

# O CORPO COMO INSCRIÇÃO DE ACONTECIMENTOS

Danillo Silva Barata \*

## Introdução

O destaque dado ao corpo humano na sociedade atual, principalmente no universo da moda e publicidade, constitui objeto de constante reflexão e pesquisa artística. Os padrões estéticos ditados pelo mundo *fashion* vão além da prescrição do que vestir, interferindo na construção social do corpo. Tais padrões, tomando-se pontos de referência, lançam o homem numa procura desenfreada de “espelhos externos”, fetiches de uma sociedade de consumo, que possibilitam a construção de uma imagem ideal. Assim, o homem ocidental rende-se a estilos muitas vezes impostos, sendo seduzido pela mídia a “comprar” modelos físicos, distantes da sua realidade. Vive-se um tempo de extremo inconformismo com o próprio corpo, a tal ponto que a modificação do físico através de interferências cirúrgicas, implantes e mutilações, que só se tornaram possíveis com o desenvolvimento de alta tecnologia, são ações corriqueiras e banais.

Numa tentativa de autovalidação, o mundo das aparências criado pelos sistemas da moda e da publicidade se apropria da permanência do objeto artístico, fazendo constante referência e buscando inspiração em obras de arte consagradas. No entanto, tais esforços não conseguem sobreviver ao imediatismo de uma sociedade que se rende aos fenômenos midiáticos. Curiosamente, a necessidade de se expor em conformidade com os padrões corporais do momento, busca sua validação em representações de mitos televisivos e imagens que são efêmeras ao extremo, caracterizando assim a obsolescência do corpo, que passa a estar em constante necessidade de atualização. Essa corrida por padrões cada vez mais distantes e inatingíveis gera um imenso vazio que potencializa a eterna insatisfação do homem moderno.

Os trabalhos artísticos que tenho desenvolvido têm se constituído pela poética do corpo, através da utilização do vídeo e vídeo-instalações. Motivado por esta tendência, busco uma ampliação desses conceitos e dos meios artísticos de expressão na realização de uma produção na linha de pesquisa de Processos Criativos.

Em uma avaliação de conceitos ligados às principais teorias e práticas das Artes Visuais, esta pesquisa constituiu-se de uma produção prática utilizando-se de técnicas de captação e manipulação de imagens para mostrar o enfrentamento do corpo em relação com os meios contemporâneos de expressão. A produção foi dividida em etapas, ou momentos, que representaram os estágios de materialização da idéia, com o objetivo de divulgar e incentivar nos meios acadêmicos e na sociedade em geral a transformação de um pensamento crítico em produção artística.

Para tal, foram feitas leituras de conceitos que não se limitaram apenas aos seus valores históricos. A pesquisa os extrapola quando vê possibilidades destes conceitos juntos expressarem uma atitude artística transformadora, explorando as relações entre Tradição e Contemporaneidade. Escolhi linguagens contemporâneas tais como vídeo, vídeoinstalação e performance como vias de expressão, no desejo de abordar o espectador, não como um mero observador passivo, herdeiro da representação realista, cuja finalidade é a arte-mensagem, e sim tocá-lo enquanto sujeito da experiência estética, envolvendo-o em uma atmosfera que ative suas vias de percepção. Para isso foi importante compreender a psicologia dos signos e sua abrangência, assim como a estrutura de novas linguagens enquanto meios de produção de imagens.

Subjaz a tal plano o estudo dos conceitos de interdisciplinaridade e transdisciplinaridade, para desenvolver uma forma de diálogo entre as várias disciplinas, possibilitando a criação de uma linguagem comum para uma troca entre o artista/pesquisador e a comunidade. Este diálogo visa a compreensão de aspectos universais, ou mitos, que influenciam as relações humanas com o mundo natural, num determinado período, e as peculiaridades de diversas áreas do conhecimento, que contribuem para ampliar a percepção dos efeitos das atitudes e pensamentos humanos num determinado contexto.

Desta forma, tal proposta se justifica, pois desenvolveu, refletiu e explorou técnicas de expressão artística, fundindo conceitos com novas linguagens sob um olhar crítico social, num exercício de renovação estética. E no momento em que recorro à estrutura acadêmica para a realização de uma produção artística prática, acredito que podemos criar novas possibilidades de manifestação artística e levantar discussões dos temas relativos à pesquisa, construindo um diálogo entre a Universidade e a comunidade.

Delimitando essa pesquisa da década de 90 aos dias atuais, período em que ocorreu a popularização das intervenções tecnológicas no corpo, sustento meu trabalho na consciência de que a vivência foi fundamental para criar relações entre as teorias do conhecimento existentes e meu processo criativo, unificando esses dois elementos pelo pensamento discursivo.

Para isso, integrei disciplinas de áreas distintas do conhecimento artístico, dentro de uma visão contemporânea, proporcionando uma interatividade do público com as obras no momento em que se vejam refletidos e com seus corpos inscritos de acontecimentos.

Recorro a referências de artistas que travam esse diálogo entre arte e tecnologia, como o coreano Nam June Paik, pioneiro da videoarte e da vídeo-instalação e considerado um dos mais criativos, inquietos e produtivos artistas do nosso tempo; o brasileiro Rafael França, precursor da videoarte no Brasil, meio de expressão que o consagrou como multimídia e consolidou sua carreira artística em pouco mais de dez anos; e a Stelarc, artista performático australiano.

### **Sobre a arte do vídeo e a arte do corpo**

Os formatos transgressores das performances e da videoarte nos anos 60 e 70 nortearam o direcionamento das atividades artísticas na contemporaneidade. O desdobramento de suas ações aliadas ao contexto político da época, permitiu que as práticas e os terrenos de intervenções apresentasse a vida diretamente com os seus objetos fugindo assim da representação realista e da interpretação subjetiva na arte. Um discurso mais visceral no que tange as posturas marginais, fora do sistema social, instaura novas concepções artísticas, contudo essas experimentações não escaparam de um declínio político estético. Visões mais antropológicas como a do artista Joseph Beuys definem a arte “como qualquer tipo de ser ou de fazer, e toda a tecitura social, incluindo a política”.

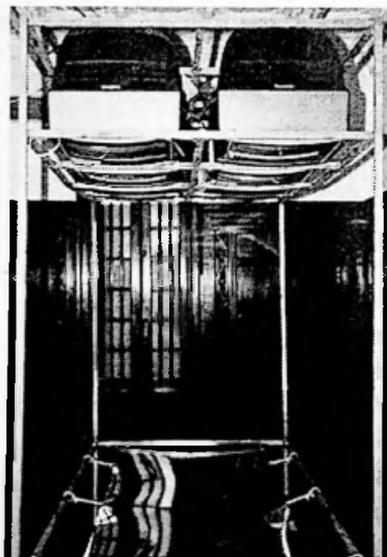
As práticas nos campos dessas ações vão torna-se “uma forma de expressar a experiência da marginalidade cultural ou de dar voz àqueles que por vários motivos, são excluídos da experiência cultural” (ARCHER, 2001 p.236). O desenvolvimento da performance e da videoarte, em constante diálogo de superação com o espaço, como fuga e reflexão sobre o caráter mercadológico da arte e de toda estrutura (Museu, galeria, Marchand), vai agregar-se aos muitos falares na contemporaneidade, onde o corpo é elemento fundamental, seja pela sua plasticidade ou até mesmo pelo inusitado de suas ações. Dessas investigações, três paradigmas estéticos foram instaurados: a arte como processo e não como resultado final; a participação direta do público na criação e construção da obra; e a incorporação da dimensão ambiental da obra de arte (CAGE, 1985). O objeto artístico se transforma, não se resumindo apenas ao produto final e passando a ser compreendido como um todo - processo e procedimentos.

