
Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão

Viviane Matesco*

RESUMO: O artigo analisa as relações entre corpo em ação e imagem, objetivando refletir sobre o processo de consolidação da performance. O estatuto de objetos que permanecem depois de uma ação, assim como suas imagens impõem mecanismos comerciais e institucionais do sistema de arte que distanciam a performance atual das manifestações artísticas dos anos 1960 e 1970. A noção de corpo literal, a temporalidade da ação e o papel da imagem via vídeo ou fotografia são os elementos investigados nesse processo. A intersecção desses aspectos questiona o efêmero e o instável, marcas da identidade inicial da arte corporal, e legitima a performance dentro da moldura do sistema de arte.

Palavras-chave: corpo, performance, arte contemporânea

ABSTRACT: The article analyzes the relations between body in action and image, aiming to reflect on the process of consolidation of performance. The status of objects that remain after an action, as well as their images, impose commercial and institutional mechanisms of the art system that turned the current performance away from the artistic manifestations of the 1960s and 1970s. The notion of literal body, the temporality of action

* Viviane Matesco é doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes/UFRJ e mestre em História da Arte pela PUC-Rio, com graduação em História pela UFRJ e em Museologia pela UNIRIO. Professora Adjunta do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, atua como pesquisadora, professora, curadora, crítica.

and the role of the image via video or photography are the elements investigated during this process. The intersection of these aspects questions the ephemeral and unstable, marks of the initial identity of body art, and legitimates the performance within the frame of the system of art.

Keywords: body, performance, contemporary art

O corpo em ação é um denominador comum a diversas expressões artísticas na segunda metade do século XX. Diante dele, o estatuto tradicional da obra de arte desmorona-se e o artista assume novas funções mais próximas do papel de mediador. O papel duplo do artista, tanto como sujeito quanto objeto acaba com a fronteira entre ele e o espectador – a criação e a recepção. O corpo abandona o espelho e passa a atuar literalmente seja mediante ação ou mediante ênfase de dimensões antes reprimidas, como a sexualidade, os fluídos e odores. Se com a arte moderna rompe-se com a imagem do corpo ocidental idealizado por intermédio da fragmentação e da deformação, agora se afirma um corpo primário, supostamente fora de qualquer apreensão especular. Mas será que a ressurreição da carne implica em uma verdadeira quebra de moldura? Como o corpo é o material da arte apenas enquanto dura o gesto, a fotografia é usada para documentar esse trabalho transitório. Ao final da obra, sobram testemunhos de várias naturezas: objetos, fotografias, vídeos, entrevistas, informes da imprensa e recordações dos participantes. O estatuto dos objetos que permanecem depois de uma ação, assim como suas imagens, supõe uma discussão básica: se a finalidade dessas ações é escapar dos mecanismos comerciais e institucionais da arte, então como situá-los? A literalidade do corpo, a temporalidade da ação e o papel da imagem via vídeo ou fotografia são elementos fundamentais para se pensar a questão da consolidação da performance como categoria artística, bem como sua própria institucionalização.

Por mais que a performance esteja assimilada ao circuito institucional, a literalidade do corpo ainda impõe reservas, uma vez que seu teor artístico não é consenso na teoria da arte. Henri-Pierre Jeudi (2002) desenvolve amplo debate sobre a relação entre corpo e estética,

objetivando discutir sua legitimidade enquanto objeto artístico. Segundo o autor, as intenções de romper com o especular nas performances e passar para o outro lado seria o grande estereótipo da exibição dos corpos, ainda mais acentuado pelos discursos dos críticos de arte. Jeudi questiona os critérios que fazem do corpo em ação um objeto de arte, pois em sua compreensão, excetuando-se as regras do mercado e as avaliações dos críticos profissionais, tais critérios não existiriam. Para sustentar sua posição, o teórico parte da análise da labilidade das imagens corporais desenvolvidas por Paul Schilder¹ e argumenta:

