KATIA SALVANY FELINTO ALVARES

CONFISSÕES | NÃO | DECLARADAS

**São Paulo
2015**

Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes

Departamento de Artes Plásticas
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Processos de Criação em Artes Visuais

KATIA SALVANY FELINTO ALVARES

Orientadora: Profª Dra Branca Coutinho de Oliveira

CONFISSÕES | NÃO | DECLARADAS

São Paulo

2015

KATIA SALVANY FELINTO ALVARES

CONFISSÕES | NÃO | DECLARADAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração Poéticas Visuais, linha de Pesquisa Processos de Criação em Artes Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes, sob a orientação da Profª Drª Branca Coutinho de Oliveira.

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Alvares, Katia Salvany Felinto
Confissões | Não | Declaradas / Katia Salvany Felinto
Alvares. -- São Paulo: K. S. F. Alvares, 2015.
1 v.: il. + 1 DVD.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientadora: Branca Coutinho de Oliveira
Bibliografia

1. Corpo 2. Gravura 3. Fotografia 4. Videoperformance 5.
Subjetividades I. Oliveira, Branca Coutinho de II. Título.

CDD 21.ed. - 700

BANCA EXAMINADORA
Aprovada em:

Prof(a). Dr(a).

Prof(a). Dr(a).

Prof(a). Dr(a).

Prof(a). Dr(a).

Prof(a). Dr(a).

Dedicatória

Para André Ianni, por todo amor, presença e Gabriel, pela paciência, alegria e participação ativa nessa construção diária do entrelaçamento entre filho, mãe e arte.

Agradecimentos

À minha orientadora Profa. Dra. Branca de Oliveira do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pelo apoio e incentivo constantes.

Ao meu coorientador Prof. Dr. Tim O’Riley, do Royal College of Art em Londres, pelas novas contribuições e acompanhamento da pesquisa no exterior.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa PDSE (Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior).

Aos meus amigos e amigas, Ana Lucia Guimarães, Cheryl Rave, Dercy Pereira, Éden Barrena, Elke Coelho, Francisco Maringelli, Gizilene de Carvalho, Gloria Cebalos, Hans-Joerg Pochmann, Helena Freddi, Hyemi Kim, James Seow, Joana Maria Pereira, Joanna Stockham, Katja Rosenberg e Tinky, Lee Wagstaff, Lenira Rengel, Lia Salvany, Márcia Washington, Maria Aparecida, Meg Rahaim-Shakespeare, Meiyi Wang, Mônica Berto, Paulo Silveira, professores amigos e alunos do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Raimund Schimdt, Raquel Fayad, Renata Carreto, Rei Matsushima, Shudmani Clowes, Thais Basile e Wuon-Gean Ho.

Resumo

A Tese **Confissões | Não | Declaradas** apresenta um conjunto de experimentos poéticos realizados entre 2011 e 2015, cujo foco toma o corpo – para além do masculino e feminino – como subjetividade encarnada. Neles estão incorporadas tanto as investigações no campo das práticas artísticas quanto as reflexões no plano conceitual. A criação de campos sensórios em desenhos, esculturas, fotografias, gravuras e videoperformances refere-se às práticas artísticas. Já o desenvolvimento ensaístico do texto sobre as noções de corpo e sua conversão em imagem – de subjetividade como objeto de encarnação e de corpo fluido em estado artístico – remete ao plano conceitual em que os resultados dos experimentos poéticos se rebatem e se multiplicam. Como desdobramento disso, ainda são desencadeadas ideias sobre questões de gênero na interação erótica e, numa outra perspectiva, são desenvolvidas reflexões sobre o sujeito múltiplo metaestável como resultante de um processo de individuação contínuo. A metodologia que está na base dos experimentos poéticos é a pesquisa da sensação, porém empreendida com o objetivo de criar zonas estéticas capazes de dissolver formas corporais culturalmente cristalizadas e produzir mais do que imagens - potências fabuladoras.

Palavras-chave

Corpo; Fotografia; Gravura; Ser de sensação; Subjetividades; Videoperformance.

Abstract

This thesis, entitled **Confessions | Not | Declared**, presents a series of artistic experiments conducted between 2011 and 2015, focusing on the human body beyond the categories of male and female, taken as embodied subjectivity. These experiments embody both artistic practice-based research and theoretical considerations. Artistic practice refers to the creation of sensory fields in drawings, sculptures, photographs, prints and video performances. The theoretical analysis examined some notions of the human body converted into image: the notion of incarnated subjectivity and the notion of a flowing body in artistic state, and how these concepts related to the artistic experimentation. Furthermore, both ideas on gender issues in erotic interaction and, from a different perspective, reflections on a metastable, multiple subject resulting from a continuous process of individuation, were considered. Sensation research was the methodology underpinning the artistic experiments. With this approach, aesthetic zones were created that dissolved culturally constructed notions of human body forms, and the images produced, rather than mere images, were infused with story-telling power.

Keywords

Human body; Photography; Printmaking; Being of Sensation; Subjectivities, Video performance.

São Paulo, fevereiro 2011

Havia poucas pistas, apenas uma sensação no corpo. Aos poucos, a figura em negro se fez notar. Sonhei com um lobo que comeria sua fêmea, antes mesmo de reconhecê-la, tamanha fome nas entranhas. A loba, quase corpo sem carne, doída e doída, contorceu-se inteira e pelo avesso renasceu melancolia assombrada pelo desejo. Finda a ligação entre os corpos, ficara a vida de olhos entrefechados. O peso da poeira acumulando tempo sobre os móveis. Arrasta a cama! Arrasta a cama! Arruma a sala! Tampe as panelas! Ela vai escapar...

Transcrição de diário da autora

SUMÁRIO

Abertura	19
Introdução	21
1 Obra poética	27
1.1 Gráfica	28
1.2 Videoperformance	58
2 Meios e processos entre imagens	75
2.1 Trânsito: imagem estática e imagem em movimento	75
2.2 Durações: videoperformance	100
3 Encontros reflexivos	121
3.1 Intersecções: Muybridge, Morel e Marker	121
3.2 Corpo fluido em estado de arte	133
4 Para uma conclusão: instantes finais antes de agora em diante	155
5 Fontes consultadas	159
ANEXO A - Registros processuais	169
ANEXO B - DVD Videoperformances	189

Abertura

[...] no insight estruturam-se todas as possibilidades que um indivíduo tenha de pensar e sentir, integrando-se noções atuais com anteriores e projetando-se em conhecimentos novos, imbuída a experiência de toda a carga afetiva possível à personalidade do indivíduo.

Fayga Ostrower, 1987¹

A imaginação do artista vagando livremente, sem direções nem opiniões encontra. Algumas vezes esse encontro vem como ‘resposta’ a algo que, em princípio, estimulava este voo; outras vezes, sequer esta condição é detectada, surgindo sem ter claramente uma necessidade provocadora. Seja de uma forma ou de outra, estas ‘respostas’ eclodem de uma maneira brilhante como se iluminassem um espaço até então não vislumbrado, desbravando novos caminhos captados por essa explosão mental.

Paulo Laurentiz, 1991²

Em **Confissões | Não | Declaradas**, o ponto de partida foi a produção de imagens em que o corpo é registrado em situações de trânsito.

É a expressão de um corpo, em estado frequente de desassossego, que estabelece a relação entre as diversas manifestações plásticas resultantes das operações poéticas empreendidas: desenhos, fotografias, gravuras, performances, reprografias e vídeos.

No processo de criação dois percursos de investigação se complementaram: um relativo ao eixo temático, ligado às questões do corpo, onde se refletem os problemas do sexo e do gênero; o outro relacionado aos procedimentos e desenvolvimentos técnicos relativos às operações materiais necessárias.

Neste volume são apresentados ambos os percursos e suas derivas laterais. Como recurso de diagramação essas lateralidades foram impressas sobre fundo cinza: trata-se de ilustrações com rascunhos, desenhos preparatórios, esquemas de edições de vídeo, anotações de cadernos, textos literários, e outras fontes que deram suporte ao processo criativo em desenvolvimento.

A reflexão conceitual da produção artística, que se apresenta como rebatimento das operações poéticas, aparece distribuída em quatro capítulos expressando paulatinamente as ideias-chave e os procedimentos técnicos empreendidos.

¹ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987, p. 67.

² LAURENTIZ, Paulo. **A holarquia do pensamento artístico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991, p.21, Série Teses.

Introdução

O título da tese **Confissões | Não | Declaradas** surgiu por ocasião da apresentação desta pesquisa no *Royal College of Art / Fine Art Research Presentation*, realizada no *Gorvy Lecture Theater*, no campus de Battersea, Londres no dia 29/05/2014, quando percebeu-se que aquilo que não foi apresentado, isto é, o próprio trânsito entre as expressões em desenho, fotografia, gravura, performance, reprografia e vídeo era também parte determinante do trabalho/processo artístico.

De uma maneira poética definiu-se | **Não | Declarado** como:

- 1- Todas as coisas que permanecem entre os espaços, não reveladas.
- 2- Não colocada autoritariamente, não afirmada.
- 3- Os vazios que preenchem o inconfessável.
- 4- Aquilo que acontece no trânsito entre diferentes expressões artísticas.

Distante de uma condição inexistente | **Não | Declarado** é um território sem contornos específicos, onde o pensamento é ativado pelas contaminações e passagens entre os meios.

Intangível materialmente, porém capaz de produzir afetos, essa ativação mental, possibilitada pela apresentação do conjunto de obras e a presença do espectador, é também obra artística e de importância vital na criação das conexões entre imagens estáticas e em movimento.

Em **Confissões | Não | Declaradas**, o corpo se manifesta diante dos atravessamentos engendrados por emoções internas, advindas de fatos e/ou relatos guardados em segredo, nem sempre autobiográficos. Procura-se nos experimentos artísticos criar no corpo e na imagem deste, sensações subjetivas não pronunciáveis, porém filtradas pela sensibilidade e variados graus de afetos que os assuntos repercutem.

con.fis.são

sf (lat *confessione*) 1 Ato de confessar ou de se confessar. 2 Declaração das próprias culpas ao confessor, no sacramento da penitência.

3 Declaração dos próprios erros ou culpas. 4 Declaração de artigos de fé cristã. 5 Cada uma das seitas cristãs. 6 **V confiteor**. 7 **Ret** Figura que consiste em confessar a falta imputada.

8 Dir Ato do réu que reconhece e declara ser verdadeiro o fato a ele imputado. **C. auricular:**

C. de dívida: reconhecimento inequívoco de uma dívida (dinheiro ou coisa equivalente). **C. de fé:** declaração dos artigos de fé cristã.

C. geral: a) confissão de pecados feita por diversas pessoas em comum; b) confissão em que o penitente declara todos os pecados, mesmo aqueles já declarados em confissões anteriores.

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portuques&palavra=confiss%E3o>

confessar

con.fes.sar

(baixo-lat *confessare) vtd 1 Declarar, revelar (culpa, defeito, falta, pecado, verdade etc.). **vtd 2** Declarar perante o confessor ou a Deus só em oração particular (pecados etc.): **Ajoulhou-se e confessou o seu erro.** **vtd 3** Ouvir de confissão: “O Padre Simões estava confessando a Senhora Perpétua” (Rebello da Silva). **vint e vpr 4** Fazer a confissão dos seus pecados: **O preso pediu que o deixassem confessar. Disse ao padre que desejava confessar-se. Pouco antes de morrer, confessou-se ao reitor do seminário.** **Gostava de confessar-se com os frades do Mosteiro de São Bento. Decididamente não se confessou daquela culpa.** **vpr 5** Declarar-se, reconhecer-se: **Confessou-se incapaz para escrever esse artigo.** **vtd 6** Professar, seguir (uma religião, um sistema): **Confessava a fé de republicano.** **vtd 7** Deixar perceber ou transparecer: **Seus olhos confessavam quanta amargura ele tinha no coração.** **Confessa na voz o alquebramento do corpo e as inquietações do espírito.**

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=confessar>

Os trabalhos, aqui selecionados, procuram abranger a poética que percorre transversalmente expressões artísticas singulares e, assim, propiciar ao espectador o acompanhamento do *continuum of thought and action* [o contínuo de pensamentos e ações] envolvidos no processo de criação da pesquisa, como aponta o coorientador e artista estrangeiro Tim O’Riley (2014)³:

Isso é, obviamente, um processo em andamento com obras vistas talvez como instâncias – intervalos ou ponto de interesse – dentro de um **continuum** de pensamentos e ação (...). Não_declarado – aquilo que existe entre os elementos e que o espectador está implicado. Esse espaço entre os elementos é tanto trabalho quanto o “trabalho” (as imagens, objetos e elementos que poderiam fornecer materiais de base para a promoção de uma experiência)⁴.

3 Tim O’Riley tem formação em pintura pela Leicester Polytechnic (Inglaterra) e gravura pelo *Chelsea College of Art and Design* (Inglaterra), onde realizou Mestrado (1992) e Doutorado (1998). Foi artista premiado entre 2004-2008 com a *Arts and Humanities Research Council Fellowship*. Seu trabalho tem sido exibido em locais públicos, incluindo o *Science Museum* (Londres), *Centre d’Art Contemporain Genève* (Suíça), Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal) e PS1 (EUA). O’Riley é professor do departamento de gravura do *Royal College of Art*, em Londres e tem interesse no diálogo e exploração dos processos de gravação artesanais e digitais, implicados no campo da gravura e das novas mídias.

4 *This is obviously an ongoing process with works perhaps seen as instances – intervals or point of focus – within a continuum of thought and action (...) Not_declared – that which exists between elements and in which the spectator is implicated. The space between these elements is as much “the work” as the work (the images, objects, and elements that could provide the material basis for an experience to occur).* Tim O’Riley – Relatório CAPES sobre o desempenho acadêmico realizado por katia Salvany no Royal College of Art, Londres, 30/06/2014, s/ numeração.

