



pedro canola

CORPO HÍBRIDO:

CORPO COTIDIANO E CORPO ARTÍSTICO NA PRÁTICA DA
PERFORMANCE ART.

São Paulo

2014

João Pedro Canola Pereira

CORPO HÍBRIDO:

CORPO COTIDIANO E CORPO ARTÍSTICO NA PRÁTICA DA *PERFORMANCE ART*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, Área de concentração Artes Visuais, Linha de Pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, do Instituto de Artes UNESP, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Agnus Valente (Agnaldo Valente Germano da Silva).

São Paulo

2014

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

C227 Canola, Pedro, 1987-
Corpo híbrido: corpo cotidiano e corpo artístico na prática da
performance art / João Pedro Canola Pereira. - São Paulo, 2014.
78 f. ; il. color.

Orientador: Prof. Dr. Agnus Valente
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Arte contemporânea. 2. Instalações (Arte). 3. Multimídia
(Arte). 4. Performance (Arte) I. Valente, Agnus. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

Essa Dissertação de mestrado foi defendida em 24 de outubro de 2014, perante a seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Agnus Valente (Presidente)

Prof. Dr. Lúcio José de Sá Leitão Agra

Prof. Dr. José Paiani Spaniol

Agradecimentos.

A todos aqueles que de certa maneira contribuíram para esse trabalho. Começando pelos artistas e suas obras: Yoko Ono, Bruce Nauman, Rodrigo Braga, Joseph Beuys e Tehching Hsieh.

A Todos aqueles em que a vida e o cotidiano me inspiram, e me movem a estar nesse caminho.

Marcia e Hélio, pela colaboração mais do que fundamental em meus estudos, e por acreditar nesse caminho incerto e inseguro como projeto de vida. Julia, Livia e Elisa pelas diferenças e pelas trocas, e pelo invulnerável interesse na humanidade.

Aos amigos: Pedro, João, Marcos, Tobias, Silvia, José Vitor, Bruna, Luciano, Fernanda, Eunice, Felipe e Carol, com quem pude Viver, Lutar, Acreditar.

A Tania e Paulo, Mãe e Pai queridos que desde a gênese fomentaram as inquietações que me moveram a estar aqui. A arte, A Vida, o Cotidiano, O Ensino, As Transformações... Riquezas herdadas e compartilhadas.

Aos professores que trouxeram a mim o conhecimento e a vontade de pesquisar: Miriam Rinaldi, Lucio Agra, Helena Katz, Otavio Donasci, Samira Borovik, José Spaniol, Wagner Cintra e todos aqueles que estiveram em minha teia de estudos.

Ao amigo, companheiro de trabalho e, por sorte, Orientador aGNuS VaLeNTe. Por todos os minutos de criação e conversa. Pelo prazer de criar e compartilhar um sonho de Universidade.

A Priscila. Pelo intenso Amor dedicado. Pela Parceria. Por me encantar...

CORPO HÍBRIDO:
CORPO COTIDIANO E CORPO ARTÍSTICO NA PRÁTICA DA
PERFORMANCE ART

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma reflexão sobre a produção de *Performance Art* Contemporânea, pensada enquanto Linguagem que surge de um movimento de troca e mistura de informações, diferentes linguagens e sistemas imersos no cotidiano, constituindo uma ação híbrida. Mais objetivamente, trata do tema do Corpo tal como é abordado nessa linguagem, discutindo-o enquanto Corpo Artístico e Corpo Cotidiano, bem como sua potencialidade como Corpomídia, abordando questões conceituais iluminadas com uma leitura de performances de Joseph Beuys, Bruce Nauman, Yoko Ono, Rodrigo Braga, Tehching Hsieh e deste autor Pedro Canola.

Palavras-Chave: Arte Contemporânea. Corpomídia. Hibridismo. Instalação Multimídia. *Performance Art*.

ABSTRACT

This text focuses on the production of Contemporary Performance Art, considered as a Language which arises from a movement of exchange and mixing of information, different languages and systems immersed in daily life, providing a hybrid action. More objectively, deals with the theme of the body as discussed in this language, while discussing the Artistic Body and Daily Body, as well as its potential as Corpomídia, addressing conceptual issues clarified by comments on Joseph Beuys, Bruce Nauman, Yoko Ono, Rodrigo Braga Tehching Hsieh and Pedro Canola performances.

Key-Words: Contemporary Art. Corpomídia. Hybridism/Hybridity. Multimedia Installation. Performance Art

SUMARIO:

RESUMO	05
INTRODUÇÃO	07
A proposta	08
CAPITULO I	
CORPO COMUM E CORPO ARTÍSTICO: O Híbrido-Corpo	12
Corpo Artístico	18
Corpo Cotidiano	22
O Híbrido Artístico/Cotidiano	25
CAPÍTULO II	
O Cotidiano Como Questão e Leitura de Obras	27
Algumas práticas significativas de <i>Performance Art</i> .	29
Yoko Ono	31
Bruce Nauman	32
Rodrigo Braga	34
Joseph Beuys	36
Tehching Hsieh	37
Pedro Canola, Por ele Mesmo	41
IMAGENS	46
CAPITULO III	
PRODUÇÃO E PROCESSO: O ARTISTA COMUM	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
BIBLIOGRAFIA	76

Introdução

Esta pesquisa apresenta uma reflexão sobre a *Performance Art* Contemporânea tendo como pressuposto a sua origem como uma Linguagem que se instaura a partir de um movimento de troca e mistura de informações e outras linguagens, cuja permeabilidade entre diferentes sistemas imersos no cotidiano constitui um fator fundamental para pensá-la como uma ação híbrida e investigar como o Corpo é abordado nesse complexo de linguagens, focando a reflexão no conceito de Corpomídia (Katz & Greiner). Mais objetivamente, busca-se, através da pesquisa e leitura crítica de experiências e propostas de artistas ligados a esse segmento das artes desde a modernidade até a contemporaneidade (representados, neste texto, por Joseph Beuys, Yoko Ono, Bruce Nauman, Tehching Hsieh e Rodrigo Braga), bem como de registros de performances, memoriais descritivos de trabalhos e até mesmo ações Performáticas, compreender as relações propostas por este *performer* Pedro Canola e o que considero, nesta pesquisa reflexiva e artística, como Corpo Artístico e Corpo Cotidiano. Quais as proximidades e distanciamentos entre eles? Quais as possibilidades de expressão e sentido do Corpo Cotidiano no processo artístico? Como que a ação cotidiana do corpo no mundo pode ser

traduzida em matriz criativa para o fazer artístico? E, ainda, numa ampliação dessa questão do âmbito da estética para o da política, seria possível reiterar um processo de democratização da arte (tema recorrente nos dias de hoje) através destas práticas: expor o Corpo Cotidiano para constituir discursos artísticos?

Diante de tais questionamentos, esta pesquisa busca compreender melhor alguns aspectos fecundos para a criatividade e para a criação inscrita nessa linguagem contemporânea, discutindo-a enquanto aproximação possível entre público/artista e, sobretudo pelo viés do corpo, produzir conhecimento em arte.

A proposta

Este trabalho investirá numa vertente teórico-crítica através de leituras de obras de artistas que tratam da *Performance* utilizando-se de uma espécie de cotidianidade como matriz criativa de seus trabalhos, configurando um campo de estudo a partir de teóricos como RoseLee Goldberg, Helena Katz e Christine Greiner, Eleonora Fabião, Renato Cohen e artistas como Joseph Beuys, Yoko Ono, Rodrigo Braga, Tehching Hsieh dentre outros.

Tais obras e artistas foram aqui reunidos de forma a indiciar como tal pesquisa foi se configurando. Num esforço memorial, feito após o início da escrita deste texto, percebe-se que todos que aqui tratamos estiveram presentes em minha formação artística como *performer*. Seja quando Yoko Ono esteve no Brasil para a inauguração de sua exposição, 2007, onde por duas vezes, no Teatro Municipal e Teatro Tucarena, pude receber o calor de

suas obras, seja na exposição individual de Joseph Beuys intitulada “A revolução somos nós”, realizada no Sesc Pompéia, 2010, ou na Bienal Internacional de Arte de São Paulo, onde pude experienciar, respectivamente, Bruce Nauman (28ª Bienal), Tehching Hsieh e Rodrigo Braga (30ª Bienal) em registros de seus trabalhos. Como se pretende aqui não separar o corpo de seu ambiente, minhas referências artísticas circunscrevem-se a artistas cujas obras presenciei, vivenciei, ou seja, é a comprovação de que fui atravessado por esses trabalhos em seus ambientes artísticos, somando-se essa experiência a toda a leitura sobre as próprias obras, contribuindo decisivamente para a qualidade dessas discussões.

Tal informação conflui para o que se segue, sabendo que essas obras, além de objeto de pesquisa, formam, juntamente com inúmeras outras um repertório artístico, que em conjunto com outros repertórios deram forma ao artista que sou até o momento.

Portanto, aqui buscaremos relacionar esses trabalhos com a poética que venho desenvolvendo, observando as equivalências de linguagem e, sobretudo, buscando paridades; localizando essa pesquisa em um lugar profícuo dessa manifestação artística que expresso em meu texto com uma voz no singular quando trato de minhas obras em especial, e no plural, quando trato de conceitos que me afetam como artista pertencente a um grupo de artistas com propostas afins.

Contudo, se considerarmos, de um lado, que a *Performance* como Linguagem esteja, há muito tempo, estabelecida, por outro lado podemos observar que sua produção, debate, crítica e fomento ainda caminham a

passos miúdos, se a compararmos com as demais linguagens. Assim sendo, com esta pesquisa, intencionamos explicitar alguns laços e afinidades entre a produção atual da linguagem da *Performance Art* com o contexto da pesquisa artístico-científica e, sobretudo, enfatizar sua dissociação em relação a uma imagem histórica do artista – aquele perfil de artista que, por desejo e, à época, por necessidade, se colocava no papel de *Avant Garde*, como anunciador de paradigmas e criador de novos procedimentos. Como bem explicita Edmond Couchot, ao tratar do papel do artista contemporâneo (no âmbito da tecnologia), não acreditamos mais unicamente na imagem romântica da arte e do artista como “um relógio que adianta” (COUCHOT *in* DOMINGUES, 1997, p.135-143) e que enxergaria a realidade à frente de seu tempo.

Nesse sentido, acreditamos que optar pelo corpo cotidiano como objeto fecundo de pesquisas sobre arte e *performance* pode, até certo ponto, demonstrar um certo posicionamento do artista. Um posicionamento como aquele artista que trata de colocar-se no mundo de maneira urgente. Um colocar-se como um sujeito comum. Não como uma figura mística ou mediúnica provida de habilidades que não se sabe de onde surgiram, mas como alguém que assumiu o seu ser comum e o seu estar *no* mundo e, percebendo sua realidade, decidiu comentá-la artisticamente com outras pessoas.