Se as imagens corporais são múltiplas, lábeis, instáveis e incontroláveis, desestabilizam as representações convencionais do corpo e nossas referências culturais, mas poderiam tornar-se representações estáveis. É a arte que, por sua aventura, por suas extravagâncias, pelas rupturas operadas no tempo e no espaço, pela subversão exercida no que diz respeito aos tabus, gera um semelhante efeito de estabilidade. (JEUDI, 2002, p. 28)

Caberia à arte gerar esse efeito de estabilidade e o artista seria aquele que transforma as imagens corporais em uma representação atemporal como um quadro ou estátua. Por isso, para Jeudi, exibir torna-se o contrário de representar, pois a raiva do espelho se traduz pela reconstituição de uma superespecularidade que não depende mais do jogo das comparações entre a representação e a realidade. A exibição implica uma superoferta e revela o quanto a representação logo se transforma em estereótipo:

o que é então designado como ritual do corpo, não importa em que modalidade de exibição estética, aparece de imediato como a demonstração de uma construção teórica preliminar, uma vez que a interpretação precederia o ato da performance. O desempenho corporal apresenta em tempo real uma colisão entre literalidade do acontecimento e a atualidade imediata do pensamento que pretende adiantar-se e manter suspenso o próprio ato da representação. O estético subsiste na forma de intelectualização que precede a própria performance retirando-lhe a tensão entre representação e realidade. (JEUDI, 2002, p. 113)

Exacerbar a exibição do corpo para dele extirpar todas as possibilidades de linguagem seria, em sua compreensão, o princípio de grande parte das experiências estéticas dos anos 1960. O ato do artista produziria um efeito de significância por ser um conceito “implantado” e, por isso, a performance seria paralela à expansão de sentido efetuada pelo *ready-made*, pois ambos utilizariam um mimetismo caricaturesco da realidade ao reproduzir certas banalidades da vida cotidiana. A mesma opinião é sustentada por Régis Debray (1992) ao afirmar que, abolir

as fronteiras entre arte e vida e ao se suprimir o “re” da representação, torna-se a realidade ou a vida autoimageantes. Agora aquilo não se assemelha ou não se parece, mas é. Tanto Jeudi quanto Debray questionam o corpo primário e a imediaticidade das performances por acabarem com qualquer relação semântica necessária a uma representação, ou seja, por não se enquadrarem em uma representação clássica. Ao ignorar a questão da representação dentro do próprio campo artístico como uma reflexão sobre o meio, a rejeição e desqualificação como arte não se restringe à performance, mas ao *ready-made*, enfim, ao século XX.

Se por um lado o debate sobre a validade do corpo como objeto de arte centra-se na impossibilidade da representação, outras vertentes teóricas defendem pressupostos diferentes. A partir de uma abordagem semiológica, Jorge Glusberg (1987) aponta que a confusão entre apresentação e representação da performance se deve ao fato de ela existir não porque o objeto é um signo, mas porque ela se torna um signo durante o curso de seu desenvolvimento. Ao tomar o corpo como objeto artístico, longe de propor um “corpocentrismo”, a performance busca despertar a atenção da audiência, condicionada pelas artes tradicionais. O significado da performance residiria na relação estabelecida entre emissor e receptor por ser um ato de comunicação. Dessa maneira, a performance tenta resolver a contradição entre o homem e sua imagem especular, pondo a descoberto a distância real entre as convenções sociais e os programas instituídos, e o corpo tomado como elemento do processo artístico. É o caso da *body art* (arte corporal) ao conferir pleno valor ao corpo humano e à sua capacidade de produção de signos. Na opinião de Glusberg, o cerne do debate seria analisar o tempo e o movimento como matérias-primas da performance; e o tempo teria proeminência sobre o movimento, pois uma performance pode ser estática, mas nunca atemporal. Também partindo da questão da literalidade do corpo, Thierry de Duve (1981) definiu a performance como a arte do aqui e agora, pois implica a copresença, em espaço e tempo reais, de *performer* e de seu público.

