

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

CARLA ELISABETH HIRANO HENRIQUES

**Esculturas Performáveis: Dobras e Desdobramentos**

SÃO PAULO

2022

CARLA ELISABETH HIRANO HENRIQUES

## **Esculturas Performáveis: Dobras e Desdobramentos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração em Processos e Procedimentos Artísticos, do Instituto de Artes da UNESP, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosangela da Silva Leote.



SÃO PAULO

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

H519e	Henriques, Carla Elisabeth Hirano, 1984- Esculturas performáveis : dobras e desdobramentos / Carla Elisabeth Hirano Henriques. - São Paulo, 2022. 146 f. : il. color.  Orientadora: Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Rosangella da Silva Leote Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes  1. Escultura. 2. Performance (Arte). 3. Arte interativa. 4. Arte moderna. I. Leote, Rosangella (Rosangella da Silva Leote). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.
-------	---

CDD 730

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

CARLA ELISABETH HIRANO HENRIQUES

ESCULTURAS PERFORMÁVEIS: DOBRAS E DESDOBRAMENTOS

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes como exigência parcial para obtenção  
do título de Mestre em Artes.

Data: 05 / 04 / 2022      APROVADO (X)

Banca Examinadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosangela da Silva Leote

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucimar Bello Pereira Frange

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

## **DEDICATÓRIA**

---

A minha mãe, tudo que se move, brilha e torna a vida mais leve.

Ao professor Agnus, muita gratidão por toda generosidade e luz.

## AGRADECIMENTOS

---

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Gostaria de agradecer a minha mãe, Elisabeth, pelo apoio e pelo acolhimento que tornaram possíveis os últimos anos de estudo e a concretização desta pesquisa. Você foi um incentivo constante.

Agradeço em especial ao professor Agnus Valente, uma mente que iluminava a todos, sempre inspirador, de generosidade e conhecimento imensos. Muito obrigada por todo apoio, por sempre acreditar na minha pesquisa e por orientá-la.

Também agradeço a professora Dr<sup>a</sup>. Rosangella Leote pelo acolhimento e pela compreensão ao assumir a orientação após a partida do professor Agnus.

Agradeço à banca de qualificação, a professora Dr<sup>a</sup>. Lucimar Bello e o professor Dr. José Spaniol, e a banca de defesa, a professora Dr<sup>a</sup>. Joedy Bamonte, a professora Dr<sup>a</sup>. Lucimar Bello, e a professora Dr<sup>a</sup>. Rosangella Leote, por toda a atenção, pelas indicações e pelos comentários que contribuíram para a melhoria de qualidade do texto e da pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) pelo apoio ao presente trabalho realizado. O apoio à pesquisa se mostra a cada dia mais necessário.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes por viabilizar os aspectos burocráticos necessários, aos docentes do Instituto de Artes pelo conhecimento que me foi transmitido, ao extinto Departamento de Artes Plásticas, que já faz falta, à biblioteca do Instituto de Artes e, também, a toda a estrutura do Instituto por disponibilizarem um ambiente e recursos que propiciaram a produção desta investigação.

Entendo que esta pesquisa foi influenciada por muitas outras pessoas e elementos imersos na vida e no mundo. A todos, agradeço pela materialização deste sonho.

*“A arte é o exercício experimental da liberdade”*

Mário Pedrosa

## Resumo

Esta pesquisa propõe um estudo sobre trabalhos de arte que trazem em si a materialidade de esculturas e a ação da performance a partir do desenvolvimento e produção do que chamo, dentro de minhas obras, de “esculturas performáveis”, termo o qual exploro em obras produzidas para esta pesquisa e já vinha desenvolvendo anteriormente a ela. Estas obras resultantes da convergência entre a escultura e a performance, na qual a performatividade escultórica é intencional desde a concepção inicial da obra, foram desenvolvidas em acordo com a poética pessoal da autora. Busquei na literatura (Paul Schimmel, Alexander Alberro, Carlos Basualdo, Claire Bishop, Suely Rolnik, dentre outros) outras ocorrências de possibilidades artísticas que unem escultura e performance, trazendo, assim, para a pesquisa tópicos que tangem elementos referentes às já mencionadas modalidades de arte, como questões sobre os *performers* designados, o público como um possível *performer* e a materialidade sendo afetada performaticamente pelo contato com o *performer*, além da identificação e do estudo de obras de outros artistas (Lygia Clark, Marina Abramović, Tunga e Erwin Wurm) que exemplificam a pesquisa, incluindo apresentações performáticas com artistas performers convidados, com o público ou com a própria artista autora desta pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Arte Tridimensional; Escultura; Performance.

## **Abstract**

### **Performable Sculptures: folds and unfoldings**

The present research brings a study about artworks that bring together the materiality of sculpture and the action of performance art, thus developing and making what I denominate, within my own artworks, “performable sculptures”, a term put forth in the artwork made during this research and also previously to it, in which the sculptural performativity is intentional since the genesis of the piece, to be undertaken according to the author’s particular poetics. Upon having read literature – from scholars such as Paul Schimmel, Carlos Alberro, Claire Bishop, Suely Rolnik, amongst others – on the subject and viewing other instances of this artistic possibility comprising sculpture alongside with performance art, therefore bringing to the research issues that concern elements relative to said art were brought up, namely contents such as designated performers, the public as a possible performer, physicality of the artwork being affected by contact with the performer; and thus investigating pieces of art by other artists that demonstrate the research, specifically artworks by Lygia Clark, Marina Abramović, Tunga and Erwin Wurm. In addition to that, I bring up performance art pieces with assorted types of performers, such as guest performers, the public as performer and the artist herself. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Keywords: Contemporary art; Sculpture; Tridimensional art; Performance art.

## Lista de imagens

Imagem 4 – Cartaz para Village noir, espetáculo etnológico colonial em Paris (1901-29). Autoria desconhecida. ....	20
Imagem 5 - Registro fotográfico das sombras de Hiroshima. World History Archive, 2015 ..	25
Imagem 6 - “Caminhando” (1963), Lygia Clark. ....	33
Imagem 7 - “Caminhando” (1963), Lygia Clark. Still de vídeo. ....	33
Imagem 8 - Rede de elástico (1973), Lygia Clark. ....	35
Imagem 9 - Rede de elástico (1973), Lygia Clark. ....	36
Imagem 10 - “Chair for departure” (1990), Marina Abramović. ....	40
Imagem 11 - “Chair for departure” (1990), Marina Abramović. ....	41
Imagem 12 - “Chair for departure” (1990), Marina Abramović. ....	41
Imagem 13 - “Shoes for departure” (1990), Marina Abramović. ....	43
Imagem 14 - “Shoes for departure” (1990), Marina Abramović. ....	43
Imagem 15 - “Xifópogas Capilares” (1985), Tunga. ....	47
Imagem 16 - “Querido Amigo” (1996), Tunga. ....	51
Imagem 17 - “Querido Amigo” (1996), Tunga. ....	51
Imagem 18 - “Nosferatu Espectrum” (2001), Tunga. ....	52
Imagem 19 - “Nosferatu Espectrum” (2001), Tunga. ....	52
Imagem 20 – Erwin Wurm, série Hanging Pullover (1990). ....	54
Imagem 21 - "4 Bananas"(1999), Erwin Wurm. ....	55
Imagem 22 "Hourse Attach” (2012), Erwin Wurm. ....	58
Imagem 23 - “Evin” (2012), Erwin Wurm. ....	59
Imagem 24 - "Wittgensteinian Grammar of Physical Education” (2013), Erwin Wurm. ....	60
Imagem 25 - “Wittgensteinian Grammar of Physical Education” (2013), Erwin Wurm. ....	60
Imagem 26 - Campanha publicitária para KitKat (2008). ....	<b>Erro! Marcador não definido.</b>
Imagem 27 - “Serei-A: mermaid do exist” (1997), Tunga. ....	68
Imagem 28 - Obra da série "One Minute Sculptures" (2019), Erwin Wurm. ....	69
Imagem 30 - “Diapasão” (2015), Carla Hirano. ....	81
Imagem 31 - "Diapasão" (2015), Carla Hirano. ....	82
Imagem 32 – “Diapasão” (2015), Carla Hirano. ....	82
Imagem 33 - Shinkyou, espelho japonês antigo de bronze em pedestal de madeira (circa 1900, período Taisho), autor desconhecido. ....	86
Imagem 34 - – “Pensei que estava construindo uma casa de alvenaria” (2016), Carla Hirano. .....	88
Imagem 35 - “Coisas que existem apenas na minha cabeça” (2016), Carla Hirano. ....	89
Imagem 36 - “E importa?” (2016), Carla Hirano. ....	90
Imagem 37 - 3 a 6 Desdobramentos de Estabilidade Frágil (2016), Carla Hirano. ....	91
Imagem 38 - “Desdobramentos de Corpos Frágeis” (2017), Carla Hirano. ....	92
Imagem 39 - “Aokigahara” (2017), Carla Hirano. ....	101
Imagem 40 - Kanji hito à esquerda e ki à direita, em shodo de estilo kaisho. ....	103
Imagem 41 - Esboços. ....	104
Imagem 42 - Bidimensionalização da imagem de significado em escrita de ossos oculares, até o kanji. ....	105
Imagem 43 - “Uma Espiral Com Fim” (2018), Carla Hirano. ....	112
Imagem 44 - “Uma Espiral Com Fim” (2018), Carla Hirano. ....	113
Imagem 45 - “Três Voltas Unidas no Meio” (2018), Carla Hirano. ....	113
Imagem 46 - “Complicado” (2018), Carla Hirano. ....	114
Imagem 47 - Pontas Próximas” (2018), Carla Hirano. ....	114
Imagem 48 - Ampliação de marcas de dedos em superfície de cobre. ....	116

Imagem 49 - Cano com deformação ao entortá-lo, na esquerda, e ao desentortá-lo, na direita. .....	116
Imagem 50 - Esboço de segmentações perpendiculares em cano de cobre deformados.....	117
Imagem 51 - “Sem título #1” (2019), Carla Hirano. ....	119
Imagem 52 - “Sem título #2” (2019), Carla Hirano. ....	120
Imagem 53 – Tangram.....	121
Imagem 54 - Exemplos de possíveis soluções do Tangram. ....	122
Imagem 55 - “Apta Adapta” (2019), Carla Hirano. ....	125
Imagem 56 - Destaques para o bico, asas e rabo do origami <i>tsuru</i> . ....	126
Imagem 57 - “Trade Center” (2000), Stanley Donwood.....	127
Imagem 58 - Still do filme O Gabinete do Doutor Caligari (1920). ....	127
Imagem 59 - “Das Eismeer” (1823 - 1824) de Caspar David Friedrich.....	128
Imagem 60 - Duas partes de “Apta Adapta” unidas por imãs, em processo. ....	129

## Lista de quadro

Quadro 1 - Performances por simultaneidade temporal e copresença especial.....	78
--	----

## Sumário

Introdução.....	13
1. Contexto e questões sobre performance e materialidade.....	15
1.1. Público como <i>performer</i> pela produção de significação e subjetividade.....	16
1.2. <i>Performers</i> designados.....	19
1.3. Manipulação de elementos plásticos através da performance.....	23
2. Aproximação entre tridimensional e performance.....	27
2.1. Obras estudadas.....	27
2.1.1. Lygia Clark.....	29
2.1.2. Marina Abramović: série <i>Transitory Objects for Human Use</i> .....	36
2.1.3. Tunga: Instalações.....	43
2.1.4. Erwin Wurm: Esculturas Performativas.....	52
2.2. Reflexões e comentários sobre as obras escolhidas.....	62
2.2.1. Relação Público-Obra.....	62
2.2.2. Matéria física e a potência artística.....	63
2.2.3. Mercado de arte e institucionalização.....	65
2.2.4. Terminologia.....	70
3. Esculturas performáveis.....	72
3.1. Dobras: definições.....	73
3.2. Desdobramentos: obras performáveis.....	79
3.2.1. Diapasão.....	81
3.2.2. 3 a 6 Desdobramentos de Estabilidade Frágil.....	88
3.2.3. Aokigahara.....	101
3.2.4. Série de obras em canos de cobre.....	111
3.2.5. Sem título #1 e #2.....	118
3.2.6. Apta Adapta.....	124
4. Considerações finais.....	132
Referências.....	135

## INTRODUÇÃO

...quanto mais as artes se desenvolvem, tanto mais dependem umas das outras para se definirem. (E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Nova Iorque, 1927).

O trabalho em questão trata da produção de “esculturas performáveis”, que seriam obras tridimensionais as quais, a priori de sua concepção e ou finalização, já permitem a possibilidade da performatividade. Para isso, essas esculturas trazem em suas potências a integração com a performance (GOLDBERG, 2006), seja durante a sua montagem, desmontagem ou, entre estes períodos, na feitura delas, por interação entre um ou mais *performers* e as obras. Desse modo, o(s) *performer(s)* pode(m) penetrar na obra, contemplá-la, senti-la, tocá-la, ou interagir com ela da forma que lhe for mais interessante e, assim, contribuir conferindo e adicionando a ela elementos próprios de suas subjetividades e interações.

Potencialmente, qualquer obra de arte é performável<sup>1</sup>, isto é, pode ser usada para compor uma performance, quando o performer usa-a como instrumento para realizar a ação. Contudo, na presente pesquisa, me proponho a produzir e a investigar esculturas criadas com o propósito e a possibilidade performável explícita. Nelas a ação da performance é intencionalmente admitida desde a concepção da obra escultórica. Como veremos no terceiro capítulo, dentro do que denomino escultura performável, como trago em minhas obras, a escultura não é entendida como um elemento acessório à performance.

Deste modo, no primeiro capítulo trago o estudo de alguns tópicos sobre o encontro entre a matéria e a ação, os quais penso serem relevantes ao entendimento das escolhas artísticas que faço na produção das esculturas performáveis e na definição e entendimento destas obras. Dentre as características estudadas no primeiro capítulo estão: a forma com que o *performer* engendra sua subjetividade com a escultura manipulando-a esteticamente e, assim, imbuindo-lhe elementos criativos e o tipo de *performer* que se apresenta na obra, trazendo, ainda no primeiro capítulo, o conceito de “performer designado” de Bishop (2012b), além da relação inclusiva e criativa que emerge dos estados de performatividade e co-autoria com o público (BENEZRA, 2020), nos quais entende-se o público como um possível *performer* designado, dada a sua inclusão no processo criativo. Nomeadamente, no capítulo inicial, trago a pesquisa

---

<sup>1</sup> Dada a possibilidade criativa inerente à fisicalidade na qual o performer, ou seja, a entidade que faz a ação, pode usar uma obra escultórica com um apetrecho utilizado em sua performance.

sobre o público como *performer* na produção de significação e subjetividade, considerando-o performer designado, e a manipulação de elementos plásticos através da performance, que tem a finalidade de melhor contextualizar o encontro da matéria tridimensional e a performance, que, deste modo, visa o melhor entendimento das características que compreendem as diferenças, as convergências e as complementaridades entre as modalidades tridimensionais de arte, sendo elas a escultura, a instalação, os objetos de arte e a performance.

Continuo a pesquisa expondo, no capítulo seguinte, elementos a serem considerados quanto à performatividade e à matéria e, deste modo, por serem relevantes a este estudo, apresento as seguintes pesquisas dos seguintes artistas: a arte relacional de Lygia Clark, a série *Transitory Objects for Human Use* de Marina Abramović, as instaurações de Tunga e as esculturas performativas de Erwin Wurm. Incluo as instalações<sup>2</sup> de Tunga considerando que, nos estudos da teoria do campo expandido (KRAUSS, 1985), elas compartilham da mesma categoria que a modalidade da escultura.

Em seguida, ainda no segundo capítulo, trago reflexões sobre como os elementos desses encontros entre o escultórico e o performativo aparecem nos diferentes exemplos de obras escolhidas, tal como o modo em que a relação público-obra ocorre, as semelhanças e diferenças em como a matéria física e a potência artística aparecem em cada uma das obras analisadas, como cada artística se relaciona com o mercado da arte e a institucionalização e a terminologia trazida por cada um ao referir-se às suas criações artísticas que trazem este encontro entre o escultórico e a ação.

Deste modo, por fim, no terceiro capítulo, apresento minha produção artística, na qual produzi obras escultóricas que exploram as consonâncias entre o espaço, a materialidade, o corpo, o movimento e a ação. Neste último capítulo ainda explicito elementos de minha poética e minhas visões sobre este encontro criativo entre escultura e performance e exponho o meu interesse pelo elo entre o escultórico, o movimento e a incorporação da ação humana através de sua presença na obra. A tudo isso, dentro de minha produção artística, nomeio de esculturas performáveis.

---

<sup>2</sup> Denominadas pelo próprio Tunga, dentro de seu próprio corpo de obra artístico, de instaurações.

# 1. CONTEXTO E QUESTÕES SOBRE PERFORMANCE E MATERIALIDADE

Neste primeiro capítulo apresentarei questões referentes à performance no cenário da arte contemporânea, envolvendo o *performer*, a materialidade, o público e a ação. Estes tópicos são relevantes para a análise e para o entendimento de trabalhos que apresentam a comunhão, a materialidade e a ação, pois, como sugerido por Lygia Clark (1980), considero importante o estudo do *performer* incorporar outros elementos, como o público, para além do corpo do próprio artista, como será abordado nos capítulos subsequentes.

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a 'obra de arte' como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. (Ibidem, p. 31).

Na primeira parte deste capítulo trato de aspectos pertinentes ao público enquanto *performer*. Nele mostro como a proposição dessa participação muda o paradigma do espectador, resultando em uma força criativa adicional que expande a significação da obra e afeta sua temporalidade. Na segunda sessão deste capítulo adentro na questão dos *performers* designados e como isso afeta as características essenciais da performance, como a temporalidade, a autenticidade e, também, os seus efeitos institucionais. Na terceira e última parte examino a transformação material ocorrida durante a performance, explico como isso afeta a singularidade da obra, aponto a relevância do assunto quando consideramos o fato de que parte do interesse pela performance, pelo público em geral, vem de sua autenticidade (WARD, 1998) e mostro como a interação do corpo deve ser considerada como parte da obra, não somente seu resultado final.

Todas as discussões aqui apresentadas são importantes para a melhor compreensão das obras de outros artistas, alguns deles apresentados no segundo capítulo, e, também, de minhas próprias obras, apresentadas no terceiro capítulo. Ao apresentar minhas obras, utilizo os conceitos aqui apresentados, como, por exemplo, *performers* designados, a ideia de público não somente como ativador da obra, mas como contribuidor criativo, e a manipulação de elementos plásticos na escultura através da performance.

## 1.1. Público como *performer* pela produção de significação e subjetividade

Para Alberro (2017), o papel tradicional do público de arte teria uma natureza passiva, sua tarefa seria, usando apenas o sentido da visão, subordinar-se à lógica de um objeto artístico auto-contido para compreendê-lo, assim, evitando os aspectos fenomenológicos relativos à essa experiência. O público era inicialmente um admirador que assiste e observa à distância (KLOCKER, 1998), isto é, era um receptor que através de estímulo ótico usufruía de um prazer *voyerístico* (BERNSTEIN, 2005), vindo da contemplação.

Tal tipo de pensamento foi revisto e, desde então, a significação artística passou a assumir que o sentido pode ser produzido no encontro entre obra e espectador através, também, da interatividade e participação do público, conferindo, assim, um caráter criativo à atividade. Alberro (2017, p.5) chama esta intersecção relacionalmente dinâmica de “campo estético”<sup>3</sup>, sendo ele o território no qual o público constrói o sentido a partir de sua experiência subjetiva, aproximando a arte da vida.

Desde que a possibilidade de interatividade na arte começou a ser explorada, mais visivelmente nas poéticas dos anos 1960, há uma abertura estética para esta expansão do conceito de arte. Com a popularização da performance, tal dinâmica foi alterada:

A presença do corpo no centro da performance põe a distância entre o público e o artista em curto-circuito. A ênfase do trabalho é, por sua vez, centrada no processo em lugar do produto. (...) A plateia agora se encontra em uma relação de intersubjetividade com o eu do artista incorporado no processo de produção do trabalho.<sup>4</sup> (KLOCKER, 1998, p.159).

O público foi, então, tirado de sua zona de conforto. Foi exigido dele um novo tipo de atenção, confrontando-o com a arte, desafiando as noções pré-existentes de conexão entre público e obra, realidade e experiência, o que, até então, era o oposto da experiência de apreciação de arte hegemônica. Nessa nova subjetividade artística, o artista ganhava a posição de um “instigador de criação” (ALBERRO, 2017, p.12), exigindo um engajamento imaginativo

---

<sup>3</sup> Tradução livre de “*aesthetic field*”.

<sup>4</sup> Tradução livre. No original: “*The presence of the body in the center of the performance short-circuits the distance between artist and public. The emphasis of the work is, in turn centered on the process rather than the product. The mode of reception is therefore complicated – instead of observing a self-contained art object, the audience now finds itself in an intersubjective relation with the embodied self of the artist in the process of producing work.*” (KLOCKER, 1996, p.159).

por parte do espectador. O significado da obra passa a ser construído a partir das interações entre os elementos que incluem tudo que a tange, seja sua materialidade, sua visualidade, o espaço expositivo, seus escritos ou declarações, os feitos pelo artista ou qualquer outra pessoa sobre tal trabalho. Ele não mais se localiza apenas na intenção do artista e nem na pura essência da obra (ALBERRO, 2017).

Portanto, a significação da obra de arte, quando é considerada através da subjetividade criativa do espectador, é algo que nunca se completa ou termina, sempre é postergada, tratando-se de uma *différance*<sup>5</sup> (DERRIDA, 2014) aplicada ao contexto artístico. Ela é algo sempre em movimento, com constante suplementação de sentidos, em um “jogo de significação” artística na qual a recombinação de elementos proporciona uma infinita ressignificação, com o público participando ativamente de sua composição.

Ademais, seguindo os enunciados de Jacques Rancière (2012), a compreensão e interpretação diferem, em nível de comprometimento, do espectador emancipado. Trata-se da relação que o público tem com a obra de arte participativa, produzindo um novo modelo de engajamento artístico, mais criativo, cultural e socialmente mais aprofundado, que ocorre em virtude da interação e do contato físico, perceptivo e subjetivo do público com a obra, não mais estática, mas junta ao espaço e o tempo, criando uma percepção sócio-relacional da obra.

A participação do público na arte ocorre, por sua vez, segundo Júlio Plaza (2003), tomando as palavras de Umberto Eco, em uma abertura à recepção em nível de segundo grau, na qual o artista pede ao público que participe ativamente, manipulando e explorando o objeto artístico através de aspectos físicos e psicológicos, deste modo, encurtando “a distância entre o criador e espectador” (Ibidem). Ambientes<sup>6</sup> participativos contribuem para “o desaparecimento e desmaterialização” da obra, substituindo-os pela “situação perceptiva” como re-criação (Ibidem, p.14) que engaja a subjetividade e o corpo físico do público, configurando uma participação ativa.

O tempo calcado por um ritual performativo-participativo é manipulado pelas individualidades do público. Ele é suspenso e expande-se sensorialmente pela produção de uma realidade alterada imersiva, para além do cotidiano reconhecível (FISCHER, 2009). Há uma correlação entre a duração da participação e a inclusão do receptor no processo criativo,

---

<sup>5</sup> Termo usado por Jacques Derrida, no qual o sentido das palavras é uma construção infundável a partir de palavras adicionais.

<sup>6</sup> Na noção de *environment* de Frank Popper os níveis de participação mais complexos, que incluem atividades motoras, perceptivas, além do tradicional olhar contemplativo, são instigados no público.

como postulado por Simón Marchán Fiz, ou seja, o alongamento do *spectatorship*<sup>7</sup> através da vivência singular em interações propostas pelos artistas, dinamizando a interpretação da arte, o que acarreta a inclusão do espectador no processo criativo e em uma desmaterialização da obra (BENEZRA, 2020).

A obra que pede participação do público, então, aparece como um gatilho sensibilizador em um diálogo entre ela, o artista e o público. O público, por sua vez, é conduzido pelas proposições do artista e provocado através do contato com a obra, é preparado para uma sensibilização em dimensão física, sensorial e subjetiva que ocorre com a vivência artística propiciada pela contaminação experienciada. Com isso, há a liberação do mito do artista como único possuidor do controle criativo (ALBERRO, 2017). Esta aproximação entre artista e público resulta numa co-autoria criativa, por meio da ação interativa criadora. Dessa forma, o corpo do público se imerge na obra, torna-se parte dela e a obra se desmaterializa, a noção de performance é expandida ao espectador por uma vivência artística performativa. Enquanto isso o engajamento com participação ativa, motora e sensorial, junto da vivência, emerge sob um estado de performatividade no público e ele torna-se o *performer*.

Davies (2013), ademais, considera que a presença do *performer*, por si só, já faz da obra uma performance. Logo, toda obra em que há um *performer* é uma performance. Em vista disso, o público é *performer*, dado que seu envolvimento com a obra o incorpore à experiência de *performer* e seu estado de consciência respectivo.

---

<sup>7</sup> Em tradução livre, pode ser entendido como o “ato de recepção” pelo espectador.

## 1.2. *Performers* designados

As performances tradicionais valorizavam a presença física do corpo do artista, porém a obrigatoriedade de presença passou a não ser mais necessariamente vinculada apenas ao corpo do artista, trazendo a possibilidade de performances executadas por outros indivíduos escolhidos pelo artista proponente. Já vimos a possibilidade do público como *performer*, mas, anteriormente a esse fenômeno, o artista por vezes trazia outras pessoas para performarem sua obra.

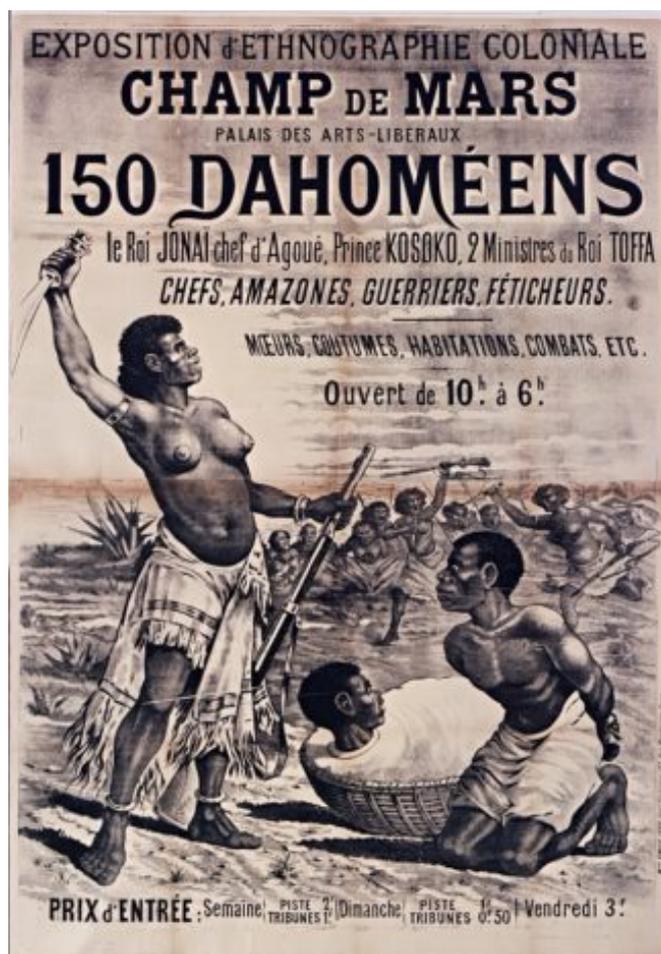
Claire Bishop (2012b) chama a terceirização da performance de “performance designada”<sup>8</sup>, quando se empregam pessoas que não são profissionais em arte nem em performance, mesmo que são especialistas de outras áreas, para a posição que tradicionalmente seria do artista-*performer*. Este indivíduo ou grupo é designado a estar presente e a performar em nome do artista, em momentos e locais específicos, e seguindo suas instruções. Nesse caso há uma contaminação criativa do *performer* na obra, sendo sua participação impregnada pela sua individualidade, possuindo assim um certo grau de imprevisibilidade. A referida externalização, contudo, não é apenas do corpo do artista, mas também daquele que atinge a autenticidade proporcionada pela obra. Um realismo é invocado pela proximidade do *performer* designado com a representação real da proposta, sob forma de uma autenticidade planejada (Ibidem). Isso porque o artista designa a sua função a alguém que performará sua própria categoria socioeconômica ou uma habilidade específica.

Performances designadas, nas quais o indivíduo performa um aspecto de sua identidade, são chamadas “*live installation*” por Bishop (Ibidem, p.92). As obras podem ter seus *performers* escolhidos por uma característica socioeconômica-cultural. Este tipo de escolha, por vezes, enfatiza a percepção de que estes *performers* designados estão sendo explorados ou exibidos (Ibidem), assemelhando-se, neste aspecto, aos “espetáculos etnológicos” característicos das feiras e circos do fim do século XIX e início do século XX (Imagem 1), trazendo o debate sobre ética e representação na arte.

---

<sup>8</sup> Tradução livre de “*delegated performance*”.

Imagem 1 – Cartaz para Village noir, espetáculo etnológico colonial em Paris (1901-29). Autoria desconhecida.



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, ENT DN-1 (LEVY,Emile/3)-GRAND ROUL.

Em outras performances, o *performer* designado é selecionado por sua área profissional ou alguma especialidade que é utilizada na performance, sendo o foco a atividade ou habilidade performada, que é incorporada na obra. Tino Sehgal refere-se a estas obras como “situações” (BISHOP, 2012b), ao invés de performance, sendo elas situações construídas<sup>9</sup>.

Alguns aspectos da performance são afetados por esta prática, como seus aspectos temporais e disponibilidade de realização. O horário em que a execução da performance ocorre anteriormente acontecia em longas horas nas quais o artista performava ininterruptamente, por vezes até dias. Com o uso de *performers* designados, o horário deve obedecer a algumas regras e ser justo para os *performers* designados. Logo, o horário é o funcionamento regular da galeria,

<sup>9</sup> Tradução livre de: “constructed situations”.

ou muitas vezes deve ocorrer de acordo com leis trabalhistas. Também é mais comum performances diárias durante o funcionamento da galeria, como uma atração teatral.

Duração também é uma das características afetadas, pois explorar a resistência do corpo do artista torna-se algo mais limitado, cujas restrições do outro devem ser levadas em consideração, sejam elas a disponibilidade do indivíduo ou os recursos financeiros dos quais o artista dispõe em pagar ao *performer*. Bishop comenta que, nos anos 60 e 70, o corpo do artista era utilizado, entre outros motivos, por ser mais barato do que contratar outra pessoa. As performances inicialmente eram economicamente democráticas, pois jovens artistas sem acesso a recursos financeiros podiam produzi-las com a ajuda de amigos artistas em sua comunidade. Se comparadas com essas performances, as atuais performances designadas são um luxo, no qual com frequência paga-se salários aos *performers*.

A economia da arte e maior disponibilização de recursos para performance trouxe a necessidade de *performers* não-artistas. Ela vem como resultado de uma mudança no papel que a performance possuía no mundo da arte, com aumento em sua demanda pelo mercado da arte. Inicialmente, a ocorrência de eventos efêmeros abalava o mercado pois desmaterializava-o, porém atualmente as performances trazem prestígio e capital simbólico (AUSLANDER, 1999). Sua ocorrência em galerias e feiras de arte cria burburinho, sendo midiável e, logo, capitalizável.

A terceirização do *performer* na arte aumenta a imprevisibilidade (BISHOP, 2012b), logo aumentado o risco. Há a possibilidade de uma obra simplesmente não dar certo. No entanto, Bishop diz que a tendência é que a arte contemporânea se profissionalize cada vez mais, com aumento de plateia, maior envolvimento monetário e maior colaboração com outros profissionais, então naturalmente aproximando as performances de teatro ou cinema.

Em algumas performances, o *performer* designado é selecionado por sua área profissional ou alguma especialidade que é utilizada na performance, sendo o foco a atividade ou habilidade a ser performada e incorporada na obra. O artista Tino Sehgal refere-se a estas obras como “situações” (BISHOP, 2012b, p.96), ao invés de performance, sendo elas situações construídas<sup>10</sup>. Alguns aspectos da performance são afetados por esta prática, como seus como a temporalidade e a disponibilidade de realização. Antigamente a performance poderia acontecer durante longas horas com o artista performando ininterruptamente, podendo durar

---

<sup>10</sup> Tradução livre de “*constructed situations*”.

dias. Com o uso de *performers* designados, começam a surgir a necessidade de obedecer a algumas regras referentes ao tempo de trabalho justo para os *performers* designados. Logo, a duração passa a ser o funcionamento regular da galeria ou, muitas vezes, deve ocorrer de acordo com leis trabalhistas. Também é mais comum performances diárias durante o funcionamento da galeria, como uma atração teatral.

Assim, a duração também é uma das características afetadas, pois explorar a resistência do corpo do artista torna-se algo mais limitado, cujas restrições do outro devem ser levadas em consideração, sejam elas a disponibilidade do indivíduo ou os recursos financeiros dos quais o artista dispõe em pagar ao *performer*. Bishop comenta que, nos anos de 1960 e 1970, o corpo do artista era utilizado, entre outros motivos, por ser mais barato do que contratar outra pessoa. As performances inicialmente eram economicamente democráticas, pois jovens artistas sem acesso a recursos financeiros podiam produzi-las com a ajuda de amigos artistas em sua comunidade. Se comparadas com essas performances, as atuais performances designadas são um luxo, pois, com frequência, paga-se salários aos *performers*.

A economia da arte e a maior disponibilidade de recursos para performance trouxeram a necessidade de *performers* não-artistas. Elas vêm como resultado de uma mudança no papel que a performance possui no mundo da arte, como o aumento em sua demanda pelo mercado da arte. Inicialmente, a ocorrência de eventos efêmeros abalava o mercado, pois desmaterializava-o. Atualmente as performances trazem prestígio e capital simbólico (AUSLANDER, 1999). Sua ocorrência em galerias e feiras de arte cria burburinho, sendo midiável e, logo, capitalizável. A terceirização do *performer* na arte aumenta a imprevisibilidade (BISHOP, 2012b), logo aumentado o risco. Há a possibilidade de uma obra simplesmente não dar certo. No entanto, Bishop (Ibidem) diz que a tendência é da arte contemporânea se profissionalizar cada vez mais, com aumento de plateia, maior envolvimento monetário e maior colaboração com outros profissionais, aproximando, então, as performances de outras linguagens, como o teatro e o cinema.

### 1.3. Manipulação de elementos plásticos através da performance

Nada existe fora de um contexto, inclusive em relação à criação artística. O conjunto de circunstâncias criadoras deve ser considerado na ontologia do trabalho de arte, não somente na estrutura ou na matéria, na forma de um resultado final. Creditar apenas pontos formais em uma obra, adjacientemente a uma despreocupação com a ação criadora, o contexto em que ela se encontra ou a poética ali estabelecida assemelha-se a considerarmos um texto como uma mera sequência de palavras, ou uma música como apenas uma sequência de notas. As várias características do contexto social e histórico no qual a obra foi criada, para além da forma, contribuem para sua identidade, sendo aspectos a serem considerados, mas não limitando a análise à função, estilo, referências culturais, fatores tecnológicos, localização dentro da história da arte e, nem mesmo, ao gênero ou à categorização da obra. Por serem criações humanas<sup>11</sup>, obras de arte não são desconectáveis de seu entorno ou de sua história, nem de seu artista, do público, do local em que ela é exposta ou de tudo que levou a sua criação e que diz respeito a ela. Tal proposição fica clara quando consideramos que falsificações de obras de arte tem valor reduzido quando descobertas serem cópias. Comparado ao original, o falso tem um contexto de criação diferente, assim, não possuindo as mesmas propriedades estéticas e sendo uma deturpação do feito artístico implicado (DAVIES, 2013). Assim, na apreciação, compreensão e significação da obra, incluímos a ação que o produziu.