A fundamentação teórica deste projeto envolve, basicamente, uma compreensão de corpo com o qual este *performer* e artista-propositor (Pedro Canola) formou-se e com o qual identificou-se – confirmando uma particularidade na necessidade desta pesquisa.

Se pensarmos a *Performance* como um dos territórios de possibilidades do corpo no *habitat* das artes e entendermos esse corpo como Mídia (GREINER e KATZ, 2008), em que as informações o atravessam numa constante resignificação, tanto do corpo como do meio, admitiremos que as ações hiper-cotidianas do corpo carregam informações caras a tal linguagem.

Buscamos então organizar as experimentações artísticas deste *performer*-pesquisador tendo como impulso criativo a utilização do cotidiano de seu corpo e do corpo daqueles com quem se comunica, partindo do trivial, valendo-se de processos e procedimentos já existentes para, assim, propor novas compreensões para essa linguagem e corpo.

Assim, se observado que tal Programa¹ constitutivo de linguagem se mostre potente, criativo e, acima de tudo, comunicativo, identificar-se-á um campo de possibilidades efetivas de democratização do fazer artístico e se, na linguagem da *Performance*, um corpo qualquer, qualquer corpo, ou melhor dizendo, todo corpo (se dominados os pormenores da Linguagem, gramática e sintaxe) seria apto a exercer o ofício.

¹ Eleonora Fabião, em *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*, contextualiza a utilização da palavra/conceito 'Programa' na Teoria da Performance.

CAPITULO I

CORPO COMUM E CORPO ARTÍSTICO: O Híbrido-Corpo

Neste aprofundamento de pesquisa em torno da *performance art*, aqui relatada e redigida, fica claro que o desejo de pesquisar está intimamente ligado ao fato de essa linguagem estar sendo trabalhada enquanto obra em meu corpo.

Dizendo desta maneira, que pode até sugerir uma certa obviedade, trago à superfície a forma com que observo como esses fatores – o desejo de pesquisar, a pesquisa e as obras – foram se organizando nesse processo de escrita/obra.

No desejo de aproximar esses estados do corpo, o cotidiano e o artístico, surgiram referências artísticas que foram determinantes para a construção poética da obra em *devir*. Uma importante percepção, que surgiu neste caminho, foi a de que todas as leituras de obras que destacamos neste

texto, em algum momento da pesquisa, ou mesmo antes dela, foram sendo organizadas pelo corpo, haja vista que todas elas foram experienciadas em contextos artísticos: exposições e mostras – sinalizando que o empenho de organizar o pensamento/obra dessas situações, nas quais corpo artístico e corpo cotidiano estão presentes, originam-se já desde a fruição dessas obras.

Esse texto não busca uma teorização do que sejam esses dois estados do corpo, relacionando suas particularidades globais ou definindo características identificáveis. Christine Greiner, em seu livro “O Corpo: pistas para estudos indisciplinados”, organiza uma rede de teorias do corpo, pensadas indisciplinarmente, como sugere o título. Muitas das observações ali contidas serão aqui abordadas para, sim, buscar um olhar mais aprofundado na especificidade da *performance art* que deseja-se produzir.

Abro aqui um parêntese para aludir a um problema metodológico que, inevitavelmente, acometerá essa pesquisa. Como tratamos aqui da contemporaneidade na arte, não nos faz sentido, e nem é a intenção, procurar definições extremadas e definitivas sobre os conceitos de “Corpo”, “Performance”, “Arte”, “Artístico” e “Cotidiano”. Tais manifestações no real apresentam inúmeras correspondências. O que aqui apontamos são possibilidades desses conceitos, e é com essas variáveis que formulamos e analisamos a poética artística produzida.

As inquietações que se seguem, tratam da possibilidade de esses estados de corpo ou estados-corpo estarem presentes e observáveis no trabalho aqui elaborado, num esforço de efetivação de uma sensibilidade aflorada enquanto espectador dessa linguagem no processo de feitura da obra.

Mais especificamente, procura os laços metafóricos entre esses diversos corpos presentes no momento *Performance*, onde espectador e artista podem partilhar experiências-corpo.

Um entendimento primordial, aqui, já se faz necessário, a fim de preservar a intenção da escrita, e organizar melhor as informações que tento elencar.

A conceituação do corpo que tratamos aqui está relacionada com seu entendimento contemporâneo, assim como o entendimento de arte. Esses dois fatores, arte e corpo, que são alicerces da linguagem da performance, têm fundamental responsabilidade por essa pesquisa, e a divergência de entendimentos pode causar, a partir deste ponto, duplicidades indesejadas.

Sendo assim, discorro brevemente algumas características que localizam esse corpo no contexto contemporâneo.

Um dos pontos nodais refere-se ao entendimento do corpo como objeto, que durante muito tempo predominou na descrição do corpo. Como já havia dito, Christine Greiner, em seu livro, contextualiza bem essas informações. O que queremos transmitir aqui, quando dizemos corpo, é: aquele que é uno, que não se subjugua, que faz parte do processo de compreender e de interpretar o mundo e que, ciente disso, se coloca, em nosso caso, em situações artísticas para ressignificar as ações cotidianas.

Entendendo a Performance como uma das alternativas encontradas por artistas no período que atualmente entendemos como a virada do moderno para o contemporâneo – e percebendo que essa alternativa surgiu justamente

no caráter indisciplinar –, notamos claramente os apontamentos feitos por Greiner.

Ela recorre à história, filosofia, ciências cognitivas, psicologia e teorias evolucionistas para tentar identificar como os discursos sobre o corpo foram se moldando no contemporâneo. Trata da mudança, a partir de Nietzsche e Artaud, do conceito do corpo cartesiano e dualista (no qual a alma, o espírito tem um poder e um domínio sobre a carne) para um pensamento monista, para o qual se admite que não há um agente ao corpo. Nessa passagem, aquele conceito anterior de Corpo como “uma coisa que se tem” transforma-se para “algo que se é”. Tal mudança implica em encontrar uma nova forma de se contextualizar o corpo.

Assim, Helena Katz em coautoria com Christine Greiner desenvolve o que vem a se denominar de teoria Corpomídia. Nesse contexto, o corpo se constitui em relação ao ambiente no qual está imerso, com o qual se comunica. Ou seja, o corpo não é um receptáculo, previamente determinado, no qual as informações são depositadas.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transfere em processo de contaminação. (KATZ e GREINER, 2008: p. 136).

Partindo dessas afirmações, chegamos a uma compreensão que se forma a partir do processo, da relação. Diferentemente da modernidade, na qual os conceitos de obra acabada e de Vanguarda eram valorizados; na contemporaneidade, o processo e os meios utilizados para se chegar a um resultado muitas vezes parcial e inacabado são os fatores que comensuram a dimensão das obras e propostas performáticas. E, assim como nas artes, o corpo no contemporâneo se faz entender no entre corpos e na relação desse corpo com o ambiente.

As trocas com o ambiente vão constituindo cada corpo em suas particularidades, impossibilitando uma definição redutiva, simplista e isolada do que é corpo.

Para uma descrição correspondente à realidade, quando dizemos que corpo é esse, dizemos também quais são as trocas feitas com o ambiente, a fim de preservar tais particularidades.

É justamente nesse ímpeto de organizar em pensamento o programa constituinte de minha poética, que correlaciono as duas situações-corpo aqui abordadas: Cotidiano e Artístico. Esforço esse longe de afirmar que apenas essas situações estão presentes em meu procedimento em Performance, mas sim enfatizar o que me aproxima de outros artistas, de suas performances, nas quais observo esses corpos, e que, por filiação e/ou afinidade artística, compõem estruturalmente minha poética.

A partir disso, as provocações que faço buscam elucidar aquilo que já venho organizando enquanto obra, buscando justapor a compreensão às ações no mundo. Onde o trânsito desses estados-corpo são ao mesmo tempo arte e cotidiano.

Uma das características mais enaltecidas da performance, e que também se pode dizer da contemporaneidade, é a liquidez de seus processos e a inconformidade das ações provocadas. O fato de a linguagem não se conformar, que é sempre questionada pelo confronto corpo/ambiente, oxigena os métodos de produção das obras. É aí também que essa pesquisa busca representatividade, levantando os aspectos específicos de uma poética, tratando-a como uma das possibilidades formais de tal linguagem.

Nesse sentido, as aproximações que de algum modo fizeram sentido associar-se a mim enquanto artista da performance denotam como tal manifestação de linguagem pode-se fazer presente, sobretudo quando lampejos dessa poética podem ser observados em manifestações artísticas de outros artistas.

- Corpo Artístico.

A contemporaneidade trouxe consigo questões fundamentais para desvendarmos as qualidades dessa situação-corpo que aqui torna-se objeto de pesquisa.

A conceituação de artista foi se modificando em paralelo às definições de arte. Um artista contemporâneo é descrito de maneira diferente de um artista moderno. Essas definições que, de maneira geral, não parecem importantes, são cruciais no momento de fruição das obras. O artista e sua obra estão ligados por conceituações correlatas. Isso implica numa coerência de procedimentos para garantir a estruturação da obra de arte contemporânea.

A situação-corpo a que me refiro aqui está intimamente ligada a esse momento histórico das artes, sobretudo pelo fato de estar se manifestando sob a égide dessa linguagem que, como já foi dito, surge no limiar entre moderno e contemporâneo.

Vejamos:

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência nesse estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que

serão, por sua vez, operadoras de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente. (Greiner 2008, pag. 122)

Com essa afirmação, podemos relacionar o artista do corpo com aquele que está apto a elaborar metáforas desestabilizadoras em obras artísticas. E é com essa ideia de corpo artístico que toda essa pesquisa foi arquitetada. O artístico aqui, diferentemente do que já foi antes, não está apenas sob a tutela de destrezas técnicas específicas de uma determinada forma de arte e que por muito tempo aparelhavam esse ofício. Tampouco está sob o comando das previsões e anunciações do que será cotidiano na vida daqueles que, de certo modo, não demonstravam essa situação corporal em sua rotina, e, sobretudo, não hierarquiza os conhecimentos destacando-o dos demais.

Nesse sentido, vale reforçar que as ações cotidianas demandam uma técnica, também, e esclarecer que não há aqui uma negação dos processos que adestram e criam especificidades técnicas nos artistas. Contudo, no caso desta pesquisa, é a obra propriamente dita que determina qual a habilidade que deve ser adestrada ou aprimorada. O corpo que deseja ser expressivo através da Performance pode buscar em si, através de cada experiência particular, as habilidades com as quais irá trabalhar.