O corpo emerge em um período onde a inquietação de diversos artistas tomados pela idéia da chamada antiarte, desperta novas maneiras de re-significar a estética e a própria definição de arte. Fugindo do contexto mercadológico que transformou boa parte da produção artística em objetos de consumo dos especuladores e grandes empresários do mercado financeiro, a reação dos artistas nos anos 60 e 70 fôra deixar de fazer objetos e fazer uma arte que teoricamente não poderia ser vendida, arte que fosse simplesmente um evento, deixando apenas um registro de um filme e de um tape. Assim o corpo assume um lugar estratégico para ação artística. Um desejo de retornar ou tomar a cabo o famoso lema dadaísta a fusão da arte-vida. O corpo, o seu desempenho, seus acontecimentos, e suas ações aproximam-se da idéia do artista ser simultaneamente o sujeito e o objeto da criação, comportando um só tema, o artista, o retrato, o seu corpo. Desta forma se re-significa a instituição da arte, através do corpo.

Procedimentos como performances, *happenings*, ações, *body art* serviram e servem como forma de testar os limites físicos e morais do "corpo Histórico". Denomino corpo histórico o corpo que se inscreve como lugar de acontecimentos, ou seja, o corpo que é fruto das transformações culturais, sociais, econômicas e estéticas.

Como forma de dar visibilidade às experiências sensíveis e às mutações que a sociedade industrial produz, a fusão entre arte e tecnologia coloca a experiência do corpo numa dimensionalidade ampliada trabalhando o corpo, os sexos, extraindo o máximo das potencialidades significantes dos novos meios. A videoarte em seus primórdios surge como agente potencializador das performances.

### O inferno de Narciso



Detalhe da videoinstalação *Inferno de Narciso*, 2000.

O título da videoinstalação, **O inferno de Narciso**, referencia o Mito de Narciso, de Ovídio, no livro *Metamorfoses*. Essa obra trata da relação do espelhamento do sujeito na sociedade contemporânea. A relação narcísica da sociedade de consumo e sua necessidade de espelhamento foram determinantes para o conceito da obra. O enfrentamento com o corpo e a relação com o espelho determinaram o olhar para o diálogo conceitual do trabalho.

Este trabalho foi a minha primeira experiência formal em vídeo-instalação, o interesse por expressar o rompimento e a apropriação de minha própria imagem foi determinante para o início da pesquisa com o corpo. A despeito da fotografia e do filme, existem outras maneiras de capturar a imagem, o espelho é a principal forma de inspecionar o nosso corpo, quando a câmera e o *vídeo tape* substituem o espelho temos a *body art*, a arte do corpo. A imagem no espelho era eu mesmo e mais alguém, uma audiência reagindo com minha orientação de apresentação. Interessava-me, sobretudo, como experimentar minha vontade de tratar de um mito grego que trazia muito do universo contemporâneo atual, e que se amarrava a conceitos atuais como o espelhamento e reflexão. Ao ver a obra, o fruidor via-se refletido na instalação e o áudio que versava sobre o pecado capital da vaidade criava uma atmosfera incômoda dentro da sala de exibição. O resultado plástico obtido foi a multiplicação da imagem: ver-se preso e ver-se multiplicado em um espelho. O efeito proporcionado pelo uso de 8 televisores exibindo a mesma imagem, constitui uma tarefa narcísica, algo muito maior do que nosso eu, porém ao mesmo tempo artificial.

É importante relatar que eu experimentei uma forte relação com o meu corpo por estar posando e misturei isso a uma tradição do autorretrato. Nesse vídeo, as imagens buscavam uma aproximação à pintura e em determinados momentos havia fusão de imagens próximas à aquarelas, numa tentativa de envolver o público.

Quanto à natureza suja da instalação, me interessou deixá-la em estado de corrosão de sua estrutura de metal, aliada a certa instabilidade sugerida pela montagem da obra. A proposta de justapor a imagem videográfica com os suportes de ferro em processo de oxidação une dois estágios da imagem: a imagem capturada pelo vídeo, e posteriormente manipulada pelas mídias de tecnologia, e a imagem projetada sobre uma superfície reflexiva. Unem-se dois instantes da imagem – a imagem tecnológica e a imagem em decadência física, associando-as a um olhar sobre a condição de inconformismo com o próprio eu físico na sociedade contemporânea.

A tecnologia asséptica e impessoal convive com o meio, e a imagem criada nessa autofagia de corrosão progressiva, remete a uma realidade de eterna transformação para estabelecer um embate formal e conceitual da obra.

Diversas TVs fixadas no teto de uma estrutura de metal proporcionavam um estado de instabilidade. Queria provocar o público com o som sujo e ruidoso, aproximando-o da esfera pública e do cotidiano das grandes cidades. A montagem dessa instalação deu-se na galeria do Goeth Institut, em um evento chamado Terrenos, exposição coletiva que contava com artistas da geração dos anos 90 das artes plásticas local e artistas mais novos. A vídeo-instalação ficou isolada em uma sala, onde o esquema da montagem da exposição proporcionava uma circulação pelo instituto. Ao entrar na sala, o fruidor era contaminado com um som incomum e transformado, contendo uma locução em que eu narrava uma passagem do livro de Dante Aligiere, a Divina Comédia:

Esses prantos, lamentos gritos de dor;  
Nesse sítio que me confrange a visão, de  
atrozes padecimentos;  
A tormenta infernal de furor intenso, batendo  
e rebatendo;  
Flagela os espíritos condenados;  
Essa alma destinada ao ruinoso abismo;  
Geme de dor, protesto, blasfêmia contra a  
justiça divina.

