



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**CORPO-TERRITÓRIO CAMBIANTE E PROCESSOS
HÍBRIDOS NO CONTEXTO DA ARTE
CONTEMPORÂNEA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Luise Dolinski Aranha

Santa Maria, RS, Brasil

2015

CORPO-TERRITÓRIO CAMBIANTE E PROCESSOS HÍBRIDOS NO CONTEXTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Luise Dolinski Aranha

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGART da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**

Orientador: Prof^a. Dr^a. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi

Santa Maria, RS, Brasil

2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Dolinski Aranha, Luise
Corpo-território cambiante e processos híbridos no
contexto da arte contemporânea / Luise Dolinski Aranha.-
2015.
99 p.; 30cm

Orientadora: Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais, RS, 2015

1. corpo 2. território 3. subjetividade 4. hibridação
5. arte contemporânea I. Berguenmayer Minuzzi , Reinilda de
Fátima II. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

A comissão examinadora abaixo assinada aprova a Dissertação de
Mestrado

**CORPO-TERRITÓRIO CAMBIANTE E PROCESSOS HÍBRIDOS NO
CONTEXTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Elaborada por
LUISE DOLINSKI ARANHA

Como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA

**Prof^ª. Dr^ª. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi – (UFSM)
(Presidente/Orientadora)**

Prof^ª. Dr^ª. Andréia Machado Oliveira – (UFSM)

Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos – (UFBA)

**Prof. Dr. Holgonsi Soares Gonçalves Siqueira – (UFSM)
(Suplente)**

Santa Maria, RS, Brasil, 27 de março de 2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora e amiga Reinilda Minuzzi; pela compreensão, estímulo e contribuição durante todo o processo e principalmente por ter acreditado nesse trabalho.

Aos professores Eriel de Araújo e Andréia Oliveira (banca examinadora) que enriqueceram o trabalho com suas provocações e reflexões.

Aos amigos do peito e de longa data, que compreenderam minha ausência, mas que de alguma maneira sempre estiveram presentes em pensamentos e delírios.

À querida amiga Lorecy Dias; pelo companheirismo e carinho de sempre, e pela disponibilidade em participar dos primeiros ensaios fotográficos.

Ao querido amigo Benjamin Costa, por compartilharmos as incertezas e impermanências da vida.

Ao meu querido irmão e amigo Rafael Aranha, pelas fabulações e conversas inspiradoras.

Aos colegas: Jorge Gularte, Luana Oliveira e Sandro Bottene, que tornaram os dias de trabalho mais leves.

Aos professores e demais colegas de curso pelas trocas sinceras e saberes compartilhados.

À família pelo apoio, ajuda e carinho à distancia.

E gratidão especial ao Cosmo: pelas experiências, pelos instantes e pelas pessoas que nutrem minha vida em sabedorias e aprendizados. Aspectos que estão presentes implicitamente nesse trabalho.

Abraços a todos!

“Imensuráveis serão sempre os estilos de existir e registrá-los em múltiplas manifestações é quase uma impossibilidade. Não passam de matéria fluída, híbrida, inflamável. Talvez o que se possa deles captar seja apenas os nós mais visíveis dessa escorregadia trama, suas linhas de forças, seus pequenos coágulos. Pensar em estilos de viver é pensar em topologias que se formam e desformam o tempo todo.”

(Rosane Preciosa)

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

CORPO-TERRITÓRIO CAMBIANTE E PROCESSOS HÍBRIDOS NO CONTEXTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Autora: Luise Dolinski Aranha
Orientadora: Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi
Santa Maria, 27 de março de 2015

De que modo pensar o corpo como território em uma produção poética no contexto da arte contemporânea com foco em arte e tecnologia? Esta problemática foi norteadora para a presente investigação e movimentou o fazer poético em que proponho pensar o corpo como território, como um lugar de potência intensiva, movido por uma complexidade de forças cambiantes que efetuam dobras e redobras de peles sobre o plano das sensações, emoções, sentimentos e desejos. As peles entendidas como camadas que aprisionam intensidades, mas revelam-se como subjetividades nômades que rompem e abrem fissuras nesse canal de passagem deixando à mostra um território em devir, inaugurando a construção de novos modos de existência em potência com a vida. Deste modo, o trabalho constitui-se em uma investigação e produção no campo da arte e tecnologia, a partir da linguagem da fotografia, pautada em processos híbridos de construção da imagem por meio de manipulações digitais, resultando em um conjunto de imagens impressas em diálogo com imagens projetadas – modos de operar que abrem caminhos para uma estética voltada à flexibilidade, mobilidade e multiplicidade. O corpo insere-se como um elemento visual, em que transveste-se de “peles” que o camuflam, assim como o protegem, envolvem-no, constroem-no e, ao mesmo tempo, desconstroem, refazendo-o em um processo de “nascimento e morte”.

Palavras-chave: corpo; território; subjetividade; hibridação; arte contemporânea;

ABSTRACT

Master's Thesis
Graduate Program in Visual Arts
Federal University of Santa Maria

BODY-TERRITORY CHANGING AND HYBRID PROCESSES IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART

Author: Luise Dolinski Aranha
Guiding: Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi
Santa Maria, March 27, 2015

How to think the body as territory in a poetic production in the context of contemporary art with a focus on art and technology? This subject was guiding for the present investigation and moved the poetic doing that I propose to think the body as territory, as a place of intensive power, moved by a complexity of shifting forces that performs folds and pleats of skins on the plan of sensations, emotions, feelings and desires. The skins understood as layers that imprisons intensities, but reveal themselves as nomads' subjectivities that breaks and opens cracks in this passageway and reveals a territory in becoming, as well as inaugurates the construction of new modes of existence in power with life. Thus, the work is constituted in a research and production in the field of art and technology, from the language of photography, discussed in hybrid processes of image construction through digital manipulation, resulting in a set of images printed that matches with projected images – operating modes that open paths to an aesthetic focused on flexibility, mobility and multiplicity. The body is inserted as a visual element that wear skins that disguise it, as well as protects it, involves it, builds it and, at the same time, deconstructs it, remaking it into a process of "birth and death".

Key-words: body; territory; subjectivity; hibridization; contemporary art;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Desvios Híbridos Fotografia, projeção e manipulações digitais, 2011 e 2012	12
Figura 2 - Fotografia e manipulações digitais: sobreposições das imagens de tecidos e ferrugem.....	20
Figura 3 - Fotografia e manipulações digitais: sobreposições das imagens de ferrugem.....	21
Figura 4 - Fotografia e manipulações digitais: sobreposições das imagens de ferrugem.....	22
Figura 5 - Fotografia com projeções de imagens e manipulação digital	23
Figura 6 - Fotografia sobre fundo branco e manipulação digital	24
Figura 7 - Fotografia sobre fundo branco e manipulação digital	24
Figura 8 - Série I Fotografia, interferências e manipulação digital	26
Figura 9 - Série II Fotografia, interferências e manipulação digital	27
Figura 10 - Série III Fotografia, interferências e manipulação digital	27
Figura 11 - Série IV Fragmento imagens para projeção, interferências e manipulação.....	28
Figura 12 - Série V Fragmento imagens para projeção, interferências e manipulação digital.....	29
Figura 13 - Série I Fotografia e manipulações digitais: sobreposições de texturas e interferências.....	33
Figura 14 - Série II Fotografia e manipulações digitais: sobreposições e interferências.....	43
Figura 15 - Série II Fotografia e manipulações digitais: sobreposições e interferências.....	48
Figura 16 - Série III Fotografia e manipulações digitais: Interferências e sobreposições de imagem	49
Figura 17 - Série IV Fragmento das imagens projeção: Fusão e desconfiguração das imagens.....	51
Figura 18 - Série V Fragmentos das imagens para projeção: desconfiguração das superfícies.....	52
Figura 19 - Francesca Woodman <i>House #3, Providence, 1975-1976</i>	54
Figura 20 - Francesca Woodman <i>From Space, Providence, 1975-1978</i>	54
Figura 21 - Lygia Clark – Objeto Relacional, 1980	58
Figura 22 - John Coplans (<i>Hands Holding Feet, 1985</i>).....	59
Figura 23 - John Coplans (<i>Back and Hands, 1984</i>).....	59
Figura 24 - Priscilla Davanzo. <i>Performance “As vacas comem duas vezes a mesma comida”</i>	60
Figura 25 - Priscilla Davanzo. <i>Performance Pour être plus belle et plus efficiente (2005)</i>	61
Figura 26 - Jordan Eagles. <i>Hemosapien, 2009</i>	62
Figura 27 - Raoul Ubac, Sans titre, "Penthesilée", 1939	70

Figura 28 - Antonio Vargas. A origem do mundo, 2007.....	75
Figura 29 - Série I processo de alteração da imagem em meios digitais.....	76
Figura 30 - Série IV processos de configuração da imagem em meios digitais para projeção.....	77
Figura 31 - Mostra Expositiva	80
Figura 32 - Mostra Expositiva	81
Figura 33 - Joan Fontcubert <i>GoogleGram 5: Abu Ghraib</i> 2005	85
Figura 34 - Série II processo de alteração da imagem em meio digital	89
Figura 35 - Abismo de um sonho. Fotografia. Alfredo Nicolaiewsky. 2005/2007	91
Figura 36 - Pele Mecânica – Instalação Fotográfica. 4 a 8 projetores. 2003/2006 ...	92
Figura 37 - Atos do Diamante. Vídeo-instalação, 1998	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. DOBRAS E DESDOBRAS DA POÉTICA.....	19
1.1 Dos primeiros inventos: fabulando estratégias	20
1.2 Das novas tessituras e arranjos possíveis	25
2. ESTADOS DE TERRITÓRIO COMO FORÇAS VIVAS DO CAOS	32
2.1 Um corpo para se chamar de casa?.....	32
2.2 Corpo cambiante: abrindo fissuras, desfazendo territórios.....	39
2.3 A pele que se habita: engendramentos de uma estética corpórea.....	54
3. SUPERFÍCIES (RE)CONFIGURADAS E UMA ESTÉTICA DA HIBRIDAÇÃO	65
3.1 Devir potência da imagem	65
3.1.1 Imagem digital como análogo numérico do mundo	78
3.2 Meios hibridizantes de construção da imagem.....	82
4. TERMINAIS EM ABERTO	94
REFERÊNCIAS.....	97

INTRODUÇÃO

De que modo iniciar a escrita sobre uma pesquisa em artes visuais? De que modo criar um corpo teórico para sustentar um outro corpo que é a prática artística? E ainda, que corpo é esse que permeia minha investigação e me causa inquietações? Corpo-território de quem e/ou de quê?

Poderia escrever páginas de indagações sobre tudo que me ocorreu durante esse processo como pesquisadora em arte e provavelmente as linhas não dariam conta de tais inquietações, mas talvez pudessem elucidar caminhos possíveis entre os quais teria de escolher, tomar posição, no entanto, há a consciência de que a escolha de um caminho pode levar a outros percursos impensados ou a territórios ainda não investigados e que estão abertos a desvios, falhas, fendas, entrecruzamentos de fronteiras, sabendo que isso não permite um esgotamento, mas, sim desdobramentos. Assim pensei a produção teórico/prática desse trabalho, entendendo que não há fechamentos e acreditando que o fim é sempre algo provisório.

Nesse sentido, recordo a fala de Jean Lancri (2002), em seu colóquio sobre metodologia da pesquisa em artes, quando comenta que o ponto de partida é o meio: seja de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Então é de onde escolhi partir para o desenvolvimento dessa produção poética, acompanhada da reflexão a qual delineio a seguir.

É importante salientar primeiramente que a proposta aqui apresentada se constitui em um desdobramento de investigações desenvolvidas durante o Curso de Graduação em Artes Visuais/Licenciatura Plena, pela Universidade Federal de Santa Maria, no âmbito poético-visual e teórico-pedagógico remetendo, de alguma forma, a inquietações acerca do sujeito contemporâneo e seus processos de subjetivação em um contexto pós-moderno.

Assim, igualmente o interesse pela fotografia se fez presente durante todo percurso na graduação acadêmica, como meio de investigação para as propostas de Ateliês (disciplinas de formação em áreas específicas). Temas como: corpo/sujeito, identidade e subjetividade, engendraram os primeiros passos durante a pesquisa

inicial no Ateliê Objeto Arte/Multimeios II ¹, buscando melhor exploração do tema ao longo da pesquisa desenvolvida no Ateliê de Design de Superfície e Estamparia B, propondo um diálogo entre arte e design com intuito de pensar as hibridações possíveis entre esses campos de conhecimento. Com isso, desenvolveu-se um trabalho por meio da fotografia e de projeções de imagens, o qual apresentava o corpo como suporte artístico (Figura 1).

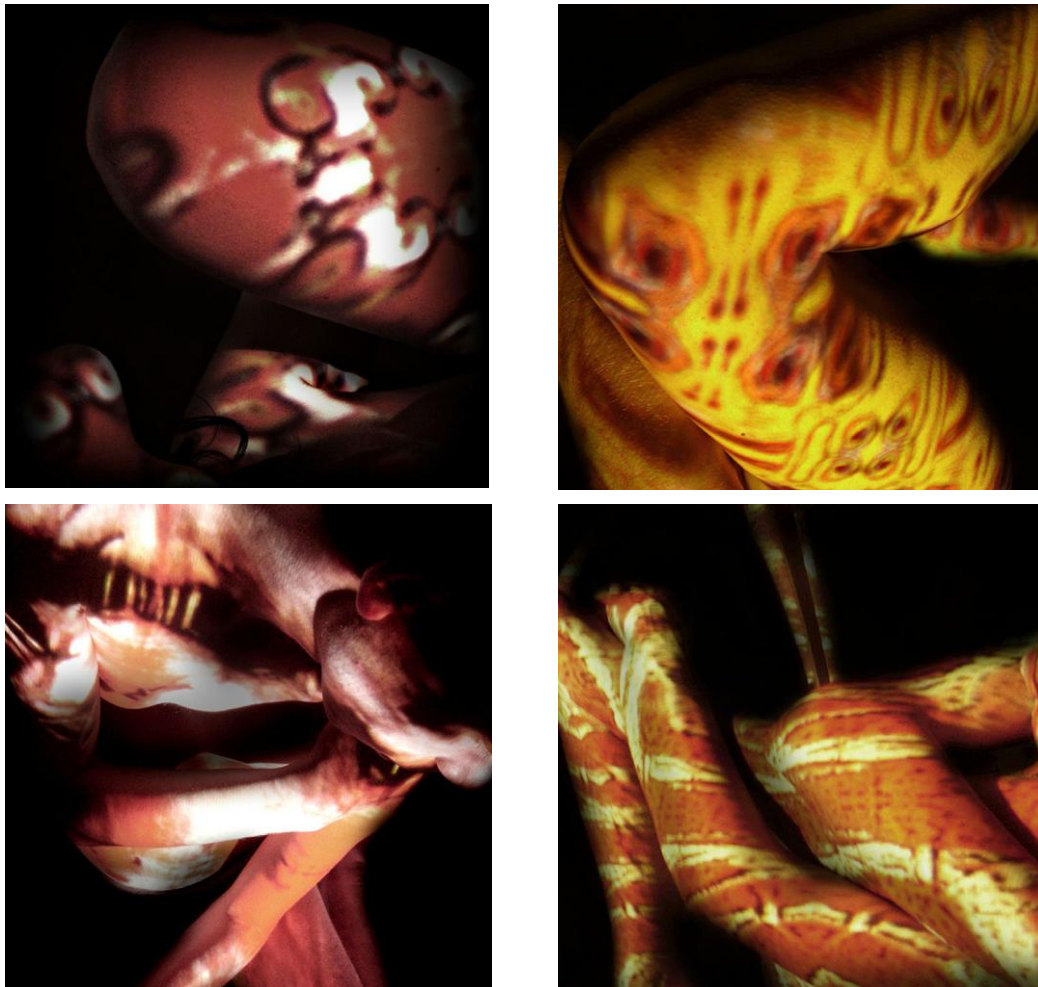


Figura 1 – Desvios Híbridos. Fotografia, projeção e manipulações digitais, 2011 e 2012
Fonte: Arquivo pessoal

Na época, estando mais focada sobre as questões de identidades na cultura indígena (na qual a pintura corporal está inserida como elemento fundamental,

¹ Na Graduação em Artes Visuais/UFMS, foi primeiramente o Ateliê de origem antes de frequentar, por definitivo, o Ateliê de Design de Superfície e Estamparia.

símbolo de identidade da tribo que a exibe, revelando dados sobre sua etnia, sexo, idade e posição social) me provocava a pensar sobre a nossa própria relação e noção de sujeito num mundo pós-moderno, onde as identidades encontram-se fragmentadas e mutáveis em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. Com isso, propunha-me um estudo sobre a pintura corporal indígena e, nesta direção, estudos de estampas foram desenvolvidos e projetados nesse corpo como uma segunda pele, uma espécie de “camuflagem”. Assim, o corpo associado a estas “peles” mostrava-se, então, alterado e reconfigurado, resultando em uma nova imagem/apresentação do mesmo, suscitando outras reflexões que deram início ao desdobramento da investigação aqui pretendida

Uma outra experiência moveu novas reflexões para o presente trabalho, quando ao assistir o filme “*La Piel que Habito*”, produzido por Pedro Almodóvar (2011) surgiram inquietações como: “Que pele habitamos? Ou: que pele habito durante minhas vivências cotidianas? Até que ponto essas peles se mantêm e até que ponto elas se desfazem e dão lugar a outras peles habitáveis? Deste modo, arrisco-me a pensar um corpo como território, como um lugar de forças, de sensações, emoções, sentimentos. Um lugar onde habitam universos que compõem subjetividades em constante mutação. Um corpo que se transveste de “peles” camuflantes, protetoras, envolventes, construídas e desconstruídas, resultando em um processo de “nascimento e morte”, seja no seu aspecto biológico (na renovação celular do corpo em uma troca de peles constante), seja no aspecto filosófico (uma dissolução e desconfiguração do “eu”, sujeito aos fluxos da vida e do mundo).

Tais reflexões movimentaram meu fazer poético onde encontrei na linguagem fotográfica um modo de materialização daquilo que está no sensível. Assim, a imagem do corpo aparece como elemento investigativo na qual me utilizei de manipulações e interferências digitais propondo pensar um estado de corpo em metamorfose, em contínuo desfazer-se.

No transcurso das investigações plásticas, pode-se dizer que o trabalho se desenvolveu em dois momentos. A primeira etapa apresentou a imagem do corpo de outrem para falar de experiências e vivências que afetam o corpo. Em um segundo momento, o próprio corpo passa a ser utilizado como elemento referencial a ser captado pelas lentes fotográficas, reconhecendo as forças latentes que nele pulsam. Assim, uso a imagem de meu próprio corpo para falar de tantos outros corpos,

sujeitos aos processos de subjetivação presentes no meio social e cultural em que estamos inseridos. Portanto, é a segunda fase dos processos investigativos que será evidenciada como resultado teórico/prático da pesquisa.

Para o desenvolvimento desse trabalho foram elaborados três capítulos, nos quais a proposta é discorrer sobre o tema de estudo, buscando um diálogo entre a produção prática e a produção teórica. Isto se fez transitando pelos territórios da filosofia como suporte para operar os conceitos aqui pretendidos sem desvincular-me do meu lugar de fala, o território da arte e tecnologia.

Deste modo, longe de buscar uma definição que possa cristalizar as concepções e reflexões presentes nesse estudo, proponho tecer um diálogo onde as tramas não suturam as fissuras das peles. Estas permanecem abertas para que outras conversas possam adentrar e alargar os territórios de falas, desfazê-los e refazê-los. Para tanto, apresento alguns pensadores que contribuíram para a aproximação dos conceitos investigativos dessa pesquisa – corpo território, subjetividade, hibridação e arte contemporânea – os quais não cessam de gerar inquietações nas mais diversas áreas de conhecimento, sobretudo no âmbito da arte contemporânea.

No primeiro capítulo DOBRAS E DESDOBRAS DA POÉTICA apresento uma abordagem descritiva do processo investigativo da pesquisa poética (as técnicas, experimentações e resultados). Subdividindo-o em dois momentos: “1.1 Dos primeiros inventos: fabulando estratégias” referindo-se a investigação e resultados da primeira fase de elaboração das imagens e algumas reflexões. O segundo momento: “1.2 Das novas tessituras e arranjos possíveis” discorre sobre a segunda etapa de investigação, a qual se caracterizou como resultado final para apresentação do trabalho, sendo evidenciada nos demais capítulos seguido dos diálogos dos autores e reflexões pessoais.

No segundo capítulo “ESTADOS DE TERRITÓRIO COMO FORÇAS VIVAS DO CAOS” apresentam-se as concepções de corpo-território aliadas à pesquisa poética. As reflexões ocorrem em três divisões do capítulo: Em “2.1 Um corpo para se chamar de casa?” reúnem-se diálogos entre os pensamentos de Zigmund Bauman, Lúcia Santella, Suely Rolnik, Gilles Deleuze e Félix Guattari, os quais fornecem reflexões sobre as condições da vida pós-moderna em um contexto líquido-moderno, onde as formas e ações da vida tornam-se obsoletas diante da velocidade e trânsito dos acontecimentos, obrigando a uma reconfiguração de si em

constantes reinícios. As idéias baseiam-se na concepção de um sujeito descentrado e não mais possuidor de um “eu” único e imutável, sujeito aos processos de subjetivação que operam em um conjunto dinâmico de forças mobilizando o sujeito em diferentes direções a cada momento. As discussões também permeiam a reflexão de um corpo capturado pela máquina social a qual estratifica seus órgãos, contudo, há o convite para construir novos modos de existência, experimentos de si, abrindo passagem à potência intensiva que o habita, rompendo com as instrumentalizações de poder que há sobre o corpo.

Em “2.2 Corpo cambiante: abrindo fissuras, desfazendo territórios”: aborda reflexões que, aliadas aos pensamentos de Rolnik, Deleuze e Guattari, faz emergir a ideia de um corpo-território, o qual constantemente é obrigado a desfazer-se, a romper com suas fronteiras, partindo daquilo que os autores propõem pensar acerca do conceito de território e conseqüentemente os conceitos de desterritorialização e reterritorialização. Efetua-se um deslocamento desses conceitos, suas intensidades e conexões possíveis com a proposta artística em que a ideia de um corpo-território estaria intimamente ligada com a ideia de sujeito enquanto valor existencial. Os autores contribuem para pensar em uma noção de subjetividade resultante de determinações coletivas de várias espécies: sociais, econômicas, tecnológicas, entre outras, movimentando desterritorializações subjetivas capazes de uma elasticidade configurando-se em múltiplas e polifônicas.