Essa postura em relação ao corpo artista configura essa pesquisa como um claro exercício metalinguístico, característica também presente na obra de arte, onde a auto-referenciação aparece não como indulgência para validação dos procedimentos adotados, nem uma inflação das qualidades que possam

surgir desse processo. O corpo artista é também objeto porque interessa discutir o lugar que esse estado-corpo ocupa enquanto atuante num sistema cotidiano.

No texto intitulado “Performance e Precariedade”, Eleonora Fabião busca fundamentar um olhar sobre a linguagem propondo o Performer como um poeta que dissemina precários. Precariedade de sentido, capital, corpo e arte. (FABIÃO, 2010 p 65). Em dado momento, relacionando conceitos da genealogia da performance com o “Corpo-Sem-Órgãos”, (CsO), descrito por Deleuze e Guatarri, Fabião diz:

(...) não se atinge o corpo performativo grosseiramente. O corpo performativo não pára de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e a não-arte, e é justamente na vibração paradoxal que esse corpo se faz e se fortalece. Na realização precisa de programas claros, o artista desprograma a si e ao meio. Por atos não convencionais gera modos alternativos de pertencimento e agenciamento através dos quais desarticula padrões (duros) de conduta e acelera circulações (fluidas) de intensidades. Através do *corpo-em-experiência* cria relações, associações, agenciamentos, alianças, modos, velocidades e afetos impensáveis antes da realização do programa. (FABIÃO, 2010 p 76)

Sendo assim, como veremos no item a seguir, o artista aqui tratado é aquele que deliberadamente arregimenta toda uma rede de relações, corpos, conceitos, processos e procedimentos para a efetivação da obra de arte.

Seguindo e recorrendo novamente ao conceito de corpomídia, os atos constituintes e formadores da obra de arte não podem estar descolados daqueles que os fruem, nem pode descolar-se das ressignificações que permitem o aflorar das metáforas. E com isso, o estado artista do corpo não exclui-se como significante da poética em *devir*, constituindo, junto com as ações cotidianas desse mesmo corpo, sob a ótica dessa pesquisa, um híbrido artístico-cotidiano.

Seguindo esse pensamento, esse artista/pesquisador que é, sobretudo, público/espectador de Performances, reúne fragmentos de corpos daqueles artistas em suas performatividades, a quem e às quais se interessou durante sua formação. Esse processo de retroalimentação está, contudo, em amálgama com a outra situação-corpo. O híbrido artista-cotidiano reagrupa-se sempre que esse sistema sofre interferência, seja das obras e artistas com as quais encontra paridades com o mundo, seja com a rotina, com metáforas desestabilizadoras, a política, o ambiente, as emoções, as representações e todas as situações em que esse corpo tem de se reconfigurar.

Sendo assim, o corpo artista ao qual me refiro nesta pesquisa está intimamente ligado a uma rede de corpos, onde estes se configuram na instabilidade para assim propor novas formas de ajuntamento com a arte.

- Corpo Cotidiano

Em simetria ao descrito no tópico que acabamos de ler, a escolha dessa especificidade do corpo sugere como a engenharia desse material que venho pesquisando foi tornando-se escrita e obra. A primeira grande constatação acerca da poética iminente que meus trabalhos denotam, e que pude constatar logo antes de iniciar esta investida, é que a figura social e arquetípica do que é ser artista não podia ser encontrada em mim. Obviamente, esses arquétipos e definições sobre o que é ser artista já tentaram ser descritas e indicam a falácia que a construção desse tipo de pensamento configura. Num contexto como o descrito anteriormente, os artistas que aqui discutiremos, necessariamente, foram aqueles que construíram seus próprios arquétipos, que indiscutivelmente são inseparáveis das obras que deles resultaram.

De maneira análoga, parto de um desacordo com as naturalidades do que é ser artista no momento em que realizo esse trabalho, e busco esse arquétipo-obra como mais um dado fundamental da poética que aqui busco compreender.

Juntado isso tudo com o híbrido que sou, encontro nas ações cotidianas do corpo o elo para o artista que busco ser.

Se, de certo modo, podemos pensar a obra de arte como um dos fatores desestabilizadores do cotidiano daqueles que por ela são atravessados, podemos localizar nesse entremeio um segundo nó na rede constituinte dessa poética que está sendo investigada: o cotidiano.

O cotidiano interessa aqui pelo seu caráter mutável e político e não pelo determinismo e acomodação da rotina. O que está em pauta aqui é como que a arte está imbricada com a vida de quem a vive, artista ou não, e como isso reverbera nas ações que, de maneira superficial, não estão relacionadas a ela.

O que tratamos aqui corresponde a um estado político essencial que é estar vivo no mundo. A esse cotidiano relaciono a Biopolítica de Foucault e, posteriormente, de Hardt e Negri. Com suas diferenças essenciais, esses conceitos ajudam-nos a compreender a relação que esse híbrido artista/cotidiano nos sugere.

Enquanto Foucault localiza a biopolítica como um sistema de poder, onde o controle se estende por todos os aspectos da vida, através do que ele chama de Biopoder, Hardt e Negri desenvolvem criticamente a Biopolítica dissociando-a do biopoder, tratando-a como insurgência de novas manifestações opostas desse controle à vida. Estrutura-se como a tomada de consciência sobre as decisivas ações do corpo no mundo, na efetivação de um movimento contrário ao Biopoder.

Falamos anteriormente de “biopoder” para explicar como o atual regime de guerra não apenas nos ameaça com a morte como domina a vida, produzindo e reproduzindo todos os aspectos da sociedade. Vamos agora passar do biopoder para a produção biopolítica. Ambos investem a vida social em sua totalidade – donde o prefixo bio em comum –, mas o fazem de formas diferentes. O biopoder situa-se acima da sociedade, transcendente, como uma autoridade soberana, e impõe a sua ordem. A produção biopolítica, em contraste, é imanente à sociedade, criando relações e formas

sociais através de formas colaborativas de trabalho. A produção biopolítica dará conteúdo a nossa investigação da democracia, que até o momento tem-se mantido excessivamente formal. Também tornará clara a base social sobre a qual é possível hoje dar início a um projeto da multidão (HARDT; NEGRI, 2005, p. 135)

A biopolítica é um apoderamento do corpo frente ao biopoder, poder esse que nos controla a vida e os corpos sob a égide da necessidade do consumo, dos métodos exploratórios, da guerra e da paz, da ideia de trabalho - que será discutida aqui na leitura da obra de Tehching Hsieh. Vemos que as ações que os corpos exercem no mundo podem desestruturar esses mecanismos de controle. A biopolítica trata de como subvertemos cotidianamente os regimes de poder e controle que oneram nossos corpos.

Sendo assim, o cotidiano que aqui buscamos relacionar está intimamente ligado à biopolítica de Hardt e Negri. Se o híbrido que essa poética sugere está na intersecção das situações artísticas e cotidianas do corpo, o desejo de transformação que esse corpo possui, distanciada de uma visão egocêntrica sobre a vida do artista, localiza-o enquanto elemento em rede das situações do ambiente que compartilha com outrem, num movimento desestruturador análogo ao que se observa nas produções contemporâneas que trabalham notadamente numa perspectiva de arte/vida.

Em suma, tratamos o cotidiano não como algo insignificante mas como o que de extraordinário cada um exerce na sua vida e na vida dos que com ele se relacionam. O cotidiano como mecanismo de desestruturação e não de acomodação.

- O Híbrido Artístico/Cotidiano

A partir desses apontamentos e das relações que apresentam, veremos que o corpo que foi se fortalecendo, de maneira fragmentada e intuitiva, na constituição dos trabalhos a seguir, é um amalgama dessas duas situações apresentadas.

A intenção aqui não é de aproximar e confluir essas duas propostas mas, sim, investigar o momento em que elas juntas formam o corpo em cena.

A possibilidade de esse corpo ser experimentado por aqueles que entrarem em contato com as obras (de maneira que dificilmente poderei identificar), também encontra relevância em minhas investigações, assim como descrito anteriormente, como quando pude experienciar os trabalhos de outros artistas que também compõem o campo desta pesquisa.

E, sobretudo, num posicionamento intencional, em um tempo onde a democratização do acesso a diversas esferas de representação – virtual, democrático, artístico e de cidadania – torna-se cada vez mais assunto do dia, como que esse corpo híbrido formado dessas situações-corpo que, indiscutivelmente, cada um pode cultivar para si, pode tornar a arte da performance, de maneira um pouco mais específica, democrática. A sua potencialidade enquanto Biopolítica, no fomento de movimentações cruciais, a fim de mudar ou transformar ou afetar, ao menos um pouco, as relações cotidianas.

Assim, as propostas artísticas que aqui serão abordadas caminham no desejo de aferir que esse híbrido-corpo é potente enquanto manifestação em arte e que dele emanam energias que possibilitem novos trabalhos.

CAPITULO II

O Cotidiano Como Questão e Leitura de Obras

Visando a constituir um referencial atual da prática da *performance*, estudo de casos se fazem necessários. A observação de artistas que lidam com corpo e, conseqüentemente, com a *performance*, será de grande valia não apenas para a tradução imagética dos conceitos tratados, mas também para um recorte da produção em *Performance Art* sob a luz desse aspecto.

A *performance art*, enquanto linguagem propriamente dita, surge no efervescer do contemporâneo de maneira a sustentá-lo junto a outras linguagens, como frisa Renato Cohen:

A partir da década de 70, vai-se partir para experiências mais sofisticadas e conceituais (a nível de signo, por exemplo) que irão, para isso, incorporar tecnologia e incrementar o resultado estético. É o início do que os americanos chamam de performance art. (COHEN, 2007: pag.44)

Roselee Goldberg em seu livro *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*, como bem sugere o título traça uma linha genealógica entorno da linguagem aqui tratada. Ela olha para os experimentos corporais das vanguardas – Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo – e as insere num contexto performativo. Os saraus futuristas e suas *performances* (em itálico, como consta no livro) eram para ela a maneira de viabilizar ideias impressas nos manifestos antes mesmo delas permearem a produção pictórica, poética, e teatral da vanguarda. Contudo, a autora concorda também que a performance, enquanto linguagem, vai se estruturar no início da segunda metade do século, como salienta no prefácio do livro. Vejamos:

A performance passou a ser aceita como meio de expressão artística independente na década de 1970. Naquela época, a arte conceitual – que insistia numa arte em que as ideias fossem mais importantes que o produto e numa arte que não pudesse ser comprada ou vendida – estava em seu apogeu, e a performance era frequentemente uma demonstração ou uma execução dessas ideias. Desse modo, a performance transformou-se na forma de arte mais tangível do período. Os espaços dedicados à arte da performance surgiam nos maiores centros artísticos internacionais, os museus patrocinavam festivais, as escolas de arte introduziram a performance em seus cursos e as revistas especializadas começavam a aparecer.