É importante ressaltar que o mapa mental (Fig. 1) apresentado neste texto é fruto da reflexão oriunda das experimentações práticas para a construção de sentidos e, como tal, não procura explicar a produção, mais sim possibilitar portas de acesso ao processo criativo ampliado pelas conexões com outros saberes.

São as inquietações vivenciadas no confronto entre as imagens finalizadas e a intenção poética, que alinham todo o percurso, estabelecendo as dinâmicas de escolhas de autores, ajustes de procedimentos técnicos, descartes e aproximações entre os próprios trabalhos, assim como de outros artistas.

Fig. 1: Mapa mental, Londres, maio 2014.

No decorrer das experimentações artísticas, dois assuntos surgiram do multifacetado assuntos de interesse e estabeleceram uma dinâmica de mútua influência.

Um deles compreende o fazer, e diz respeito às materialidades e de como as diferentes expressões artísticas estabelecem diálogos, explicitando aquilo **Confessado | Não | Declarado** existente no trânsito entre as imagens estáticas e em movimento.

O outro surge de uma maneira subterrânea – ainda que presente desde o início do desenvolvimento e explicitado na qualificação –, e cumpre um papel relevante como motor do trabalho artístico, inspirado em encontrar uma maneira de endereçar meus sentimentos em ser mulher.

As traduções dos textos em inglês foram feitas por mim e os originais encontram-se inseridos nas notas de rodapé.

Para compor as múltiplas conexões e agenciamentos implicados em **Confissões | Não | Declaradas**, organizei o conjunto heterogêneo de assuntos nos seguintes capítulos: **Capítulo 1- Obra poética** é composto pelas imagens das gravuras e dos quadros-chave em sequência das videoperformances; **Capítulo 2 - Meios e processos entre imagens / 2.1 Trânsito: imagem estática e imagem em movimento** analiso o processo de criação em trânsito entre os trabalhos em gravura digital, artesanal, fotografia e videoperformance; em **2.2 Durações: Videoperformances** apresento as videoperformances “Desassossego” (2011), “Varrer” (2013), “Resistência” (2014) e “Rastejar” (2014); **Capítulo 3 – Encontros reflexivos / 3.1 Intersecções: Muybridge, Morel e Marker** apresento as reflexões sobre a potência das imagens como matéria prima para a criação de fabulações; em **3.2 Corpo fluido em estado de arte** defino o termo “corpo fluido”, estabeleço relações entre o trabalho poético e a noção de *embodied subjectivity* [subjetividade encarnada] de Rosemary Betterton (1996) e, faço uma leitura sobre minha obra poética à luz da percepção de gênero, segundo Judith Butler (2013); **Capítulo 4 – Para uma conclusão: instantes finais antes de agora**

em diante teço minhas considerações para encerrar, e não concluir, um ciclo de estudos iniciado em 2011; em **5 – Fontes Consultadas** encontram-se as fontes específicas citadas e outras complementares; no **ANEXO A - Registros processuais** organizo um conjunto de imagens que refletem o processo de criação; por último, no **ANEXO B - DVD Videoperformances** disponibilizo os vídeos “Desassossego” (2011), “Varrer” (2013), “Resistência” (2014) e “Rastejar” (2014).

1 Obra poética

1.1 Gráfica

Fig. 2: **Servir**, litografía sobre papel Sommerset 200g, 76 X 56 cm, 2014.

Fig. 3: **Submeter-se**, gravura digital sobre papel hanemuhle
arquivo 300g, 71 X 111,5 cm, 2014.

Fig. 4: **Arrastar I**, litografia e gravura digital sobre fine art paper 200g, 56 X 76 cm, 2014.

Fig. 5: **Arrastar II**, gravura digital sobre fine art paper 200g, 56 X 76 cm, 2014.

Fig. 6: **Resistir I**, litografia e gravura digital sobre fine art paper 200g, 56 X 76 cm, 2014.

Fig. 7: **Resistir II**, gravura digital sobre fine art paper 200g, 56 X 76 cm, 2014.

Fig. 8: **Suportar I**, litografia e gravura digital sobre fine art paper 200g, 56 X 76 cm, 2014.

Fig. 9: **Suportar II**, gravura digital sobre fine art paper 200g, 56 X 76 cm, 2014.

Fig. 10: **Sustentar I**, gravura digital sobre fine art paper 200g, 56 X 76 cm, 2014.

Fig. 11: **Sustentar II**, gravura digital sobre fine art paper 200g, 56 X 76 cm, 2014.

Fig. 12: **Sustentar III**, gravura digital sobre fine art paper 200g, 56 X 76 cm, 2014.

Fig. 13: **Sustentar IV**, gravura digital sobre fine art paper 200g, 56 X 76 cm, 2014.

Fig. 14: **Desassossego**, litografia, mancha: 56 X 76 cm, papel Somerset, 200g, 56 X 76 cm, 2014, tiragem: 4, CAPES / Royal College of Art, Londres.

Fig. 15: **Saudade**, litografia, mancha: 56 X 76 cm, papel Somerset, 200g, 56 X 76 cm, 2014, tiragem: 4, CAPES / Royal College of Art, Londres.

Fig. 16: **Solidão**, litografia mancha: 56 X 76 cm, papel Somerset, 200g, 56 X 76 cm, 2014, tiragem: 4, CAPES / Royal College of Art, Londres.

1.2 Videoperformance

Fig. 18: **Varrer**, duração: 2'41", 2013.

Fig. 19: **Resistência**, duração: 2'57", 2014, CAPES / Royal College of Art, Londres.

Fig. 20: **Rastejar**, duração: 3'34" (*loop*), 2014, CAPES / Royal College of Art, Londres.

2 Meios e processos entre imagens

Eu não acredito que a arte deva ser óbvia, simples e acessível. Eu acho que nós temos que respeitar a ideia de que a arte está fazendo algo que é importante, que vai ser novo para nós, e isso pode envolver um certo grau de dificuldade, porque não sabemos por onde eles (os artistas) começaram, não sabemos o que eles estavam pensando quando iniciaram a obra, mas é útil ter algumas pistas para começar .

Griselda Pollock ,1995⁵

2.1 Trânsito: imagem estática e imagem em movimento

O entendimento e reflexão sobre o processo de elaboração de um trabalho artístico é desafiador, algo sempre escapa.

Existe um querer fazer constante e urgente, que sobrepõe-se às demandas por qualquer tipo de verbalização, pois que a mesma raramente dá conta da complexidade e profundidade de ensimesmamentos provocados pelo processo de criação, daí que a reflexão em palavras já nasce ciente da fragilidade do seu alcance, por mais que se tente abarcar com afincos as questões pertinentes ao fazer em arte.

Por isso, a particularidade da contribuição da pesquisa em arte, feita justamente por aquele cuja obra ele mesmo está implicado, é importante, considerando que o olhar sobre a produção parte do ponto de vista de dentro dos experimentos poéticos.

O artista descortina o invisível e a partir dos questionamentos de sua produção tece sua teoria, estabelece conexões entre fontes e coisas diversas e assim

⁵ *I don't believe that art should be obvious, simple, accessible. I think we have to respect the idea that art is doing something that is important, that it will be new to us, and this may involve a certain level of difficulties because we don't know where they started from, we don't know what they were thinking about when they set out to make the piece, but it is useful to have a few clues to start out with* (comentário disponível em **An introduction to Inside the visible**, exposição curada por Catherine de Zegher, White Chapel Gallery, Londres, 1996. Fonte: <http://www.bridgemanimages.com/en-GB/asset/742528//an-introduction-to-inside-the-visible-by-griselda-pollock>, acessado em 20/05/2014).

constrói redes de sentidos, capazes de oferecer caminhos possíveis para a percepção de sua intenção criadora.

[...] Assim, apegar-me-ei mais particularmente a situar o uso que se faz do conceito em artes plásticas, pois um pesquisador em artes plásticas, a despeito de alguns, utiliza os conceitos. Longe de desdenhá-los, ele os usa e trabalha. Mas ele os trabalha de maneira diferente. Em troca, é diferentemente trabalhado por eles. Por que razões? Porque ele trabalha também no campo do sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho. Mas que a palavra entre, aqui, absolutamente não nos iluda, pois, para nosso pesquisador, se trata de operar no constante vaivém entre esses diferentes registros⁶ (LANCRI in BRITES e TESSLER, 2002:19).

Para tentar descortinar o invisível e abordar como o trânsito entre imagem estática e imagem em movimento interconectam-se nos processos de criação usados em **Confissões | Não | Declaradas**, apresento neste capítulo as principais operações poéticas empreendidas nos trabalhos em gravura artesanal, digital e videoperformance.

“Um e outro dia...” (Fig. 21) foi uma das primeiras litografias realizadas no estúdio de gravura em Londres, onde desenvolvi parte dos estudos gráficos. Nela procurei fragmentar em quatro quadros, uma mesma imagem de um registro fotográfico de uma experimentação em performance com tigelas e travessas de metal (Fig. 22), em uma composição do tipo 1 + 3 partes, com a primeira imagem à esquerda e a última à direita espelhadas.

6 LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade In: _____BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (orgs). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p.19.

Fig. 21: **Um e outro dia...**, litografia e nanquim, mancha: 17 x 56 cm, papel Somerset 200g, 18 x 56 cm, 2014. Tiragem: 3 | CAPES / Royal College of Art, Londres.

Fig. 22: registro de experimentação em performance com tigelas e travessas de metal, 2012. Foto: Katia Salvany

Quanto mais escrevo percebo uma condição muitas vezes ambivalente advinda por um lado das consequências engendradas pela geração de conhecimento sobre minha produção e, por outro, pelo risco implícito que a mesma possa vir a ser compreendida como um fato estável, vulnerável ao escrutínio. Não é simples assim... não é mesmo.

Transcrição de diário
SP, 12 de setembro de 2014

Fig. 23: **Entrelaçados**, tríptico, mancha total: 76 X 168 cm, papel Somerset 200g, 76 X 56 cm cada, 2014, tiragem: 6, CAPES / Royal College of Art, Londres.

Fig. 24: matriz de zinco com desenho direto e duas transferências de imagens - fotografia de tigela de metal e desenho de caderno digitalizado.

Fig. 25: Still fotográfico digitalizado de tigela de metal.

Na sequência, em “Entrelaçados” (Fig. 23) explorei a fluidez direta do gesto na matriz de zinco (Fig. 24), com desenhos de partes de corpo que sangram no limite da folha para se completarem na folha seguinte, formando assim um tríptico.

Na estampa central do tríptico inseri uma fotografia de uma das tigelas de metal (Fig. 25), utilizada durante as experimentações em performance, com a intenção de unir na superfície do papel a figura de um objeto do cotidiano ao desenho imaginado.

Explorei também o desenho de forma indireta, quando os mesmos foram digitalizados e transferidos para a superfície da matriz litográfica. Neste processo, as imagens capturadas dos cadernos de desenho (Fig. 26a), recebem modificações nos níveis de brilho e contraste e, posteriormente, são invertidas (Fig. 26b) por espelhamento (*mirror reversed*), tudo feito em programas de tratamento e manipulação digital

Figs. 26a e 26b - desenho no caderno à esquerda, desenho digitalizado acima à direita.

de imagens para conservar a posição original do desenho no caderno quando impressas em prensas de *lito-offset* (Fig. 27) no final de todo o processo.

Essa imagem invertida é fixada em fotocópia e, por meio dela, é transferida à matriz litográfica.

No processo de impressão planográfica em *lito-offset*, ambos, o papel e a matriz, mantêm-se fixados em duas mesas separadas. É um cilindro de borracha que passa sobre a matriz entintada e captura a imagem em sua superfície, transferindo-a para o papel, daí a origem do nome *offset* [fora do lugar].

Na segunda passagem pela prensa, cada uma das imagens do tríptico recebeu a adição de um decalque de renda na cor vermelha crimson e interferências de manchas à pincel, posteriormente impressos como monotípias, mantendo-se o registro (Fig. 28).

A repetição das imagens dos cadernos de desenho digitalizados, a inserção de decalques e continuidade do desenho para além da borda do papel, distribuídos em três estampas, foram usadas para evocar um sentido narrativo – o quadro a quadro procura conferir à composição a sensação de sequência.

Antes de “Entrelaçados” havia nos primeiros estudos gráficos de 2011 a 2013, uma forma aproximada de um *phallus erectus* fundido a um corpo de mulher que dominava a composição visual da série de gravuras resultantes intitulada “Inconfessáveis” (Fig. 29). Houve também nessa época outro projeto de pesquisa gráfica, “Desejo e controle” (Fig. 30), em que a ênfase estava dada na pulsão erótica.

Fig. 27: Prensa de *lito-offset* | Royal College of Art, Londres, 2014. Foto: Joana M. Pereira

Fig. 28: Interferência e aplicação à pincel de tinta sobre monotípias em placa acrílica para impressão em *lito-offset* | Royal College of Art, Londres, 2014. Foto: Joana M. Pereira

Fig. 29: Gravuras da série **Inconfessáveis**, ponta seca , *chine-collé* e monotipia sobre papel Hannemulhe 200g, 106,5 X 78 cm cada, 2012.

Fig. 30: Gravuras da série **Desejo e Controle**,
liografia sobre papel Canson Edition, dimensões
variadas, 2011.

Em “Entrelaçados” ocorreu uma evolução na proposta da imagem da figura alongada, que se distancia da forma de um *phallus erectus* presente em “Inconfessáveis”, para acentuar um desenho do corpo mais horizontalizado, com tratamento gráfico de linhas curvilíneas que remetem mais a imagens de corpos femininos. Surgem neste momento, com mais intensidade, os temas do amor, maternidade e abandono.