A seção “2.3 A pele que se habita: engendramentos de uma estética corpórea” reúne os pensamentos de alguns autores como Ernesto Boccara, Katia Canton, Beatriz Ferreira Pires, Nizia Villaça e Edmond Couchot, para uma contextualização do tema sobre o corpo nas produções artísticas contemporâneas. Junto ao diálogo apresentam-se alguns artistas e suas propostas, tais como: Francesca Woodman, problematizando a imagem de si em um confinamento do corpo dissolvendo-se no espaço, dispersando-se entre as coisas do mundo. Lygia Clark que explora o universo da experiência corporal em trabalhos onde as pessoas são convidadas a participar e experiênciá-lo a partir do próprio corpo. Priscilla Davanzo, que trabalha na vertente da *body arte* e da *performance* articulando diversas experimentações corporais a partir de marcas no próprio corpo. John Coplans que investiga a desconstrução do corpo por meio do auto-retrato abordando temas como identidade e o envelhecimento. E por fim, Jordan Eagles que explora o corpo para além da superfície, assim, temas como a regeneração e as conexões

metafísicas entre o corpo, a mente e natureza, tencionam seu trabalho no qual se apresenta em fotografias e instalação.

O terceiro capítulo intitulado “SUPERFÍCIES (RE)CONFIGURADAS E UMA ESTÉTICA DA HIBRIDAÇÃO” apresenta, em um primeiro momento, “3.1 Devir potência da imagem”, a produção fotográfica na arte contemporânea, particularmente na relação estabelecida com as novas tecnologias, no que pertence ao processo de elaboração da imagem. Nesse sentido, os pensamentos de François Soulages e André Rouillé são utilizados para apontar a passagem dos desdobramentos estéticos no interior do fazer artístico – as manipulações e explorações plásticas na fotografia analógica, permitindo encontrar as condições para pensar a fotografia na arte contemporânea, sobretudo no âmbito da arte e tecnologia ao que concerne o uso dos meios digitais para configurar e explorar uma nova estética das imagens. Outras considerações instalam-se nas concepções de Rubens Fernando Junior que propõe o conceito de fotografia expandida para compreender os processos criativos dos artistas, designando uma reorientação dos paradigmas estéticos da fotografia. Em um desdobramento dessa seção “3.1.1 A imagem digital como análogo numérico do mundo”, Edmund Couchot lança considerações importantes para refletirmos sobre as ferramentas tecnológicas ligadas à informática e ao computador, as quais permitem explorar o trabalho artístico a partir da codificação numérica da imagem.

A seção “3.2 Meios hibridizantes de construção da imagem em Arte e Tecnologia” traz um aspecto presente na arte contemporânea, sobretudo em arte e tecnologia, referindo-se ao conceito de hibridação enquanto cruzamento de técnicas, linguagens e áreas de conhecimento, a partir das concepções da autora Sandra Rey. Demais autores como Edmund Couchot, Cláudia Giannetti, e algumas passagens por Rutsky e Gilberto Prado, são apontados para ampliar o diálogo e a reflexão acerca do tema associado à concepção de uma estética digital, considerações pertinentes dialogadas junto ao trabalho poético e imagens de produções artísticas que permitam ser vinculados a esse processo de produção por meio da hibridação, sendo eles: Joan Fontcuberta, Alfredo Nicolaiewsky e Arthur Omar.

Durante todos os capítulos a pesquisa poética aparece dialogando com as reflexões – pessoais e dos autores. As imagens produzidas são utilizadas no decorrer do texto, ora como tensionamento junto à escrita, ora servindo de

referência para apontar os processos investigativos na construção da proposta. Diante das leituras e do fazer artístico para a produção desse trabalho, me vesti nas peles de uma pesquisadora artista, porém sem deixar de desfazer minhas cascas enquanto “ser” no mundo. Assim, convido para a leitura desse texto dissertativo como um encontro aos universos interiores que nos habitam e, se possível, despir-se de suas “peles” e permitir-se aos fluxos de vida que nos atravessam cotidianamente.



*A pele é o poro do pulso,
o túnel do toque,
a casa dos órgãos,
o abrigo dos sentidos.
É o lar da língua.
A pele é o útero da alma
(Katia Canton)*

1. DOBRAS E DESDOBRAS DA POÉTICA

Para dar início ao desenvolvimento desse texto dissertativo, apresento em um primeiro momento os caminhos da construção poética, pois é a partir da construção prática que os principais temas como corpo-território, subjetividade e processos de hibridações na arte contemporânea foram agenciados na pesquisa. Conforme Lancrì (2002) o uso dos conceitos na pesquisa em artes devem caminhar junto à pesquisa plástica, ou seja, o pesquisador trabalha os conceitos e é trabalhado por eles. “Um pesquisador em artes plásticas, com efeito, opera sempre, por assim dizer, entre conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho” (LANCRI, 2002, p.19). O autor ainda complementa que o pesquisador deve operar em constante vaivém entre diferentes registros. Sendo assim, essa foi a busca constante durante todo o estudo, entrecruzar a produção prática com a produção teórica de modo que ambas se complementassem nas reflexões pretendidas.

O trabalho foi realizado por meio da fotografia digital aliada a manipulações e interferências a partir de *softwares* de edição de imagens, cujo conjunto final resultou em imagens impressas e apresentação de vídeos. O corpo aparece como elemento visual nas fotografias e é problematizado como um lugar de construção de múltiplas metamorfoses, territorializado pelos processos de subjetivação que desencadeia conflitos e tensões existenciais. O suporte digital para desenvolver a proposta, fornece as reflexões de um meio de produção que não se localiza apenas como recurso investigativo da imagem, mas também como construção de saberes pertinentes ao campo da arte.

Nesse capítulo, opto por apresentar as fases da pesquisa em uma abordagem mais descritiva do processo investigativo (as técnicas, experimentações e resultados). Tal processo caracterizou-se em duas etapas de produção: A primeira constitui-se como o início das investigações em seu caráter teórico e soluções estéticas sob experimentações plásticas da imagem, que ainda careciam de amadurecimento, no entanto, com alguns resultados bastante significativos. Estes já indicavam os rumos para uma nova fase, igualmente descrita aqui, e conseqüentemente selecionada para as reflexões e apresentação final dessa pesquisa. Isto se evidencia nos próximos capítulos a partir do diálogo entre autores

e as reflexões pessoais, a fim de propor um tensionamento das imagens junto ao texto e buscando em alguns momentos, sempre que possível, entrelaçar as amarras da escrita com tais imagens, de maneira poética, para além da descrição técnica.

1.1 Dos primeiros inventos: fabulando estratégias

A produção nos meios digitais percorreu todo o processo, em que o corpo de outrem era fotografado e posteriormente sua imagem sofria alterações com inserções de outros registros fotográficos (de autoria própria) tais como tecidos tingidos e materiais em corrosão, no caso, a ferrugem (Figura 2). Estes faziam uma alusão às superfícies: o tecido como uma segunda camada de pele que encobre nosso corpo, camuflando-nos diariamente; a ferrugem para pensar a ação do tempo, as experiências vividas e sentidas por/e nesse corpo.

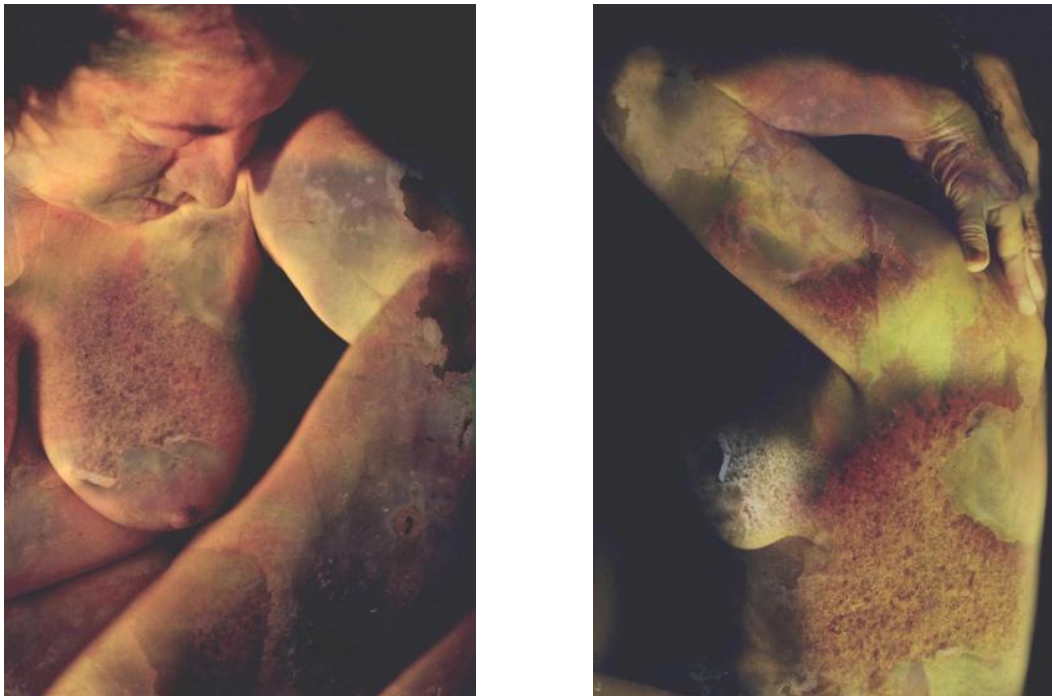


Figura 2 – Fotografia e manipulações digitais: sobreposições das imagens de tecidos e ferrugem
Fonte: Arquivo pessoal

Durante o caminho da pesquisa poética, as imagens foram se constituindo de diversas maneiras, até chegar ao ponto em que comecei a me deter mais nas corrosões, oriundas dos materiais enferrujados, distanciando-me das imagens de tecidos, que vinha sobrepondo às fotografias iniciais. Por sua vez, a ferrugem passava a ganhar um espaço maior na produção plástica. Se no começo ela foi uma solução encontrada para trabalhar as ideias de peles, tornava-se um elemento fundamental para reflexão justamente por se tratar de um material que entra em estado de decomposição em contato com o meio (clima, tempo). Do mesmo modo, sugeriam pensar o corpo na sua vulnerabilidade ao tempo, ao movimento da vida, uma transformação evidenciada na suposta troca de peles, como um processo de metamorfose (Figuras 3 e 4).



Figuras 3 – Fotografia e manipulações digitais: sobreposições das imagens de ferrugem
Fonte: Arquivo pessoal

As nuances das imagens também foram se alternando, através de algumas experimentações com projeções fotográficas das imagens de ferrugem sobre o corpo, o qual foi fotografado e, em seguida, recebeu novas inserções de imagens e

edições digitais. A constituição destes resultados (Figura 5) traduz de certa forma, o ambiente o qual eu estava inserida na época em que as compunha (o litoral). As cores lembrando as águas marinhas proporcionaram uma reflexão a qual situa uma alusão a territórios vulneráveis, líquidos.



Figura 4 – Fotografia e manipulações digitais: sobreposições das imagens de ferrugem
Fonte: Arquivo pessoal

A água como fluxo, movimento contínuo e que vaza a qualquer abertura, revelando fissuras que se apresentam nas bordas, nas margens, nas orlas de onde se encontra. Ou então o líquido do qual nosso corpo é composto e que garante a vida, líquido que também percorre as veias e que na imaginação possam ser vistos como rios que desenham e contornam um território povoado por órgãos, organismos vivos que comunicam entre si e forma um complexo mundo que funciona através de absorções e eliminações, ou seja, líquidos e substâncias que são absorvidos, circulam nesse mundo e são eliminados. O corpo é território de passagem também para os processos naturais que dele fazem parte e o mantém vivo. O corpo como fluxo em todos os sentidos: fisiológico, biológico, psicológico.

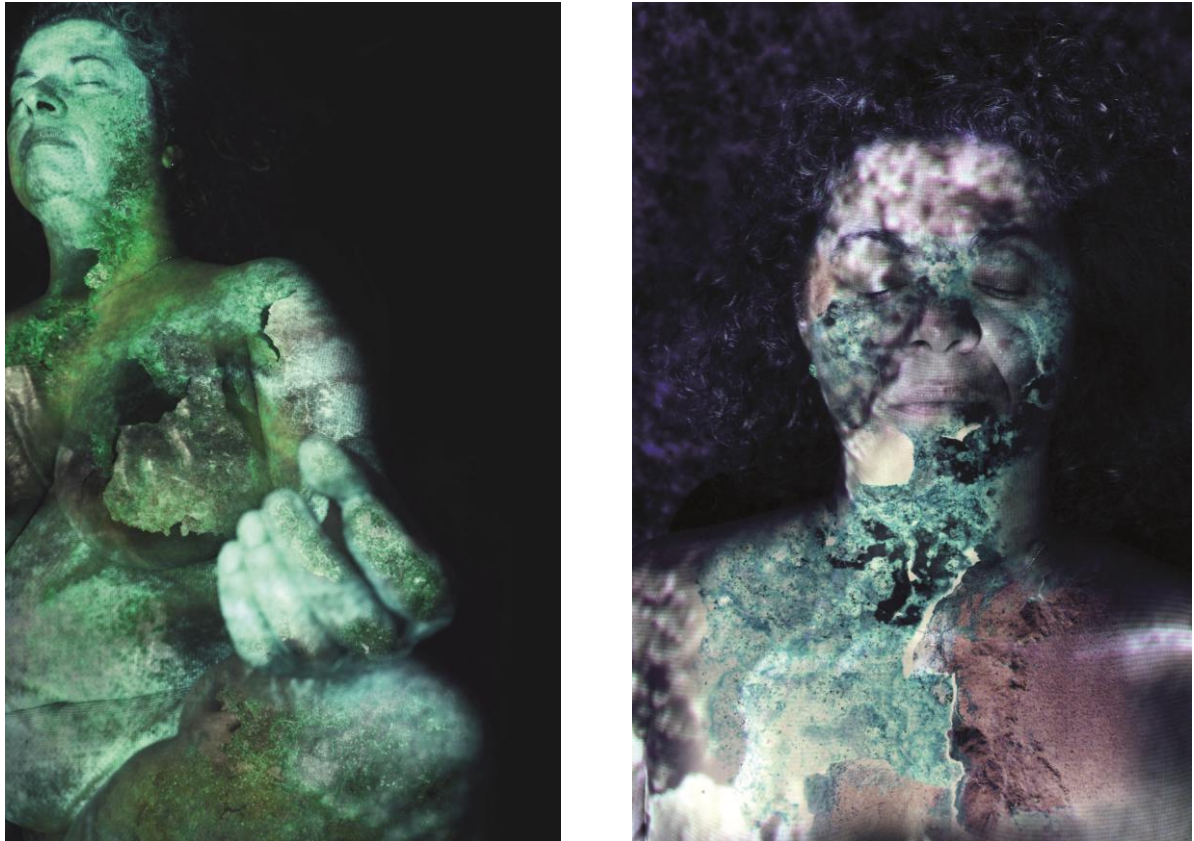


Figura 5 – Fotografia com projeções de imagens e manipulação digital
Fonte: Arquivo pessoal

No entanto, os resultados obtidos em outras imagens não alcançaram totalmente o que se propunha e optei por abandonar as projeções e retornar às edições anteriores, porém com algumas modificações. Dentre elas, excluir o fundo negro das imagens. Isso se deu por uma busca de experimentações de novas possibilidades. Em termos visuais, a opção por um fundo mais escurecido pareceu conferir certo peso às imagens, enquanto que as possibilidades com fundo claro pareciam articular alguma leveza em meio à dramaticidade de um corpo em desconstrução.

A presença de um rosto menos tenso sugeria também caminhar em direção a essas percepções de contradição, gerando a reflexão de que os conflitos e crises vividos por esse corpo podem chegar na sutileza dos acontecimentos da vida, às vezes imperceptível em um primeiro instante, mas desencadeando rompimentos profundos com um “eu” que já não tem mais espaço nessa morada. Um sujeito movido pelas contradições das forças que pulsam dentro e fora de suas fronteiras,

uma afirmação à instabilidade desse espaço hospitaleiro onde peregrinam subjetividades em constante construção e desconstrução (Figuras 6 e 7).



Figura 6 – Fotografia sobre fundo branco e manipulação digital
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 7 – Fotografia sobre fundo branco e manipulação digital
Fonte: Arquivo pessoal

Desta primeira fase de experimentações, foram apresentados alguns resultados considerados mais significativos aos propósitos da pesquisa, porém percebeu-se a necessidade de um amadurecimento na construção plástica, sobretudo com relação às posições dos corpos (ainda por serem definidas). O rosto,

também presente nas imagens, acabava por caracterizar e enfatizar em demasia a identidade desse corpo, o que não era o foco nas reflexões, resultando conseqüentemente uma nova fase de elaboração investigativa a qual assinala a busca em explorar outras possibilidades de configuração estética da imagem, abrindo caminhos também para refletir sobre a mobilidade das imagens produzidas nos meios digitais e que implicação tais práticas reverberam no campo das produções artísticas contemporâneas.

1.2 Das novas tessituras e arranjos possíveis

Optando por utilizar o próprio corpo como ponto de partida e referência para as novas fotografias, inicia-se uma segunda etapa da produção poética. Tal escolha permitia maior aproximação e familiaridade no momento dos ensaios fotográficos, cujo efeito possível foi alcançar maior naturalidade nas imagens resultantes, visto que prescinde do corpo de outrem e inclui o próprio.

Durante o processo criativo, a cada exploração visual de um conjunto de imagens, conduzia a outra experimentação, o que resultou, ao final, em cinco séries com propostas visuais caracterizadas (Séries I, II, III, IV, V) em diferentes situações e cada uma contando com um conjunto de registros editados conforme critérios específicos. Somando-se às séries, foram realizados dois vídeos, no entanto primando pelo diálogo entre toda a produção. Observa-se que esse trânsito de manipulações distintas entre um conjunto e outro, reflete uma característica particular do processo artístico, em que o interesse maior está nas possibilidades de explorar diferentes configurações da imagem, sobretudo pela flexibilidade que a imagem digital nos permite.

Neste sentido, o processo de construção da imagem a partir da fotografia, interferências e manipulações digitais seguiu em continuidade, entretanto agregando novas imagens que não aquelas de materiais enferrujados. Este último, ao longo do trabalho vai perdendo o foco para dar lugar a outras soluções, em que imagens fotográficas da própria pele serviram de referência para compor a desconstrução do corpo, aludida nas imagens. A atenção nessas novas séries é a ausência do rosto para desvincular de uma identidade, visto que propunha reflexões referentes ao

corpo enquanto lugar de passagem de subjetividades múltiplas, interpretadas como peles efêmeras, vulneráveis, compostas por forças/fluxos dos mundos internos e externos, combinados entre si e que variam arranjos e conexões de tempos em tempos em movimentos de atração e repulsa.

A sobreposição de várias camadas de interferências na imagem do corpo (como uma mistura de peles) é apresentada na primeira situação (Figura 8), remetendo, talvez, a um corpo petrificado ou um corpo em erosão, rompendo com as superfícies supostamente compactas, com sua organização domesticada por uma existência imposta de formas, para deixar vaziar as forças desejanças desse abrigo vital.

Interferências realizadas com imagens da própria pele, como “cascas” se deslocando do corpo (Figura 9), foram outros resultados que emergiram, assim como a busca por uma nova estética na edição das imagens: texturas, cores mais leves em algumas; contrastes em outras. Possibilidades que o meio digital dispõe para explorar novas configurações nas imagens, caracterizando um processo sempre de experimentações possíveis e inacabáveis. A escolha pelas posições do corpo, também ganha outro aspecto, consequência de uma busca em demonstrar suas formas, sua organicidade corpórea, mas, no qual, por vezes, a saturação da imagem suaviza suas linhas de contornos, as fronteiras de si com o mundo.



Figura 8 – Série I Fotografia, interferências e manipulação digital
Fonte: Arquivo pessoa



Figura 9 – Série II Fotografia, interferências e manipulação digital
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 10 – Série III Fotografia, interferências e manipulação digital
Fonte: Arquivo pessoal

Em outras situações, as imagens apresentam as “peles” em um deslocamento completo, deixando o corpo desnudo à mostra, na sua vulnerabilidade, desfeito dos perfis que o desenhava, das formas confortáveis que o protegia. Em alguns momentos, essas “peles” interferem na imagem do corpo, sugerindo um processo de afastamento ou aproximação. Modos de existência abandonados para dar lugar a outros, desvencilhando-se das subjetividades das formas definidas e acabadas. As “peles” são desdobradas da forma, que almeja outras tessituras para se revestir, pois é dos escombros que se nasce outro, que se redesenha a existência em nascimentos e mortes (Figura 10)

Das situações das fotografias, outra série foi produzida, porém para se configurar em projeção de imagens. Tais imagens transitam entre si, revelando a passagem de uma a outra, onde as supostas peles vão se desfazendo do corpo e deixando-o desnudo novamente. Desnudar-se das peles que o encobrem, seria um corpo em sua vulnerabilidade ou um estado de liberdade? Fazer-se, desfazer-se e/ou refazer-se? No transcurso de uma imagem a outra, há uma espécie de fusão entre elas, até que se apresentem por completo. Das “peles” que se rompem, da imagem do corpo que se desmancha para dar lugar à outra imagem e assim sucessivamente em um movimento de reinícios contínuos (Figura 11).

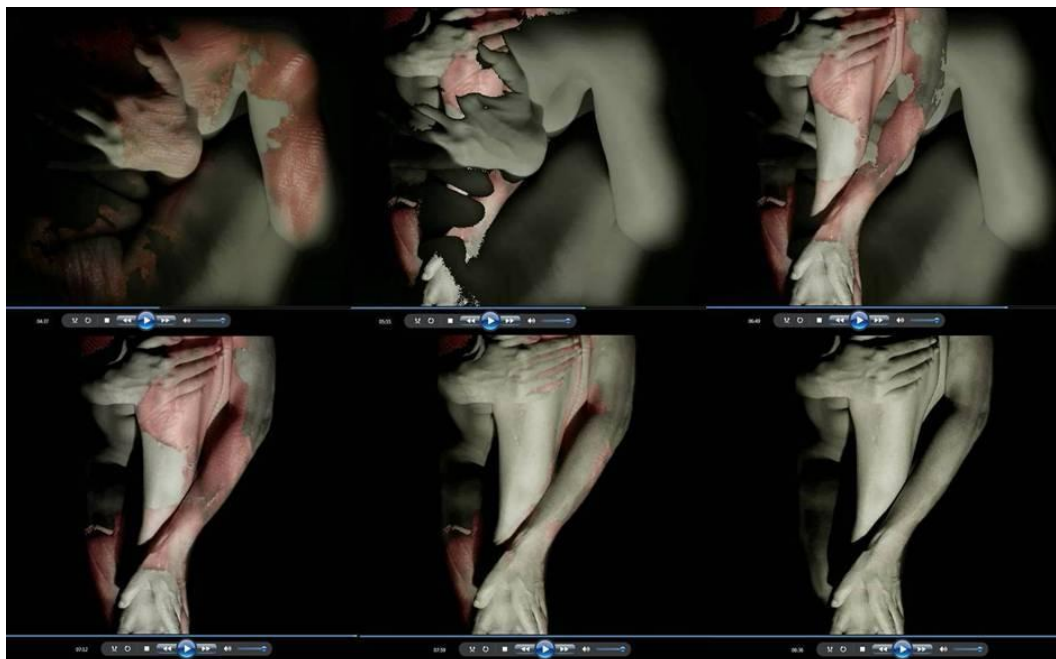


Figura 11 – Série IV Fragmento imagens para projeção, interferências e manipulação digital
Fonte: Arquivo pessoal

Nesse diagrama de formas, apresentam-se uma dinâmica de dobras, estados membranas que se diluem nas formas supostamente cristalizadas, porém temporariamente sólidas. Aquilo que se expressa na superfície – o lado de fora – contém o que se desmancha dentro. Um movimento e deslocamento da figura atual da subjetividade para abrir-se a outro território de existência.