A obra de arte cessa de existir uma vez que o performer e seu público se separam, por isso é dependente do *hic et nunc*, intransportável no espaço e não reproduzível no tempo. O que os junta é um contrato e um rito. O contrato é trilateral, uma vez que na performance três instâncias estão reunidas: uma instituição, um performer, um público. Quanto ao ritual, ele assegura a cada um seu lugar e seu tempo, e o elo para fazer existir um objeto que não preexiste a seu nome: a prática da performance. Não se pretende, portanto, que uma performance produza um

objeto de arte, mas que instaure um rito performativo, seja com gestos, dança, ato, ou imagem; um conjunto sem regras que foi estabelecido chamar performance, por isso o fenômeno performance depende de uma nomenclatura, e isso é um objeto de arte, tal como o urinol de Duchamp. (De DUVE, 1981, p.18)

Para De Duve o aqui e agora, a presença, seria o que distinguiria o fenômeno performance, uma vez que abrange toda atividade humana cuja percepção é ela própria suscetível de produzir e de organizar um efeito estético imediato. As afirmações dessa conferência proferida em 1981 nos parecem limitadas e insuficientes diante das transformações pelas quais a performance passou nos últimos anos. Agora ela assume a característica de projeto e, tal como uma instalação, tem várias edições passíveis de serem vendidas a colecionadores ou a museus, reapresentadas segundo as especificações originais concebidas pelo artista. A revista *Contemporary 21*, com um número especialmente dedicado à performance, nos dá uma ideia da consolidação da categoria depois de 40 anos. A publicação apresenta um estudo de Roselee Goldberg (2006) sobre a performance contemporânea, englobando desde trabalhos históricos, como os do artista Chris Burden até os de artistas recentes, como Laura Lima e Franko B. Em artigo dedicado a Marina Abramovic, Jay Murpy (2006) analisa *Sete Peças*, sete noites de performances no Museu Guggenheim em 2005, nas quais a artista faz uma retrospectiva de trabalhos emblemáticos com aqueles de Vito Acconci, Gina Pane, Bruce Nauman e Joseph Beuys. Trata-se aí de uma reencenação de performances como peças de teatro. Nesse novo contexto já não faz tanta diferença se ela é realizada pelo artista ou por atores, pois não existe mais a prerrogativa do engajamento direto do corpo, incontornável para a arte dos anos 1960 e 1970. O caráter dramático do *happening* ou da performance cede lugar a instalações cênicas, nas quais o corpo atua como um dos elementos que pode ou não ser associado a outros, como vídeo ou outros meios eletrônicos. A consolidação e institucionalização da performance também pode ser atestada por sua incorporação em departamentos universitários, galerias, museus e bienais. Pretendemos discutir que esse processo não ocorreu naturalmente apenas pela maior visibilidade e amplitude adquirida ao longo do tempo. A assimilação da categoria pelo sistema de arte é decorrente da estreita relação que se estabelece entre ação e imagem. A reunião desses dois termos esgarça o efêmero e o instável, marcas da identidade inicial da arte corporal, passando a legitimar o meio dentro da moldura do próprio sistema de arte.

Nas décadas de 1960 e 1970, a identificação do artista com seu próprio corpo desempenhava papel central, pois era um meio novo e autêntico, um campo inexplorado, portador de efeito de choque em relação aos outros meios da modernidade que a sociedade de massas havia diluído. Daí a ênfase em processos orgânicos e a exploração das capacidades do corpo. *Happenings* e ações *Fluxus* buscavam ser extensão da vida cotidiana, girando em torno de situações comuns em acontecimentos naturalísticos nos quais o público identificava o artista como condutor de uma ação. O corpo era material da arte apenas enquanto durava o gesto, o acontecimento, e fotografias e filmes eram usados para documentar esse momento transitório. Esses trabalhos só existiam efetivamente no aqui e no agora da presença de artista e público, sendo as imagens ou filmes apenas registros incompletos de uma temporalidade anterior. As imagens não davam conta da complexidade dos trabalhos; era necessário que relatos complementassem o registro para resgatar o momento da ação. Como testemunhas da obra, fotografias e filmes tinham o mesmo estatuto de entrevistas, relatos e objetos. Por constituírem resíduos do trabalho, desencadearam intensos debates sobre o modo como eram expostos, uma vez que acabavam sendo incorporados como relíquias pelos mecanismos comerciais e institucionais da arte.