Esse pensamento é esclarecido por Currie (1988), que considera que obras de arte são trabalhos identificados pelo tipo de ação realizada em suas criações, considerando não só o que foi feito, mas, também, como foi feito. Tal ideia parece ser um paradoxo, pois nos deparamos com muitas obras de arte apenas após sua realização final, porém ela se explica pela multiplicidade na essência existente em cada obra. O trabalho é representado por estruturas ou objetos reais, e uma apreciação desta natureza envolve consciência do feito conquistado pelo artista. Considerando que peças criadas por um “caminho heurístico”<sup>12</sup> (CURRIE, 1988, p.12) específico possuem identidades diferentes, mesmo que resultando na mesma estrutura, é também possível considerar que estruturas diferentes sejam criadas ao utilizar o mesmo

---

<sup>11</sup> Davies (2013) refere-se a obras de arte como constructos sociais por serem criações do ser humano, em oposto às criações da natureza.

<sup>12</sup> Tradução livre para *heuristic path*, que diz respeito ao modo específico no qual uma determinada obra de arte é criada.

caminho. A mesma ideia também foi defendida por Danto (2006), que argumentava que obras de arte indistinguíveis diferem em seu valor estético.

Em seus escritos sobre a criação artística, Flusser (1998, p.3) também valoriza o caminho necessário para se chegar ao resultado final quando diz que criações artísticas e científicas tem uma “ligação subterrânea”, ambas são unidas por serem “articulação de conhecimento” e fruto da vivência humanas<sup>13</sup>:

(...) não há diferença entre criação em ciência e em arte. Os cientistas sempre se têm aberto para vivências não-articuladas, e os artistas, para conhecimentos não-articulados. Toda criação científica é “obra de arte”, toda criação artística é “articulação de conhecimento”. Por exemplo: é fácil mostrar a vivência barroca no sistema de Newton, a romântica no sistema de Darwin, a geometria perspectivista nas pinturas renascentistas e a matemática dos conjuntos na composição de Schoenberg. O que é preciso fazer é levar ao nível da consciência tal ligação subterrânea que sempre tem unido ciência e arte. Tal ligação ininterrupta entre vivência e conhecimento deve ser conscientizada, se quisermos ter vivências e conhecimentos plenamente humanos, isto é: políticos, intersubjetivos. (Ibidem, p.3).

Essa aproximação entre arte e vida deve-se a uma hiperconsciência da arte com relação a si mesma e seu ambiente, definida como um acentuado estado de consciência que, segundo Allan Kaprow (1976 apud. BASBAUM, 1999), permite que tudo no universo seja uma obra de arte. Diante disso, considerando as inúmeras ocorrências perceptivas que nos cercam, é criada uma série de relações da obra de arte com o mundo e a vida. A arte, desse modo, desloca-se para um modelo experimental de caráter situacional, operacional, estrutural, de autorreferência ou de *feedback*, e de aprendizagem (BASBAUM, 1999).

O reconhecimento do processo como obra, e não apenas a valorização de seu resultado, no entanto, aparece mais explicitamente na arte pós-guerra, sendo este o “resultado de uma nova relação com a temporalidade em um mundo marcado pela possibilidade de destruição total” (SCHIMMEL, 1998, p.17) advinda da nova consciência existencial gerada pelo impacto pós-bombas atômicas. A humanidade havia mudado sua consciência, tornando-se mais alerta à ideia de fragilidade da criação, então, sujeita a uma destruição de grande magnitude, assim como também à força existente no ato.

---

<sup>13</sup> Flusser (Ibidem) apresenta simultaneamente a união da ciência com a arte como uma certeza, mas também refere-se a ela como utopia, demonstrando consciência da dissonância paradoxal entre a sua teoria e a realidade.

Imagem 2 - Registro fotográfico das sombras de Hiroshima. World History Archive, 2015



Fonte: Alamy. Disponível em <<https://www.alamy.com/stock-photo-world-war-ii-human-shadow-on-bank-steps-in-hiroshima-after-the-explosion-84968854.html>>.

Em “*Anthropometry*”, de Yves Klein, de 1958<sup>14</sup>, essa relação histórica entre arte e vida mostra-se evidente. Segundo o próprio artista, a obra foi influenciada, dentre outros elementos, pelas “sombras de Hiroshima”<sup>15</sup> (SCHIMMEL, 1998, p.31), ver imagem 2. Ele teve contato com o fenômeno ao assistir o documentário “*Ikiteite yokatta*”<sup>16</sup>, do diretor Fumio Kamei (1956). O fato fizera-o ponderar sobre marcas feitas por corpos humanos como vestígio de ações ali ocorridas.

O ato, imbuído de subjetividade humana, é único e individualizador da matéria (DELEUZE, 2003), mesmo quando consiste em uma ação formuláica seguida passo a passo. Isto se deve porque, quando executada por pessoas diferentes, ele é somado às individualidades e essência do agente, desse modo, variando, posto que:

---

<sup>14</sup> Obra na qual o artista usou modelos como “pincéis vivos”, rolando, carregando-se e arrastando seus corpos, deixando marcas de tinta na tela esticada no chão. Tais movimentos, apesar de descontraídos, tiveram influência de movimentos do judô. A prática teve seu primeiro registro em uma performance em Junho de 1958, na casa de Robert Gode, um mestre judoca amigo de Klein.

<sup>15</sup> Lembrando as impressões feitas na caverna de Lascaux. Porém, imersas em um grande pesar dramático e humanístico, as marcas feitas pelo estouro de luz e calor repentino em Hiroshima imprimiram nas paredes e chão da cidade as ações que os cidadãos desenvolviam durante a queda da bomba, deixando registros de espaço negativo no formato do corpo das pessoas em meio a ações, logo sombras, por toda cidade.

<sup>16</sup> Em katakana: *生きていてよかった*. Lançado para o Reino Unido como “*The Shadow in the Stone*”, nos EUA como “*It’s Good to Live*” e na França como “*I est toujours bon de vivre*”.

Cada sujeito exprime o mundo de um certo ponto de vista. Mas o ponto de vista é a própria diferença, a diferença interna e absoluta. Cada sujeito exprime, pois, um mundo absolutamente diferente e, sem dúvida, o mundo expresso não existe fora do sujeito que o exprime (o que chamamos de mundo exterior é apenas a projeção ilusória, o limite uniformizante de todos esses mundos expressos). [...] Cada essência [...] não se reduz a um estado psicológico, nem a uma subjetividade psicológica, nem mesmo a uma forma qualquer de subjetividade superior. A essência é a qualidade última no âmago do sujeito, mas essa qualidade é mais profunda do que o sujeito, é de outra ordem. [...] Enrolando-se sobre si mesma ela constitui a subjetividade. [...] A essência não é apenas individual, é individualizante. (Ibidem, p.40).

Quando o ato é realizado em momentos diferentes, mesmo que pelo mesmo indivíduo, ele apresenta-se imerso em sua linha de tempo, nas palavras de Deleuze, “linhas de aprendizado”, a sua memória. O tempo é mutante, contém todos os tempos anteriores, “todas as outras dimensões se unem e encontram a verdade que lhes corresponde” (Ibidem, p.23), constrói-se e confunde-se com movimentos internos e externos vividos pelo *performer*, mas, também, fora do sujeito e independente dele, sendo assim, sempre único e conectado à subjetividade do *performer*:

[...] o sujeito-artista tem a revelação de um tempo original, enrolado, complicado na própria essência, abarcando de uma só vez todas as suas séries e suas dimensões. Aí está o sentido da expressão "tempo redescoberto". [...] O que a arte nos faz redescobrir é o tempo tal como se encontra enrolado na essência, tal como nasce no mundo envolvido da essência. (Ibidem, p.43).

O *performer*, por sua vez, encontra-se mergulhado “no espaço-tempo, no mundo de volumes que se aproximam e se afastam” (FLUSSER, 2012, p.16), consegue manipular esses volumes, abstraindo o tempo e transformando-o em circunstância. Podemos entender o trabalho de arte, então, como um dispositivo de “processamento sensorial com potencialidade de deflagração do movimento” (BASBAUM, 1999, p.47), em que a temporalidade é um elemento agregado e, assim, inter-relações são estabelecidas.

Ao manipular os elementos plásticos através da performance, o artista explicita o caminho heurístico utilizado, enfatizando a singularidade de sua obra. Somos capazes de apreciar plenamente a estrutura do resultado final, como, também, a realização que nos levou a ela, expondo toda a multiplicidade da obra, que de outro modo seria apenas implícita. O aspecto relativo ao tempo é exposto e inegável, assim como enfatiza o ato e a singularidade da obra, simultaneamente trazendo à tona a performatividade instaurada nesta criação artística.

## 2. APROXIMAÇÃO ENTRE TRIDIMENSIONAL E PERFORMANCE

A frase famosa de Mário Pedrosa diz que a arte é o exercício experimental da liberdade (2015, p.401). Apresento, então, neste capítulo, artistas que levam a experimentação ao seu limite, chegando na divisa do que é objeto, escultura, instalação e performance.

Foram selecionados artistas e suas obras que fazem aproximações entre o tridimensional e a performance, cujas tais obras têm em comum o uso de materiais físicos como parte essencial e não substituível na ação do *performer*. Assim, as obras analisadas nas seguintes subseções apresentam, em variadas intensidades, o envolvimento do tridimensional, a materialidade, e da performance, a ação.

Primeiramente, apresento as obras de Lygia Clark, Marina Abramović, Tunga e Erwin Wurm, assim como, também, definições e características de suas produções na qual há o encontro entre tridimensional e performance. Na segunda parte apresento comparações entre elas com a finalidade de melhor entender suas diferenças, semelhanças, e a forma com que cada aspecto particular é abordado pelos artistas, como as questões que lhes instigaram são postas e seus problemas, resolvidos.

## 2.1. Obras estudadas

Performance é uma modalidade artística que tem como base o tempo e inclui o corpo humano como entidade material e como meio primário de expressão artística. O interesse inicial por performance vem da curiosidade pelo *objeto*<sup>17</sup> (WARD, 1998), o que aparece caracterizado nas obras de Lygia Clark, na primeira parte desse capítulo.

Abramović diz que performance é “um certo tipo de construção mental e física em que um artista se apresenta na frente do público” (ABRAMOVIĆ, 2002, n.p.). Porém, aqui, na segunda sessão deste capítulo, apresento os trabalhos da artista em que ela não é a *performer*, mas em que ela oferece objetos artísticos para o público performar. Escolhi-os por serem semelhantes aos de Clark, porém com diferenças essenciais, representando uma reflexão interessante sobre os elementos essenciais da performance e tangendo a materialidade do objeto.

No terceiro subcapítulo me debruço sobre as instaurações de Tunga, que, por sua vez, foram escolhidas por serem obras que não só desafiam os limites da performance e da instalação, com também apresentam dois momentos, assunto que retorno a abordar no capítulo seguinte, quando discuto sobre minhas próprias obras.

Erwin Wurm faz um paralelo entre a matéria esculpida e o corpo. Ele diz que o ganhar e perder peso de uma pessoa assemelha-se a adicionar e remover argila em uma escultura (WURM, 2015), considerando que o processo em que a materialidade de uma escultura é moldada assemelha-se à materialidade de um corpo sendo esculpido, mostrando como o corpo pode ser visto como um elemento escultórico. Este interesse pelo corpo em convergência com a escultura está mais presente em suas esculturas performativas, as quais abordo na quarta e última subseção deste capítulo.

### 2.1.1. Lygia Clark

Os trabalhos de Clark após os anos de 1960 têm uma natureza performática. Ela enfatiza nestas obras elementos fundamentais para a performance, como a imaterialidade,

---

<sup>17</sup> Ward chama de *objeto*, com significado de não-objeto, da Teoria do Não-Objeto (GULLAR, 2007).

a temporalidade, a corporeidade, a presença e a imanência (LEPICKI, 2017). A artista, porém, aborda tais elementos de forma quase oposta aos outros artistas contemporâneos a ela, realizando uma espécie de antiperformance: a performance ainda tem lugar em suas obras, porém ela toma forma em um espaço negativo.

Clark se ofendia com a associação de suas obras a termos como *happening*, performance ou *body art* e recusava o uso de tais termos ao se referir a suas produções. Ela tinha diversas críticas quanto a essas modalidades, mas também considerava que os termos se aplicavam adequadamente ao que produzia. Para ela, esses termos remetem a um evento voyeurístico e à passividade do público, oferecendo a ele o fruto das fantasias e impulsos do artista. Ela era avessa à ideia de usar as ações e o corpo do artista como objeto de contemplação ou admiração. Para tanto, quando Lygia Clark começou a introduzir performance em seus trabalhos participativos dos anos de 1960, ela os chamou de “proposições” e chamou as pessoas que seguiam suas proposições de “participantes”.

Segundo ela, “quando um artista usa um objeto da vida cotidiana (*ready-made*) pensa dar a este objeto um poder poético (...) não há necessidade de objeto: é o ato que engendra a poesia” (CLARK, 1965 apud. CLARK, 1998a, p.153) Em suas obras, ela toma a imanência da ação e o efeito que ela tem no participante e as torna em obra de arte, distanciando-se do objeto. Tendo isso em vista, essa era uma de suas críticas à *body art*, à *performance art* e aos *happenings*, pois considerava que eles não se aprofundaram sua crítica à arte tradicional. No caso, os seus artistas propositores apenas substituíam os objetos de arte pelo corpo do artista, posto como objeto, e tomavam isso como radicalidade artística, mas, na verdade, Clark afirmava, era apenas uma má interpretação da ideia de desobjetificação da arte uma vez que tal substituição era apenas um deslocamento. O corpo do artista passou a ser o objeto de arte, fruto de contemplação e admiração:

Artistas que não produzem mais objetos, mas, ao invés disso, fazem propostas, tornam-se em personagens super-vedetes para compensar a anonimidade da autoria dos seus trabalhos. Aí acontece uma catarse e regressão toda que invade o campo processual (CLARK apud. LEPICKI, 2017, n.p.).

Em seu texto “Da supressão do objeto (anotações)”, Clark (2006) aponta que as modalidades em questão também estavam, naquele momento, imersas em discursos

retóricos narcisistas, de autoelogio e enaltecimento da presença do artista<sup>18</sup>, chegando à martirização, em um mero modismo. Ela chega a considerar que eram atitudes compensatórias, patológicas e regressivas:

Parece-me mal resolvido como pensamento de negação da obra e do mito do artista. Atitude romântica do artista que ainda precisa de um objeto, mesmo sendo ele, o objeto, para negar. (...)

Desde que o objeto morreu, ele substitui o objeto no sentido literal e passa a ser o mesmo numa atitude meramente ilustrativa (...). Na medida que ele se torna objeto, ele não assume a perda poética ainda transferida, ao contrário, é ainda o corpo que se torna objeto mas não há salto qualitativo, é uma atitude regressiva.

Quanto aos que expõem a patologia como obra de arte: pode ser uma decorrência do cruzamento da arte e a patologia o estar a haver, na essência, uma falta de pensamento total, de percepção do verdadeiro sentido desse problema tão grave e belo, deturpação que se poderia chamar modismo. (Ibidem, p.351).

Clark aponta de forma crítica qualquer condição de objeto passivo na arte. A primeira vez que apresentou tal questionamento foi em sua série “Bichos” (1960-63). Na ocasião, em suas proposições, ela mobilizava os participantes convidando-os a participarem de práticas ao vivo, levando-os a uma descoberta imanente na qual eles utilizavam seus próprios corpos. Para ela, a arte deve aproximar-se do imaterial, renegando a essência da matéria. Apesar de ainda utilizar matéria física em suas obras, tal escolha era aliada à precariedade, utilizando a matéria precária, que “desobjetifica” a arte, pois a precariedade do material afeta o tempo, tirando o foco do objeto, e o tempo afeta a precariedade do material.

O tempo era mais um aspecto que Clark abordava, para as artes performáticas da época, de forma incomum. Ela se opunha à natureza efêmera das performances e dos *happenings*, sendo esta mais uma de suas críticas a essas modalidades. Em carta (CLARK, 1998b) a Hélio Oiticica, ela relata que tentou realizar suas propostas de duas a três vezes, que elas, então, acabaram tomando o caráter de *happening* e que não houve participação satisfatória nem para ela e nem para os participantes. Para superar essa dificuldade, durante suas aulas na Sorbonne, dava aos seus estudantes, repetidamente, as mesmas proposições psicocorpóreas com os seus objetos sensoriais, por vezes repetindo-

---

<sup>18</sup> No caso de obras de performance em que o artista exhibe-se com uma determinada ação a um público, que a observa como algo estático tal como se olha um objeto. A artista (Ibidem) cita como exemplos a obra “*The Conditioning, first action of Self-Portraits*”, de Gina Pane (1973).

as por meses ou, até, anos seguidos. Afirmava, também, que, nessas experiências, não havia a obsolescência do ato, como no *happening*, cuja natureza o delimita a acontecimentos pontuais. Ocorria uma acumulação de tempo com retorno contínuo às mesmas propostas e materiais. A cada retorno, a cada diferença encontrada e problema resolvido a obsolescência desaparecia. A ação repetida criava uma atemporalidade e então, o “corpo coletivo”, formulação elaborada por Clark, tornava-se uma subjetividade coletiva.

A repetição, continuidade e acumulação de ações, eram encorajadas, exigindo comprometimento do participante. O tempo, portanto, na arte de Clark, era alongado, não apenas no pretérito, uma reprodução ou observação do gesto do artista, mas uma construção presente e futura que o participante criava, sem limite temporal. Passado, presente e futuro se misturavam e se acumulavam, numa transtemporalidade do ato em face à precariedade. O tempo se fazia com a ação do coletivo, com o comprometimento e a persistência dos envolvidos. Acontecia, portanto, um tempo fabricado pelo coletivo.

Apesar de buscar a repetição e exigir persistência dos participantes, ela era, no entanto, contra as demonstrações de resistência física pois elas martirizavam o *performer*<sup>19</sup>. Clark era contra qualquer atividade que exacerbasse a autoria artística individual ou que pusesse o artista em foco, representando-o sob a forma de herói ou gênio. Para ela, o artista deveria abdicar-se de participar da obra, transferindo a tarefa para o participante (PEDROSA, 1998), e distanciar-se dela. A corporeidade e presença do artista deveriam aparecer de modo oposto, na forma de coletividade e anonimidade, características a serem atingidas pelos participantes, e não pelo corpo do próprio artista. Assim, ela renega a autoria, preferindo a ideia de um trabalho coletivo. Com isso, um “trabalho anônimo” seria produzido (LEPICKI, 2017), “cuja assinatura é apenas o ato do participante” (CLARK, 1998b, p.28). Clark afirmava a necessidade do artista em dissolver-se no mundo e viver no coletivo<sup>20</sup>, despersionificando a figura do artista e transformando a obra em uma estrutura viva. Essa ideia já estava presente em seu texto “A morte do plano”, de 1960, e poder ser encontrada também em outras obras, como destacado:

---

<sup>19</sup> Clark (2006) dá como exemplo a obra *The Conditioning* (1973) de Gina Pane.

<sup>20</sup> “O artista se dissolve no mundo. Seu espírito se funde com o coletivo, permanecendo ele mesmo. Pela primeira vez, ao invés de interpretar um fato existente no mundo, muda-se esse mesmo mundo por uma ação direta” (CLARK, 1965, p.66).

Ao tomar consciência de que se tratava de uma poética de si mesmo projetada para o exterior, ele compreendeu ao mesmo tempo a necessidade de reintegrar essa poética como parte indivisível de sua própria pessoa.

(...) Nós somos um todo (...). Mergulhamos na totalidade do cosmos; fazemos parte desse cosmos, vulneráveis por todos os lados (...): todos conceitos que se transformam.

O homem contemporâneo escapa as leis da gravitação espiritual. Ele aprende a flutuar na realidade cósmica como em sua própria realidade interior. Ele se sente tomado de vertigem. As muletas que o amparavam caem longe de seus braços. Ele se sente como uma criança que deve aprender a equilibrar-se para sobreviver. É a primeira experiência que começa. (CLARK, 1999, n.p)

Clark ia contra a performance convencional e separava a obra de arte do artista, porém o fazia suprimindo-o. Seu trabalho “Caminhando” (1964) foi sua primeira proposição. Nele não se produzia um objeto, mas um exercício de comprometimento de seu participante, de autoria diluída:

Através de Caminhando perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Dissolvo-me no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim. (...) Tomo consciência de que o Caminhando é a primeira passagem do meu eu para o mundo, (...). Perplexa sinto a multidão nos metrô, na cadência dos passos somados, no cruzamento de corpos que quase se tocam mas que se afastam (...). Falo e ninguém entende. Não consigo comunicar essa mudança de conceito que para mim era tão profunda e radical dividindo a arte entre ‘o que já era’ e o que poderia ser.” (CLARK, 2006, p.253).

Nos seus experimentos dos anos de 1970 e trabalhando o “corpo coletivo”, Clark embarcou em uma busca experimental por organicidade aliada a uma nova subjetividade. Através da memória corporal, uma memória que não é “uma forma a ser encontrada seja no passado, seja no futuro, mas a vivência experimental do participio presente da evolução incessante das formas” (ROLNIK, 1998, p.464), e de objetos e procedimentos, chegou à invenção da “Estruturação do *Self*”, uma série de experimentos terapêuticos, uma necessidade de “troca contínua de intersubjetividade” (CLARK, 1979 apud LEPICKI, 2017, n.p.).

Imagem 3 - "Caminhando" (1963), Lygia Clark.



Fonte: "O Mundo de Lygia Clark" Cultural Association, Rio de Janeiro. Disponível em [https://post.at.moma.org/content\\_items/1028-part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance](https://post.at.moma.org/content_items/1028-part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance)

Imagem 4 - "Caminhando" (1963), Lygia Clark. Still de vídeo.



Fonte: "O Mundo de Lygia Clark" Cultural Association, Rio de Janeiro. Disponível em [https://post.at.moma.org/content\\_items/1028-part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance](https://post.at.moma.org/content_items/1028-part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance)

Nesse momento de sua produção, Clark (1998b, p.223), em carta a Hélio Oiticica, afirmou que seu interesse era pela “fantásmica do corpo”, e não pelo corpo em si. Tal ideia vem do termo “membro fantasma”<sup>21</sup>, indicando que a artista estava atraída pelas projeções e percepções de um indivíduo sobre si mesmo e o seu entorno (BASUALDO, 1998), independentemente de serem reais ou fantasias. O próprio corpo, como matéria física, era abstraído, libertando-se da ideia que o compunha e importando apenas a subjetividade.

[Lygia se preocupava] com o ser humano como um todo [...] em todos os sentidos, não apenas no sentido visual, como pode-se imaginar que as artes plásticas estariam somente preocupadas em fazer, mas é claro que o desenvolvimento da arte moderna tem sido em grande parte questionar essa especialização e exclusividade.

[Ela queria] se preocupar com todos os sentidos, os cinco sentidos, dar ao homem o sentido do corpo, não apenas como uma entidade física, mas no sentido de pessoa, o “eu”, em relação ao cosmos. (ZILIO, 1986, p.25).

Durante sessões de “Estruturação do *Self*”, ocorridas entre 1976 e 1988, suas obras passaram a ser inteiramente imersivas através do uso dos Objetos Relacionais, suas últimas obras, promovendo um mergulho na subjetividade. O material dos Objetos Relacionais era nada notório, exacerbando a atração da artista pela precariedade, pois era usado apenas o que há de essencial para desestabilizar a subjetividade do participante, objetos a serem apenas usados e despidos de suas características que os constituíam enquanto objetos e os faziam não-objetos.

Guy Brett diz em entrevista a Carlos Zilio que:

A produção de Lygia se desmaterializa cada vez mais, enquanto a ênfase vai se deslocando na direção do ser humano. O objeto serve ao ser humano, ou serve ao potencial do ser humano em relação a vida, a busca de sua personalidade e felicidade. (ZILIO, 1986, p24).

As instruções das proposições não eram mais escritas, eram passadas aos usuários em sessões terapêuticas, pela própria artista, pelo toque, demonstrando como deveriam ser utilizados. Seu desejo, nesse momento, era atingir o estado de arte sem a arte,

---

<sup>21</sup> Condição psicológica relatada na literatura médica pela primeira vez na guerra civil americana, na qual um soldado sentia coceira em sua perna mesmo após amputá-la.

liberando o corpo e estimulando a criatividade dos participantes, que nesse momento de seu trabalho passaram a ser chamados de “clientes”, conectando mais proximamente a arte e a vida, fazendo dela uma obra de arte. Diante disso, o indivíduo era desprendido da identidade, alterando a percepção do cliente sobre ele mesmo em uma dimensão psicológica, logo, afetando sua relação com o mundo.

Imagem 5 - Rede de elástico (1973), Lygia Clark.



Fonte: "O Mundo de Lygia Clark" Cultural Association, Rio de Janeiro. Disponível em [https://post.at.moma.org/content\\_items/1028-part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance](https://post.at.moma.org/content_items/1028-part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance).

Imagem 6 - Rede de elástico (1973), Lygia Clark.



Fonte: "O Mundo de Lygia Clark" Cultural Association, Rio de Janeiro. Disponível em [https://post.at.moma.org/content\\_items/1028-part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance](https://post.at.moma.org/content_items/1028-part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance).

### 2.1.2. Marina Abramović: série *Transitory Objects for Human Use*

Após realizar *The Great Wall Walk* (1988), uma performance sem público, na muralha da China, Abramović deu-se conta que suas últimas performances não tinham plateia fisicamente presente (ABRAMOVIĆ, 2002). A artista, então, desejou que o público pudesse voltar a participar de suas experiências. Segundo ela, o público é necessário, pois a performance é como uma transmissão direta de energia (Ibidem). Décadas após refletir sobre a obra *Rhythm 0* (1974)<sup>22</sup>, ela compreendeu a potência do público na obra: "...é possível dar ferramentas ao público para te matar, mas também é possível dar ferramentas ao público para elevar seus espíritos, dando-lhes amor incondicional"<sup>23</sup> (ABRAMOVIĆ, 2017b, vídeo, 26:36).

---

<sup>22</sup> Performance na qual ela dispunha numa mesa 72 objetos diferentes, causadores de prazer (penas, morangos cobertos de chocolate, azeite de oliva, bebidas alcoólicas e rosas) e de dor (faca, tesoura, revólver carregado com uma bala, correntes, chicote, machado, lâmina e fósforos), para que o público usasse-os para interagir com ela por seis horas.

<sup>23</sup> Tradução livre do original: "... you can give tools to the public to kill you, but you also can give tools to the public to lift their spirit, and actually give them unconditional love." (ABRAMOVIĆ, 2017b, vídeo, 26:36).

Sobre a necessidade de o público estar presente na performance, ela diz: “Sempre será preciso haver o público, sempre é preciso haver espectadores que me entregam esse tipo de energia. Quanto mais público, melhor a performance fica, mais energia passa pelo espaço” (ABRAMOVIĆ, 2002, p.24), e acrescenta “Nunca a vida de ninguém se transformou por causa da experiência alheia. Eu quero mais do público. Quero que ele se envolva e passe por mudanças como acontece comigo” (Ibidem, p.17).

Objetos de poder são elementos recorrentes nas obras de Abramović. Sobre esses aparatos afetivos, como podemos chamá-los:

(...) Agem como uma articulação, entre o resultado desejado e as ações que constroem o exercício do poder. Ainda assim, qualquer exercício de poder não precisa ter um objeto no sentido de “objeto”, como o efeito passivo e reduzido dos processos de abstração, limitação e redução. Se olharmos para a etimologia da palavra objeto, encontramos um sentido mais indisciplinado de objeto: objeto como um obstáculo, algo “jogado no caminho” ou “impedindo o caminho”. Como um objeto de poder aparece é uma pergunta a se pensar. Em segundo lugar, estabelecer uma superfície de contato para o poder proporciona uma solução para o problema de como entender uma ação para o futuro. Enquanto tal, esperanças, expectativas e promessas incentivam o processo de conhecer, nomear e agir um objeto de poder. (ANDERSON, 2014, p.25).

Para Marina Abramović (2017a), em entrevista a CoBo, os chamados “objetos transitórios” são peças performativas que podem ser para uso humano ou por espíritos, com função espiritual e para proporcionar poder. Neste texto apresento apenas os de uso humano. Eles são frutos da vontade de aproximar o público de suas obras combinada à ideia de dar-lhe ferramentas “para que eles façam performances eles mesmos”, visando o desenvolvimento espiritual através da energia transmitida pelos minerais, criando uma experiência individual:

Eu cedo o objeto e você me cede o seu tempo. Quanto mais tempo você me ceder, mais experiência você ganha, então é uma troca justa. Se você não me ceder tempo, você não experiencia nada. (ABRAMOVIĆ, 2017a, n.p)<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Tradução livre de “I’ll give you the object and you have to give me the time. As much time you give to me, the more experience you get, so it’s a fair exchange. You don’t give me time, you don’t experience anything.” (ABRAMOVIĆ, 2017a, n.p).

Esses trabalhos de Abramović visam, em sua essência, restaurar a experiência estética, no sentido grego do termo<sup>25</sup>, e não no uso do corpo do espectador para contemplação artística “anestesiada”. A artista busca uma experiência de corpo inteiro, empírica e ligada ao mundo real, incluindo todos os sentidos, tal qual é posto por Merleau-Ponty (BERNSTEIN, 2005, p.286). Para atingir esta potência, ela torna o público parte da obra e ele vira o *performer*. Seus objetos transitórios possuem caráter estético e são peças de arte criadas para serem performadas. Assim, considerando seu hibridismo entre tridimensional e performance, são exemplos de esculturas performáveis nas quais o público é o *performer*.

A artista divide seus trabalhos de performance até este período entre três conceitos, “Corpo do Artista”, “Corpo do Público” e “Corpo do Estudante”, como ela afirma: “Agora pra mim está claro que neste corpo de trabalho há uma clara divisão entre o Corpo do Artista (eu performando) e o Corpo do Público (público performando)” (ABRAMOVIĆ, 2002, n.p.)<sup>26</sup>. Os objetos transitórios são obras que seguem o conceito de Corpo do Público, pois o público cumpre tarefas para que a arte aconteça (FISCHER, 2008). Eles são obras de arte apenas com a presença do Corpo do Público, como ela chama, o público-*performer*. Isso porque uso dos objetos demanda que o público entregue seu corpo ao ritual da performance, cedendo seu tempo, presença e sensibilidade, tornando-se também um agente co-criador da arte (Ibidem, p.216).

No caso, o público torna-se parte ativa da performance e desencadeia experiências mentais, sensoriais e físicas através da interação direta entre ele e os objetos. Chrissie Iles (1996) diz que os objetos de Abramović têm a imobilidade à qual Krauss (1981) se refere ao definir o que é escultura<sup>27</sup>, porém eles não são facilmente reconhecidos como uma escultura, pois eles funcionam com ferramentas aguardando serem usadas. Segundo Iles, os objetos e o público têm o mesmo *status*, e o trabalho não é considerado completo até que haja envolvimento entre eles. A vivência é o que completa a obra, logo, a interação do público ocorre numa dimensão processual de criação (FISCHER, 2009).

---

<sup>25</sup> αἰσθητικός (*aisthetikós*) significando: “oriundo da percepção dos sentidos e sensações”, sendo esta percepção atrelada ao mundo real. O oposto seria o anestésico, desprovido de sentidos ou sensações. (WARR, 2000).

<sup>26</sup> Tradução livre de “Now to me, it's more clear that in this body work there is a clear division between the Artist Body (me performing) and the Public Body (public performing)”. (ABRAMOVIĆ, 2002, n.p.).

<sup>27</sup> “Sculpture is a medium peculiarly located at the juncture between stillness and motion, time arrested and time passing” (KRAUSS, 1981, p.242).

Abramović, na palestra “*Artist Body / Public Body*”, em 2017, diz que a formas mais elevadas de arte são as que mais se aproximam do imaterial, afirmando ser a música a mais imaterial das artes e, logo, a mais elevada das artes<sup>28</sup>. A artista afirma que o futuro da arte é a arte sem objetos, não havendo nada entre o público e o artista além da troca de energia pura. Esse é o motivo dela nomear a série de *Transitory Objects*, pois são objetos usados para proporcionar e facilitar essa experiência energética apenas por um momento transitório, até que uma transformação ocorra. Uma vez que ela ocorre, os objetos podem ser removidos. “Se eu torno algo visível para algo invisível, então o invisível se torna visível.” (ABRAMOVIĆ, 2002, n.p.), diz a artista sobre seus objetos. Após a transformação da pessoa, segundo ela, o objeto torna-se obsoleto, perde sua importância e não é mais necessário.

Na referida série, o público participa ao colocar-se em posições básicas pré-determinadas: sentado, de pé ou deitado, mas de forma ativa, nunca em uma posição considerada por Abramović como passiva, de contemplação. Os materiais utilizados são cobre, ferro, madeira, minerais brasileiros– quartzo, ametista, turmalina, jade, hematita, sodalita–, sangue de porco e cabelo “de virgem coreana” (ABRAMOVIĆ, 2002). Todos eles, segundo a artista, são “materiais puros”, escolhidos por conterem determinadas energias específicas e foram por possuírem propriedades energéticas reais. Isso se justifica pela crença da artista no poder transformador dos cristais, que seriam como “computadores simplificados do nosso planeta com poderes comprovados cientificamente” (ABRAMOVIĆ, 2017a, vídeo). Diante disso tudo, os objetos servem para serem usados diariamente, provocando reações no público como receptores-executores de ações no nível do sensível (FISCHER, 2009) através da re-ritualização da vida cotidiana promovida pelo uso repetido dos objetos, e não com esculturas consideradas como de apreciação passiva:

Eles são feitos da combinação de diferentes materiais (...) os quais tem um efeito muito específico no usuário. Estes objetos somente fazem sentido quando são imbuídos de um certo poder, quando pessoas os usam. Por este motivo não os chamo de esculturas, eles são objetos para serem introduzidos todos dias na vida. Meus objetos podem ser usados por membros da família que, antes de comer tomar café-da-manhã ou ir realizar suas tarefas, eles vão até a parede e pressionam seus corpos contra estes objetos e somente depois disso se ocupam com suas vidas diárias. É papel dos objetos tornarem-se parte da vida disso. Eu não vejo problema na falta de obediência estrita às instruções para uso dos meus objetos. Do modo que vejo, a função do artista é apresentar

---

<sup>28</sup> Palestra “*Artist Body / Public Body*”, 2017b.

o trabalho e disponibilizá-lo ao público, para que o público possa completá-lo.<sup>29</sup> (ABRAMOVIĆ, 2008, n.p.).

Na exposição *Transitory Objects For Human Use*, as instruções para uso dos objetos acompanham as obras, visam conduzir o público para se prontificar ao estado performativo. Essas instruções orientam-o a uma jornada construída através da experiência ativa, não sendo necessária a obediência estrita a elas, sua finalidade é transformar o público em *performer* e em parte da obra de arte, numa crença *duchampiana* de que o público deve ser tão criativo e engajado quanto o artista (BERNSTEIN, 2006). No caso, ao protagonizar a interação com os objetos, o *performer* atuante é o público.

Imagem 7 - “Chair for departure” (1990), Marina Abramović.



Fonte: Foto de Hick Duarte para Abramović LLC. Disponível em <http://www.marinaabramovic.com/transitory.html>.

---

<sup>29</sup> Tradução livre de “*They are made of a combination of different materials (...) which have very specific effects on the user. These objects only make sense when they are invested with certain power, when people wear them. This is the reason I do not call them sculptures, they are objects to be introduced in everyday life. My objects can be used by members of a family that, before having breakfast or going about their chores, go to the wall and press their bodies against one of these objects and only then get busy with their daily lives. It is the role of the objects to become part of this life. I don’t see a problem in the lack of strict obedience to the instructions for the use of my objects. The way I see it, the artist’s function is to present the work and deliver it to the public, so the public can bring it to completion.*” (ABRAMOVIĆ, 2008, n.p.).

Imagem 8 - “Chair for departure” (1990), Marina Abramović.



Fonte: Artnet. Disponível em <http://www.artnet.com/artists/marina-abramovi%C4%87/from-chairs-for-departure-with-helmet-9U-Cys21QoOs8ZwLyJ6g1Q2>.

Imagem 9 - “Chair for departure” (1990), Marina Abramović.



Fonte: Artnet. Disponível em <http://www.artnet.com/artists/marina-abramovi%C4%87/from-chairs-for-departure-with-helmet-9U-Cys21QoOs8ZwLyJ6g1Q2>.