Em outra proposição, a imagem do corpo se apresenta estática enquanto as “peles”, em sua superfície, se desmancham, mudam de formas, ameaçam cobri-lo por inteiro, porém se deslocam abrindo passagem a outras “peles”, que em um intervalo deixam a imagem do corpo a mostra por completo e retornam a cobri-lo, em um movimento de desconstrução e construção de superfícies vulneráveis, sem a pretensão de fixar-se muito tempo (Figura 12).



Figura 12 – Série V Fragmento imagens para projeção, interferências e manipulação digital
Fonte: Arquivo pessoal

A proposta de apresentação desse trabalho se caracteriza como uma mostra expositiva das fotografias impressas em diálogo com imagens projetadas (em formato de vídeo) no mesmo ambiente, criando um diálogo entre essas linguagens, assim como dos conjuntos de imagens em suas particularidades.

Considerando a arte enquanto um vasto campo de investigação estética e filosófica, o corpo humano sempre esteve presente nos cenários artísticos, como objeto de estudos nas práticas visuais e inquietações dos artistas, atravessando toda a história da arte nas suas variadas formas de representação e apresentação, e continua sendo fruto de interrogações nas produções contemporâneas que, aliada às novas tecnologias, reinventam novas abordagens e polinizam discussões. Das diferentes manifestações a fotografia tem sido acolhida com grande força pelos artistas devido às inúmeras possibilidades técnicas que ela evoca, desde a exploração dos negativos – na fotografia analógica – até as práticas atuais com as imagens digitais. Estas, por sua vez, têm influenciado uma transformação imensurável na concepção de propostas artísticas, como igualmente tem refletido nos modos de recepção pelo público, mudando nossa forma de ver e estar no mundo. Desse modo, os capítulos a seguir tratam de propor reflexões acerca do conceito de corpo apresentado nessa investigação teórico/prática, assim como dos recursos utilizados para a composição estética das imagens, naquilo que possa aproximar o trabalho poético com os pensamentos dos autores e as referências de artistas que exploram tais conceitos em suas produções.



*“Quero romper com meu corpo,
quero enfrentá-lo, acusá-lo,
por abolir minha essência,
mas ele sequer me escuta
e vai pelo rumo oposto”.*

(Carlos Drummond de Andrade)

2. ESTADOS DE TERRITÓRIO COMO FORÇAS VIVAS DO CAOS

2.1 Um corpo para se chamar de casa?

Seria o corpo apenas um organismo vivo, uma porção de matéria? Ou seria ele uma complexidade de mundos, um corpo para além da carne e da superfície de poros que o encobre, mas que inspira e expira universos em trânsitos, metamorfoses de si, sempre em processos de reconfiguração?

Olhar-se no espelho. Ou então, olhar para as mãos, pés, braços e pernas. Quantas marcas, manchas, cicatrizes é possível perceber nessa superfície de poros? É possível imaginar que esta superfície nunca é a mesma, que trocamos de peles constantemente? E destes sinais, quantos deles carregam consigo histórias, experiências vividas para além dessa camada superficial? E se pensarmos na pele também como um abrigo dos lugares mais recônditos do nosso ser?

Essas são algumas inquietações que foram ganhando espaço em meus pensamentos. Um corpo transvestido de “peles”, uma camuflagem que o envolve, o mantém protegido, mas não por muito tempo. As camadas finas estão vulneráveis ao mundo, são construídas e desconstruídas, refazendo-se em um processo de “nascimento e morte”, seja no seu aspecto biológico (renovação celular do corpo em uma troca de peles constante), seja no aspecto filosófico (uma dissolução e desconfiguração do “eu”, sujeito aos fluxos da vida e do mundo). Como nos fala Katia Canton: “O corpo assume papel de sujeito e objeto” e, de tal modo, é problematizado em seus aspectos físicos, culturais, sociais, psicológicos, antropológicos e filosóficos (CANTON, 2009, p. 24).

Penso em um corpo operante e em constante movimento, transformação, onde o mundo interior detém o mundo exterior, assim como propõe Suely Rolnik: “o dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro” (ROLNIK, 1997, p. 2). Um movimento que me faz pensar em um perfil de superfícies vulneráveis, carregadas de forças potencializadas por um ambiente fluído e mutável, reflexos da contemporaneidade, a qual Bauman (2007) denomina “vida líquida”.

A partir das reflexões do autor, podemos pensar que a característica principal (se não a mais importante nesse contexto líquido) é a capacidade de não se criar

formas definidas, de um desapegar-se constante de hábitos, valores, crenças, posses permanentes. Na sociedade “líquido-moderna” não há tempo para solidificar-se; as condições e ações de vida se tornam obsoletas rapidamente, obrigando a uma reinvenção de si em uma sucessão de reinícios. O resultado dessa condição é a transformação contínua, a invenção ou busca por novos modos de vida, novas experiências, porém sem fixar-se em nenhuma delas. Mover-se e aventurar-se nesse contexto é também sinônimo de inquietação, onde parece não haver escolhas; em algum momento seremos “empurrados para fora do casulo” e teremos de entrar no ritmo da fluidez dos acontecimentos que, aceitando ou não, invadem nossa zona de conforto e nos obrigam a efetuar transições.

Assim, o estado da pele decompõe o que está dentro, aquilo que fustiga a alma, contamina a carne, organiza o corpo. Forças invisíveis que aspiram vazar, deslizar à mínima fratura. Peles ilusórias, como frágeis escamas sucumbem no acontecimento da própria vida. A carne deseja transmutar-se; resistir é petrificar-se no tempo. O corpo pede a entrega, deseja formas anônimas para reinventar novos cenários de existência (Figura 13).



Figura 13 – Série I Fotografia e manipulações digitais: sobreposições de texturas e interferências
Fonte: Arquivo pessoal

Na vulnerabilidade ao tempo, ao movimento da vida, na suposta troca de peles, configuram-se mutações a cada novo mundo que no corpo se instala. Como um ritual de nascimento e morte, estabelecendo um estado de transformação do ser, sempre em permanente metamorfose. Quando as forças internas entram em conflitos e contradições, nem sempre novas camadas de “peles” surgem imediatamente. Das fendas entreabertas espregueia-se o vazio à espera para ser preenchido, isso porque algumas vezes, a velocidade das experiências não permite um tempo hábil para se reconfigurar, pois uma nova explosão emerge pedindo novas configurações, ou seja, um constante devir se instala.

Deste modo, mais uma vez Rolnik (1997) empresta sua voz a tal reflexão:

A pele é um tecido vivo e móvel, feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade: meio profissional, familiar, sexual, econômico, político, cultural, informático, turístico, etc. Como estes meios, além de variarem ao longo do tempo, fazem entre si diferentes combinações, outras forças entram constantemente em jogo, que vão misturar-se às já existentes, numa dinâmica incessante de atração e repulsa. Formam-se na pele constelações as mais diversas que vão se acumulando até que um diagrama inusitado de relações de força se configure (ROLNIK, 1997, p.1).

Esses diagramas podem ser pensados como os perfis de subjetividades, microuniversos que em cada ruptura da pele, cada vazio é um modo de existência em devir. O fora manifesta a permanente agitação do que está dentro. “A pele nada mais é que o fora do que está dentro” (ROLNIK, 1997, p. 2). A imagem de um corpo em transformação sugere que ele próprio é a experiência vivida. Somos construídos a partir daquilo que está fora de nós, do mundo que nos cerca, e do mesmo modo construímos nosso fora a partir do que está dentro. Mundos que coexistem. Tal movimento vem refletindo aquilo em torno do que me proponho a pensar o corpo como território, como lugar de um mapa de relações que transitam este território cambiante desfazendo suas “fronteiras”² ou ao menos abrindo fissuras em suas camadas de “peles fronteiriças”³.

Segundo Santaella (2004), experienciamos nosso corpo todos os dias, na dor, na doença, no prazer, na excitação, na fome. Quando olhamos no espelho ou olhamos para os outros, vemos nossos limites, nossas fronteiras as quais então

² O termo fronteira é utilizado aqui, tanto para designar as fronteiras entre o “eu”, o “outro” e os “outros”, como também para pensar paradigmas, processos de subjetivação.

³ A “pele” como revestimento dos universos que nos habitam

chamamos de corpos, e cada um de nós é um corpo. No entanto, muito do que é percebido e experienciado é uma construção social: “nossa identidade psíquica e sexual, o que constitui o prazer e a dor, onde estão as fronteiras do eu” (SANTAELLA, 2004, p. 9).

Nessa reflexão, a segurança da imagem sobre um “eu” e um mundo próprio entra em colapso, instaurando uma crise (do “eu”, do sujeito, da subjetividade) que afeta nossa corporalidade e corporeidade, instalando inquietações profundas. Santaella (2004) nos convida a pensar em três sentidos do corpo. Primeiro, como ser no mundo, no aspecto emotivo e perceptível. Segundo, somos corpo no sentido social e cultural onde estabelecemos relações de valores e situações ligados à construção cultural. E, por último, em um outro sentido, o corpo e as relações tecnológicas, como simbioses, hibridações. Essas são algumas das proposições referentes ao corpo, problematizadas, atualmente, nas mais diversas áreas de conhecimento. Para aproximar uma compreensão de corpo proposto nesse trabalho, sugiro, junto a Santaella (2004), retomar no pensamento cartesiano, o qual dominou a cultura ocidental por séculos, a concepção de um corpo como substância da natureza, posta de um lado, e do outro a substância imaterial, a mente pensante. A autora menciona que, para Descartes, a mente seria sinônimo de consciência, de alma, o que define o “eu” à essência humana na qual o corpo estaria excluído, assim se dava a noção de sujeito universal, em que não há lugar para o corpo. A autora faz referência a uma frase de Doel (2001), que reafirma essa concepção: “o sujeito não tem necessidade de pele, carne, face, ou fluído. O corpo nunca é. Os corpos são inimigos do sujeito. O sujeito é o que resta quando o corpo é retirado” (DOEL *apud* SANTELLA, 2004, p. 15).

Desta compreensão instauram-se paradoxos, pois se não há corpo, qual seria o suporte do sujeito? (como indaga a própria autora). A noção de corpo, visto apenas como um meio para a expressão do “eu”, provocou questionamentos que tem seu início no século passado, em que diversas áreas como a arte e a ciência problematizam a crise do “eu” ou da “subjetividade” criticando e recusando a ideia de um sujeito universal, estável e totalizado. Deste modo, como nos fala Santaella (2004) a subjetividade tornou-se uma construção em ruínas: “Fala-se de subjetividade distribuída, socialmente construída, fala-se de subjetividade inscrita na superfície do corpo, produzida pela linguagem” (SANTAELLA, 2004, p. 17).

Sendo assim, passo a compreender o corpo não como possuidor de um sujeito, um “eu” e uma essência petrificada, dissociado das experiências de subjetivação ao qual está submetido. Caminho em direção a um entendimento do corpo sendo por si só a própria experiência vivida. Potencializado em subjetividades múltiplas, intensidades que o atravessam. Vivenciar o corpo como um acontecimento da própria vida.

Se em um “ambiente líquido” somos obrigados a nos reconfigurar, como sugere Bauman, e igualmente considerando o que discorre Santaella acerca de uma crise do sujeito, Deleuze e Guattari (1996) propõem pensar um corpo que vai além de suas formas constituídas, pois abordam o corpo no plano das forças e energias do vir a ser e nos convidam a criar um corpo sem órgãos (CsO). Talvez possamos entender essa concepção mais como um conjunto de ações ou então de um devir em potência, do que o estabelecimento de um conceito em si. Ou seja, o corpo sem órgãos compreendido como um modo de experimentação, um modo de vida. No texto de Deleuze e Guattari (1996) há uma passagem de Artaud em que declara guerra aos órgãos, pois não suporta mais o corpo organizado que tem. É a partir desse conflito que tais pensadores problematizam a existência de um “ser” completo e ordenado.

E o que seria um corpo sem órgãos? O corpo sem órgãos não se define pela ausência de órgãos, tampouco é o próprio corpo ou a imagem dele. Nada tem a ver com a organização orgânica do corpo, assim como não é inimigo dos órgãos. O CsO é anterior aos órgãos, mas não pensemos em um sentido cronológico, pois o CsO é a potência que coexiste com os órgãos, é a força em potência onde está investido o desejo, ou seja, o CsO é a potência do acontecimento em nós.

O CsO parece apontar uma crítica aos modelos de organização e centralização de poder que tem como base a estruturação de organismos. Nesse sentido o corpo sem órgãos não se opõe aos órgãos, mas ao organismo:

O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer, um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 19)

Pensemos nas forças as quais estão submetidas nossos corpos, aos desejos que nos são aniquilados pela máquina social que aprisionam e capturam nossos

órgãos: olhos, boca, nariz, ouvido, pele, carne, à serviço das instituições e organizações de poder: as formações sociais. Uma liberdade banida em prol de uma produção disciplinada e organizada impedindo a capacidade criadora do corpo de viver sua potência. Deste modo, para Deleuze e Guattari os três grandes estratos que dominam o CsO seriam: o organismo, a significância e a subjetivação (submetido ao organismo, articulará seu corpo; a um significante e significado, será intérprete e interpretado e à subjetivação será fixado a um sujeito). Disso advém a alternativa de criar para si um corpo sem órgãos rompendo com as instrumentalizações de poder que há sobre o corpo.

Ao se falar em CsO, não se designa um lugar, um suporte. Pelo CsO se faz passar intensidades, ele as produz, é matéria que ocupa um espaço de acordo com as intensidades produzidas (DELEUZE e GUATTARI, 1996). Ele é anterior aos órgãos, ao organismo, aos estratos, ele se define pelas tendências de mutação, movimentos, deslocamentos. O CsO é o plano da consistência o qual se desenrola abrindo-se para a experimentação, o desejo. Nesse sentido, o CsO está em conflito constante entre o plano de consistência que o libera dos estratos, e as estratificações que o bloqueiam.

Assim, construir um corpo sem órgãos é opor-se às organizações, aos organismos, às significâncias.

Ao conjunto dos estratos, o CsO opõe a desarticulação (ou a *n* articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significante, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação). (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 20).

Abrir passagem às intensidades é ao mesmo tempo destruir-se. Ao longo de nossa vida estamos sempre buscando manter a preservação e organização dos nossos corpos (seja na família, nos grupos, nas instituições) e com isso acabamos perdendo a realidade intensiva que nele existe. O corpo como casa das intensidades ou instrumento da sua potência pede reformas quando tal força já não consegue mais residir nessa morada. Ela cria sua própria continuidade ao mudar de forma, de figura.

Contudo, desfazer-se do organismo não é matar-se, há que se ter prudência, como referem os autores. Porém não prudência em um sentido moral, mas como

dosagem, evitar que se instale o ilusório, o falso para então inventar autodestruições, abrir-se a novas conexões e passagens de intensidades, territórios e desterritorializações. Antes permanecer estratificado que suicidar-se ao precipitar-se. Tomar pequenas provisões, articular-se em meio aos estratos de modo a usá-los contra eles mesmos, contra o próprio sistema e quando as situações o obriguem. Ao contrário não se compreende o benefício do CsO e não se aumenta sua potência de agir. O CsO é um exercício de experimentação, um conjunto de práticas onde cada corpo criará a sua, exercício que nunca cessa de se chegar a ele. É experimentar as oportunidades, as quais chamo de fendas que se apresentam mais favoráveis, assegurando as conexões com os fluxos e assim o CsO se revela uma nova concepção de corpo, em um vir a ser contínuo.

Assim nasce um corpo sem órgãos, da capacidade de abrir-se, permitir-se a novas sensações, disposições. Desorganizar o corpo para torná-lo intensidade e construir a si mesmo, tornando-se uma potência de existir, pois como nos fala Deleuze e Guatarri: “não existe ‘meu’ corpo sem órgãos, mas ‘eu’ sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limiares” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 23).

Tomar o corpo como território para si, intervir em suas prescrições; usurpar as formas; dilatar as cascas; desfazer estabilidades; fabular desvios; criar experimentos de si diante de um mundo que desqualifica a desordem, o informe, que impõe os contornos, e regula a vida. É nessa proposta que o corpo torna-se cambiante e reinventa-se, desterritorializa-se para se territorializar em outra natureza. Se nos habitam forças desejantes, ao mesmo tempo somos assediados por outras forças, que, como engrenagens, desejam maquinar nosso corpo, capturá-lo. Uma operação de guerra se instala, e no conflito consumado, há riscos de perder o equilíbrio e em meio à crise, nos diz Preciosa (2010): “rodopiamos sem juízo nesse sítio, em busca da invenção de outros percursos de nós mesmos. Desalojamos o homem para salvar o bicho acuado, abatido, convalescente, envergonhado que carregamos em nós” (PRECIOSA, 2010, p. 83). Nesse contexto, abre-se o convite para desentranhar nossos bichos, vasculhar territórios, revolver as terras e semear novos protagonistas que coreografem um tipo andarilho da existência.

2.2 Corpo cambiante: abrindo fissuras, desfazendo territórios

Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao meu outro ser que está secreto dentro do meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas.⁴

Pássaro...leão...o corpo-bicho sempre fecundo, em processo de germinação. A que bichos pode estar se referindo Lygia Clark? Talvez pudéssemos pensá-los como os diversos mundos que nos habitam e que se entregam aos conflitos, ao festim da vida e da morte que não cessa de acontecer a cada novo mundo que se instala, mas nunca fixa seu território.

Esta escrita de Lygia Clark instiga-me a pensar sobre um corpo que vibra⁵, sensível, que opera em constante movimento. Um corpo vulnerável aos fluxos ambientais que o atravessam e que inundam o sujeito de contradições, de forças cambiantes, impelindo-o para lados diversos. Um corpo intimamente ligado aos devires do mundo e da carne. Suely Rolnik (1999) acrescenta que todo ambiente sociocultural é um conjunto dinâmico de universos e tais universos afetam as subjetividades as quais se traduzem em emoções que mobilizam o sujeito em diferentes direções a cada momento, compondo um mapa de sensações: “A cada novo universo que se incorpora, novas sensações entram em cena e um novo mapa de relações se estabelece” (ROLNIK, 1999, p. 2).

Tais reflexões fazem emergir a ideia de um corpo-território, o qual constantemente é obrigado a desfazer-se, a romper com suas fronteiras. Essa ideia começa a ganhar força quando visito os pensamentos de Deleuze e Guattari (1997), partindo daquilo que os autores ponderam acerca do conceito de território e conseqüentemente os conceitos de desterritorialização e reterritorialização. O que proponho nesse texto é um deslocamento desses conceitos, suas intensidades e conexões possíveis com minha proposta artística em que a ideia de um corpo-

⁴ Lygia Clark, Carta a Mário Pedrosa, 1967; in Sonia Lins, Artes, 1996. Retirado do artigo de Suely Rolnik: ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. Percurso - Revista de Psicanálise, São Paulo, v. 16, n. Ano VIII, p. 43-48, 1996.

⁵ Referência ao termo “corpo-vibratil” utilizado por Suely Rolnik em: ROLNIK, Suely. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica** Percurso - Revista de Psicanálise, São Paulo, v. 16, n. Ano VIII, p. 43-48, 1996.

território estaria intimamente ligada com a ideia de sujeito enquanto valor existencial. Quando sugiro um corpo-território, proponho pensar em subjetividades territorializadas e em constante desterritorialização e reterritorialização.

Há uma complexidade em trabalhar os conceitos nas obras de Deleuze e Guattari, pois esses são tratados pelos autores de forma impalpável, ampla, “rizomática⁶” sempre em referências a outros conceitos. Portanto, há muitas conexões que podem ser construídas com os conceitos de território, que por si, desencadeiam os conceitos de desterritorialização e reterritorialização. Opto por utilizá-los em referência a modos de existência, subjetividades em trânsito de desterritorializações/reterritorializações. Tais conceitos são discutidos pelos autores no âmbito das territorialidades animais, ao que consiste a formação do território, no sair dele e refazê-lo sobre algo de outra natureza. O mundo dos animais como um mundo específico, no qual seu contexto se define por agenciamentos territoriais tais como: os odores, as cores, os cantos, entre outros. Signos que demarcam e limitam um território, sendo este não apenas a terra em si, mas também o corpo do outro. Estas considerações me provocam a pensar que cada ser, em seu mundo, pode ser entendido como um território, a partir de seus hábitos, suas crenças, seus costumes, sua cultura, em um sentido psicológico, subjetivo e que pode haver entradas e saídas nesses aspectos territoriais de existência, visto que tais comportamentos e práticas são incutidos no sujeito por meios externos e territorializantes – meio social, político e cultural.

Apono primeiramente as definições de Deleuze e Guattari (1997), de maneira a esclarecer o que os autores propõem como conceito de território e então deslocá-los para a proposta do trabalho poético, ao que move pensamentos e reflexões sobre esses processos dentro daquilo que proponho pensar um corpo-território.

Tomo emprestado, como ponto de partida, o *Abecedário*⁷ de Gilles Deleuze, no qual o autor apresenta de maneira muito clara as relações de um animal com seu

⁶ Rizoma/rizomático: os diagramas arborescentes procedem por hierarquia, sucessivas, a partir de um ponto central em relação ao qual remonta cada elemento local. Os sistemas em rizoma ou “em treliça”, ao contrário, podem derivar infinitamente, estabelecer conexões transversais sem que se possa centrá-los ou cercá-los. O termo rizoma foi tomado de empréstimo à botânica, onde ele define os sistemas de caule subterrâneo de plantas flexíveis que dão brotos e raízes adventícias em sua parte inferior. (Definição retirada em: Guattari/Rolnik, 1996, p. 322). O conceito é discutido por Deleuze e Guattari, na obra *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*, vol 1, 1980.

⁷ O *Abecedário* de Gilles Deleuze é uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas *Éditions Montparnasse*, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas:

território, em que urina, cores, e sons são utilizados para demarcar um espaço. O que intervém nessa marcação é também uma série de posturas tais como abaixar e levantar. O território está no domínio do ter, e sair desse território é se aventurar. Nesse sentido, considera-se território se há movimento de saída, e assim Deleuze e Guattari (1997) constroem o conceito de desterritorialização, no qual há um vetor de saída do território, uma linha de fuga. Esse movimento só é possível a partir do esforço de reterritorializar em outra parte. Para Deleuze: “O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 105).

Desse modo, temos: o meio exterior, os materiais, zonas exteriores de domínio; o meio interior que remete aos componentes, substâncias que vão delinear as zonas interiores de domicílio, abrigo; e o meio intermediário que seriam os limites ou membranas. Cada meio é codificado e transcodificado, e a transcodificação é o estado em que um meio serve de base para outro, ou então se estabelece sobre outro, sendo assim, o meio não é unitário, está em constante movimento e são abertos ao caos que os ameaça. No caos instala-se o ritmo considerado o “entre” dois meios, como sugere os autores: “o entre a noite e o dia, entre o que é construído e o que cresce naturalmente” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 103), portanto, o caos torna-se ritmo nesse movimento de “entre”, e assim há ritmo quando há passagem de um meio a outro.