Dando prosseguimento às investigações no campo das composições gráficas relacionadas às pesquisas performáticas realizei a estampa “Servir” (Fig. 31) em litografia. A intenção foi de preservar a sensação da performance seminal

Fig. 31: **Servir**, litografia, mancha 76 x 56 cm, papel Somerset 200g, 76 x 56 cm, 2014. Tiragem: 5 | CAPES / Royal College of Art, Londres.

Fig. 34: Fotografia em estúdio, RCA, Londres, 2014.

(a mesma que foi referência para a criação da gravura “Um e outro dia”) sem, no entanto, manter a cronologia do movimento desenvolvido. Nessa gravura, as temporalidades distintas, distribuídas lado a lado, procuram apresentar mais a atmosfera subjetiva vivida na performance, do que a sequência dos acontecimentos.

A gravura é composta de fragmentos dos registros da performance (Fig. 32) com fotografia de terreno urbano abandonado (Fig. 33) e uma fotografia, produzida em estúdio de um corpo parcialmente coberto (Fig. 34) - referência direta à imagem da estampa “Derr(ame)” (Fig. 35).

Fig. 32: registro de performance.

Fig. 33: fotografia de lixo e mato, Londres, 2014.

Fig. 35: **Derr(ame)**, ponta seca, *carborundum*, relevo, mancha 45 X 30,5 cm, papel Canson Edition 200g, 54 X 40 cm, 2013, prova única.

Fig. 36: Captura de instantâneo fotográfico em estúdio e desenho referência.

É importante ressaltar que nas primeiras séries gráficas foram desenvolvidos cadernos de desenhos preparatórios em que se experimentavam formas, volumes, grafismos, texturas, caligrafias do que seriam as imagens de referências consideradas chave para toda a investigação. Na produção das fotografias em estúdio procurei encenar os desenhos constantes nos cadernos (Fig. 36).

Isso orientou o encaminhamento das investigações seguintes, pois durante as sessões fotográficas no estúdio, ficou mais clara a transição entre os meios usados nos experimentos (desenho, fotografia, gravura, performance, reprografia e vídeo).

Esse trânsito entre imagem estática e imagem em movimento explora a singularidade de cada meio e também caracteriza a influência recíproca entre eles.

Na gravura digital "Submeter-se" (Fig. 37) procurou-se fundir em uma só imagem os instantâneos fotográficos realizados no estúdio, o desenho digitalizado de um caderno e um desenho digital, todos envolvidos por uma grande área em branco do papel (Fig. 38).

Fig. 37: **Submeter-se**, gravura digital, 2014.

Fig. 38: **Submeter-se**, conjunto de imagens de etapas de processo.

A seleção de referências – estampas, desenhos, figurinos, iluminações, cenários, poses – visa proporcionar condições para que a sensação vivida no meu corpo possa ser plenamente traduzida em experiência sensível em cada meio utilizado.

Isso reflete as diferenças entre capturar com a câmera uma cena não preparada e outra construída.

Capturar fotograficamente uma cena não preparada implica em registrar aquilo que se apresenta do modo que está diante da câmera. O trabalho do artista consiste no enquadramento visual, na escolha do horário do registro, na regulação da velocidade do obturador e da abertura do diafragma, na resolução da imagem se o dispositivo de registro for digital ou na sensibilidade do filme se analógico – existe sempre a possibilidade do imprevisto. Construir uma imagem, por sua vez, demanda o maior controle das variáveis. No desenvolvimento das investigações empreendidas, ambos procedimentos aconteceram.

Tais procedimentos estão na base ativa de toda experimentação – fazer, suportar, olhar –, assim como pensou Barthes (1984)⁷ sobre a relação do corpo com a fotografia.

Eis-me assim, eu próprio como medida do ‘saber’ fotográfico. O que meu corpo sabe da fotografia? Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções: fazer, suportar, olhar (BARTHES, 1984:20).

Pode ocorrer que eu seja olhado sem que eu saiba, e disso eu ainda não posso falar, já que decidi tomar como guia a consciência de minha comoção. Mas com muita frequência (realmente muita, em minha opinião) fui fotografado sabendo disso. Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a posar, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem (BARTHES, 1984:22).

⁷ BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Esse “fabricar-se em um outro corpo”, implica tornar a imagem “metamorfoseada” em pura sensação.

Ao saber-se sob a mira da câmera, o fotografado se pensa imagem e, neste momento, diante da câmera, o corpo não é somente todo o acúmulo de uma experiência subjetivada e encarnada, mas é também uma pura superfície, qualidade que o estatuto da imagem lhe impõe – uma construção fruto dos recursos técnicos fotográficos disponíveis (Fig. 39).

A transposição do procedimento para a criação de condensações temporais, por meio da fusão de múltiplas imagens estáticas em um mesmo campo, realizada na gravura digital “Submeter-se”, foi ampliada na videoperformance “Resistência” (Fig. 40).

Fig. 39: Instantâneos fotográficos realizados no estúdio de fotografia, RCA/Londres, 2014.

Na videoperformance “Resistência” explorou-se as ações simultâneas de arrastar e arrastar-se com cadeiras, por sobreposições e fusões de imagens em movimento de temporalidades diversas, dentro do campo/quadro delimitado pelo ponto de vista fixo da câmera (ver **ANEXO B : DVD – Videoperformances – Resistência**).

No campo visual do vídeo, a linha horizontal formada pelo limite da parede branca com o chão de cimento, dentro do quadro fixo da câmera, foi utilizada como registro topológico para a edição das várias camadas de filmagens realizadas em momentos distintos.

Fig. 40: **Resistência**, videoperformance, quadros 00:00:16, 00:00:37, 00:01:42 e 00:02:06, duração: 2'57", 2014.

Em seguida, a mesma linha de referência usada como registro para a confecção de “Resistência” é tomada como elemento visual organizador da composição de sobreposições na elaboração das novas séries litográficas “Arrastar” (Fig. 41), “Resistir” (Fig. 42), “Suportar” (Fig. 43) e “Sustentar” (Fig. 44). Esse recurso permite enfatizar os deslocamentos espaciais dos corpos em composição.

Fig. 41: **Arrastar I e II**, 2014.

Fig. 43: **Suportar I e II**, 2014.

Fig. 42: **Resistir I e II**, 2014.

Fig. 44: **Sustentar I e II**, 2014.

A idéia dessas litografias apresentou-se tal qual uma epifania, no momento em que visualizei de uma só vez o conjunto de todo o material produzido. Diante dele pude antecipar, como numa visão visionária, todo o planejamento das etapas de realização dos experimentos, tendo o fantasma vívido da imagem pronta em mente antes mesmo de saber que queria realizá-la.

As litografias que compõem “Arrastar”, “Resistir”, “Suportar” e “Sustentar” foram desenvolvidas a partir da seleção de quadros exportados das videoperformances – exemplo: “Resistência”. Ao capturar quadros da videoperformance e transformá-los em instantâneos fotográficos dispostos no campo visual, segundo uma organização que despreza a sequencialidade original do vídeo, procurei compor uma síntese temporal. Então, as imagens que se sucediam no tempo do vídeo foram exportadas em sequências fotográficas. Como imagens estáticas digitais puderam receber manipulações em programa de tratamento digital de imagem para ajustar suas qualidades tanto dimensionais quanto de luminosidade, cromia e nitidez (Fig. 45). Depois, também foram impressas digitalmente sobre papel.

Fig. 45: Tratamento digital e montagem de imagens para gravuras, 2014.

Para criar áreas com diferentes texturas, visando reforçar a sensação de atrito e resistência, foi inserida uma impressão litográfica mais densa e contrastada sobre algumas impressões digitais (Fig. 46).

O conjunto das litografias quando expostas lado a lado reforça a linha horizontal que as compõem, equilibrando-as. Como um nível que as transcende, essa linha transpassa todas as litografias, se estendendo para além das bordas dos papéis. Constitui-se o eixo ao redor do qual os quadros estáticos estão organizados para restituir a sensação de movimento quando o olhar do público os percorre.

Essas gravuras transpõem e amplificam a experiência traduzida em sensibilidade adquirida nas videoperformances; somam-se aos recursos videográficos e as técnicas de gravação, impressão digital e artesanal.

Em todas as imagens criadas de modos diversos. Reconhece-se os personagens utilizados: o vestido preto, as tigelas metálicas, as cadeiras, as tampas das panelas, os lençóis brancos e o corpo de mulher – que forçosamente é o meu mesmo. O cenário, no entanto, muda e o faz até desaparecer no branco do vídeo.

As últimas gravuras intituladas “Desassossego”, “Saudade” e “Solidão” (Figs. 47, 48 e 49) são produzidas por meio de transferências para uma matriz litográfica de cópias reprográficas de quadros escolhidos do conjunto das experimentações em videoperformance e impressas sobre um fundo cinza feito em monotipia.

Esses “saltos” entre os diferentes meios caracterizam o tipo de trânsito que ocorre na passagem dos desenhos de imaginação e também de observação: feitos a mão livre, para as gravuras e fotografias, dentro e fora de estúdios, e performances para a câmera, que constituem o material das experimentações, ativadoras de conexões intuitivas, operadora de expressões poéticas apresentadas em **Confissões | Não | Declaradas**.

Fig. 46: Acetato com registro de imagem litográfica sobre papel com impressão digital.

Fig. 47: **Desassossego**, litografia, 2014.

Fig. 48: **Saudade**, litografia, 2014

Fig. 49: **Solidão**, litografia, 2014.

2.2 Durações: videoperformances

Não é uma imagem que eu procuro. Não é uma ideia. É uma emoção que você quer recriar, uma emoção de querer, de doar e de destruir.

Louise Bourgeois, 1992⁸

Roteiro 1: “Desassossego”

Locação: procurar um galpão amplo;

Objeto de cena: cadeira de palha e lençóis estendidos (corredor);

Figurino: camiseta branca – ficar descalça e com os cabelos soltos;

Ação: Sentar-se e atirar-se ao chão repetidamente (fotografar várias vezes);

Áudio: procurar som de metal rangendo.

Roteiro 2: “Varrer”

Uma sala fechada (quase sem nada – branca para contrastar com o vestido preto). Pés descalços. Uma vassoura. Ação para a câmera fixa. Varrer lentamente e acelerar;

Procurar som de algo metálico, estridente (tentar capturar o som de metal raspando no chão – editar depois junto da ação de varrer).

Roteiro 3: “Resistência”

1. Câmera fixa – fazer a ação no estúdio de fotografia (precisa agendar);

2. Fazer marcações no chão e delimitar o campo da ação arrastar para a câmera;

3. Capturar várias sequências de imagens separadamente;

4. Arrastar cadeiras para o centro, depois arrastar o corpo no chão (passar por baixo, pelo lado, arrastar cadeiras com partes do corpo).

Roteiro 4: “Rastejar”

1. Um local degradado;

2. Câmera fixa;

3. Mover o corpo sem tocar os pés no chão, com a cabeça abaixada (esconder o rosto com o cabelo);

4. Rastejar, tendo como apoio das mãos tampas de painéis em contato com o chão para provocar sons metálicos;

5. Rastejar em linha reta.

⁸ It's not an image I am seeking. It's not an idea. It's an emotion you want to recreate, an emotion of wanting, of giving, and of destroying (MEYER-THOSS, Christiane. **Louise Bourgeois: designing for free fall**. Zurich: Ammann Verlag, 1992, p.194).

Nesta seção, apresento o processo de criação das quatro videoperformances: “Desassossego” (2011), “Varrer” (2013), “Resistência” (2014) e “Rastejar” (2014), cujos desenvolvimentos processuais são passagens e entrelaçamentos de diversas categorias de imagens audiovisuais, tanto estáticas quanto em movimento, tal como na elaboração das séries gráficas.

O plano norteador de todo o desenrolar das experimentações em videoperformance resulta de reverberações constantes da prática diária da “pesquisa da sensação” no ateliê e das percepções estéticas, vivenciadas durante a rotina doméstica.

Definindo a “pesquisa da sensação”, Deleuze e Guattari (1992)⁹ afirmam que o artista ergue monumentos feitos de seres de sensação: toda obra de arte é um “bloco de sensações” e

o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações (DELEUZE; GUATTARI, 1992: 217).

Cada artista utiliza seu repertório, meio e material específico. Desse modo, os métodos são diferentes, não somente segundo as artes, mas também de acordo com cada artista que, por meio de sua pesquisa da sensação, inventa seus próprios procedimentos.

Os experimentos realizados são constituídos de uma mescla de vivências autobiográficas com outras experiências relatadas, mas que têm em comum os temas *artista, mulher e mãe* sob a expectativa de um encontro de um ponto de equilíbrio “metaestável” face às tensões provocadas pelas oposições, contradições que as ações e incompatibilidades que as diferentes perspectivas, reunidas em um só personagem, determinam.

O sentido de “metaestabilidade”¹⁰ de que falo está ligado à concepção

⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora. 34, 1992.

¹⁰ Metaestabilidade se define como um estado, dentro de um sistema, que não é nem instável, nem estável, cujas partes estão em constante tensão de forças, de baixo grau de compatibilidade e cujas perturbações, evocam não uma, mas várias resoluções possíveis, o que sugere um estado rico em potencialidades do vivo.

simondoniana de “processo de individuação”. Aponto para o fato de que as subjetividades da artista, da mulher e da mãe, coexistentes no mesmo ser, não são individualidades previamente constituídas e sim, correspondem ao aparecimento de fases no ser.

Para pensar a individuação é necessário considerar o ser, não como substância, matéria ou forma, mas como sistema tenso, supersaturado, acima do nível da unidade; não consistindo unicamente em si mesmo e não podendo ser pensado adequadamente, mediante o princípio do terceiro excluído¹¹ (SIMONDON, 2003:102).