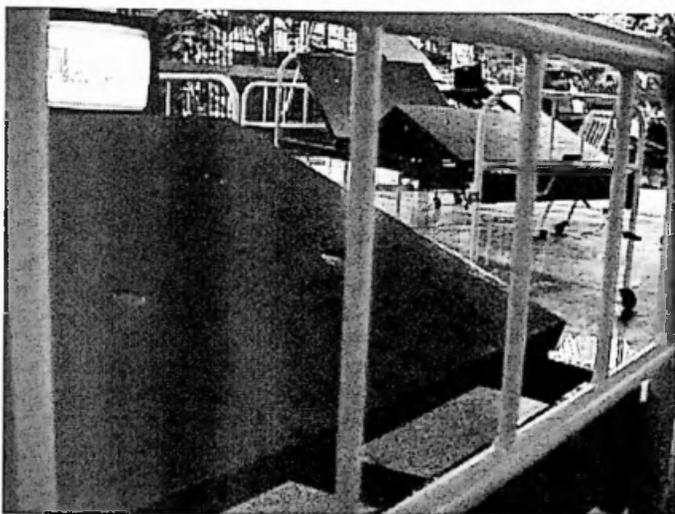
Esse trecho da divina comédia é justamente aquele em que Dante passava pelo limbo dos vaidosos. Essa leitura estava muito latente em minhas referências.

A relação com o espelho era para mim ainda uma relação muito particular, a minha forma de compor através destas TVs e da instalação era justamente resgatar, do ponto de vista do inferno, que é essa relação extremada com o espelho, o referencial da identidade perdido no mundo das imagens.

A relação imaginária que a arte promove com seus objetos é particularmente forte no caso em que o sujeito se enfrenta com seu corpo, como no caso da fascinação que exercem as distorções e transformações dos espelhos côncavos ou convexos dos parques de diversões. Ali e produz um estranhamento, pois o próprio corpo é o que se vê objetivado, não sendo reconhecido, às vezes, pelo seu próprio dono. (GLUSBERG, 1987, p.66).

Finalmente, sistematizo uma instalação composta de 8 televisores, um vídeo cassete, uma estrutura de metalon muito parecida com uma cama, onde as TVs ficam posicionadas de cima para baixo. Na meia altura instalo uma chapa de vidro que permite que o público veja as imagens projetadas das TVs

## Passarela



Detalhe da Videoinstalação Passarela, 2001

A vida como fenômeno estético e a aparência, sobreposta à verdade, são conceitos dessa videoinstalação que propõe o diálogo entre imagens de “Camas hospitalares” - signo dos ajustes e manipulação do corpo em estado de transformação e regeneração – com imagens virtuais capturadas em eventos de moda e em irônicas “passarelas” da tônica social.

O título atribuído à vídeo-instalação Passarela foi uma forma de aproximar o universo dos grandes desfiles de moda das passarelas e corredores da cidade do Salvador. Estabeleço a composição da obra a partir de seis camas hospitalares, despidas de qualquer acessório, tal como colchões e lençóis, a fim de esvaziar o seu aspecto utilitário. Insiro, no espaço de exposição, as camas, cuja frieza proveniente da sua composição metálica cria uma ambiência asséptica. A disposição de forma desalinhada das camas destituídas de sua função original causava estranhamento ao público visitante. Estabelecia um embate: uma montagem em desordem, impedindo que os pacientes ou pessoas que poderiam ocupar aqueles leitos ficassem impedidos pela sua desordem e pela desordem de seus corpos, em constante necessidade de atualização.

O corpo já não designa uma abjeção ou uma máquina, designa a nossa identidade profunda da qual não há motivo para ter vergonha e que pode, portanto, exhibir-se nua nas praias ou nos espetáculos, na sua verdade natural. Enquanto pessoa, o corpo ganha dignidade; devemos respeitá-lo, quer dizer zelar permanentemente pelo seu bom funcionamento, lutar contra sua obsolescência, combater os signos

da sua degradação através de uma constante reciclagem cirúrgica, desportiva, dietética, etc. a decrepitude “física” tornou-se uma torpeza.( LIPOVETSKI, 1983, pp. 57-58)

Sobre as camas, instalo diversos televisores de tamanhos variados, alguns fora de sintonia, causando uma certa instabilidade na recepção das imagens. Em uma TV maior, de 20 polegadas, foram exibidos desfiles de grandes estilistas europeus, assim como os bastidores desses desfiles. Confrontando o glamour desses eventos, exibo em uma outra tela do mesmo tamanho, uma passarela de transeuntes que liga o Shopping Iguatemi, maior centro comercial da cidade de Salvador, à estação rodoviária, onde há diariamente um grande fluxo de passageiros provenientes de várias regiões do estado e do país. Nesta outra tela, insinua-se outro desfile, agora, uma sucessão de corpos de cidadãos comuns, homens e mulheres, à margem da perfeição das imagens da TV.

O embate entre corpos presentes (público), bem próximos da realidade dos que atravessavam a passarela popular, e corpos dos modelos internacionais estava sendo mediado pelas TV's e pelas camas hospitalares.

Nessas irônicas passarelas urbanas, longe da perfeição, desfilam as anatomias marginalizadas, escamoteadas. Ao misturar em sua obra imagens corporais que retratam variações do perfeito e do imperfeito, bonito e feio, saudável e doente, eficiente e deficiente, Barata acredita que as fronteiras entre as definições e representações autorizadas do corpo e as definições e representações consideradas escandalosas são tênues.(COUTO, 2002).

Essas camas, conceitualmente, representavam o desejo de mudança da aparência física. Ao submeter-se a uma intervenção cirúrgica, o corpo precisa ser acolhido, e em estado de repouso, faz na cama seu rito de passagem.

Foi muito intrigante perceber a reação do público à resignificação do espaço convencional da galeria. A presença das camas fez com que a ambiência do espaço estivesse mais próxima a de um quarto hospitalar, por isso, a referência espacial tanto do público como dos transeuntes que passam pelo Corredor da Vitória ficou de certa forma alterada. A reação do público foi das mais diversas, alguns estudantes escreveram: “que tipo de arte era aquela” ou até mesmo perguntando “se aquele espaço era um hospital”. O desenvolvimento da pesquisa, através desta videoinstalação, possibilitou ampliar a minha percepção em relação ao espaço, o significado e a retirada de determinados objetos de sua estrutura original – Hospital - levava-me ao conceito de *apropriação* muito desenvolvido pelo Artista Marcel Duchamp.

## Corpos interditados



Detalhe da Videoinstalação *Corpos Interditados*, 2002

A Partir de uma “deriva” na cidade, em busca de referenciais para uma nova obra que pudesse estabelecer uma tensão entre o público e a instituição da moda, chamou-me a atenção os expositores de grandes magazines. Ao entrar em um shopping da cidade me deparei com vitrines que utilizavam tvs como meio de publicidade do seu produto. O interesse por esses expositores surgiu, porque eles se posicionavam de forma imperativa, estabelecendo um convívio no espaço de poder e sedução. Alocados no nível superior da loja, se constituíam como grandes totens midiáticos, de forma circular, contendo quatro televisores no total, exibiam modelos vigorosos, homens e mulheres de beleza inquestionável, vestidos com as roupas da marca da loja.

O magazine se direcionava para o grande público. Intrigou-me bastante, pois observei um paradoxo: modelos de beleza imensurável, impondo-se frente a frente com o público, que buscava o seu espelhamento e a sua aceitação através do expositor da loja.