O mesmo não se pode dizer dos rituais de autodilaceração de Gina Pane, performances emblemáticas para compreensão dos laços entre ação e imagem e de como eles estabelecem fronteiras no estatuto dos trabalhos com corpo. Uma das referências mais importantes para o meio da arte francês, Gina Pane acreditava que a dor ritualizada tinha efeito purificador para atingir uma sociedade anestesiada. Em 1971 em *Escalada*, Pane sobe uma escada de metal com lâminas de barbear nos degraus; a ação foi executada para um pequeno grupo de amigos em seu estúdio e fotografada em *close*. Em *O corpo sondado*, de 1975, corta o pé com uma lâmina, e em *Psique*, de 1974, ajoelha-se diante de um espelho, metodicamente aplica maquiagem em sua face e então corta com uma lâmina pequenas linhas abaixo de suas sobran-celhas. Agora o artista concebe e escolhe um momento sintético da ação em uma imagem: a fotografia se impõe à ação; há um corte espacial e temporal, e a escolha de espaço (corpo) e tempo que resume todo o processo. A ação é pensada tendo o *close* fotográfico como pressuposto. Os casos são inúmeros como a performance do tiro de Chris Burden, a cena de estupro de Ana Mendieta e, se pensarmos no Brasil, o trabalho *Des-Compressão*, de Barrio, e Fotopoemação de Ana Maria Maiolino. Em todos, a potência da imagem dá conta da ação.



Ana Maria Maiolino

O que sobra (Fotopoemação), 1968.

fotografia

(Fonte: ZEGHER, Catherine. *Anna Maria Maiolino: Vida Afora / A Life Line*. Nova York: The Drawing Center, 2002)



Gian Pane

O corpo sondado, 1975.

ação

(Fonte: *L'ART au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marseille: Musées de Marseille, 1996)



Ana Mendieta

Cena de estupro, 1973.

fotografia

(Fonte: WARR, Tracy (ed.). *The Artist's Body*. Londres: Phaidon Press, 2000)

A distância imposta pelo pressuposto da imagem não deve ser analisada isoladamente, uma vez que está imersa em nova atitude diante dos trabalhos corporais. Ao longo da década de 1970 a performance acaba por se impor como meio que se descola dessa busca de ideologia de um corpo libertário para tornar-se um processo mais intelectual. O processo inerente à arte conceitual retira o aspecto orgânico do corpo que passa a ser gradativamente compreendido como linguagem, como elemento mediante o qual o artista estabelece códigos e mensagens. Em um primeiro momento, o corpo é ainda referência através de suas características físicas, mas elas já estão cifradas por um formato de processo. Realidade efêmera, a arte corporal se inscreve no universo estético da “desmaterialização da obra de arte” característica ao período. (LIPPARD, 1997) Para artistas que procuram reestruturar a percepção e a relação entre o processo e o produto da arte, a informação e os sistemas substituem as preocupações formais. Há uma fascinação com números, mapas, listas, diagramas, descrições neutras, elementos que poderiam ser veículos para as preocupações com a repetição, a introdução da vida cotidiana e de rotinas de trabalho. O essencial não é tanto o objeto, mas a confrontação do espectador com uma situação perceptiva na qual o uso de uma prática multimídia, mesclando fotografia, filme, vídeo a uma diversidade de disciplinas, ambiciona uma alteração dos códigos e das categorias artísticas. As ideias de repetição e processo são fundamentais para que os artistas efetuem a transferência de uma concepção de obra enquanto objeto para um trabalho que implique a colocação do espectador em situação. Isso requer uma situação de espaço real, por isso a ênfase na relação arte e vida, tratada então como peça de arte.