Essa contribuição é essencial para responder à pergunta que esse projeto se faz, já que no contemporâneo não há mais necessariamente o

distanciamento temporal fictício que coloca os artistas no direcionamento e anúncio. Com isso, é de primeira necessidade questionar o modo de estar no mundo desses corpos aos quais concentramos nosso olhar neste projeto. Questionar onde estão tais corpos significa consequentemente questionar os próprios corpos e reconhecer que essa atitude é parte constituinte do processo artístico e que esse questionamento nos provê de instrumentos para um aprofundamento crítico.

Por fim, seria leviano supor, depois de tais considerações, que não se faz necessário discutir esses critérios e conceitos no corpo. Para uma pesquisa sobre a produção contemporânea da *performance* que pretende concordar que “Não há nenhum conhecimento formulado na linguagem que não tenha estado no corpo” (Greiner, Katz, 2004), é questão de suma importância para este *performer*-propositor uma elaboração e materialização de obras de sua autoria nas quais o corpo articule e discuta tais conceitos

Algumas práticas significativas de *Performance Art*.

A grande contribuição da *performance* nas artes foi justamente assumir a importância que o corpo tem em todos os processos de conhecimento e que tais criações diminuem incalculavelmente a distância que separava o artista do espectador. Agora em cena há um corpo com qualidades próximas às nossas, o que permite um diálogo profundo sobre as visões de mundo que são, ou deveriam ser, compartilhadas numa obra artística.

Tal proximidade do artista e do espectador se deu não só na possibilidade de diálogo e protagonismo de ambos, mas numa aproximação corpórea entre eles. O artista agora traz à tona aquilo que se partilha entre as pessoas. Questionamentos, maneiras de estar no mundo, posicionamentos – tudo passa a ser da ordem artística.

A *Performance Art* tem um *modus operandi* que é difícil de se territorializar. Sua característica híbrida e indisciplinar impede que tracemos linhas-guia que contemplem toda a sua produção. Como, para toda a arte, em princípio, é possível dizer que cada artista e cada obra constitui em si uma maneira de se fazer presente no mundo, esses processos e procedimentos na constituição do trabalho é que vão criar caminhos de significação. A mutação e transformação de procedimentos é um dos traços primordiais dessa linguagem e que já estavam presentes em seu aflorar, impedindo quaisquer categorizações de uma prática específica.

O critério das leituras de obras a seguir funda-se justamente na proximidade (conceitual e/ou física) do corpo do artista com o corpo cotidiano, que variam de abordagens de maneira intencionalmente mais óbvia e objetiva a abordagens mais metafóricas. Nosso esforço não visa a unificá-las como propostas inerentes a essa linguagem em especial, mas mostrar que essa possibilidade de aproximação possui na contemporaneidade uma potência de discurso. E são, todas, obras que, em alguma circunstância, “passaram pelo corpo” deste que relata a experiência de ter vivenciado presencialmente, como público/espectador, tais performances.

Yoko Ono

No ano de 1965, Yoko Ono apresenta a *Performance Cut Piece*² em Nova Iorque. Nessa *performance*, Ono está solitária no palco do *Carnegie Hall* ao lado de uma tesoura. As pessoas que chegam são instruídas para que subam no palco e “cortem pedaços” de suas vestes.

Em Yoko temos o exemplo claro e objetivo do que discurremos anteriormente. O corpo da artista está não somente no mesmo ambiente do espectador, dividindo o mesmo palco, mas está chamando-o para interferir diretamente no trabalho. Refletindo mais atentamente, percebemos que o trabalho passa a existir somente a partir da relação desses corpos (artístico e cotidianos). Não há trabalho sem haver relação.

A situação artística do corpo, que aqui poderia ser descrita como estar no palco em frente a uma audiência que observa algo, transforma-se na experiência de convidar essa mesma audiência de corpos comuns a fazer algo a ser observado no palco, como corpos artísticos. Ainda, o corpo artístico só se faz presente se, efetivamente, coloca a audiência em cena, já que esse era o programa de sua *Performance*.

Numa segunda camada, observa-se que a proximidade dos corpos é colocada em jogo quando percebemos que o objeto que está sendo utilizado para a ação é capaz de atingir e ferir não somente a roupa e toda uma questão cultural do vestir-se e mostrar-se nu: o potencial cortante do objeto poderia

² Registro da obra visto durante a passagem da Artista por São Paulo: Teatro Municipal e Tucarena – 2007.

também ser empregado para “transformar” o corpo que veste a roupa. Esse limiar que coloca em risco o corpo do artista pode ser interpretado pelo corpo do espectador e traduzido em sensações de agonia, apreensão e sadismo, citando apenas o trivial.

O cotidiano entra aqui de maneira decisiva nessa tradução do trabalho. Cada um a sua maneira já passou por alguma experiência com objetos cortantes sobre o corpo. Essa informação que atinge diferentemente a cada espectador remete e recorre à experiência de cotidiano das pessoas para se tornar potente. O corpo do artista está em representação de situações já vividas pelo espectador. Isso os aproxima. O corpo do artista compartilha a experiência de se cortar.

Essa experiência pregressa com o objeto cortante influi também na decisão do que fazer quando estiver em cena. As minhas relações cotidianas com o corte, a dor, o despir-se, determinam categoricamente qual ação exercer na artista durante a apresentação.

Em *Cut Piece* só há obra se houver essa quebra de barreiras e a aproximação das situações corpo artístico/cotidiano que aqui buscamos relacionar.

Bruce Nauman

Bruce Nauman e sua obra *Walking With Contraposto*³ (1968), carregam a discussão da aproximação dos corpos através do cotidiano a outro contexto.

³ Registro da obra visto durante a 28ª Bienal de São Paulo.

No vídeo de 60 minutos, assistimos o artista caminhando em um corredor estreito. A câmera está posicionada de modo que vemos todo o corredor em diagonal ao quadro. Como o nome da obra já indica, Nauman se programa a andar naquele espaço limitado, praticamente da largura de seu corpo, munido da postura clássica do Contraposto. Tal postura foi adotada pelos gregos e posteriormente pela Renascença por tratar o corpo em movimento de maneira mais orgânica. A postura consiste basicamente em deslocar o apoio do corpo em apenas uma das pernas, deixando a outra levemente relaxada. Há também uma oposição entre cintura e ombro, reforçando a ideia de movimento. Com isso, os escultores e pintores extraíam do corpo retratado definições musculares e a impressão de leveza, o que à época denotava o corpo Ideal.

Como visto anteriormente, na prática da performance, colocar o corpo do artista presente na obra era o que estava em jogo naquele momento. Em *Walking With Contraposto*, observamos que Nauman tenta introduzir seu corpo ao modelo artístico de corpo de outrora. Esse deslocamento temporal e midiático nos dá pistas e argumentos para compreender como o olhar do corpo se transformou.

Aquela postura que antigamente era usada para retratar com fidelidade os corpos, quando adotada fora da representação estática da pintura ou escultura, se mostra completamente artificial. O corpo perfeito é na realidade uma deformação dos corpos. É justamente aí que há a aproximação do artista ao cotidiano: O corpo que vemos no vídeo nos inquieta pela sua maneira artificial de se mover. Não que haja uma maneira correta ou desejável de se

caminhar, mas ao adotar o contraposto como programa, vemos que aqueles corpos Belos que exaltávamos e desejávamos anteriormente eram na realidade ilusões de corpos.

Outro ponto fundamental está na sobreposição de situações-corpo que Nauman se impõe. Troca a onipresença criadora do registro belo do outro para o auto-registro patético e desconcertante do próprio caminhar sob contraposto. Acumula a posição valorizada do artista, com as cotidianas e embaraçosas situações comuns, onde se caminha, ou exerce qualquer outra função, com destrezas variadas e distanciadas do primor artístico.

Rodrigo Braga

Já no trabalho *Sal e Prata*⁴, de Rodrigo Braga, o fator principal que aproxima o artista tanto do ambiente em que vive como das pessoas que têm contato com sua obra é a ação exercida: Cavar. Durante 15 dias, o artista dedica seu tempo e esforço numa mesma ação. Ação essa que lhe foi sugerida por um sonho registrado em manuscrito que acompanha o vídeo.

Aqui não há o rebuscamento técnico, nem a espetacularização da *persona*. Há simplesmente um homem “agindo”. Essa ação provoca reverberações e camadas de significação; mas o artista, se observado pelo prisma que nos guia neste texto, é aquele que, simplesmente, “cava com uma colher de prata achada na gaveta de sua mãe”, informação essa que nos é

⁴ Obra vista na mostra “Histórias de Mapas, Piratas e Tesouros”: Itaú Cultural, São Paulo - 2010.

dada no manuscrito junto a uma questão: *“Aquele colher, já secular, passara pelas mãos e panelas de muitas mulheres... Teria eu o direito de interromper tal fadado destino de gerações? Poderia contar outra história?”* (BRAGA, 2009)

A aproximação relevante aqui gira sobre a técnica. O artista não é aquele ser com habilidades especiais e específicas. É agora um agente no mundo. A sua contribuição nas artes e no cotidiano geral das pessoas é transformar suas ações em metáforas artísticas.

Como numa colagem, o artista compõe aqui com o que de banal um material pode lhe proporcionar. O objeto que age sobre algo a fim de movê-lo de um ponto a outro - a sopa, o arroz, a comida – é transportado, transfigurado, reorganizado para a prática artística. Contudo, continua sendo um objeto que move algo de um ponto a outro. A terra, o “algo” nessa proposta, é que amplia nossas referências imagéticas. O buraco, profundo, desproporcional ao objeto, também transfigura a ação. A metáfora é o que importa. E com esse e os outros exemplos que temos visto por aqui, a situação cotidiana do corpo pode ser potente para produzir tais ações significativamente.

Seria oportuno mencionar, a essa altura, que é justamente nesse aspecto da técnica digamos “prosaica” que surgem algumas das dificuldades que tais trabalhos e linguagem têm em se comunicar com o público. Mais adiante entraremos com mais profundidade neste tema, mas desde já fica pontuado aqui que, por vezes, a predisposição para a aproximação se dá por parte dos artistas, contudo o público ainda solicita e mesmo demanda aquele artista de outrora, técnico, específico e com habilidades extraordinárias.