Ao todo, a série Transitory Objects for Human Use consiste nas obras Black Dragon (1989), Red Dragon (1989), White Dragon (1989), Shoes for Departure (1990),

Chair for Departure (1990), Inner Sky (1990), Crystal Cinema (1991), Waiting Room (1993), Rejuvenator of Astral Balance (2000), Reprogramming Levitation Module (2008), Soul Operation Table (2008), Time Energizer (2008), Beds for Human Use (2012), Chairs for Human Use (2012).

Para o desenvolvimento proposto neste trabalho, destaco a obra “*Chair for Departure*” (Cadeira para Partida) (Imagem 7), uma cadeira de ferro com um capacete no topo (Imagens 38 e 39) feito de um geodo inteiro de ametista com uma cavidade natural em sua base. Nas instruções de uso, lê-se:

“Sente-se na cadeira. Coloque sua cabeça embaixo do capacete. Mantenha os olhos fechados.  
Não se mova. Saia.  
Tempo: ilimitado.” (ABRAMOVIC, 2008, n.p.)<sup>30</sup>

Outra obra a ser destacada aqui é “*Shoes for Departure*” (Calçados para Partida) (Imagens 40 e 41), que consiste em duas peças feitas de pedaços inteiriços de ametista lapidada de aproximadamente 65 a 70kg, com cavidades artificialmente feitas para comportar os pés dos usuários. A ideia de “partida” presente nesta obra, assim como na Cadeira para Partida, é mental, e não física. O peso dos sapatos impede a mobilidade de quem os usa, tornando a interação muito limitada. As seguintes instruções são dadas:

“Coloque os sapatos com os pés descalços.  
Olhos fechados.  
Imóvel.  
Parta.” (ABRAMOVIC in BERNSTEIN, 2005, p.288)<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Tradução livre de: “Sit in the chair. Place your head under the helmet. Keep your eyes closed. / Don’t move. Leave. / Time: limitless.” Site oficial Marina Abramović. Disponível em <http://www.marinaabramovic.com/transitory.html>.

<sup>31</sup> Tradução livre de: “Enter he shoes with bare feet. / Eyes closed. / Motionless. / Depart.” BERNSTEIN, 2005.

Imagem 10 - “Shoes for departure” (1990), Marina Abramović.



Fonte: Artnet. Disponível em <http://www.artnet.com/artists/marina-abramovi%C4%87/the-shoes-for-departure-pair-g00YU-knxelfkIsqWLMUGg2>.

Imagem 11 - “Shoes for departure” (1990), Marina Abramović.



Fonte: MAI – Instituto Marina Abramović. Disponível em <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/12/marina-abramovic-retrospective>.

Durante a experiência em ambos os objetos é indicado que o usuário feche seus olhos, evocando um maior contato consigo mesmo e, assim, causando uma mudança de estado. A interação é limitada, pois ambos os objetos, sapatos e cadeira, são pesados demais para se moverem. O contato do corpo com a ametista tem como intenção provocar uma troca energética, com uma vibração de alta densidade causando uma mudança de consciência, tranquilidade mental e acalmando dores do corpo (DUNCAN, 1998). Na ocasião, foi possível obter relatos de que o público sentiu sensações de proteção e pequenez diante da pedra de grande tamanho (FISCHER, 2009). Pelas intenções da artista e pelo relato do público, fica claro que os objetos de Abramović têm função terapêutica, assim como os objetos relacionais de Lygia Clark, visando uma conexão maior do indivíduo e sua subjetividade.

### 2.1.3. Tunga: Instalações

Nos anos de 1980, o artista pernambucano-carioca<sup>32</sup> se interessou em criar obras expandidas que resultavam em um *gesamtkunstwerke*, palavra frequentemente associada a Richard Wagner para se referir à “obra de arte total”, que une todas as modalidades de arte, formando uma nova, completa e única obra (CLARKE, 2001, p. 108). Contudo, quando utilizada por Tunga, a palavra é uma referência a Kurt Schwitters e o microcosmo criado pelo artista alemão no qual todas as mídias e campos do conhecimento poderiam ser utilizadas a serviço de suas ideias (LANE, 2002, n.p.).

O trabalho de Tunga não está em um meio específico, vai para além das fronteiras da performance, da instalação ou da escultura. Viviane Matesco comenta que nas cenas criadas por ele, Tunga propunha “uma experiência radical através de informações e pulsões poéticas heterogêneas que nos varam e nos permeiam continuamente” (MATESCO, 2013, P.2574). A crítica de arte Lisette Lagnado (1997) denominou o resultado de “escultura de ação”, quando imagens são um amálgama da escultura e da performance com os vários outros campos em que o artista transitava, construídas pelas

---

<sup>32</sup> Tunga, sobre um mito de seu próprio nascimento, dizia ter nascido simultaneamente em Palmares, no Pernambuco, e no Rio de Janeiro, RJ.

marcas da passagem do gesto instaurado, da ação, pela matéria, com a transferência do corpo do artista para o corpo de outros.

O que o artista criava eram situações ritualísticas, nas quais, por vezes, o *performer* entrava em uma espécie de transe hipnótico em que o sujeito renascia em outro estado físico (FIORAVANTE, 1997). Múltiplas histórias ocorrem em suas obras. Elas eram construídas por narrativas ficcionais, relatos de um universo que combinava a ficção envolta em alegorias, mitologia, simbolismo e pseudo-ciência com uma autobiografia poética abstraída. Ele criava fábulas oníricas híbridas, também misturava elementos de realidade com a ciência e a psicanálise.

O corpo em Tunga não é um mero suporte ou objeto, mas um *quasi-corpo*, (SPERLING, 2008), entre algo que vai além da ação através da conexão com o corpo humano unindo-se às energias escultóricas, é um agente para o lirismo de Tunga, integrado ao tangível exposto em interação libidinosa com o corpo através de rituais estabelecidos por ele:

(...) a questão em sua produção não pode ser compreendida apenas pelo viés da performance ou da ação. Aqui, ao contrário da lógica de especificidades de meios, valem o contágio e a contaminação, deslocamentos que inviabilizam o pensamento a partir de categorias. A produção de Tunga pulveriza as fronteiras entre o que é performance, escultura e instalação, os limites entre realidade e ficção. O sentido do corpo aparece por intermédio de outra dinâmica, que inclui a ação e fragmentos corpóreos. No entanto, cada uma dessas designações é insuficiente para dar conta da experiência. (MATESCO, 2013, p. 2571)

Ele dizia que sua obra não deveria ser vista em fragmentos, mas em continuidade (ABRAMO, 1985), preferindo uma linha de desenvolvimento estético a obras isoladas. Seu trabalho era um *work in process* contínuo em que tudo era matéria-prima (ROLNIK, 1998). O artista brinca ao dizer, em entrevista a Abramo (1985), que seu trabalho “é como uma cama de gato. Tem a ver com Baudelaire: ir ao fundo do abismo e achar o heterogêneo”.

O léxico artístico criado por ele forma uma teia abrangendo todo seu conjunto de criações, tanto visuais quanto textuais, em uma continuidade ininterrupta. Esse contínuo, segundo César Aira (1991) citado por Basualdo (1998), tende a encurtar a distância entre a ficção e a realidade, entre a arte e a vida. A sua trama de elementos se intermeava ainda

mais ao trazer constantes autorreferências e construindo uma linguagem através do resgate de experiências (ROLNIK, 1998). Com isso, cada novo trabalho dava um novo sentido ao conjunto da obra. Havia constantemente uma retroalimentação em sua produção artística que contagiava outras obras de sua autoria, tanto na criação de trabalhos novos quanto na repotencialização e releitura de anteriores, afetando-se mutuamente. Rolnik as chama de “obras vibráteis” (Ibidem), as quais os rearranjos entre seus elementos confluíam aleatoriamente confundiam-se com o entorno e produziam novas obras:

Às vezes são apenas pedaços de obra que se atualizam em novas composições: formas, materiais, objetos, bichos, atmosferas, estruturas que retornam. Às vezes, obras inteiras. Às vezes elas mudam de nome a cada reatualização. Às vezes não. Às vezes duas obras diferentes recebem o mesmo nome, com sutilíssimas alterações. Às vezes uma obra se junta com outra e até com mais outra e, neste cruzamento, germina outra ainda, desconhecida. (ROLNIK, 1997 apud. BASUALDO, 1998, p.116).

Com frequência, Tunga empregava *performers* designados em suas obras. Em “Xifópagas Capilares” (1985)<sup>33</sup>, apresentada no Gabinete de Arte Raquel Babenco<sup>34</sup>, em São Paulo, ele utilizou gêmeas unidas por uma cabeleira castanha feita de extensões capilares de fios de *kanecalon*<sup>35</sup>. Os cabelos apresentavam um aspecto escultórico por suas características materiais nas quais, como podemos ver:

A forma, a imagem e o material são explorados pelo artista de maneira que a forma não é mais vista como puro princípio de construção, o material não é apenas elemento neutro a ser explorado, e a imagem não se constitui como conteúdo ou temática. Tunga estabelece uma relação entre os três em que um qualifica o outro, mas ao mesmo tempo provocam um deslocamento ambíguo. Introduz uma tensão entre a imagem e a matéria que coloca em suspenso o significado familiar que temos dos objetos e dessa maneira faz com que ambos se movam, pois sentimos ao mesmo tempo a interação e a oposição entre deles. (MATESCO, 2013, p.2573).

Nas obras, mesmo que aparentemente inacabadas, a desorganização na forma ocorria como uma escolha, segundo o próprio artista, um gosto pelo “abandono da

---

<sup>33</sup> A obra já havia sido apresentada em 1984, registrada em fotos de Wilson Montenegro, e foi reapresentada múltiplas vezes depois. A performance realizada em 1985 no Gabinete de Arte Raquel Babenco foi sua primeira apresentação pública.

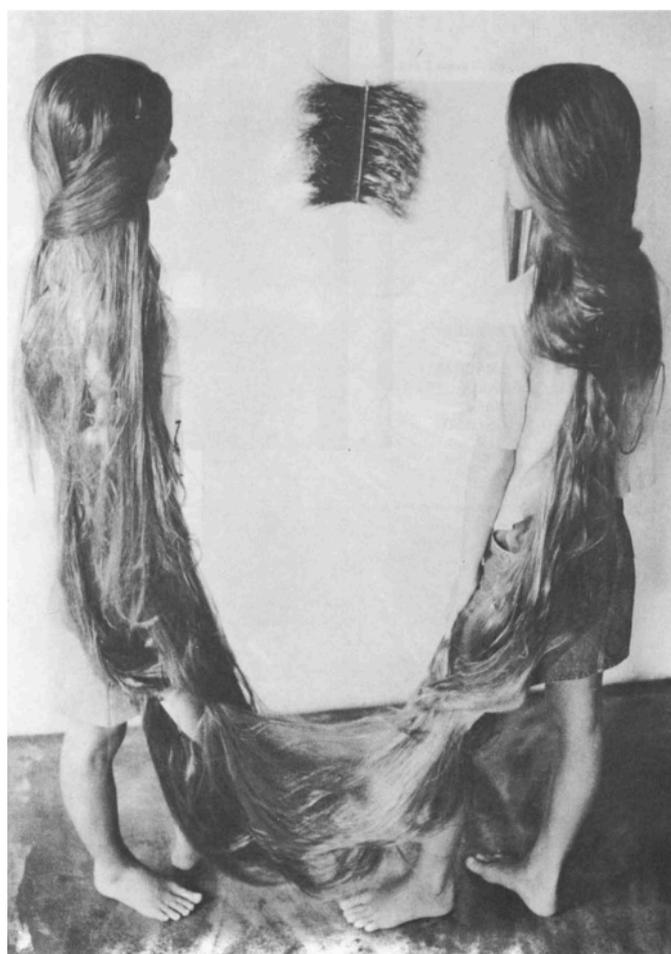
<sup>34</sup> Atualmente chama-se Galeria Raquel Arnaud.

<sup>35</sup> Material próprio para produção de perucas.

forma”, como disse Tunga a Abramo (1985). Elas ganhavam o *status* de objeto de arte não somente quando postas em movimento pelo caminhar das gêmeas (ABRAMO, 1985). Após a performance, os cabelos ficaram à mostra na exposição, pendurados na parede, junto de outras obras que faziam parte da exibição.

O *unheimlich*<sup>36</sup> (FREUD, 1974) evocado pelo trabalho era uma alegoria a temas recorrentes na obra do artista, o duplo e a transfiguração da vida. Tunga trazia abundantes elementos visuais por toda sua obra, sendo o cabelo recorrente em diversas esculturas e instalações, algo frequente em sua pesquisa plástica, uma expressão corporal repleta de significado por si só e que possibilita inúmeras leituras.

Imagem 12 - “Xifópogas Capilares” (1985), Tunga.



Fonte: Foto de Manuel Valença para Revista Prática Freudiana, 1985.

---

<sup>36</sup> Em Freud, o sentimento de estranheza inquietante envolvendo vivências familiares, gerado inclusive pelo encontro com o duplo.

Suas representações artísticas não se sustentavam por uma leitura única, iam para além do racional, pois, a intenção do artista e a percepção do público produziam relações diferentes com a arte. O artista era propositor de um “protocolo de experimentação”, produzindo e recebendo resultados imprevisíveis a ele, sendo um “catalizador de individuações” (ROLNIK, 1997). Cada pessoa que tivesse contato com seus trabalhos criaria conexões diferentes com as representações, humanas ou não, ali expostas a partir de projeções de suas vivências individuais que afetavam seus vínculos com a arte e, assim, produzindo diferentes cruzamentos e interpretações.

Em algumas apresentações de suas obras, Tunga não fornecia informações prévias que pudessem interferir na leitura de suas ideias, limitando-se a fornecer dados técnicos sobre elas (MORAIS, 1985). Sua obra se caracteriza por ser escultórica e performática, mas através de uma essência simbólica.

Há uma enormidade de sentidos que envolvem a obra. Mas ela evita essa descrição temporal de suas propriedades, por ser uma síntese, um pensamento sintético de um conjunto de questões (ABRAMO, 1985, n.p.).

A partir da década de 1990, Tunga passou a denominar suas obras que mesclavam escultura, instalação e performance de “instaurações”, indicando que suas criações não estavam completas sem a performance (COTE, 2017) e vice-versa. Para ele, a ação do *performer*, em meio a uma catarse, completava e trazia suas instalações à vida. Sobre as instaurações, Matesco (MATESCO, 2013) esclarece:

(...) é um dos mecanismos de relações entre materiais, pois os humanos integram-se à obra, seguindo o protocolo de um ritual estabelecido pelo artista, através do qual eles interagem com o que está exposto. Nesse momento o processo que se dá na face da matéria rompe a barreira do visível (...) e se apresenta no espaço, expondo-se em orgia vital em que minerais, vegetais, animais e humanos se afetam mutuamente. (Ibidem, p.2575).

Tunga redefine o tridimensional, trazendo-o para além de um volume estático. Ele se torna a convergência entre formas que se expandem e suas relações, aproximando-se da escultura social de Beuys (BASUALDO, 1998). Essa comparação entre os artistas, no entanto, se levamos em consideração a materialidade, é limitada. O brasileiro não utilizava materiais e nem formas brutas, os seus materiais eram sofisticados. Ele se

interessava pela repetição de motivos em estrutura de objetos utilizando vidro, cerâmica e materiais que tornavam o envelhecimento evidente, como ferro e cobre, que mudam de cor ao se oxidarem. Mesmo o feltro, quando usado por Tunga, era presente em sua obra pela capacidade de manipulação, por ser manufaturável em objetos, nunca em sua forma elementar.

As suas obras tinham uma estabilidade mutável, “há um momento em que são dinâmicas e outro em que são estáticas” (FIORAVANTE, 1997, n.p), metamorfoseando-se em diferentes categorias e conceitos em tempos diferentes, mas com intensidade variável entre elas. Isso produzia uma relação complexa com o tempo, que se apresentava em um fluxo psicanalítico e não linear, como em um sonho, e, ainda assim, simultaneamente contínuo junto a aspectos momentâneos.

O termo instauração apareceu pela primeira vez para se referir às obras de Tunga em uma crítica de Lagnado<sup>37</sup> sobre a obra “Querido Amigo”, apresentada em Caracas<sup>38</sup>. Sete mulheres performavam imprimindo suas genitálias em argila, invocando a frase de Oiticica “a obra nasce de apenas um toque da matéria” (LAGNADO, 1997, n.p.). Os moldes produzidos por elas eram pendurados junto de outros objetos, produzindo uma instalação com o residual da cena ocorrida. Um processo semelhante ocorre em várias outras instaurações de Tunga.

Em “*Nosferatu Spectrum*”<sup>39</sup>(2002) um violoncelista toca enquanto uma cantora lírica canta, no *atrium* da entrada de uma antiga capela em Marselha. Peças de vidro soprado de diversas cores e transparências, em sua maioria em formato de sinos, vasos, taças e morteiros, estão espalhadas pelo chão, ocupando-o quase integralmente, organizadas em grupos sobre placas de vidro, com alguns caminhos livres entre elas. Uma *performer*, vestida de preto, entra em cena e, com suas próprias mãos, maquia os objetos utilizando base e batom enquanto o público transita pelo meio da obra, junto aos músicos, deslocando-se pelo ambiente.

---

<sup>37</sup> Posteriormente, Lisete Lagnado estendeu o termo, utilizando-o também para descrever obras de Lygia Clark.

<sup>38</sup> Na 2a. Bienal Barro de América, no Museo de Arte Contemporáneo Sofia Imber, em Caracas, Venezuela, de Novembro de 1995 a Janeiro de 1996.

<sup>39</sup> Obra apresentada na Chapelle du Centre de la Vieille Charité, em Marselha na França, em Outubro de 2002.

Tunga, vestido em um terno de *tweed*, junta-se à apresentação, tomando um martelo em mãos e quebrando as peças de vidro, o que prontifica o público a se afastar e reposicionar-se ao redor da cena, próximo às paredes. O artista dá outros objetos de vidro para a mulher manipular, por vezes tocando os resíduos de maquiagem nas mãos dela, e, então, passa suas mãos sujas de maquiagem em outros objetos enquanto continua a quebrar as peças. Tunga e a *performer* saem de cena e o público mais uma vez anda pelo local, alguns chegaram a dançar com a música. Ao fim da apresentação, os objetos de vidro quebrados e as marcas de mão e maquiagem denunciavam as ações que ali tomaram lugar e o local encontrava-se com a, agora aparentemente, instalação.

Os restos expostos sob forma de instalação ou escultura trazem marcas pulsantes do encontro ali ocorrido (MATESCO, 2013), como em uma conexão psicanalítica que vai além do visível na superfície. Esses remanescentes fantasmagóricos nas instaurações de Tunga são simultaneamente testemunhas da relação que aconteceu, mas, também, o resultado de uma obra artística. O artista dizia que “a escultura é o que sobra e o que resta” (Ibidem, p.2575), como Michelangelo, que dizia que via formas dormentes que já se encontravam no interior da pedra e esculpia até libertá-las do bloco de mármore. O trabalho, no caso, não está limitado à sua imagem. Ela é um meio que, mediado pela linguagem, abre acesso a mecanismos internos do trabalho, atravessando-o (BASUALDO, 1998).

O espaço em Tunga era lacaniano e não havia limites entre o meio e o entorno, tratando-se de uma experiência imersiva. Essa noção de imersão era usada para referir-se à “relação entre um corpo e outro”, sendo afetada inclusive por questões culturais (MONTEIRO, 1999), nas quais a leitura desloca-se de acordo com o público que a recebe.

Imagem 13 - “Querido Amigo” (1996), Tunga.



Fonte: Tunga Oficial. Disponível em <https://www.tungaoficial.com.br/en/trabalhos/3500/>.

Imagem 14 - “Querido Amigo” (1996), Tunga.



Fonte: Tunga Oficial. Disponível em <https://www.tungaoficial.com.br/en/trabalhos/3500/>.

Imagem 15 - “Nosferatu Espectrum” (2001), Tunga.



Fonte: Tunga Oficial. Disponível em <https://www.tungaoficial.com.br/en/trabalhos/nosferatu-espectrum/>.

Imagem 16 - “Nosferatu Espectrum” (2001), Tunga.



Fonte: Tunga Oficial. Disponível em <https://www.tungaoficial.com.br/en/trabalhos/nosferatu-espectrum/>.

#### 2.1.4. Erwin Wurm: Esculturas Performativas

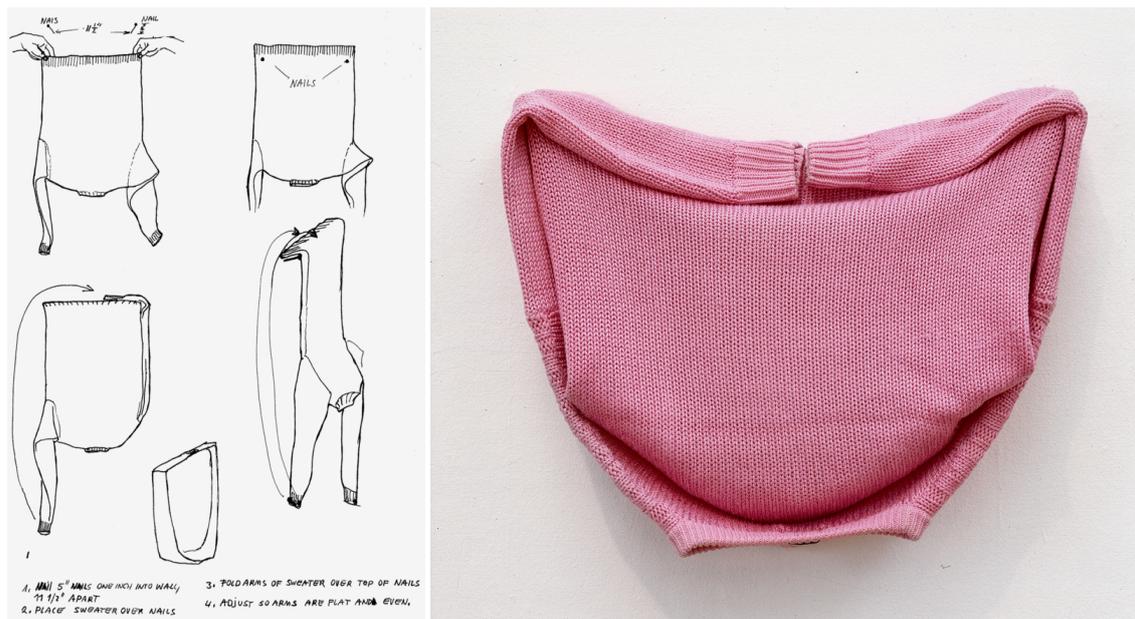
Erwin Wurm, de forma bem-humorada, questiona e explora os limites do conceito clássico de escultura. O absurdo e o paradoxo são temas constantes em suas obras (WURM, 2017), trazendo influências de Duchamp. O artista expandiu a abordagem escultórica para incluir aspectos temporais e interativos, usando o experimental e reinterpretando a escultura como motivação para ultrapassar suas noções tradicionais (ROLLIG, 2017):

Você pode tentar encontrar a qualidade escultural em tudo. Se você consegue fazer algo com isso, é outra história. Será que existe um limite para esculturalidade, e se existe, onde ele se encontra? (WURM, 2017, p.197).

Wurm começou a esboçar a ideia de *esculturas performativas* em 1990, com os pulôveres pendurados, que ele apresentava ao galerista-expositor com instruções de execução das peças, através de desenhos e notas (Imagem 17). Eles eram pendurados na parede, como quadros, mas o caráter escultórico dos pulôveres advinha do modo específico com que eles eram dobrados. Wurm remetia aos métodos tradicionais de escultura, tornando um item comum, diário, em objeto de arte ao retirar sua funcionalidade. O cerne do trabalho, contudo, era a pessoa, nos atos de dobrar e pendurar, seguir suas instruções, transferindo o foco do objeto para os manipuladores e ao processo escultórico.

Ele continuou a explorar a relação do escultórico com a ação em “*Dust Sculptures*” (1990) e em “*Fabio zieht sich na*” (1992), porém ganhou reconhecimento por esta prática apenas em sua série “*One Minute Sculptures*” (1997) (Imagem 18) (WURM, 2015). Nesta última o artista convidou o público a usar diversos objetos e seus corpos, seguindo suas instruções não somente quanto às poses, mas também com direcionamentos mentais, tornam-se esculturas por um minuto. Os objetos familiares do cotidiano evocavam confiança ao público, que então era sujeito ao constrangimento causado pelas instruções do artista (WURM, 2019). Com esta série, o artista, instruindo as pessoas a se tornarem parte de uma escultura temporária e capturando o resultado em fotos e vídeos, explorou a existência de obras de arte que duravam apenas um minuto.

Imagem 17 – Erwin Wurm, série Hanging Pullover (1990).



Fonte: WURM, Erwin. Disponível em <https://www.erwinwurm.at/artworks/clothes-sculptures.html>.

Atraído pela ideia de arte democrática, participativa, acessível e facilmente reproduzível, o artista considera que, a partir da década de 1980, a arte mais acessível para o público era a arte vinculada à mídia de massa e, então, ele buscava atingir esse meio. Tal rápida reprodução e divulgação aumentou a sua popularidade, impondo novos desafios a ele. Suas obras passaram a ser muito copiadas e em resposta ele retroalimentava sua produção com as ideias de seus “copiadores”. Ao atingir exposição o suficiente na mídia, que conseguiu aceitando participar de vídeos da MTV e revistas de cultura *pop* (Ibidem), o artista conseguiu ser então creditado pela sua ideia.

Contudo, Wurm afirma que a famosa série ainda não expressava exatamente o conceito de escultura performativa. Em comum com as esculturas performativas, suas obras trazem interferência corporal, ruído e deformação do elemento físico em questão. Ele assume que há essa conexão, mas as obras traziam a efemeridade, assim não se adequando ao conceito. O artista diz que o conceito de escultura performativa não apresenta peças efêmeras e traz obras que não possuem limite de tempo.

Imagem 18 - "4 Bananas"(1999), Erwin Wurm.



Fonte: WURM, Erwin. Disponível em <<https://www.erwinwurm.at/artworks/one-minute-sculptures.html>>.

O artista demonstra constantemente uma inquietação contra a efemeridade. Seu trabalho traz uma variedade que é fruto de sua constante experimentação com materiais e técnicas, destruindo trabalhos que “não funcionam” e realizando múltiplas séries em diferentes mídias e materialidades, simultaneamente, com a intenção de produzir algo que dure, que não seja esquecido ou guardado. Isso é perceptível ao trazer casas e prédios<sup>40</sup> como temas recorrentes em suas obras:

Você pode guardar fotos ruins numa caixa e esculturas em um porão. Não dá para fazer isso com arquitetura (...). Uma vez que foram construídas, casas ficam lá, estupidamente olhando para você. Esse, no entanto, é apenas um

---

<sup>40</sup> Em suas séries “Narrow Houses”, “Fat Houses”, “Performative Sculptures”, dentre outras mais.

motivo pelo qual eu abordo arquitetura, o outro é a qualidade escultórica inerente em cada construção. (WURM, 2017, p.193).

Seu interesse principal, portanto, é enfaticamente na forma tridimensional, na matéria física e no escultórico, apesar de incorporar performance em muitas de suas obras. Ele diz que apesar de considerar a performance algo empolgante, ele não se interessa muito pelo efêmero, considera a ideia “*new age*” demais. Por isso, sempre procura uma forma de manter registros duráveis de seu trabalho, para que eles não desapareçam. As suas esculturas performativas apresentam, portanto, uma união entre ação e estaticidade. Elas tomaram sua configuração atual a partir do momento em que o artista fez experimentos subindo em cima de blocos de argila, refletindo sobre a ação e seu resultado (WURM, 2017). Ele guardou estes experimentos iniciais, mas os blocos de argila se desmancharam com os anos, restando apenas uma escultura, a qual ele preservou fundindo-a. Anos após essas experimentações, quando sentiu o seu distanciamento com sua própria arte, ele retomou a prática com o desejo de ser um “artista que faz as coisas ele mesmo”, enquanto mantinha em paralelo a produção de outros trabalhos. Wurm chegou a afirmar:

Elas funcionam primeiramente através de ações. Elas são esculturas ativas, o “fazer” é um aspecto fundamental. Claro, estamos fazendo algo que todo trabalho artístico faz, todas esculturas, etc. Mas eu adoto um enfoque diferente. O fator decisivo foi a sensação que eu não estava mais próximo de meu trabalho, e tinha me afastado ainda mais dele, porque – como muitos artistas da minha geração – eu comecei a ter minhas ideias produzidas por outros. Eu tinha uma ideia, planejava, mas uma outra pessoa fazia o objeto. Isso traz um grande perigo, o de perder intimidade emocional e relação artística com os trabalhos. (...) Eu me empenhei em estar fisicamente envolvido em cada escultura e percebi que se pode interpretar “fisicamente envolvido” de vários modos. Você pode usar suas mãos ou subir, ou algo assim. O aspecto físico é importante: o fato de eu interferir em um objeto que está sendo feito e forçá-lo em uma forma que quero. Eu destruo ou deformedo um objeto e como resultado algo emerge – a escultura performativa. A deformação por atividade física tem algo a ver com *action painting*. E a performatividade está em foco.<sup>41</sup> (WURM, 2017, p.185).

---

<sup>41</sup> Tradução livre de: “They work first and foremost through action. They are active sculptures, the ‘making’ is a fundamental aspect. Of course, we are always doing something, every artistic work is made, every sculpture, etc. But I adopt a different approach. The deciding factor was the feeling that I was no longer close to my work, has moved ever further away from it, because – like many artists of my generation – I had begun having ideas done. I would have an idea, make plans, but someone else would actually make the object. This entails an enormous danger, and that is of losing an emotional intimacy and artistic relationship with the work. (...) I endeavored to be physically involved with every sculpture, and it occurred to me that you can interpret ‘physically involved’ in any number of ways. You can use your hands or climb up or

Seu contato com a materialidade se dá por motivos pragmáticos, pelas suas características plásticas e pela adequação física a cada projeto, não atrelando a ele simbolismos. No seu processo criativo, ele experimenta os materiais e as técnicas, fazendo as mesmas esculturas em elementos diferentes até encontrar o material que se adequa melhor ao propósito de cada peça. Nas esculturas performativas, o artista usa a argila crua como matéria, cada uma delas chegando a pesar 1000 quilos. Tendo pré-moldado sacos de argila em blocos maciços simples, ou em formas que resgatam temas anteriores de seu trabalho, geralmente formas arquitetônicas, em sua maioria, reproduções de prédios de instituições de correção, hospitais psiquiátricos e prisões, o artista ataca esses blocos com diversas ações, em um ato de rebelião contra estas instituições reguladoras. Ele também adicionou outras formas às suas esculturas performativas, como objetos caseiros e mobílias, recorrentes em sua arte, em crítica à sociedade de consumo.

Wurm registra todo o processo criativo com diagramas, fotos e vídeos, e faz apresentações de suas performances nas quais ele interfere com as peças. Após as performances (Imagem 19), ele funde-as (Imagem 20) em bronze, poliéster, alumínio ou ferro, para que possam conservar-se da decadência da argila pura, comprovada em seus experimentos iniciais. Essa necessidade de fundir a peça visa preservar o registro da ação, eliminando a efemeridade da obra exposta à degradação do tempo sem a ação do artista, preservando-a e enfatizando o seu processo criativo. Marcas do tempo-ação, expressões autênticas dos impulsos gestuais e a energia transferida ao material mostram-se, aqui, presentes de forma controlada.

Em geral, o próprio artista é o *performer*, pois suas ações modificam a escultura final. Ele demonstra sua agressividade e expressa sua raiva contra vários temas enquanto exagera o gesto escultórico, mais uma vez, satirizando-o, trazendo ao público o descontrole emocional e explosões de raiva que costumeiramente acontecem no ambiente privado. Usando a força do seu corpo e algumas ferramentas, ele ataca os objetos de argila

---

something. The physical aspect is important: the fact that I am interfering with an object that is being made now and forcing it into a shape of my own. I destroy or deform an object and as a result something new emerges – the performative sculpture. The deformation by physical activity has almost something to do with action painting. And the performative is at the forefront.”(WURM, 2017, p.185).

crua, deixando nela traços da iminência de suas ações em um diálogo entre a forma original, a materialidade e sua intervenção performativa.

Ao contrário de suas obras anteriores, nas quais outras pessoas executavam suas peças, mesmo quando o público era *performer*, este foi um retorno ao contato com a materialidade, um retorno à aproximação do corpo do artista com as obras:

Eu notei que muitos artistas quase não fazem mais nada sozinhos, deixam outros produzirem seus trabalhos. Isso me afeta muito. Me irrita porque eu mesmo perdi contato com meu trabalho. E então estou tentando reconectar-me, criando tudo eu mesmo, ou ao menos fazer tudo que posso sozinho.<sup>42</sup> (WURM, 2017, p.205).

Imagem 19 "Hourse Attach" (2012), Erwin Wurm.



Fonte: WURM, Erwin. Disponível em <https://www.erwinwurm.at/artworks/performative-sculptures.html>.

---

<sup>42</sup> Tradução livre de: "I have noticed that many artists hardly do almost nothing at all themselves, but rather let their work be produced by others. That really strikes me. It irritates me because I have lost contact to my work, so to speak. And so I am trying to regain that contact, by creating everything myself, or at least for the most part by myself." (WURM, 2017, p.205).

Imagem 20 - “Evin” (2012), Erwin Wurm.



Fonte: WURM, Erwin. Disponível em <https://www.erwinwurm.at/artworks/performative-sculptures.html>.

No entanto, em apresentações de 2013<sup>43</sup>, Wurm inclui mais uma vez a interação do público na deformação das peças (Imagem 21). Ele deu instruções (Imagem 22) a algumas pessoas e permitiu que elas exercessem ações descritas por ele, em um experimento sobre interpretação de linguagem. Nele, o artista, baseando-se em estudos de teoria linguística de Wittgenstein (1994), se interessou em como o público iria decifrar suas instruções, nos limites da clareza da linguagem e no possível desencontro de pensamentos que ocorre quando nos expressamos por palavras.

Esse vai e vem de regras, processos, materiais e temas é algo muito presente no conjunto da obra de Wurm. Ele diz que gosta de alternar as peças que produz para manter o interesse, dele próprio e do público, pela produção de sua arte, produzindo múltiplas peças de diferentes séries ao mesmo tempo.

---

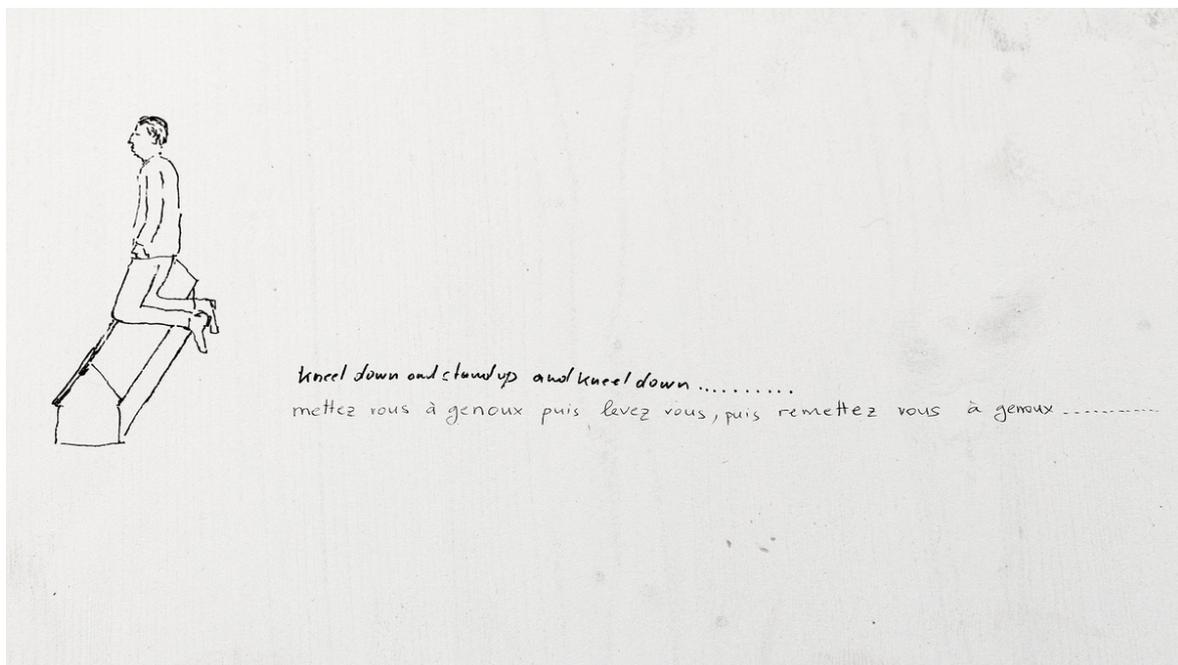
<sup>43</sup> “Grammaire Wittgensteinienne de la culture physique”, exposição do artista na galeria Thaddaeus Ropac em Paris, em 03 de março de 2013. Disponível em <https://ropac.net/exhibition/grammaire-wittgensteinienne-de-la-culture-physique>.