Em 1969, Vito Acconci desenvolveu a *Following Piece* (a arte de seguir), trabalho que pressupõe concepção de corpo como elemento sintático e introduz a noção de performance como processo conceitual. As proposições de artistas como Dan Graham ou Vito Acconci muitas vezes integram o processo da obra aos limites de revistas com dossiês fotográficos com séries de imagens as quais mostram o trabalho em curso de elaboração, em vez de imagem única do resultado final. Esses artistas buscavam novos mecanismos de veiculação de uma ideia que se opunha à concepção de objeto de arte único, por isso, a fotografia, o filme e, adiante, o vídeo, possibilitariam a intervenção no *continuum* de um processo espacial e temporal. Nos filmes e, depois, nos vídeos de Bruce Nauman, envolvendo ações como andar, pular, tocar violino, o sentido dos trabalhos é resultante de processos que exploram elementos como duração e repetição, tédio e intensidade. Apesar de diferentes, Nauman e Acconci

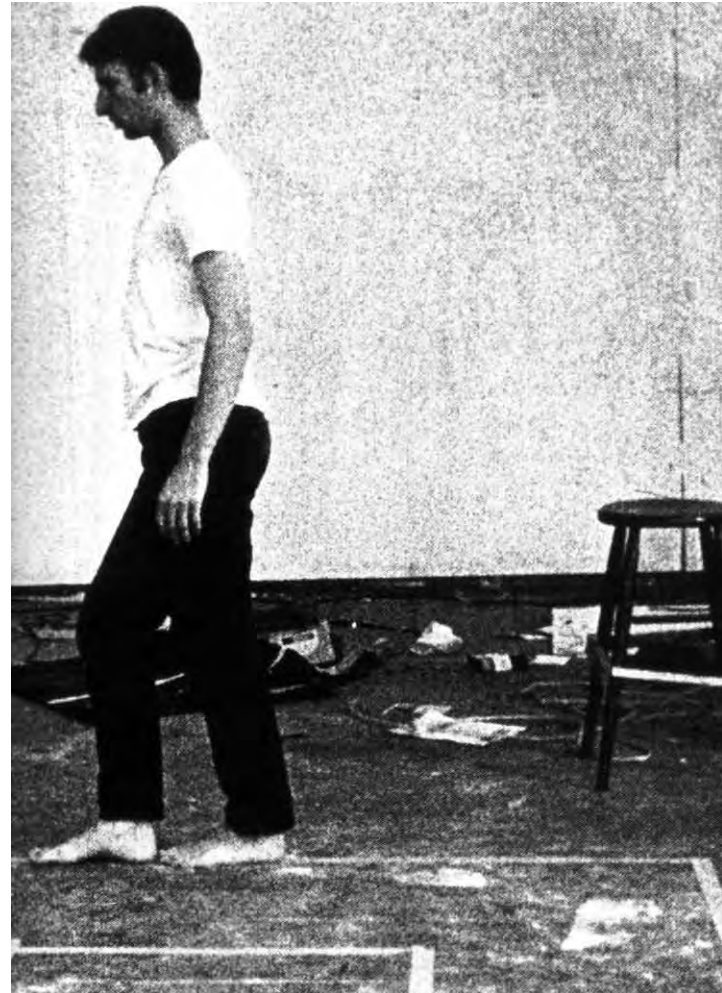
têm abordagem anti-heróica do corpo, o que produz importante consequência: ela estabelece nítida distância entre o artista e o corpo que, a partir de então, escapa a toda identificação que antes ocorresse. Eles introduzem na performance dois elementos que se relacionam: o primeiro é o ritmo que, por repetição e/ou lentidão ou pelo instantâneo fotográfico, suspende o fluxo normal da vida. O outro elemento é o fato de os trabalhos serem concebidos a partir do pressuposto da imagem. Esses dois aspectos separam o artista de seu corpo, que passa então a ser observado do exterior. Essa distância fez-se fundamental para que, na década de 1970 o corpo se tornasse um meio entre muitos outros.

Bruce Nauman

Andando de maneira exagerada em torno do perímetro de um quadrado, 1967-68.

vídeo , 8 min.