O território é marcado por índices, que são pegos de componentes dos meios: “materiais, produtos orgânicos, estados de membrana ou de pele” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 105). Nesse caso há território quando esses componentes deixam de ser apenas funcionais para se tornarem expressivos e assim definem o território, como por exemplo: a cor dos pássaros e peixes, estados interiores hormonais que permanecem funcionais e transitórios enquanto ligada a uma ação (comportamentos sexuais, agressividade, fuga). No entanto se torna expressiva quando ganha um aspecto temporal e espacial fazendo ela uma marca territorial, como uma assinatura.

Para Deleuze e Guattari (1997), o território também pode ser entendido como a distância entre dois seres da mesma espécie. Delimito meu território por

distancias: “não quero que me toquem, vou grunhir se entrarem em meu território, coloco placas. Trata-se de manter à distância as forças do caos que batem à porta” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 111), Desse modo:

Se for preciso tomarei meu território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo: a casa da tartaruga, o eremitério do crustáceo, mas também todas as tatuagens que fazem do corpo um território. A distância não é uma medida, é um ritmo (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 112).

O ritmo é tomado de um devir, em que as distâncias são como personagens rítmicos. Dois animais que se afrontam, por exemplo, os autores apontam um ritmo que “cresce” quando um animal sente a ameaça de aproximação de seu território. Um ritmo do outro que decresce quando se afasta, e assim, entre os dois se instala uma constante oscilação. Ou então o animal que abre seu território para outro do mesmo sexo, criando assim um “personagem em duos, um ritmo complexo de cantos alterados”. Nesse caso é importante compreender que existem dois aspectos simultâneos do território: “ele regula as coexistências de várias espécies, separando-os, ao mesmo tempo que possibilita a coexistência de espécies diferentes no meio” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 112).

Desse modo, o agenciamento de tais forças adquire independência para formar um novo agenciamento que opera por linhas de fuga sem a necessidade de deixar definitivamente o território. Aquilo que atuou como função de um agenciamento de espaço, passa a se constituir em um elemento de passagem a outro agenciamento, como no caso a cor da pele de um animal, que antes determinava uma demarcação territorial, passa para um signo de “sedução” ao sexo oposto, ou como um agenciamento social de reconhecimento de outros do grupo, pertencentes ao mesmo território. Um território está sempre em vias de desterritorialização, ou ao menos em potência de vir a agenciar esse movimento, mesmo que isso opere uma reterritorialização, ou seja, um movimento que se dá em outra natureza.

O ser humano também marca seus territórios de maneira funcional como placas, assinaturas, cercas, entre outros. Igualmente marca suas distâncias de maneira expressiva, como a própria arte ou as emoções subjetivas que nele constroem seus mundos, estes territorializados pelas forças externas (do meio em que vive) e internas (um suposto “eu”), fazendo do corpo um estado ao qual sugiro

chamá-lo de território. Território das multiplicidades de experiências e subjetivações construídas no decorrer da sua existência. A pele como limite das forças do caos que ora desejam entrar, ora desejam sair.

Assim, das mesmas peles que se veste, se desfaz, imanando as forças caóticas da vida que sussurram o despir-se, o afrontar-se com mundos que pedem passagem e levemente rompem com as cascas do abrigo. Desterritorializa-se, desgarra-se de si, daquilo que já não suporta mais o corpo, em busca de novos reencontros consigo mesmo em estados experimentais de vida (Figura 14).



Figura 14 – Série II Fotografia e manipulações digitais: sobreposições e interferências
Fonte: Arquivo pessoal

Instala-se um estado de germinação contínua que na suavidade e delicadeza das formas faz brotar estranhamentos, os quais, por vezes, sufocam; sinais de que a morte se aproxima para dar lugar a vida em potência que palpita no íntimo ser. Em referência a uma passagem por Rosane Preciosa, diria: “um corpo abriga sons para

serem ouvidos. Nele transitam cadências para serem experimentadas. É dessa doída bioquímica de sons e ritmos que somos feitos” (PRECIOSA, 2010, p. 26).

Sendo assim, a desterritorialização é o movimento de saída de um território e reterritorialização o movimento de construção de um novo. É um processo que ocorre em conjunto, sem a separação dos movimentos. Pode-se compreender então:

Territorialidade/desterritorialização/reterritorialização: a noção de território é entendida aqui num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e os fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual o sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 323).

Nesse sentido, a proposição de um corpo-território neste estudo, sugere (em imagens) um mundo subjetivo, lugar em que fluxos de subjetivações estão constantemente transitando, deixando marcas, apropriações e desapropriações que abrem espaços a outros fluxos, a novos mundos (desejos, comportamentos, representações, etc.) atuando em movimentos, deslocamentos, sempre em construção de um vir a ser, de um tornar-se. Modos de vida que não fixam territórios, que se povoam em diferentes paisagens, um movimento de afirmação a vida, à singularização movida por intensidades. Desse modo, o território pode ser desterritorializado, destruído para dar lugar a novos territórios supostamente habitáveis, o que implicaria uma reterritorialização. Portanto, não há como pensar em subjetividades estanques e totalizadas, em um “eu” centrado e universal. O que se encontra na contemporaneidade é uma dissolução e diluição do “eu”, que está em processo de territorializações e desterritorializações contínuas, motivado por um ambiente líquido, instável e fluído combinado com as forças intensivas que pulsam em seu interior.

Nas abordagens de Guattari;Rolnik (1996), a subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação (processos de semiotização) ou seja, a produção de sentido não seria algo centrado no indivíduo, mas em máquinas de expressão que

podem ser de natureza extrapessoal ou intra-individual: “sistemas maquínicos⁸, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim, sistemas que não são mais imediatamente antropológicos” (GUATTARI;ROLNIK, 1996, p. 31). Desse modo, se a subjetividade é continuamente construída, não é mais possível dizer que ela é algo invariável, algo que está no interior secreto do indivíduo e que precisa ser desvelada. Em Guattari;Rolnik:

Uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade dos agenciamentos da subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro social. Descartes quis colar a ideia de subjetividade consciente à ideia de indivíduo (colar a consciência subjetiva a existência do indivíduo) – e estamos nos envenenando com essa equação ao longo de toda a história da filosofia moderna (GUATTARI;ROLNIK, 1996, p. 31).

Uma consideração abordada pelos autores é a dissociação de indivíduo e subjetividade. O indivíduo seria o resultado de uma produção de massa na qual ele é seriado, registrado, modelado e com isso não caberia mais a noção de totalização e centralização, o que torna a subjetividade fabricada e fugidia. Há muitos componentes de subjetividade que atravessam o indivíduo e entre esses componentes, alguns são inconscientes; outros no domínio do corpo (território onde nos sentimos em casa), outros nos grupos primários (clãs, grupos, bandos), outros no domínio da produção de poder como a política e as leis (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 34).

Igualmente cabe ressaltar que, para os autores, a noção de subjetividade não seria o resultado de um agrupamento dos fenômenos sociais e a somatória de subjetividades individuais. Ao contrário, a subjetividade individual é resultante de determinações coletivas de várias espécies: sociais, econômicas, tecnológicas, etc. Um fator de relevância em tempos contemporâneos, seria o sistema capitalista que em um engendramento histórico, vem causando modificações nos modos de territorialização subjetiva, na qual algumas referências subjetivas em níveis semióticos vão dando lugar a novos agenciamentos, o que resulta, segundo os autores, em um movimento de desterritorialização de subjetividades. Na Revolução

⁸ Máquina (maquínico): distinguimos a máquina da mecânica. A mecânica relativamente fechada em si que mantém com o exterior relações codificadas. As máquinas constituem um *pbylum* comparável ao das espécies vivas. Elas engendram-se umas nas outras, fazendo aparecer linhas de potencialidades. As máquinas no sentido lato, assim, não apenas as máquinas técnicas, mas também as máquinas teóricas, sociais, estéticas, etc. Nunca funcionam isoladamente, mas por agregação e agenciamentos. (Conceito descrito na obra: Micropolítica Cartografias do Desejo, dos autores Felix Guattari e Suely Rolnik, 1996, p. 320).

Francesa e no Romantismo, por exemplo, a produção de subjetividade estava territorializada na família, nas castas, na segmentariedade social. Com um novo modelo de força coletiva de trabalho, procuraram-se novas coordenadas de produção de subjetividade (GUATTARI; ROLNIK, 1996).

Deste modo as noções de totalidade e unidade estariam vinculadas a uma filosofia representacional e, atualmente, principalmente com os meios tecnológicos avançados, não há como reduzir a subjetividade aos conceitos estruturalistas, pois o que vemos em nosso tempo são variações múltiplas das subjetividades, configurando assim em uma subjetividade plural e “polifônica”, como denomina Guattari (1992). Uma observação do autor é que do mesmo modo que as máquinas sociais agenciam equipamentos coletivos, as máquinas tecnológicas de informação e comunicação, tais como a informática, a robótica, a telemática, operam no núcleo da subjetividade humana, não apenas na inteligência, mas também nos afetos, na sensibilidade e no inconsciente, levando, assim, a uma nova consideração e redefinição da heterogeneidade dos componentes que atuam na produção de subjetividade, entre os quais encontramos:

1. Componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte; 2. elementos fabricados pela indústria, dos mídia, do cinema, etc. 3. dimensões semiológicas de a-significantes colocando em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente lingüísticas (GUATTARI, 1992, p. 14).

Nesse contexto, a subjetividade parece operar por variações de sentidos e modos coletivos, o que nos leva a não mais pensá-la e/ou configurá-la de modo simplista, pois há uma rede de complexidades operando e territorializando subjetividades capazes de uma elasticidade em que não há formas definidas e tampouco fixas. Ainda que o avanço tecnológico possa indicar uma homogeneização e universalização da subjetividade, Guattari (1992) esclarece que também se pode considerar uma heterogeneidade nesses componentes, quando possibilitam a interação e conexão com outras culturas, novas linguagens, outros modos de vida. O “trabalho com o computador, conduz a produção de imagens abrindo para universos plásticos insuspeitados” (GUATTARI, 1992, p. 15). Sendo assim, a evolução tecnológica não pode cair em uma rasa discussão sobre ser ela positiva ou negativa, pois tudo dependerá de como será articulada com os agenciamentos

coletivos. Com isso, proponho pensar o corpo-território como um território existencial, amparada também na voz de Guattari:

A definição provisória mais englobante que eu proporia da subjetividade é: o conjunto das condições que torna possível que instancias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva (GUATTARI, 1992, p. 19).

Territórios existenciais podem ser encontrados na etologia, como vimos em Deleuze e Guattari (1997) e de mesma maneira nas sociedades, em que podemos identificar seus territórios com o ritmo da dança, do canto, do corpo, da terra, nos rituais das sociedades primitivas. Mas também, cada um de nós conhece as transposições dessas linhas subjetivas, como infere Guattari (1992), que atuam como um módulo catalisador que nos leva ao encontro da tristeza ou então da alegria, da animação. Linhas de virtualidade que marcam a heterogeneidade da subjetivação.

O que se apresenta, então, são subjetividades em fluxo (em conexão contínua com o fluir da vida e seus componentes subjetivos) que não cessa deslocamentos, portanto não pode ser vista como uma unidade. Resta então configurá-la como um povoamento de forças em movimento, em devir constante, porém não um devir em progresso evolutivo, mas um devir rizomático que opera por linhas de fuga em um processo de desterritorialização sucessiva.

Assim, fragmentam-se as finas peles, fronteiras que ameaçam romper o âmago sólido das formas, do lugar estável no mundo. E nas rupturas, forças vivas inventam saídas provisórias, desejanter de articular novos territórios existenciais, mas as forças internas também são assediadas pelas forças externas que de mesmo modo pedem passagem, vibram clandestinamente no corpo, e na sutileza do movimento efetuam misturas em um sucessivo desmanche de si. No abandono do abrigo arrisca-se a irromper com as formas acabadas, deslizando pelas forças arrebatadoras de um devir outro, um “devir estilete”, como nos diria Preciosa (2010), que vai desbastando, forçando passagem pelas formas aprisionadas, autoinventando-se (Figura 15).



Figura 15 – Série II Fotografia e manipulações digitais: sobreposições e interferências
Fonte: Arquivo pessoal

Deleuze e Guattari (1996) nos convidam a essa reinvenção de si quando propõem um corpo sem órgãos, em que existir seja realizar experimentos diversos, uma afirmação da vida em que os corpos transversalizem as estruturas fixadoras e assim criem novos sentidos de existência. Um exercício de saída daquilo que controla, que aprisiona, que classifica, que nomeia, que modela. Desterritorializar-se é movimentar-se na liquidez, é despir-se, desnudar-se, é reterritorializar novas “peles”, sempre provisórias. Ainda sobre o território, os autores afirmam:

No território, há sempre um lugar onde todas as forças se reúnem num corpo-a-corpo de energias. A terra é esse corpo-a-corpo. Esse centro intenso está ao mesmo tempo no próprio território, mas também fora de vários territórios que convergem em sua direção, ao fim de uma imensa peregrinação. Nele, ou fora dele, o território remete a um centro intenso que é como a pátria desconhecida, fonte terrestre de todas as forças, amistosas ou hostis, e onde tudo se decide (DELEUZE e GUATTARI, 1997 p.113)

Dessa maneira, o corpo-território em reflexão nesse trabalho, é entendido como esse local de forças subjetivas que são movidas por conexões e fluxos do meio em que está inserido, assim como pelas pulsões internas que entram em conflito com o meio externo. A imagem de um corpo em processo de “desfazer-se de peles” infere aos agenciamentos territoriais vividos por ele, as desterritorializações induzem a um rompimento com as cascas que protegem esse território. Nesse

processo de cisões há um processo de morte, pois como nos sugere Lygia Clark, nosso corpo é habitado por bichos (subjetividades múltiplas), sendo que estes entram em conflito e disputam o território e, nesse sentido, mesmo a morte acaba por promover a vida.

Um corpo ovo, um corpo casulo, potência embrionária de tornar-se. Abdica-se dos estados membranas de defesas, desnuda-se entregue a futuras versões membranas, supostamente consistentes, porém vulneráveis a outros possíveis deslocamentos. Ritmos elásticos de existência que fabulam conexões com as novas peles a habitar (Figura 16). Mais uma vez Preciosa empresta sua voz quando diz: “a pele fina despencou carcaça abaixo. Um susto ficar assim desfeito. Mas logo outra forma, que me pareceu mais elástica, mais carinhosa, se aconchegou, refez-se um abrigo” (PRECIOSA, 2010, p. 58).



Figura 16 – Série III Fotografia e manipulações digitais: Interferências e sobreposições de imagens
Fonte: Arquivo pessoal

Esse movimento talvez possa ser entendido como dobras e desdobras, pois segundo Deleuze (1991) “Dobrar-desdobrar já não significa simplesmente contrair-

dilatar, mas envolver-desenvolver, involui-evoluir” (DELEUZE, 1991, p. 21). Desdobrar estaria no âmbito de aumentar, crescer, e dobrar seria o diminuir, reduzir. Diminuir pode ser entendido como um movimento lento, o crescer como um movimento de expansão, em diferentes graus que não cessa sua atividade de dobraduras.

Para Deleuze (1991), um organismo constitui-se em dobras infinitas, ou seja, constitui-se na capacidade de dobrar suas próprias partes ao infinito e desdobrar até o grau de desenvolvimento da espécie. Assim, um organismo estaria envolvido nas sementes e estas envolvidas umas nas outras até o infinito: “é a primeira mosca que contém todas as moscas futuras, destinando-se a cada uma delas, por sua vez, desdobrar suas próprias partes” (DELEUZE, 1991, p. 21). Nesse sentido, para o autor, quando um organismo morre, ele não é aniquilado, mas involui, desdobra-se no germe adormecido. Todavia, não pode ser visto como um movimento que se vai de partes em partes, mas de dobra em dobra, eis porque há metamorfose, mais do que uma mudança de dimensão: “todo animal é duplo, mas de modo heterogêneo, de modo heteromórfico, como a borboleta dobrada na lagarta que se desdobra” (DELEUZE, 1991, p. 22). Essa seria denominada pelo autor, como o tipo de dobra inorgânica, em que o organismo envolve um meio interior. Ao passo que outra dobra, denominada dobra orgânica, envolve também um meio exterior e é sempre composta e cruzada entre as duas dobras. Como discorre Deleuze, os organismos guardam uma individualidade, já nas linhas orgânicas encontra-se uma pluralidade e, assim, nos dois tipos de dobras (de forças), interior e exterior são coextensivos. Ou seja, as dobras e desdobras seriam um movimento que constrói um dentro e um fora imbricados, não mais binários, pois fomenta o possível entre dois, nunca estáticos.

Desse modo, tal conceito parece contribuir para pensar que tais forças – dobraduras – são como deslocamentos, os diferentes modos de produção de subjetividades que atravessam o sujeito, que por sua vez, reconfigura-se a cada dobra e desdobra, um movimento pelo qual se produz um dentro/fora, que não independe do meio, constituindo as relações de um sujeito consigo mesmo e com o mundo a partir dos agenciamentos das forças externas que coexistem com as forças internas. Nesse sentido, o corpo-território que venho percorrendo nessa escrita, fomenta a recusa em manter-se num estado de fixidez, e assim passa por um processo em que é obrigado a desdobrar-se em multiformas, multiseres,

multidevires. Se há fixidez, é ilusória, pois “as peles” dobram e desdobram territórios subjetivos em metamorfoses de vida. Uma aventura em meio ao caos, em meio a territórios flutuantes.

Transitando entre uma forma e outra, as peles abandonam o corpo: estado desnudo de vulnerabilidade, ou liberdade? As imagens fundem-se em novas camadas de peles, novas camadas de corpo. Fluxos de passagens de um estado a outro de formas corpóreas que se misturam, se desagregam, se desmancham para dar lugar a uma nova organicidade. Um movimento de reinícios contínuos, dobras e desdobras como um acontecimento, diria: um dobrar-se e desdobrar-se sobre si mesmo, em vias de acesso a uma singularidade que aspira o começo de um “vir a ser” sempre inacabado e, assim, formas corpóreas fragmentadas aludindo sua incompletude (Figura 17).

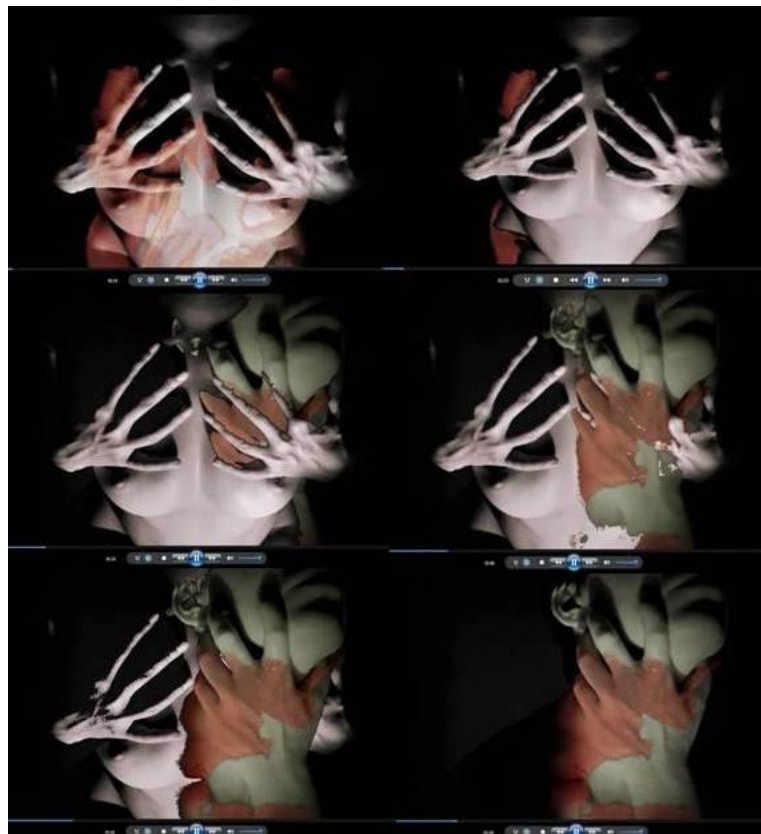


Figura 17 – Série IV Fragmento das imagens projeção: Fusão e desconfiguração das imagens
Fonte: Arquivo pessoal

Preciosa (2010) colabora com tais reflexões quando afirma a pertinência do uso da forma fragmento como meio para abordar e enunciar os territórios

existenciais. No caso, as imagens que apresentam um corpo fragmentado e que se remonta em outros fragmentos parece esboçar essa descontinuidade das formas – um emergente informe para abrigos existenciais múltiplos.

Da imagem de um corpo fragmentado expõe-se a imagem de um corpo à mostra em sua totalidade, porém absorvido em estados de peles fragmentadas, diluídas em um território de forma escultórica, porém desgastado em sentidos. Imobilidade ilusória, diante de superfícies que ameaçam uma degradação de si. Suposta ideia de um interior que o protege, mas é no movimento sutil, em um nomadismo imóvel, que as paisagens do fora se misturam com as paisagens do dentro, que em silêncios vão compondo o corpo-território, mas sem a pretensão de fixar-se por muito tempo, logo abrem fissuras para compor novos estados de peles, novos modos de existência (Figura18).



Figura 18 – Série V Fragmentos das imagens para projeção: desconfiguração das superfícies
Fonte: Arquivo pessoal

A pele sem viço despenca deixando a carne a mostra. Forças intensivas vão pedindo passagem rasgando a superfície como lâminas sutis, desenhando formas sobre a forma. Sua natureza é destruir a própria casa, o próprio território, instrumento da potência que o cria. Potência que cria continuidade nela mesma. A potência intensiva só pode permanecer no corpo se este mudar de formas, de órgãos, de organismos, como já nos disse Deleuze (1996). Um corpo intensivo não pode ter piedade em destruir seus estados que já não servem mais e assim modificá-los e fazer dele matéria para uma nova construção de si, uma nova escultura. A potência intensiva como força desejante, como ato efetuado no corpo, opera dobras e redobras de peles sobre o corpo-território, sobre o desejo que se efetua nele, nos planos das sensações, das emoções, das paixões, dos sentimentos os quais operam uma produção de si.

Deste modo, sugiro pensar as peles como camadas que “aprimonam” intensidades, porém a multiplicidade de forças a qual o corpo está submetido, suas pulsões, obrigam-no a se (re)configurar. As peles, como subjetividades nômades, dialogam com a superfície e se rompem, abrem fissuras nesse canal de passagem deixando à mostra um território em devir e, assim, inauguram a construção de novos modos de existência em potência com a vida. O movimento que se instala “da camada central à periferia, depois do novo centro à nova periferia, passam ondas nômades, ou fluxos de desterritorialização que recaem no antigo centro e se precipitam para o novo” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 67). Portanto, uma polifonia de universos operados por fugas, por deslocamentos e dobras habita o corpo, o qual compreendo como um território existente em imanência com a vida.