Imagem 21 - "Wittgensteinian Grammar of Physical Education" (2013), Erwin Wurm.



Fonte: WURM, Erwin. Disponível em <https://www.erwinwurm.at/artworks/performative-sculptures.html>.

Imagem 22 - "Wittgensteinian Grammar of Physical Education" (2013), Erwin Wurm.



Fonte: WURM, Erwin. Disponível em: <https://www.erwinwurm.at/artworks/performative-sculptures.html>.

O corpo do público, em poses, está presente nas obras de Wurm, seguindo instruções do artista que dão possibilidade de incorporação à obra. A pose na *performance art* trata do embate com suas circunstâncias, no qual o corpo, *Leib*, em seu local espaço-temporal artístico, transborda o campo de possibilidades pelas circunstâncias postas (HEIDEGGER, 2005), artisticamente incorporando-a. Em Wurm, no entanto, este corpo, com os seus membros posicionados sob instrução do artista, não chega a lutar pela permanência, pois a poses realizadas são notoriamente curtas. Assim, suas obras têm a temporalidade de sua interferência como transitória e explicitamente efêmera, por própria intenção delimitada pelas instruções do artista ao público.

Isto é contrário ao que ocorre nas poses corporais em Chris Burden, Victor Acconti, Dennis Oppenheim e Klaus Rinke. Nestes casos, a pose é fruto da concentração, da disciplina e da resistência física, porém, por vezes com possibilidades fisicamente perigosas no embate do corpo-espaço-tempo com a arte proposta. Além disso, para eles, o uso do corpo estático na arte performática é um engajamento do artista contra o objeto (GOLDBERG, 1979). Goldberg nos lembra que Oppenheim define esse uso corporal como uma “calculada e maliciosa manobra estratégica cuja preocupação era a essência do objeto” no qual o “foco era objetificar o corpo, ao invés do próprio objeto” (Ibidem, p.101). Para ele o corpo era condutor de energia e experiência de aplicação artística infinita e a produção de objetos, uma “sublimação artística” (Ibidem, p.102). Ambos os artistas, Wurm e Oppenheim, portanto, usam a pose corporal como um recurso pelo qual o corpo torna-se objeto escultórico, no qual ele experimenta atividades e formas, porém, com regras artísticas aplicadas de maneiras diferentes.

## 2.2. Reflexões e comentários sobre as obras escolhidas

### 2.2.1. Relação Público-Obra

A multiplicidade de leituras em uma obra de arte, após o contato com o público, é algo que sai do controle de seu criador. A arte se transforma e toma vida própria. Penso que a diluição da autoria, especificamente quando consideramos a arte participativa, na qual o público performa e irremediavelmente torna-se sua parte criativa, é algo inevitável. Os artistas apresentados neste trabalho, escolhidos por trazerem a participação do público, possuem visões diversas sobre o papel e a influência deste em suas respectivas obras artísticas.

Ao analisarmos a presença do público a partir das obras de Erwin Wurm e Marina Abramović, nas quais o público participa por um minuto ou por um tempo ilimitado, confirmamos a correlação entre duração da participação e inclusão do público no processo criativo (BENEZRA, 2020). Wurm diz que, em sua série “*One Minute Sculptures*”, exigiu que o público seguisse fielmente suas instruções e, caso essas instruções não fossem seguidas, mesmo que produzindo um resultado interessante, ele não considerava a obra como um trabalho de autoria dele<sup>44</sup>. Já Abramović diz que não há necessidade de o público seguir exatamente suas instruções, elas são apenas sugestões, dando a ele um espaço para a adaptação de suas instruções e criando uma experimentação que reconstrói e reorganiza o sentido de cada obra, trazendo a possibilidade de ser parte de sua força criadora. Ao contrário de Lygia Clark, Abramović não prega uma despersonalização do artista em prol da união com o coletivo, o público. Nos objetos transitórios, Abramović continua como artista e autora da obra, o corpo da artista e o corpo coletivo não se unem, existindo uma hierarquia.

Além da relação do contato físico com a obra e da contribuição criativa do público, Wurm, Abramović e Clark também interagem com o público através de escritos presentes em suas obras e, assim, nelas a relação público-obra entre esses artistas também se diferencia pelo modo que as instruções ao público são apresentadas.

---

<sup>44</sup> Em entrevista dada a Hans Ulrich Obrist para a Galerie Thaddaeus Ropac em Nova Iorque, em Fevereiro de 2019.

Nas obras em que apresentam mensagens ao público, Clark usa uma linguagem direta, próxima a instruções, enquanto Abramović usa uma linguagem não específica, ditos “*linguistic shifters*” (FLUDERNIK, 1989), tratando-se de mensagens inespecíficas que transitam entre reflexões e instruções. O seu uso da linguagem cria mensagens que, se tiradas do contexto específico construído no espaço expositivo, não é possível saber nem determinar com precisão completa o que elas querem dizer, criando uma relação mais criativa com o público, na qual este imbui a mensagem com o significado referido por sua subjetividade. Não é possível determinar objetivamente se são instruções diretas dizendo sobre o que para ser feito ou o que é para se pensar, muito menos se fazem uma descrição ou uma reflexão.

Os contatos linguísticos de Wurm com o público existem ora em um campo e ora em outro, apresentando tanto as mensagens mais diretas instrutivas como também reflexões. A utilização de linguagem imprecisa em obras artísticas, por vezes, visa causar ruptura ao confrontar o público com mensagens abertas para interpretações subjetivas em interações linguísticas sem objetivo claro (BERMAN, 2018). No entanto, no caso de Wurm, penso que a ruptura não ocorre de fato, já que o próprio artista desqualifica a participação do público que não segue fielmente suas instruções. Sua ambiguidade linguística tem relação com a filosofia da linguagem de Wittgenstein (1994), trabalhando a relação entre significado e entendimento.

### 2.2.2. Matéria física e a potência artística

A existência de elementos escultóricos em obras performativas também se apresenta como uma questão que intriga os artistas apresentados, cada um abordando-a de forma particular, sendo ela desejada por alguns, que a aceitam e a adotam como parte relevante de suas poéticas, como Tunga e Erwin Wurm, ou rejeitada, como é o caso de Lygia Clark. Abramović, no entanto, apresenta uma posição instável sobre o assunto. Ora rechaça a matéria, valorizando apenas o ato, ora aceita-a como uma ferramenta para a performatividade, variando seu posicionamento conforme a intenção de cada obra. Contudo, a supressão do objeto é algo que Abramović e Clark acreditam ser fundamental para a “boa arte”. Clark defende essa ideia desde sua obra “Caminhando”, referindo-se a suas criações posteriores, os objetos relacionais, como um regresso (LEPICKI, 2017),

enquanto Abramović diz que as formas mais elevadas de arte são as que mais se aproximam do imaterial, dizendo ser a música a mais imaterial das artes e, logo, a mais elevada dentre todas (ABRAMOVIĆ, 2017b).

Apesar de ambas as artistas desejarem suprimir o objeto, eles aparecem em suas obras. Lygia Clark toma isso como uma falha de sua parte ao considerar que todos os seus trabalhos após “Caminhando” foram um regresso. Para Abramović o resultado, dada sua natureza transitória, é progressivo e satisfatoriamente incorporado em suas criações. Ela continua com o uso da materialidade como um potencializador de sensibilidade e afetação, com a criação do MAI (Marina Abramović *Institut*), que é uma extensão da prática realizada em seus objetos transitórios.

Em Tunga e Wurm, no entanto, vemos o contrário. Há uma fetichização do físico, essencial para atingir a poética proposta por cada um deles. Ambos os artistas criam um vocabulário visual material inseparável de seu conjunto de trabalho: no caso de Tunga, são sinos, vasos, cabelo, tranças e chapéus; no caso de Wurm, são casas, carros, bananas, *pickles*, salsichas, mobiliário, objetos de uso doméstico, dentre outros mais. Tais elementos são revisitados por todas suas obras, muitos deles manufaturados, utilizados como matéria-prima para uma produção contínua. Wurm traz essas formas recorrentes, no entanto, diz ser contra a atribuição de significado a matéria-prima, declara fazer muita experimentação de materiais e usá-los por suas propriedades físicas. Ele chega a afirmar não entender artistas que os repetem continuamente por motivos de simbolismo (WURM, 2017).

A significação de elementos simbólicos dos materiais utilizados nas obras Wurm aparece de forma distinta do que acontece nas obras de Tunga. Neste último caso, o artista imbui a seus elementos narrativas, atribuindo a eles significações e ressignificações advindas de seu léxico imagético. Abramović também engendra a matéria com simbolismos, porém sem a presença de narrativas, o faz através das propriedades de cada material.

Essa importância atribuída a significação material por Tunga e Abramović é inexistente em Wurm e Clark. Em Wurm, os elementos físicos são escolhidos por serem itens familiares, simbólicos do cotidiano, como nos utensílios domésticos, mobília ou, até mesmo, nas casas e nos carros, ou por serem símbolos de singularidade em face de uma aparente inespecificidade, como é o caso da organicidade presente em vegetais, como

*pickles*, batatas e bananas. Assim, a escolha de material varia de acordo com o resultado desejado e não por simbolismo. Clark também utiliza elementos facilmente reconhecíveis, como sacos plásticos de supermercado, rede de plástico para guardar frutas, pedras, elásticos de prender dinheiro. No entanto, ela não atribui a eles significado algum, nem narrativa e nem interpretação simbólica. Ela escolhe seus elementos pela precariedade intrínseca a eles, sendo todos facilmente substituíveis por componentes similares e, assim, reforçando o distanciamento de suas obras do objeto artístico.

### 2.2.3. Mercado de arte e institucionalização

A institucionalização da performance tem se tornado mais evidente em novas curadorias e bienais das últimas décadas, apesar da rebelião contra ela ser uma característica seminal dessa linguagem. Eventualmente, a performance passou a ser bem recebida por museus de arte, seja para ampliar sua audiência ou por necessidades econômicas. Contudo, segundo Hal Foster (2015), essas razões não parecem ser suficientes para explicar o porquê das instituições dedicadas a obras estáticas repentinamente abarcaram esse tipo de arte. Uma possível justificativa é a era midiática em que vivemos, a qual demanda pela sensação de presença e pela procura por autenticidade (WARD, 1998). Algumas performances até mesmo acontecem apenas para produzir imagens para circulação na mídia (FOSTER, 2015).

Auslander (2018, p.69) chama de “*surrogated performance*”, em tradução livre, substituto de performance, quando a documentação da performance proporcionaria uma experiência intercambiável com a performance presencial, ou até substituindo-a. Contudo, o autor conclui que essa é uma “reinvidicação desqualificada” e redutiva feita pelos artistas que defendem esta modalidade, já que a criação de imagens de eventos intrinsecamente efêmeros se apoia em um paradoxo no qual “a evanescência, que é a característica definidora do evento ao vivo, é exatamente o motivo que incita os produtores de performance em preservá-la, através da documentação” (Ibidem, p.77). Segundo o autor, a demanda por produção de imagens de performance vem da ideia de que a “efemeridade é vista como um limitador, e não vista como um elemento característico essencial” (Ibidem, p.78). Isso aconteceria porque o seu caráter temporal é, justamente, o que impede que a performance alcance maior público, e quanto mais

imensurável e mais temporal algo é, mais difícil é capitar recursos financeiros (BJORNERUD, 2018). No entanto, na documentação, o objeto de apreciação estética oferecida para o público, ou seja, o que é apreciado, é a imagem de um recorte temporal de imagens da performance, mesmo décadas após o seu encerramento, que não contempla a experiência em toda sua completa amplitude sensorial, que não se iguala ao ato ao vivo da performance.

RoseLee Goldberg (2006) diz que, no fim da década de 1970, não só as instituições passaram a aceitar mais a performance, assim, como também os próprios artistas reciprocavam esse acolhimento ao desejarem fazer parte das galerias. Essa aproximação maior entre instituições de arte e artistas contemporâneos era em parte relacionada à ascendente situação econômica do momento e um reflexo de uma nova atitude, na qual a performance absorvia em trabalhos novos as questões cerebrais levantadas pela arte conceitual e trazendo respostas para elas. A autora ainda aponta que, simultaneamente a isso, as elaboradas produções dos shows de música pop e produções *hollywoodianas* influenciaram essa nova estética de performances, que “ganharam mais estilo, eram extravagantes e recreativas” (Ibidem, p.154), criando obras que eram um espetáculo onde o idealismo *anti-establishment* era rejeitado por muitos artistas. A performance passou a fazer parte da cultura popular e era um reflexo do mundo da arte como um todo, ganhou “um espírito completamente diferente, pragmático, empresarial e profissional” (Ibidem, p.189), que em sua norma tinha o produto acima do conceito.

Essa geração midiática de *performers* (GOLDBERG, 2011) deixou de fazer a “distinção entre um trabalho para pagar contas e trabalho real, nem é mais necessário justificar o primeiro para que o segundo exista” (AUSLANDER, 1992, p.120). Uma relação simbiótica entre arte, performance e massificação se estabeleceu, apoiando e favorecendo um ao outro. Alguns artistas tiveram consciência desse fenômeno e o assumiram em suas temáticas artísticas, “aceitando com felicidade adotando o mundo comodificado do entretenimento de massa” (Ibidem). A reintrodução da matéria física na performance também promoveu a institucionalização e a comodificação da arte, pelo seu resgate ao inanimado, reaproximando a performance do objeto e produzindo obras mais focadas na narratividade e na caracterização. O objeto é utilizado como um conveniente facilitador ao se aliar à poética desses artistas, como vemos presente nas obras de Wurm. Os trabalhos performativos de ambos os artistas, Tunga e Wurm, no entanto, correspondem ao que Auslander (1999) afirma ser uma arte bem recebida pelas

instituições. Suas características midiáticas são acolhidas pelo mercado e pelas instituições de arte, que usam apresentações de performance em eventos para trazer burburinho e público, logo tornando-se capitalizável.

Tunga, que aparentemente nem sempre se interessava pela instituição da arte, repetidas vezes apresentou suas instaurações em eventos midiáticos, demonstrando, assim, uma relação frutífera com o mercado de arte. Em “Sereias Caseiras” (1997) e “Sempre gostei de bagunça” (1997), o artista realizou colaborações em desfiles de moda, arriscando-se ao designar não-artistas para performarem seu trabalho. Em “*Serei-A: mermaid do exist*” (Imagem 23), de 1997, realizou a instauração durante um desfile de moda no então denominado *Morumbi Fashion*<sup>45</sup>. Ao fim do desfile, as modelos, cercadas de objetos caseiros, embrulharam suas pernas com papel alumínio, despiram a parte de cima de suas roupas, deixando os seios à mostra, e ficaram deitadas no chão admirando-se em espelhos e, mais uma vez, confrontando o público com a sensualidade. Todas estas obras foram realizadas em desfiles marca M. Officer, e tais imagens foram reproduzidas por grandes jornais em 1997 e 1998, mostrando-se bem recebidas pela mídia e promovendo a marca de roupa estampada junto às fotos e reportagens. Mas também agregou a si valores imateriais, como inovação, ousadia e sensualidade, marcas presentes na obra do artista.

---

<sup>45</sup> O atual São Paulo Fashion Week.

Imagem 23 - “Serei-A: mermaid do exist” (1997), Tunga.



Fonte: Foto de Wilson Montenegro. MARINS, Marta. Narrativas Ficcionalis de Tunga. 2013.

Imagem 24 - Campanha publicitária para KitKat (2008).



Fonte: Zoompa, 2008.

Imagem 25 - Obra da série "One Minute Sculptures" (2019), Erwin Wurm.



Fonte: Galeria Lehmann Maupin, 2019. Disponível em <https://expatliving.hk/event/erwin-wurm-exhibition-at-lehmann-maupin-hong-kong/>.

A preocupação com a mídia como elemento de divulgação do trabalho e com a reprodutibilidade garantiram um outro elemento às obras performáveis de Wurm, a capacidade de serem monetizáveis. Esse movimento midiático no qual a arte de vanguarda parte das galerias para alimentar a indústria de massa é uma gradação “do mundo da arte para a vida real” (GOLDBERG, 2011, p.75) que permite aos artistas maior rentabilidade das próprias criações. Com a repercussão da mídia, o artista atinge a superexposição, o que leva ao aparecimento de “imitadores” de suas obras (Imagem 24), que por sua vez vira uma inspiração artística para Wurm (Imagem 25). Ele absorve essas imitações, apresentando-as em exposições como obras suas e, por consequência, reinstitucionalizando-as.

Lygia Clark, por outro lado, era declaradamente contra a institucionalização de suas obras, rebelando-se, sempre contestava tal possibilidade. Seus motivos, porém, eram parte de sua poética, pois não percebia seus trabalhos como parte de categorias pré-existentes, nem como performances, nem *body art* ou *happening*. Rejeitava o formato expositivo tradicional e, assim, recusava-se a ter suas obras digeridas pelo poder institucional. Ela pregava a diluição da autoria e a supressão da figura do artista como criador, o que implica, por si só, em desinstitucionalização.

Chiarelli (2002) pondera explicações sobre este posicionamento ao dizer que Clark, assim como outras mulheres artistas nascidas fora dos polos culturais europeus e

norte-americanos, era sujeita “ao preconceito sexista imperante no circuito artístico [...] entendido como território masculino” (Ibidem, p.11). Era assumido que as vanguardas artísticas brasileiras, de Malfatti a Clark, eram “pensadas como tendo sido construídas por homens” (Ibidem, p.20). Essa falta de notoriedade dentro do circuito de arte, além da falta de retorno financeiro na venda de suas obras, era o território em que as artistas se percebiam, segundo Chiarelli, como “não tendo nada a perder”. Este contexto potencializou a inovação artística, mas, também, garantiu pouco interesse às instituições por parte das próprias artistas, proporcionando as individualidades radicais da arte produzidas por artistas como Lygia Clark, e também contribuiu para a falta de interesse pelas instituições de arte a elas.

Como quase sempre não dependiam da venda de suas produções [...], estabeleciam uma relação amadora com a arte e seu circuito. Assim, elas não se importaram muitas vezes em mergulhar em suas singularidades e interesses, emergindo daí com novas formulações, completamente desvinculadas dos conceitos artísticos mais aceitos pelo circuito e, por isso mesmo, repletas de possibilidades para a ampliação do próprio conceito de arte brasileira. (CHIARELLI, 2002, p.21).

#### 2.2.4. Terminologia

Durante os anos 70, o anglicismo “performance” foi cunhado para descrever trabalhos de arte orientada no processo com período de tempo limitado, desde então evoluindo, abrangendo uma miríade de formas, também sendo aplicado retrospectivamente a trabalhos artísticos criados anteriormente (BRENTANO *apud* SCHECHNER, 2020). Porém, desde que começou a ser utilizado, alguns artistas, críticos e historiadores de arte o consideram confuso, impreciso ou fraco. O termo inicialmente foi rejeitado por artistas, como Abramović durante sua época de estudante de arte, devido a sua associação com o teatro tradicional (STILES, 1998).

[...] Teóricos da performance como Peggy Phelan, Rebecca Schneider, Amelia Jones, Adrian Heathfield, Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte e outros definiram que a performance não chega a ser um gênero artístico, mas é um elemento ou força que inflige corporeidade, efemeridade, incorporamento, ação, participação, falta de resíduo e vivência, em uma [...] classe de efeitos no mundo. Tais são as qualidades performativas da performance. (LEPICKI, 2017, n.p).

Considerando a imprecisão e as especificidades com que o trabalho de cada artista se relaciona com a performance, ao tratar do tema, a diversidade de termos que procuram dar conta desse encontro entre o tridimensional e a performance é justificável. Mesmo os críticos e curadores não parecem concordar com os próprios artistas sobre quais termos utilizarem para descrever os seus trabalhos específicos, por vezes, desgarrando do vocabulário elaborado para descrever suas próprias criações.

Observa-se que “objetos relacionais”, “objetos transitórios”, “instauração” e “esculturas performativas” foram os principais termos usados pelos artistas analisados neste capítulo, porém penso que um termo único para enquadrar essas obras seria o ideal para fins de estudos teóricos, beneficiando a produção teórica e mesmo tangendo a institucionalização e mercantilização da arte contemporânea. Em comum, todos eles se envolvem com a tridimensionalidade, o corpo e a ação, de modo que um termo unificado deveria englobar a importância desses elementos. É pertinente observar que os tipos de obras analisadas neste estudo poderiam ser consideradas “performáveis”, “performadas” ou “performativas”, terminologias simplificadas e estritamente descritivas, que diminuiriam as confusões. Contudo, a variação entre os adjetivos “performável” e “performado” é geradora de imprecisão, variável na ênfase na temporalidade da ação, sendo o primeiro uma referência à potencialidade futura e o segundo, uma indicação de ocorrência passada. “Performativo”, por outro lado, elimina a ambiguidade, apresentando-se como uma melhor escolha, porém ainda traz a ambiguidade já referida sobre o próprio termo performance.

O termo “escultura de ação”, usado por Lisette Lagnado (1997), inicialmente, ao tratar das instaurações de Tunga, deixa explícita a relação da categoria com a ação e reduz ambiguidades, porém ainda exclui os aspectos corpóreos que ela abrange. Desejando uma ênfase na ação, “*performactivo*” pode ser uma variação interessante, na qual o termo emprestado do inglês, *performance*, é justaposto com outra palavra da mesma origem, *act*, ação. Assim como na *différance* – em que Derrida utiliza um “a” como marcador que estabelece uma quebra com a palavra *difference*, diferença, enquanto ainda assim não encobre a palavra original – a brincadeira com a formação de palavras e sua significação poderia ser suficiente para separar a performance do teatro.

### 3. ESCULTURAS PERFORMÁVEIS

Neste capítulo detalho a teoria, os conceitos e a poética que deram origem às obras de arte realizadas por mim. Apresento as obras tridimensionais desenvolvidas de acordo com minha poética, na qual busco repensar o espaço, a materialidade, o corpo, a subjetividade e a relação entre eles. Exponho minha produção de 2015 a 2020, quando, predominantemente, explorei o encontro entre os elementos acima. Anteriormente eu desenvolvia uma investigação sobre o movimento na escultura impulsionada pelo interesse por esculturas cinéticas, de movimento literal, e também por esculturas que apresentavam movimento implícito. Posteriormente vi que o passo seguinte, no elo entre o escultórico e o movimento, era encorporar<sup>46</sup> a ação humana e sua presença na obra, chegando ao que defino e que denomino, ao longo deste capítulo, como esculturas performáveis.

O termo “Dobra”, como chamo a primeira parte do presente capítulo, refere-se à “cada uma das partes que se sobrepõem umas às outras”<sup>47</sup>. Tomo-as, aqui, como o elemento basal para a minha criação, cuja sobreposição e relações entre conceitos, percepções e referências irão gerar obras. Na primeira parte deste capítulo, apresento tais dobras, suas características e a definição do que chamo de esculturas performáveis, trazendo conceitos gerais e fazendo ligações com os tópicos que foram expostos no primeiro capítulo.

Em seguida, ainda neste terceiro capítulo, na segunda parte denominada “Desdobramento”, exercito a reflexão para explicar as influências e as motivações de minhas escolhas artísticas específicas a cada obra. O termo desdobramento se refere a “estender o que está dobrado”, “desenvolver”, “manifestar” ou “esforçar-se em várias ações ou atividades”<sup>48</sup>. Assim, trago as obras concebidas, ou seja, os desdobramentos de todos os elementos e conceitos apresentados na primeira parte deste capítulo. Trago, então, o vocabulário de minhas preocupações filosóficas, culturais e psicológicas e apresento as influências de minha poética pessoal presente em cada uma das obras produzidas. Estas trazem uma *assemblage* de conceitos com elementos originários da

---

<sup>46</sup> A utilização deste termo será melhor explorada no capítulo “3.1: Dobras: Definições”.

<sup>47</sup> Definição segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/dobra>. Acesso em 12-08-2020.

<sup>48</sup> Definição segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/desdobramento>. Acesso em 12-08-2020.

matemática, da ciência, da história da arte, da filosofia, da psicologia, de credences de conhecimento empírico ou mesmo da pseudociência, além de memórias, de simbolismos com referência às culturas vivenciadas e aos misticismos de família.

Trazer consciência ao *modus operandi* criativo, como faço na segunda parte deste capítulo, pode ser comparado com o processo de exposição do fazer artístico tal qual é descrito nos escritos de Sergei Eisenstein (1990). Ele aponta que, para ele, explicar a própria arte é um processo menos fluído do que o momento da criação, em qualquer que seja o tipo de arte produzida – como poem o autor, seja esta a música, poesia ou artes visuais –, por mais trabalhoso que o momento criativo seja:

O artista pensa diretamente em como manipular seus recursos e materiais. Seu pensamento é transformado em ação direta, expressada não por uma fórmula, mas por uma forma. Mesmo nesta “espontaneidade”, as leis, bases, motivações necessárias para exatamente esta e não outra distribuição dos elementos de alguma coisa passam através da consciência (e algumas vezes são reveladas em voz alta, mas a consciência não para [sic] para explicar essas motivações – ela corre em direção a finalização da própria estrutura. O prazer de decifrar estas “bases” fica para uma análise posterior, que algumas vezes ocorre anos depois de passar a “febre” o “ato criativo”. As leis que governam os frutos do “ato” criativo não são de modo algum relaxadas ou reduzidas por isso. (Ibidem, p.130).

Corroboro com essa ideia, pois, como artistas, sabemos o que foi envolvido numa determinada produção, o “fruto do ato criativo”, mas explicar os seus “porquês” específicos é um processo mais complexo. Porém, ressalto que esta etapa não é menos importante, principalmente para o desenvolvimento da autoconsciência e da maturidade artística, e, para tanto, exponho os meus porquês no subcapítulo subsequente, com as respectivas influências, referências e motivações, as quais convergiram nas obras apresentadas.

### 3.1. Dobras: definições

Ao longo do meu percurso artístico, chamo minhas obras de “esculturas performáveis”, pois, apesar do grande interesse na performance, trato-a como um elemento aditivo ao tridimensional, potencializador dos aspectos da força criadora e do indutor de subjetividade. A escultura traz uma potencialidade inerente de hibridação intencional entre suas formas artísticas, manifestando-se então em um novo signo híbrido e mutável, que catalisa o potencial de criação contemporânea. No que chamo de esculturas performáveis são retidas estas características da escultura e da performance, pertencendo simultaneamente a estas duas categorias.

Considero, ainda, que, mesmo em seu estado estático e receptivo, a escultura performável retém o **potencial performativo** inerente desde sua concepção. Considero que seja isso o que diferencia a escultura da escultura performável. Para tanto, faço a escolha pela palavra *performável*, ao invés de *performada* ou *performática*, uma vez que o elemento potencial destas obras é específico para uma potencialidade de ação presente e futura, que vem desde suas concepções e criação iniciais, além de não restringir a performatividade destas obras a uma temporalidade passada. Portanto, dentro dessas obras híbridas de minha autoria há uma dada intencionalidade de utilização do elemento performável desde a idealização da escultura.

Assim, trago o termo escultura performável nesta pesquisa para designar minhas criações escultóricas aqui apresentadas, portanto, deve ser entendido como uma subcategoria de arte. É importante apontar que minhas obras são esculturas, por vezes são escultura e performance, mas nunca apenas e exclusivamente performances. Indico isso porque essas obras possuem três momentos a serem considerados, sendo eles o antes, o durante e o após a performance. Ainda assim, não necessariamente há o encerramento derradeiro das influências criativas, ou seja, também são possíveis novos momentos de performance, o que, por sua vez, amplia no acúmulo estético que ocorre dentro da metamorfose dos elementos anteriores.

Em seu primeiro momento, antes da performance, as obras comportam-se como esculturas tradicionais, isto é, a performatividade ocorre apenas em potência. Apesar de serem sempre idealizadas para a ação, esta pode não ocorrer, apresentando-se apenas

como intenção ou possibilidade. De modo sucinto, a escultura performável sempre é imbuída de potencial performativo desde seu planejamento inicial. No decorrer da performance, contudo, ganham uma ambiguidade de propósito simultâneo. Ainda esculturas, metamorfoseiam-se em ferramentas pelas quais a imanência subjetiva do *performer* torna-se força criadora junto à da artista, sendo, sobretudo, parte de algo adicional: a performance. Neste momento transitório a obra fica sujeita à vontade (KANT, 1996), o querer, do *performer*. Há uma relação entre o desejo e a ação do indivíduo baseada na potência, na qual, uma transformação só é possível se há o potencial para que ela ocorra (JUNG, 1990).

Acompanhando o pensamento de Jung (Ibidem), uma mudança é um processo que frequentemente acontece inconscientemente, porém, quando relacionada a criação artística, ela pode ser simultaneamente tanto natural quanto planejada. Na ação criativa delimitada, incorrida pelas livres escolhas empíricas, chega-se a um resultado estético livre. Comparo estas mudanças artísticas estéticas sofridas pela obra com as mudanças na vida.

O momento posterior à performance apresenta-se como de transformação, quando a obra é uma ontologia que resulta das especificidades e das transformações sofridas por todas as relações estabelecidas junto a ela. Analisando estes momentos através da ação presente, ela é potência *vs* prática *vs* potência. Porém, pelo viés da categorização, ela é prática *vs* potência *vs* prática. Aqui potência e prática não são opostas, tornam-se presentes em momentos diferentes, pois o tempo mostra-se, então, um modulador de estado.

Tratando-se de um elemento essencial do momento performativo, o corpo é fonte de movimento. Ele pode ser entendido como estrutura escultórica dinâmica dentro da obra, na qual:

[...] o corpo não espera apenas algo da estrutura, ele espera algo em si mesmo, ele faz esforço sobre si mesmo para se tornar Figura. Agora é no corpo que algo se passa: ele é fonte de movimento. (DELEUZE, 2002, p.8).

Há o encorporamento da matéria, como posto por Fraleigh (2004), que tem uma implicação metafísica enquanto traz vida à escultura, rompendo-a do *Körper* para o *Leib* (HEIDEGGER, 2003), ou seja, do corpo irresponsivo exterior, sem ação, tal qual um

cadáver, ao corpo responsivo, dotado de vida e com movimento sensível interior. Deste modo, a escultura ganha a propriedade de corpo, isto é, o dito encorporamento por Fraleigh (2004). No caso, a obra é desmaterializada com a aproximação do corpo do performer ao corpo da escultura, durante uma associação ativadora da obra e enquanto ocorre o distanciamento do materialismo, como podemos entender pelo enxerto a seguir:

[Encorporamento] contém inteligência material, o corpo, e o prefixo transformativo “en”, que o põem em movimento. Ser encorporado é diferente de “ter um corpo”, que partem sujeito do objeto, e indica “possessão” como resultado – consequentemente, o materialismo possessivo: autodomínio, domínio alheio, ter propriedade de corpos. A possibilidade de usar a forma infinitiva “encorporar” ativa a palavra “corpo”, que, em comparação, é mais passiva.

[...] A inseparabilidade e interatividade de toda a vida animada, o encorporamento da terra, animais e insetos, é capturado em uma palavra, não rejeitando as coisas religiosas – até a dança, poesia e magia. No sentido que dança e o processo somático ajudam a conceber uma metafísica encorporada. Elas expandem a maneira em que natureza e cultura são encorporadas em “artefatos metafísicos” (...), produtos, ambos materiais e transitórios, que contém a marca humana. (Ibidem, p.21).

Vejo ainda que nas esculturas performáveis há o achatamento dos tempos passado e presente. As relações e sensibilidades anteriores a elas agregam-se nelas promovendo a continuidade da transformação sem que haja prendimento com o passado, portanto, também diluindo e esgarçando a temporalidade. Assim, quando uma mudança, por fim, ocorre o seu modo anterior torna-se obsoleto e, se a mente consciente aceita a realidade do novo estado, a transformação é viável e absorvida pela obra.

O tempo é um elemento importante ao entendimento do que chamo de esculturas performáveis, mais especificamente, a aceitação de sua passagem, infere a elas um possível aspecto mutável, a encorporação das possibilidades e incertezas criativas que ele traz a produção artística interessa.

O nosso maior esforço dura tempo; o tempo que dura atravessa diversos estados da nossa alma, e cada estado de alma, como não é outro, qualquer, perturba com a sua personalidade a individualidade da obra. Só temos a certeza de escrever mal, quando escrevemos; a única obra grande e perfeita é aquela que nunca se sonhe realizar [sic]. (PESSOA, 2003, p.394)

Portanto, nas esculturas performáveis, como são designadas as obras de minha autoria, o tempo é parte delas, porém, de modo dinâmico, ou seja, não é absoluto. Nesse caso, então, no caso da obra ser re-performada, o terceiro momento é apenas hipotético e não alcançado. Agregando em si mais transformações potenciais, a criação, desse modo, apresenta-se como uma *différance* artística, na qual há infinita ressignificação de relações e a transformação da obra nunca termina, ela nunca torna-se uma obra completa.

Apesar do risco presente no incerto, as mudanças são construtivas, pois o único estado na vida em que não há mais mudanças ou novidades é na morte, quando nada mais ocorre (JUNG, 2011). Porém, a passagem do tempo é inevitável, seja na arte ou em qualquer elemento do mundo e de nossas vidas, nas quais a criação artística é parte integrante. Ao invés de viver em embate entre arte e vida, deve-se aproveitar o potencial enriquecedor propiciado pelas mudanças presentes na vida e, conseqüentemente, na arte, como posto por Jung (1990) ao tratar sobre como as mudanças afetam o indivíduo:

Tudo jovem envelhece, toda beleza desaparece, todo calor esfria, toda luminosidade enfraquece, e toda verdade torna-se banal e obsoleta. Todas essas coisas tomam forma, e todas as formas desgastam-se e afinam-se com o trabalho do tempo; elas envelhecem, adoecem, desintegram-se em poeira – ao menos que elas mudem. Mas elas podem mudar, já que a fâsca invisível que as cria é potente o suficiente para as infinitas gerações próximas.<sup>49</sup> (Ibidem, p.354).