Joseph Beuys

Voltando à ação, *Action* era justamente a palavra que Joseph Beuys gostava de empregar para designar seus trabalhos em *Performance*⁵. Este artista alemão é indispensável quando o assunto é *performance*, já que o artista foi grande divulgador dessa prática. Suas *performances*, além de conterem esse caráter ativo e acionário, eram permeadas por sua experiência de vida. A presença de materiais específicos em grande parte de seu trabalho, como o feltro e a gordura, são carregados de significação de sua vida pessoal (real ou inventada).

Conta-se que, durante a Segunda Grande Guerra Mundial, o avião no qual estava teria sido alvejado e caído no deserto russo. Nômades Tártaros teriam encontrado seu corpo ferido depois de dias; teria sido tratado com ervas, gordura animal, mel e teriam utilizado feltro para mantê-lo aquecido. De volta à Alemanha, Beuys se matricula na Escola de Arte de Düsseldorf e passa a década de 1950 se dedicando à pintura e escultura. Na década seguinte descobre o *Happening* e o grupo Fluxus, idealizado por Maciunas e, em 1963, promove a exposição do grupo na escola onde anteriormente havia estudado e na qual era professor. A partir do novo procedimento descoberto junto aos artistas do Fluxus, Beuys resgata todos os materiais que estavam presentes na descrição de seu incidente. Toda a sua obra então passa a utilizar desses elementos como metáfora da vida cotidiana e a partir desse momento, seu trabalho passa a se confundir com sua própria narrativa de vida.

⁵ Trabalhos vistos na mostra “A revolução somos nós”: Sesc Pompéia – 2010.

Não bastasse a indivisibilidade entre sua obra e sua vida, seu trabalho ainda investe na desmistificação do artista que se tinha à época. Seja por dedicar seu tempo no *vernissage* de sua exposição para explicar suas obras a uma lebre morta, seja por dividir o jornal, a comida e o espaço da galeria de um país estrangeiro com um coioote selvagem. Tudo isso feito às caras com o público. Artista e Público sem intermediários. Ambos presentes na *ação obra de arte*.

Quando Beuys aposta na singularidade de suas experiências cotidianas como produtoras de sentido em arte, ele explora e chacoalha as intensidades e relevâncias que damos a nossas próprias experiências.

A situação artística do corpo está aqui metaforizando com as experiências desse corpo. E a partir de novos olhares, impulsionados pela obra que ele produz, dá argumentos para metaforizarmos e reinterpretarmos nossas próprias experiências cotidianas.

Tehching Hsieh

Como exemplo máximo daquilo que tratamos até aqui, o trabalho de Tehching Hsieh carrega toda a sinergia dessas situações específicas do corpo.

Durante o período de um ano, 356 dias, 8.760 horas, por cinco vezes consecutivas, 1978-1979; 1980-1981; 1981-1982; 1983-1984; 1985-1986, Tehching Hsieh construiu obras que chamou de *One Year Performance*: em

cada uma delas realizou programas específicos com um rigor absoluto. Destaco aqui uma delas⁶.

I, SAM HSIEH, plan to do a one year performance piece.

I shall punch a time clock in my studio every hour on the hour for one year.

I shall immediately leave my time clock room, each time after I punch the time clock.

The performance shall begin on April 11, 1980 at 7 P.M and continue until April 11, 1981 at 6 P.M. (Hsieh, 1980)

Como vemos na declaração acima, o artista prontificou-se a, enquanto obra de arte, ficar um ano batendo o cartão de hora em hora em seu estúdio. Tal ato, que poderia ser observado em horários determinados por ele, se estenderia, conseqüentemente, para cada ação realizada por ele, tendo em vista a limitação de estar ao redor de seu estúdio momentos antes de bater as horas.

Tehching Hsieh desenvolveu sua vida, sua alimentação, seu ciclo de amizades, seus momentos íntimos, seu sono, leitura, reflexão, caminhada, ida ao supermercado, encontros, necessidades fisiológicas, durante os 59 minutos pendentes entre um bater de cartão e outro.

Planejou também estabelecer uma série de registros para constatar que seu programa haveria de ser realizado plenamente.

In order to avoid any suspicion of cheating on the piece, I have prepared the following steps:

⁶ Obra presente na 30ª Bienal de São Paulo - 2012

1. *I shall have a witness sing each of the 366 time cards for the total one year performance. He will sign a statement agreeing not to sing any additional time cards.*

He will also sign and seal the Time Clock. At any time repair or adjustment of the Time Clock is needed, he will return and witness it.

2. *With a 16mm movie camera, I shall document each time I punch de Time Clock by shooting one frame. At the completion of the performance, the witness will confirm that the film is unedited.*

3. *To help illustrate the time process, I shall begin the performance with my head shaved bald and allow my hair to grow back naturally. (Hsieh, 1980)*

A sucessão de fotos e cartões, que foram se aglomerando com o passar dos dias, em conjunto com a transformação do corpo capturado por eles, indica-nos como que aquele processo forçadamente cotidiano impregnou toda uma cadeia de outras ações.

Aqui, as situações-corpo que vimos discutindo estão relacionadas ao extremo. No momento em que as motivações e ações cotidianas daquele corpo estavam pautadas pela obra de arte, o que era cotidiano e o que era seu ofício – o artístico – já não poderiam separar-se. Ali, as leituras possíveis sobre esse trabalho falam também sobre o cotidiano do artista.

Dizer que ali podemos encontrar uma afirmação da obra de arte contemporânea enquanto trabalho, árduo e qualificado, é também dizer sobre Hsieh. Dizer que a obra coloca-nos em conflito com nossa própria rotina do trabalho, que nos obriga igualmente a organizar nossa vida e outras ações em torno dele, também diz sobre Hsieh.

Se olharmos pelo estranhamento, dizer o quão surreal é alguém dedicar sua vida a todas as horas de todos os dias de todos os meses de um ano completo a apenas uma única obra, diz sobre Hsieh, que, considerando grandes diferenças, metaforizou como que as nossas vidas ainda são pautadas por rotinas disciplinadoras. Horário para acordar, tomar banho, escovar os dentes, se arrumar, trânsito, trabalho – o mesmo de ontem e provavelmente o mesmo de amanhã –, fim de expediente, trânsito, casa, sono.

O artista aqui é obra. Todas as suas ações, as que vemos pelos registros e as que projetamos estão presentes no trabalho, organizadas no corpo capturado pelas imagens.

Outro fator importante e que corrobora as discussões que aqui levantamos está na transformação do corpo durante o processo de feitura da obra.

Como é simples de supor, um ano dormindo apenas 59 minutos ininterruptos de cada vez, para citar apenas um dos determinantes dessa mudança, marcam e contornam o corpo do artista.

O cabelo crescendo e o semblante, que se transforma a cada dia, indicam também como pode ter sido a rotina daquele período, já que a cada fragmento do registro final – um filme onde as 8.760 fotos são visualizadas em sequência – transparece emoções e sensibilidades diversas.

Em seu trabalho, o artista além de colocar todo seu dia-a-dia em significação na obra de arte, coloca os nossos também. Todas as ações que imbuímos no trabalho são aquelas que nos seriam caro privar, que não estaríamos dispostos a fazer e que ele, na concretização dessa proposta

absurda, faz emergir em nossos corpos. Hsieh lembra-nos a todo o momento as deliberadas concessões diárias que fazemos sob a égide do profissional, do trabalho, do ofício.

Pedro Canola, por ele mesmo

Uma mesma ação, diferentes lugares, diferentes *personas*. Relação entre Registro e *Performance*. O trabalho *Lenhador* trata das ações cotidianas. Tenta, através da repetição, do refazer e do reagir, criar argumentos. Tal como quando, e sem saber direito o porquê, uma ação comum e cotidiana torna-se estranha! Ou quando, antagonicamente, uma relação estranha e incomum transfere-se para a normalidade com o passar do tempo e com as repetições! *Lenhador* trata do “RE”, daquilo que, sem saber, sem querer ou sem imaginar, se multiplica no tempo em ações! Para tanto, o artista se propõe a executar uma ação repetidas vezes, em lugares, e com personalidades diferentes (FIG 1. a 3.), criando, assim, camadas de interpretação.

FIGURA 1 – Lenhador - Ação #1, 2011 – Pedro Canola



Fonte: ACERVO – Canola, 2011.

A *Performance*, como linguagem artística, encanta-me pela sutileza e pela simplicidade com que desloca o fazer artístico para próximo do corpo. Esse corpo que é sensível ao mundo, atravessado por experiências numa constante resignificação, tanto do corpo como do ambiente em que ele está imerso. E mais do que isso, a *performance* traz, para a construção do conhecimento, o cotidiano, o comum, o ordinário, aquilo com que costumeiramente convivemos, mesmo que pela negação. Ou seja, “Esta é a potência da *performance*: deshabituatar, des-mecanizar, escovar à contrapêlo.”(FABIÃO, 2008: p. 239).

FIGURA 2 – Lenhador - Ação #3, 2011 – Pedro Canola



Fonte: ACERVO – Canola, 2011.

A obra em progresso *Lenhador* busca relacionar o corpo artístico e o corpo cotidiano. Proximidades e distanciamentos de um mesmo corpo, que é tão comum quanto artístico. Para tanto, o trabalho se vale de questões estéticas e mecanismos que constituem a genealogia da *performance*: o vídeo e o *live-art*.

O vídeo: constante no processo de aprisionamento dessa arte efêmera no papel de registro e, por vezes, mídia constituidora de sentido para muitos artistas. Neste caso, o vídeo atua de ambas as formas, sendo pensado como registro das ações que se sucedem num tempo mais alargado, e como processo artístico e estético, trazendo uma elaboração mais refinada do que o simples registro.

Live-art: Predominante no processo da *Performance*, (...) é a arte ao vivo e também a arte viva (COHEN, 2007: p. 38) que, nesta *performance*, comparecerá como encerramento do processo de aproximação dos corpos cotidiano e artístico.

FIGURA 3 – Lenhador - Ação #3, 2011 – Pedro Canola



Fonte: ACERVO – Canola, 2011

Sendo assim, pode-se dizer da obra: Trazendo consigo um machado, um cubo branco (semelhante aos anteparos utilizados em exposições artísticas) e lenha, o artista dispõe e arranja esses elementos no espaço e

começa seu programa de lenhar os tocos de madeira sobre o cubo branco. A obra apresentada para essa dissertação foi concluída no *foyer* da Galeria do Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo, durante a mostra anual L.O.T.E. – Lugar, Ocupação, Tempo, Espaço. A ação #5 começa com o anteparo e as lenhas devidamente feridas pelas ações anteriores, que posteriormente seriam exibidas em vídeo. Diferentemente das ações #1 e #2, nas quais a inabilidade com a ferramenta e com a ação é evidente, nesta ação a habilidade e precisão dos golpes vão dando cor à performance. Somados a isso, os sons dos golpes e do corpo do artista (o andar, o respirar) se espalham pelo *foyer* assim como as lascas e partes da lenha que vão sendo partidas, fazendo com que os corpos daqueles que estavam observando a ação também se realoquem no espaço, seja pelo calor dos golpes, pela profundidade dos sons, ou pelos rastros da lenha.