O aparecimento de fases no ser designa o caráter de devir¹² do ser que, por sua vez, corresponde a capacidade que o ser tem de defasar-se em relação a si próprio e de resolver-se defasando-se. O ser como sistema tenso resolve-se pela sua repartição em fases, desdobrando-se, individuando-se continuamente enquanto dura. Portanto, artista, mulher e mãe são antes devires. E como devires são processos de individuação, as próprias operações enquanto se efetuam. Elas conservam em si uma atividade permanente tornando-se ao mesmo tempo resultado e teatro de individuação. Há um regime de ressonância interna que exige comunicação permanente entre as fases do ser, mantendo constante a metaestabilidade, que é a própria condição de vida.

“O indivíduo vivo é sistema de individuação, sistema individuante, sistema individuando-se” (SIMONDON, 2003:105). O vivo resolve problemas, não só adaptando-se, isto é, modificando sua relação com o meio (como uma máquina pode fazer), mas também modificando-se a si próprio, inventando novas estruturas internas, introduzindo-se completamente na axiomática dos problemas vitais.

“Eu sou Eu” é a afirmação que determina o indivíduo pronto e acabado

¹¹ SIMONDON, Gilbert. A Gênese do Indivíduo. in: _____. **O Reencantamento do concreto**. Cadernos de Subjetividade/ Núcleo de Estudos da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, São Paulo: Editora Hucitec/ EDUC, 2003, p.102.

¹² A noção deleuziana de Devir pode ser compreendida como processo e não passagem de um estado para o outro, um vir a ser constante, que não se esgota, e não implica na anulação ou abandono das singularidades constituintes daquele que devém enquanto devém. Assim, ser artista, ser mulher ou ser mãe, são devires que se sobrepõem num composto heterogêneo onde as potências artísticas, femininas e maternas nunca param de se expandir e de atuar, sempre transformando a artista, a mulher e a mãe em mim.

mas, ao contrário disso, nunca estou pronta e muitos são os devires que me constituem – “Eu sou vários”. “Vários Eus” é, por outro lado, a especificação de um corpo tenso, em permanente devir, informe, metaestável, atravessado por potências e fluxos diversos.

Nessa perspectiva, as atividades mais comuns da vida são tomadas como foco nas encenações dos estudos para as videoperformances. Por meio de imagens estáticas e/ou em movimento meu corpo atua em agenciamentos que invocam o arrastar, empurrar, varrer e sustentar como experiência de vida.

A escolha do meu corpo como lugar de investigação e manifestação artística aconteceu por uma necessidade de vivenciar as “texturas/frequências”¹³ (MORAES, 2012: 92) de minha “subjetividade encarnada”¹⁴ (BETTERTON, 1996), como estratégia para as fabulações com imagens em movimento (vídeo).

Entendo que ao usar meu corpo como meio de expressão, aproximo-me da performance como manifestação artística, mas é preciso ressaltar aqui algumas considerações:

¹³ Os termos “textura/frequência” são utilizados pela artista, bacharel em dança pela UNICAMP, Profa. Dra. Juliana Moraes para designar as variadas manifestações físicas que operam no corpo que dança: “A palavra textura vem de minha relação com as artes plásticas e a importância da qualidade dos materiais e a palavra frequência vem de um pensamento sobre as ondas que compõem os sons. Há muitas pessoas que preferem a palavra “estado” para designar estruturas qualitativas associadas à performance do corpo, mas para mim as palavras textura e frequência contêm a qualidade de repetição que me interessa. Por exemplo, ao observar um material como uma trama feita de linhas, se ela se torna mais espessa em algum momento sua textura também muda. Em termos sonoros, qualquer mudança nas ondas modifica as frequências. Quando estou dançando, sinto meu corpo como um material que se modifica pelo calor, forças, direções, vetores etc., em mudanças que são de fato materiais e operam por texturas e frequências. Sendo assim, essas duas palavras me parecem ser mais específicas e menos gerais do que “estado” para designar estruturas qualitativas associadas à performance do corpo” (MORAES, Juliana. **Repetição como estratégia de dramaturgia em dança**. in: _____ Revista Sala Preta do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, vol.12, n.12, dez 2012, p.92).

¹⁴ *Embodied subjectivity* [subjetividade encarnada] é uma noção de imagem de corpo, que se faz pelo ponto de vista das experiências vividas daquele que é também o foco da representação. Essa noção é desenvolvida por Rosemary Betterton – professora e pesquisadora em *Womens’ Studies* na Universidade de Lancaster, Inglaterra, em seu livro **An intimate distance: woman, artists and the body**. London: Routledge, 1996. No sub-capítulo **3.2 Corpo fluido em estado de arte** estabeleço relações entre meu trabalho poético e a noção de subjetividade encarnada.

Segundo Roselee Goldberg (1998:12)¹⁵, na Inglaterra os termos *Live Art* [Arte Viva ou Arte ao Vivo] e *Time-based Art* [Arte baseada no tempo] são mais utilizados para definir a arte que acontece no corpo, que se torna manifesta durante uma determinada quantidade de tempo presencial, sendo, portanto, de natureza fugidia; já na Austrália, as manifestações artísticas que usam o corpo como suporte e mantêm uma relação com o teatro são intituladas de *Performance* [Performance], porém aí o termo *Performance Art* [Arte da Performance] é empregado só para distinguir as obras de artistas envolvidos com investigações acadêmicas que usam o corpo propriamente dito como meio material de expressão. Seguindo essa linha de definições, os experimentos poéticos que compõem **Confissões | Não | Declaradas** poderiam ser classificados como investigações realizadas em Arte da Performance. Todavia, as expressões corporais exploradas não confrontam em tempo presente um público, pois são executadas para dispositivos de captura de imagens, portanto, o domínio expressivo do experimento poético em que as ações se dão é o do vídeo. Assim, o termo mais adequado para designar o campo em que se inserem os resultados dos estudos empreendidos é “Videoperformance”.

Diferentemente das imagens de registro e documentação de performance ao vivo, as imagens das ações performadas para a câmera são calculadas e planejadas levando em conta as possíveis operações de pós-produção em vídeo. Elas são concebidas como matéria prima para a construção de inúmeras fabulações.

Ao realizar ações com o corpo para a câmera, vivo um aqui e agora que atualiza todos os instantes anteriores – de ensaio e erro, certezas e inseguranças, exercícios de deslocamentos espaciais e temporais – como uma condensação intensiva de todas as sensações contraídas e armazenadas no corpo, durante as experimentações. Desse processo decorre o encadeamento dos movimentos.

A dificuldade em especificar o termo que melhor resume toda a investigação se dá pela multiplicidade de operações empreendidas e engendradas na realização dos experimentos.

¹⁵ GOLDBERG, Roselee. **Performance live art since the 60s**. London: Thames and Hudson, 1998, p.12.

Diante de um campo extenso de meios possíveis, e a fim de expressar a complexidade de assuntos que o corpo de mulher abrange, foi no trânsito entre o domínio das videoperformances e das gravuras que criei as operações necessárias para a realização das **Confissões | Não | Declaradas**.

arrasto cadeiras,
empurro sofá, ergo
os vasos, desloco
a cama, dobro os
lençóis, lavo as panelas,
varro a casa

empurro cadeiras,
ergo sofá, desloco
os vasos, dobro
a cama, lavo os
lençóis, varro as panelas,
arrasto a casa

ergo cadeiras,
desloco sofá, dobro
os vasos, lavo
a cama, varro os
lençóis, arrasto as panelas,
empurro a casa

desloco cadeiras,
dobro sofá, lavo
os vasos, varro
a cama, arrasto os
lençóis, empurro as panelas,
ergo a casa
dobro cadeiras,
lavo sofá, varro
os vasos, arrasto
a cama, empurro os

lençóis, ergo as panelas,
desloco a casa

lavo cadeiras,
varro sofá, arrasto
os vasos, empurro
a cama, ergo os
lençóis, desloco as panelas,
dobro a casa

varro cadeiras,
arrasto sofá, empurro
os vasos, ergo
a cama, desloco os
lençóis, dobro as panelas,
lavo a casa

(loop)

diário, São Paulo,
s/data

Na sequência, apresento as videoperformances (ver **ANEXO B: DVD - Videoperformances**) “Desassossego” (2011), “Varrer” (2013), “Resistência” (2014) e “Rastejar” (2014) com suas respectivas sinopses.

Fig. 50: Videoperformance **Desassossego**, quadros 00:00:13, 00:00:19, 00:00:24 e 00:01:23, duração: 1'46", 2011.

“Desassossego” (2011)

Sinopse: Em um galpão uma mulher debate-se diante da instabilidade de sua permanência. Um som de metal range junto à voz de uma criança e costura as imagens conferindo-lhe um tempo circular, uma cadeira vazia permanece no centro, cercada por lençóis brancos (Fig. 50).

Fig. 51: Videoperformance **Varrer**, quadros 00:00:30, 00:00:54, 00:01:08 e 00:01:35, duração: 2'41", 2013.

“Varrer” (2013)

Sinopse: No interior de uma sala, uma mulher descalça com um vestido de festa negro varre o chão. A vassoura emite um som estridente e metálico ao encostar no piso. A mulher acelera a ação de varrer, o som invade o ambiente que aos poucos apaga-se, fundindo-se ao fundo branco (Fig. 51).

Fig. 52: Videoperformance **Resistência**, quadros 00:00:41, 00:01:19, 00:02:04 e 00:02:26, duração: 2'57", 2014
CAPES / Royal College of Art, Londres.

“Resistência” (2014)

Sinopse: Por sobreposição e fusão de imagens, com variados graus de opacidade, uma mulher com um vestido negro executa as ações de empurrar, arrastar e rastejar utilizando cadeiras (Fig. 52).

Fig. 53: Videoperformance **Rastejar**, quadros 00:00:22, 00:00:43, 00:02:39 e 00:02:52, duração: 3'34" (loop), 2014 | CAPES / Royal College of Art, Londres.

“Rastejar” (2014)

Sinopse: Uma mulher com vestido negro rasteja e atravessa um ambiente degradado. A ação continua em um ambiente fechado; seus pés sempre elevados, suas mãos seguram tampas de painéis apoiadas no chão e cada movimento emite sons metálicos. Um espelho reflete a imagem (Fig. 53).

Na edição das videoperformances “Desassossego” (2011) e “Varrer” (2013) as ações performadas para a câmera, capturadas como instantâneos fotográficos, são multiplicadas e reorganizadas em sequências distintas, montadas em sincronia com o som. Na primeira, durante a captura das imagens, explorou-se variados enquadramentos para as ações e na segunda manteve-se o mesmo, fixando um ponto de vista para todas as ações. Em ambas, o som pós-produzido é o que articula as sequências de imagens (Fig. 54).

Videoperformances com ações para a câmera				
	Desassossego	Varrer	Resistência	Rastejar
Enquadramento móvel da câmera				
Enquadramento fixo da câmera				
Sequência de imagens estáticas				
Sequência de imagens em movimento				
Fusão de imagens estáticas				
Fusão de imagens em movimento				
Áudio	pós-produção	pós-produção	captação ambiente	captação ambiente

Fig. 54: Tabela demonstrativa das operações em vídeo.

Já na edição de “Resistência” (2014) e “Rastejar” (2014), as ações performadas para a câmera, capturadas como sequências de imagens em movimento e com enquadramento fixo, são organizadas em diversas camadas na *timeline*¹⁶ [linha do tempo – mais conhecida como pista de edição] (Fig. 55) do programa *Final Cut Pro* e manipuladas com os recursos digitais para ajustes de diferentes níveis de opacidade. Em seguida, a transição entre as camadas sobrepostas é realizada pelo modo de fusão, o som utilizado foi aquele que ressoava no

¹⁶ A *timeline* – presente na maioria dos programas de edição de vídeo – permite organizar em sequência trechos de vídeos, áudio e imagens digitais. Sobre as imagens nela posicionadas executa-se grande parte da montagem, incluindo-se os efeitos e transições.

ambiente no momento das gravações videográficas.

Uma característica marcante de todo este processo é que a edição das videoperformances traduz, de certa forma, o método de produção em grava.

Fig. 55: Visualização da *timeline* com vídeo e áudio - videoperformance **Rastejar**.

Na montagem das sequências videográficas, vários trechos de imagens, previamente selecionados, são organizados em diferentes camadas na pista de edição. Essas camadas simultâneas no vídeo são como as várias etapas sucessivas de gravação envolvidas no processo de realização da matriz em grava. As sobreposições e transições entre camadas no vídeo podem ser visualizadas antes mesmo de sua finalização. Já na grava é preciso que as diferentes camadas sejam realmente gravadas em sequência (uma depois da outra) na matriz, para serem visualizadas. Ainda na edição videográfica, depois da renderização¹⁷ das operações que resultam no vídeo finalizado, tem início uma nova etapa que corresponderia na grava à impressão da matriz. Aí também, tanto na grava como no vídeo, uma nova série de sobreposições acontece. No vídeo esse momento corresponderia à uma nova edição feita a partir dos vídeos resultantes das edições anteriores e na grava seria equivalente ao processo da sobreposição de impressões da mesma e/ou várias matrizes sobre um único substrato.

No vídeo, assim como na grava, cada imagem criada já é matriz para tantas outras quanto se queira inventar.

¹⁷ Renderizar é a condensação final das sequências de imagem e som montadas na linha do tempo. A renderização de uma imagem acontece de duas maneiras no processo de edição: ela pode apresentar-se em baixa resolução para checagem rápida em modo *preview* [modo de visualização] em qualquer momento durante a montagem; e em alta resolução por ocasião da finalização do vídeo, quando são comprimidos em um só arquivo todos os efeitos de som e imagem utilizados.

Fig. 56: Faith Wilding, performance **Waiting** 15', 1972.
fonte: http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/wilding_en.html, acessado em 22/11/2014.