Até o momento, foram apresentadas as reflexões acerca do conceito de corpo enquanto território, proposto nesse estudo. Longe de buscar uma definição cristalizada, visto as complexidades que envolvem os conceitos aqui discorridos, as reflexões pretendidas deixam fissuras para novas e possíveis abordagens ao que concerne ao tema. Sua investigação – não apenas na ciência como nas artes, sobretudo na arte contemporânea – parece inesgotável, favorecendo discussões e inquietações acerca das suas definições, desdobramentos plásticos e estéticos.

Assim, outro convite se abre, para adentrarmos ao lugar de fala, ao território da arte contemporânea a fim de apresentar algumas obras e artistas que contribuem para pensar o corpo enquanto lugar das experiências artísticas, ou enquanto referência visual nas produções em arte, mas que igualmente abrigam inquietações

sobre o tema, possibilitando diálogos e aproximações com a pesquisa poética, que vem sendo apresentada ao longo desse texto.

2.3 A pele que se habita: engendramentos de uma estética corpórea

Encontrava-se em meio a cacos e escombros, nos cinzas pálidos de um deserto que consome a si mesmo. E na suposta árida superfície reside um jogo de forças, chocam-se fluxos, diria um acoplamento de mundos que pulsam intensidades, pensamentos, desejos. Confundem o fora e o dentro, a pele absorve e é absorvida, decompõem-se, abandona-se no íntimo lar, repouso da morte fecunda. Um corpo em seu constante devir.

A artista Francesca Woodman⁹ investiga o corpo diante das lentes fotográficas, problematizando a imagem de si, em que a exploração identitária se faz presente numa espécie de fragmentação e confinamento do corpo dissolvendo-se no espaço, dispersando-se entre as coisas do mundo.



Figura 19 – Francesca Woodman
(*House #3, Providence, 1975-1976*)



Figura 20 – Francesca Woodman
(*From Space, Providence, 1975-1978*)

⁹ WOODMAN, Francesca. **House #3, Providence, Rhode Island, 1975-1976.** **From Space, Providence, Rhode Island, 1975-1978.** Disponível em: <http://sotao73.blogspot.com.br/2008/10/francesca-woodman.html>. Acesso em julho de 2013.

A imagem do corpo vinculada a um “eu”, que não é mais único e indivisível, torna-se produto da construção imaginária dos artistas. Um corpo que desestabiliza certezas e vibra¹⁰ com intensidade às sucessivas dimensões de forças que o atravessam proliferando novas imagens da subjetividade e identidade. Neste diálogo, Chistine Greiner (2005) comenta que todo o corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo:

Mas dessa experiência arrebatadora, nascem deslocamentos de pensamentos que serão, por sua vez, operadoras de outras experiências, pronta a desestabilizar outros contextos – corpos ambientes. (GREINER, 2005, *apud* CANTON, 2009, p. 26)

Diante disso, faço minhas as indagações de Ernesto Boccara¹¹ em sua abertura do livro “O Corpo como Suporte da Arte”¹²: “O que faz do corpo humano ser um tema sempre muito discutido e debatido ao longo da história?” O interesse por tal tema parece não cessar, visto as dimensões que este alcança. Para Boccara (2003), é necessário contextualizar e localizar tais estudos para melhor análise e assim o faz resgatando alguns pontos de reflexão desse fenômeno em tempos contemporâneos.

Algumas observações para elucidar a ocorrência do grande interesse nas investigações sobre o corpo são apontadas, por um lado, pela banalização deste em massacres, guerras, tragédias naturais, imagem mercadológica e descartadora da mídia. Por outro, a intensidade do culto ao corpo e sua supervalorização mediante processos que visam seu rejuvenescimento e embelezamento, sejam eles por dietas alimentares, cirurgias plásticas, implantes, modelagens por aparelhos como os utilizados na academia, bronzamentos artificiais, tratamentos vitamínicos, relaxamentos, massagens antiestresse, etc. O corpo é construção cultural e sua imagem torna-se foco na mídia, a qual exerce seu poder difundindo padrões de uma estética idealizada (BOCCARA, 2003).

As relações entre corpo e cultura sempre existiram e refletem um ao outro as mudanças, os valores, as normas de uma sociedade à qual pertence. O autor ainda

¹⁰ Referência ao termo “corpo-vibratil” utilizado por Suely Rolnik em: ROLNIK, Suely. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**. Percurso - Revista de Psicanálise, São Paulo, v. 16, n. Ano VIII, p. 43-48, 1996.

¹¹ Professor do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp e professor de Design de Moda da Faculdade Senac da Moda

¹² PIRES, Beatriz Ferreira. O corpo como suporte da arte. São Paulo: Senac. 2003.

nos propõe a pensar nas várias “peles” que existiram na história da civilização ocidental:

...aquela da revolução agrária, que se configurou em paralelo às extensões do corpo biológico por meio dos instrumentos de trabalho; a pele mais complexa da revolução industrial, que se acoplou à primeira com a revolução das ferramentas em máquinas; até chegarmos à moderna revolução tecnológica, na qual a pele que revestirá nossos corpos é um conceito, referenciado nas tendências apontadas pela cultura pós-industrial tecnocrônica. Uma nova pele entra em jogo, marcada por ferro, fogo e perfuração, uma pele-comunicação, uma pele-cultura, construída com os artifícios de uma linguagem (BOCCARA, 2003, p. 12).

Deste modo, o corpo se torna foco incansável de investigações, e na arte o tema é abordado durante séculos. Primeiramente como representação em linguagens como a pintura, a escultura, o desenho, para então a partir da segunda metade do Século XX, como suporte de linguagem na *performance*, na *body art*, nos *happenings*, ou seja, o corpo torna-se a obra. Essas manifestações artísticas, ocorridas mais precisamente nas décadas de 60 e 70, apresentam o corpo em sua materialidade, seja ele próprio como suporte, seja na presença de elementos corpóreos como crânios, sangue, carne, entre outros.

No entanto os diálogos acerca do corpo, ainda recorrentes na produção artística contemporânea e diferentemente das formas até então representadas na história da arte, buscam novas compreensões do tema, independente da estética utilizada. Assim nos propõe, Beatriz Ferreira Pires¹³ que em suas investigações sobre o corpo como suporte da arte, assinala que na arte contemporânea o corpo passa a ser compreendido como “possuidor de grande potencialidade, preserva sua autonomia orgânica e funcional, tendo de adaptar-se a novas dimensões e formas” (PIRES, 2003, p. 95).

Falar em arte contemporânea é falar em incertezas, em indeterminações, seja pelas produções que abarcam um vasto repertório de experimentações estéticas, seja pelas discussões que ela provoca. Neste sentido, proponho refletir uma compreensão de corpo, que não apenas na sua presença física, na sua corporeidade, mas um olhar para ampliar e investigar outras conotações, ao que diz respeito a um corpo que é objeto e sujeito, que está para além da carne, pois ele também é crítica.

¹³ PIRES, Beatriz Ferreira. O corpo como suporte da arte. São Paulo: Senac. 2003.

Para ampliar esse diálogo, cedo espaço à Nizia Villaça (2003) que conceitua o corpo como sendo um completo conglomerado bio-psico-sociológico. Ele faz parte de um sistema cultural e interage com o mundo a partir de processos de subjetivação/dessubjetivação na contemporaneidade onde o corpo se encontra em discussões que sucedem:

Um viés naturalista, colocando-o como baluarte da resistência aos processos de desmaterialização e metamorfose propiciados pela ciência e pela técnica, seja através de novos investimentos simbólicos que privilegiem sua desconstrução em campos de força, sua perda de organicidade. Em ambas as correntes, os limites são discutíveis, pois podem ir do neoludismo reacionário a um neo-iluminismo tecnológico, com apostas no retorno à natureza e à corporeidade propriamente dita ou no acesso à progressiva perfeição de um metacorpo pós-orgânico e pós-humano (VILLAÇA, 2003, p.2).

É nos finais do século XIX que o corpo começa assumir suas complexidades, sendo entendido como um suporte do “eu”. O corpo no processo artístico passa por diversos estágios os quais provocam discussões sobre sua representação e as suas fronteiras com a matéria. Como contribui Villaça (2003), os gestos, as falas e imagens questionam a unidade corporal, sua identidade, sua estabilidade através de analogias como fragmentações, deslocamentos.

Dentro desse universo da experiência corporal, é de grande importância o trabalho de Lygia Clark, explorado pela crítica como referência de sensibilização e vibração corporal. Este é o caso de “*Objeto Relacional*”, em que saquinhos de plásticos contendo: ar; água ou areia; tubos de borrachas; meias; panos; isopor; entre outros objetos, são espalhados no espaço, o qual ela dá o nome de “consultório” e cada pessoa é convidada a experienciá-los, como um ritual de iniciação.

Mas a que somos iniciados? Rolnik (1996)¹⁴ comenta que neste trabalho somos iniciados a uma vivência, a um desmanchamento do nosso encontro, de nossa imagem corporal, para nos aventurarmos pelo processo do nosso corpo-vibrátil, sem imagem, uma viagem para além da representação.

¹⁴ ROLNIK, S. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. Percurso - Revista de Psicanálise, São Paulo, v. 16, n. Ano VIII, p. 43-48, 1996.



Figura 21 – Lygia Clark – Objeto Relacional, 1980

Fonte: <http://brmenosmais.blogspot.com.br/2010/08/lygia-clark-objeto-relacional-1980.htm>. Acesso em agosto de 2013.

Por outro lado, e com a pluralidade e multiplicidade de produções e manifestações artísticas, outras formas de pensar o corpo, ou então de apresentá-lo, reverberam nas produções artísticas contemporâneas inquietações acerca de um corpo que é sujeito, que vive as tensões e idealizações das sociedades de consumo e cada vez mais se encontra inseguro diante de tamanha espetacularização da imagem corporal. Em muitas obras verifica-se a possível desagregação do sujeito, de um “eu” descentralizado e fragmentado. Um exemplo é a produção de John Coplans¹⁵ que investiga uma desconstrução do corpo por meio do auto-retrato, (Figuras 22 e 23).

O artista, investiga o próprio corpo marcado pela ação do tempo, a partir da linguagem da fotografia, expondo imagens em larga escala, algumas vezes em grupos. Coplans despersonifica o corpo, fragmenta-o de maneira a não revelar a identidade. O rosto deixa de ser o principal atuante do retrato abrindo espaço para mãos, pés, dedos, pernas, formando novas narrativas sobre o corpo, no qual as

¹⁵ John Coplans (1920-2003) – artista britânico: fotógrafo, pintor, escritor e curador. Imagens extraídas do site: <http://www.josephbellows.com/artists/john-coplans/images/#18>. Acesso em julho de 2013.

imagens revelam uma carne maleável e escultural. Suas obras podem nos direcionar a refletir sobre como a sociedade vê o envelhecimento, sobretudo por estarmos diante de uma cultura que tem supervalorizado o corpo jovem e viçoso recorrendo a diversas maneiras de conservar a própria carne – cirurgias, implantes, cosméticos, entre outras – quase como a busca por uma eternização da idade a ser gravado na pele.



Figura 22 – John Coplans
(*Hands Holding Feet*, 1985)



Figura 23 – John Coplans
(*Back and Hands*, 1984)

Assim, percebo que o corpo na arte contemporânea, apresenta uma estética inclinada para a vida e se nos faz desestabilizar certezas, é em meio a essas bases instáveis que nos sentimos vivos. A densidade e superfície dos corpos revelam discussões que ultrapassam as fronteiras do “eu” e da pele numa existência materializada e estetizada em que os artistas comentam e potencializam a vida na busca de sentidos em um novo contexto histórico.

Vestimentas, adornos corporais, tatuagens, *piercing*, maquiagem, cirurgias, entre outros, são também maneiras de construir relações de identidade os quais determinam uma cultura e os processos de subjetivação operantes no corpo sujeito. Se olharmos atentamente para a história, esses elementos se fazem presente com intenções de singularização e diferenciação dentro de um grupo. Na contemporaneidade os modos de apresentação do corpo criam símbolos e significados que ao estarem inseridos nos trabalhos dos artistas, ganham novas dimensões que transcendem a ideia, apenas, de uma representação da imagem

corporal. Assim, as experimentações na arte contemporânea fazem sentir na pele as outras possibilidades de investigação do corpo.

A artista e pesquisadora Priscilla Davanzo¹⁶, trabalha na vertente da *body arte* e da performance articulando diversas experimentações corporais. Em 2000 realizou um processo radical de tatuagem “As vacas comem duas vezes a mesma comida”, uma crítica a superficialidade humana (CANTON, 2009). A artista tatuou todo o corpo com manchas de vacas holandesas.

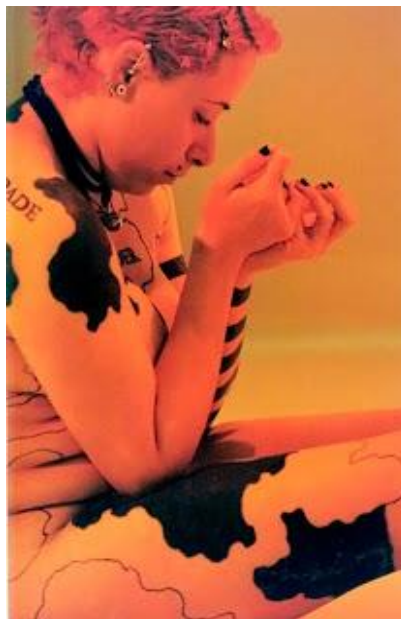


Figura 24 – Priscilla Davanzo. *Performance* “As vacas comem duas vezes a mesma comida”
 Fonte: <http://horrorcorebrasil.blogspot.com.br/2011/07/priscilla-davanzo.html>. Acesso em agosto de 2013

A ideia de permanência e verdade associada à dor são elementos que possibilitam à artista investigar plasticamente a atividade humana ligada ao culto ao corpo, como, por exemplo, tratamentos de beleza e exercícios físicos:

Essa ideia do permanente assusta as pessoas, porque ninguém quer assumir esses compromissos. A tatuagem permanente representa o conceito totalmente diferente. Seria outra coisa se ela fosse pintada com uma tinta guache, por exemplo, principalmente no caso das tatuagens de

¹⁶ Priscilla Davanzo possui Graduação e Mestrado em Artes Visuais pela UNESP. Defendeu a pesquisa “Corpo obsoleto: projetos artísticos para uma nova concepção do corpo humano”. Atua nos seguintes temas: *body modification*, *body art*, arte contemporânea e arte conceitual.

vaca que eu faço no meu corpo. Assim, eu estou sendo vaca para sempre, não estou brincando de ser vaca. (DAVANZO, 2000, *apud* CANTON, 2009, p. 37).

O elemento dor está presente como forma de sentir a vida e, para Davanzo, não equivale à violência. Na performance *Pour être plus belle et plus efficiente*, a artista costura na pele flores que ela mesma colhe de um jardim, produzindo marcas reais no corpo, o que para ela trata-se de um embelezamento – a dor como crítica às práticas cosméticas.



Figura 25 – Priscilla Davanzo. Performance *Pour être plus belle et plus efficiente* (2005)
 Fonte: <http://www.behance.net/gallery/pour-etre-plus-belle-et-efficiente/4097335>. Acesso em agosto de 2013

Enquanto Davanzo produz marcas no próprio corpo, o artista Jordan Eagles utiliza sangue animal e metais em pó para criar suas obras envolvendo o observador numa experiência sensorial repleta de reflexões, que ao primeiro momento emana certa estranheza, adjetivo muitas vezes atribuído ao seu trabalho, mas que talvez possa nos remeter mais à vida que a morte.

Estão as almas ligadas à carne? O que experienciaram as mentes antes de entrarem no ventre? Quando desenvolveram os corpos personalidades? Para onde vão as almas quando o corpo perece? São estas as questões que povoam o imaginário de Jordan Eagles, o intitulado “Artista do sangue”¹⁷

¹⁷ Trecho de abertura da reportagem extraído do site <http://obviousmag.org>. Disponível em: http://obviousmag.org/archives/2010/02/jordan_eagles_o_artista_do_sangue.html. Acesso em julho de 2013.

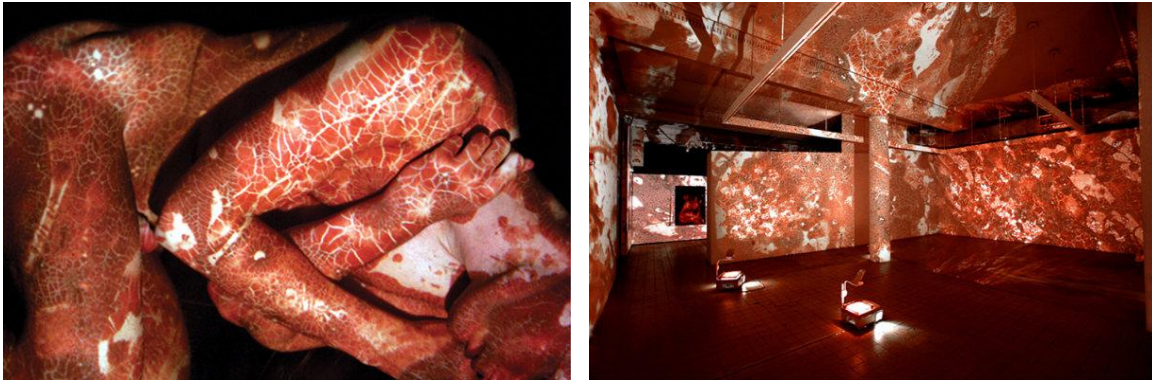


Figura 26 – Jordan Eagles. *Hemosapien*, 2009

Fonte: http://obviousmag.org/archives/2010/02/jordan_eagles_o_artista_do_sangue.html. Acesso em julho de 2013

Eagles explora o corpo para além da superfície. Temas como a regeneração e as conexões metafísicas entre o corpo, a mente e natureza tensionam seu trabalho no qual se apresenta em fotografias e instalação. As imagens são projetadas em corpos de modelos nus e a investigação resulta em trabalhos multidimensionais e translúcidos revelando todos os detalhes e texturas. O artista ¹⁸ acredita que de alguma forma todos estamos ligados uns aos outros, conectados com uma energia maior. Para alguns pode ser denominado Deus, para outros apenas uma energia. Mas entende que há um processo maior acontecendo que exerce mudanças sobre todos nós. Questiona sobre o que define nossa personalidade, nosso senso de lugar e senso de si mesmo. Seria a genética? Seria uma carga elétrica atuando com nossa biologia? Outras inquietações tais como o que significa ser “eu”, quem sou eu e o que significa “eu” com os outros, movem os pensamentos do artista que de alguma maneira esbarra na sua produção artística, que evoca uma força indagadora sobre a vida.

Muitos são os artistas que investigam temas relacionados ao corpo nas mais diversas experimentações, abrindo debates que estão longe de encerrar, sejam eles na arte como em outros campos de conhecimento. A relação que proponho desses artistas com o trabalho poético dessa pesquisa é, justamente, a investigação sobre a temática do corpo, assim como o modo de pensar o papel da arte contemporânea; se é que é possível dizer que ela carrega consigo algum “papel”, talvez, isto seria

¹⁸ Declaração do artista sobre suas obras na St. Louis Magazine em: <http://www.jordaneagles.com/press>. Acesso em dezembro de 2014.

cair em rótulos, atribuir uma especificidade para algo que atualmente é constituído menos por definições, e mais por intensidades e multiplicidades. Sugiro, então, pensar que ela nos provoca encontros, que produz tensionamentos, e seus agenciamentos de forças pulsantes se localizam no acontecimento, no que está entre meu olhar e a obra, e o olhar que esta nos devolve, uma breve passagem pelo pensamento de Didi-Huberman (1998) que sugere um contato com as imagens no que está para além do visível e a capacidade que ela tem de nos atingir. Poderíamos pensar essa noção do ato de ver vinculada ao corpo. O olhar lançado e o olhar devolvido poderiam ser pensados naquilo que nos atinge fisicamente – seja pelo estranhamento ou repulsa – mas que também atinge nosso corpo naquilo que é percebido por ele, que movimenta nossas certezas, nos inquieta.

A partir dessas considerações, faz-se necessário explorar outros territórios da arte no que diz respeito aos diálogos que ela estabelece com as novas tecnologias, sobretudo a utilização da fotografia, que engendra caminhos para explorar os meios digitais, recursos presentes no contexto contemporâneo e que acabam por mudar nossa relação e percepção de mundo se instalando como novos modos de construção de saberes. Na experiência artística, estes sintomas se localizam tanto no processo de elaboração da obra, enquanto técnica e pensamento, como na concepção de uma nova estética. Proposta de reflexão para os próximos diálogos, em que, a partir da fotografia encontram-se possibilidades para explorar novas configurações das imagens, estas, particularmente associadas ao fazer artístico digital.



*“Corpo tocado, tocante, frágil, vulnerável,
sempre mutante, fugaz, inapreensível,
evanescente sob a carícia ou o golpe, corpo
sem casca, pobre pele estendida sobre uma
caverna onde flutua nossa sombra...”*

(Jean-luc Nancy)

3. SUPERFÍCIES (RE)CONFIGURADAS E UMA ESTÉTICA DA HIBRIDAÇÃO

3.1 Devir potência da imagem

Se revisitarmos a história das imagens – formas, produção, recepção – percebemos que sua transformação está intimamente ligada aos modos de produção de determinada época, cujas concepções estéticas também variam de um período a outro. No campo específico da fotografia analógica e da fotografia digital, é possível assinalar, talvez, as mudanças mais profundas em termos de materiais, processos, superfícies, redes de difusão, que inquietam os modos de operar abrindo caminhos para uma nova estética voltada para a flexibilidade, a mobilidade, a multiplicidade. Nesse contexto, parece não ser possível tratar de dizer que a fotografia digital se localiza em uma atualização da fotografia analógica ou sua substituição, mas que propõem um novo modo de produção no âmbito da arte e da cultura em consequência das necessidades atuais no campo das novas tecnologias, assim como uma adaptação aos novos modos de subjetivação do mundo contemporâneo. Se antes a imagem dependia dos processos químicos para ser concebida enquanto um produto fotográfico, hoje, com a tecnologia digital ela se torna códigos numéricos que possibilitam explorar infinitas possibilidades de criação, o que lhe confere não apenas uma representação do mundo, mas uma apresentação de mundos possíveis.

Para adentrar nesse território de possibilidades, apresentam-se algumas considerações significativas sobre o processo de mudança que abarca a produção fotográfica na arte contemporânea, particularmente na relação estabelecida com as novas tecnologias, no que pertence ao processo de elaboração da imagem. Nesse sentido, cabe apresentar os pensamentos de François Soulages (2010) e André Rouillé (2009) para apontar a passagem dos desdobramentos estéticos no interior do fazer artístico, assim como visitar as concepções de Rubens Fernando Junior¹⁹ (2006) que propõe o conceito de fotografia expandida para compreender os

¹⁹ Diretor e Professor titular de Teoria da Comunicação da Facom – FAAP, Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Autor de *Labirintos e identidades: panorama da fotografia brasileira (1948-1996)*, Editora Cosac Naify.

processos contemporâneos de criação fotográfica, e então Edmund Couchot (2003), que desenvolve suas teorias acerca da arte numérica. Desse conjunto de idéias, pretende-se uma aproximação com a construção poética da investigação artística apresentada ao longo desse texto dissertativo.

