curadoria de Toni Stoos e Thomas Kellein). Abrams, 1993.

Nam June Paik y Corea: de lo fantástico a lo hiperreal. Fundación Telefonica. s/d.

Sonia Andrade: Vídeos, 2005-1974 (curadoria de Luciano Figueiredo). Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005.

Teses:

SILVEIRA, Regina. **Anamorfis**. 1980. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

NEVES, Galciani. **Tramas comunicacionais e procedimentos de criação: por uma gramática do livro de artista**. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.