Fig. 57: Picasso, **Femme au fauteuil: Dora Maar** [Mulher na poltrona: Dora Maar], Paris, 1939, água-tinta, rascador e buril sobre cobre, 298 X 237mm.
Fonte: catálogo exposição Picasso: anos de Guerra 1939-1945, MAM-RJ, MASP-SP, 1999, p.93.

Ao analisar o material gravado das ações – arrastar com as cadeiras no estúdio – lembrei-me da performance *Waiting* [Esperando](1972) (Fig. 56) de Faith Wilding (Paraguai, 1943), realizada em Los Angeles (EUA), como parte integrante da exposição *Womanhouse*¹⁸. Wilding sentada em uma cadeira, sem se mexer, declama um monólogo de quase 15 minutos sobre o monótono e repetitivo ciclo de espera, ligado à rotina doméstica de cuidar e servir aos outros em detrimento de uma vida pessoal mais autônoma. Lembrei-me também da série de gravuras em metal de Picasso (Espanha, 1881-1973), desenvolvidas entre 1937-1945, quando retratou Dora Maar sentada imóvel em uma cadeira (Fig. 57).

Em ambas manifestações artísticas citadas existe um corpo, sentado em uma cadeira, a sustentar a condição de movimento mínimo, quase parado; segundo Dominique Dupuis-Labbé, no texto do catálogo da exposição *Picasso: anos de Guerra*¹⁹, a representação de Dora Maar sentada na cadeira foi uma maneira encontrada por Picasso para “mascarar sua prisão, sua dependência, num espaço sufocante” (p. 29); assim, sob o olhar de Picasso, ela permanece imóvel, sentada; Wilding, por sua vez, trajando roupas simples e modestas, declama sentada na cadeira uma enorme lista de situações onde, ao invés de agir, espera que

¹⁸ *Womanhouse* foi um projeto colaborativo organizado por Judy Chicago e Miriam Schapiro, entre 30 janeiro - 28 fevereiro 1972, em que estudantes, artistas e mulheres da comunidade apresentaram instalações e performances, em uma antiga casa abandonada próxima ao Instituto de Artes da Califórnia (CalArts). O projeto teve por principal objetivo “forçar as estudantes a começarem a ultrapassar seus limites como mulheres e a se testarem como artistas” [to force the students to begin pushing their role limitations as women and to test themselves as artists] (fonte: <http://womanhouse.refugia.net/>, acessado em 20/01/2015).

¹⁹ DUPUIS-LABBÉ, Dominique. **PICASSO: ANOS DE GUERRA 1937-1945**. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (julho a setembro de 1999) e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (setembro a novembro de 1999).

algo lhe aconteça ou que alguém aja no mundo por ela.

Interessante refletir sobre a relação entre a cadeira e o corpo que existe na gravura de Picasso e na performance de Wilding para pensar a diferença dessa mesma relação em meu trabalho.

Em meus trabalhos há uma dinâmica de troca de papéis entre a cadeira e o corpo, que se alternam como protagonista e coadjuvante. O corpo como protagonista arrasta-se em direção à cadeira ou arrasta-se para longe dela, puxa-a para si, posta-se sobre seu assento, esconde-se entre seus pés; por sua vez, em outros momentos, a cadeira é a personagem principal que define o espaço em torno do qual a cena é construída.

Essas trocas de papéis experimentadas nas videoperformances, apresentam o constante agenciamento²⁰ de fluxos de potências artísticas, femininas e maternas, que formam o contexto metaestável do problema que constitui o foco dessa investigação.

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto²¹ (DELEUZE; GUATTARI, 1992: 227).

Os desenhos, as fotografias, as gravuras e as videoperformances são diferentes compostos de sensações que buscam dar a visão de fluxos nômades que interagem e traduzem, num processo de individuação, uma coexistência de devires.

²⁰ Agenciamento aqui deve ser compreendido no sentido da filosofia deleuziana, ou seja, não como evento fortuito em que os elementos em relação se juntam ao acaso, mas como encontros necessários de individuações não totalmente formadas, com configurações singulares. Assim quando o artista escolhe o seu meio expressivo (desenho, gravura, fotografia etc.) ele inaugura uma relação complexa entre conteúdo e expressão, independentes mas ligados numa relação de pressuposição recíproca e relançamento mútuo.

²¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora. 34, 1992, p.227.

Esperando
Um poema por Faith Wilding

Esperando... esperando... esperando...
Esperando alguém entrar
Esperando alguém me segurar
Esperando alguém me alimentar
Esperando alguém trocar a minha fralda esperando...

Esperando rabiscar, andar, esperando falar
Esperando ser abraçada
Esperando alguém me levar para fora
Esperando alguém brincar comigo
Esperando alguém me levar para fora
Esperando alguém ler para mim, me vestir, amarrar meus sapatos
Esperando mamãe escovar meu cabelo
Esperando mamãe enrolar meu cabelo
Esperando usar o meu vestido de babados
Esperando ser uma menina bonita
Esperando crescer esperando...

Esperando meus seios crescerem
Esperando vestir um sutiã
Esperando menstruar
Esperando ler livros proibidos
Esperando deixar de ser desajeitada
Esperando ter uma boa aparência
Esperando meu primeiro encontro
Esperando ter um namorado
Esperando para ir a uma festa, ser convidada para dançar, dançar junto
Esperando ficar bonita
Esperando o segredo
Esperando a vida começar esperando...

Esperando para ser alguém
Esperando usar maquiagem
Esperando minhas espinhas desaparecerem
Esperando passar batom, calçar salto alto e meias
Esperando vestir-me elegantemente, depilar minhas pernas
Esperando ficar bonita esperando...

Waiting
A Poem by Faith Wilding

Waiting... waiting... waiting...
Waiting for someone to come in
Waiting for someone to hold me
Waiting for someone to feed me
Waiting for someone to change my diaper Waiting...

Waiting to scrawl, to walk, waiting to talk
Waiting to be cuddled
Waiting for someone to take me outside
Waiting for someone to play with me
Waiting for someone to take me outside
Waiting for someone to read to me, dress me, tie my shoes
Waiting for Mommy to brush my hair
Waiting for her to curl my hair
Waiting to wear my frilly dress
Waiting to be a pretty girl
Waiting to grow up Waiting...

Waiting for my breasts to develop
Waiting to wear a bra
Waiting to menstruate
Waiting to read forbidden books
Waiting to stop being clumsy
Waiting to have a good figure
Waiting for my first date
Waiting to have a boyfriend
Waiting to go to a party, to be asked to dance, to dance close
Waiting to be beautiful
Waiting for the secret
Waiting for life to begin Waiting...

Waiting to be somebody
Waiting to wear makeup
Waiting for my pimples to go away
Waiting to wear lipstick, to wear high heels and stockings
Waiting to get dressed up, to shave my legs
Waiting to be pretty Waiting...

Esperando que ele me perceba, me chame
Esperando que ele me convide para sair
Esperando que ele preste atenção em mim
Esperando que ele se apaixone por mim
Esperando que ele me beije, me toque, toque meus seios
Esperando que ele passe em minha casa
Esperando que ele diga que eu sou bonita
Esperando que ele peça para mantermos um relacionamento estável
Esperando um chamego, carícias íntimas, esperando fazer sexo
Esperando fumar, beber, ficar na rua até tarde
Esperando tornar-se uma mulher Esperando. . .
Esperando meu grande amor
Esperando o homem perfeito
Esperando o Sr. Certinho Esperando...

Esperando para casar
Esperando meu dia do casamento
Esperando por minha noite de núpcias
Esperando por sexo
Esperando que ele faça o primeiro movimento
Esperando que ele me excite
Esperando que ele me dê prazer
Esperando que ele me proporcione um orgasmo Esperando...
Esperando que ele volte para casa, para preencher o meu tempo Esperando
Esperando meu bebê chegar
Esperando minha barriga inchar
Esperando meus seios encherem-se com leite
Esperando para sentir meu bebê mexer
Esperando minhas pernas pararem de inchar
Esperando as primeiras contrações
Esperando as contrações acabarem
Esperando a cabeça sair
Esperando o primeiro choro, a placenta
Esperando segurar meu bebê
Esperando meu bebê sugar meu leite
Esperando meu bebê parar de chorar
Esperando meu bebê dormir durante a noite
Esperando meus seios secarem
Esperando voltar ter minha antiga aparência, as estrias desaparecerem
Esperando ter algum tempo para mim
Esperando ser bonita novamente

*Waiting for him to notice me, to call me
Waiting for him to ask me out
Waiting for him to pay attention to me
Waiting for him to fall in love with me
Waiting for him to kiss me, touch me, touch my breasts
Waiting for him to pass my house
Waiting for him to tell me I'm beautiful
Waiting for him to ask me to go steady
Waiting to neck, to make out, waiting to go all the way
Waiting to smoke, to drink, to stay out late
Waiting to be a woman Waiting . . .
Waiting for my great love
Waiting for the perfect man
Waiting for Mr. Right Waiting . . .*

*Waiting to get married
Waiting for my wedding day
Waiting for my wedding night
Waiting for sex
Waiting for him to make the first move
Waiting for him to excite me
Waiting for him to give me pleasure
Waiting for him to give me an orgasm Waiting . . .
Waiting for him to come home, to fill my time Waiting . . .
Waiting for my baby to come
Waiting for my belly to swell
Waiting for my breasts to fill with milk
Waiting to feel my baby move
Waiting for my legs to stop swelling
Waiting for the first contractions
Waiting for the contractions to end
Waiting for the head to emerge
Waiting for the first scream, the afterbirth
Waiting to hold my baby
Waiting for my baby to suck my milk
Waiting for my baby to stop crying
Waiting for my baby to sleep through the night
Waiting for my breasts to dry up
Waiting to get my figure back, for the stretch marks to go away
Waiting for some time to myself
Waiting to be beautiful again*

Esperando meu filho ir para a escola
Esperando a vida para começar de novo Esperando. . .

Esperando meus filhos chegarem em casa da escola
Esperando eles crescerem, saírem de casa
Esperando para ser eu mesma
Esperando a emoção
Esperando que ele me diga algo interessante, que ele me pergunte como eu me sinto
Esperando que ele me impeça de ser mal-humorada, que ele pegue na minha mão,
me dê um beijo de bom dia
Esperando um elogio
Esperando os filhos casarem
Esperando algo acontecer Esperando..
Esperando perder peso
Esperando o primeiro cabelo branco
Esperando a menopausa
Esperando ficar sábia
Esperando.. .
Esperando meu corpo enfraquecer, ficar feio
Esperando minha pele fica flácida
Esperando meus seios murcharem
Esperando a visita de meus filhos, cartas
Esperando meus amigos morrerem
Esperando meu marido morrer Esperando
Esperando adoecer
Esperando as coisas melhorarem
Esperando o fim do inverno
Esperando o espelho me dizer que eu estou velha
Esperando uma boa evacuação
Esperando a dor ir embora
Esperando o fim da luta
Esperando a libertação
Esperando a manhã
Esperando o fim do dia
Esperando o sono Esperando

A performance Waiting foi apresentada em 1972 no projeto Womanhouse , em Los Angeles com o apoio do the Feminist Art Program, California Institute of the Arts. Disponível em <http://faithwilding.refugia.net/waitingpoem.html>, acessado em 22/11/2014.

*Waiting for my child to go to school
Waiting for life to begin again Waiting . . .*

*Waiting for my children to come home from school
Waiting for them to grow up, to leave home
Waiting to be myself
Waiting for excitement
Waiting for him to tell me something interesting, to ask me how I feel
Waiting for him to stop being crabby, reach for my hand, kiss me good morning
Waiting for fulfillment
Waiting for the children to marry
Waiting for something to happen Waiting . . .
Waiting to lose weight
Waiting for the first gray hair
Waiting for menopause
Waiting to grow wise
Waiting . . .
Waiting for my body to break down, to get ugly
Waiting for my flesh to sag
Waiting for my breasts to shrivel up
Waiting for a visit from my children, for letters
Waiting for my friends to die
Waiting for my husband to die Waiting . . .
Waiting to get sick
Waiting for things to get better
Waiting for winter to end
Waiting for the mirror to tell me that I'm old
Waiting for a good bowel movement
Waiting for the pain to go away
Waiting for the struggle to end
Waiting for release
Waiting for morning
Waiting for the end of the day
Waiting for sleep Waiting . . .*

3 Encontros Reflexivos

Se Morel encontrou o procedimento para criar um mundo que se repete sem cessar, não é possível que o próprio Morel, seus fantasmas, o evadido, Bioy Casares e todos nós estejamos repetindo algum eternorretornograma de algum Grande Morel?

Ernesto Sabato, 1985²²

3.1 Intersecções : Muybridge, Morel e Marker

Neste capítulo, as investigações sobre a criação de fabulações em imagens refletem sobre a natureza do instantâneo fotográfico em Eadweard Muybridge (Inglaterra, 1830-1904), conjuntamente à imagem projetada de Faustine na obra de ficção “A invenção de Morel” (1986) de Adolfo Bioy Casares (Argentina, 1914-99) e à narrativa em imagens estáticas sequenciadas do filme *La Jetée*²³ (1962, 29 min) de Chris Marker (França, 1921-2012).

As intersecções entre as obras citadas e meus experimentos emergiram a partir das reflexões sobre o processo de criação das fabulações visuais, desenvolvidas por meio da captura e sobreposições de sequências de fotos e vídeos do meu corpo metamorfoseado²⁴ em imagem.

•

²² SABATO, Ernesto. **Nós e o universo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1985, p.40.

²³ *La Jetée* (França, 1962, filme, duração: 29’min), Argumento, realização e câmera: Chris Marker; narrador: Jean Négroni; montagem: Jean Ravel; música: Trevor Duncan e coral da catedral de St. Alexandre-Newsky; elenco: Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, André Henrich, Jacques Branchu.