A obra inerte, aquela no momento pré-performance ou pós-performance, apresenta-se como o estado mais comum da forma escultórica, quando, tradicionalmente, o tempo é considerado um inimigo e fazemos o possível para negar ou remediar sua passagem, recaindo em uma cronofobia que tem sua base nos sentimentos humanos de medo existencial combinado com a vaidade (BJORNERUD, 2018). Esse fenômeno, resultado de uma negação e do não entendimento da passagem temporal, afeta nossa percepção sobre aspectos da vida humana em sociedade, tal como Bjornerud descreve fazendo referência às atividades de estudo e profissionais que consomem tempo:

(...) na lógica da economia, na qual a produtividade laboral deve sempre aumentar para justificar salários mais altos, profissões centradas em tarefas que

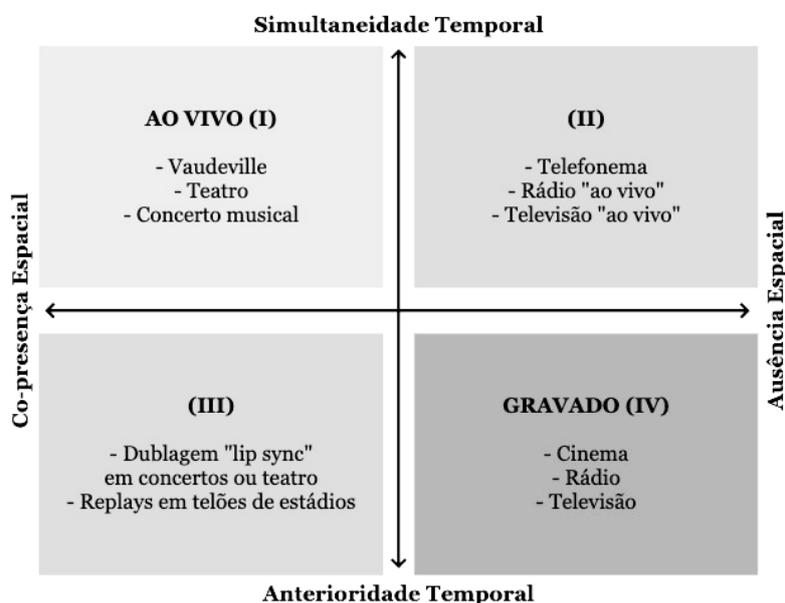
---

<sup>49</sup> Tradução livre de: “Everything young grows old, all beauty fades, all heat cools, all brightness dims, and every truth becomes stale and trite. For all these things have taken on shape, and all shapes are worn thin by the working of time; they age, sicken, crumble to dust – unless they change. But change they can, for the invisible spark that generated them is potent enough for infinite generation.” (JUNG, 1990, p.354).

simplesmente levam tempo para serem realizadas – como educação, enfermagem ou arte performática – constituem um problema porque elas não podem ser realizadas de modo que seja significativamente mais eficiente (...) Isto é algumas vezes chamado de “doença de Baumol” por um dos economistas que pioneiramente descreveram o dilema. Que isso é considerado uma patologia revela muito sobre nossa atitude em relação ao tempo e o baixo valor que nós no Ocidente damos ao processo, desenvolvimento e maturação (...). (Ibidem, p.11).

Esse medo da passagem do tempo é algo que ocorre nas artes, mais particularmente nos meios que não trabalham com a noção de tempo real, mas, concomitantemente, trazem como elemento intrínseco a elas o recorte temporal, como por exemplo no caso de gravações de imagem e de áudio (Quadro 1). Assim, intervalos de tempo específicos podem ser assistidos múltiplas vezes, inalterados, como “cápsulas do tempo”. Mesmo sendo obras de arte temporais, mantêm-se inalteradas e alheias a sua passagem desde sua forma final. Isso se dá por estas serem modalidades nas quais suas características ontológicas definidoras são estáveis, ao contrário do que acontece na performance (AUSLANDER, 2008).

Quadro 1 - Performances por simultaneidade temporal e copresença espacial



Fonte: Adaptado de Wurtzler, 1992, p.89.

Tratando-se da escultura, quando consideramos a relação do tempo com uma peça escultórica, comumente e tradicionalmente, há esforços de preservação da sua integridade física em uma luta contra a obsolescência da fisicalidade da obra, criando uma fantasia de atemporalidade em que a passagem tempo é idealmente a mais imperceptível

possível. Deste modo, a peça se torna uma espécie de fotografia do momento em que ela foi realizada. Há, então, uma consonância com o pensamento de Olafur Eliasson (2018) sobre como a resiliência da arte no tempo, considerando a obra como algo contínuo, momentâneo e instável, passível de alterações, permanece, pois “[a obra] é aquilo apenas por enquanto no tempo presente”, isto é, “[e]la é a matriz do encontro de tudo, o que foi e o que será, uma fotografia do momento”.

Proponho em minhas esculturas performáveis que não haja como regra esta forma final da obra estanque e imutável. Assim, o potencial criativo vai além daquele que existia no passado e estende-se a possíveis contribuições estéticas do presente e do futuro. Nelas, tangentes à temporalidade, uma obra final atemporal não é a única possibilidade ou o foco único, mesmo tratando-se de obras escultóricas. Devemos aceitar a passagem do tempo que abarca a obra escultórica como um todo que inclui o que já foi, sua forma atual e o que virá além do nosso recorte momentâneo presente. Ao entender estas obras como uma sinfonia o que observamos são apenas notas, dentre muitas, que já soaram e outras que virão a soar. A contribuição dos *performers*, nestas obras de minha criação as quais denomino esculturas performáveis, é como a dos músicos, que ao executarem uma peça composta por outra pessoa executam-na imprimindo-lhe suas contribuições individuais e sensibilidades pessoais.

### 3.2. Desdobramentos: obras performáveis

Muitas de minhas obras possuem elementos simbólicos vindos da cultura japonesa, e esclareço que esta influência se deve ao convívio com a minha família, em particular a materna. Este contato que tive ao longo da vida me munuiu com referências específica a minha vivência, esta intermeada por elementos nipônicos, como por exemplo as histórias e livros os quais tive contato desde a infância, pontos de vista diante a vida, e todo contato e repercussões adicionais que me foram passados pela minha família, além das especificidades culturais que se tornaram referências em meu imaginário. Alguns são elementos físicos, porém outros são não intangíveis, tratando-se referências a linguagem nipônica, histórias da nossa genealogia, ou que fazem parte de crenças, filosofias, histórias e mitologias com temática, em parte, espiritual ou religiosa.

Entendo que algumas das referências que trago em meu arcabouço pessoal necessitam ser esclarecidas para melhor entendimento, e por isso explicito-as em detalhe aqui nesta porção do texto. Uso os elementos que minhas referências pessoais favorecem e que assim fazem parte do meu repertório. Entendo que possa ser considerado hermético, porém acredito que essa abordagem permite que o público, sem entender a referência direta, possa abstrair a obra e agregar a ela sua interpretação pessoal, permeando a peça com sua subjetividade. Assim, incentivo não só uma interação com as minhas obras, mas também leituras ativas dela.

Além disso, considero, em momentos contextuais pessoais, os dois níveis preconizados por Rosalind Krauss (1981). No primeiro devemos considerar a obra pela totalidade do indivíduo, método parecido ao utilizado por escritores, e no segundo deve-se contemplar o seu contexto histórico, comparando-a com obras de outros artistas e com o desenvolvimento do meio na sua época, semelhantemente ao que fazem críticos e historiadores de arte.

### 3.2.1. Diapasão

Imagem 26 - "Diapasão" (2015), Carla Hirano.



Fonte: Carla Hirano. Acervo pessoal.

Imagem 27 - "Diapasão" (2015), Carla Hirano.



Fonte: Carla Hirano. Acervo pessoal.

Imagem 28 – “Diapasão” (2015), Carla Hirano



Fonte: Carla Hirano. Acervo pessoal.

Considero que a primeira escultura que planejei integrar a performance, propondo a interação do movimento e da presença corpórea, foi Diapasão (2015) (Imagem 26). Trata-se de uma escultura sonora a ser utilizada “como um travesseiro” pelo *performer*, que deveria posicionar sua cabeça dentro do espaço designado e permanecer deitado nela até que o som cessasse. A forma, feita de metal maciço, permite que, quando tocada, um som suave reverbere dentro dela. Usando o mesmo princípio de funcionamento de um diapasão, um golpe corporal de contato rápido ativa a peça, que compõe vibrações em seus extremos, enquanto a parte inferior une a estrutura. Seja batendo gentilmente os nós dos dedos, com um gesto mais intenso com as palmas das mãos ou quando golpeada mais vigorosamente o som produzido é mais alto e demorará mais a silenciar. O toque físico na peça, seja com as mãos ou outras partes do corpo após sua ativação, amortece o tom, que se torna mais sereno.

Esse tom, de frequências de intensidade alta, é ativador de áreas do cérebro, é característico de ondas cerebrais que podem produzir relaxamento corporal, mudança de estado de consciência, de alerta, além de outros estímulos cerebrais (WAGNER, 1975). Ele adentra à cabeça pela audição condutiva e sensorio-neural, que, através da orelha externa, passa por dentro dos ouvidos e chega à caixa craniana (JENSEN, 2013). A vibração e sua sonoridade chegam ao limiar fino da audição até que as notas audíveis cessem. Assim, a peça produz som a partir da vibração das formas comprimidas em seu corpo metálico que ecoa no vazio do interior desta forma escultórica e, assim, funciona como uma caixa de ressonância, amplificando o som emitido. A pequena oscilação gerada ainda produz uma sensação vibratória que, se aplicada às proeminências ósseas da cabeça, produz a sensação tátil de formigamento ao atingir o sistema neuromuscular. Em outros termos, a escultura engatilha a alteração do estado de atenção e consciência corporal do performer, neste caso ele se torna um interator com a escultura através de uma experiência sensorial proporcionada pela frequência de vibração, que produz as ondas sonoras, é uma vivência sonora e tátil.

Tratando do processo criativo que me levou à produção desta obra, volto ao que identifico como a ocasião inicial de inspiração, em 2015, quando estive em um evento artístico produzido pelo museu Tate Britain, em Londres, que tinha como intenção ter novas percepções das obras de arte célebres. O museu foi transformado naquela noite, expandindo as possibilidades estéticas de muitos referenciais imagéticos bem conhecidos do público de arte. Neste evento havia projeções de luzes coloridas sobre as obras

expostas, além de música e outros elementos alteradores de percepção, em um evento que ia pela noite à dentro no museu londrino.

Antes de sair do evento acabei procrastinando minha saída para admirar mais um pouco a escultura que, na ocasião, se localizava perto do *foyer*, uma das figuras de grande escala de Henry Moore, uma das últimas coisas que o visitante via ao deixar o local. Lembro-me de, naquele momento, ter desejado deitar-me ali, no meio daquela obra, e assim poderia ficar mais tempo com ela e em meio à arte. Pensei o como seria agradável unir-me deste modo com ela, deitar dentro de uma escultura que fosse envolvente ao corpo e conectar-me a ela com múltiplos sentidos, não só através da visão, mas também pelo tato e dela audição. Desejei ouvir a essência da escultura e captar essa percepção artística. Me aproveitando da desatenção da segurança durante o evento, tateei a escultura e nela apoiei meu corpo para sentir sua textura polida e seu material metálico, que era frio como esperado, porém trazia texturas sutis, características do bronze fundido, não sendo tão liso ao tato como percebia ser percebido pela visão.

Nos dias seguintes tentei reunir vários pontos sensoriais daquela experiência em uma obra, usando-os como combustível artístico, até que realizei uma peça inicial em cera. Esta foi fundida em uma escultura em bronze com a ajuda técnica do mestre em moldes em bronze Terry Jones<sup>50</sup>, no ateliê de escultura Pelham Hall<sup>51</sup>. Para a finalização do acabamento da escultura, na dita base da peça, realizei um polimento fino com acabamento espelhado refletivo, produzindo um espelho circular que fica oculto ao posicionarmos a peça sobre uma superfície com suas extremidades vibráteis para cima. Assim, o espelho na base assemelha-se a um elemento diegético fora de quadro, ou seja, aqueles que fazem parte da narrativa, porém não é visto pelo público quando este tem ciência de sua existência (DELEUZE, 1997). Trago este conceito da teoria de cinema para as artes plásticas, pois entendo que cada obra de arte tem intrinsecamente uma diegese própria. Ao invés de um plano bidimensional como no caso do cinema tradicional, o quadro visível da escultura é condizente à sua presença no mundo tridimensional.

Esta escolha consiste em uma exploração físico-sensorial de usar o objeto de arte em sua totalidade tridimensional, que continuo a explorar em minhas obras seguintes.

---

<sup>50</sup> Mestre em fundição para escultura em bronze, escultor e professor aposentado do departamento de escultura da Slade School of Art em Londres, Reino Unido.

<sup>51</sup> Na ocasião eu estava na Europa graças à bolsa Erasmus Mundus. Durante minha estadia tive a oportunidade de estudar moldes e fundição de esculturas em bronze no ateliê de escultura Pelham Hall.

Noto que muitas esculturas ignoram a dimensão do plano que se situaria a base. Apesar de serem inegavelmente tridimensionais, elas perdem parcialmente a dimensão, nem sempre considerada, entre o plano – ou pontos – de apoio da peça e a superfície na qual a obra está exposta. Vejo isso como um escorço da forma tridimensional em sua observação, mas também um ponto cego limitador da criação. Deste modo, o espelho na base (Imagem 27) somente é revelado se abstrairmos e expandirmos este conceito de base em uma obra tridimensional, repensando a tridimensionalidade como um todo para que ela inclua todas as dimensões possíveis do mundo físico.

Este espelho é uma ponte velada que, teoricamente, refere-se ao limite entre os eus externo e interno, a ideia de *Dasein*, conceito que Heidegger (2005), em conexões com o budismo e que se alia objetivamente ao simbolismo xintoísta japonês do espelho sagrado, traz o *shinkyō*<sup>52</sup> (Imagem 28). Segundo a mitologia que o explica, espelhos circulares feitos de bronze são objetos poderosos que funcionavam como uma conexão entre o espírito e o corpo, um *goshintai*<sup>53</sup> que conecta o interno e o externo. Esta imagem vem de escritos antigos que descrevem a alma humana como um disco reflexivo amarelado no qual o sol brilha, assemelhando-se a um espelho circular de bronze.

---

<sup>52</sup> 神鏡.

<sup>53</sup> 御神体. Podermos traduzir *Goshintai* como o “corpo sagrado de *kami*”, sendo *kami* os espíritos ou deuses *shinto*, seres sobrenaturais com capacidades acima das humanas que permeiam o universo e estão por toda parte. O prefixo *go*, “御”, é usado para objetos sagrados, aqueles a serem cultuados porque *kami* reside neles. *shintai*, “神体”, é o corpo de *kami*, mas que não é parte de *kami*, é apenas um dispositivo temporário para que tenhamos acesso a ele. Logo, *goshintai* pode ser entendido como o(s) objeto(s) sagrado(s) nos quais residem os espíritos ou Deus, como eles se corporificam para adoração, sendo assim, uma conexão entre o mundo espiritual e o corpóreo.

Imagem 29 - Shinkyô, espelho japonês antigo de bronze em pedestal de madeira (circa 1900, período Taisho), autor desconhecido.



Fonte: BUDDHA MUSEUM. Disponível em < [https://www.buddhamuseum.com/shinto-mirror\\_32.html](https://www.buddhamuseum.com/shinto-mirror_32.html)>.

Nessa mitologia o espírito adentra em um objeto que lhe serve como uma interface entre a existência física e espiritual (XAVIER, 2020). O *shinkyô* também é um símbolo da verdade, pois diferentemente do *makkyô*<sup>54</sup>, ele projeta imagens fiéis ao real. Nos dias atuais, o *shinkyô* é colocado em frente a pessoa quando ela reza em templos xintoístas, pois toda a verdade que ela busca está dentro dela mesma e todas as mudanças internas para as quais a pessoa reza vem do interior de si.

Em relação à interação do público-performer com a obra, como trazida no primeiro capítulo deste trabalho, sendo ele participante interator, além do seu toque ser usado para ativar a obra, sua interação consiste na posição decúbito dorsal, deitada sobre as costas, estando o seu corpo próximo a ela, quase inerte. Neste estado corpo apresenta conotações zen-budistas e fenomenológicas, tratando-se de um encontro incorporado à

---

<sup>54</sup> Outro espelho sagrado japonês. Traduzido como “espelho mágico”, ele projeta uma imagem na parede usando a luz do sol. É outro espelho redondo de bronze usado pelo simbolismo religioso japonês, mas diferentemente do *shinkyô*, o *makkyô* não é plano, portanto ele reflete a imagem com distorções (DOUGILL, 2014).

matéria, ao espaço, à ação e à consciência suspensos no tempo. O corpo nesta condição também traz relação com as ações relaxar e dormir, até mesmo com a morte, pois, segundo Howell (1999, p.2), “dormir simula a morte, a falta de movimento em uma posição relaxada performada com os olhos fechados irá evocar o sonho ou o desmaio”<sup>55</sup>. Quanto mais tempo se permanece na posição, a imobilidade do *performer* aprofunda o estado atingido e o faz adentrar mais ainda ao seu interior, intensificando a experiência (Ibidem). Assim, a posição é um facilitador e ampliador da alteração de estado mental que a peça propõe.

O corpo da pessoa, segundo Heidegger e na filosofia japonesa, estende-se para além da pele, é uma via por meio da qual nos relacionamos com o mundo (MITCHELL, 2010). Ao unir a sensibilidade artística com a posição inerte, trago a justaposição entre o *Körper* e o *Leib* (HEIDEGGER, 2003). A barreira entre os eus interno e externo fica evidenciada pelo espelho na parte inferior da peça e a transposição deste limite apenas ocorre com a expansão de estado mental de consciência, que é proposta pela parte superior da peça. Com a ocultação do espelho por meio da manipulação na qual a obra está em sua posição penetrável, a escultura invoca no público-*performer* uma alteração física sensível, o que antes era impossível por meio do simbolismo metafísico da imagem ilusória em superfície refletiva, ou seja, por meio da resposta do contato com a escultura, com o som emitido e com a presença física do *performer* com a obra.

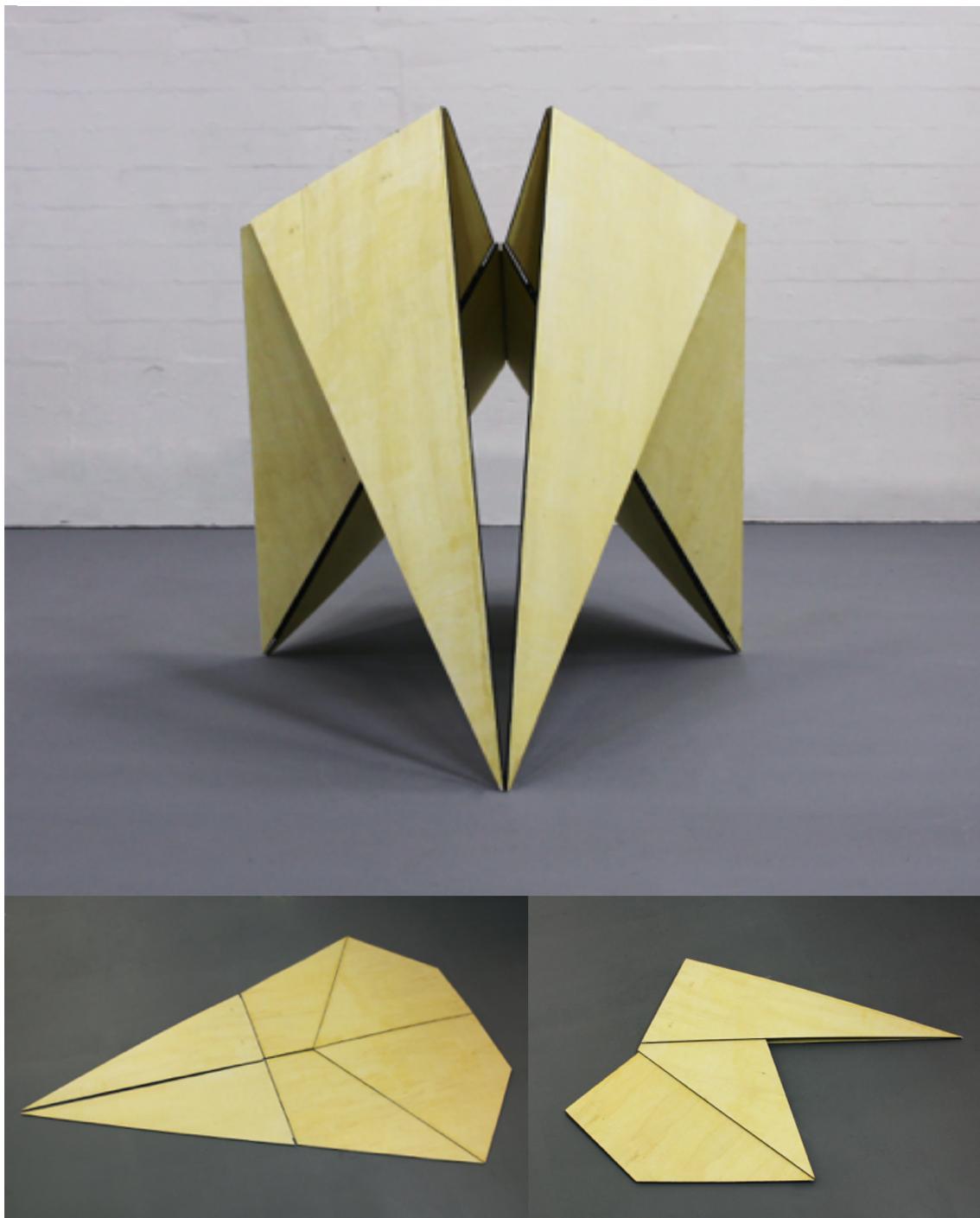
Deste modo, a peça possui dois modos de interação com o sujeito: quando a cabeça entra na obra e quando a obra entra na cabeça. No caso, sujeito e arte mesclam-se, escultura e indivíduo conectam-se interna e externamente por vias físicas e sensíveis para além da superfície do espelho ou da interação de contato sonoro-tátil com a peça.

---

<sup>55</sup> Texto original: “*Sleep simulates death, and stillness in a relaxed position performed with the eyes closed will always evoke the dream or the swoon.*” (HOWELL, 1999, p.2).

### 3.2.2. 3 a 6 Desdobramentos de Estabilidade Frágil

Imagem 30 - – “Pensei que estava construindo uma casa de alvenaria” (2016), Carla Hirano.



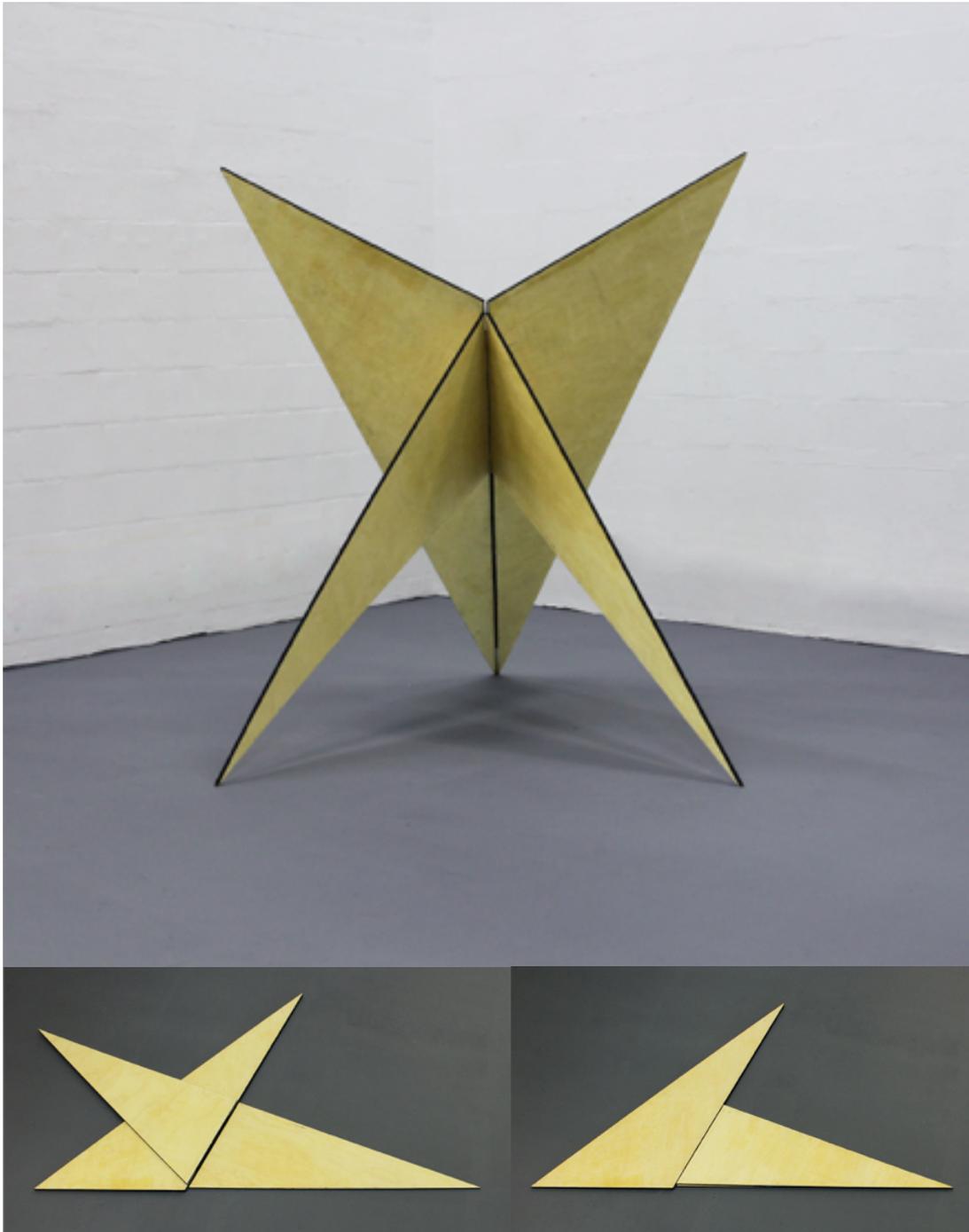
Fonte: Carla Hirano.

Imagem 31 - “Coisas que existem apenas na minha cabeça” (2016), Carla Hirano.



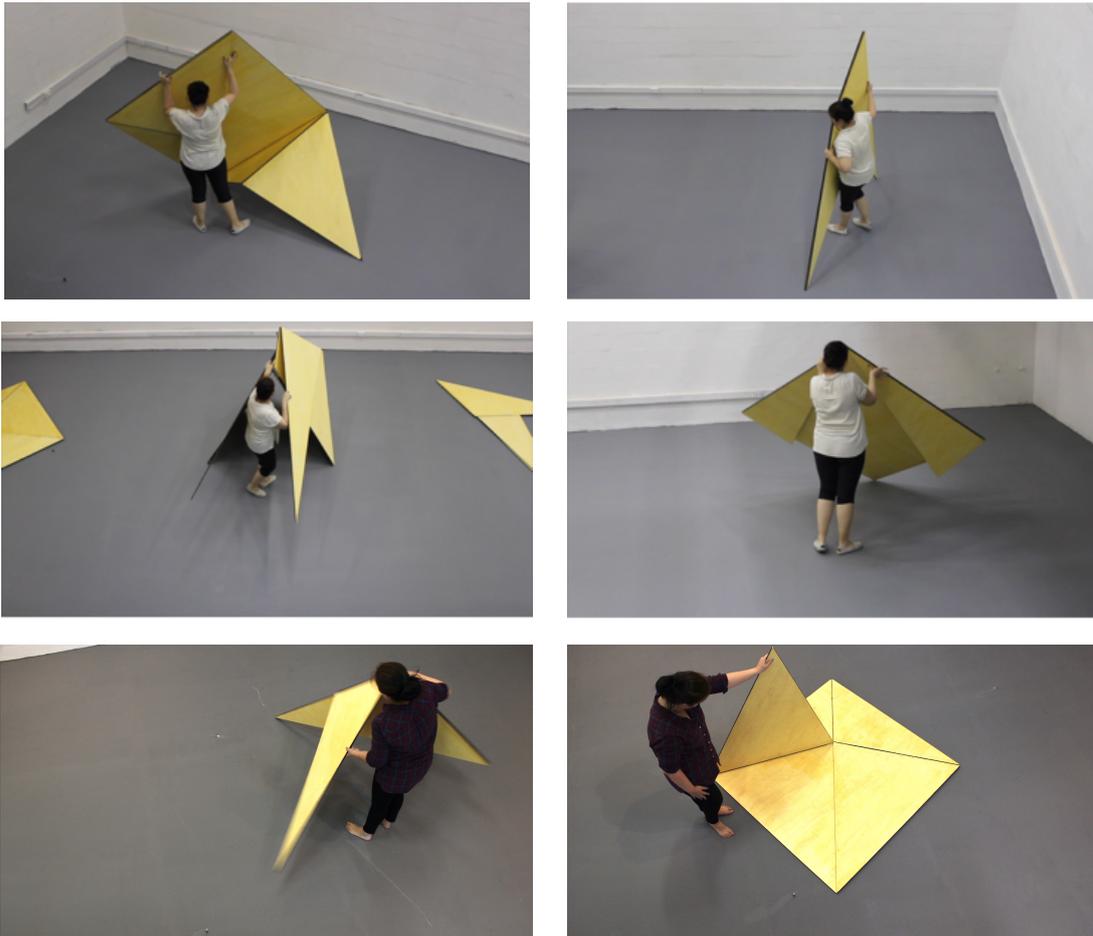
Fonte: Carla Hirano.

Imagem 32 - “E importa?” (2016), Carla Hirano.



Fonte: Carla Hirano.

Imagem 33 - 3 a 6 Desdobramentos de Estabilidade Frágil (2016), Carla Hirano.



Fonte: Carla Hirano.

Imagem 34 - “Desdobramentos de Corpos Frágeis” (2017), Carla Hirano.



Fonte: Osmar Zampieri. Acervo pessoal.

Na obra “3 a 6 Desdobramentos de Estabilidade Frágil” (2016) (Imagem 32), performei com uma série de obras tridimensionais (imagens 29, 30 e 31) produzidas com placas de madeira e partes de metal. Elas apresentavam o paradigma da dicotomia entre o volume espacial e o plano chapado. Nelas o bidimensional torna-se tridimensional, e vice-versa. O equilíbrio, ou mais precisamente, a falta de equilíbrio era o foco central das obras, cada uma sustentando-se em três pequenos pontos de apoio e, quando montadas em sua forma tridimensional, formando uma contínua iminência de colapso. Os finos apoios implicavam em embutir a sensação de movimento sem sair do lugar, próximo do dito por Deleuze (2002):

O movimento não explica a sensação, pelo contrário, ele se explica pela elasticidade da sensação, sua vis elástica. Seguindo a lei de Beckett ou de Kafka, existe imobilidade para além do movimento; para além do estar em pé existe o estar sentado, e para além do estar sentado, estar deitado, para se dissipar enfim. O verdadeiro acrobata é aquele da imobilidade no círculo. Os grandes pés das Figuras, seguidamente, não favorecem seu andar: quase que pés botas (e os sofás por vezes têm o ar de sapatos para pés botas). Em suma, não é o movimento que explica os níveis de sensação, são os níveis de sensação que explicam o que subsiste no movimento. (Ibidem, p.22)

O embate do corpo com as peças, grandes e pesadas, junto à sua falta de estabilidade, traz reflexões sobre memória e relações humanas, como um todo, além de ser uma referência às dificuldades psicológicas e às habilidades que precisamos desenvolver para superá-las. Assim, relaciono a habilidade de superação, a qual faço referência nesta obra com a explicação posta por Michael J. Mahoney (2003), quanto a desestabilização que ocorre com uma pessoa frente a novidades experienciadas na vida:

Quando novas experiências desestabilizam o sistema de uma pessoa, é inestimável ter habilidades de reestabelecer e retornar a noção de proteção e segurança. Quanto mais frequente alguém pratica e aperfeiçoa estes exercícios, mais competente ele se sente em arriscar digressões à beira de experimentações aos quais não tem familiaridade<sup>56</sup> (Ibidem, p.68).

Os trabalhos também trazem, em sua temática conceitual, unida à necessidade de estabilidade interior que o ser humano precisa (Ibidem), a ideia de transformação. Por mais que sejamos seres resilientes, nossa resistência nos presta a uma vivência marcada por uma possível contínua deterioração psicológica, ou mesmo física, e, no caso da exposição ao desgaste prolongado, é necessária alguma mudança para nos libertar de desesperos extremos (JAMES, 2012). Contudo, ainda assim, devemos abandonar o que já se foi para permitir a criação de algo novo em conjunção com a aceitação que a mudança é necessária, constituindo algo diferente por meio da transformação do velho com novos elementos. Então, desta maneira, abre-se caminho para o potencial do que pode vir a ser. Este processo de transformação não é apenas criativo, é também curativo (JUNG, 1990).

---

<sup>56</sup> Tradução livre de: “*When new experiences destabilize one’s system, it is valuable to have skills in stabilizing and returning to a sense of safety and security. The more often one practices and refines such exercises, the more competent one feels in risking excursions toward the edges of unfamiliar experiencing.*” (MAHONEY, 2003, p.68).

A partir disso, a simplificação da forma foi explorada por meio do uso da repetição como processo criativo e recurso de produção. Isto é, esta sintetização estilística, neste momento, assemelhou-se ao procedimento de repetir inúmeras vezes e seguidamente uma mesma palavra: repetimos o mesmo som até que ele pareça um som desconexo de semântica, sem nenhum sentido atribuído, ou mesmo quando reconhecemos conscientemente que, anteriormente ao início desta atividade, o som possui um significado atribuído, mas após a instância de repetições não fazemos mais naturalmente essa conexão entre som e significante. Este processo foi explicado por Deleuze, ao dizer: “a repetição não muda o objeto, mas muda algo na mente que o contempla”<sup>57</sup> (DELEUZE, 2001, p.70).

Seguindo esse método para o processo de produção da forma sintética, a repetição de dobraduras tem algumas variações: ora dobro e desdobro o mesmo papel, fazendo, desfazendo e refazendo as dobraduras. Ora dobro papéis novos, tendo em mente o mesmo origami, porém, realizando as dobras em diferentes papéis e, assim, acumulando várias dobraduras parecidas. Esta repetição contínua do movimento manual produz um processo mecanizado, a forma dissocia-se do sentido e a dobradura executada passa a ser apenas um movimento automático. Isso acontece porque esta repetição do movimento de dobrar o papel torna, na mente, toda a instância em um evento único, aglutinando os instantes individuais em um só (Ibidem). A repetição comprime toda a instância, que engloba todos os eventos repetidos, em um tempo sintético e resulta na simplificação que suprime os momentos percebidos como desnecessários (Ibidem). Portanto, neste método, repito as mesmas dobraduras de origami até que as formas não pareçam mais ter sentido, sendo apenas formas, dobras e planos rendidos à abstração.

Como abstração, em seguida modifico as formas, simplifico-as. Recorto o origami no vinco das dobraduras em formas simples, triângulos e quadriláteros, frutos do processo de repetição. Em seguida, descarto todos os elementos excessivos, aqueles que se sobrepunham à estrutura. Reconecto este quebra-cabeça, já sem peças descartadas, com fita e, por fim, observo se a estrutura ainda fica de pé sozinha. Se necessário, realizo pequenos ajustes de ângulos para que ela se permaneça em equilíbrio limítrofe. A forma atingida, mesmo que inspirada inicialmente por um origami específico, apenas possui

---

<sup>57</sup> Tradução livre de: “*Repetition changes nothing in the object repeated, but does change some? thing in the mind which contemplates it.*” (DELEUZE, 2001, p.70).

resquícios de sua forma original que, agora, se fazem presentes de maneira sutil o suficiente para que a nova forma não seja uma referência direta a ela. Assim, ocorre o distanciamento da figuração em direção à abstração.

Seguindo o resultado atingido, faço um último modelo em papel-cartão, para alcançar uma simulação mais rígida e, portanto, mais próxima do que será a escultura em placas de madeira. Realizo os cálculos de escala medindo o modelo de papel-cartão e faço os cortes de cada uma das peças em placas de madeira. Estas são unidas por dobradiças finas por todo o comprimento das arestas que se conectam, seguindo o seguinte padrão: com uma angulação de abertura máxima de 90° para um lado, e articulada com abertura de 270° para o outro lado.

Essas dobradiças que unem as peças por suas arestas tornam a estrutura da obra instável, prestes a desabar, com equilíbrio muito tênue. A luta contra o desequilíbrio eventual é inevitável, pois a instabilidade da peça é obtida em seu projeto de construção por variações entre o centro de equilíbrio das peças, junto às dobradiças muito maleáveis, seus ângulos de abertura limitados e o peso das placas. A articulação, por vezes, confere na estabilidade a peça e, por outras vezes, aumentando a instabilidade dela, dependendo do lado em que as madeiras sejam instaladas: o lado com 270° de abertura confere menos estabilidade, torna a peça mole e desengonçada, o lado com abertura de 90° proporciona a ela melhor apoio. Assim, embate físico com a montagem das peças vem do ato de pô-las de pé, reajustando o posicionamento de suas placas com relação às demais partes da construção e também ao chão para adequar seus centros de apoio para torná-las minimamente estáveis e atingirem seus pontos de equilíbrio.