Com o processo de aprendizado da ação de lenhar documentado pelas imagens capturadas durante as ações e pelo corpo do artista transformado, assim como os restos de lenha despedaçada e o cubo em frangalhos, pode-se observar a passagem do tempo se constituindo enquanto obra, e como a gradação dos estados do corpo aqui tratados, o artístico e o cotidiano, juntos no mesmo corpo em performance, se presentificam.

Com a leitura dessas *performances*, percebe-se que, como dito anteriormente, na *Performance Art* e na Arte Contemporânea em geral, é impossível estabelecer fronteiras sólidas e imóveis. O dinamismo e a necessidade de deslocamento seguem *pari passu* com o indeterminismo do

cotidiano. Cotidiano não como rotina. Esta pode estar presente no cotidiano, sem configurá-lo como tal. Percebemos também que as fábulas de vida que cada vez mais artistas buscam colocar no mundo dependem da aproximação e, consequentemente, da fricção dos corpos. E esse calor gerado é que constitui a energia da obra contemporânea. Obra que vive enquanto houver atrito. Que consegue atribuir significações enquanto compartilham experiências de corpo. Que só se faz potente tendo outro corpo para significar e ressignificar.

IMAGENS.

Yoko Ono

FIGURA 4 – Cut Piece, 1965



Fonte: <http://www.artsconnected.org/media/45/a7/067a07cf835e8db0c28797b4bdd3/1024/768/41798.jpg>

FIGURA 5 – Cut Piece, 1965



Fonte: http://www.wieninternational.at/sites/default/files/nodes/51209/teaserbild_slideshow_yoko_ono_cut_piece_1965.jpg

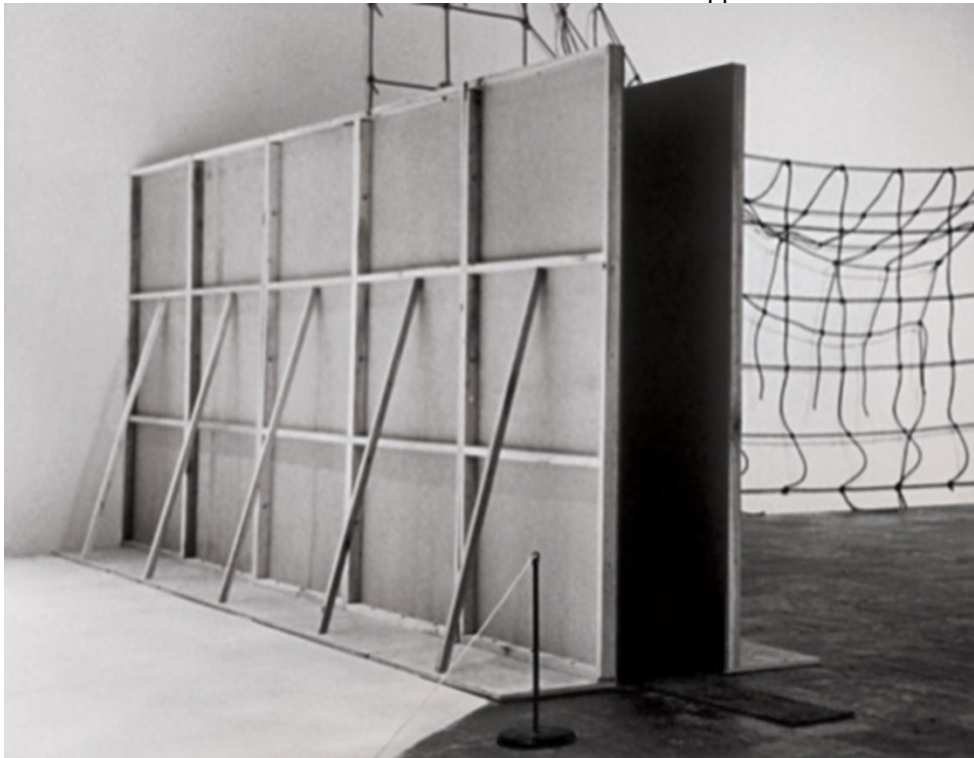
FIGURA 6 – Cut Piece, 1965



Fonte: http://home.snafu.de/fsk-kino/kinopresse/Ono_cut2.JPG

Bruce Nauman

FIGURA 7 – Corredor de Walk With Contrapposto



Fonte: http://annex.guggenheim.org/collections/media/full/92.4162_ph_web.jpg

FIGURA 8 – Walk with Contrapposto, 1968



Fonte: print screen de vídeo

FIGURA 9 – Walk with Contrapposto, 1968



Fonte: print screen de vídeo

FIGURA 10 – Walk with Contrapposto, 1968



Fonte: print screen de vídeo

FIGURA 11 – Walk with Contrapposto, 1968



Fonte: print screen de video

FIGURA 12 – Walk with Contrapposto, 1968



Fonte: print screen de vídeo.

Rodrigo Braga

FIGURA 13 – Sal e Prata, 2010



Fonte: print screen de vídeo

FIGURA 14 – Sal e Prata, 2010



Fonte: print screen de vídeo

FIGURA 15 – Sal e Prata, 2010



Fonte: print screen de vídeo

FIGURA 16 – Sal e Prata, 2010



Fonte: print screen de vídeo

FIGURA 17 – Sal e Prata, 2010



Fonte: print screen de vídeo

Joseph Beuys

FIGURA 18 – I Like America and America Likes Me, 1974



Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/-hCIAEhKUL3A/T4S8a6ZghRI/AAAAAAAAAYo/ildrOwPza3o/s1600/Scan%2B2.jpeg>

FIGURA 19 – I Like America and America Likes Me, 1974



Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/-9kA4T47BXOc/T4S8wzXGN I/AAAAAAAAAY0/oSKDbertyfCQ/s1600/Scan%2B4.jpeg>

FIGURA 20 – I Like America and America Likes Me, 1974



Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/-PNr7siL43Dg/T4S-x3Gw-jl/AAAAAAAAAZw/L2rx6SGYwU/s1600/Scan%2B7.jpeg>

FIGURA 21 – I Like America and America Likes Me, 1974



Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-ky8qZXlbuc/T4S_FDEPfvI/AAAAAAAAAZ8/FNLxcw8A1-Y/s1600/Scan%2B11.jpeg

FIGURA 22 – I Like America and America Likes Me, 1974



Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-8c7Bnp6XFHQ/T4S_3dT7_dI/AAAAAAAAAaI/3axMTUqux3s/s1600/Scan%2B13.jpeg

FIGURA 23 – I Like America and America Likes Me, 1974



Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/-p4hKg4CrYME/T4TANLs0krl/AAAAAAAAAU/-6-IEiHs6Q8/s1600/Scan%2B15.jpeg>

FIGURA 24 – One Year Performance, 1980

April, 1980

STATEMENT

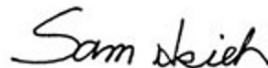
I, SAM HSIEH, plan to do a one year performance piece.

I shall punch a Time Clock in my studio every hour on the hour for one year.

I shall immediately leave my Time Clock room, each time after I punch the Time Clock.

The performance shall begin on April 11, 1980 at 7 P.M. and continue until April 11, 1981 at 6 P.M.

Sam Hsieh



111 HUDSON ST 2FL N.Y.C. 10013

FIGURA 25 – One Year Performance, 1980

April, 1980

STATEMENT

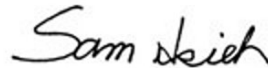
I, SAM HSIEH, plan to do a one year performance piece.

I shall punch a Time Clock in my studio every hour on the hour for one year.

I shall immediately leave my Time Clock room, each time after I punch the Time Clock.

The performance shall begin on April 11, 1980 at 7 P.M. and continue until April 11, 1981 at 6 P.M.

Sam Hsieh



111 HUDSON ST 2FL N.Y.C. 10013

Fonte: <http://www.tehchinghsieh.com>

FIGURA 26 – One Year Performance, 1980

ONE YEAR PERFORMANCE

April 11, 1980 – April 11, 1981

Time clock to be punched 8,760 times for a period of one year.
The following represents a breakdown of how many times, as well as reasons why, I missed punching the time clock.

1980

	<u>Sleeping</u>	<u>Late</u>	<u>Early</u>	<u>Total</u>
April	1	0	0	1
May	5	3	0	8
June	7	0	1	8
July	2	1	0	3
August	10	1	2	13
September	10	1	1	12
October	11	0	2	13
November	15	0	3	18
December	22	3	0	25

1981

January	3	4	0	7
February	7	9	0	16
March	1	6	1	8
April	0	1	0	1

TOTAL	94	29	10	133
--------------	-----------	-----------	-----------	------------

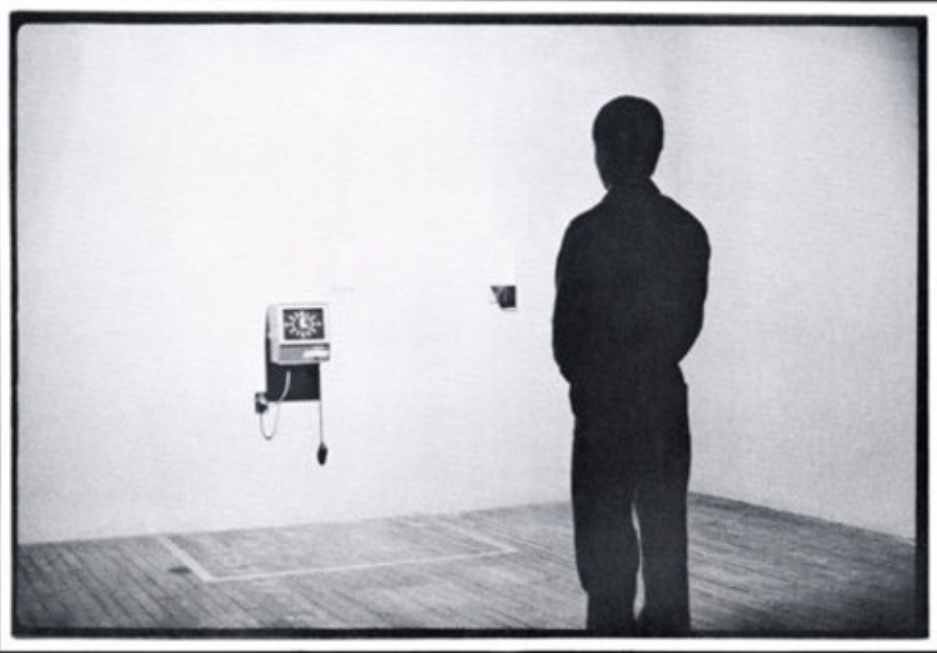
(1.52 missed for total year)

Fonte: <http://www.tehchinghsieh.com>

FIGURA 23 – One Year Performance, 1980

ONE YEAR PERFORMANCE

by **SAM HSIEH**



Open to public on dates circled from 11:00 a.m. to 5:00 p.m.