²⁴ A noção de corpo metamorfoseado em imagem ao saber-se fotografado foi desenvolvida por Roland Barthes em **A câmara clara: nota sobre a fotografia** (1984) – assunto abordado nesta tese no capítulo **2. Meios e processos entre imagens**.

Na tradição da fotografia o instantâneo fotográfico é definido como uma imagem capturada pelo dispositivo de registro, dentro de uma exposição de tempo mínimo, capaz de revelar aquilo que o olho não vê, portanto, fora do alcance de nossa percepção²⁵ (PRODGER, 2003).

Na história da evolução dos dispositivos fotográficos encontramos várias tentativas de retenção de imagem, mas foi o inglês Eadweard Muybridge quem melhor registrou ações em sequência, tais como correr, sentar, andar, descer, pular, entre outros gestos cotidianos, revelando em fragmentos de tempo congelado o que sempre esteve invisível para nossos olhos desaparelhados.

Com suas primeiras fotografias do cavalo a galope na Califórnia, Muybridge elevou a fotografia para além do limiar daquilo que era visível e fez o tempo parar. Como resultado, a visão natural e a visão fotográfica apartaram-se para sempre. Antes da perfeição da fotografia instantânea, câmera e o olho tinham sido ferramentas paralelas. Embora a fotografia oferecesse um meio eficiente para coletar informações, as coisas que se podia ver em uma fotografia eram as mesmas que se podia ver na vida. Nas fotografias de Muybridge, no entanto, a proximidade entre a observação e o registro foi rompida. O olho e a câmera já não eram mais substitutos um do outro, mas parceiros, o olho relegado a contemplar o que a câmera mostrou²⁶ (PRODGER, 2003:212-213).

Ao decompor a ação em inúmeras imagens estáticas sequenciadas, Muybridge tornou visível várias nuances, nunca percebidas, de um corpo em movimento no espaço, e ao fazê-lo criou imagens que são uma espécie de lembrete do que fora uma experiência do corpo, estendida no tempo em relação ao lugar em que estava inserido, tornando-se

25 PRODGER, Philip. **Time Stands Still: Muybridge and the instantaneous photography movement**. New York: Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University in association with Oxford University Press, 2003.

26 *With his first photographs of the galloping horse in California, Muybridge had pushed photography beyond the threshold of what is visible and made time stand still. As a result, natural and photographic vision had diverted forever. Prior to the perfection of instantaneous photography, camera and eye had been parallel tools. Though photography offered an especially efficient means to gather information, the things one could see in a photograph were the same sorts of things one could see in life. In Muybridge's photographs, however, the close parallel between observation and recording was disrupted. Eye and camera were no longer substitutes for each other but partners, the eye relegated to contemplating what the camera showed* (PRODGER, 2003: 212-213).

o primeiro a reconhecer o potencial da combinação de instantaneidade com sequência (...) tal abordagem mostrou-se como um grande recurso para os cientistas e artistas. Como resultado, a fotografia foi elevada da condição de meio de ilustração, semelhante ao desenho ou gravura, para um instrumento de investigação²⁷ (PRODGER, 2003:217).

Muybridge ao procurar alcançar a **verdadeira fotografia total**²⁸ (CALVINO, 1992) apresenta imagens que apontam para a existência de duas condições distintas: uma carregada de um sentimento de nostalgia do *isso foi*, ligada a um tempo passado e outra que reafirma a realidade concreta do *isso é*²⁹ (BARTHES, 1984). As fotografias em Muybridge revelam aquilo acontecido no tempo passado, desmembram em instâncias as ações imperceptíveis do corpo, suspendendo-as de suas temporalidades e, paradoxalmente, afirmam a cada quadro sua condição atualizada e autônoma enquanto imagem, potência fabuladora de inúmeras trajetórias, infinitos movimentos.

Esta mudança de percepção de tempo e espaço, embora distanciada de uma experiência vivida – quando acessada posteriormente por meio da imagem fotográfica – de alguma forma despertou primeiramente a consciência sobre a potência da imagem como registro do mundo, cabendo-lhe um papel importante na documentação de eventos de guerra, cerimoniais, fenômenos naturais, entre outros.

Em razão de seu valor como registro documental e informativo sobre a realidade, essas imagens cumpriram inicialmente duas funções: a de mostrar um fato distante, física e temporalmente, do observador e, ao mesmo tempo, satisfazer a curiosidade sobre eventos e fatos trágicos ou não.

27 *The first to recognize the potential of combining instantaneity with sequence (...) such an approach proved a boom to scientists and artists alike. As a result, photography was elevated from the status of a means of illustration, similar to drawing or printmaking, to an investigative tool* (PRODGER, Philip. **Time Stands Still: Muybridge and the instantaneous photography movement**. New York: Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University in association with Oxford University Press, 2003, p. 217).

28 CALVINO, Italo. A Aventura de um Fotógrafo. In: _____. **Os Amores Díficeis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.64.

29 BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

fábula

fá.bu.la

sf (lat fabula) 1 Pequena narrativa em que se aproveita a ficção alegórica para sugerir uma verdade ou reflexão de ordem moral, com intervenção de pessoas, animais e até entidades inanimadas.

2 Narração imaginária, ficção artificiosa. **3** Narrativa ou conjunto de narrativas de ideação mitológica; mito. **4** Entrecho ou urdidura de qualquer obra de ficção. **5** Os elementos de deformação da realidade nas composições do gênero épico ou de invenção.

6 Mentira.

Dim: *fabulazinha, fabela.*

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=confiss%E3o>

No entanto, ao difundir e tornar usual o ato fotográfico, criou-se inúmeras possibilidades de experimentações artísticas, utilizando-se da montagem, da ação encenada, colagens, sobreposições e desfocagens.

Walter Benjamin em “A pequena história da fotografia”³⁰ discorre acerca dos recursos técnicos da câmera como dispositivo de captura daquilo comumente não percebido, e cria a expressão “inconsciente ótico” para definir a presença de algo invisível na construção visual e que é capaz de atingir e conectar-se com forças incontroláveis do inconsciente.

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse **inconsciente ótico** [grifo meu], como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1987:94).

Essa porta de acesso ao inconsciente, propiciada pela imagem produzida por meio dos recursos técnicos da câmera, aponta para a potência da imagem como criadora de atmosferas e narrativas outras que não aquela do registro documentado do cotidiano.

Essas imagens são como fábulas, ficções e, como tais, podem reinventar relações, criar novos significados para as ações rotineiras e descontextualizar seus

³⁰ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.94 (Obras escolhidas, v. 1).

agentes/atores/pessoas e assim vislumbrar um outro plano do existir, aquele conectado às imagens do inconsciente, das pulsões e devires, como outra forma de viver que se assombra diante dos conteúdos | **não** | **declarados**.

Mesmo Muybridge, ao validar o caráter investigativo e documental da fotografia do movimento, criou ficções visuais. Suas sequências de imagens das ações rotineiras feitas pelas mulheres, tais como vestir-se, varrer, servir o chá, sentar-se etc., apresenta uma atmosfera distanciada em que “(...) as figuras parecem estar se movendo em um sonho, absortas no tempo onde o gesto mais básico é distendido em séries de imagens³¹(SOLNIT, 2003: 223)” em contínua repetição.

Essas imagens de mulheres não são, em termos restritos, imagens documentais da realidade, mas sim encenações suspensas no tempo, são imagens cuidadosamente pré-produzidas para a câmera.

Sob essa perspectiva, o instantâneo em Muybridge pode ser também compreendido como um iralém da captura e investigação do fluxo de movimento, pois a organização seqüenciadas de imagens transportam o observador para um mundo nunca antes observado. Mas não é apenas a potência fabuladora do instantâneo em Muybridge que me interessa, intriga-me paradoxalmente a ênfase que suas montagens em sequência emprestam à repetição dos gestos.

³¹ (...) *The figures seem to be moving in a dream, self-absorbed time in which the most basic gesture is stretched out in series of images* (SOLNIT, Rebecca. **Motions Studies: Time, Space and Eadweard Muybridge.** Great Britain: Bloomsbury, 2003, p.223)

Instantâneos fotográficos de Eadweard Muybridge. Disponível em <http://www.muybridge.org>, acessado em 16/12/2014.

Quando olho a sequência de imagens de uma de suas mulheres despejando água em uma bacia, por exemplo, tenho a impressão não da fragmentação do movimento, mas sim da repetição de uma ação rotineira em um eterno *continuum*.

Ainda para refletir sobre a narrativa ficcional por meio da repetição em sequência de imagens, escolhi o romance “A invenção de Morel”³²(1986). Neste livro, o escritor argentino Adolfo Bioy Casares escreve a história de um refugiado escondido em uma ilha isolada no oceano pacífico, onde uma máquina acionada pelas marés projeta cenas de um grupo de amigos repetida vezes.

Estranho que a invenção tenha enganado o inventor. Eu também pensei que as imagens viviam; mas a nossa situação não era a mesma: Morel imaginara tudo; presenciara e conduzia o desenvolver da sua obra; eu enfrentei-a concluída, funcionando (CASARES, 1986:97).

O homem vê as imagens projetadas, observa de longe o desenrolar das ações em repetição dos personagens de luz e, sem saber da natureza das mesmas, acaba enamorando-se de uma mulher que é pura imagem.

Mas tudo isto, que deduzo racionalmente, significa que Faustine já morreu; que, de Faustine, não há senão esta imagem, para a qual eu não existo...

Nesse caso, a vida para mim é intolerável. Como suportarei a tortura de viver com Faustine e de tê-la tão longe? Onde procurá-la? Fora desta ilha, Faustine perdeu-se, com os modos e os sonhos de um passado alheio (CASARES, 1986: 114).

Faustine só pode ser acessada naquilo que ela foi, ou seja, sua imagem é uma existência passada em *loop* perpétuo, fruto dos registros realizados pela máquina de Morel; não cabe a ela a percepção do mundo, no entanto, enquanto imagem que é, pode ser capaz de afetar o homem exilado e fazê-lo **desejar ser parte da ficção** e, assim, crer na possibilidade de uma existência sem corpo, sensação pura, tal qual uma imagem superfície.

³² CASARES, Adolfo Bioy. **A invenção de Morel**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

Estive lendo os papéis amarelos. Parece-me que distinguir pelas ausências - espaciais ou temporais - os meios de superá-las leva a confusões. Seria preciso dizer, talvez: Meios de alcance e meios de alcance e retenção. A radiotelefonia, a televisão, o telefone são, exclusivamente, de alcance; o cinema, a fotografia, o fonógrafo - verdadeiros arquivos - são de alcance e retenção.

Todos os aparelhos de superar ausências são, pois, meios de alcance (antes de ter a fotografia ou o disco, é preciso tirá-la, gravá-lo).

Apesar disso, não é impossível que toda ausência seja, definitivamente, espacial... Em um lugar ou outro estarão, sem dúvida, a imagem, o contato, a voz dos que já não vivem (nada se perde...) (CASARES,1986:93).

As projeções de imagens, como “meio de alcance” (CASARES), reforça o paradoxo da ligação da mesma com o seu “referente fotográfico”³³(BARTHES), no caso, a imagem registrada de uma Faustine existente no passado como único meio para suprir a falta de sua ausência.

Segundo Barthes (1984), a fotografia reproduz ao infinito o que só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repertir-se existencialmente.

... A fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios (BARTHES, 1984:15).

Ora, o interessante aqui é pensar que o sentimento de nostalgia, resultante da ausência física de Faustine, para o naufrago é impossível, uma vez que para ele só lhe resta a imagem de Faustine em presente contínuo, uma ficção desencarnada de passado. Ele não sabe quem é essa mulher que o afeta; para ele, no aqui e agora, a imagem não se liga a nenhum referente existente, a imagem é pura sensação e por ser imagem desejante, faz girar a cadeia de significados, o que instiga o homem vislumbrar a possibilidade de uma existência futura também como imagem luz, tal qual sua Faustine. Como imagem pode o homem viver sua ficção.

³³ Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria a fotografia (BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 114-115).

Casares ao apresentar o dilema da imagem de Faustine, enquanto imagem projetada confrontada com a existência ou não de uma Faustine viva no presente, remete ao problema da imagem como evidência visual.

No capítulo *Never seen this picture before: Muybridge in multiplicity*³⁴ [Nunca vi essa imagem antes: Muybridge na multiplicidade] (2003), Tom Gunning comenta:

(Muybridge)...ofereceu suas fotografias como uma evidência visível. Mas a fotografia aqui cruza-se com um problema que assombrou a representação científica desde a utilização do microscópio e telescópio. Se o ser humano serve como modelo visual, como é que este termo se aplica a imagens que os olhos humanos não podem ver sem mediação? (...) Que tipo de imagem era uma fotografia que mostrava algo que o olho não poderia verificar? (...) O que em uma fotografia a torna uma evidência, e de que maneira é esta evidência visual? (GUNNING in PRODGER, 2003:226)

Entende-se que Gunning ao indagar “...in what way is this evidence visual?” [...de que maneira é esta evidência visual?] aponta para a possibilidade de percepção de uma imagem não somente pelo quanto ela possa estar ligada ao seu referente no mundo, mas o quanto ela é capaz de nos **afetar – física e emocionalmente**³⁵ e, assim, nos fazer acreditar em sua ficção.

34 GUNNING, Tom. *Never seen this picture before in: _____* PRODGER, Phillip. **Time Stand Still: Muybridge and the instantaneous photography movement**. New York: Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University in association with Oxford University Press, 2003, p. 222-257.