No entanto, como a peça inteira é articulada, assim como o corpo humano, ela não possui uma forma fixa de posicionamento de seus membros ou partes. Essa variação de posição pelas suas partes móveis resulta da falta de estabilidade física e formal. Não há estabilidade derradeira, apenas aquela que é sugestionada momentaneamente, mutável, na qual o estado da peça varia entre encontrar-se de pé ou desabar ao chão. Este estado varia dependendo de como as partes estão posicionadas e da superfície que as apoia. No caso, o externo vira um elemento das obras, pois é a expressão da relação do ambiente em que elas se encontram com tudo e todos que as tocam, ou que por elas são tocados.

Articulação é um modo de permanecer incompleto. O corpo articulado não é autônomo; ele exude com seus arredores, ele marca e é marcado pelo que é alheio a ele. (...) Os efeitos degradados da exposição revelam a exterioridade que está sempre adentrando a nós, perfurando através, e extrai-nos para fora de nós mesmos, fazendo o externo parte de nós.<sup>58</sup> (MITCHELL, 2010, p.96).

A estabilidade da peça varia também dependendo da sua superfície de contato com o chão, que é simultaneamente pequena e lisa. Aplica-se aqui a ideia de que o entendimento do espaço (*Raum*) depende do local (*Stätte*) (HEIDEGGER, 2003), pois, relacionando-o com a sua destruição, se ela autossustenta-se de pé, a superfície de contato é um modificador de estado da peça. O espaço aqui é um *Spiel-Raum*<sup>59</sup> que adentra a obra e determina sua possibilidade de existência (HEIDEGGER, 2005). Ele se relaciona também com a destruição, pois ele determina a destruição ou não da peça, como também à sua devastação que, por meio de desarticulação de elementos dentro do espaço, causa sua redução de superfícies ao plano (MARDER, 2017).

Em continuidade à performatividade da escultura<sup>60</sup>, abrindo-me às interferências e expansões proporcionadas por vivências performativas realizadas pelo público ou por terceiros, preferi me distanciar da ideia do artista como o único *performer* de sua obra<sup>61</sup>. Nas produções seguintes, ora trouxe o público como *performer*, ora como *performers* designados (BISHOP, 2012b) e, em outras, me apresento como *performer*, já que não vejo a necessidade de garantir a exclusividade do artista como *performer*. Considero que, ao inserir a pessoa do artista na obra, além do risco de produzir um exercício de vaidade, também, não me parece que esta seja a solução com maior capacidade de ampliar o potencial artístico vindo da soma das subjetividades integradas a ela.

Considero que a investigação mais interessante vem da contaminação do indivíduo externo a mim com a peça apresentada, sendo ela um gerador de imprevisibilidade e multiplicadora do potencial artístico de cada obra. Assim, a partir

---

<sup>58</sup> Tradução livre de: “*Articulation is a way of remaining incomplete. The articulated body is not self-standing; it transpires with its environs, it marks and is marked by what is other to it. (...) The decaying effects of exposure reveal exteriority to be ever entering us, riveting through us, exiting us, and drawing us out of ourselves, making the outside part of us.*” (MITCHELL, 2010, p.96)

<sup>59</sup> Local onde o ser-no-mundo pode projetar entidades, que se manifestam, incluindo o seu Eu interior (SCHALOW e DENKER, 2010).

<sup>60</sup> No sentido de que a escultura tem potencial performável, como já dito na primeira subseção deste capítulo.

<sup>61</sup> Em semelhança do que é posto por Lygia Clark, como já dito no segundo capítulo, ao tratar do distanciamento do artista da obra, tendo assim não somente a possibilidade do público como performer, mas também com abertura ao uso de performers designados, como posto por Claire Bishop, e já discutido no primeiro capítulo deste texto.

dessa provocação, realizei uma nova performance (Imagem 33) com as mesmas esculturas, referindo-me às obras anterior, porém, adicionando elementos e repotencializando-as. Com *performers* designados, construí uma rede de colaboradores com os quais investiguei a maneira em que seus contatos com as obras poderiam ampliar as significações existentes nelas, em estímulo recíproco, assim, tirando o criador inicial da proeminência da ação. Com o desdobramento de circunstâncias que trouxe a obra a este novo estado, foi possível, por sua característica mutável, abarcar um sistema artístico aberto, aproximando-se do que é apontado por Salles (2006):

As redes de criação (tomadas como processos sógnicos), que se mantêm no ambiente marcado pelo inacabamento e interações, aparecem como um sistema aberto que exhibe tendências, como a construção e satisfação de um projeto poético. Poderíamos afirmar que na arte conceitual há uma proeminência, deste projeto, chegando ao extremo deste não necessitar de uma concretização. Nesses casos, o projeto ganha status de obra. (Ibidem, p.157).

Para isso, convidei as bailarinas Natalia Yuki e Gisele Fraga para performarem com as obras. A primeira é bailarina contemporânea e a segunda, bailarina clássica. Enfatizo que a participação delas foi como *performers* designadas<sup>62</sup>. Denominei a peça de “Deslocamentos de Corpos Frágeis” em razão das características da obra apresentada anteriormente e também pela preocupação apresentada por uma das bailarinas com o risco de a peça machucá-la durante a performance. Enquanto performcam, músicos do PIAP tocavam composições improvisadas usando sons de instrumentos predominantemente japoneses e brasileiros.

O confronto dos corpos e das técnicas davam movimento às formas, enfatizando as dualidades já existentes nas esculturas e nos lembrando o que disse Fraleigh (2004)

A transcendência do corpo das ninfas leves como o vento e aparições no ballet, exemplificam a metafísica do dualismo, assim como a mecânica corporal objetificada das técnicas de treinamento em dança no ocidente, incluindo

---

<sup>62</sup> Relembro que o performer designado, conceito de Claire Bishop já discutido na terceira subseção do primeiro capítulo deste texto, visa trazer à performance em questão qualidades que não seriam possíveis se não fossem realizadas por indivíduos com qualificação especializada. Neste caso, utilizei a dançarina e bailarina profissionais, especialistas em dança, e deste modo trazendo o foco para a habilidade performada por elas, atribuindo-a, assim, a obra.

muitas presentes no ballet e existente mesmo nas danças moderna ou pós-moderna. (Ibidem, p.18)

Fraga trazia o ballet clássico, de movimentos de aparência leve e feminina, porém precisos, rigorosos e com técnica codificada, de alto preparo e de coreografia amplamente ensaiada de forma completamente consciente. O ensaio coreográfico aqui não era algo de minha intenção, porém, a bailarina, de treinamento altamente formal, inicialmente recusou-se a realizar movimentos improvisados, não entendendo como funcionava o improviso, pois seu foco, dado o seu treinamento profissional, era na execução formal de movimentos clássicos, na busca pela perfeição da forma e com pouca abertura ao improviso. Por isso, durante os primeiros momentos, a bailarina relatou que tinha dificuldade em executar movimentos improvisados, que tinha “medo em fazer algo errado” e que ficava confusa em fazer algo aberto demais, apesar de ter grande habilidade com as técnicas do ballet.

Tal contratempo foi remediado com cerca de três ensaios. Neles, Fraga desenvolveu o improviso em dança com a professora Dr<sup>a</sup>. Kathya Godoy. Explico, contudo, que estes ensaios não foram treinos para que ela aprendesse uma coreografia, mas, acima de tudo, foram encontros com o objetivo de prepará-la ao improviso, para que ela entendesse o que é o improviso do movimento corporal, algo necessário ao *performer* designado incumbido a executar esta performance. Assim, garanto que os movimentos que Fraga realizou durante a performance não foram a execução de uma coreografia previamente estudada, foram improvisos de criação da própria bailarina para que ela inferisse sua subjetividade à performance no momento em que ocorreu a ativação da obra. Ainda assim a interação da bailarina, de treinamento estritamente clássico, com o seu entorno ocorria por meio do formalismo que “pode ser visto na transcendência do ballet no qual ele aperfeiçoa uma forma corporal idealizada, ao estipular formas que se conformam à geometria plana e matemática” (Ibidem, p.17). Isso antagoniza a característica aberta da obra em questão, que pede ao *performer* a experimentação em detrimento da convenção formal da dança clássica.

A escultura performável exige do *performer* uma alimentação criativa que ele imprima sua própria subjetividade sobre a obra. O seguinte texto de Fraleigh expõem tal oposição entre a dança moderna e o ballet clássico quanto ao improviso e abertura, ou falta desta, ao movimento codificado:

(...) Reestruturações dependem de seus antecedentes, sejam eles a densa filosofia de Foucault ou a dança neo-expressionista de Pina Bausch, empurrando os limites e expondo convenções. Diferentemente do ballet clássico, com seu vocabulário codificado de movimento, dança moderna ou pós-moderna visa improvisar as aberturas e encerramentos em coreografias, mantendo uma natureza aberta que simula tensões radicais entre gênero, política e estética. (Ibidem, p.19)

Por sua vez, Yuki trazia a dança contemporânea com influências do *butoh*<sup>63</sup>. Seus movimentos tinham características mais livres, porém teatrais, além de muito improvisado, que fluía de acordo com a sensibilidade criadora da bailarina, com foco na relação entre o espaço, o entorno e seu corpo, para além do consciente. Em um determinado momento de sua performance, a bailarina realizou movimentos semelhantes a um nascimento como se a escultura estivesse parindo-a, estivesse dando a ela a vida, trazendo-a ao mundo. Em seus movimentos havia um desafio à materialidade do corpo, pois, no *butoh*, o corpo transcendental é entendido como mais próximo do espírito do que da matéria (Ibidem). O corpo transcendental para o *butoh* é, então, algo além da pele, para além de seus limites da casca física.

(...) Dançarinos de *butoh* desconstruem o físico, morando de imagem em imagem, e projetando o corpo para o *nada*: o corpo deles não é uma escapada etérea do corpo material; é uma dança interna transformadora, que não separa o físico do espiritual. (Ibidem, p.27).

Assim, no *butoh*, não há distinção entre corpo, mente e espírito, são todos parte da mesma realidade, uma unidade.

(...) Nossa existência unifica os níveis espiritual e físico. “Espírito” e “mente” não são nada além de nomes dados para a mesma realidade (...). O corpo torna-se verdadeiramente humano quando a distinção entre espírito, mente e corpo desaparecem. Então, um grau alto de unidade expressa a liberdade, enquanto desordens mentais são caracterizadas por um baixo grau de unidade. (Ibidem, p.28).

Podemos considerar, então, que o desequilíbrio ocorre por influência externa, quando os elementos da unidade começam a se distanciar. O maior desequilíbrio da unidade corpo-mente-espírito é quando o corpo se torna cadáver. Tais teorias aproximam

---

<sup>63</sup> Forma de dança e teatro japonês, de movimentos lentos, por vezes grotescos e sexuais, contrastante com a dança do ocidente. Seu tema recorrente é transformação e os ciclos de vida e morte.

a fenomenologia japonesa do corpo aos conceitos de *Leib* e *Körper* (HEIDEGGER, 2003). No entanto, o corpo do dançarino de *butoh* não é o corpo transcendental e unitário, é o *Körper*, irresponsivo. Ele não é equilibrado e em sintonia com a mente e o espírito (FRALEIGH, 2004), ele é retorcido, curvado, no qual:

Claramente os dançarinos de *butoh* não têm todo o controle corporal da gravidade e postura ereta do dançarino de ballet. No *butoh*, o controle corporal direciona-se para a morfologia imagética, à metafísica de tornar-se por meio da metamorfose, não chegando, mas sempre no processo de integração e dissolução. (Ibidem, p.29).

Os movimentos e gestos, de naturezas diferentes, traziam à tona elementos opostos presentes nas peças e à tensão instável ali vivente. A aparente leveza flutuante das peças sustentadas por pontas, justapostas com suas realidades pesadas, era enfatizada pelos movimentos das bailarinas, por vezes marcados pela delicadeza de uma e, ora, pela rispidez da outra. Junto disso tudo, o resultado artístico produzido mostrou-se ainda mais híbrido ao envolver a dança e a música.

### 3.2.3. Aokigahara

Imagem 35 - “Aokigahara” (2017), Carla Hirano.



Fonte: Carla Hirano.

A escultura Aokigahara, apresentada em 2017<sup>64</sup>, foi idealizada a partir da minha vontade de continuar produzindo obras que existem entre o bidimensional e o tridimensional e que apresentam a justaposição entre o equilíbrio e a sua ausência. Em continuidade à série anterior, usei novamente a simetria axial bilateral e continuei trabalhando com a simplificação da figuração, chegando a uma aparente abstração.

Além desses aspectos, nesta obra também prossigo com a lógica estrutural e física das peças de “3 a 6 Desdobramentos”. Uso placas que se equilibram e, mais uma vez, trago a simetria reflexiva no eixo central como característica, para trazer o equilíbrio

---

<sup>64</sup> Exposição Para Todos, na galeria Carpintaria - Fortes D'Aloia & Gabriel, no Jardim Botânico, no Rio de Janeiro.

estético à peça que se contrapõem ao seu desequilíbrio físico. Sua instabilidade estrutural é maior do que na série anterior porque as placas são conectadas por partes ainda mais precárias, apenas por quatro pequenas dobradiças encaixadas, sem pinos que as segurem. A aparente ordem simétrica junta-se à instabilidade da peça, levando-a desordem.

Na série anterior busquei exacerbar a abstração de formas do origami. Agora, nesta obra, brinquei com a intensificação da simplicidade estrutural partindo de referências pré-existentes, os ideogramas<sup>65</sup> do idioma japonês. Assim, esta peça também segue muitas das mesmas características estéticas referentes à simetria, ao material e à estrutura de construção da série de 2016, mas, ainda assim, não é parte da série antecessora. Trata-se de uma obra irmã que, apesar das similaridades e aspectos em comum, também carrega características específicas próprias que a distingue das demais. Também fui instigada por elementos vindos da cultura nipônica, contudo, diferentemente da série anterior, cuja inspiração de forma vinha das dobraduras de papel japonesas, desta vez, trago como referência cultural a linguagem, realizada aqui por meio da materialização dos traços do alfabeto *kanji*<sup>66</sup>.

O processo de criação artística que nos referimos agora em detalhe envolveu vários estudos artísticos e linguísticos usados como ferramentas para a criação de relações e sentidos entre elementos simbólicos, com minhas referências, subjetividade e poética pessoal.

---

<sup>65</sup> Cada *kanji* é uma ideia por si só, e por isso é dito ideograma. Com toda a complexidade uma ideia pode ter, sua tradução para língua portuguesa não é direta, isto é, um *kanji* não é igual uma palavra em português. A relação 1:1 também existe, mas não é a mais frequente. Comumente um *kanji* pode ser traduzido em múltiplas palavras. O inverso também ocorre, múltiplos *kanji* podem unir-se complementarmente aos *kanji* que o precedem ou antecedem, sendo assim o equivalente a apenas uma palavra em português.

<sup>66</sup> No idioma japonês existem três alfabetos, sendo o mais antigo o de ideogramas chamados *kanji*. Sua origem são pictogramas antigos chineses chamados “escrita em ossos oraculares” (ver exemplo na Imagem 37), que tinham como referência visual para seus traços as “imagens de significado”. Após evoluções na linguagem escrita e reformas do idioma japonês para padronizar e facilitar a escrita, eles foram mais simplificados, dando origem aos *kanji* utilizados hoje.

Imagem 36 - Kanji hito à esquerda e ki à direita, em shodo de estilo kaisho.



Fonte: Carla Hirano.

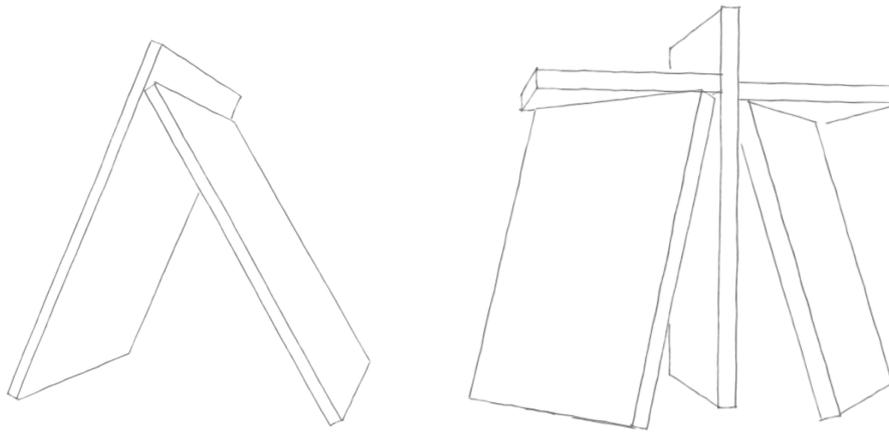
Primeiramente contemplei o ideograma 人, que se lê *hito*<sup>67</sup> (Imagem 35). Este ideograma específico me atrai pelas características na sua escrita que aliam uma extrema simplicidade da forma individual à ampla complexidade relacional linguística. Ele tem apenas dois traços, um apoiado no outro, que assim se equilibram. Esta forma sintética me convidou ao fazer escultórico por assemelhar-se a um desenho de rascunho, no qual vemos placas equilibrando-se (Imagem 36) e remetendo ao trabalho que desenvolvi na série anterior. A complexidade relacional deste ideograma se dá por também ser um dos *kanji* elementares, isto é, os que servem de elemento base ou são integrantes da construção de outros ideogramas, que adicionam cumulativamente algum significado da esfera semântica deste elemento incorporado. Os símbolos elementares dentro de um *kanji* chamam-se *bushu*<sup>68</sup>, eles são associáveis ao radical de uma palavra, porém, neste caso, é o radical de uma ideia.

---

<sup>67</sup> Um mesmo *kanji* pode ter várias leituras. A leitura *on*, vinda do chinês, é amplamente usada no Japão, mas aqui usarei apenas a leitura *kun*, que é a leitura que não é derivada da pronúncia em chinês e que é específica do japonês, para fazer a diferenciação da especificidade de minhas referências.

<sup>68</sup> Radical do *kanji*, usado na composição de ideogramas mais complexos, que produzem novos *kanji* e significados mais complexos, mas tem seus componentes elementares bem distinguíveis, acumulando seus sentidos ao entendimento do novo *kanji*.

Imagem 37 - Esboços.

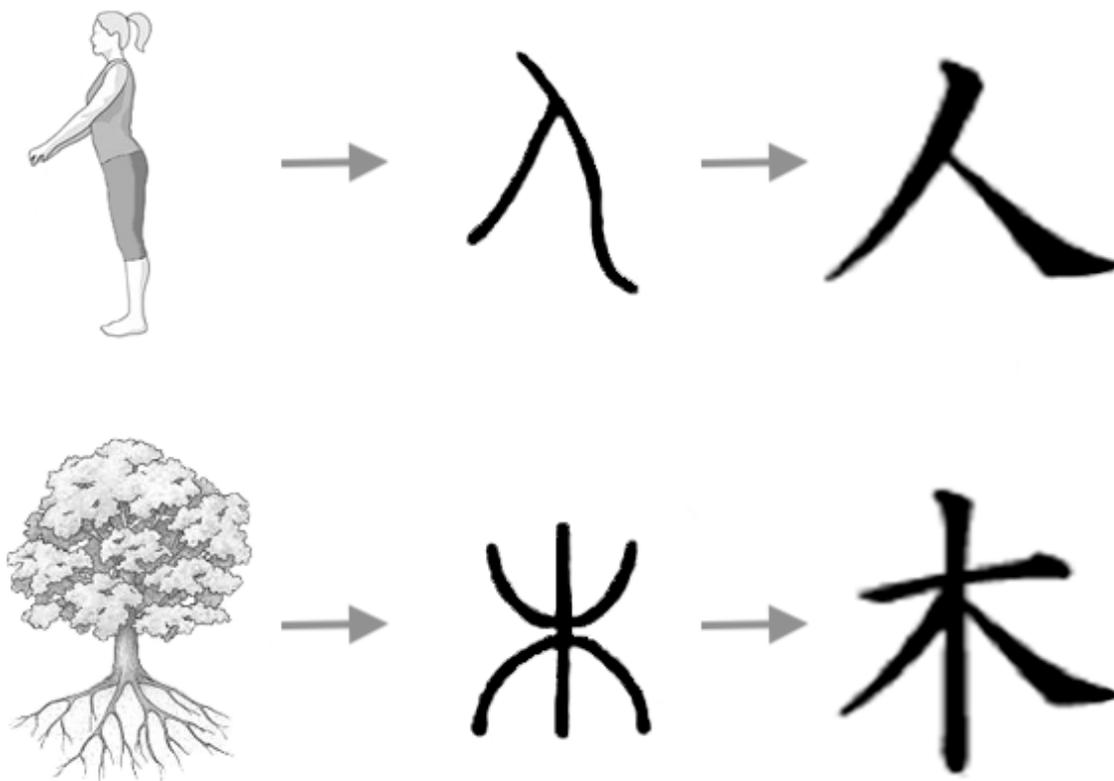


Fonte: Carla Hirano.

Deste modo, eles se formalizam às convenções linguísticas que usamos para criação de sentido conectada ao mundo físico à nossa volta. Sendo este independente de nós, criamos uma linguagem para poder descrevê-lo. Assim, as palavras têm uma relação entre si que corresponde à relação que as coisas do mundo têm umas com as outras (WITTGENSTEIN, 1968). Com os *kanji* sendo representações de coisas do mundo físico, o ideograma encaixa-se na filosofia linguística de Wittgenstein sobre a teoria da imagem, o que também se alia à teoria de significado de uso, que preconiza que cada palavra tem um significado que se relaciona a ela (WITTGENSTEIN, 1994). Há, portanto, uma transformação do *kanji* quando ele se relaciona com outros *kanji*, dando-lhe uma significação mais rica. Seu entendimento desdobra-se em sentidos adicionais, rendendo-lhe maior complexidade, porém, ainda assim, retendo as semânticas iniciais de seus componentes imagéticos mais simples. Um mesmo *kanji* retém o significado de suas partes independente, porém, simultaneamente, carrega um significado diferente existente dentro do seu contexto, de acordo com a composição do todo. Assim, ele adquire profundidade criada pela relação entre os seus elementos, os que são internos ao ideograma, e também por sua relação com os outros ideogramas que os cercam. Assim, chega-se ao ponto de sua interação relacional que me interessa artisticamente: os *kanji* de múltiplos *bushu* comportam-se como *différences*, para pegar uma palavra emprestada de Derrida (2004). Ao pensarmos neste ponto, há um paralelo entre os *kaji* e a arte performativa de minha pesquisa, pois há uma significação para além do elemento pontual,

distanciando-se do momento isolado e específico e aproximando-se da vivência acumulativa, interativa com o entorno, e sua ontologia.

Imagem 38 - Bidimensionalização da imagem de significado em escrita de ossos oculares, até o kanji.



Fonte: Carla Hirano.

“Imagens de significado” é outro conceito que se integra perfeitamente à simplificação da figuração, que exploro na escultura faço referência. Isto se dá porque, na semiótica dos *kanji*, abstração e figuração relacionam-se formam um material fértil para a exploração artística que lida com a justaposição. Melhor explicando, é figuração ligada ao mundo tangível, até mesmo quando representa ideias abstratas. As imagens presentes em ideogramas são expressões bidimensionalizadas que representam coisas físicas tridimensionais existentes no mundo real (Imagem 37), as chamadas “imagens de significado” (WILLIAMS, 2010), por meio de desenhos<sup>69</sup> de linhas simples que tem

<sup>69</sup> Estas imagens podem ser unitárias por kanji, produzindo assim um kanji elementar. Um kanji também pode conter uma combinação de vários desenhos elementares, sendo este a junção de vários kanji, o que

conexão direta entre forma e significado. Por sua vez, *hito*, 人, que é “pessoa”, em sua “imagem de significado” (Imagem 37), representa a pessoa de pé.

Esta relação entre significado e linguagem, com a construção de relações e sentidos entre elementos reais e simbólicos, me atrai e enxergo nela grande potencial artístico. Considerando a estrutura lógica que relaciona a linguagem, o mundo real e seus significados, como proposto por Wittgenstein (1968), a sequência de palavras numa frase é um espelho de objetos existentes no mundo real. Portanto, é possível logicamente reverter a ordem da estrutura de causa e efeito interdependente:  $A \rightarrow B$ , se A então B, no qual A é significado existente no mundo real e B é o significado no âmbito da linguagem. Deste modo, se justifica o uso da filosofia linguística combinada com lógica matemática para entender o mundo por meio das estruturas da linguagem. Caso esse espelhamento não seja correto, isto é,  $(\neg \textit{linguagem}) \rightarrow (\neg \textit{realidade})$  ser falso, pela lógica matemática, a linguagem não teria significado.

Ainda intrigada pelo ideograma 人, pensei em suas conexões com outros *kanji*. Assim, em seguida remeto às formas do *kanji* 木, *ki* (Imagem 35), um outro ideograma elementar. Ele lembra 人, pelos dois traços diagonais, no entanto, apesar de parecer conter 人, 木 não possui relação com ele. Contudo, suas formas ainda assim assemelham-se às placas em equilíbrio, assim como 人, em uma visão na qual vemos a espessura da placa (Imagem 36). Nesses dois ideogramas cada traço apoia-se no outro<sup>70</sup>, produzindo assim uma forma que se sustentaria no mundo físico.

Cheguei assim ao amálgama de 人 e 木, isto é, na relação entre pessoa (人) e árvore/madeira (木), de forma que trago também referência visual ao ideograma 休, que lê-se “yasu(mu)”, descanso. Continuando as conexões de 人 com outros *kanji*, como um passo seguinte da experimentação no processo criativo, rascunhei o seguinte *haiku*, “休める”, que significa descansar ou dar alívio:

---

representa uma ideia mais específica com significado mais complexo, mas ainda deixa aparente sua associação com a ideia mais simples.

<sup>70</sup> Os traços de *hito* em no estilo *micho*, usado na tipografia para facilitar a leitura, parecem se juntar exatamente no mesmo ponto do topo, como por exemplo visto aqui: 人. Porém, isto é apenas uma simplificação para facilitar a reprodução tipográfica. Na verdade, na forma normatizada deste *kanji*, o segundo traço, o da direita, encontra-se com o traço da esquerda pouco a baixo do seu topo, como visto na Imagem 35.

木 の 人 が

未 体 末

本 に 入 る <sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> A tradução e sentido desse poema visual serão explicados nos próximos parágrafos do texto.

Realizei-o de acordo com regras visuais e, assim como na escultura produzida, procurei fazer um espelhamento visual nas linhas do poema, mantendo a simetria. Escolhi ideogramas semelhantes a 人, não apenas por seus significados, mas também pela qualidade estética da simetria oferecida eles. Em seguida os re arranjei produzindo, ao fim, uma reflexão sobre a vida e sua fragilidade. Para entender o todo da significação e ter uma leitura completa, com acesso a todas as ideias apresentadas, explico a seguir a relação entre os dois *kanji* iniciais e todos seus desdobramentos de significado acumulativo, chegando à síntese deles em forma de obra escultórica.

人 é “pessoa”, mas possui também o significado menos comum de “outros”. Seu espelhamento produz outro ideograma, 入, que lê-se *i(ru)* ou *hai(ru)*, que, apesar de ser uma imagem muito semelhante ao 人, dada a simplicidade de ambos os *kanji* terem dois traços, é um ideograma distinto, que significa “entrar”. Esta diferenciação fica mais clara ao entender a imagem de significado que os originou. *Iru* vem de uma seta semelhante a um acento circunflexo que indica o local de entrada; *hito* vem de uma pessoa de pé, como já visto na Imagem 37.

O outro ideograma elementar utilizado, o 木, é “árvore”, porém também pode significar “madeira” ou “feito de madeira”, aquilo que vem do corte da árvore. *Ki* é radical para outros *kanji* e com apenas um traço a mais ganha significados abstratos. Usando-o como *bushu*, com um traço adicional na base, forma 本 que significa “origem”, que lê-se “moto”, remetendo às raízes, assim como também significa “sério” ou “livro”. Se o traço adicional ocorre no topo da árvore e for longo, produz 末, *matsu*, que por sua vez significa “fim”, representando a ideia de um rompimento eterno. Se o mesmo, no topo da árvore, for um traço curto, produz 未, *ma(da)*, que tem o sentido de algo que ainda não se completou ou que não se terminou. Todos esses seus derivados relacionam-se à imagem de significado do *kanji* original, 木, indicando, por exemplo, a raiz da árvore, uma poda curta no seu topo ou um corte longo e grave que a derruba. Assim, percebe-se como uma pequena mudança no conceito tangível inicial representado por uma figuração nos leva a ideias abstratas.

Mesmo com as significações autocontidas em cada *kanji* individual, a combinação de 人 e 木 produz um novo ideograma, 休, *yasu(mu)*, que significa “descansar”, representando visualmente uma pessoa em pé recostada em uma árvore para repousar o

seu corpo. Outro significado que ele tem é “estar ausente” e, adicionando a letra 𠂔, dependendo do contexto, ele retém os significados anteriores ou, também, traz o significado de “dar alívio”. Para a produção deste novo ideogramam o *kanji hito* se morfa e assume sua na forma *bushu*, 𠂔, chamada *ninben*, que é mais fiel à imagem do significado original no qual vemos uma pessoa em pé com as mãos em frente ao corpo. Este *bushu* retém o significado inicial, “pessoa” e “outros”, mas torna-se também “pessoa em pé”, significado vindo de sua origem como imagem de significado (Imagem 37). Ele é usado para designar *kanji* nos quais há um ato realizado por um indivíduo. Já o *kanji* 木, *ki*, de 4 traços, na forma *bushu* chama-se *kihen* e mantém sua forma e significação inalterada<sup>72</sup> (WILLIAMS, 2010). 休, no entanto, ainda se assemelha ao *kanji* 体, lido *karada*, que é “corpo”, mas que também apresenta a ideia de matéria ou forma.

Deste modo, todas linhas do poema possuem significação ambígua. A primeira linha fala de uma pessoa próxima a uma árvore, uma pessoa que pertence a uma árvore ou mesmo uma pessoa feita de madeira. A seguir, fala de algo sem corpo, que termina. A terceira e última linha trata de algo que ingressa no ponto de origem, ou que entra em um livro. O *haiku* que foi parte da criação da narrativa da peça, portanto, tem, linha a linha, significados imprecisos graças às diversas possibilidades de interpretação. Interesse-me por esses ideogramas, não somente pelas suas composições estruturais, mas, também, por suas características linguísticas, que reconheço ter semelhança com as ideias de transformação e subjetividade relacionadas à construção de sentido e à alteração de consciência, mais uma vez, associando-se às investigações de Wittgenstein.

Quanto à significação, ela conecta-se literalmente às representações dos elementos essenciais nas esculturas performáticas: *hito* é pessoa, parte não substituível na performance, e é também o ato realizado pelo indivíduo, cuja ação está presente em *hairu*; *ki* é árvore, mas também significa madeira, remetendo assim à materialidade usada nas esculturas em questão, além de remeter a *karada*, o corpo, o objeto e a substância. Esta obra é, portanto, não apenas uma reflexão conceitual linguística-filosófica mediada pela

---

<sup>72</sup> Essa alteração ou adição de significado aliada a uma modificação da forma, quando em sua forma *bushu*, não são exclusivos do *kanji* 人. Porém é pouco comum que isso aconteça, ocorre, aproximadamente, 12 vezes entre os 90 *bushu* mais comuns, os que constituem os 1060 *kanji* que fazem parte do ensino elementar japonês (OKAMOTO, 1999; WILLIAMS, 2010).

fisicalidade escultórica, como, também, traz em seu conceito uma metalinguagem sobre o próprio fazer escultórico e performativo.

A obra, no entanto, traz mais uma narrativa, como um palimpsesto em um pergaminho. Trago mais uma vez a relação heideggeriana do confronto entre o *Leib* e o *Körper*, desta vez abordando a transformação de um estado para o outro. Os traços do *kanji* possuem um movimento próprio com suas curvas e diferenciações de espessura (Imagem 36). Quando traduzidos em uma escultura feita de chapas planas, os traços perdem sua ação, carecem de ritmo. Perdem a vida e tem apenas o movimento inerte e duro que as dobradiças lhe proporcionam, tal qual um cadáver.

Quando juntos no *kanji* 休, percebo que, em meu imaginário, carrega reflexões sobre a existência e seu fim, a vida e a morte. Esta construção mental minha, com um significado além do simples descansar no dicionário, e que talvez seja apenas um dos recursos mnemônicos que eu utilizava para memorizar os *kanji* quando estudava o idioma japonês, mostra a relação entre significado e entendimento, também presente nas investigações filosóficas de Wittgenstein (1994). Penso no 休 como um descanso corporal, um estado em que o humano produz uma ação que resulta em uma mudança de/em si, na sua forma, que o fazendo descansar do mundo físico, mundo este em que a madeira/árvore não se transformou, continua viva, de pé, tendo uma presença cronológica mais longa do que nós, como nas linhas do poema. Trata-se, então, do dito “descanso eterno”, representando a finitude e a transformação física corpórea. Deixo esta conexão clara no nome da obra: “Aokigahara” é o nome de uma floresta aos pés do monte Fuji, repleta de árvores que estão a mais tempo vivas do que a maioria de nós. Esta floresta é conhecida no folclore japonês por ser misteriosa. Acredita-se que é habitada por espíritos. Contudo, o local tornou-se um problema nacional no Japão, pois com frequência os visitantes montanhistas ou campistas encontram ali corpos de pessoas penduradas nas árvores, ou seja, que fizeram dali o local de seu descanso sem fim.

Ao visitar o galpão da madeireira fornecedora notei, em uma das prateleiras, placas manchadas de negro e vermelho que estavam um pouco escondidas e fora do alcance fácil por serem consideradas indesejáveis ao consumidor. Portanto, os manchados vermelhos e o revestimento preto são defeitos da manufatura na fábrica, são partes do preparo industrial das madeiras. Escolhi mantê-los na configuração da peça final por se adequarem, quase que reticentemente, ao subtexto adicional do sentido da obra. A peça

traz, deste modo, também uma ênfase ao “未 体 末”, que remete à finitude e traz manchas vermelhas como sangue em meio ao preto semi fosco da superfície dos planos.

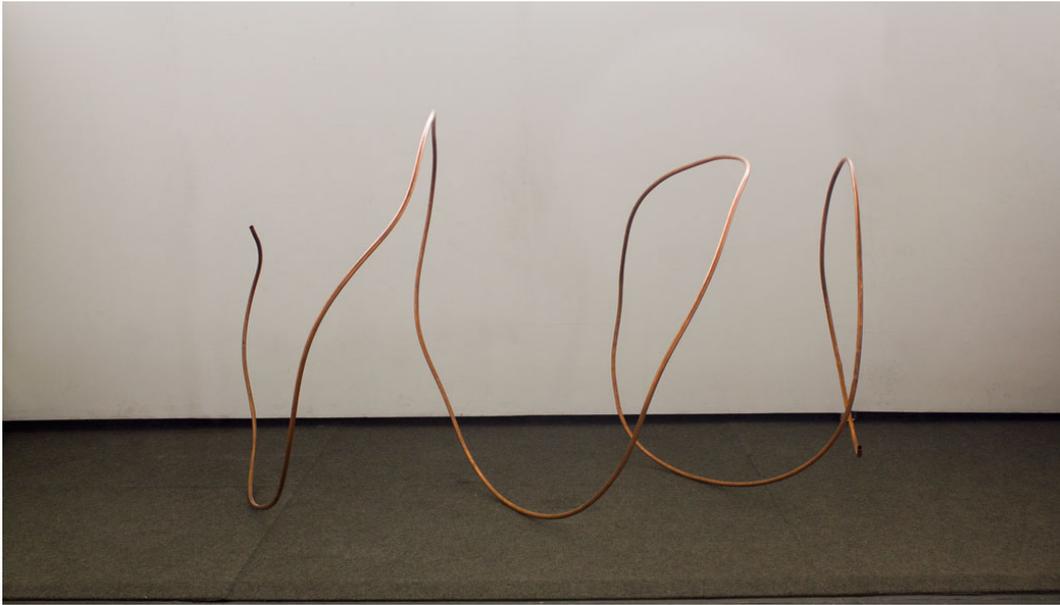
### 3.2.4. Série de obras em canos de cobre

Imagem 39 - “Uma Espiral Com Fim” (2018), Carla Hirano.