A música que partia da TV era quase um mantra ao consumo. De forma repetida, as batidas de um som *techno* e a velocidade das imagens, eram potencializadas com o vigor dos modelos ali apresentados. Sem imperfeições, o universo daquela loja estava muito distante da realidade do público que freqüentava aquele Shopping. Os vendedores, todos selecionados e vestidos com roupas e acessórios da grife, padronizados com gestos e graciosidade, reproduziam o padrão exibido pelos modelos do vídeo.

A loja que pertencia a uma franquia internacional era completamente desvinculada ao lugar em que se encontrava, os vendedores e os modelos eram de um padrão internacional, assim como o atendimento que obedecia às regras da matriz. Notadamente, não percebi estranhamento do público frente a essas observações.

Surgiram algumas questões: qual o conceito de corpo ideal em relação aos mitos midiáticos? Como apresentar as insatisfações corporais em relação ao corpo ideal veiculado pela mídia, utilizando recursos tecnológicos contemporâneos?

Para o homem ocidental, é imperativo não só ter um corpo "aceitável", mas, sobretudo belo. Notadamente, durante o século XX, tivemos vários modelos de beleza, que determinavam o comportamento do corpo, influenciados pelo cinema ou mesmo por campanhas publicitárias. O desempenho, a performance e a aparência se confundem com a necessidade de aproximar o homem à máquina.

Este investimento no aerodinamismo dos costumes e das aparências se casou harmoniosamente com a valorização do automotismo e da juventude, com a emergência das Lingerie e dos "cabelos de seda", fáceis e rápidos de pentear. Antes dos anos 1920, o cinema de Hollywood já empregava adolescentes para atuar em papéis de adultos, o que parecia compatível com a busca de rostos isentos das marcas do tempo, pois havia a impiedosa iluminação Klieg e Cooper-Hewitt, com tubos de mercúrio, precursores das luzes fluorescentes. As jovens precisavam ter *it*, uma beleza sintética, expressando juventude e agilidade. (SANT'ANNA, 2001, p. 44).

Dentro da esfera pública, ser notado e admirado tem se tornado um objetivo a ser perseguido. As regras que se estabelecem nesse convívio público são muito cruéis. Quem não consegue atingir os códigos simbólicos, metas para estar em conformidade com os moldes vigentes, é excluído, não alcança aceitação e admiração.

Beleza, vigor, juventude. Em torno desses vetores são elaborados os discursos e os modelos do corpo considerado perfeito. Para atingir os padrões de perfeição, cada vez mais o corpo vital se alimenta com técnicas estimulantes capazes de construir e acentuar os traços tidos como graciosos, a resistência e a aparência sempre jovem e saudável. De diversas maneiras, é necessário acelerar o organismo, extrair dele mais movimento e prazer. É preciso testá-lo, perseguir o máximo de rendimento, superar obstáculos, romper limites, quebrar recordes. (COUTO, 2002).

Distante desses modelos, devido à grande rapidez com que os cânones midiáticos se articulam e se transmutam, o homem contemporâneo se submete à dinâmica e à velocidade dos modismos, valorizando o efêmero. No sistema da moda, definir apenas um modelo pode significar o decreto da sua falência.

Como a publicidade, a moda nada diz, é uma estrutura vazia, por isso é um erro ver nela uma forma moderna do mito. O imperativo da moda não é narrar ou fazer sonhar, mas mudar, mudar por mudar e a moda só existe através deste processo de desqualificação incessante das formas. (LIPOVETSKI, 1983, p.145)

Diferente dos anos 70, quando as tribos como os punks, grafiteiros, hippies e rastafaris, atestavam uma identidade e criticavam o comportamento da sociedade do período, através de tatuagens, refugos de tecidos articulados e rasgados, que iam de encontro com os padrões rigorosos da época, hoje, a moda incorpora esses movimentos, dentro de suas estruturas e legitima os estilos dentro de suas particularidades. Como criticar a moda, se ela é o próprio espelho da sociedade e o seu meio? Funcionando como mediadora, a moda, customiza também o corpo.

As transformações no corpo no século XX podem ser divididas de duas maneiras: externas e internas. Durante a maior parte do século, os costumes estavam de forma a manter-se na superfície do corpo, o espartilho era condição fundamental para ajustar a cintura de mulheres e homens, as “torturas” e provas a que o corpo era submetido, transformavam a estrutura óssea, mesmo sendo o espartilho um acessório externo. O salto alto proporcionou também uma legião de pessoas com problemas na coluna e sérios problemas na estrutura física. Com a popularização das cirurgias plásticas, no início dos anos 90, ocorre uma busca desenfreada para manipular o corpo e torná-lo apreciado, valorizado, dentro dos “Cânones eróticos - estéticos do momento”. Os desfiles parecem não se resumir apenas às passarelas dos grandes eventos de moda, mas invadem também as ruas e avenidas das grandes cidades, impondo seus valores.

Os métodos de manipulação do corpo tornaram-se mais acessíveis. Técnicas tais como introdução de próteses de silicone, lipoaspiração e intervenções cirúrgicas banalizaram-se. É aparentemente simples ter o corpo “turbinado”, “siliconado” ou “bombado”. A customização que, anteriormente, era apenas da indumentária, parte para o corpo, penetra na pele, age dentro do organismo.

Inicialmente, a sistematização da pesquisa foi baseada na Antropometria, uma maneira de classificar, empreender um registro do indivíduo. Alguns artistas proporcionaram, através de suas obras, o desenvolvimento da investigação antropométrica, entre eles: Yves Klein em “Anthropometries of the blue”, performance no início da década de 60, onde diversas mulheres pintadas com tinta azul pelo artista imprimiam seus corpos nas paredes e no chão da galeria, sendo feitas cento e cinquenta impressões sobre papel e aproximadamente trinta sobre seda. Segundo WEITEMEIER:

Quando os convidados tomaram lugar, Yves Klein, envergando um smoking negro deu sinal e a orquestra começou a executar a sua *sinfonia monotônica*, (um som contínuo ininterrupto que se prolongou por vinte minutos, seguido de um silêncio com igual duração). Durante a execução, as três modelos nuas entraram, transportando baldes de tinta azul. No meio da atmosfera tensa que reinava entre o público, completamente concentrado na representação, o artista dirigiu as impressões azuis segundo um processo de telequinesse. Trata-se igualmente de demonstrar que sua sensualidade inerente à nudez dos corpos podia ser sublimada por intermédio do processo de criação artística, dando lugar a um ritual quase mágico e feérico. Subseqüente à ação, que se prolongou por cerca de quarenta minutos, iniciou-se um acalorado debate acerca da função do mito e do ritual no campo da arte, essencialmente marcado pela troca de pontos de vista entre Georges Mathieu e Yves Klein. (2001, p. 55).