1980 to 1981

APR	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
MAY	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
JUNE	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
JULY	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
AUG	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
SEPT	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
OCT	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
NOV	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
DEC	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
JAN	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
FEB	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28
MAR	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
APR	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

111 HUDSON ST. 2FL N.Y.C. 10013

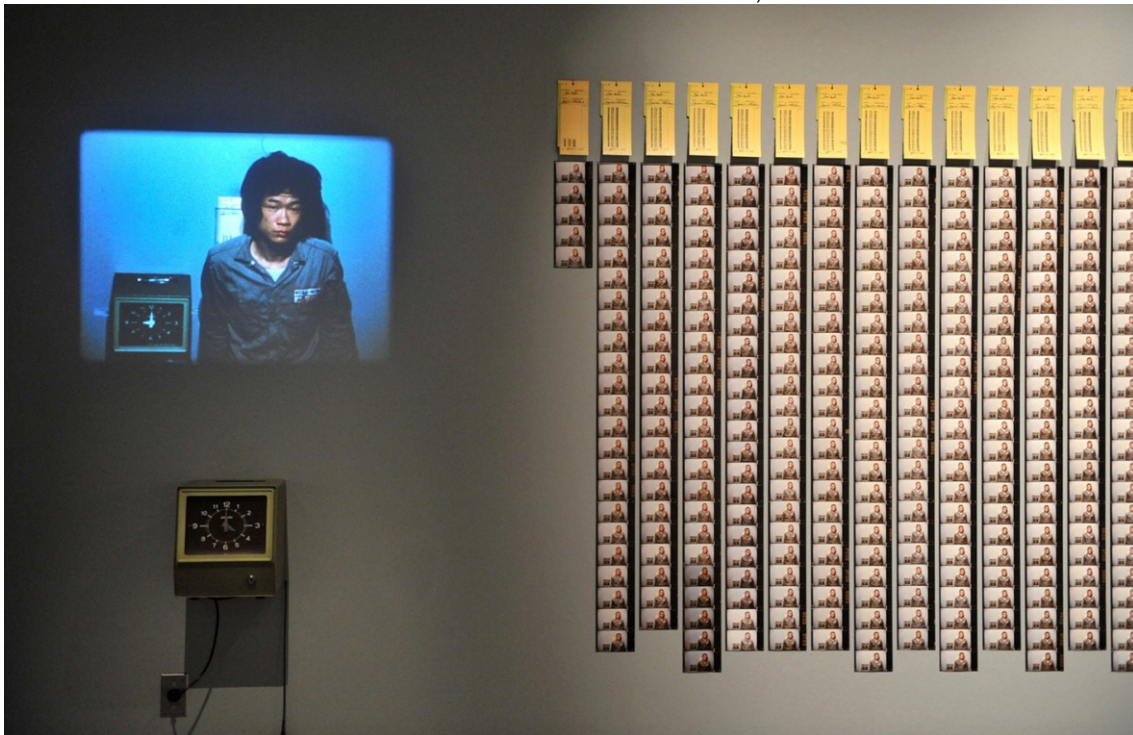
Fonte: <http://www.tehchinghsieh.com>

FIGURA 28 – One Year Performance, 1980



Fonte: <http://www.tehchinghsieh.com>

FIGURA 29 – One Year Performance, 1980



Fonte: <http://www.fact.co.uk/media/6329733/Tehching.jpg>

FIGURA 30 – One Year Performance, 1980



Fonte: <http://art2dayblog.files.wordpress.com/2014/06/20140628-152821-55701409.jpg>

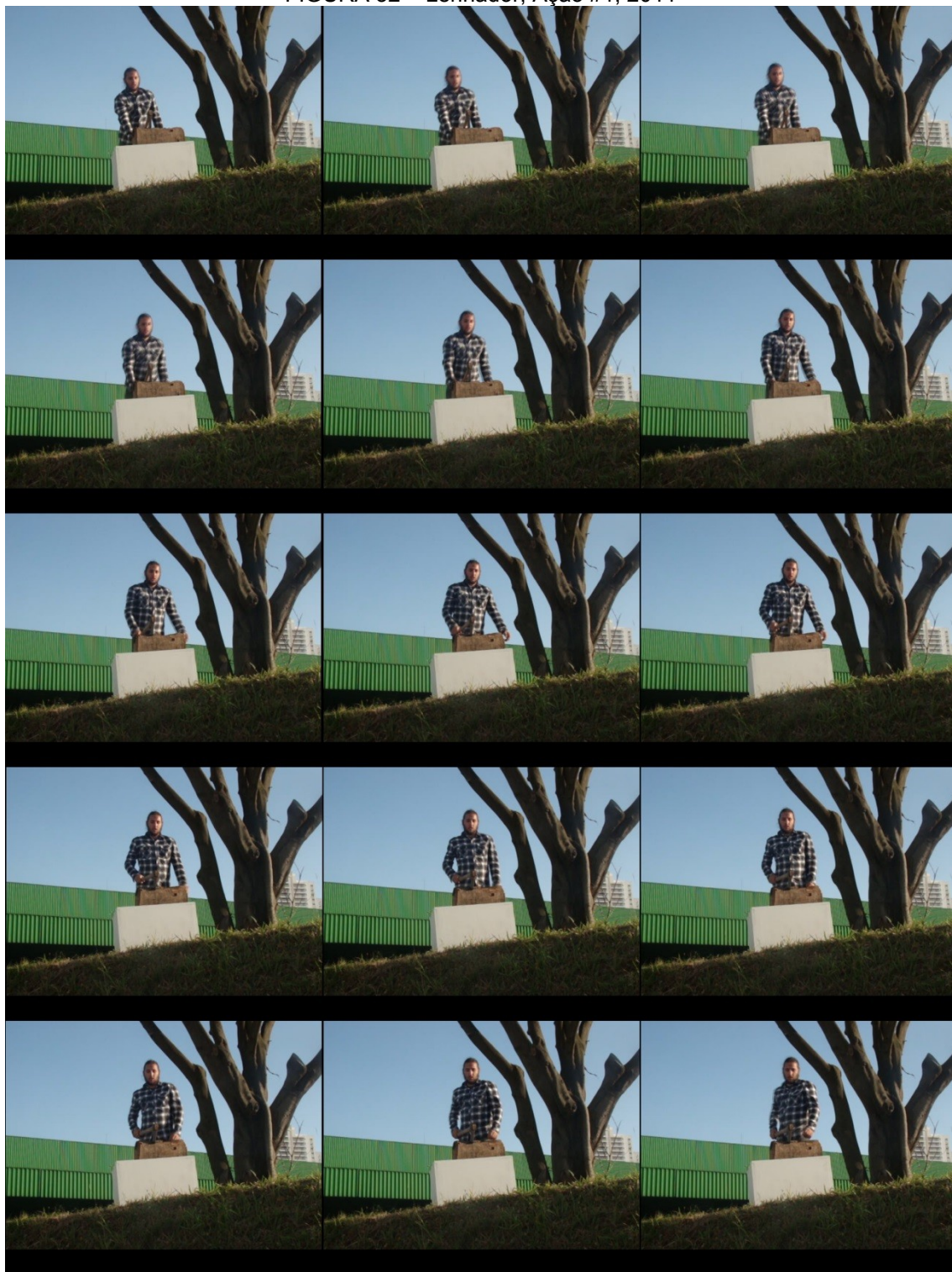
Pedro Canola

FIGURA 31 – Lenhador, Ação #1, 2011



Fonte: ACERVO – Canola, 2011

FIGURA 32 – Lenhador, Ação #1, 2011



Fonte: ACERVO – Canola, 2011

FIGURA 33 – Lenhador, Ação #1, 2011



Fonte: ACERVO – Canola, 2011

FIGURA 34 – Lenhador, Ação #2, 2011



Fonte: ACERVO – Canola, 2011

FIGURA 35 – Lenhador, Ação #2, 2011



Fonte: ACERVO – Canola, 2011

FIGURA 36 – Lenhador, Ação #3, 2011



Fonte: ACERVO – Canola, 2011

FIGURA 37 – Lenhador, Ação #3,



Fonte: ACERVO – Canola, 2011

CAPITULO III

PRODUÇÃO E PROCESSO: O ARTISTA COMUM

Do Ininteligível ao Corpo

Vale ressaltar aqui a dificuldade de se organizar em palavras essa linguagem artística tão recente e escorregadia. A leitura das obras foi realizada através do calor que delas emanou em contato com o corpo deste artista-pesquisador ao fruí-las presencialmente em algum momento de sua vida. Essa energia única vivenciada é que partilho aqui, e não os trabalhos em si. O que foi descrito não encerra as discussões acerca da linguagem da *Performance*, nem a obra de cada artista retratado. Mas acreditamos que é dessas relações promovidas pelo corpo que se potencializa a *Performance*. É como desabafa Maria Beatriz de Medeiros (2007):

*ESTE TEXTO
TRATA
MALTRATA
TRAI
a PERFORMANCE.*

Durante o percurso deste texto, foi apontada, brevemente, a dificuldade crônica que as obras contemporâneas têm de se fazerem presentes na vida das pessoas. Apesar de muito valorizada, a arte sempre teve um contato específico com a sociedade em geral, o que de certa maneira contribuiu para o surgimento da modernidade artística e suas características. A arte de então, diferentemente de agora, era o lugar da *Avant Garde*, da anunciação: esperava que o espectador buscasse na arte aquilo que *faría* parte de sua vida. Era uma busca.

Como observado anteriormente, nas leituras de obras, na contemporaneidade as obras de relevância artística buscam justamente criticar e olhar atentamente o agora e necessitam primordialmente da postura do espectador. Sua maneira de existir enquanto arte encontra-se no aspecto relacional obra/público.