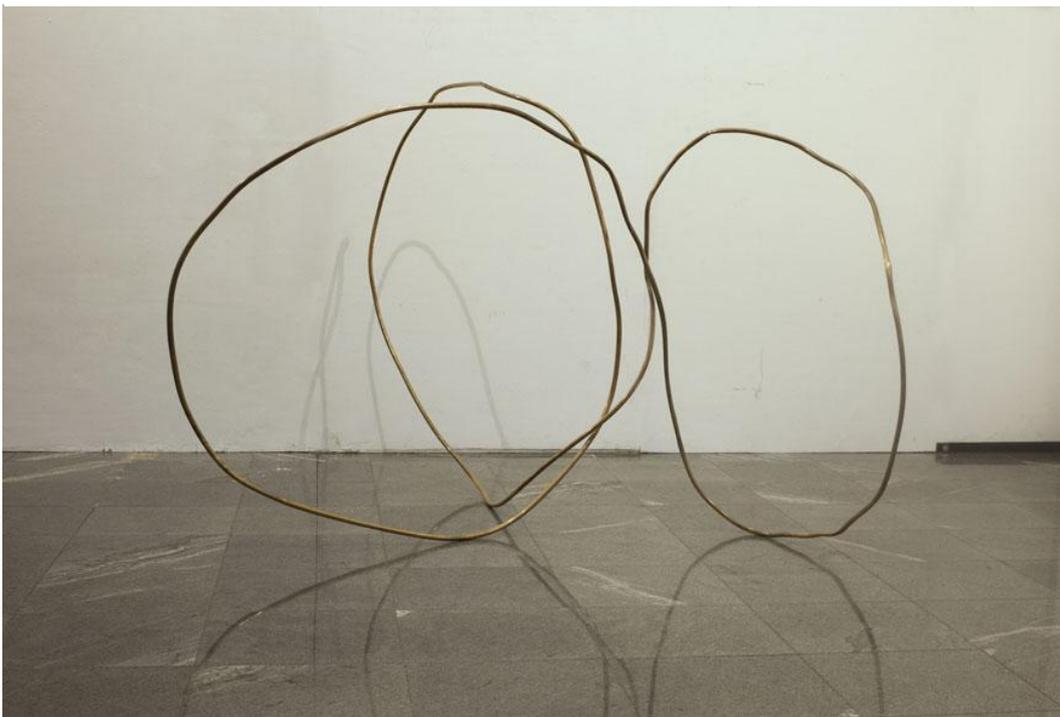
Fonte: Carla Hirano.

Imagem 40 - “Uma Espiral Com Fim” (2018), Carla Hirano.



Fonte: Carla Hirano.

Imagem 41 - “Três Voltas Unidas no Meio” (2018), Carla Hirano.



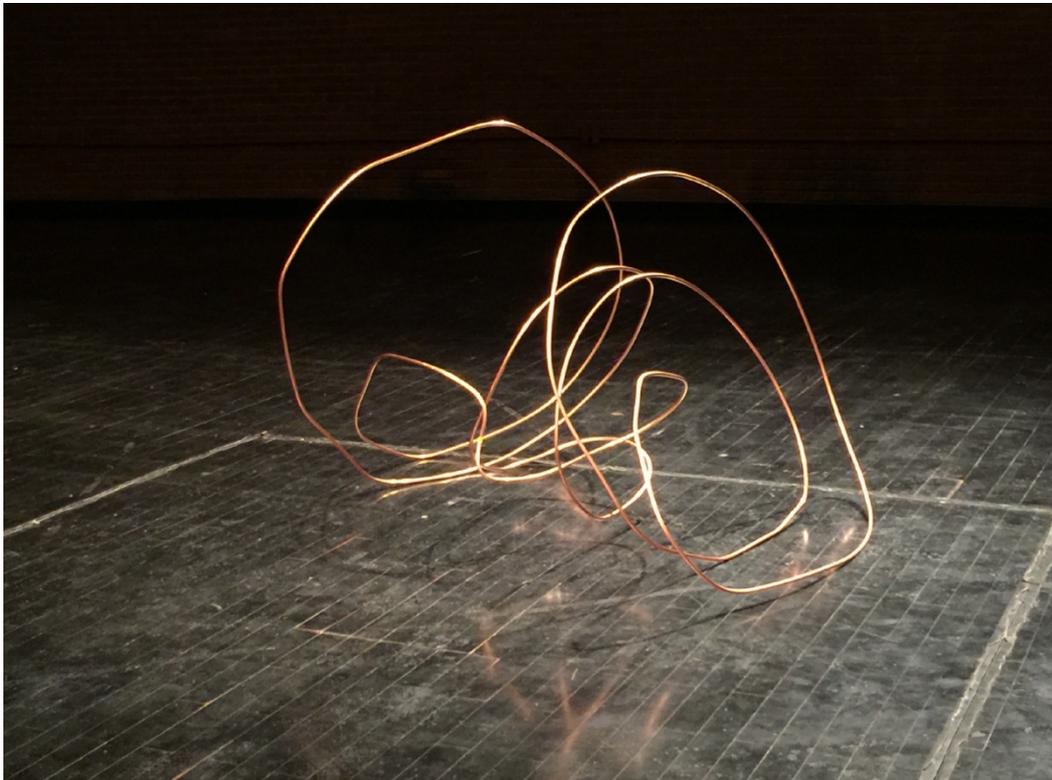
Fonte: Carla Hirano.

Imagem 43 - Pontas Próximas” (2018), Carla Hirano.



Fonte: Carla Hirano.

Imagem 42 - “Complicado” (2018), Carla Hirano.



Fonte: Agnus Valente.

A série seguinte<sup>73</sup>, trata da disseminação de sentidos humanos, individuais e coletivos. Proponho com essas peças uma experiência ativadora de sensibilidades, trazendo questionamentos sobre a vida, o mundo, a experiência de existência humana e suas relações físico-corporais, cognitivas e sociais, focando no potencial criativo escultórico da performance. Assim, a partir de uma forma escultórica inicial, o “Ninho” (Imagem 38), a performance acontecia, e deste modo, a produção das esculturas era performada.

Tratando da materialidade escolhida para as obras desta série (imagens 38 a 42), uso canos de cobre, os quais apresentam uma precariedade material. Há, portanto, uma procura pela simplicidade em algo que pode ser muito complexo, assim, trazendo também uma reflexão sobre o princípio epistemológico da “Navalha de Occam”<sup>74</sup> para a produção de arte e construção escultórica. Logo, trata-se da busca pela menor distância entre os dois pontos de criação artística-escultórica, aquela que começa na ideia da forma e chega à peça final, usando a performance para estreitar essa linha produtiva.

As esculturas em metal que fiz anteriormente, usando fundição ou máquinas para a moldagem do material, foram feitas usando técnicas dispendiosas, com equipamentos específicos ou que requerem muito tempo, trabalho manual e, por vezes, também outros assistentes técnicos. Aqui trago as obras todas feitas à mão, sem equipamentos que não seja o próprio corpo humano. Nestas obras de esculturas performáveis ocorre a simplificação do pré-trabalho físico da produção artística escultórica, quase chegando ao seu limite. Isto é, ainda há a realização de uma escultura, porém a ação artística física predominante ocorre pela forma de performance, reduzindo ao máximo a ação laboral e técnica na produção escultórica, aquela feita nos ateliês, sem a presença do público e em uma temporalidade anterior a sua apreciação.

O cano de cobre sem nenhum tratamento protetor ou anticorrosivo em sua superfície é característico da materialidade que foi buscada, carregar a memória de todos os embates corpóreos humanos que já o enfrentaram, seja pelo toque, pela pele nua ou pela força imposta a ele. A primeira intervenção, ao entrar em contato com o cobre usando nossas mãos nuas, ocorre. Os óleos, as sujeiras e a umidade em nossa pele se transferem

---

<sup>73</sup> Exposta na 2ª Mostra Internacional de Práticas Híbridas, em 2018, no Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo.

<sup>74</sup> Princípio filosófico que prega a parcimônia. O princípio indica a escolha de soluções simples, ante a qualquer problema (WALSH, 1979).

ao material, que oxida e é marcado por descolorações e manchas escuras, como vimos na Imagem 43.

Deste modo, após a moldagem das peças, o material fica recoberto de marcas escuras como aquelas produzidas por impressões digitais ou por leves encostadas eventuais da pele do indivíduo que realiza a intervenção na superfície. Estas não saem, ao menos que sejam intencionalmente removidas. Caso a oxidação inferida no material seja por tempo prolongado e em condições ambientais específicas, as marcas podem se tornar incisões permanentes, como as inferidas em placas de calcogravura.

Imagem 44 - Ampliação de marcas de dedos em superfície de cobre.



Fonte: Carla Hirano.

Imagem 45 - Cano com deformação ao entortá-lo, na esquerda, e ao desentortá-lo, na direita.



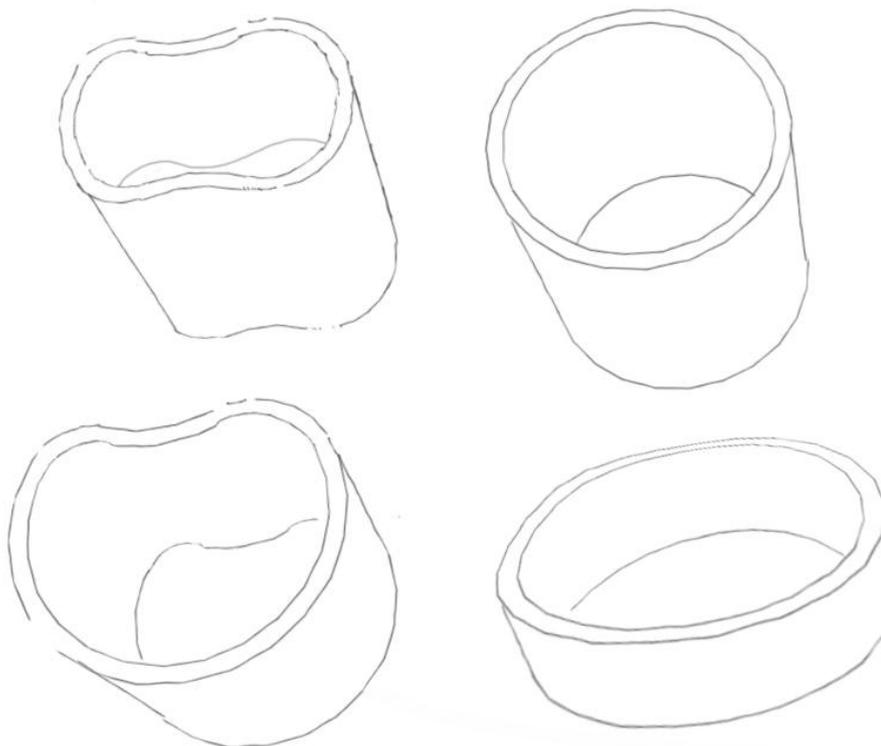
Fonte: Marvel Building. Disponível em <https://www.marvelbuilding.com>.

Outra forma que os canos de metal retêm memória é quando são deformados. Esse material, quando trabalhado unicamente com as mãos como ferramentas, mostra-se robusto e resistente, porém, ainda assim, quando é usada a força suficiente para moldá-lo, apresenta uma certa maleabilidade. Uma vez que inferimos força sobre ele para entortá-lo, até podemos tentar fazer com que volte a sua retidão inicial, mas, mesmo assim, ele não retorna intacto à forma original. Apenas as mãos e a força do corpo não

são capazes de remover as deformidades causadas anteriormente. O material, ainda assim, apresentará marcas de endentações e deformidades no ponto onde foi entortado, como visto na Imagem 44.

Ao tentar retornar à retidão inicial do cano, após entortá-lo, uma indentação côncava é sempre formada na porção interna da curva a qual o cano foi forçado a se reconfigurar. E quanto mais fechada a curvatura, mais profunda esta deformação será. Após esta dobra o cano também fica com a circunferência afetada, achatando-se e tornando-se mais ovalado, o que expande sua largura em um sentido e a encurta em outro, considerando uma segmentação do eixo perpendicular ao comprimento do cano (Imagem 45). Manipulações persistentes e repetidas tornam o cano tão achatado que ele passa a se assemelhar a uma fita e perde seu aspecto redondo.

Imagem 46 - Esboço de segmentações perpendiculares em cano de cobre deformados.



Fonte: Carla Hirano.

Assim, com um mesmo material podemos ter resultados mais diretos ao mais complexos e variados. Trago exatamente o mesmo material com variações na forma em que ele é disposto fisicamente, como uma reflexão sobre as relações humanas, as memórias e as emoções associadas a elas. Um mesmo evento pode ser entendido de formas diferentes pelo contexto em que se apresenta, seja este pelo momento que acontece

ou por onde acontece. Uma mesma imagem pode ser contemplada como um algo feliz ou triste, pois somos nós que projetamos emoções nelas. Assim, a percepção humana e emoções criam sentido, sendo mecanismos pelos quais criamos o entendimento semântico do mundo, das coisas existentes nele e de tudo em nossas vidas.

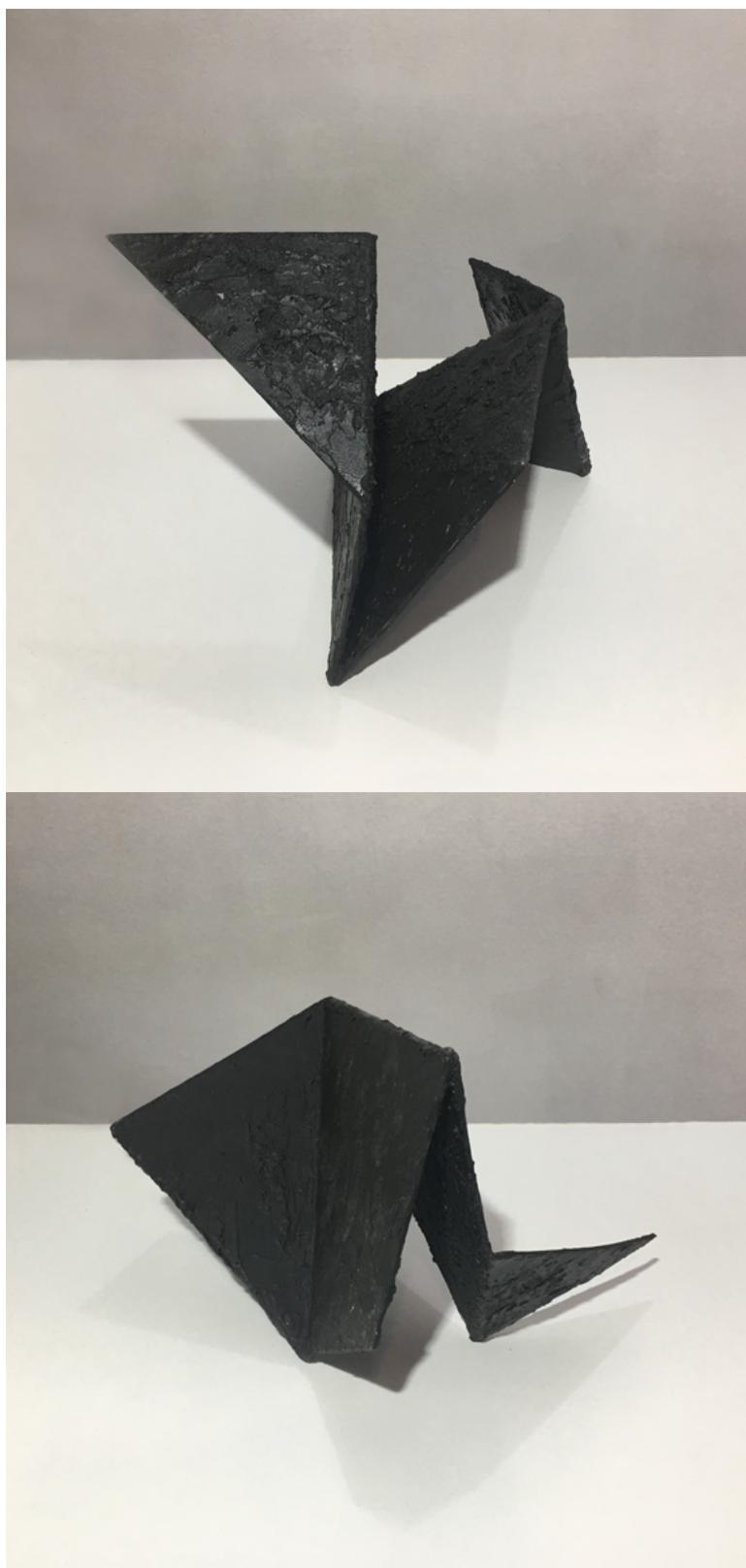
O estado inicial das obras nesta série é condensado em sucessivas espirais, o que facilita o transporte do material pesado. Esta forma remete a um ninho em cobre (Imagem 38) que resiste às investidas que visam alterar a sua forma. Em seguida ocorre uma performance na qual repetidas tentativas de moldar a peça geram torções, curvaturas imprecisas e manchas. Por vezes, desfaço e refaço as formas feitas. Em algumas peças retornei à forma do ninho e comecei novamente a manipulação do cobre.

Nas formas finais sempre busquei chegar às configurações que sugestionassem o infinito, com linhas contínuas, usando formas arredondadas que trazem repetição em seus traços. No caso, o limite entre o dentro e fora não é claro, o espaço vazio é parte do espaço da obra, que se integra ao seu entorno por seu material de aparência fina. O campo de visão é pouco afetado. As peças mal produzem sombras modulando o espaço onde são colocadas, mas, também, não se impõem a ele. E quanto mais se prolonga o ato receptivo-participativo do público com a arte, mais a obra se desmaterializa (BENEZRA, 2020). Então, convido o público a experimentar as peças, percebê-las por si só e percebê-las no espaço: tocá-la, atravessá-la, experimentá-la. Deitar-se em meio a ela, correr através dela, olhar para ou através dela e, assim, perceber nuances no vazio ou no todo da obra, em sua precariedade junto ao entorno, que integram a arte, o ambiente e corpo do *performer*.

O olhar de dentro para fora acontece na medida em que a obra atua como emolduradora do espaço, posto que delimita a visão do ambiente visto ao redor. Assim, a obra escultórica se torna moldura e o ambiente se torna sujeito em destaque, de modo a adentrar à obra. Já o olhar de fora para dentro, torna o corpo do performer parte da obra, que se desmaterializa. A maneira com que ocorre a aproximação com a obra de arte acontece de infindáveis modos e deixa marcas, desde pequenas até outras mais notáveis. São acontecimentos que têm repercussões relevantes em nossas vidas e estão dispersos ao longo dela. Tudo, arte, espaço e vida, sensivelmente, cognitivamente ou sensorialmente, está tudo interconectado, tudo se permeia. Deixando marcas do que foi para o que vem, criam vida própria, em ciclos cumulativos, de forma infinita.

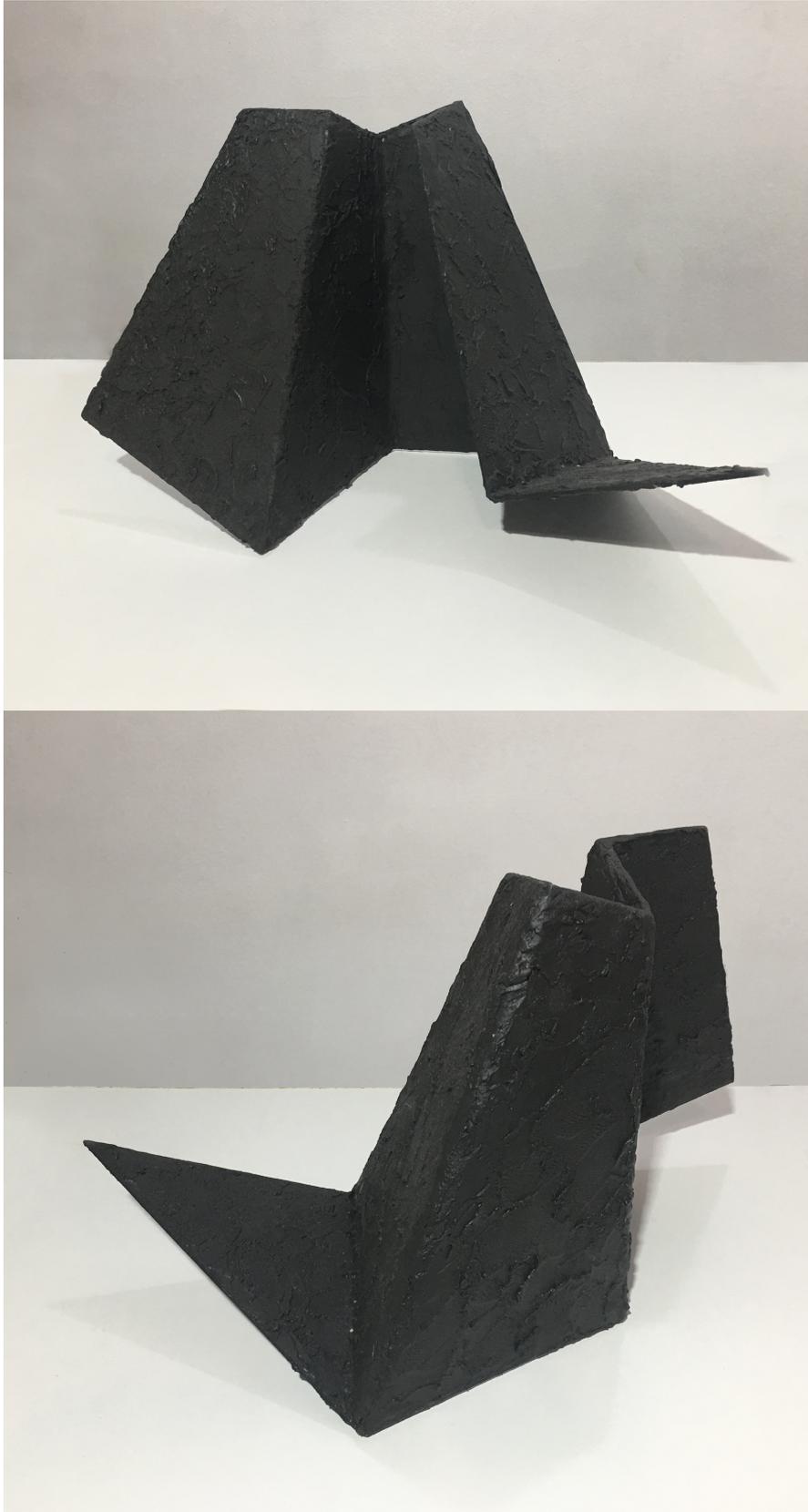
### 3.2.5. Sem título #1 e #2

Imagem 47 - “Sem título #1” (2019), Carla Hirano.



Fonte: Carla Hirano.

Imagem 48 - “Sem título #2” (2019), Carla Hirano.



Fonte: Carla Hirano.

As produções de “Sem Título #1” e “Sem Título #2”, ambas de 2019, novamente trouxeram os planos tridimensionalizados, bastante explorados nas peças apresentadas até aqui. Contudo, em relação às primeiras obras, há uma ruptura nas características de representação. Isto ocorreu porque, apesar das formas que vamos no ater neste momento lembrarem as peças trabalhadas com placas, as duas peças não são, desta vez, abstrações de figurações. Ambas são abstrações desde sua concepção inicial. As partes dos seus componentes têm formas semelhantes às peças do Tangram<sup>75</sup> (Imagem 48), um jogo em que peças geométricas de diversos tamanhos são usadas para, ludicamente, ilustrar formas figurativas (Imagem 49). No entanto, aqui a abstração é completa, diferente do caso do Tangram, que tem como objetivo partir de peças abstratas para chegar à figuração. Assim como no jogo, as peças das obras foram feitas a partir de sucessivas segmentações de um mesmo quadrilátero, porém cada uma delas são triângulos isósceles ou trapézios diferentes uns dos outros.

Imagem 49 – Tangram.

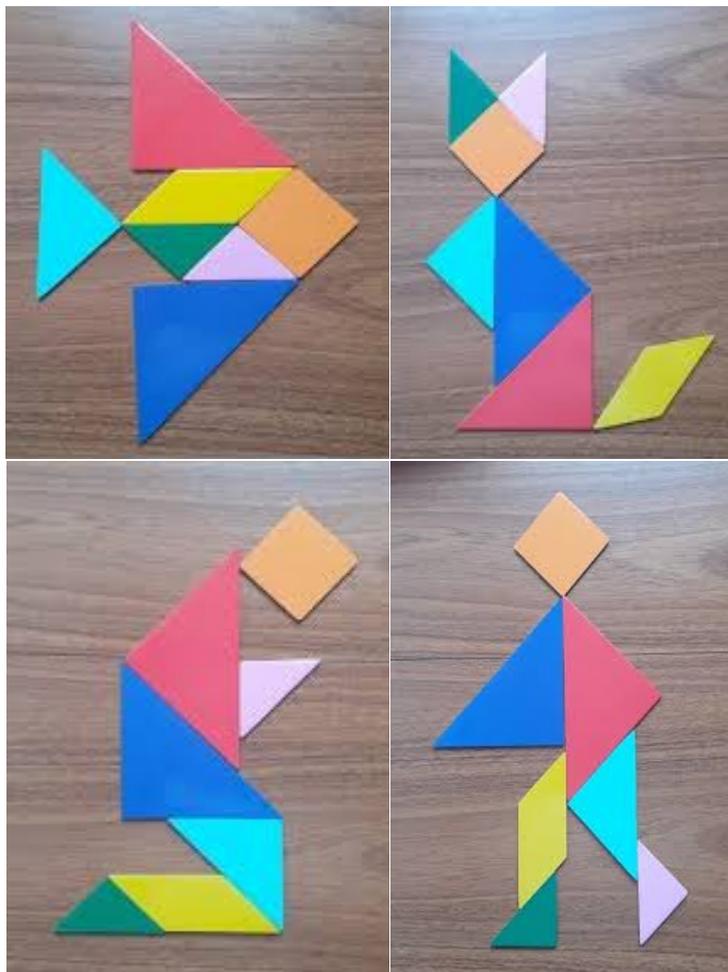


Fonte: Autor desconhecido.

---

<sup>75</sup> Jogo de origem chinesa constituído por peças geométricas, comumente, feito de madeira. É considerado um quebra-cabeça matemático, pois também é usado para desenvolver o raciocínio lógico e geométrico através de pseudo-paradoxos de área.

Imagem 50 - Exemplos de possíveis soluções do Tangram.



Fonte: Autor desconhecido.

No entanto, a escolha e a inspiração para a criação das peças em questão não vieram apenas do Tangram ou dos desdobramentos das obras anteriores, mas, sim, surgiram como parte do fluxo de influências percebidas através de uma memória de infância, de quando eu tinha entre 6 e 7 anos de idade, anos em que morei em Brasília. Na época eu costumava desenhar personagens sob influências de traços específicos vistos em tiras de quadrinhos de jornal. O que me chamava a atenção era, especialmente, como os desenhos eram minimalistas e como usavam formas geométricas para compor os corpos e as cabeças dos personagens. Então, eu criava os meus desenhos enfatizando essa característica: os narizes eram triângulos e as cabeças variavam entre trapézios de diferentes ângulos, dependendo se eram vistos de perfil ou de frente. Pareceu-me possível

simplificar todos os traços e, assim, em meus desenhos, tentava reduzir tudo a triângulos e trapézios.

Guardo em minha memória a sensação de quando tive a importante descoberta da percepção das formas geométricas presentes no mundo. Mesmo décadas depois, volta e meia, esse pensamento retorna a minha mente. Hoje percebo que essa foi a minha primeira atenção criativa à abstração e, agora, repensando e analisando esta experiência, penso que posso ter sido influenciada por aquele momento que vivi em Brasília, afinal, a cidade é repleta de triângulos e quadriláteros por toda parte de sua notória arquitetura de concreto armado, e mais, também tem um sol excessivo e áreas amplas, o que aumentam o contraste das formas presentes por todo seu redor, destacando e definindo os contornos e realçando suas características geométricas.

Para realizar essas obras, uni as peças pelas suas bordas de modo com que os espaços tridimensionais presentes nelas servissem como seus próprios suportes. Em contraste com o jogo tradicional de Tangram, no qual as peças são dispostas sob uma superfície plana e formando imagens estritamente bidimensionais (Imagem 49), aqui, as peças têm permitem a observação dentro do espaço tridimensional, o que também permite que novas combinações visuais sejam feitas, ou seja, outros resultados do jogo são possíveis e suas possibilidades de imagem-resposta são multiplicadas, quando comparadas às prospecções da resolução tradicionais do jogo bidimensional.

Na feitura dos protótipos destas obras recortei pedaços de cartolina e os posicionei com fita adesiva, de modo que eles não tivessem nenhum ponto de simetria em sua disposição. Portanto, além de trazer o jogo para a tridimensionalidade, nestas esculturas trabalhei a assimetria total, na qual é possível rotacionar a peça em qualquer eixo sem que haja nenhum plano com visão simétrica possível. Assim, novamente retorno à exploração da totalidade tridimensional na obra escultórica. Estas peças devem ser vistas em suas tridimensionalidades integrais, não existindo nenhum ângulo que não deva ser visto.

Busco, assim, novamente, um distanciamento da formalidade da escultura convencional, a qual a base é definida. Pode-se escolher posicionar as peças como bem se entende, além de ser possível manuseá-las e brincar com elas, observando, assim, todas suas dimensões e se relacionando com esta fisicalidade plural em que o ponto de observação é variável. Nesta dualidade o deslocamento espacial observador-obra se inverte, o indivíduo não orbita em torno da peça para observá-la, antes, a peça que muda

sua posição pelo indivíduo para receber o seu olhar. A relação motora sai do corpo no espaço, em que a obra é passiva e o corpo é ativo, e volta-se às mãos e ao olhar, no qual o conjunto mão-olhos-obra se torna ativo.

Além disso, estas peças também são uma resposta à obra anterior. Esta é propositadamente mais estável, sem partes móveis, com uma relação lúdica e significação simples, em oposto à outra, que é imbuída de conceitos, significados complexos e carga psicológica. Portanto, foram obras que fiz para serem mais divertidas, como uma pausa para respirar depois da temática trazida anteriormente. São obras mais leves, em todos os sentidos da palavra, tanto nos simbolismos que as integram, como no seu peso físico reduzido. O material escolhido desta vez foi a resina, que possibilitou produzir peças mais leves, quando comparadas às obras anteriores de bronze e de madeira, mas, ainda assim, resistentes, característica desejável diante do fato de que as esculturas são manipuláveis.

Em seguida, para produção do protótipo, para a feitura das peças finais, fiz placas finas de resina no formato das partes que desejava, com aproximadamente 0,5cm de espessura, para que fossem finas, mas não maleáveis, facilitando a montagem. Então, unidas com fita telada, material usado para reparar rebocos de parede. O posicionamento e angulação esperados entre as partes foi atingido com o auxílio de braçadeiras e garras. Reforcei as juntas entre as placas com mais resina para que o ângulo escolhido se fixasse. Posteriormente, usando espátula, distribuí mais resina sob a superfície das placas planas, de modo que atingisse uma textura áspera não uniforme por toda a peça. Tal escolha se deu pela intenção de aumentar a propriedade tátil da escultura, para convidar ao toque.

Por fim, expus as esculturas no ano de 2019 na A Outra Feira, realizada na Casa do Jasmin, no bairro do Jardins, e no Ateliê397, no bairro da Pompéia, ambas as ocasiões, na cidade de São Paulo.

### 3.2.6. Apta Adapta

Imagem 51 - “Apta Adapta” (2019), Carla Hirano.



Fonte: Carla Hirano.

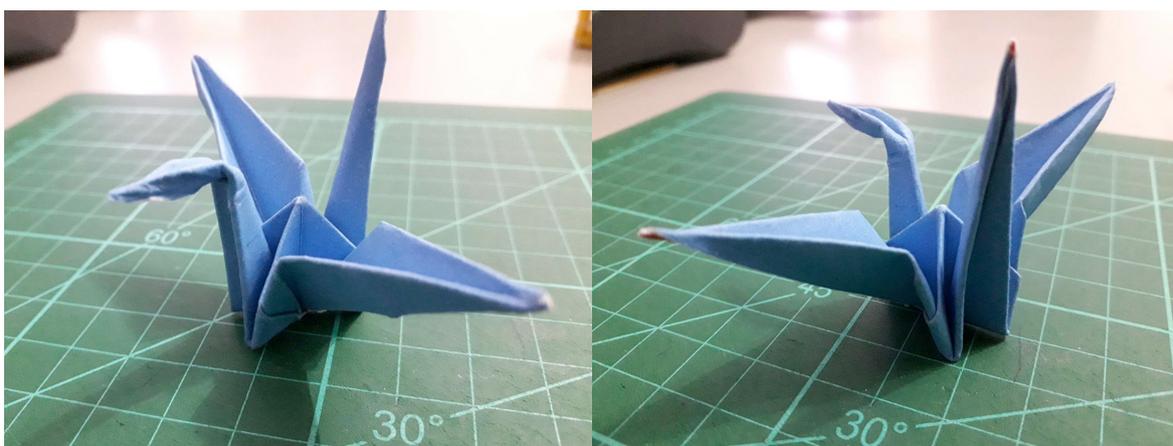
A última obra apresentada neste trabalho é “Apta Adapta” (Imagem 50), de 2019. Ela foi apresentada na Mostra de Artes Visuais da Jornada de Pesquisa em Arte PPG-IA – 3a. edição Internacional. Nela, mais uma vez, trago a memória, a materialidade e a ação como assuntos artísticos. Desta vez, abordo as conexões entre lembranças, reorganização da memória, sua subsequente ressignificação e a construção de significado. A obra é composta por sete peças assimétricas de textura rugosa, feitas de resina e conectadas por imãs, e projeta sombras que distorcem suas formas.

A concepção inicial desta obra vem desde 2015, na ocasião de um estudo sobre Psicologia Comportamental, realizado em intercâmbio na Universidade Babes-Bolyai, na Romênia. Durante essa pesquisa, pude perceber que, os processos cognitivos levados à memória humana de curto, médio e longo prazo, deflagram a conexão de memória e afetividade como um potencial artístico, pois o processo de associação entre elementos

mnésicos é algo que amplifica a duração de uma memória. Esta conexão entre algum dado guardado em nossa mente e outro, ou seja, quando há uma rede que se cria em nosso cérebro e que torna o acesso a algumas informações mais rápido em detrimento de outras, que não apresentam tantas conexões, cria-se uma relação potencializada por, não somente conexões, mas, também pela qualidade da própria rede (BARON, 1995). Quanto mais afeto temos por uma determinada informação, mais fortemente ela é retida e acessada por nossa mente.

Apesar da ideia de fazer uma obra que abordasse a memória como temática inspiradora, especificamente sobre as conexões entre pedaços de recordações e a força presente neles, viesse daquele estudo de 2015, somente desengavetei essa referência em 2018, quando produzi a série de canos de cobre. Eu ainda continuava com o desejo de fazer mais obras que explorassem a memória e, em seguida, na ocasião quando produzi as peças de placas de resina, na qual a criei a partir de formas pontudas que se sustentavam de pé, me veio o gatilho necessário para esta nova criação por meio de uma avalanche de memórias vindas à cabeça naquele momento. Para fazer as formas desejadas em resina, construídas por dois triângulos em que uma de suas laterais tem tamanho igual e é conectada, produzi várias estruturas que se sustentam de pé com mais de uma base possível. A forma alcançada imediatamente me lembrou o pescoço, as asas e rabo de um *origami* de *tsuru* (Imagem 51).

Imagem 52 - Destaques para o bico, asas e rabo do origami *tsuru*.



Fonte: Tsuru origami no Elo7. Disponível em <https://www.elo7.com.br/tsuru-origami/>.

Imagem 53 - "Trade Center" (2000), Stanley Donwood.



Fonte: Slowly Downward. Disponível em <https://www.slowlydownward.com>.

Imagem 54 - Still do filme O Gabinete do Doutor Caligari (1920).



Fonte: MoMA. Disponível em <https://www.moma.org>.