Esse período de desenvolvimento das *antropometrias* vai ser conhecido como *transformação do ego*, um conceito psicológico que permeará a obra de Klein, tanto em *Antropometrias* como no *Salto no Vazio*. Posteriormente, na mesma década, Klein juntar-se-á ao grupo dos Neo-Realistas.

O pintor Velickovic também empregou a figuração antropométrica em suas pinturas para reforçar a violência interna que sistematizou em sua pintura a decomposição da forma e do movimento dos corpos, promovendo uma “torcedura’ do corpo pela desmultiplicação dos movimentos”.

O quadro se apresenta, na maioria das vezes, como um estudo dos movimentos corporais e de sua fragmentação, com indicações que permitem pensar que o próprio corpo surge de um “fundo calculado”. A violência das cenas não diz respeito apenas à constelação de elementos simbólicos das partes do corpo humano e dos corpos dos animais; ela é hipostasiada por essa colocação em movimento suspenso, como se o cálculo tivesse parado ali, em seu ponto culminante de busca. A aparência experimental da pintura ou do desenho é também apresentada de uma maneira que o sentido possível dessa composição do movimento corporal parece devotado a anular-se a si mesmo. (JEUDY, 2002, p.61).

Àquela reflexão provocada pelos expositores na loja, somou-se a constatação do risco de perda da própria identidade, em decorrência da busca a todo custo para se estar em conformidade com os padrões do momento. Esta perda de identidade direciona o homem contemporâneo a uma negação de sua própria herança genética, causando um afastamento crescente dos seus laços familiares, étnicos e sociais. Segundo Baudrillard: “Estamos trabalhando ativamente na ‘des-informação’ da nossa espécie por meio da nulificação das diferenças” (BAUDRILLARD, 2001, p.14). Percebe-se a desconstrução do “indivíduo”, que passa a estar cada vez mais passivo dentro do seu meio, alheio às informações e às significações de sua cultura.

Para iniciar o projeto da videoinstalação *Corpos Interditados*, selecionei oito modelos - jovens, idosos, mulheres, homens, negros e brancos - mostrando ali a diversidade e o "corpo baiano" que estava interessado em apresentar, desconstruindo o estereótipo deste corpo, sem desvalorizar toda sua política de pertença (GILROY, 2001, p. 13).

Os modelos apresentavam uma diversidade física, que criava um certo estranhamento: não existia e não era apresentada a figura da "baiana ou baiano" ainda muito associada à literatura modernista, que, de certa forma, entroniza o arcaico.

A tradição desse estereótipo afro-baiano era descartada, a abordagem do corpo se desprendia dos modos e abordagens das representações amplamente veiculadas no cenário artístico local. Configurando uma discussão para além do alegórico, o corpo apresentado suscitava conexões com o imaginário e o território em que estava inscrito. Empreendendo uma ampliação aos conceitos contemporâneos da própria mutabilidade, o corpo agora era um corpo do mundo.

Há de se considerar também o sentido da aproximação entre a corporalidade na Bahia e o legado espiritual do candomblé, a junção do corpo e espírito proporcionando um rito de passagem.

Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem. Cada gesto expresso por este corpo tem pouca importância em si. O que conta é o que se conta entre os gestos, o que liga um gesto a outro e, ainda, um corpo a outro. Quando o corpo é aberto e se transforma em passagem, a dissolução da distância entre consciência e inconsciência deixa de ser utopia ou sinônimo de redução da percepção. Porque não é a alma que se abre para acolher o sagrado e, em seguida, se recolher para os confins da intimidade de cada um. A alma se abre para ser espalhada no corpo. (SANT'ANNA, 2001, p.106)

O sagrado e o profano coexistem na ambiência de uma cidade plural, porém, contida na tradição de "cidade-fortaleza". As políticas culturais elegem como condição determinante um ensimesmamento como diretriz para seu reconhecimento, o corpo cultural trava um embate constante com o corpo político. Apesar desse processo promover a auto-estima, por outro lado promoveu um relativo isolamento, culturalmente antagônico às demandas do projeto moderno.

Os modelos no vídeo apareciam de frente, de lado e de costas, semelhante ao procedimento de identificação policial, a imagem em câmera lenta proporcionava uma morosidade ao espetáculo da corporalidade, uma metáfora empregada para atestar sua condição de desatualização e banalidade.

A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte.

Esse processo marca um caminho que é oposto ao do processo histórico: da obra de arte simbolicamente concebida, composta de signos convencionais e arbitrários, para a obra natural e motivadora, sobre a qual a história da arte sempre se reporta, numa trajetória espiral. (GLUSBERG, 1987, p. 51).

Ao mesmo tempo, aqueles corpos pareciam “marginais” ao meu olhar e ao olhar do espectador. Estavam à margem da sua própria aceitação e da aceitação do público, buscavam espelhamento não só dos fruidores da exposição, mas também para si próprios. Alguns dos modelos já trabalharam em boates como Gogo Girls ou Gogo boys, porém, ainda assim, sentiam-se depreciados, cobrados a ter um corpo aceitável, valorizado. Praticamente todos os modelos tinham uma insatisfação com o corpo e estavam dispostos a cirurgias e a inserção de próteses no corpo.

Por mais que estivessem insatisfeitos com seus corpos, os performers despertaram desejo nos fruidores, algumas pessoas escreviam no livro de presença da exposição que adoravam determinada parte, ou determinado corpo ali apresentado.

Aparentemente as imagens projetadas na tela não têm nada de grotesco, nenhuma forma física é marcada por qualquer anormalidade. Os corpos mostrados pelo artista podem ser todos considerados “normais”, desses comumente oferecidos em toda parte pelo mercado humano. Mas, na atualidade, é justamente nessa suposta “normalidade” que está a perversão, o esquisito, o feio, o desprezível, o que não deve ser apreciado e cultuado. Esses corpos estão fora da nova ordem mundial, não representam e não incorporam, visivelmente, a dinâmica da mutabilidade física e mental proporcionada pelas tecnologias que revolucionam a arquitetura do corpo na cibercultura. (COUTO, 2002).

Todos os modelos sentiam-se desatualizados frente aos ícones de beleza da atualidade, por diversas vezes faziam relações de seus corpos com alguns artistas da TV ou modelos das passarelas.

A apresentação do corpo em movimento entrava em embate com a tradição na história da arte, em que a representação do corpo se dá de maneira estática. A beleza ainda está associada à imagem de esculturas, pinturas e fotografias.

Toda a ambivalência entre o “corpo em repouso” e o “corpo em movimento” está aí: a imobilidade e a mobilidade se contêm uma à outra nas inúmeras imagens corporais. O corpo impávido não é o símbolo supremo da beleza, sua referência originária; ele próprio só é percebido como tal na medida em que sua visão induz as imagens em movimento. (JEUDY, 2002, p.59).