Soulages (2010) propõe revisitar e reavaliar as diferentes expressões da linguagem fotográfica em uma compreensão dialética das diferentes correntes da fotografia, principalmente pelo seu reconhecimento enquanto arte e o diálogo que estabeleceu com outras manifestações artísticas. O autor inicia seu discurso teórico mencionando que, assim como ocorrem mudanças no mundo, as representações desse mundo também mudam e isso pode ser localizado pela própria apreensão do público que há trintas anos concebia a fotografia em duas diferentes correntes: a fotografia enquanto reportagem e a fotografia amadora. Atualmente, a tendência é separá-la a partir de distinções tais como: fotografia da moda, fotografia documental, fotografia criativa, fotografia plástica. Por outro lado, o autor ressalta que a própria fotografia mudou enquanto seu conteúdo e manifestações.

os trabalhos notáveis de muitos fotógrafos de hoje e de ontem são conhecidos e reconhecidos, expostos e publicados; as ligações e as hibridações entre a fotografia e as outras artes multiplicam-se; as abordagens teóricas, históricas e críticas da fotografia desempenham um papel efetivo; o desenvolvimento da televisão, do vídeo, da digitalização e da multimídia põe em causa, e até mesmo em crise, determinadas práticas fotográficas (SOULAGES, 2010, p. 232)

Soulages (2010) chama a atenção para o fato de que essa mudança faz gerar em alguns a perspectiva de que a fotografia está mais relacionada com a arte, a existência, um eu, e não com uma história presente da sociedade; desse modo, a fotografia deveria ser plástica ou, ao menos, criativa e, assim, o interesse pela reportagem se perderia. Nessa compreensão, o autor questiona, em meio a uma crise econômica, política e cultural, a possibilidade de existirem projetos e objetos fotográficos que possam ao mesmo tempo questionar a sociedade, o político e trabalhar o lugar da arte. Esse questionamento refere-se exclusivamente à fotografia contemporânea a qual assume um caráter mais complexo em relação à produção e manifestação das imagens. Assim, a fotografia enquanto reportagem seria um instrumento direcionado às massas, utilizado pelos meios de comunicação e mesmo o seu tratamento estaria privilegiando o sensacional, o chocante e de maneira puramente repetitiva e estereotipada, ao passo que à fotografia plástica – aberta a

combinações de práticas e materiais – caberia o papel de uma invenção quanto à criação.

O que parece incidir nesse contexto, é que a fotografia contemporânea apresenta um mundo e o questiona de modos diferentes, investiga a realidade e as representações sociais, ao mesmo tempo em que questiona as imagens, sua produção e concepção de uma estética calcada no contexto histórico e cultural a que pertence e assim, segundo o autor, permite explorar as tensões e conflitos que permeiam o material e objeto fotográfico, os resultados, os eventos sociais, a existência, o imaginário, o “real” e a complexidade específica da fotografia contemporânea em um pensamento dialético sobre a diferenciada pesquisa fotográfica na essência da própria fotografia.

Soulages (2010) aponta que no final do século XX já se operava uma ruptura da fotografia enquanto reportagem sobre a sociedade do espetáculo, traduzindo em uma produção que é percebida em uma outra relação com o tempo, pois os fotógrafos não buscam mais capturar um instante, mas questionam-se no tempo sobre a sociedade e sobre nós mesmos. Um dos exemplos mencionados pelo autor é a fotografia de Sebastião Salgado, artista que se dedica a um programa de investigação desde 1987, buscando apresentar na fotografia o fim de uma época. Isso permitiu que produzisse uma obra que alia o documentário e o trágico, o social e o humanismo, o histórico e o eterno, considerando-o um representante paradigmático dessa maneira de fotografar. Do mesmo modo, Soulages comenta a etnologia presente nas obras de Raymond Depardon que realiza trabalhos a partir da sociedade africana, sociedade francesa, sociedade nova-iorquina, sempre em um confronto com a sociedade, mas nunca da mesma maneira, produzindo olhares cruzados, pois seus trabalhos podem servir de ponto de partida para as reflexões de etnólogos, os quais, por sua vez, também utilizam a fotografia, fotografando ou trabalhando com fotógrafos no interesse de uma pesquisa científica. Outra corrente de produção estaria ligada a interação entre fotógrafo e não fotógrafos, quando o artista realiza fotografias em conjunto com um público que não possui uma cultura fotográfica, resultando, deste modo, um instigante trabalho do ponto de vista de uma abordagem original de realidades sociais. Também enquanto crítica da realidade política e econômica, a fotografia exerce essa reflexão em obras que criticam a publicidade, a televisão, as representações de realidades engajando-se, assim, no

cerne da sociedade contemporânea provocando novos saberes nos modos de olhar a sociedade, a imagem e a arte (SOULAGES, 2010).

Mas é na reflexão de uma estética singular da fotografia, buscando sua especificidade, que Soulages propõe um estudo que parte das condições de produção de uma foto, no intuito de compreender os processos artísticos contemporâneos de produção de imagem, elaborando o conceito de fotograficidade como concepção de uma estética dos possíveis, do misto, das recepções inacabáveis, porém, não em uma análise universal, mas no sentido de pensar o estudo da própria foto em sua realidade material. A fabricação de um material, seria para o autor, a produção da foto, que não poderia ser compreendida apenas por suas condições de fotografia, ato fotográfico, objeto, índice, símbolo e ícone como algo que a torna possível, mas investigar a coisa em si mesma para compreendê-la. O conceito de fotograficidade organizado por Soulages (2010) designa o que pertence à esfera da fotografia, o que é fotografado, o que torna algo uma foto apontando uma característica que explora a propriedade abstrata que faz a singularidade do fato fotográfico, a possibilidade de pensar as potencialidades fotográficas na sua relação com o inacabável, ou seja, “o fato de ter potencialidades sempre manifestáveis ao infinito: a fotografia é, portanto, a arte do possível, tomada em seu sentido próprio” (SOULAGES, 2010, p. 129).

Desse modo, como infere Soulages, estudar a materialidade de uma foto é deparar-se com sua indefinição, pois uma fotografia pode ser concebida em diferentes matérias, seja impressa em um suporte, seja no estado de luz de imagem projetada. Para compreender essa concepção, o autor opera um deslocamento para além do resultado obtido, debruçando-se na matriz inicial da fotografia, os processos de manipulações dos negativos e o resultado alcançado. Assim, a característica da fotograficidade estaria nessas relações do processo investigativo da imagem fotográfica e de suas infinitas possibilidades: Desde o ato fotográfico, a obtenção do negativo e o trabalho com o negativo.

Nessa investigação, há possibilidade de analisar a fotografia a partir do sujeito fotógrafo e o processo de ato fotográfico que implica a obtenção da imagem pela manipulação da câmera fotográfica; o tempo do homem com a máquina e depois o tempo no laboratório, pressupondo uma abordagem humanista. Ou então, uma análise focada no processo fotográfico em uma abordagem materialista, relativa ao material, à manipulação do negativo: exposição, secagem. A abordagem materialista

parece revelar-se com mais interesse para Soulages (2010), pelo fato de o homem se confrontar em dois momentos com o material fotográfico: a obtenção generalizada do negativo e o trabalho com o negativo, o que por sua vez caracteriza esses dois procedimentos na obtenção de algo que será fixo e definitivo, mas que se distinguem em seu modo de ser, visto que o primeiro é marcado pela irreversibilidade – uma vez que o ato fotográfico é irreversível, não se poder agir como se ele não existisse, pois mesmo que se possa fotografar novamente, não se pode desencadear o mesmo processo, pois o filme perde a virgindade original. No entanto, a partir do negativo pode se obter uma infinidade de fotos diferentes, ao intervir nas suas etapas: “exposição, revelação, banho interruptor, fixação da imagem, lavagem, secagem” (SOULAGES, 2010, p. 131). O trabalho com o negativo seria inacabável, pois pode ser sempre retomado e de maneiras potencialmente diferente. A fotograficidade é então a articulação do que é irreversível e inacabado, entre a perda e a permanência.

O trabalho fotográfico de Raoul Ubac *“Penthesilée”* (O Combate das Pentasiléias) parece pertinente para demonstrar as manipulações técnicas que os artistas fotógrafos recorriam para produzir novos efeitos na imagem (Figura 27). Rosalind Krauss (2013) aborda os estudos do artista em questão e nos fornece a descrição do processo criativo da construção da fotografia do artista. Além das manipulações com a própria câmera no ato fotográfico, realizado por artistas no Século XX, a autora chama a atenção para a violência ótica cometida por Ubac sobre o corpo, em uma longa série de fotomontagens complexas, elaboradas nos anos 30. O resultado se constitui em sucessivos ataques de solarização.

Em um primeiro momento, produzia imagens variadas da mesma fotografia para, em seguida, ser refotografado e solarizado outra vez. A solarização consiste no processo de insolar uma folha de papel foto-sensível, já exposta durante a tiragem, transformando as sombras mais profundas da imagem positiva (sombras que definem o contorno dos objetos sólidos) o que, então, será interpretado com o efeito de uma corrosão ótica. Invertendo em exagero a relação de luzes e sombras no lugar exato onde se inscreve a forma, a solarização é um procedimento que pode estar a serviço do informe da imagem. O resultado nessa fotografia de Ubac é a degradação da matéria, a luz incidindo as fronteiras dos corpos, que por sua vez, são invadidos pelo espaço. Com isso, pode se dizer que essas estratégias que

apontam uma perspectiva deformadora da imagem, seria a representação da inversão da realidade (KRAUSS, 2013, p.180).



Figura 27. Raoul Ubac, Sans titre, "Penthesilée", 1939

Fonte: <https://laphotographiedanslesurrealisme.wordpress.com/tag/raoul-ubac/>. Acesso em fevereiro de 2015.

Embora Soulages (2010) discorra sua abordagem a partir do negativo e sua exploração estética, o autor abre caminhos para reflexões no âmbito da imagem digital, em que não há um negativo, e nesse caso, haveria apenas o irreversível e uma estética do vestígio, conforme o autor. Entretanto, na imagem digital, teríamos a digitalização como equivalente ao negativo e então a exploração dessa digitalização estaria também na ordem do inacabável, visto que permite um aproveitamento prático e estético mais complexo ao que envolve a capturação de uma imagem matriz e a possibilidade de em seguida realizar retoques, transformações e assinalando, assim, apenas uma das modalidades possíveis nesse meio computacional. Segundo Soulages: “a estética digital é uma estética da hibridação, em uma nova ordem visual e nova maneira de produzir, de comunicar e de receber imagens” (SOULAGES, 2010, p. 134).

Desse modo, o conceito de fotograficidade, cunhado por Soulages, possibilita pensar a especificidade da fotografia e concebê-la como uma estética própria, mas é no interior desse paradigma que talvez possamos encontrar as condições para pensar a fotografia na arte contemporânea, sobretudo no âmbito da arte e tecnologia ao que concerne o uso dos meios digitais para configurar e explorar uma nova estética das imagens.

Segundo Rouillé (2009), no decorrer dos anos 80 a fotografia – enquanto material de captura mimética e tecnológica – adquire um lugar importante na arte pelas razões das transformações ocorridas na própria fotografia, na arte e no mundo. A era da mecânica e da química dá lugar à era eletrônica, ou seja, a um outro estado de ciência, informação e necessidades em imagens que ultrapassem as funções práticas dos procedimentos fotográficos para valorizar a estética das imagens tornando-a um material artístico, acompanhado da evolução das práticas, em um reino de misturas e hibridações, principalmente no século XXI.

Desse modo, os artistas contemporâneos preocupam-se menos com um mimetismo e representações em suas propriedades tradicionais, tais como a nitidez e transparência, e exploram a fotografia como uma manifestação, um elemento que remete a ele mesmo. Como comenta Rouillé (2009): “a fotografia passa do *status* de documento (ferramenta ou vetor) para o de material artístico quando a representação produzida é abolida na apresentação dada” (ROUILLÉ, 2009, p. 342). Assim, a fotografia não estaria representando ideias de um real, mas atualizando as idéias que formou de si fazendo dela uma apresentação mecanizada a partir do momento em que transfere a produção de imagens realizadas pela mão do artista para uma máquina, ou seja, a tecnologia substitui a ação manual do artista ou então recobre-a pelo processo tecnológico. Como ainda infere Rouillé (2009), a fotografia faz a arte ir à deriva, pois como os *ready-made* de Duchamp, que não constituíram uma representação e tampouco a fabricação manual de um objeto, criar estaria na lógica do escolher, e, assim, a fotografia na arte contemporânea traz consigo mudanças às condições de criação.

Diante desse contexto e do cenário atual da fotografia na arte contemporânea e sua crescente afinidade com as tecnologias digitais, atenta-se para a complexidade dessa produção que passa por redefinições ao longo da história e com isso vem contribuindo para novas formas de experiências perceptivas que perpassam não apenas o público, mas também o artista no processo de elaboração

do trabalho, que o permite criar em infinitas possibilidades. Nessa perspectiva, Rubens (2006) incorpora o conceito de fotografia expandida para compreender essa produção a partir do processo de criação do artista, na contaminação das técnicas, das manipulações e interferências nas imagens assim como os hibridismos de suportes e que torna impreciso uma nomenclatura para tal produção.

Para essa denominação, Rubens (2006) apóia-se nas reflexões de textos de Rosalind Krauss sobre escultura expandida e no texto de Gene Youngblood, que na década de 70 discorre sobre o cinema expandido, buscando compreender a expansão do cinema com a televisão, o vídeo, e as artes visuais. Também das discussões oriundas do Seminário “Panoramas da Imagem”, realizado no MuBe – (Museu Brasileiro de Escultura) em São Paulo, em 1996, Rubens elabora um ensaio a partir das reflexões sobre o tema da nova produção fotográfica brasileira. Além disso, o conceito parte pela definição do crítico, fotógrafo e editor da revista *European Photography*, Andreas Müller-Pohle, para o qual a fotografia expandida seria aquela que rompe com as formas tradicionais da fotografia e amplia os conceitos das novas produções de imagens fotográficas, sendo que no contexto atual predominam as produções de imagens digitais.

Como um recorte das várias possibilidades existentes para entender a fotografia, Rubens (2006) propõe explorar as poéticas do processo criativo do artista que acaba por reorientar os paradigmas estéticos dessa linguagem. Na busca pela diversidade e multiplicidade dos procedimentos elabora-se uma manifestação imagética que se configura em um estado instável e cada vez mais leva o artista a apresentar uma ideia orquestrada com o trabalho processual que, segundo Rubens (2006), estaria imbuído de hibridismos e contaminação visual que balançam de tempos em tempos as certezas das imagens fotográficas, assim, as sínteses e combinações estariam entrelaçadas com “processos primitivos, alternativos e periféricos associados ou não a novas tecnologias” (RUBENS, 2006, p. 16).

Dentro dos conceitos de fotografia expandida (ou fotografia experimental, construída, contaminada, manipulada, criativa, híbrida, precária, entre tantas outras denominações) devemos considerar todos os tipos de intervenções que ofereçam à imagem final um caráter perturbador, a qual aponta para uma reorientação dos paradigmas estéticos, que ousam ampliar os limites da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade (RUBENS, 2006, p. 17).

Desse modo, os procedimentos técnicos caminham em direção a novas questões conceituais da fotografia em que as preocupações com a perda e a referência fotográfica dão lugar a uma produção que sugere diferentes modos de sentidos ao mesmo tempo em que não se pode mais questionar a veracidade das imagens, pois estas passam por diferentes estágios de intervenções e em diferentes níveis. As imagens fotográficas contemporâneas apresentam um mundo de ficção, abandonam sua relação com o mundo “real” a partir do momento que as experimentações tornam-se o ingrediente de subversão das aparências, apresentando uma outra “realidade” (RUBENS, 2006).

Das estratégias dos procedimentos técnicos sugeridos por Rubens, encontram-se três níveis de intervenção: (1) A relação do artista e o objeto: a construção do assunto da fotografia inclui “As apropriações de imagens; a encenação do auto-retrato; construções por miniaturas, construções de ‘realidades’, direção das cenas, diários íntimos, entre outros.” (2) O artista investiga novas potencialidades do aparelho, reinventa possibilidades e isso pode ser entendido como o “movimento (horizontal, vertical, circular) da câmera durante o registro gerando imagens trêmulas”. Filtros e desfoques, uso de câmeras artesanais; amadoras; lentes com baixa qualidade, entre outras. (3) O artista interferindo na própria imagem fotográfica (negativo/positivo); combinar a fotografia com outras mídias; outros suportes; manipulação da matriz após a digitalização utilizando *softwares* variados. (RUBENS, 2006, p. 18).

No conceito de fotografia expandida, toma-se a possibilidade de qualquer tipo de intervenção e manipulação da imagem e procedimentos fotográficos em qualquer nível, alargando limites e apresentando um caráter mais inventivo e inovador e com isso, como sugere Rubens, os artistas dotam suas imagens de densidade política, histórica e poética, não mais a busca por um movimento decisivo, singular, mas a busca por novas evidências. Por esse motivo é pertinente compreendê-las mais como um conceito de idéias, possibilidades visuais que condensam inquietações, “ruídos, incompletudes, ausências, o interesse pela banalidade do cotidiano, processos de fragmentação, e simultaneidade, processos de desconstrução. Tudo articulado em uma espécie de narrativa visual” (RUBENS, 2006, p. 18). Ainda complementa que, em um contexto que parece desencadear uma hegemônica subjetividade, talvez se possa pensar a produção contemporânea como um baluarte de discussões que apontem reflexões sobre os regimes de dominação impostos à

sociedade. “Daí talvez, a produção contemporânea busca problematizar suas questões nos limites, na expansão, nas questões da identidade, da memória, do território, das etnias, do coletivo, do gênero, do corpo, da materialidade do suporte, entre muitas outras” (RUBENS, 2006, p. 19).

A partir dessas explorações visuais e considerando que vivemos em tempos de profusão e proliferação das mídias digitais, Antonio Vargas²⁰ investiga uma pintura fundada na apropriação de imagens digitais encontradas em sites de sexo explícito ou sadomasoquismo, registros de intervenções militares em guerras e favelas, as quais são incorporadas em seu trabalho artístico – na série Grotesco – embasado na construção de imagens em ambiente digital. Entendendo a apropriação como uma estratégia que, de certa forma, recusa permanecer o significado único de uma obra e questiona as noções de autoria e originalidade (fenômeno antigo nas produções artísticas), é através das digitalizações de imagens da contemporaneidade e sua veiculação na internet, que Vargas enxerga as potencialidades e possibilidades das apropriações visuais.

O cenário que Vargas cria em suas pinturas é atenuado pelo uso de reproduções de *Ukiyo-e*: gravura japonesa impressas em tecidos, cujos temas dizem respeito à vida cotidiana nas cidades e nas atividades das *gueichas*, atores de teatro, lutadores de sumô, guerreiros, batalhas, paisagem e sexo. Com um sentido de reorientação de signos, Vargas recombina fragmentos de imagens digitais através de colagens produzidas por *softwares* de tratamento de imagens. Em seguida são impressas em papel fotográfico ou telas, recebendo, após, camadas de tintas. Apesar de aparecerem “finalizadas” na pintura a óleo, o trabalho preserva as características de imagem construída em ambiente digital (Figura 28).

Em um primeiro momento, ficamos imersos nestas pinturas que apresentam um sistema de cores fortes e traços marcantes. Porém, com um olhar mais atento, aos poucos começamos a observar cada detalhe, ora nas distorções dos pixels, ora nas cenas que integram dor, conflito e erotismo. As imagens do artista sugerem um

²⁰ Nascido em 1961, possui graduação em Artes / Pintura / UFRGS (1986), Doutorado em Artes / Pintura na *Facultad de Bellas Artes / Universidad Complutense de Madrid-Espanha* (1992) Pós-Doutorado *Universitat de Barcelona* (1996), Antropologia Social e da América e História da África. (Espanha). Professor na Universidade do Estado de Santa Catarina (Brasil), desde 1993, trabalhando em programas de graduação e pós-graduação. Possui três linhas de pesquisas: Grotosque na Arte Contemporânea, Hermenêutica, Simbólico e Arte, Educação Artística. Artista Visual com exposições no Brasil, Alemanha, Espanha, EUA e Portugal.

disfarce, como comenta André Mesquita (2008)²¹, quase uma camuflagem improvável do prazer proibido e do indesejável. Como uma metamorfose, a “Imagética grotesca”, apresenta suas ambivalências temporais entre o antigo e o novo, o nascimento e a morte, funcionam como gestos de figuração e desfiguração e se instalam na fronteira entre arte e vida.

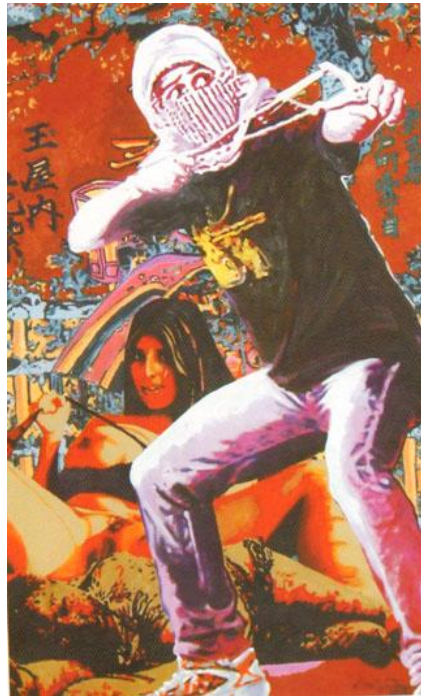


Figura 28 – Antonio Vargas. A origem do mundo, 2007, Impressão digital e óleo sobre tela, 210x130 cm (Fonte: VARGAS, Antonio. **Grotesco: Grotesque/ textos de Antonio Vargas e André Mesquita** - Catálogo do artista 1º edição. Florianópolis: UDESC, 2008)

Na concepção do artista, não se trata apenas de colorir uma imagem digital, mas produzir uma “fatura pictórica”, em que existe pela preexistência da experiência perceptiva e confecção de uma imagem digital. A pretensão é de problematizar o conceito de pintura para pensar as possibilidades atuais como linguagem pictórica contemporânea. A junção de diferentes referências culturais, a manutenção dos signos são elementos que se apresentam intencionalmente para contribuir com a problematização conceitual em cada tela. O resultado é o conjunto de práticas comportamentais da vida contemporânea, temáticas que fecundam as mídias atuais

²¹ Informações contidas em: VARGAS, Antonio. **Grotesco: Grotesque/ textos de Antonio Vargas e André Mesquita** - Catálogo do artista 1º edição. Florianópolis: UDESC, 2008

e elaboradas mediante um processo que rediscute estratégias pictóricas (VARGAS e MESQUITA, 2008).