35 Essa percepção e registro fotográfico das coisas e lugares, regido pelos outros sentidos, pode-se encontrar nas fotografias de Evgen Bavkar (Eslovênia, 1946), cego desde os 12 anos de idade: *Every photo I take I have to have perfectly organized in my head before shooting. I put the camera at the height of my mouth and that's how I photograph people I hear talking. The autofocus helps, but I can manage without it. It's simple. I measure the distance with my hands and the rest is done by my internal desire for images. I know there are always things that escape me, but that's true of photographers who can physically see. My images are fragile; I've never seen them, but I know they exist, and some of them have touched me deeply* [Para cada foto que eu faço, eu tenho que tê-la perfeitamente organizada na minha cabeça antes de disparar. Eu coloco a câmera na altura da minha boca e é assim que eu fotografo pessoas quando as ouço falar. O foco automático ajuda, mas eu posso me virar sem ele. É simples. Eu meço a distância com as minhas mãos e o resto é feito pelo meu desejo interno de imagens. Eu sei que há sempre coisas que me escapam, mas isso acontece também com os fotógrafos que podem ver fisicamente. Minhas imagens são frágeis; eu nunca as vi, mas sei que elas existem e algumas delas me tocaram profundamente] (BAVKAR, Evgen. **The mirror of dreams**. Disponível em: <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar17.html>, acessado em 18/05/2014).

Fotografar produz simultaneamente ficções e realidades, projeções utópicas positivas ou negativas: se qualquer imagem – com toda carga subjetiva que ela carrega – tiver força e capacidade de convencimento suficientes para ser aceita como crível, ela será exibida e fruída como tal³⁶ (AGUIAR JÚNIOR, 2011: 1961).

Assim é que a imagem de Faustine apresenta-se como crível, porque deflagadora de afetos no homem. Este por sua vez, afetado, deseja metamorfosear-se em imagem e viver toda a intensidade da ficção.

Esses afetos produzidos pelas imagens, em especial pela fotografia, foram também explorados pelo francês Chris Marker em seu filme de ficção científica em preto e branco “*La Jetée*”³⁷ (1962, 29 min). O filme, quase todo em sequências de imagens estáticas fotográficas³⁸, e narração em *voz-off*, apresenta o drama de um prisioneiro – interpretado por Davos Hanich – que viaja para o passado, a França antes da terceira guerra, movido pela obsessão da imagem de uma mulher (Fig. 58) – interpretada por Hélène Chatelain – e o testemunho de um assassinato, ambos vistos quando ele era apenas uma criança na plataforma de observação do aeroporto de Orly (Figs. 59 e 60).

Para o aprofundamento das investigações sobre o recurso de criação de gravuras e vídeos por meio da captura de imagens fotográficas foram realizadas duas visitas à primeira retrospectiva da obra de Chris Marker, intitulada *A grin without a cat* [Um sorriso sem um gato], em

36 José Wenceslau Aguiar Junior, “O caçador invisível”, Anpap, 2011: 1961. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/jose_wenceslau_aguiar_junior.pdf, acessado em 16/05/2014.

37 O artista pesquisador Tim O’Riley, no Capítulo 8 - *La Jetée and the shape of time*, da tese de doutoramento **Representing illusions: space, narrative and the spectator in fine art practice** (1998), realizada no Chelsea College of Art and Design London Institute, apresenta uma aprofundada reflexão sobre a montagem e leitura das imagens fotográficas empreendidas por Chris Marker / disponível em: http://www.timoriley.net/content/still/PhD/phd13_TOR_chapter8-no-images.pdf, acessado em 15/06/2014.

38 Existe uma edição impressa com as imagens estáticas utilizadas no filme, com textos em inglês e francês: MARKER, Chris. **La Jetée**. New York: Zone Books, 1992.

Fig. 58: quadro do filme **La Jetée**.
Fonte da imagem: <http://www.filmcomment.com/article/chris-marker-eyesight>, acessado em 15/06/2014

Fig. 59: quadro do filme **La Jetée**.
Fonte da imagem: <http://cinemiudex.blogspot.com.br/2012/10/12-monkeys-1995-odd-title-terrific-movie.html>, acessado em 15/06/2014.

Fig. 60: quadro do filme **La Jetée**.
Fonte da imagem: <http://www.urielorlow.net/2005/01/timeagain-critical-contradictions-in-chris-markers-la-jetee/>, acessado em 15/06/2014.

exibição na *White Chapel Gallery*³⁹, em Londres.

No espaço da galeria encontravam-se expostos os cadernos com anotações, desenhos esquemáticos, indicações numéricas das sequências das fotografias, notas explicativas e marcações das seleções das imagens utilizadas para a composição da narrativa do filme *La Jetée*.

As anotações dos cadernos, juntamente com outras produções em fotografia

³⁹ As visitas aconteceram nos dias 15 e 20/06/2014, sendo a última juntamente com o grupo de pesquisadores doutores do *Royal College of Art*, com acompanhamento do Prof. Dr. Tim O'Riley. Informações sobre a exposição disponíveis em: <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/chris-marker-a-grin-without-a-cat>, acessado em 15/06/2014.

e vídeo exibidas na exposição, forneciam pistas sobre o processo de criação e o método de montagem empreendidos por Marker. Para a elaboração da ficção em *La Jetée*, Marker separou o tempo do movimento utilizando-se provavelmente do recurso da sequencialização de quadros capturados de filmagens e fotografias, tendo a narrativa em áudio como referência para a inserção das imagens.

Este corte e dissolução entre pontos de vista/imagens é familiar para qualquer um com interesse ou experiência rudimentar em cinema. No entanto, ao remover a ilusão do movimento e construir o enredo em termos de *stills* - imagens estáticas instantâneas - (embora seja incerto se estas imagens são realmente fotos registradas por uma câmera ou *stills* convencionais removidos de uma sequência especialmente filmada ou, na verdade a mistura dos dois), Marker efetivamente removeu nossa percepção de um tempo presente. Estamos constantemente à procura de registros de eventos, em vez da ilusão dos mesmos que vão desenrolando-se ao longo do tempo⁴⁰ (O'RILEY, 1998:78).

É importante perceber que Marker realiza operação inversa a de Muybridge. Marker, ao selecionar diferentes imagens estáticas fotográficas, muitas vezes capturadas sob vários pontos de vista, faz com que o observador preencha com sua imaginação aquilo que foi suprimido, propositalmente **[Não] Declarado**; já Muybridge fragmenta o movimento no tempo e procura tornar visível todas as imagens existentes entre cada instante do movimento. Essas lacunas não evidenciadas por Marker, que acontece "entre" a sequência de imagens fixas fotográficas, tornam-se interessantes pela possibilidade que se abre de inferir nesses hiatos múltiplas e infindáveis narrativas.

Ainda sobre a operação poética empreendida por Chris Marker em *La Jetée*, percebo um paralelo de procedimentos quando Marker e eu, transformamos

⁴⁰ *This cutting and dissolving between viewpoints/images is familiar to anyone with even a cursory interest in or experience of cinema. Yet by removing the illusion of movement and constructing the plot in terms of stills (although it is uncertain as to whether these images are actually photographs recorded by a conventional camera or stills removed from a sequence of specially filmed footage or, indeed, a mixture of the two), Marker has effectively removed our sense of a present tense. We are constantly looking at records of events rather than the illusion of those events as they unfold over time* (O'RILEY, Tim. **Representing Illusions: space, narrative and the spectator in fine art practice**. PhD Fine Art, London, Chelsea College of Art and Design, The London Institute, 1998, p. 78).

quadros capturados de filmagens em instantâneos fotográficos que são posteriormente organizados em sequências. No entanto, diferentemente de Marker, não procuro criar um roteiro com início, meio e fim. Nas gravuras as imagens são sobrepostas de várias maneiras em um mesmo campo e, posteriormente, são impressas utilizando-se tanto dos recursos de impressão digital quanto os artesanais, e às vezes ambos. Por sua vez, nas experimentações videográficas, capturo trechos de quadros em sequência de dois ou mais vídeos e por fusão, acumulação e sobreposição de imagens crio outras narrativas. Propositamente, investigo a potência dos quadros dos vídeos como fabulações visuais; eles são como uma escrita sem texto, de natureza lábil enquanto imagem.

Mas o que permanece sem explicação é como o próprio passado pode ser editado em uma forma: a forma do filme em si; mas exatamente, como pode uma ficção do passado ser editada em algo que pode representar o passado cuja experiência de vida, consiste em ser afetado por uma forma de tempo em que reconstitui os fragmentos de um mundo desaparecido – fragmentos que compõem a vida suspensa deste assunto que é composto inteiramente por seu sofrimento de tempo. O tempo não é conteúdo, ou uma moldura; não é mais do que um efeito, na medida em que é uma consciência que se tornou autônoma, tornando-se independente dos eventos que antes eram sua forma. Esses eventos tem aberto um mundo de sentimentos, ao invés de ações⁴¹ (SCHEFER, 1990).

Acessar essas imagens e compor outras narrativas visuais, é como voltar ao passado e editá-lo inúmeras vezes. Como um *falso-loop*, retorno às mesmas imagens, conecto-me às memórias encarnadas de suas “texturas/frequências” (MORAES, 2012), e inicio outro processo de encadeamento de sentidos. Há uma nostalgia implícita neste procedimento, como um reviver e atualizar constante de um passado que é pura imagem, porque inventado.

41 But what remains unexplained is how the past itself can be edited into a form: the form of the film itself; more exactly, how can a fiction of the past be edited into something that can represent the past for someone whose experimental life consists in being affected by a form of time as it reconstitutes the fragments of a disappeared world – fragments that make up the suspended life of this subject who is composed entirely by his suffering of time. Time isn't content, nor a frame; it's no more than an affect, in that it is a consciousness that has become autonomous, become independent of the events that once its form. Those events have opened up a whole world of sentiments, rather than actions (SCHEFER, Jean-Louis . **Passages de l'image**. Exhibition catalogue, Centres Georges Pompidou, Paris, 1990. Disponível em inglês: <http://chrismarker.org/chris-marker-2/jean-louis-schefer-on-la-jete/>, acessado em 10/05/2014).

3.2 Corpo fluido em estado de arte

Como criar imagens capazes de abordar as questões relacionadas com as mulheres – sem reforçar uma leitura binária excludente do tipo “feita pelo homem”, “feito pela mulher”?

Como construir imagens de mulheres sem repetir as estruturas de representação, sob a perspectiva de um olhar dominador e masculinizante?

Que discurso aproxima-se do desenvolvimento de um conjunto de trabalho que chama a atenção para a experiência das mulheres, seja do ponto de vista autobiográfico ou a partir de histórias coletadas e compartilhadas de pessoas com idades, crenças, raças e origens culturais diversas? Enfim, ao considerar outras matrizes sociais e práticas religiosas é possível constituir uma produção em arte que atinja todas as mulheres?

Questões que se avizinham às ações como cozinhar, cuidar, banhar, limpar, gestar, parir, bem como as sensações e estados corporais vivenciados e muitas vezes sustentados como desesperar, desejar, amar, alegrar-se, envelhecer e assim por diante – podem ser articuladas e celebradas sob uma perspectiva da maternidade?

Se for esse o caso, quais abordagens podem ser acessadas para se aproximar dessas experimentações artísticas?

diário, Londres, 04/02/2014

As escolhas sobre sexualidade são uma questão de foro íntimo e, como tal, devem permanecer sob a responsabilidade de cada um, longe do escrutínio; no entanto, sou heterossexual, branca, mãe e artista e talvez o conjunto destes aspectos seja considerado irrelevante, mas não o é, uma vez que a reflexão sobre as escolhas feitas na esfera privada e pública foram, e ainda são, partes da construção desse **sujeito mulher**, aqui implicado na produção artística, considerando, segundo BUTLER (2013) que a noção de gênero permanece indissociável das *intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida*⁴².

Embora os cientistas sociais se refiram ao gênero como um ‘fator’ ou ‘dimensão’ da análise, ele também é aplicado a pessoas reais como uma ‘marca’ de diferença biológica, linguística e/ou cultural. Nestes últimos casos, o gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto... Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes (BUTLER, 2013:28-29).

Neste contexto, o sexo biológico de uma pessoa não é determinante sobre o gênero, pois este resulta de uma construção social que mantém pressões constantes na esfera da política, religião, dos costumes, que intentam criar marcadores, justamente para poder qualificá-la e inseri-la dentro de um sistema de controle, que privilegia e mantém, na maioria das vezes, a classe predominantemente heteronormativa, branca e ocidental⁴³.

Em *Gender and the politics of history* (1998), Joan Wallach Scott, define o termo gênero e sua implicação com as relações de organização social e poder:

⁴² BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p.20.

⁴³ Descarta-se nessa pesquisa, por exemplo, outras matrizes como as africanas e indígenas, pelo total desconhecimento de suas organizações políticas, sociais e religiosas ainda que as mesmas sejam enquadradas como excludentes (ou como minoria), do ponto de vista de controle da matriz branca, heterossexualizada.

Minha definição de gênero tem duas partes e vários subconjuntos. Eles são inter-relacionados, mas devem ser analiticamente distintos. O núcleo por definição repousa em uma conexão integral entre duas proposições: gênero é um elemento constitutivo de um relacionamento social baseado em diferenças percebidas entre sexos, e gênero é um modo primário de significar relacionamentos de poder⁴⁴ (SCOTT, 1988: 42).

Portanto, compreender essas escolhas e refletir a partir das experimentações artísticas realizadas, que procuram criar imagens que rompam com uma representação visual normativa desse sujeito mulher, criou uma dinâmica de buscas e encontros de fontes de pesquisas e outras produções em arte, cujas proposições estabeleceram pontos de contatos capazes de lançar outras luzes sobre qual sujeito mulher procurei endereçar na pesquisa, evitando-se o risco de um engessamento da compreensão do processo de criação, por meio de textos demasiadamente explicativos e/ou descritivos sobre as obras.

Ao tentar definir qual sujeito mulher procurei representar, percebi um paradoxo, pois de acordo com os estudos sobre gênero, é quase impossível falar em termos de especificidades de um corpo de mulher, como se existisse um modelo anterior e referencial, ao qual todos os demais copiam ou se descolaram.