(Fonte: WARR, Tracy (ed.). *The Artist's Body*. Londres: Phaidon Press, 2000)



Mais abstrata e menos naturalista, a relação entre ação e imagem é intensificada com o desenvolvimento da tecnologia do vídeo, pois altera profundamente os trabalhos realizados com o corpo. A duração do suporte influencia o formato da obra, uma vez que a introdução de um tempo real e a facilidade de manuseio e transporte do aparelho permitem relação mais próxima entre artista e câmara. Os primeiros filmes de Acconci duravam três minutos, o tempo de uma bobina de 16mm; os vídeos, por sua vez, davam margem a trabalhos de 20 minutos, até mesmo uma hora. Quando Gina Pane realiza o trabalho *Autorretratos* em três tempos na Galeria Stadler em 1973, ela produz um vídeo que dura o tempo da performance, 45 minutos. No primeiro tempo ela é queimada por velas e, levando-se em conta o tempo real do vídeo, concluímos que uma fotografia não daria o peso do sofrimento dos 24 minutos. A fotografia, nesse caso, seria uma relíquia, objeto que reenvia à ação, mas totalmente separada da dimensão sensorial. Os aspectos do tempo real e duração do vídeo são considerados por François Parfait (2001) como os elementos característicos dos trabalhos que relacionam vídeo e corpo na década de 1970, embora a análise do historiador francês não situe a singularidade dos trabalhos de Bruce Nauman e Vito Acconci realizados em estúdio e sem público.

A especificidade da relação do vídeo e da *body art* (arte corporal) em estúdio foi analisada pela crítica Rosalind Krauss (1976) como um narcisismo endêmico. Em sua argumentação, Krauss afirma uma diferença entre a natureza do vídeo e a das outras artes visuais, posto que o vídeo descreveria a condição psicológica mais do que a física. Haveria então duas características do uso cotidiano da palavra *medium* que seriam sugestivas para essa discussão: a simultânea recepção e projeção de uma imagem e o físico humano usado como condutor. O vídeo investiu no tempo real, na imagem ao vivo em sincronia com seu objeto, utilizando o *feedback* imediato:

o corpo está aí como se estivesse entre duas máquinas em posição de abrir e fechar parênteses. A primeira é a câmera, a segunda, o monitor, que projeta a imagem do artista com a imediaticidade do espelho. Isso constrói uma situação espacial de clausura, promovendo a condição de autorreflexão. A resposta do artista é uma imagem continuada dele próprio que suplanta a consciência de qualquer coisa a ela anterior. Aprisionado com sua própria reflexão, ele está comprometido ao texto de perpetuação da imagem. O resultado dessa substituição é uma representação do eu como se não tivesse passado, nem conexão com objetos que lhe sejam externos, e é por isso que a reflexão-espelho apagaria a diferença entre sujeito e objeto. A condição de quem transformou o objeto-libido em ego-libido, segundo a teoria de Freud é aquela do narcisismo." (KRAUSS, 1976, p. 51)

Para a autora, se nas performances a intenção é romper com o especular, na videoperformance há o gozo na aspiração especular a si mesmo. Krauss tem razão ao apontar certo narcisismo inerente a todas as autofilmagens, mas não considera o contexto de experimentação de novos suportes em que surge a videoarte. Nesse contexto, o vídeo introduz resposta imediata que os artistas exploram por intermédio do próprio corpo; no entanto, não são gravações destinadas à esfera privada para satisfazer unicamente o desejo de se ver. Quando artistas como Naumam e Acconci desenvolvem movimentos com seus corpos diante da câmara, eles obedecem sim a um texto prévio que os relaciona a uma história: é a ideia do processo e de linguagem que se confirma ao se analisar o conjunto de suas obras. Então, não apenas há um antes, o processo e a linguagem, como também um depois, a destinação a um espectador, e ambos introduzem a alteridade que impede uma identificação. Nesse processo não há fusão, pois o movimento nasce simultaneamente a um enquadramento que lhe é exterior. Esse aspecto separa o artista de seu corpo enquanto processo naturalístico, distância que possibilita a videoperformance como categoria artística.