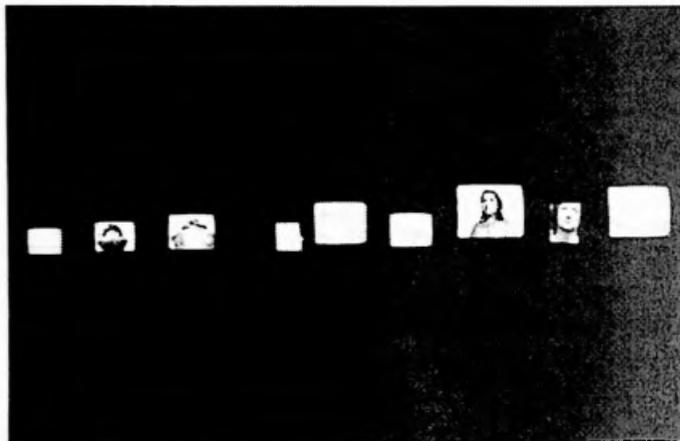
A instalação foi desenvolvida em metal e aço, muito próxima àquela que serviu de referência. Contendo uma base de 0.80m de diâmetro com o corpo em metalon de 0,15 m na altura total de 1,80m, com quatro suportes para vídeo e TV, com a finalidade de trabalhar com o número proposto de modelos, confeccionei quatro instalações no total. Para isso, foi necessária a utilização de 16 TVs de 20” e oito vídeo cassetes. Cada módulo contém dois modelos, que estavam sendo apresentados de maneira antropométrica: lado, frente e costas e em duas TVs em cada instalação. Alinhada no centro da galeria, a obra estabelece duas passagens: ao público é sugerido passar em dois sentidos (ida e vinda) ou girar em torno do trabalho, acompanhado o movimento do vídeo. Em ambos os casos, é estabelecido um tempo individual de fruição, associado ao deslocamento do fruidor.

O som de uma banda, cuja base de programação era composta por sons cirúrgicos, serviu-me como referência. Sistematizei, por meio de uma captação de som direto, os sons de algumas cirurgias plásticas como a lipoaspiração e cortes cirúrgicos. A partir dos conceitos da música eletro-acústica, mixei esses sons em parceria com um *sound-designer*, de maneira que fossem encobrindo, um ao outro, transformando o ambiente através da sensorialidade, promovendo uma integração entre imagem e som. Os resultados dessa integração foram extremamente proveitosos, os corpos “bailavam” ao som das cirurgias simuladas na sala de exposição.

Nesta obra, não é por acaso que enquanto os corpos exibem as suas obsolescências anatômicas podemos ouvir o barulho de carnes e ossos sendo cortados, manipulados, enxertados, colados, costurados. É essa a música supostamente capaz de mobilizar e inserir as pessoas no culto ao cibercorpo contemporâneo, a que embala e faz dançar os corpos siliconados, protéticos, lipoaspirados. (COUTO, 2002).

Em suma, a videoinstalação enfatiza que o ideal de beleza não é mais eterno, como idealizavam os naturalistas gregos, mas modifica-se a cada semana. É imperativo ser dinâmico e veloz como as tecnologias e não atingir essas metas é estar à margem: depreciar-se.

## O corpo como inscrição de acontecimentos



Detalhe da Videoinstalação O corpo como inscrição de acontecimentos

A motivação para a o desenvolvimento da videoinstalação **O corpo como inscrição de acontecimentos** partiu de algumas questões pertinentes aos procedimentos adotados na pesquisa, procedimentos estes que remetiam ao Corpo Histórico que estava interessado em abordar. As questões foram: como tratar o coletivo, sendo o corpo individual um território e uma escultura tridimensional? De que maneira, representativa, eu poderia ampliar a discussão e as premissas do seu lugar na contemporaneidade? No processo de elaboração e maturação da obra, pesquisei as primeiras fotos de nu, tanto masculino quanto feminino, que remontam ao final do século XIX. Encontrei alguns trabalhos que de certa forma dialogavam com a pesquisa que estava desenvolvendo.

A fotografia deste período veiculou a imagem de atletas testando limites da própria força e a beleza dos seus corpos. Entre os fotógrafos deste período, Eadweard Muybridge, que promoveu a captura do movimento do aparelho locomotor, através da cronofotografia, criando um sistema fotográfico onde diversas câmeras simultaneamente eram disparadas, a fim de estabelecer uma captura seqüencial de apreensão do corpo e o estudo do movimento.

Muybridge interessava-se principalmente por nús masculinos e femininos, mas é com o célebre trabalho da corrida do cavalo que sua obra toma conhecimento mais amplo. Suas fotos demoram a ser veiculada na época devido ao preconceito com o nu masculino. Contudo, após a publicação dessas imagens, vamos ter um grande avanço e um determinado interesse pela pesquisa da reprodução e decomposição do movimento corporal.

A maneira de expressar-se através da fotografia revelou a dinâmica moderna e suas transformações. Buscou-se compreender e dialogar por meio das imagens, os anseios e descobertas do mundo moderno, onde as relações de uma sociedade pautada em sistemas que tratam de intermediar o tempo e a produção tornam-se mais evidentes. Segundo Milton Santos:

Esse momento no qual vivemos, para repetir Chesnaux, é de uma sociedade sincrônica, integral, na qual o homem vive sob a obsessão do tempo, sociedade essa que é, ao mesmo tempo cronofágica. (SANTOS, 2002, p.21).

O advento da fotografia permitiu a quebra de valores pictóricos e pôs em questão a representação da pintura, que a partir do início do século XX, rompe com a representação mimética da realidade.

Neste mesmo período, com a instituição dos jogos Olímpicos modernos, houve uma tentativa de reviver a tradição Grega e esse legado do “purismo” na imagem de seus atletas. Para SEVTCENCO:

Num mundo em que as máquinas, para a produção ou para a guerra, haviam se tornado onipresente em curtíssimo espaço de tempo, o esporte era o recurso por excelência para o condicionamento dos corpos a exigências da nova civilização mecânica. Foi esse drama da domesticação dos corpos à preponderância das máquinas que, como já vimos, Charles Chaplin condensou brilhantemente em *Tempos Modernos*.(2001, p. 107).

A quebra de recordes, os desempenhos, são vetores que a modernidade vai instituir e passará a ser regra fundamental no comportamento corporal da sociedade.

É por isso que os esportes se baseiam no desempenho físico medido contra o cronômetro, em modalidades de equipe adaptadas à rigorosa coordenação coletiva, articulam-se em organogramas de classes, categorias e rankings e são programados por tabelas progressivas de recordes – equipamentos sistemas e métodos que os gregos nunca conheceram e nem sequer imaginaram. Nesse sentido, os esportes de nossa época são, de fato, exercícios de produtividade em perfeita sintonia com os princípios econômicos e os valores morais que regem a nossa sociedade. (SEVCENKO, pp. 107 – 108).

Somando a fotografia à criação dos grandes estúdios de Hollywood, nos anos 30 e 40, houve a industrialização do cinema norte-americano, os moldes da modernidade vão estar caracterizados e sendo segmentados,

através desta indústria que já se imprimia como uma poderosa máquina. Não se resumindo apenas à indumentária, também o corpo absorveu os moldes referenciados em seus filmes. Era uma forma de desenvolver a máquina capitalista através desta indústria.