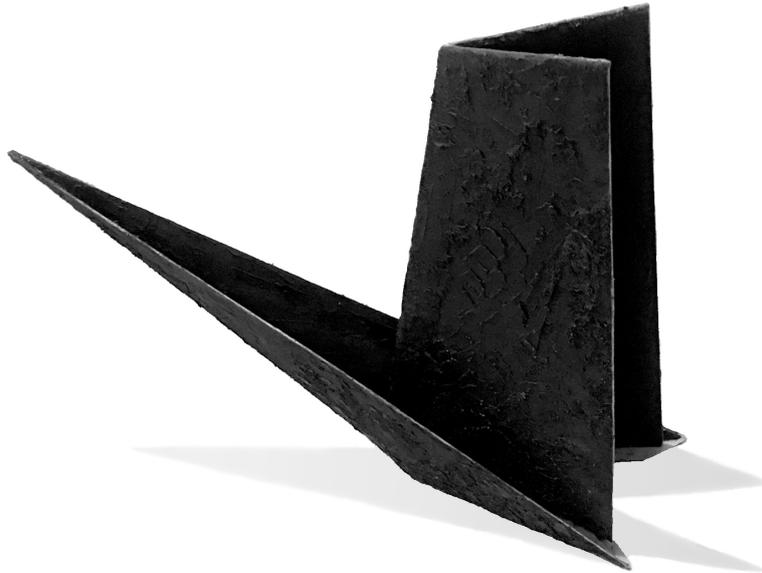
Imagem 55 - “Das Eismeer” (1823 - 1824) de Caspar David Friedrich.



Fonte: Wikiart. Disponível em <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/the-sea-of-ice-1824>.

Dentre as sete peças assimétricas que produzi para compor a obra com formas que se assemelhavam a montanhas pontudas e denteadas, lembrando as formas de pirâmides ou de lanças, há apenas uma estrutura de formato diferente (Imagem 55, parte à direita). Trata-se de uma peça construída por 2 trapézios conectados pela lateral, uma referência direta ao pescoço do origami *tsuru* (Imagem 51). Mantive apenas essa forma diferente das formas triangulares para manter um resquício da referência inicial, aquele momento da avalanche mental de associações ocorrida no processo criativo.

Imagem 56 - Duas partes de “Apta Adapta” unidas por imãs, em processo.



Fonte: Carla Hirano.

A partir do *insight* inicial, uma a uma, as memórias voltavam a minha mente e, durante a produção desta obra, uma memória trazia outras, como se estivessem conectadas por elos singelos de força maleável que naquele momento revelavam a intensidade que, até então, estava despercebida. Nesse momento, elas tornavam claras todas as ligações existentes no processo vivido. Materializei estas conexões variáveis na obra por meio de imãs de variáveis potências de atração, localizando-os nos vértices das estruturas componentes da obra. Com isso, realizei estas formas ao fim de que, quando reunidas e posicionadas por suas ligações temporárias, possibilitassem a construção de uma forma variável, podendo ser o que a subjetividade de quem a manipulasse desejasse compor.

Isso se conecta sensorialmente e criativamente ao ato do processo criativo artístico. Ao produzir essas peças, à noite, na área cimentada em frente à entrada da marcenaria do Instituto de Artes, quando as formas projetavam sombras dramáticas e bem definidas, era possível reconhecer características estilisticamente do movimento cinematográfico neo-expressionista alemão. Naquele momento guardei mentalmente essa experiência como uma inspiração artística a ser utilizada na montagem da obra escultórica ao público, trazendo a questão de materialidade e da luz, antepostas à imaterialidade e à sombra. Isso porque percebi ali que o ponto de foco do aspecto físico a ser vivenciado

nesta obra não era somente a materialidade presente, mas também sua ausência, a luz e, do outro lado, a sombra. Para a física, luz e matéria são próximas, sendo seu o oposto, a ausência de matéria, mais próxima da sombra.

Cada uma das estruturas presentes nesta obra, em sua significação para além da experiência ativadora, também representam um pedaço de memória. Quando reunidas e ligadas pelos imãs, as memórias se conectam. Alguns imãs são mais fortes do que os outros, do mesmo modo que algumas memórias têm uma conexão forte com outras, a depender dos estímulos. Essa conexão entre memórias, ou o acesso a elas, é mais forte tanto quanto mais afeto está envolvido em uma lembrança. Porém, a memória não é apenas uma lembrança de uma experiência, é também um elemento criativo para inventar o novo (DELEUZE, 2001). Por tanto, ela também é uma força criadora que gera mudanças e, por isso, traz potencial artístico:

Ao invés de representar um passado no presente, a memória se apresenta como um processo incessante de diferenciação e mudança. Neste sentido, a memória, mesmo que se expresse por meio de corpos particulares e indivíduos, não pode ser contida em um lugar unitário, mas ao invés disso opera por meio de interconexões afetivas ou encontros criativos. Em outras palavras, a memória funciona como uma prática performática.<sup>76</sup> (VAN DEN HENGEL, 2017, p.127)

Assim, quando a obra projeta sombras incisivas e dramáticas ela sugere distorções da memória ou suas projeções, que resultam em vieses de memória. Por meio do rearranjo das peças e das projeções de sombras, é construído um imagético abstrato, ou não, e abrem-se possibilidades para quaisquer associações que o público possa fazer. Isso é possível porque toda vez que nós recebemos informações o cérebro tenta categorizá-las em positivas ou negativas (DAMÁSIO, 2000). Então, uma vez que essas categorizações estão calibradas, o cérebro guarda a informação na memória para reagir mais rapidamente a uma situação similar no futuro.

Ao ter contato com a obra, determinadas sensibilidades são ativadas, variando individualmente de acordo com a sensibilidade de cada um. Isso ocorre por meio de

---

<sup>76</sup> Tradução livre de: “*Rather than re-presenting a past present, memory presents itself as a ceaseless process of difference and change. In this sense, memory, although it expresses itself through particular bodies and individuals, cannot be contained in any single place but rather operates by way of affective interconnections or creative encounters. In other words, memory works as a performative practice.*” (HENGEL, 2017, p.127).

ativações entre a obra e a própria memória do indivíduo, resultante de impressões subjetivas dele próprio e de criações relacionais entre si e a arte, e/ou dentro de si catalisadas pela arte. Deste modo, cada uma das estruturas presentes nesta obra são, portanto, dispositivos ativadores mnemônicos e impulsionadores de criatividade no público que a vivencia.

Aqui, lancei mão mais uma vez à repetição como artifício criativo. A forma-base majoritária das estruturas, dois triângulos conectados por um de seus lados, é repetida em diferentes escalas, com algumas poucas diferenças na forma triangular. As suas estruturas são uniformes o suficiente para vermos que são um conjunto, porém, simultaneamente, cada uma é um pouco diferente da outra. Planejei-as parecidas o suficiente para confundirmos umas com outras durante a manipulação prolongada. Se tratando de uma ativação criativa, mesmo que não intencional, ao indivíduo, o jogo entre as formas cria associações em que uma memória parece intercambiável com outra, sem que percebamos, como erros de lembrança ou vieses de memória, quando fazemos associações que não existiam.

A reorganização das estruturas na obra também revela que há necessidade de organização, o que aponta a existência de um caos inerente (MAHONEY, 1991). A busca por ela é um desenvolvimento desejável que ocorre na procura por equilíbrio, já que este não é presente no caos. O público-*performer* é, portanto, um explorador do caos, que sai da comodidade do observador passivo e toma controle do espaço artístico, assumindo protagonismo das mudanças na obra. Foi possível observar que, na tentativa de sair do modo de desordem, do caos, isto proporciona maior liberdade e possibilidades de experimentações geradoras de novos modos de ordenação. O novo surge, e este pode causar medo e ansiedade, que são apenas parte do processo:

Episódios de intenso desgaste e desordem emocional com frequência refletem expressões naturais – e mesmo saudáveis – de um indivíduo em luta com a reorganização. Tais conflitos nem sempre são bem-sucedidos, claro, mas eles podem ser vistos com menos medo e impaciência se eles forem concebidos como atividades de um sistema aberto em desenvolvimento, na busca de um equilíbrio mais intenso com seu mundo.<sup>77</sup> (Ibidem, p.393).

---

<sup>77</sup> Tradução livre de: “*Episodes of intense emotional distress and disorder often reflect natural – and yes, even healthy – expressions of an individual’s struggles toward reorganization. Such struggles are not always successful, of course, but they may be viewed with substantially less fear and impatience if they are*

Frente ao caos, portanto, o melhor a se fazer é tomar ações, reorganizando-o e tomando o controle dele. As recompensas desta postura são da esfera criativa, sendo fruto de mudanças positivas ao ser humano:

Cada descida é seguida de uma subida; formas desaparecem e outras formas são produzidas, e no fim uma verdade é válida somente se ela sofre mudanças e carrega um novo testemunho de novas imagens, novas línguas, como um vinho novo que é posto em garrafas novas.<sup>78</sup> (JUNG, 1990, p.580).

Esta possibilidade de rearranjo entre as formas é infinita e, assim, distancia a obra da formalidade da escultura convencional, que é definida. O corpo entra na obra e a transforma, de modo que a hierarquia criativa entre artista e público é quebrada, recebendo este último como um indutor de subjetividade à obra em um esforço colaborativo, interativo e participativo de criação. Aqui, o público é *performer*, não é mais apenas o observador de uma experiência estanque e inflexível. Ele é convidado a performar, em uma relação dinâmica, contribuindo criativamente com a obra e também construindo sua própria experiência sensível ante a Arte, na qual mesmo outros indivíduos que venham a ter contato com a obra posteriormente são influenciados pelos ativadores e ativados anteriores.

---

*construed as the activities of an open, developing system in search of a "more intensive balance" with its world*". (MAHONEY, 1991, p.393).

<sup>78</sup> Tradução livre de: "*Yet every descent is followed by an ascent; the vanishing shapes are shaped anew, and a truth is valid in the end only if it suffers change and bears new witness in new images, new tongues, like a new wine that is put into new bottles.*" (JUNG, 1990, p.580).

## 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em Contexto e Questões sobre Performance e Materialidade apresento uma discussão sobre tópicos relativos ao *performer* e à materialidade que são relevantes para os meus trabalhos, desenvolvendo-os para melhor compreender as especificidades de cada um deles. Em seguida, em Aproximações entre Tridimensional e Performance, trago as realizações de outros artistas, não somente como recurso para conectar os assuntos apontados anteriormente, mas, é onde busco estabelecer elos com eles, apresentando-os de forma comparativa para o melhor entendimento das colocações feitas por mim. Muitas questões ainda restam a serem exploradas, como, por exemplo, em aspectos diversos: a questão da temporalidade dentro da escultura e da performance, no caso da obsolescência e da sincronicidade, tratando-se das similaridades e divergências entre as modalidades de arte e a especificidade dos resíduos físicos vindos a partir das contaminações estéticas ocorridas por interferência da performance na escultura, sendo este um dos aspectos do momento após a performance. Estes são apenas dois tópicos de estudo, dentre outros possíveis, que abrem, portanto, a possibilidade de investigações futuras mais aprofundadas.

Considero o uso de performances e obras tridimensionais, sejam estas sob a forma de esculturas, instalações ou objetos de arte, um feliz encontro que produz resultados variados e com possibilidade inúmeras, de acordo com a poética de cada artista. Ao que diz respeito ao meu percurso artístico, assim como foi apresentado no terceiro capítulo deste trabalho, denomino as minhas obras de “esculturas performáveis” e ressalto que, apesar do grande interesse na performance, prefiro me distanciar da ideia do artista próprio, aquele que concebe a obra sozinha, como único *performer* de sua criação, abrindo-me às interferências e expansões proporcionadas pelo público interator, ou terceiros, como *performers*, no caso dos *performers* designados descritos por Claire Bishop. Acredito que a ativação de *performers*, para além do próprio artista que concebe a obra, gera possibilidades interessantes que, como busquei apontar, são notáveis graças aos cruzamentos de subjetividades com outrem, pois permitem transformações e contaminações à obra, que não seriam possíveis quando a ação performativa é restrita apenas ao artista-propositor como *performer*.

Infinitas relações entre o mundo, as coisas do mundo e os seres que ali estão presentes tomam lugar. A arte, inevitavelmente, é influenciada por elas e suas conexões. O mundo é de uma multidimensionalidade imersiva, nele espaço, tempo e matéria se misturam, não sendo desconectáveis um do outro. Penso que a relação da arte com a vida se apresenta cada vez mais estreita, em uma alimentação e contaminação mútua com o todo. A matéria é inseparável da ação, seja ela presente ou respectiva à contextualização ontológica. No decorrer dos capítulos deste presente estudo explorei as questões referentes ao meu percurso artístico no que diz respeito ao encontro da materialidade, da tridimensionalidade, do corpo e da ação.

A arte como parte inseparável da vida aparece em minhas obras através da utilização da memória como elemento criativo, seja de modo fenomenológico ou sendo referências a episódios contextuais de minha individualidade. A pesquisa aqui apresentada me despertou considerações, *insights* e reflexões sobre minha própria produção, intensificou ainda mais o já intenso processo que em mim existe e afetou o mundo externo. Isso se juntou ao entendimento de como minha contribuição, como artista e pesquisadora, afeta a mim e a quem me cerca, a sua relevância e minha localização na arte contemporânea brasileira e na pesquisa artística acadêmica.

## Referências

### Sites

ERWIN WURM. Site oficial do artista. Disponível em: <<https://www.erwinwurm.at>>. Acessado em: 20/05/2022.

MAI: Marina Abramovic Institute. 2017. Disponível em: <<http://mai.art>>. Acessado em: 20/05/2022.

Marina Abramović. Site oficial da artista. Disponível em: <<http://www.marinaabramovic.com>>. Acessado em: 20/05/2022.

Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark. Disponível em <<http://www.lygiaclark.org.br/>>. Acesso em Janeiro, 2020. Acessado em: 20/05/2022.

Tunga. Site oficial do artista. Disponível em <<https://www.tungaoficial.com.br/>>. Acessado em: 20/05/2022.

### Vídeos

ABRAMOVIĆ, M. **Entrevista a CoBo “Transitory Objects at Venice Biennale 2017”**, no Palazzo Fortuny em Veneza, Itália, em Junho de 2017a. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=G1ajIPj476s>>. Não paginado. Acessado em: 20/05/2022.

\_\_\_\_\_. **Palestra “Artist Body / Public Body”**, no Pinchuk Art Center, Kiev, Ucrânia, 16 de Setembro de 2017b. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0BbYkm9goOE>>. Acessado em 02/12/2019.

BERMAN, P. **Palestra “Artists, images and actions: 1960s to 1980s”**, no Museum of Fine Arts, Boston, EUA, 23 de outubro de 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jl-IcQJc76Q>>. Acesso em 12 Dezembro de 2020.

OLAFUR E (Temporada 1, ep. 10). **Inhotim Arte Presente [Seriado]**. Direção: Pedro Urano. Produção: André Carreira, Júlia Nogueira e Mário Felipe. Belo Horizonte: Produtora Camisa Listrada Ltda, 2018. 52 min, som, colorido.

TUNGA. **NOSFERATU SPECTRUM**. Disponível em <<https://vimeo.com/44666341>>. Acessado em: 20/05/2022.

WURM, E. **Entrevista a Tricia Y. Paik “Erwin Wurm Conversation and Performance”**, no Indianapolis Museum of Art (IMA), Indianápolis, EUA, 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yvKOnzzaMsE>>. Acessado em: 20/05/2022.

\_\_\_\_\_. **Entrevista a Hans Ulrich Obrist, “Erwin Wurm: New Work”**, na Galerie Thaddaeus Ropac em Nova Iorque, EUA, em Fevereiro de 2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NdPTamaa5TM>>. Acessado em: 20/05/2022.

## Bibliografia

- ABRAMO, R. **Belo ritual de passagem**. In: Folha de São Paulo, 26 de Abril de 1985. Disponível em <<https://www.tungaoficial.com.br/wp-content/uploads/2014/02/Gabinete-de-Arte-Folha-de-SP-26-abr-1985.jpg>>. Não paginado.
- ABRAMOVIĆ, M. **Body Art** In: eRevista Performatus. Inhumas, ano 1, no.5, jul. 2013. Não paginado.
- \_\_\_\_\_. **Panfleto da exposição Transitory Objects For Human Use**. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2008. Não paginado.
- ABRAMOVIĆ, M.; CELANT, G. **Marina Abramović – Public Body: installations and objects 1965-2001**. Milão: Edizione Charta, 2002. Paginação irregular.
- ALBERRO, A. **Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art**. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- ANDERSON, B. **Encountering Affect: Capacities, Apparatuses, Conditions**. Dunham: Routledge, 2014.
- ANTUNES, R. **Formação humana**. In: Estudos e abordagens sobre metodologias de pesquisa e ensino: dança, arte e educação. Curitiba: Editora Appris, 2020. p. 155–166.
- ARCHER, M. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AUSLANDER, P. **Going with the Flow: Performance Art and Mass Culture**. In: TDR: The Journal of Performance Studies, v. 33, n. 2, p. 119–136, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Live and technologically mediated performance**. In: DAVIS, T. C. (Ed.). *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 107–119.
- \_\_\_\_\_. **Liveness: Performance in a Mediatized Culture**. Londres: Routledge, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Reactivations: Essays on performance and its documentations**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.
- AYALA, W. **A Criação Plástica em Questão**. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, M. M. **Toward a philosophy of the act**. Austin: University of Texas Press, 1993.
- BARON, R. A.; KALSHER, M. J. **Psychology**. Boston: Allyn and Bacon, 1995.
- BASBAUM, R. **Formas do tempo**. In: Revista USP. São Paulo, no. 40, fev. 1999.

BASUALDO, C (ed.). **Tunga: 1977-1997**. Miami: Museum of Contemporary Art, 1998.

BENEZRA, K. **Dematerialization: art and design**. In Latin America. Oakland: University of California Press, 2020.

BERNEX, A. **Dialectique de sujet et d'objet dans l'art contemporain: Erwin Wurm, Philippe Ramette, Isabelle Cornaro, Guy de Cointet**. 2017. 386p. Tese (doutorado). École Doctorale Montaigne Humanités, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, Pessac -França.

BERNSTEIN, A. **Marina Abramovic and the Public Body**. In: The Human Body – A Universal Sign towards Dance Anthropology. Krakow: Jagiellonian University Press, 2005.

BERTOTTI, F. V.; CHATELARD, D. S. **Pina, Freud e Lacan: um ensaio** In: Psicanálise & Barroco em revista. Juiz de Fora, no.14, 2018.

BEZERRA, W. A. **Amplitude: imagem-lugar e imagem-acto no fazer artístico contemporâneo** 2014. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa.

BISHOP, C. **Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship**. Verso, 2012a.

\_\_\_\_\_, C. **Delegated Performance: Outsourcing Authenticity**. In: October Magazine e MIT. Cambridge, Mass. (EUA), no.140, May 2012b.

\_\_\_\_\_. **Estética Relacional e Antagonismo**. In: Revista Tatuí. no.12, p.109-112, Recife,2012c.

\_\_\_\_\_. (ed.). **Participation**. Londres: Whitechapel; Cambridge, Mass (EUA): MIT Press, 2006.

BJORNERUD, M. **Timefulness: how thinking like a geologist can help save the world**. Princeton: Princeton University Press, 2018.

BOISSIERE, A.; FABBRI, V.; VOLVEY, A, (orgs.). **Activité artistique et spatialité**. Paris: L'Harmattan, 2010. (Esthétiques).

BOLLNOW, O. F.; SCHMID, A. L. **O homem e o espaço**. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

BOON, M.; LEVINE, G. (eds.). **Practice**. Londres: Whitechapel; Cambridge, Mass (EUA): MIT Press, 2018. (Documents of Contemporary Art).

BORECKA, N. **The Most Terrifying Work of Art in History Reveals The True Cost of Passive Acceptance**. In: Lone Wolf Magazine., Spring Issue, [n.p.], [s.l.], 2015.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUTLER, C.; PEREZ-ORAMAS, L. (orgs.). **Lygia Clark: The Abandonment of Art 1948-1988**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art of New York, 2014.

- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad.** Cidade do México: Editorial Grijalbo, 1990.
- CANTON, K. **Espaço e lugar.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (Temas da arte contemporânea).
- CARLSON, M. **Performance: uma introdução crítica.** Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.
- CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Martins, 2010. (Coleção Saber; v. 270).
- CHEVALIER, P. **Les pratiques artistiques des espaces alternatifs à New York: Downtown, 1969-1980.** 346p. 2010. Tese (Histoire de l'art) – École doctorale Sciences de l'homme et de la société, Université de Tours.
- CHIARELLI, T. **Amilcar de Castro: corte e dobra.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Arte Internacional Brasileira.** 2a edição. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.
- CHINDLER, R. **Nosferatu Spectrum.** In: Espaço Arte e Psicanálise, Rio de Janeiro, Setembro de 2008.
- CLARK, Lygia. **Da supressão do objeto (anotações).** (1975) In: FERREIRA, Glória. *Escritos de Artistas.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998a.
- \_\_\_\_\_. **Lygia Clark.** Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999. Não paginado.
- \_\_\_\_\_. **Lygia Clark.** Barcelona: Fundació Antoni Tapiès, 1998b.
- \_\_\_\_\_. **Lygia Clark.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- CLARKE, D. (ed.). **The Concise Oxford Dictionary of Art Terms.** Oxford: Oxford University Press, 2001.
- COHEN, R. **Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação.** 3a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção debates; v. 219).
- COTE, L.; GAIONE, V. **Tunga: galeria True Rouge.** In: GV - Cult, Junho 2017. Disponível em <https://gvcult.blogosfera.uol.com.br/2017/06/29/tunga-galeria-true-rouge/>. Acessado em: 17/04/2022.
- CURRIE, G. **An ontology of Art.** Londres: Macmillian, 1988.
- DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DANTO, A. C. **A transfiguração do lugar comum.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- \_\_\_\_\_. **What Art Is.** New Haven: Yale University Press, 2013.
- DAVIES, S. **Ontology of art.** In: LEVINSON, Jerrold (ed.). *The Oxford handbook of aesthetics.* Oxford: Oxford University Press, 2013.

- DE VILLIERS, C. H. **Identity politics and the body in selected contemporary artworks**. 2008. Dissertação (Mestrado) – University of South Africa, Pretoria.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Francis Bacon: Logique de la Sensation**. Paris: Editions du Seuil, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Difference and Repetition**. Nova Iorque: Continuum, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Cinema 2: the time-image**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **A escrita e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014
- DOUGILL, J. **Magic mirrors**. In: Green Shinto, Fevereiro 2014. Disponível em: <<http://www.greenshinto.com/wp/2014/02/16/magic-mirrors/>>. Acesso em: 20 set. 2020.
- \_\_\_\_\_. **The circular mirror: shinto symbol**. In: Green Shinto, Fevereiro 2012. Disponível em: <<https://www.greenshinto.com/wp/2012/02/18/the-circular-mirror-shinto-symbol/>>. Acesso em: 20 set. 2020.
- DUNCAN, Antonio. **O caminho das pedras**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1998.
- EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FERREIRA, G.; COTRIM, C. (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- FIORAVANTE, C. **Tunga estabelece novas cadências no ritmo da arte**. In: Folha de São Paulo Ilustrada, 17 de Junho de 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq170604.htm>. Acessado em 20/05/2022.
- FISCHER, S (2008). **Transitory object for human use: o público como agente criador da arte**. In: RAUEN, M. G. (org.). A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor. Salvador: EDUFBA, 2009.
- FLORIDO, J. (ed.). **Immanuel Kant: vida e obra**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2005.
- FLUDERNIK, M. **Jespersen's Shifters: Reflections on deixis and subjectivity in language**. *Klagenfurter Beiträge zur Sprachwissenschaft*, v. 16, p. 97–116, 1989.
- FLUSSER, V. **Ficções Filosóficas**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. Lisboa: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- FOSTER, H. **Bad new days: art, criticism, emergency**. Brooklyn: Verso Books, 2015.
- FRALEIGH, S. H. **Dancing Identity: Metaphysics**. In Motion. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004.

- FREUD, S. **O Estranho (Das Umheimlich)**. In: Obras Completas, vol. XVII. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1974.
- GLUSBERG, J. **A arte da performance**. 3a. ed. - São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção debates Arte; v. 206).
- GOLDBERG, R. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Performance: live art, 1909 to the present**. Nova Iorque: Harry N. Abrahams Inc. Publishers, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Performance Art**. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.
- GRAMMAIRE. **Wittgensteinienne de la culture physique**. Galeria Thaddaeus Ropac, 2013. Disponível em: <https://ropac.net/exhibition/grammaire-wittgensteinienne-de-la-culture-physique>. Acessado em: 18/02/2020.
- GUATTARI, F. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GULLAR, F. **Teoria do Não-Objeto (1959)**. In: Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HEARTNEY, E. **Pós-Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Movimentos da arte moderna).
- HEIDEGGER, M. **Observaciones relativas al arte - la plástica - el espacio**. Navarra: Universidad Publica De Navarra, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Ser e Tempo: Parte I**. 15a ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- HENGEL, L. Archives of Affect: Performance, Reenactment and the Becoming of Memory. In: PLATE, L.; SMELIK, A. (Eds.). *Materializing Memory in Art and Popular Culture*. Londres: Routledge, 2017. p. 125–142.
- HIGGINS, D. **Postmodern performance: some criteria and common points**. In BRONSON, A.A.; GALE, Peggy (eds.) *Performance by artists*. Toronto: Art Metropole, 1979.
- HIGGINS, H. **Fluxus experience**. Berkeley: University of California Press, 2002.
- HOWELL, A. **The Analysis of Performance Art: A Guide to Its Theory and Practice**. Londres: Routledge, 1999.
- ILES, C. **Marina Abramovic: Objects, Performances, Video, Sound**. Oxford: Museum of Modern Art, 1996.
- JACKSON, S. MARINCOLA, P. (eds.). **In Terms of Performance**. Berkeley: Arts Research Center at University of California; Philadelphia: The Pew Center for Arts & Heritage, 2016.
- JAMES, W. **The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

- JENSEN, S. **Semiologia para enfermagem: conceitos e prática clínica**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2013.
- JONES, A. **Body Art: Performing the subject**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- JUNG, C. G. **Symbols of transformation: an analysis of the prelude to a case of schizophrenia**. 2a ed. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Visions**. In: JAFFE, A. (Ed.). *Memories, Dreams, Reflections*. Nova Iorque: Knopf Doubleday Publishing Group, 2011. p. 289–298.
- KANT, I. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- KAPROW, A. **Educação do A-Artista**. In: *Revista Malasartes*. Rio de Janeiro, no. 3, 1976.
- KLOCKER, H. **Gesture and the object: liberation as Aktion: a European component of performative art**. In: SCHIMMEL, Paul (org). *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. Londres: Thames & Hudson, 1998.
- KRAUSS, R. **Caminhos da Escultura Moderna**. 2a ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Sculpture in the Expanded Field**. In: HERTZ, Richard. (org.) *Theories of Contemporary Art*. New Jersey: Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1985, pp. 215-224.
- \_\_\_\_\_. **Passages in Modern Sculpture**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1981.
- LAGNADO, L. **Tunga questiona toda ordem da arte**. In: *Folha de São Paulo Ilustrada*, 17 de Junho de 1997. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq170604.htm>>. Não paginado. Acessado em: 20/05/2022.
- LANE, S. **Tunga**. In: *Bomb Magazine*. Nova Iorque, no.78, 2002. Não paginado.
- \_\_\_\_\_. **A Saga de Vinkristine**. In: *Tunga – Imagem e Escrita: Livro 3*. 1999.
- LANGE-BERND, P. (ed.). **Materiality. Londres: Whitechapel**; Cambridge, Mass (EUA): MIT Press, 2015. (Documents of Contemporary Art).
- LEOTE, R. **O potencial performático e as interfaces hipermídias**. In: LEOTE, R. (org.). *ArteCiênciaArte*. São Paulo: Editora UNESP, 2015. Cap. 10, p. 185-202.
- LEPICKI, A. **Affective Geometry, Immanent Acts: Lygia Clark and Performance**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art of New York, 2017. Não paginado.
- LES VILLAGES, **Noirs dans les foires-expositions en Bretagne (1901-1929)**. Université de Bretagne occidentale, Mondes modernes et contemporains – Master civilisations, cultures et sociétés, 2018. Disponível em <<https://masterccs.hypotheses.org/9824>>.

LEVINSON, J. (ed.). **The Oxford handbook of aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

LIPPARD, L. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**. New York: Praeger Publishers, 1973.

GALERIA THADDAEUS ROPAC. **Lost**, 2016. Disponível em <<https://ropac.net/exhibition/lost>>. Acessado em: 18/02/2020.

MAGNAN, E. **L'espace pliable: une structure modulable comme capture de moment**. 288p. 2014. Tese (doutorado) – UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, Paris (França).

MAHONEY, M. J. **Constructive Psychotherapy: A Practical Guide**. Nova Iorque: Guilford Press, 2003.

\_\_\_\_\_. **Human change process: the scientific foundations of psychotherapy**. Nova Iorque: Basic Books, 1991.

MARDER, M. **Devastation**. In: CERELLA, A.; ODYSSEOS, L. (Eds.). *Heidegger and the Global Age*. Londres: Rowman & Littlefield Publishers, 2017. p. 25–42.

MARINS, M. **Narrativas Ficcionalis de Tunga**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

MATESCO, V. **O corpo nas performances de Tunga**. In: *Revista Caju*. Rio de Janeiro, 19 de julho de 2016. Disponível em <<http://revistacaju.com.br/2016/07/19/tunga/>>. Acessado em 20/02/2022.

\_\_\_\_\_. **Performances ou instaurações? O corpo como cena em Tunga**. In: *Anais do 22o. Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Belém, 2013.

MECHTILD, W. **Performative monuments: public art, commemoration, and history in postwar Europe**. 364p. 2009. Tese (PhD) – Dept. of Architecture, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass. (EUA).

MENEZES, J. E. **Para ler Vilém Flusser**. In: *Líbero*. São Paulo, v. 13, n. 25, jun. de 2010.

MIRZOEFF, N. (org.) **The Visual Culture Reader**. Londres: Routledge, 1998.

MITCHELL, A. J. **Heidegger Among the Sculptors: body, space, and the art of dwelling**. Stanford: Stanford University Press, 2010.

MONTANO, L. M. (org.) **Performance artists talking in the eighties: sex, food, money/fame, ritual/death**. Berkeley: University of California Press, 2000.

MONTEIRO, I. M. do R.. **A Experimentação Ocasional de Tunga: A Instauração da Obra de Arte**. 2002. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, Rio de Janeiro.

MORAIS, F. **Depois de tranças intrigantes, as meninas xifóppagas capilares: Tunga**. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 de Abril de 1985. Disponível em <<https://www.tungaoficial.com.br/wp-content/uploads/2014/02/Gabinete-de-Arte-O-Globo-10-abr-1985.jpg>>. Acessado em 20/02/2022.

- MORRIS, R. **Notes on sculpture**. In: BATTCKOCK, G. (org.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Nova Iorque: E.P. Dutton, 1968, pp. 223-235.
- NAPLES, N. **The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2016.
- NAVES, R. **Amilcar de Castro**. 2a ed. - São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- \_\_\_\_\_. **O vento e o moinho**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- O'SHAUGHNESSY, F. **L'art performance et l'installation: épuiser l'objet**. 2007. Dissertação (mestrado). Université du Québec à Chicoutimi, Chicoutimi.
- OKAMOTO, T. **Shougaku kanji 1006**. Tóquio: Gakken, 1999.
- OSTROWER, F. **Criatividade e Processos de Criação**. Vozes, 2009.
- PEDROSA, M. **A obra de Lygia Clark**. In: ARANTES, O. *Acadêmicos e Modernos – textos escolhidos III*. São Paulo: Editora USP, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O 'bicho-da-seda' na produção em massa**. In: MAMMI, L. (org.). *Mário Pedrosa: arte, ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PENHA, J. da. **Como ler Wittgenstein**. São Paulo: Paulus, 2013.
- PESSOA, F. **Livro do Desassossego**. 2a ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.
- PLAZA, J. **Arte e Interatividade: autor-obra-recepção**. In: ARS. São Paulo, v.1 no. 2, 2003.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RAUEN, M. G. (org.). **A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- READ, H. **Modern Sculpture: A Concise History**. Londres: Thames & Hudson, 1985.
- ROLLIG, S. **Erwin Wurm: Performative Sculptures**. In: WURM, Erwin. *Erwin Wurm: Performative Sculptures*. Viena: Verlag für moderne Kunst, 2017.
- ROLNIK, S. **Breve descrição dos Objetos Relacionais**. In: Lygia Clark: da obra ao acontecimento. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Instaurações de Mundos**. In: TUNGA. *Tunga: 1977-1997*. Miami: Museum of Contemporary Art, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark (1994)**. In *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.
- SALLES, C. A. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Processos de criação em grupo: diálogos**. Barueri: Estação das Letras, 2017.

- \_\_\_\_\_. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5a ed. – São Paulo: Intermeios, 2011.
- SCHALOW, F.; DENKER, A. **Historical Dictionary of Heidegger's Philosophy**. 2a ed. Plymouth: The Scarecrow Press, 2010.
- SCHECHNER, R. **Performance studies: an introduction**. Londres: Routledge, 2020.
- SCHIMMEL, P. (org). **Out of actions: between performance and the object, 1949-1979**. Londres: Thames & Hudson, 1998.
- SPERLING, D. **Corpo + arte = arquitetura: proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark**. In: BRAGA, Paula. Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- STILES, K. **Uncorrupted joy: international art of actions**. In: SCHIMMEL, P. (org). **Out of actions: between performance and the object, 1949-1979**. Londres: Thames & Hudson, 1998.
- SUSSEKIND, F.; DIAS, T.; AZEVEDO, C. (org.). **Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.
- TASSINARI, A. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- VALENTE, A. **Heurística híbrida e processos criativos híbridos: uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes**. In: FIORIN, E.; LANDIM, P. DA C.; LEOTE, R. DA S. (Org.). **Arte-ciência: processos criativos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p. 11–28.
- VAN DEN HENGEL, L. **Archives of Affect: Performance, Reenactment, and the Becoming of Memory**. In: Muntean L, Plate L, Smelik A, **Materializing Memory in Art and Popular Culture**. Londres (Reino Unido): Routledge. 2017. p. 125-142. (Routledge Research in Cultural and Media Studies).
- VAN DER AA, I. **Interconnection: sustaining difference in a fluid world**. 2014. Dissertação (Master of Fine Arts) – Sydney College of the Arts, University of Sydney, Sydney (Austrália).
- WAGNER, M. J. **Effect of Music and Biofeedback on Alpha Brainwave Rhythms and Attentiveness**. *Journal of Research in Music Education*, v. 23, n. 1, p. 3–13, 3 abr. 1975.
- WALSH, D. **Occam's razor: a principle of intellectual elegance**. *American Philosophical Quarterly*, v16, n.3, p. 241-244, 1979.
- WARD, F. **No innocent bystanders: performance art and audience**. Hanover, New Hamp.: Dartmont College Press, 2012.
- \_\_\_\_\_. **The Real Thing: Behind the renewed interest in Performance Art lies a desire to bring the real and the representation closer together**. In: *Frieze Magazine*, Junho 1998. Disponível em <https://frieze.com/article/real-thing>. Acessado em 24/05/2022.
- WARR, T. (ed.). **The artist's body**. Londres: Phaidon Press, 2000.

WILLIAMS, N. K. **The Key to Kanji: a visual history of 1100 characters** 漢字絵解き. Boston: Cheng and Tsui Company, 2010.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações Filosóficas**. 2a ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

\_\_\_\_\_. **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

WURM, E. **Erwin Wurm: Performative Sculptures**. Viena: Verlag für moderne Kunst, 2017.

XAVIER, J. **Shinto symbols: the meaning of the most common symbols seen at Japanese Shinto Shrines**. Disponível em: <<https://www.tsunagujapan.com/shinto-symbols-meaning-and-history/>>. Acesso em: 20 set. 2020.

ZILIO, C. **Guy Brett - Depoimento**. In: HENRIQUES NETO, A. (Ed.). Lygia Clark e Helio Oiticica. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.