A análise de Krauss é valiosa para refletirmos sobre nossos termos de investigação: a literalidade do corpo, a temporalidade da ação e o papel da imagem no processo da consolidação da performance como categoria. O debate trazido pelo texto de Rosalind Krauss relaciona-se com aquele de Lessing (1998), escrito 200 anos antes em seu trabalho *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Ao definir os limites da representação artística como aqueles relacionados ao espaço e a corpos com suas qualidades visíveis e a impossibilidade de representar a sucessão e a espacialização do tempo narrativo, Lessing dá importante passo em direção à autonomia das artes, uma vez que analisa como os signos irão estruturar-se de maneiras diversas na pintura e na poesia. A representação torna-se manifestação dela mesma uma vez que se desliga do estatuto da aparência; assim, quanto mais os meios empregados na representação se tornavam evidentes, mais perdiam a relação com sua função referencial. De maneira análoga, na conjuntura dos trabalhos corporais nas décadas de 1960 e 1970, poderíamos afirmar que foi exatamente a consciência de representação imposta por trabalhos pensados como imagem que tornou possível a consolidação de uma linguagem do corpo nas categorias performance e videoperformance.

Como vimos, a relação entre ação e imagem implica uma série de condicionamentos que esgarçam o efêmero e o instável, marcas da identidade inicial da arte corporal. Nas performances

posteriores, ocorre distanciamento e suspensão temporal impostos pela relação com o vídeo ou a fotografia. Isso significa autonomia do meio, que se distancia do sentido de evento naturalístico contestatório com desenrolar temporal, como no *happening*, para se constituir em processo mais abstrato e intelectualizado. A performance legitima-se, buscando o sentido em si mesma e materializando conceitos de arte através de investigações como o corpo com dor, as relações com o espaço, ou com o social, ou ainda, analisando a relação entre o artista e o público. Isso pressupõe uma distância que explica, em certa medida, a tendência à substituição do engajamento direto do corpo em proveito de uma metáfora do corpo. Então, poderíamos questionar: a reflexão do meio não seria, portanto, o que distinguiria esse processo como consciência da representação artística? A retrospectiva de Marina Abramovic no Museu Guggenheim (2005) atesta não só a legitimação do meio pelo museu, mas a própria historicidade inerente à sua consagração como categoria.



Marina Abramovic

Sete Peças – Lebre Morta, 2005.

performance

(Fonte: *Contemporary 21*. Special issue on Performance. Londres, v. 89, 2006)

Notas

1 Em 1935, tendo formação em neurologia, psiquiatria e filosofia, Schilder desenvolveu uma investigação sobre a imagem corporal. Para o autor, a solidez do corpo depende de contínua construção e reconstrução de sua imagem que, no entanto, não é mera sensação ou imaginação: envolve figurações e representações mentais. A noção de imagem corporal não é modelo fisiológico, mas supõe estrutura libidinal dinâmica que não pára de mudar em função de nossas relações com o meio: é um processo contínuo de diferenciação e integração de todas as experiências incorporadas no curso de nossa vida, sejam elas perceptivas, motoras, afetivas ou sexuais. À experiência imediata da unidade do corpo, algo mais do que percepção, chamamos esquema de nosso corpo ou modelo postural do corpo: é a autoimagem tridimensional que todos têm.

Referências

- DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992.
- DUVE, Thierry de. La Performance hic et nunc. Chantal, Pontbriand (dir.). *Performances tex (e)s et documents. Actes du Colloque Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme*. Montreal: Parachute, 1981.
- GOLDBERG, Roselee. Be Here Now. In: *Contemporary 21*. Special issue on Performance. Londres, v. 89, p. 12-15, 2006.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. Video: The Aesthetics of Narcissism. In: *October*. Nova York, v. 1, p. 50-64, primavera de 1976.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LIPPARD, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 2001.
- MURAY, Jay. Marina Abramovic. In *Contemporary 21*. Special issue on performance. Londres, v. 89, p. 20-23, 2006.
- PARFAIT, François. *Video: un art contemporain*. Paris: Editions du Regard, 2001, p. 178-246.
- SCHILDER, Paul. *A imagem do corpo, as energias construtivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.