Obsessões com a saúde, com a “linha”, com a higiene: rituais de controle (*check-up*) e de manutenção (massagens, sauna, desportos, regimes); cultos solares e terapêuticos (sobre consumo de cuidados médicos e de produtos farmacêuticos), etc. Incontestavelmente, a representação social do corpo sofreu uma mutação cuja profundidade pôde já ser posta em paralelo com o abalo democrático da representação de outrém; é do advento desse novo imaginário social do corpo que resulta o narcisismo. (LIPOVETSKY, 1983, pp. 57-58).

Os ideais de beleza passaram a ser determinados através das telas de cinema e posteriormente com o surgimento da TV, esses vetores tornaram-se cada vez mais mutáveis. Na década de 60, Andy Warhol, desenvolveu uma série de trabalhos que apontavam para as cirurgias plásticas, alguns trabalhos tratavam do “antes e depois” como o trabalho *Before and after* de 1962. O artista visionava os anúncios de jornais e revistas que especulavam este tipo de apresentação nos anos 90. Em outros trabalhos, tais como: *Female movie star composite* e *Female movie star mechanic* de 1962, ele desenvolveu o que seria uma espécie de mutação, uma imagem fixa de um rosto com possibilidades de se compor com uma boca, um nariz, uma testa. Supostamente, este trabalho teria acionado ou despertado algum interesse na artista francesa Orlan, em seu trabalho *A Boca de Europa* e o *Corpo de Vênus*. Trabalho já referenciado no primeiro capítulo da presente dissertação.

Tomando estes dados como referência, o *trânsito* em que os corpos se encontram na contemporaneidade, o aspecto camaleônico que o corpo absorveu, através das técnicas cirúrgicas, incorporo ao trabalho alguns aspectos como: A superação e o melhor desempenho; o corpo sadio e veloz. Esses pontos presentificarão o trabalho contrapondo com imagens de vídeo-texto, às imagens em que os modelos aparecem com seus corpos inacabados.

Composta por 16 TVs de 14 polegadas, 11 vídeos cassetes e dois projetores de vídeo, a videoinstalação foi alocada em dois ambientes do espaço do museu. No primeiro uma montagem com as 16 TVs sobre cubos confeccionados de madeira e pintados na cor branca, assim como todo o espaço da galeria. A montagem de forma triangular na composição dessas bases proporcionava a integração das TVs que veiculavam a imagem do modelo e uma outra TV em que era veiculado um vídeo texto, de forma a compor uma TV com imagem de um modelo e a outra com

um vídeo texto, dividida dessa forma: 8 TVs exibiam modelos e 8 TVs exibiam o vídeo texto. No vídeo texto exibiam-se palavras e frases que versavam sobre determinados atributos, tais como: Esbelto, esguio, beleza, vigor, juventude, o corpo inacabado, o corpo como inscrição de acontecimentos.

Ao desenvolver a filmagem, busquei travar um embate do corpo do performer com a câmera, o performer inicialmente ficava de frente, com a imagem em *slow*, em seguida, ele virava-se e colocava as mãos na cabeça. Esse ato era potencializado com a aproximação da câmera em um *zoom*, aproximando as mãos do performer até tornar-se uma imagem abstrata.

Trata-se de um encontro simultaneamente calculado e aleatório entre os corpos e a câmera, descobrindo alguma coisa, ressaltando um ângulo, um volume, uma curva, seguindo um traço, uma linha, eventualmente uma dobra. E depois, bruscamente o corpo se desorganiza, se torna uma paisagem, uma caravana, uma tempestade, uma montanha de areia.(FOUCAULT, 2001, p.368)

Esse procedimento de “render-se” frente à câmera proporcionava uma reflexão do sujeito e suas inquietações frente às suas incompletudes, aliado ao som, que consistia em sons de “arrumação”, coisas sendo arrastadas e portas batendo, produzia uma ambiência sonora no espaço de exposição que caracterizava esse desordenamento.

O segundo ambiente da videoinstalação constituía-se de duas projeções nas paredes da galeria. Uma imagem apresentava uma performer fazendo exercícios de respiração, uma respiração desregrada e ansiosa. Sua imagem imprimia-se na sala de exposição ao lado de uma outra imagem em que eu realizava um auto-protagonismo. Utilizava um equipamento de “ginástica involuntária”, *slim gym*, que descarrega cargas elétricas estimulando o músculo a contrair-se e expandir-se, sem qualquer tipo de esforço. A imagem desse equipamento no corpo, aproxima-se à equipamentos de tortura fetichistas de clubes sadomasoquistas.

A videoinstalação O corpo como inscrição de acontecimentos, de Danillo Barata, revela esse paradoxo. Quando muitos desejam eliminar as marcas do tempo e das vivências o artista nos diz que é no corpo que os acontecimentos são inscritos. A alimentação desregrada está nas gorduras acumuladas, a força dos anos está na moleza da carne, as experiências estão nas insistentes rugas que tanto nos atormentam. O som utilizado é o de coisas sendo arrastadas, de corpos sendo arrumados. As imagens exibem corpos gordos e magros, jovens e nem tão jovens, em gestos que traduzem esforços de respiração e manutenção do físico. Mostrados inicialmente de frente, logo os corpos se movimentam, nos viram as costas. Com as cabeças abaixadas, cada modelo está voltado pra si mesmo. Para

Danillo, podemos disfarçar as inscrições dos acontecimentos na superfície da pele. Mas por trás do aparente, dentro de nós, estão todas as marcas, sofrimentos e alegrias perdidos, imperfeições e incompletudes que traduzem o que somos. (COUTO, 2003)

Na videoinstalação, cada corpo projetado e inscrito, com seus acontecimentos, proporcionava a validação de procedimentos anteriores, que estavam associados ao desenvolvimento do trabalho. Com suas cargas sociais, econômicas e históricas implícitas, o corpo mostrado nesse recorte obedeceu ao seu lugar e sua memória coletiva.

### Considerações finais

Ao iniciar esta pesquisa, o trabalho intitulava-se **Corpos Interditados: poética das anatomias depreciadas**. Contudo, no decorrer do processo de constituição da pesquisa, os encaminhamentos de algumas questões foram redirecionados. Ao realizar o trabalho de conclusão **O corpo como inscrição de acontecimentos**, percebi que mostrando o sexo dos modelos na instalação **Corpos Interditados**, despertava o desejo no público. Por diversas vezes, notei no espaço da exposição, comentários associados ao sexo e ao desejo.