Essa nova formação da arte modificou todas as suas esferas de estruturação, difusão e mercado, como muito bem aponta Anne Cauquelin ao investir numa introdução à Arte Contemporânea. Cauquelin sugere também a dificuldade de comunicação entre a obra e um público mais amplo, exemplificando que, de uma maneira geral, ainda identificamos os novos trabalhos artísticos como Modernos:

Sem duvida, é essa arte moderna que nos impede de ver a arte contemporânea tal como é. Próxima demais, ela desempenha o papel do “novo”, e nós temos a propensão de querer nela incluir à força as manifestações atuais. (CAUQUELIN, 2005: p. 19)

A *performance* como linguagem artística predominantemente contemporânea tem o agravante de não ter a possibilidade de ser considerada como moderna, portanto paradoxalmente passa também a não existir previamente como arte. Esse contrassenso de precisar do público como constituinte do trabalho e, ao mesmo tempo, sentir uma dificuldade de aproximação com esse público, faz com que a questão do corpo aqui abordada ganhe potencialidades além da obra.

A ininteligibilidade da obra artística na qual há a aproximação do corpo do artista com o corpo do público fica comprometida, mesmo para aqueles que a interpretam como moderna. A relação sensorial que há nesses trabalhos mina a não interpretação da obra. Possivelmente, esse contato com a obra não passará pelos mesmos processos de interpretação corriqueiros e que vão fazer com que o público fique satisfeito com o que viu. Essa insatisfação não o impede de se relacionar efetivamente com o trabalho. Ou seja, o incômodo que causa o caminhar desconjuntado de Bruce Nauman, a agonia ou sadismo que sentimos ao ver Yoko Ono sendo possivelmente cortada, a fadiga e, quem sabe, o gosto da comida de mãe servida em colher de prata que brotam do trabalho de Rodrigo Braga, e as comoções que as histórias vividas por Joseph Beuys causam – todos esses sentimentos atravessam os espectadores independentemente das condições de apreensão de todo um contexto da arte

contemporânea. Por fim, não se afirma aqui que isso baste para apreciarmos um trabalho, mas essa não hierarquização do saber que o corpo proporciona, nestes casos, democratiza o acesso, as interpretações e significações das obras e, principalmente, desmistifica o fazer artístico.

A partir desses apontamentos, o artista cotidiano atua como desestabilizador dessa situação descrita por Cauquelin. Ocorre, ao menos sob essa ótica, uma aproximação – física, conceitual e corpórea – desses dois elementos imprescindíveis para a arte atual – Artistas e Público – concomitantemente com a diluição de fronteiras claras entre eles.

Como podemos observar em áreas correlatas, como o teatro, a dança, a arte de rua, as intervenções urbanas e afins, as separações entre esses dois sujeitos vão se esvaindo ao pó, num claro movimento de horizontalidade entre esses corpos.

A não demarcação arquitetônica e espacial que a Performance muitas vezes propõe, por exemplo, não é uma simples questão estética. Os coadjuvantes do evento arte passam a ser o binômio artista/público que ao ocupar o mesmo espaço, equiparam, por conseguinte, as visibilidades, horizontalizando e democratizando o *topos de experimentação* (COHEN, 2007 p. 113).

É justamente nesse borrão entre artista/público que meu trabalho pessoal foi se aglutinando enquanto linguagem e pesquisa artística. O impulso de criar está intimamente ligado ao ato de presenciar obras. Obras essas que me motivam a ser também artista. Muito longe de me considerar vocacionado a

esse ofício, o sou por insistência e por labor, fazendo das minhas ações no mundo matrizes criativas para as Performances que aqui descrevo.

Sendo assim, a ação cotidiana, procedimento que busco realizar em meus trabalhos e que pode ser vista também na obra “Lenhador” carrega consigo toda a estruturação desse Corpo Híbrido Artístico/Comum que aqui foi abordado.

Ao observarmos um corpo despreparado exercendo uma nova ação, uma ação que naquele corpo nunca havia se organizado, percebe-se claramente o desconforto, a desorientação e a fragilidade que ela causa sobre quem a exerce.

Contudo, com o encadeamento da ação, e com o distanciamento espacial e temporal entre as ações #1, #2, #3 e #4, respectivamente, a qualidade de movimentação, a empatia com os objetos e a realização específica da mesma ação passa a transformar o agente.

Tal transformação traspassa também para as esferas de significação da obra. A repetição e redundância ficam subjugadas pelas transformações que ocorrem. O que interessa são justamente as diferenças, mesmo que muito sutis, entre um golpe e outro. Como que, sucessivamente, o fio do machado encontra com o tronco da árvore, como esse fio danifica a forma inicial da madeira, como a sequência das machadadas modifica o artista, seja pelo reconhecimento das estratégias da ação ou mesmo pela exaustão.

A repetição excessiva, neste caso, é determinante para a compreensão do novo. É como o caminho para casa que sem perceber muda sazonalmente; o poema que muda a cada vez que releio; como ano após ano o tom

acinzentado do cabelo se aproxima do branco... O que se está buscando aqui é a diferença entre a ação passada e a ação presente. A razão transformadora.

Longe de dizer que essa característica é um fenômeno exclusivo da performance. Se pensarmos na História da Arte, os esboços e estudos em pintura e escultura e mesmo as técnicas de reprodução podem ser lembradas como exercícios da repetição. Contudo, a performance traz esse processo para junto do corpo, experienciando, vivendo tais transformações, o que, consequentemente, metaforiza as experiências cotidianas.

Considerações finais

O que dizer?... Abrir os braços sob fina chuva em um pequeno largo numa cidade no interior de São Paulo, sentir lentamente a camisa grudando ao corpo e perceber que esse ato, o mais extra-cotidiano dos banhos cotidianos, pertence a um histórico da linguagem da Performance em meu corpo, que faz dessa pesquisa uma necessidade artística.

O que se propôs discutir aqui foi justamente a possibilidade e potencialidade que o corpo tem em se comunicar. Mais do que isso, buscamos apontar um encaminhamento para a poética artística deste performer que aqui também é pesquisador.

Identificar as ações cotidianas como matrizes artísticas, nesse caso, posiciona o artista e a arte nessa cotidianidade. As metáforas que podem surgir desse trânsito influem de maneira determinante nas vidas que por elas atravessam. As transformações que podemos concretizar enquanto agentes no mundo dependem das novas formas de interpretar o cotidiano.

Para tanto, as contribuições que Bruce Nauman, Yoko Ono, Joseph Beuys, Marina Abramović, Tehching Hsieh, Rodrigo Braga, Piero Manzoni,

Paulo Nazareth, Fluxus, Nan Goldin, Duchamp, Márcia X, Otávio Donasci, John Cage, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark, Yves Klein, Matthew Barney e inúmeros outros artistas que tratam e transformam o cotidiano de maneira, inevitavelmente, arrebatadora formam o artista e a arte que hoje tento viabilizar e interpretar com essa pesquisa.

E além. Esses artistas estimularam em mim práticas e procedimentos em arte, e também a possibilidade artística enquanto objeto de estudo e de trabalho. Se hoje a arte está amalgamada com meu cotidiano, se vivo das relações que meu aprendizado e minha prática constroem, se interpreto o mundo da maneira aqui descrita, se alimento minhas expectativas nas pequenas transformações, é em decorrência das obras aqui descritas, e também das que, metodologicamente, deixei de descrever.

Acredito que optar pela desmistificação do processo em arte pelo cotidiano, ressignificando-o, transportando-o e colocando-o em posição de transformação e não de estabilidade, constrói novas redes de saber e, sobretudo, novas práticas artístico-cotidianas.

Assim, esses corpos, todos os corpos, ou ao menos aqueles que de alguma maneira já esbarraram por uma arte que se proponha cotidiana, que aqui foi abordada enquanto Híbrido – Artístico/Cotidiano – estão sempre se transformando e transformando o entorno que deles faz parte, seja a arte, a escola, o trabalho, a rua... a vida.

Referências

BAY, Hakin. *TAZ: zona autônoma temporária*. 2ª ed. São Paulo: Conrad, 2004.

BEUYS, Joseph: “*A revolução somos nós*” / direção e curadoria geral Solange Oliveira Farkas, curador convidado Antonio d’Avossa, São Paulo: [s. n.], 2010. Catálogo de exposição. SESC Pompéia.

BRAGA, Rodrigo. *Agricultura da imagem*, São Paulo: [s. n.], 2014. Catálogo de exposição. SESC Belenzinho.

Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: “*A iminência das poéticas*” / curadores Luiz Perez-Oramas, Tobi Maier, André Severo, Isabela Villanueva. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

Catálogo 30 x Bienal: “*Transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição*” / Curadoria de Paulo Venâncio Filho. – São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005

COHEN, Renato. *Performance Como Linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COUCHOT, Edmond. “A Arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real” in: **DOMINGUES, Diana (org).** *A Arte do Século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

DEBOARD, Guy. “Teoria da deriva” in: **JACQUES, Paola Berenstein.** *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 87-91.

FABIÃO, Eleonora. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. In: *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*, nº 8, p. 235 a 246. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.

_____. “Performance e Precariedade”. In: O. JUNIOR, A. Wellington. *A performance ensaiada: ensaios sobre a performance contemporânea*. Disponível em: <http://pt.calameo.com/read/0002730271e248be37c96>. Acesso em: 25 out. 2013.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: Do futurismo ao Presente*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Performance : live art since the 60s*, Londres: Thames and Hudson, 2004.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.

Guia da 30ª Bienal de São Paulo: “A iminência das poéticas” / curadores Luiz Perez-Oramas, Tobi Maier, André Severo, Isabela Villanueva. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

HARDT, M. e NEGRI, A. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga*. 3ª ed. R.de Janeiro: casa da Palavra, 2007.

KATZ, Helena. **GREINER, Christine**. “O meio é a Mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação” in: **NORA, Singd**. *Humus 1*. 1ª ed. Caxias do Sul, 2004. p. 11-19.

MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

KUSAMA, Yayoi: “*Obsessão Infinita*” / Curadores Philip Larratt-Smith, Frances Morris. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2013.

Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2013/12/CATALOGOKusama.pdf> . Acesso em 25 ago. 2014.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2002.

MEDEIROS, M. BEATRIZ, MONTEIRO, Mariana F.M. e MATSUMOTO, Roberta K.(org). *Tempo e performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

VALENTE, Agnus. “*ÚTERO portanto COSMOS - Híbridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo*”. 237p. Tese de Doutorado. ECA–USP, São Paulo, 2008.

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. 3ª ed. Campinas: Autores Associados, 2006.