No contexto das considerações teóricas dos autores sobre a produção de imagem na fotografia contemporânea, assim como os processos investigativos pertinentes às manifestações artísticas que fazem uso da fotografia e das tecnologias digitais, a construção poética da pesquisa – que vem sendo discorrida ao longo desse trabalho – parece aproximar-se de tais discussões, considerando que a proposta baseia-se na fotografia digital seguida de manipulações e tratamentos em *softwares* de edição de imagem. O corpo capturado pela câmera fotográfica transforma-se em uma imagem numérica²² que no ambiente digital está sempre em potência de um vir a ser. Nesse ambiente, tais imagens vão recebendo alterações, com inserção de outras imagens, manipulação de cores, texturas, recortes, montagens. Um movimento de transformações vai contaminando cada nova construção, configurando-se em um processo experimental inacabado (Figuras 29 e 30).

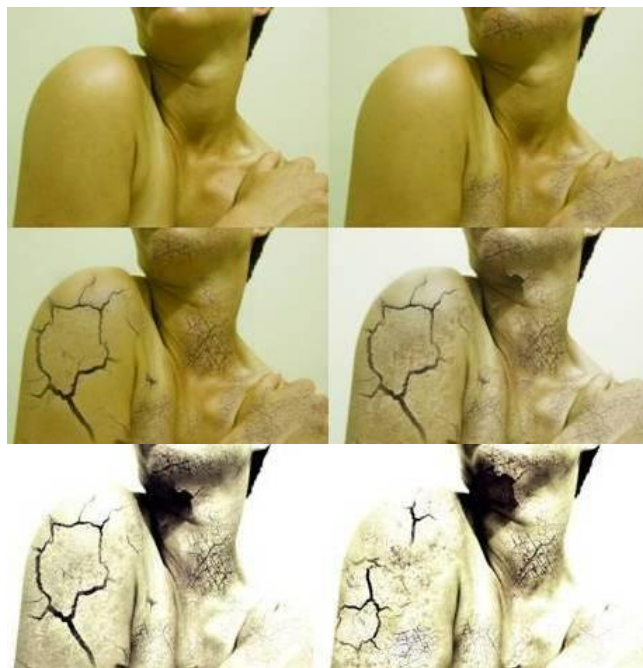


Figura 29 – Série I processo de alteração da imagem em meios digitais
Fonte: Arquivo pessoal

²² Conceito elaborado por Edmont Couchot em: COUCHOT, Edmond. **A Tecnologia na Arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.



Figura 30 – Série IV processos de configuração da imagem em meios digitais para projeção
Fonte: Arquivo pessoal

Poderia, talvez, pensar que a imagem digital dobra-se, desdobra-se e redobra-se no território de sistemas complexos que organizam e reorganizam superfícies estéticas pixelizadas simulando a “presença” de um corpo fragmentado, ou seja, uma presença não física, materializada, mas na ordem da apresentação de sinais codificados, da informação interpretativa de um corpo. Cada manipulação da imagem poderia ser entendida como dobras de informações que vão constituindo-a em uma nova imagem, a qual pode ser sempre alterada novamente, em um desdobramento de infinitas possibilidades.

Para compreender essa linguagem binária e a produção dentro desse mundo codificado, Couchot (2003) lança considerações importantes para refletirmos sobre as ferramentas tecnológicas ligadas à informática e ao computador, as quais permitem explorar o trabalho artístico. É através dos *bits* que imagens, sons e textos podem ser tratados e convertidos em signos codificados, na qual o autor denomina de síntese numérica, no entanto, ressalva que tal síntese e numerização das

imagens constituem apenas uma das particularidades no tratamento da informação, pois também simulam artificialmente o pensamento e a inteligência.

3.1.1 A imagem digital como análogo numérico do mundo

Segundo Couchot (2003), é no século XX que podemos presenciar um avanço tecnológico vinculado ao computador, mas seus efeitos são sentidos até hoje enquanto processo de subjetivação transformando os modos de percepção do sujeito ao estabelecer uma interatividade com os dados visuais a partir de uma linguagem específica do cálculo numérico, que passa a propor não mais uma representação da realidade, mas uma simulação. Esta, por sua vez, desconstrói o real a partir da linguagem lógico-matemática em seu aspecto visível ou em um devir virtual quando em interação com o observador, nesse caso, a imagem numérica teria a capacidade de interagir em uma espécie de diálogo tanto com quem a olha como com aquele que a cria.

Para criar uma imagem nesse contexto, necessita-se de uma matriz numérica a qual é efetuada por operações de cálculos matemáticos que vão compor a memória da imagem, é possível obter essa imagem matriz a partir de uma imagem analógica, que pode ser (copiada) digitalizada por um *scanner*, por exemplo. Assim, decomposta em números (*pixels*), a estrutura da imagem muda possibilitando agir sobre ela, que nesse ponto deixa de ser uma imagem física. No caso das câmeras digitais essa operação já ocorre no momento de captura da imagem, em que é projetada pela objetiva sobre o fundo da câmera. Outra maneira de obter uma imagem matriz é construí-la diretamente do computador, em um processo que Couchot denomina “modelizar o objeto”, ou seja, descrevê-lo automaticamente no computador. Essa descrição matemática simula a aparência do objeto, cores, texturas e outras informações como movimentos e deslocamentos, mas não a define como uma realidade. A sua relação com o real obedece à lógica da simulação, Couchot (2003).

No conceito de simulação em Couchot, a imagem numerizada não seria mais um registro deixado por um objeto preexistente no mundo real, tais como o traço ótico da fotografia, do cinema ou do vídeo; nem mais o traço físico do pincel na tela

de pintura; “ela é resultado de um processo em que a luz é substituída pelo cálculo, a matéria e a energia pelo tratamento da informação” (COUCHOT, 2003, p. 164). Assim, a simulação também não seria um espaço físico nem o mental, mas um espaço sem lugar determinado, sem o substrato material, ao qual o autor denomina espaço utópico, em que a imagem de síntese se libera do real e do campo da representação instaurando uma nova ordem visual promovendo rupturas com as técnicas tradicionais da imagem, mas em uma lógica como a escrita alfabética, que simula a materialidade sonora da língua.

Na pesquisa poética do trabalho desenvolvido, a produção de imagem numerizada já ocorre a partir da fotografia digital e, após, é transferida ao computador para receber as transformações e alterações, indicando um corpo em desconstrução epidérmica, as quais também são simuladas a partir de outras imagens fotográficas, conferindo-lhe um significado e interpretação de um desmanche de si. Enquanto permanece em seu modo numérico (digital) está sujeita a existir na sua imaterialidade, no entanto, localizando a proposta de apresentação do trabalho enquanto uma mostra expositiva (figuras 31 e 32) que comporta imagens impressas e imagens projetadas, parte dessas imagens ganha o espaço físico, materializando-se a partir do momento que são impressas em suportes para a exposição. Dividem, contudo, este espaço com a projeção de vídeos/fotografias onde tais imagens apresentam-se imaterializadas, simulando um processo contínuo de construção e desconstrução, sugerido pelos movimentos das “trocas de peles” assim como da passagem de uma imagem a outra.

Do processo desenvolvido no trabalho, talvez pudesse dizer que a linguagem fotográfica se expande para a linguagem próxima a do vídeo, ambas construídas nos meios digitais, considerando-o como uma hibridação das duas linguagens, e no momento em que estão expostas, em suas respectivas materialidade e imaterialidade, poder-se-ia dizer, a partir de Couchot (2003), que dialogam entre um “real” e um virtual. O conceito de virtual para o autor está elaborado na ideia de que a simulação numérica engendra a aparição de outra dimensão do real, o que a descaracteriza enquanto cópia, representação ou duplicação, mas como um análogo numérico do mundo:

(...) análogo numérico também análogo de nós mesmos enquanto sujeitos que percebem, pensam e agem, de nosso corpo, de nossos gestos, de nossa escrita (quando utilizamos um teclado), de nosso pensamento. Esses

análogos apresentam um modo de existência paradoxal. Eles assumem uma aparência perceptível; tem uma ação direta sobre a matéria pelo viés das interfaces (COUCHOT, 2003, p. 173).

Tais imagens fazem parte do real no momento que se utilizam dos suportes materiais do computador, tais como os circuitos, as micropulsões assim como são reais a partir do lugar de onde são vistas, porém o mundo que elas mostram, não pertence a esta realidade, mas um mundo em que a existência é apenas computacional; assim o virtual atribuído às imagens numéricas está referenciado ao conjunto de números que estão na sua origem. Nesse caso, poderia pensar os vídeos da exposição, que são apresentados como projeções, ainda que utilizem o meio físico do computador, tais imagens não perdem seu caráter imaterial e simulado do contexto do cálculo e lógicas combinatórias da máquina.

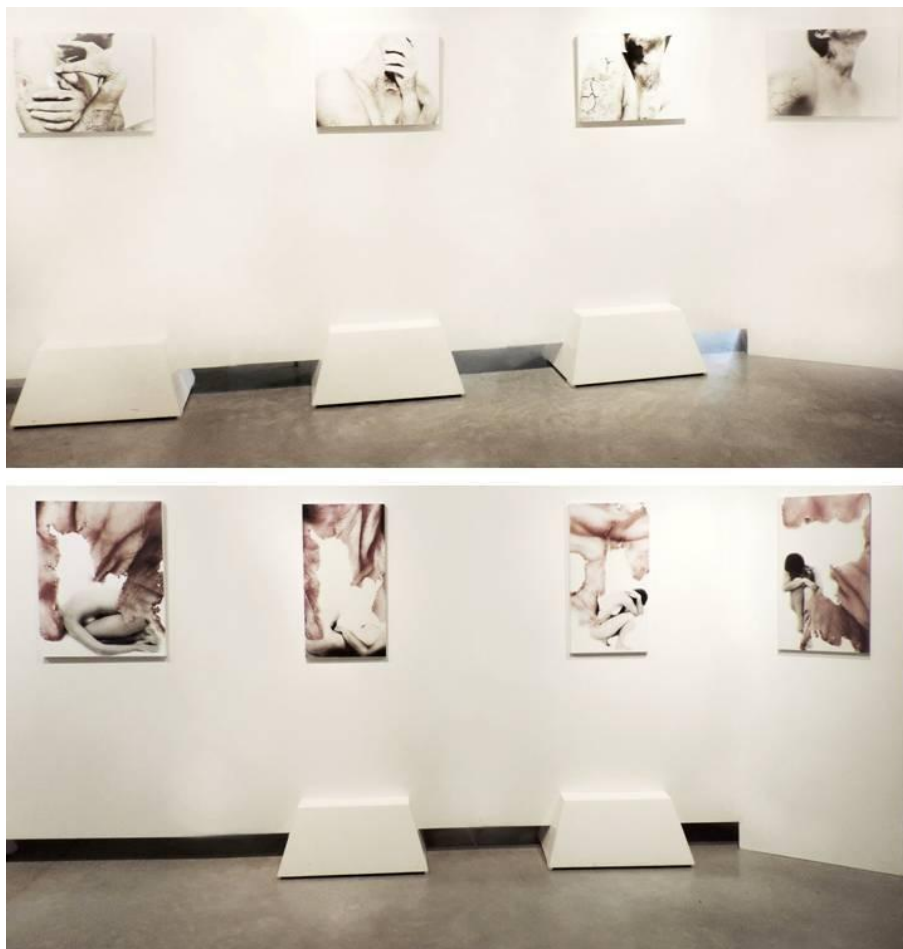


Figura 31 – Mostra expositiva
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 32 – Mostra expositiva
Fonte: Arquivo pessoal

Para Couchot (2003) a virtualidade é característica da simulação e nos lembra que os computadores foram criados para simular raciocínios lógicos e matemáticos próprios do ser humano. Mesmo trabalhos artísticos que propõe imersão na imagem, a participação do público ou em que este manipula objetos virtuais, o autor salienta que isso não seria o específico da imagem virtual e que a virtualidade não dependeria somente de uma interatividade, nem do tempo real, mas considera que os efeitos de um jogo simulando a condução de um automóvel são bem mais fortes do que o efeito de um jogo de xadrez realizado com um computador; assim “a interatividade em tempo real só faz confortar a dimensão virtual da imagem numérica, mas ela não é sua condição” (COUCHOT, 2003, p. 175).

Percebe-se então que a arte segue incorporando as tecnologias em suas pesquisas, não apenas como ferramenta técnica, mas como modos de saberes que remontam uma nova estética aliada aos meios digitais, cada vez mais disponíveis na sociedade contemporânea. A fotografia como base de investigação para os artistas abre caminhos infinitos para explorar e expandir os processos criativos desde a manipulação da câmera fotográfica às interferências e transformações potencializadas nas imagens numéricas. Das considerações enunciadas até o momento e a busca de aproximá-las com o trabalho poético, caracterizado pelas experimentações, alterações e reconfigurações da imagem, permitidas pela fotografia digital em procedimentos com o computador, assim como o cruzamento das linguagens fotográficas impressas e projetadas, possibilita pensar tais processos como meios hibridizantes de construção da imagem, abrindo espaço para a reflexão do conceito de híbrido, tão presente nas produções artísticas contemporâneas, diálogo proposto no capítulo a seguir.

3.2 Meios hibridizantes de construção da imagem em Arte e Tecnologia

Como percebemos, a produção artística atual impede uma concepção única do que seja arte assim como dos meios pelos quais ela utiliza para se constituir. A arte contemporânea possibilita experimentações que ampliam possibilidades, modificam nossa forma de percepção e inserem-se no cotidiano operando cruzamentos com as tecnologias atuais em processos de hibridações que redefinem nossa relação com a obra. Para reflexão buscam-se os pensamentos de Couchot e Sandra Rey²³, que investigam acerca do conceito de hibridação no contexto da arte contemporânea, resgatando algumas referências na história da arte para elucidar tais discussões tão presentes em dias atuais. Demais autores como Cláudia Giannetti e algumas passagens por Rutsky e Gilberto Prado, são apontados para ampliar o diálogo e a reflexão acerca do tema que abrange uma vasta concepção também em outras áreas de conhecimento.

²³ Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS. Membro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, Brasil.

O conceito de hibridação apresentado aqui vem ao encontro das produções artísticas contemporâneas no que concerne aos procedimentos operatórios vinculados às propostas poéticas dos artistas, principalmente os que utilizam das tecnologias digitais como meio de produção criando assim uma nova estética – uma estética por hibridação (COUCHOT, 2003).

Deste modo busco compreender onde está inserido o conceito de híbrido em meu trabalho. Penso que está no processo de sua elaboração e construção, assim como no modo de apresentação na linguagem da fotografia e de aproximação com o vídeo. Busco abordar esse processo junto às contribuições dos autores, verificando a aproximação em que a produção parece tocar esse território híbrido no contexto da arte e tecnologia.

A arte contemporânea abre-se para possibilidades de assumir múltiplas formas, experimenta e mistura técnicas ou elementos, simula realidades, contamina-se de um poder hibridizante que a reinventa a todo instante. Decompõe imagens, sons, textos, movimentos. Ela não nega formas ou produções artísticas anteriores, ao contrário, reveste-se de um mundo sem formas definidas, percorre um trânsito de ir e vir na história da arte, num ato de agregar, desfazer, intercruzar e entrecruzar as mais variadas ferramentas e linguagens.

Sandra Rey (2004) nos convida a refletir sobre as mudanças nos procedimentos de criação das obras de arte desde as primeiras colagens em Picasso e Braque, evidenciando que os modos operatórios na produção artística não são uma especificidade apenas na contemporaneidade. A introdução de diversos materiais (objetos do cotidiano, colagens, reciclagens), nem sempre pertencentes ao contexto artístico na história da arte, já indicava uma inclinação para atingir a forma tradicional da pintura e que favoreceu os passos em direção a novas noções de arte e obra de arte. Essas modificações se acentuam com o movimento Dadá, desencadeado no início do Século XX, para a qual a autora apóia-se nos *ready-made* de Duchamp, que passam a inaugurar um novo modo operatório por apropriação, com a retirada de objetos do cotidiano deslocando-os para o campo da arte.

Esta operação de apropriação realizada por Duchamp é analisada por Rey (2004) como um processo de invenção em que o deslocamento das funções do objeto faz emergir novos significados, alterando os sentidos e resignificando a experiência. Assim, segundo a autora, Duchamp inventa uma “concepção

procedural” (REY, 2004, p. 395) em que a arte passa a não mais depender de uma essência, mas dos procedimentos que a definem. Deste modo, o artista perde o papel monopolizador da fabricação da imagem, já que esta pode ser produzida por meios como a fotografia, o vídeo ou qualquer objeto do cotidiano, o que resulta em uma eficácia e rapidez cada vez maior nas produções das obras. A partir dessas mudanças, a galeria e os museus não são mais associados ao único espaço de veiculação e validação das produções artísticas na medida em que os trabalhos começam a ocupar os espaços públicos e atualmente as redes de comunicação na internet.

Nesse aspecto, a internet tem se mostrado um espaço bastante favorável aos artistas, não apenas como rede de difusão, mas também como suporte para suas propostas, agregando junto destas a participação do público que, por sua vez, colabora na construção do trabalho. É o caso do artista Joan Fontcuberta, com sua proposta intitulada *Googlegrams*. Para o artista, a internet representa a expressão de uma cultura subscrita em arquivos e com isso geram-se os conflitos de acesso à informação e propriedade do documento. Com sua não fisicalidade, o ciberespaço representa um universo de informações em que a ideia de propriedade perde o sentido, e diante desse vasto universo informacional, a internet está em processo de se tornar uma memória do mundo a todas as mentes conectadas. *Googlegrams* é um projeto que trabalha exatamente nesse contexto da livre conectividade e trocas de informação.

Para compreendermos melhor o projeto, faz-se necessário contextualizá-lo, nesse sentido. Segundo Joan Fontcuberta (2006)²⁴, a internet funciona como um banco de memória visual que fornece e disponibiliza informações gráficas a qualquer momento, no entanto, o Google introduz um tipo de ruído inevitável às buscas, se manifestando como “acidentes”. Isso ocorre com certa ambigüidade inerente às palavras utilizadas quando se realiza uma busca, pois tais palavras expressam

²⁴Declaração do artista à Zabriskie Gallery (2006), disponível em: <http://www.zabriskiegallery.com/exhibition.php?ex=13&page=45>. Acesso em janeiro de 2015. Na descrição de Fontcuberta, há o exemplo do caso Abu Ghraib, um complexo penitenciário em Bagdá que pelos extremos casos de torturas ganhou as manchetes e redes sociais da época – em que o Google não fazia o fornecimento de imagens das pessoas envolvidas, embora outros buscadores o fizessem. Explorando esse “ruído” encontra-se uma forma de dialogar com os arquivos em um jogo intelectual que desarma o arquivo, se caracterizando assim no *Googlegrams*, que embora estritamente simbólico, assume uma dimensão pedagógica.

categorias ou códigos do catálogo dos arquivos; nessa ambigüidade o site de busca desvia os mecanismos de busca causando um “erro” na pesquisa e isso toca na questão de como os documentos são catalogados e as rotas de acesso utilizadas. Um exemplo é quando digitamos uma palavra no buscador e este fornece as imagens mais adequadas e associadas a toda informação que contém essa mesma palavra, assim como toda e qualquer imagem. Mas o artista chama atenção para os outros tipos de ruídos, os “acidentes ideológicos” e ressalva que gostamos de pensar na internet como um canal aberto e democrático, no entanto, os canais de acesso ainda são mediados pelos interesses políticos ou corporativos, nesse caso o bloqueio de dados, o sigilo e a censura são opções bastante viáveis.

A ideia básica de *Googlegrams* consiste em explorar e selecionar imagens que se tornaram ícones do nosso tempo e no caso de *GoogleGram 5* (Figura 33), foi utilizada a fotografia do escândalo de torturas da penitenciária de Abu Ghraib/Bagdá, em que a imagem de Lynndie Eglund – reservista do exército dos Estados Unidos, que ficou conhecida por aparecer nas fotos em casos de torturas e abusos dos prisioneiros – segura uma coleira amarrada ao redor do pescoço de um prisioneiro, como um cachorro. Em *Googlegrams* essa fotografia foi remodelada utilizando um programa de mosaico de fotos gratuitos (uma técnica utilizada por designers gráficos)

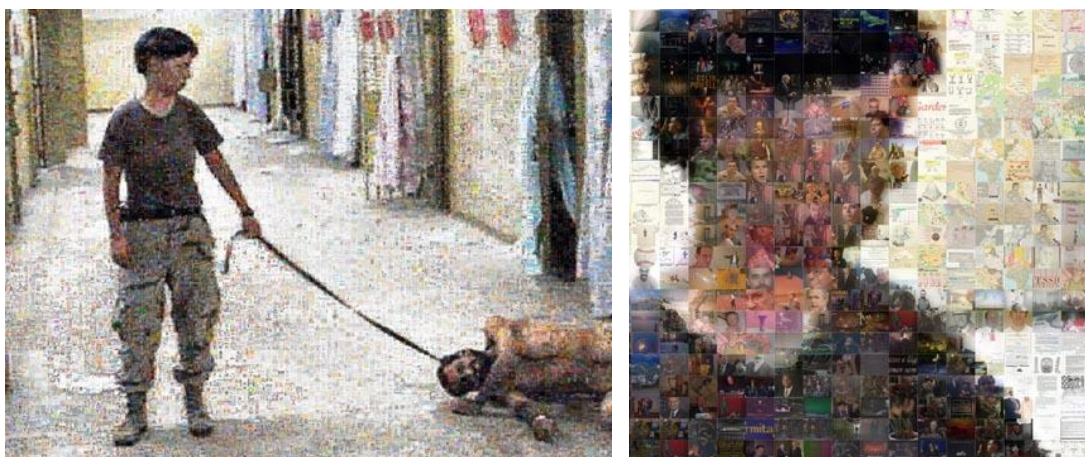


Figura 33 – Joan Fontcubert *GoogleGram 5: Abu Ghraib* 2005 c-print 47-1 / 4 x 63 pol.
 Fonte: <http://www.zabriskiegallery.com/exhibition.php?ex=13&page=45>. Acesso em janeiro de 2014

O programa seleciona as amostras gráficas do banco de imagens de acordo com valores cromáticos e a posição que coincide aproximadamente com parte da imagem matriz ampliada, a qual é recriada como um quebra-cabeça. Para o *Googlegrams* o programa foi instalado na internet e utilizou o buscador do Google para localizar imagens de acordo com os parâmetros da pesquisa. Na fotografia de Abu Ghaib, por exemplo, foram disponibilizados nomes dos mais altos funcionários prestadores de serviços civis e os soldados recrutados citados no relatório final das operações de detenção (agosto de 2004) para serem investigados pelo Congresso dos Estados Unidos devido aos supostos abusos.

O que se apresenta é um grande mosaico composto por milhares de imagens minúsculas, que, visualizada de certa distância, deixa em evidência a imagem de Lynndier. Ao se aproximar da grande imagem, nos deparamos com fotos, desenhos, caricaturas e ilustrações, imagens associadas a cada um dos nomes fornecidos para pesquisa. Ocorre um efeito palimpsesto de sobreposições, cuja hierarquia das imagens depende da distância do observador. Talvez pudéssemos pensar a construção desse trabalho como uma fusão de camadas, de “peles digitais” que vão compondo, nas suas sobreposições, uma nova imagem. O peso criativo da obra deriva da relação estabelecida da imagem primária e os termos de pesquisa. A conexão pode ser causal, temporal, espacial, metafórica, lingüística, sugerindo a constelação densa que se obtém dentro de cada arquivo e ao mesmo tempo determina a orientação ideológica do projeto (FONTCUBERT, 2006).