Somando-se a isso, no mês de abril de 2003, participei do evento *Diversidade Sexual* que contou com uma mostra de artes visuais. O foco dessa mostra era trabalhar com intervenções em espaços públicos. Assim, desenvolvi uma projeção na avenida Carlos Gomes no centro da cidade, e exibi dois vídeos: um homem e uma mulher nus, imagens do vídeo que compôs a instalação **Corpos Interditados**, exibidos no ICBA. Até aquele momento, não havia participado de mostras em espaços públicos. Minha experiência ainda restringia-se a espaços institucionais da arte. Vale ressaltar, que a avenida Carlos Gomes é um território onde há prostituição e uma concentração de bares e boates gays da cidade. A intenção de trabalhar com os conceitos de identidade que estão contidos na instalação **Corpos Interditados**, era a tônica naquele momento.

Ao iniciar a projeção, houve uma grande euforia dos transeuntes e de todos os participantes do evento. O corpo, mesmo em uma cidade como Salvador, popularmente conhecida pelas suas praias e pela cultura da "pouca roupa", desperta um estranhamento nas pessoas, quando retirado de suas convenções morais. As projeções prosseguiram até o momento que um dos moradores de um dos prédios da referida avenida ligou para a polícia que prontamente atendeu a solicitação. O evento resultou em uma problemática: pessoas discutindo com a polícia para que as imagens continuassem e a polícia solicitando a retirada do vídeo. Por fim, os vídeos foram todos exibidos e os protestos resistiram pelo evento.

A repercussão desse trabalho foi de tamanha amplitude que uma jornalista, que estava cobrindo um evento de arte e tecnologia, para o jornal Alemão *Die Tageszeitung*, de Berlim, noticiou uma matéria de meia página em seu caderno de cultura. Constatei que o corpo e o sexo ainda são um campo complexo, quer seja nas galerias ou no espaço público. A partir destas constatações, filmei os corpos dos modelos na exposição do Museu de Arte Moderna, acima da cintura, pontuando de uma forma geral outros aspectos da corporalidade, tais como: a insatisfação com os corpos, sua identidade, suas pertenças e suas inscrições, pois mesmo ainda mostrando o corpo, consegui atingir o objetivo de mostrar e tratar referenciais do íntimo.

A abordagem do corpo no decorrer da pesquisa direcionou-se sempre ao desejo, e à busca de sua identidade. Os corpos de todos os performers que participaram das videoinstalações estavam em consonância com o objetivo da pesquisa. Conceitualizar e poder tratar desse corpo e seus acontecimentos, com sua beleza, suas incompletudes e seus pertencimentos constituíram o foco desse estudo.

O tratamento do corpo na arte eletrônica, assim como na performance, subsidiaram esta pesquisa, através das análises realizadas, proporcionando um olhar crítico em relação aos procedimentos de artistas e movimentos artísticos. O corpo é uma fonte inquietante e transversal de comunicação, sendo palco de apresentações e de celebrações na cultura ocidental, ampliando o sentido do fazer artístico e trabalhando as potencialidades dos novos meios.

A abrangência da pesquisa não se finda nem se totaliza na criação e execução dos vídeos e videoinstalações. Proporciona dentro de uma visão contemporânea, uma reflexão do público frente às obras, no momento em que este se vê inscrito com os seus acontecimentos.

## Notas

- \* Licenciado em Desenho e Plástica e Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia. Professor da disciplina Novas Tecnologias Aplicadas ao Cinema e Vídeo na Faculdade de Tecnologia e Ciências da Bahia. Exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Bolsista CAPES/ Demanda Social. E-mail: danillobarata@yahoo.com.br

## Referências

- ARCHER, Michael. Arte contemporânea: Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: do iluminismo aos movimentos Contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. A transparência do mal: Ensaio sobre fenômenos extremos. Campinas, SP: Papirus, 1990.
- \_\_\_\_\_. Senhas. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- \_\_\_\_\_. A ilusão vital. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CAGE, John. De Segunda a Humano: novas conferências e escritos. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CANONGIA, Lúcia. Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80. In: Arte brasileira contemporânea: caderno de textos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- COHEN, Renato. A Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- COUTO, Edvaldo Souza, Além do Homem, além da máquina. In: Atrator Estranho, NTC, ECA-USP, n.29,1998.
- \_\_\_\_\_. O Homem Satélite: estética e mutações do corpo na sociedade tecnológica. Rio Grande do Sul: Ed. UNIJUÍ, 2000.
- \_\_\_\_\_. O zumbido do híbrido. A filosofia ciborgue do corpo. São Paulo: Margem, nº13, p. 85-89, jun. 2001.
- \_\_\_\_\_. Corpos modificados. O saudável e o doente na cibercultura. In: LOURO, Guacira Lopes et al. Corpo gênero e sexualidade. Um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, 2003.
- \_\_\_\_\_. Corpos Interditados. Texto de apresentação da exposição "Passarela". Galeria ACBEU, 2001.

\_\_\_\_\_. Corpo Paradoxal. Texto de apresentação da exposição "Corpos interditados". Galeria do Goethe Institut, 2002.

\_\_\_\_\_. O corpo inacabado. Texto de apresentação da exposição "O corpo como inscrição de acontecimentos". Museu de Arte Moderna, 2003.

DE FUSCO, Renato. História da arte contemporânea. Lisboa: Presença, 1998.

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

DOMINGUES, Diana (Org.). A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: UNESP, 1997.

FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GARDNER, James. Cultura ou Lixo?. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro. São Paulo, Editora 34, 2001. p. 13.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GUATTARI, Félix. As três ecologias. São Paulo: Papirus, 1990.

HEARTENEY, Eleanor. Pós-Modernismo. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

JEUDY, Henri-Pierre. O corpo como objeto de arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. A era do vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Lisboa: Relógio D'água, 1983.

MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre pesquisa em Poéticas Visuais. Porto Arte, Porto Alegre, v.7, n.13, p.81-95. nov. 1996.

SANTAELLA, Lúcia. Arte & Cultura: equívocos do ecletismo. São Paulo: Cortez, 1995.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Corpos de passagem: ensaio sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

SCHMALE, Eva. "Sensual Unrest", in Ric Allsopp & Scott de Lahunta, *The Connected Body, an interdisciplinary Approach to the Body and Performance*, Amsterdam School for the Arts , 1996,pp.66-7.

STELARC. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética a robótica e existência remota. In: DOMINGUES, Diana (org.). A arte no século XXI. A humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997.

TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VIRILIO, Paul. A arte do motor. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

\_\_\_\_\_. A máquina de visão. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

WEITEMEIER, Hannah. Klein. Koln: Taschen, 2001.

WALKER, Jonh A. A arte desde o Pop. Editorial Labor, S.A., 1977.

WOOD, Paul. Arte conceitual. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

### **Catálogos**

DAVIDOVICH, Jaime. Catálogo de arte eletrônica, Linz, 20-27 de junho de 1986.

LIOTARD, Philippe. A bricolagem corporal. O Correio Unesco, 2001.

MACHADO, Arlindo (org). Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SANTOS, Milton, O tempo nas cidades, Ciência e Cultura, Revista SBPC. 2002.

STURKEN, Marita. La elaboracion de una história, 1989.