Para Rey (2011), a principal característica desse processo é operar redefinições nas relações da obra, autor e espectador contaminando categorias já constituídas e desfazendo especificidades.

Identificamos processos híbridos como *modus operandi* em obras instauradas através de cruzamentos conceituais e operatórios entre as diferentes áreas das artes e das ciências e em invenções de procedimentos que propõem desvios, passagens, deslocamentos, migrações e resignificações passíveis de despertar, no receptor, percepções intersensoriais. (REY 2011, p. 01)

Operar por cruzamentos, segundo a autora, é proceder de maneira aberta. Não há necessidade de um saber específico da área ou destrezas e domínio técnico que se encerram em apenas uma categoria. Mas exige capacidade de lidar com os dados que a cultura contemporânea dispõe e os meios tecnológicos são um dos

recursos que o artista explora e procura compreender para desenvolver estratégias de “desvios nos desígnios da cultura, da política e das ciências (...) reposiciona conceitos, idéias e concepções de mundo já estabelecidas.” (REY, 2011, p. 02).

Nesta abordagem de Sandra Rey, procuro interligar a poética do trabalho nesta pesquisa, o qual opera por cruzamentos não apenas na construção da imagem, mas também na hibridação de áreas de conhecimento que utilizo para conceituá-lo. A hibridação, neste caso, estaria relacionada quando convido pensamentos das áreas da filosofia (por exemplo) a unir-se com a arte, de modo a contribuir teoricamente com a pesquisa e, assim, o conceito de corpo-território aparece hibridizado com outras áreas do conhecimento, em uma operação de deslocamento e ressignificação na proposta. A questão do híbrido também poderia ser pensada quando a abordagem reflexiva sugere um corpo que está em relação com seu meio, que contamina e é contaminado por ele. Talvez pudesse ser considerada, uma espécie de hibridação desse corpo (sujeito) com o meio social e cultural em que está inserido.

Observa-se que na modernidade instalaram-se profundas mudanças no ambiente sociocultural, suscitando questionamentos acerca dos paradigmas da ciência, do conhecimento e das condições de relações estabelecidas entre o sujeito e o mundo ao seu entorno. A necessidade de romper com dogmatismos ortodoxos desencadeou, nos mais diversos campos de conhecimento, a possibilidade de interconexões com outras áreas de saberes, rompendo com as crenças tradicionais de um território fixo e imutável. Tais mudanças afetam diretamente o campo da arte provocando novos rumos na produção artística gerando um cenário de transdisciplinaridade, em que o entrecruzamento da arte com a ciência parece inevitável, sobretudo com o avanço das novas tecnologias. Giannetti (2006) comenta:

A prática artística que, desde então, vem incorporando os chamados novos meios – primeiro a fotografia e o cinema, depois o vídeo e o computador – e os novos sistemas de telecomunicação – primeiro o correio e o telefone, depois a televisão e a internet – influencia, principalmente a partir dos anos 1960, o progressivo abandono das pretensões academicistas e ortodoxas que aspiravam manter as limitações tanto da arte em relação às técnicas tradicionais e aos âmbitos restritos, quanto da estética em relação aos fundamentos ontológicos. (GIANNETTI, 2006, p. 2).

Dessa maneira, emergem novas formas e entendimento das produções artísticas – enquanto construção de conhecimento e investigações estéticas, porém, Rutsky (1999) afirma que “a estética não é simplesmente uma questão da produção e conseqüente ‘estetização’ das formas tecnológicas. Trata-se de um processo mais geral de reprodutibilidade tecnológica” (RUTSKY, 1999, p. 13)²⁵

Esta reprodutibilidade tecnológica, a qual nos fala Rutsky, se refere à possibilidade de um elemento ser capturado do seu contexto (filmado, digitalizado, modificado, remontado) e ser reproduzido a partir de recombinações, replicações e proliferações gerando novas características, que não mais de pura funcionalidade, mas considerando sua própria lógica estética. As produções com as novas mídias vêm se manifestando e ganhando espaço pelos artistas com as mais diversas formas de produção, distribuição e intercâmbio, como nos fala Gilberto Prado (2005). Segundo o autor, “se a tecnologia com seus avanços não inventa necessariamente novidade, ela transforma as condições de produção, modificando assim seu status” (PRADO, 2005, p. 73).

Apoiada na abordagem de Rutsky (1999), os processos híbridos associados ao trabalho poético, estariam também nesse movimento em que o elemento corpo é capturado do seu contexto pelas lentes fotográficas e, em seguida, sua imagem é transferida para um meio digital, no caso o computador. Estas imagens passaram por transformações, manipulações; sofrem recortes, alterações de cores, formas, texturas, colagens de uma sobre a outra e, assim, assumem novas características: imagens de um corpo texturado, algumas vezes borrado em suas linhas e contornos deixando à mostra a aparência e ruídos – contaminações das camadas e interferências, apresentando-se em imagens pouco definidas (Figura 34).

Essas experiências por meio das tecnologias, digitais, pressupõem revisitar o pensamento de Couchot (2003), onde o autor ressalta que as tecnologias são cada vez mais utilizadas para a reprodução, conservação e difusão dos artefatos e que não deixam de intervir na produção de imagem, onde interferem na sua captura, manipulação, tratamento, processo de criação. Prática não somente como modo de produção, mas também de percepção que influencia nossa relação com o mundo e induz a hábitos culturais diversos. Essa influência não se dá apenas no

²⁵ Citado em TAVARES, Monica. **Trama técnico-estético-comunicacional como determinante dos modos de ver e sentir a contemporaneidade**. Disponível em: <http://medialab.ufg.br/art/wp-content/uploads/2012/09/monicaTavares.pdf>

“espectador”, mas também no artista que vivencia a experiência de construir um trabalho por meio da tecnologia digital.



Figura 34 – Série II processo de alteração da imagem em meio digital
Fonte: Arquivo pessoal

Os primeiros artistas que recorrem ao computador interessam-se menos pelo produto final que pelo processo de criação da obra, produzida por sistemas de algoritmos executados pela máquina (COUCHOT, 2003). Segundo o autor, esses algoritmos são vistos como uma técnica adaptada ao computador, operam com um raciocínio que parece ser colocado em jogo na criação artística, obrigando o artista a conhecer esses domínios que resultem na produção de uma imagem, definindo assim suas regras, etapa por etapa.

O autor ainda complementa que a hibridação que ocorre na arte digital (numérica) está justamente no diálogo que ela permite dentro dos processos computacionais, pois as informações são retiradas no mundo real, sejam elas fotográficas ou cinematográficas e se refazem em combinações que permite “hibridar o universo do cálculo e do gesto expressivo” fazendo do ato artístico uma produção móvel. Assim, espectador e obra se fundem, não há lugar para identidades estanques e posições definidas.

Observa-se, igualmente, que cada trabalho cria no seu desenvolvimento processual sua concepção particular e, com isso, os processos vão fazendo parte da significação da obra, sendo o hibridismo parte característica da produção contemporânea. Neste sentido, Sandra Rey (2007) contribui quando comenta que a hibridização acontece com o cruzamento das técnicas, dos conceitos, das tradições, a mistura e a combinação de diversas possibilidades de comunicação, as intervenções, as apropriações de materiais que não são considerados artísticos, o vídeo, a fotografia manipulada. Diante de um campo tão aberto, cabe ao artista instaurar seu conceito e seu modo de fazer arte que resulta em um processo de hibridação que transversaliza tecnologias avançadas e técnicas tradicionais, entre arte, ciência e cultura (REY, 2011).

Pensando nesses novos modos de operar, apresento alguns artistas que de algum modo, servem como referência para pensar a pesquisa desenvolvida e o processo em que esta veio se constituindo. O trabalho de Alfredo Nicolaiewsky (Figura 35), por exemplo, pode ser entendido em uma aproximação com o conceito de híbrido na produção artística. Sua pesquisa consiste em juntar imagens fílmicas, justapondo-as e criando uma nova proposta em que os tempos se unem. Observa-se um deslocamento em que a fotografia, considerada em sua natureza a capturar e congelar um instante real, passa a fixar uma imagem em movimento, uma ficção. O artista hibrida técnicas e linguagens – a fotografia e o cinema – em um processo de resignificação da imagem.²⁶

Neste trabalho, observa-se também a hibridação de montagens: montagem no conceito do cinema, em que se refere à construção linear do filme – as imagens em movimento – e ao mesmo tempo a montagem das justaposições das imagens fixas, elaborada pelo artista. Como sugere Sandra Rey (2004), estes instantes congelados nos limitam perceber a especificidade de cada linguagem, “nos interrogam e desestabilizam o que conhecemos delas, e ainda, o intervalo ou a fronteira entre uma imagem e outra” (REY, 2004, p. 398).

²⁶ A referência sobre o trabalho do artista pode ser encontrada em: REY, Sandra. “Cruzamentos impuros”: Processos híbridos na arte contemporânea. SCHIAPPACASSE, Fernando Guzmán. **Arte y Crisis em Iberoamérica: Jornadas de História del Arte em Chile**. Santiago/ CL: RIL editores, 2004. E texto de apresentação do autor Tadeu Chiarreli em: <https://agendacult.wordpress.com/2007/10/23/>. Acesso em setembro de 2014.



Figura 35 – Abismo de um sonho. Fotografia. Alfredo Nicolaiewsky. 2005/2007

Fonte: http://www.fundacaoecarta.org.br/galeria/exposicao_bkp291105.asp. Acesso em setembro de 2014

Outros desdobramentos da arte e tecnologia e seus processos híbridos podem ser pensados nos trabalhos de vídeo instalação do artista Arthur Omar, dentre elas “A Pele Mecânica” e “Atos de Diamante”. O artista transita pela linguagem da fotografia, do cinema, do vídeo, conduzindo a um processo de hibridação em grande parte de sua produção visual.

A “Pele Mecânica” (Figura 36) é uma máquina visual de multiplicar criada por Arthur Omar. A partir da série fotográfica já clássica do artista, “Antropologia da Face Gloriosa”, em preto e branco, são criadas mais de três mil variações cromáticas. Original, cópia, manipulação e a cromatização inserem as fotografias originais em um processo de confrontação e devir. O trabalho atravessa diferentes fases e tendências da história da arte. Imagens criadas a partir das originais em preto e branco, recebem efeitos cromáticos e se apresentam realinhadas por uma projeção controlada por cinco computadores²⁷.

“Atos de Diamante” (Figura 37) refere-se a uma vídeo-instalação em que “do ponto de vista do Diamante, um rosto humano que se desloca no espaço é um arabesco de linhas formadas pela trajetória caótica dos seus milhares de pontos brilhantes, sacudindo ao vento uma sucessão vertiginosa de estados”.²⁸

Deste modo, podemos perceber que a arte do século XX rompe com bases teóricas e técnicas tradicionais que por séculos dominaram o discurso no campo das

²⁷ “Pele Mecânica”. Informações da obra disponível em: <http://www.arthuromar.com.br/obras.html>.

²⁸ Descrição retirada em: <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Atos+de+Diamante>. Acesso em dezembro de 2013.

artes visuais. O trabalho dos artistas Alfredo Nicolaiewsky e Arthur Omar, tomado de empréstimo para dialogar com as questões aqui abordadas, contribui para pensarmos que a arte contemporânea se abre a todas as técnicas e cruzamentos possíveis, como já mencionado por Rey (2011), a fim de promover outras experiências estéticas.



Figura 36 – Pele Mecânica – Instalação Fotográfica. 4 a 8 projetores. Watchout. 2003/2006
 Fonte: <http://www.arthuromar.com.br/intro.htm>. Acesso em dezembro de 2013.



Figura 37 – Atos do Diamante. Vídeo-instalação, 1998
 Fonte: <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Atos+de+Diamante>. Acesso em dezembro de 2013

A autora ainda comenta que esta não é uma especificidade do digital, mas de uma continuidade histórica e encontra no digital os meios para acontecer. Pois a desespecificação da arte já foi presente nos movimentos do Cubismo, no Dadaísmo e no Surrealismo através de procedimentos como a colagem, a fotomontagem e junções de objetos. Contudo, é na evolução tecnológica que a arte encontra seu grande impulso, principalmente com o advento do computador que além de configurar um meio de produção de imagens, restabelece e ressignifica nossa relação com o mundo visual.

Operar por meio de cruzamentos – técnicos e conceituais – tem oferecido reflexões que, longe de um esgotamento, contribuem para um vasto campo de experimentações artísticas que se reinventam a cada instante, assim como reavaliações de conceitos instituídos, alargando os debates e construindo novos saberes no campo da arte, sobretudo em outros territórios os quais, junto dela podem se hibridizar.

4. TERMINAIS EM ABERTO

Os diálogos acerca do corpo são recorrentes na produção artística contemporânea em que os artistas comentam e potencializam a vida na busca de sentidos em um novo contexto histórico. Aparecem com frequência questionando as condições de existência nas mais variadas práticas e através da filosofia como um campo bastante influente no pensamento estético e crítico da arte; fazem perceber que os problemas, as inquietações abordadas nas práticas artísticas pertencem, de algum modo, ao campo filosófico. Nesse sentido, as questões apresentadas ao longo deste texto dissertativo foram norteadoras para o desenvolvimento de minha pesquisa poética que, amparadas em reflexões teóricas, possa inserir-se em discussões e problematizações acerca da arte e seus desdobramentos.

O pensamento de Santaella²⁹ contribuiu para movimentar reflexões sobre um corpo que é a própria experiência vivida e carrega consigo as construções sociais e culturais de onde está inserido, diluindo a imagem sobre um “eu” único e totalizado na essência humana, pertencente a um sujeito no qual o corpo estaria excluído. Experienciamos nosso corpo todos os dias nas emoções, sensações e sentimentos que não estão dissociadas do meio em que está inserido. Os universos interiores e exteriores ao corpo estão em coexistência, construindo-o ou desconstruindo-o. Por sua vez, forças/fluxos, como nos sugere Suely Rolnik³⁰, afetam nossos corpos, atravessam e movimentam desejos em diferentes graus, instaurando contradições e inaugurando colapsos de existência, configurado em subjetividades transitórias, polifônicas³¹, que territorializam o corpo sem fixar fronteiras por muito tempo, pois a cada universo que se incorpora, novos mapas de sensações são construídos. Um corpo em desassossego, que sofre as mudanças e transformações inerentes à realidade contemporânea, caracterizada por conjuntos de hábitos e valores instáveis – características da vida líquida moderna, como contribui Bauman³².

Deleuze e Guattari³³ instigaram a pensar nas forças maquínicas os quais nossos corpos estão submetidos, aprisionados pelas instituições e organizações de

²⁹ Santaella (2004)

³⁰ Rolnik (1996, 1997, 1999)

³¹ Guattari (1992)

³² Bauman (2007)

³³ Deleuze e Guattari (1995, 1996, 1997)

poder que capturam nossos órgãos à serviço de uma produção esterilizada da sua capacidade criadora de viver sua potência. Diante desse contexto, nos convidam a criar um corpo sem órgãos, um corpo que afirma a vida no plano das forças e energias de um devir contínuo, inventando autodestruições e novas conexões que abrem passagem às intensidades, territórios e desterritorializações, movimentando novos modos de existência.

As inquietações sobre o tema movimentam o campo da arte durante toda sua história, mas é na arte contemporânea, com uma estética inclinada para vida, que parece ampliar as discussões em relação ao corpo nas mais variadas manifestações artísticas. Do variado repertório de produção na arte contemporânea, a busca por uma aproximação com o trabalho poético possibilitou adentrar no campo da arte e tecnologia, sobretudo pela utilização da fotografia, que engendra caminhos para explorar os meios digitais com os processos de hibridações – técnicas e conceituais – recursos presentes no contexto contemporâneo e que inferiram mudanças em nossa relação e percepção de mundo. O trabalho poético, caracterizado pelas experimentações, alterações e reconfigurações da imagem, permitidas pela fotografia digital em procedimentos com o computador, assim como o cruzamento de linguagens da imagem impressa em conjunto com imagens projetadas – proposta da mostra expositiva – possibilitou pensar os processos de elaboração do trabalho como meios hibridizantes de construção da imagem.

Para compreender esse território de possibilidades, Soulages³⁴, Rouillé³⁵, Rubens³⁶, Couchot³⁷ e Sandra Rey³⁸ (dentre outros) forneceram grande contribuição, apontando as passagens e desdobramentos estéticos no interior do fazer artístico, da passagem dos processos criativos na fotografia analógica à imagem digital, que por sua característica numérica, desdobra-se em infinitas possibilidades de alterações e modificações, ao mesmo tempo em que simula artificialmente o pensamento, apresentando outra dimensão do real e do mundo, não somente como ferramenta técnica, mas como construção de saberes que implicam inquietações sobre o contexto social e cultural presente na contemporaneidade.

³⁴ Soulages (2010)

³⁵ Rouillé (2009)

³⁶ Rubens (2006)

³⁷ Couchot (2003)

³⁸ Rey (2004, 2007, 2011)

Desse modo, os diálogos propostos nessa pesquisa, sobretudo as inquietações referentes ao corpo, caminham por diversas áreas do conhecimento e suas definições se alargam em discussões que muito têm contribuído para as investigações artísticas, as quais, ao tomar o corpo como “objeto” de produção imaginária e estética, oferecerão sempre novos debates. Assim, em linhas provisórias concluo essa pesquisa (tomando de empréstimo a voz de Waly Salomão³⁹), caracterizando-a “(...) como se caracterizam os ônibus de trajetos circulares: terminais em aberto”.

³⁹Citação em epígrafe, extraída do texto de Rosane Preciosa, 2010. p. 91.

REFERÊNCIAS

- CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BAUMAN, Zygmund. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- CLARK, Lygia. **Objetos Relacionais**. Disponível em:
<http://brmenosmais.blogspot.com.br/2010/08/lygia-clark-objeto-relacional-1980.html>
- COPLANS, John Imagens. **Hands Holding Feet. Back and Hands**. Disponível em:
<http://www.josephbellows.com/artists/john-coplans/images/#18>
- COUCHOT, Edmond. **A Tecnologia na Arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- DAVANZO, Priscilla. **As vacas comem duas vezes a mesma comida**. Disponível em: <http://horrorcorebrasil.blogspot.com.br/2011/07/priscilla-davanzo.html>
- DAVANZO, Priscilla **Pour être plus belle et plus efficiente**. Disponível em:
<http://www.behance.net/gallery/pour-etre-plus-belle-et-efficiente/4097335>
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Editora Papiros, 1991.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed.34, 1995.
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4**. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 1997
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4**. Trad. Aurelio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 1996
- DIDI-HUBERMAN, Gorge. **O que vemos o que nos olha**. Trad. Paulo Nevez. São Paulo: Ed. 34, Coleção TRANS, 1998
- EAGLES, Jordan Imagens. **Hemosapien**. Disponível em:
http://obviousmag.org/archives/2010/02/jordan_eagles_o_artista_do_sangue.html
- FERNANDES, Rubens Junior. **Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica**. In FACON- nº16- 2º semestre de 2006. Disponível em:
http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf
- FONTCUBERT, Joan. **GoogleGram 5: Abu Ghraib, 2005**. Disponível em:
<http://www.zabriskiegallery.com/exhibition.php?ex=13&page=45>.
- NICOLAIEWSKY, Alfredo. **Abismo de um sonho, 2005/2007**. Fotografia. Disponível em: http://www.fundacaoecarta.org.br/galeria/exposicao_bkp291105.asp

GIANNETTI, Cláudia. **Estética Digital: Sintopia da arte, a ciência e a tecnologia.** Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: Um novo paradigma estético.** Trad. Ana lúcida de Oliverira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico.** Trad.: Anne Marie Davée. São Paulo: Editora G. Gilli, SL, Barcelona, 2002.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

OMAR, Arthur. **Atos do Diamante**, 1998. Videoinstalação disponível em <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Atos+de+Diamante>

OMAR, Arthur. **Pele Mecânica – Instalação Fotográfica. 4 a 8 projetores.** Watchout. 2003/2006. Disponível em <http://www.arthuomar.com.br/intro.html>

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte.** São Paulo: Senac. 2003.

PRADO, Gilbertto. Experimentações artísticas em redes telemáticas. DOMINGUES, Diana. VENTURELLI, Suzete. (Org.) **Criação e poéticas digitais.** Caxias do Sul/RS: Educs, 2005.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade : sujeito e escritura em processo.** Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2010.

REY, Sandra. “Cruzamentos impuros”: Processos híbridos na arte contemporânea. SCHIAPPACASSE, Fernando Guzmán. **Arte y Crisis em Iberoamérica: Jornadas de História del Arte em Chile.** Santiago/ CL: RIL editores, 2004.

REY, Sandra. **Cruzamentos impuros: uma prática artística por hibridação e contaminação de procedimentos.** In: 16º encontro Nacional da ANPAP, Anais, 2007, Florianópolis/SC, 2007. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigo.166.pdf>.

REY, Sandra. **Operando por cruzamentos processos híbridos na arte atual.** In: #10.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2011, Brasília. #10.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: modus operandi universal. Brasília: UnB, 2011. v. 1.

ROLNIK, Suely. **Novas Figuras do Caos: mutações da subjetividade contemporânea.** In: SANTAELLA, Lucia; VIEIRA, Jorge Albuquerque. (org.) *Caos e Ordem na Filosofia e nas Ciências.* São Paulo: Face e Fapesp, 1999; p. 206-221.

ROLNIK, Suely. **Uma insólita viagem à subjetividade. Fronteiras com a ética e a cultura.** In: *Cultura e subjetividade. Saberes Nômades,* org. Daniel Lins, Papirus, Campinas 1997. Artigo disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik>

ROLNIK, S. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica.** *Percurso - Revista de Psicanálise,* São Paulo, v. 16, n. Ano VIII, p. 43-48, 1996.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

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

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: perda e permanência.** Trad.: Iraci de Poletti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

TAVARES, Monica. Trama **técnico-estético-comunicacional como determinante dos modos de ver e sentir a contemporaneidade.** Disponível em: <http://medialab.ufg.br/art/wp-content/uploads/2012/09/monicaTavares.pdf>

VARGAS, Antonio. **Grotesco: Grotesque/ textos de Antonio Vargas e André Mesquita** - Catálogo do artista 1º edição. Florianópolis: UDESC, 2008

VILLAÇA, Nízia. **A multiplicação dos corpos na comunicação artística: Representação e Antropologia.** *Metacorpos.* 1ed. São Paulo: Paço das Artes/Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2003, v. 1, p. 63-82. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/prof_nvillaca.html.

WOODMAN, Francesca. **House #3, Providence, Rhode Island, 1975-1976. From Space, Providence, Rhode Island, 1975-1978.** Disponíveis em: <http://sotao73.blogspot.com.br/2008/10/francesca-woodman.html>