A reflexão torna-se ainda mais complexa quando penso em um corpo de mulher em estado de maternidade⁴⁵, sabendo de antemão da inexistência de uma universalidade e, portanto, unidade do sujeito mulher, definições essas caras a corrente essencialista feminista da década de 1980, criticadas, segundo Peggy Phelan, pela “impossibilidade de um feminino universal, um sistema central de expressão que poderia ser reconhecido entre as culturas e as linguagens”⁴⁶ (PHELAN and RECKIT, 2012:37).

⁴⁴ SCOTT, Joan Wallach. **Gender and the politics of history**. Columbia, New York: Columbia University Press, 1988, p.42.

⁴⁵ Maternidade para esta pesquisa, não está restrita à relação de reprodução biológica mas, e também, às múltiplas relações que se estabelecem na condição de dependência e cuidado entre pessoas, em especial entre gerações de mulheres.

⁴⁶ *...impossibility of a universal feminine, a central system of expression that could be discerned across culture and across media* (PHELAN, Peggy and RECKITT, Helena. **Art and Feminism**, London: Phaidon Press, 2012, p. 37).

Ciente da fragilidade de uma universalização do sujeito mulher, proponho uma concepção de *corpo fluido*⁴⁷ em estado de arte e compreendo que ao fazê-lo, ironicamente retorno ao sistema de normatização por categorias.

Assim, encontrei na Reologia (do grego *rheo*=fluir; *logos*=ciência) parte da físico-química que trata das características de fluxo de sistemas sólidos, semissólidos e líquidos, a definição de fluido como uma substância que se deforma temporariamente, sob determinadas condições de temperatura, quando submetido a variadas perturbações, conhecidas como tensões de cisalhamento, ou tensão cortante (gerada por forças aplicadas em sentidos iguais ou opostos). Essas perturbações podem mudar suas características físicas (densidade, viscosidade), entretanto a sua estrutura química não se altera (água continua sendo água, óleo continua sendo óleo...) ⁴⁸.

Para mim, o entendimento de fluido enquanto substância que mantém sua estrutura química diante de pressões sofridas interna e/ou externamente, representa por analogia, uma percepção mais ampliada das implicações de genderização (tensões de cisalhamento) que um corpo feminino (fluido) sofre diante de panos de fundos sociais distintos (temperatura), em determinados momentos históricos (intervalo).

Esse é um corpo que diante das pressões sociais e domésticas se rebela, às vezes de forma discreta, outras nem tanto, mas o que importa é que diante deste corpo as certezas desestabilizam-se, o inesperado afirma sua contigência e a urgência por atualizações de percepções demandam rearranjos entre as várias singularidades que o institui como corpo-artista, corpo-mulher e corpo-mãe.

Esse *corpo fluido* deseja e é desejado, debate e recolhe-se, procria e interrompe a criação, age e resigna-se, mas sobretudo procura entender seu lugar no mundo enquanto um organismo com um sexo de mulher, com uma

⁴⁷ O termo *fluido* diferencia-se do termo *líquido*, este último utilizado por Zygmunt Bauman em seu livro **Amor Líquido** (2004) para enfatizar as fragilidades dos vínculos humanos em suas relações interpessoais e intergrupais estabelecidas entre o público e o privado. Fluido, para mim abarca a complexidade de experiências vividas como *embodied subjectivity* [subjetividade encarnada] (Rosemary Betterton, 1996), assunto abordado mais adiante neste texto.

⁴⁸ A definição de fluido foi realizada após consulta, por meio de mensagem eletrônica no dia 07/10/14, à Dra. Gizilene Maria de Carvalho, pesquisadora, bacharel em química e professora de físico-química da Universidade Estadual de Londrina, Paraná.

sexualidade heterossexualizada que mantém agenciamentos constantes entre as demandas diárias e a produção artística, dentro de uma geografia social e cultural, impossível de ser negada.

Neste contexto, a intenção desse capítulo não é de modo algum tentar mapear prós e contras, ou mesmo criar um discurso a partir da concepção restrita de um corpo hetero em oposição aquele homossexualizado para justificar um conjunto de atos repetidos, em um determinado ambiente social, que corroboram para uma construção cristalizada de gênero, pois isso geraria outra vez uma discussão fundamentada em dicotomias, em hierarquizações, e é justamente isso o que desejo evitar.

O objetivo dessas reflexões é explorar a potência da imagem do corpo, nos trabalhos artísticos apresentados, tendo como princípio a concepção deste enquanto um *corpo fluido em estado de arte*, repleto de ambiguidades, que ora parece encostar-se em características socialmente reconhecidas como masculinas e, ora apresenta-se como feminino operando, portanto de dentro dessas noções construídas e naturalizadas pela cultura para questioná-las.

Do contrário, como acessar a imagem da escultura “Desejo” (Fig. 61) que permanece “ajoelhada” ainda que seu flanco apresente-se erguido e a parte frontal assemelhe-se a um falo que dobra-se para erguer-se, com dificuldade, parte do que seria a sua cabeça/glande?

Fig. 61: **Desejo**, lito-escultura, monotipia e litografia sobre papel modelado, 47,5 (alt) x 104 (larg) x 52 (prof) cm, 2012.

Sermessuaq tinha tanta força que conseguia levantar um caiaque com três dedos. Ela era capaz de matar uma foca só esmurrando a cabeça. Conseguia rasgar em pedaços uma raposa ou uma lebre. Certa vez travou uma luta corpo a corpo com Qasordlangquaq, outra mulher muito poderosa, e surrou-a com tanta facilidade que no final comentou: “Essa pobre Qsordlanguaq não consegue nem vencer um de seus próprios piolhos”. Ela conseguia vencer a maioria dos homens e então lhes dizia: “Onde você estava quando fizeram a distribuição de testículos?”. Às vezes essa Sermessuaq exibia o próprio clitóris. Ele era tão grande que a pele de uma raposa não podia cobri-lo por completo. Aja, e como se isso não bastasse, ela ainda era mãe de nove filhos!

Conto Inuíte, autor desconhecido
In: _____ CARTER, Angela. **A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo**. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2011, p.25.

Seria essa escultura a representação de um corpo de mulher subjugado e refém do desejo masculino e, portanto um corpo objetificado e fetichizado? Ou seria a mesma um corpo de homem cindido que deseja ser consumido como objeto de prazer, sem necessariamente deixar de exercer sua virilidade? Não seria ainda a escultura um corpo lésbico, que não mais atende às categorias de feminino ou masculino? Poderia ainda ser esse um corpo hermafrodita, habitado por ambos os deuses Hermes e Afrodite? Cabe a cada um responder a partir do seu entendimento sobre sexo e gênero.

O interessante em “Desejo” é pensar que feminino e masculino podem não pertencer somente à mulher e ao homem respectivamente, mas podem se sobrepor e, assim criar corpos desejantes que desestabilizam “ambos os termos quando eles entram na interação erótica” (BUTLER, 2013:178).

É somente sob essa perspectiva e entendimento sobre as multiplicidades de gêneros, que “Desejo” e a série de gravuras intituladas “Inconfessáveis” (Fig. 62) ganham amplitude e descolam de uma leitura unidirecional que reforça a imagem do

Fig. 62: **Inconfessável**, 2012.

falo ereto como imagem exclusiva da dominação masculina sobre o desejo feminino, para se aproximar de imagens de corpo desestabilizadas pela sobreposição de formas de características reconhecidas e naturalizadas socialmente como femininas e masculinas.

Claramente, essa maneira de pensar as trocas de desejo marcadas pelo gênero permite uma complexidade muito maior, pois a interação entre masculino e feminino, assim como a inversão entre figura e fundo, pode constituir uma produção altamente complexa e estruturada do desejo (BUTLER, 2013:178).

Por conseguinte, a imagem que poderia ser interpretada como “fállica” na série “Inconfessáveis” reaparece em “Entrelaçados” (Fig. 63) como feto, e o que antes assemelhava-se à cabeça de um falo torna-se vagina; e a figura alongada antes ereta, apresenta-se deitada em uma condição ambígua de agente ativo de uma penetração, mas, e também, como um(a) recém-nascido(a).

Ainda no tríptico “Entrelaçados” procuro apresentar o meu desassossego diante das instabilidades físicas e emocionais vivenciadas durante a gestação, nascimento e o zelo diário.

Fig. 63: **Entrelaçados**, tríptico - imagem central e imagem esquerda, 2014.

Desenhos da lito-escultura **Desejo**.

Rosemary Betterton (2014) diante da complexidade de agenciamentos que um corpo materno mantém, comenta sobre a percepção do corpo materno como um lugar construído socialmente

(...) para a regulação e controle através de práticas médicas e tecnológicas, do sistema de previdência social, direito à maternidade e à legislação de seguro. Ele está sujeito à restrição médica, judicial e à vigilância social, enquanto significado e significante através de textos culturais e práticas discursivas. A mulher grávida também está situada entre os diversos interesses endereçados ao vir a ser de sua criança por parte dos pais, familiares e amigos⁴⁹ (BETTERTON, 2014:4).

Inquietei-me com essa noção de corpo materno como uma construção social, mas também compreendi que a artista, mulher, mãe – que sou, por viver em um *corpo de mulher fuido em estado de arte*, deveria perceber-se não somente em termos da capacidade de reproduzir outros corpos, mas sim como um

Fig. 64: **Mãe e filha**,
litografia, mancha: 47,5 x
55,5 cm, papel Sommerset
200g.: 56,5 x 57,5 cm cada,
2014. Tiragem: 4 | CAPES /
Royal College of Art, Londres.
(Obra pertencente ao acervo
do Royal College of Art
Special Collection Archive)

⁴⁹ (...) for regulation and control through medical practices and reproductive technologies, the welfare system, maternity law and safety legislation. It is subject to medical and legal constraint and social surveillance, as well as signified and signifying through cultural texts and discursive practices. The pregnant woman is also situated between various interests in her potential child by parents, family and friends (BETTERTON, Rosemary. **Maternal bodies in the visual arts**. United Kingdom: Manchester University Press, 2014, p.4).

corpo que abriga dinâmicas constantes de encontros e rompimentos consigo mesmo e com outros corpos, não necessariamente ligados biologicamente, mas em regime de codependência.

Neste contexto, ainda assim realizei a litografia “Mãe e filha” (Fig. 64), mesmo que a princípio pareça contradizer a noção de que maternal pode ligar-se a potência do cuidar em um sentido mais amplo (cuidar de uma planta, um animal, uma casa, um desconhecido, uma pessoa doente, um projeto etc.) e não somente vincular-se estritamente à condição de gestar. Para mim, no entanto, essa litografia afirma a necessidade do agenciamento entre as singularidades dos vários “Eus” que me constituem – “Eu artista”, “Eu mulher”, “Eu mãe”.

Kuniichi Uno em seu ensaio “Corpo-gênese ou Tempo-catástrofe”⁵⁰ aponta a existência de uma coisa com contornos e qualidades catastróficas, que se passa em especial no corpo dançante, “quase invisível, imperceptível, já que tudo é extremamente vivo, presente, flutuante”(UNO, 2014:51).

Essa qualidade catastrófica no corpo, Uno entende como uma “ruptura inqualificável” diante de qualquer tentativa de criar significados fora do pensamento construído e expresso no e com o corpo que “pode significar qualquer coisa, ao constituir signos, gestos, mímicas com todas as suas movências” (UNO, 2014:51).

Essa concepção de “corpo-gênese” que vive os afetos advindos das múltiplas camadas de realidades vivenciadas no corpo, para só assim tecer sua rede de sentidos, mas “jamais uma forma” (idem), aproxima-se da noção de *embodied subjectivity* [subjatividade encarnada] de Rosemary Betterton (1996).

⁵⁰ UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: N-1 edições, 2014, pp.51-61.

Para desenvolver a noção de subjetividade encarnada, Betterton comenta sobre a pintura *Self Portrait* (1931) (Fig. 65), de Suzanne Valodon⁵¹ (1865-1938):

O ato de pintar a si mesma nua é ao mesmo tempo íntimo, ligado ao seu senso de si, e, ao mesmo tempo, coloca seu corpo a uma distância como objeto da representação. Refletido como num espelho, ela olha friamente o corpo feminino que ela habita⁵² (BETTERTON, 1996:7)

Fig. 65: Suzanne Valodon, *Self Portrait*, óleo sobre tela, 1931.
Fonte da imagem: <http://oseculoprodigioso.blogspot.com.br/2013/09/valadon-suzanne-post-impressionism.html>

E ao mudar o foco de seu interesse da representação do corpo para as questões da subjetividade, comenta:

Eu quero fazer uma pausa aqui – naquilo que às vezes soa como uma maneira antiga e pitoresca – para um projeto central de re-elaboração e re-enquadramento do corpo dentro de uma política feminista da diferença. Ao mesmo tempo, reconheço a mudança que teve lugar no meu próprio pensamento a partir de uma preocupação com a construção cultural de gênero em direção à representação e um interesse no que poderia ser chamado de uma “subjetividade encarnada”, como a forma como o próprio **corpo é experienciado** [grifo meu], discursivamente e psicologicamente⁵³ (BETTERTON, 1996:3).

⁵¹ Victoria de Lorenzo, durante seus estudos na University of Pennsylvania, escreveu o artigo **Suzanne Valadons Commented Biography. A First Aproach**. Um texto que revisita publicações biográficas e reflete sobre as três estratégias usadas pelos escritores para abordar sua *persona* e o trabalho artístico: Valadon como modelo vivo, seu papel social (desgenderizado) e sua *mythomania* [mitomania]. Disponível em: http://www.academia.edu/5522850/Suzanne_Valadon._Commenented_Biography._A_First_Approach, acessado em 15/09/2014

⁵² *The act of painting herself naked is both intimate, connected to her sense of self, and at the same time, places her body at a distance as the object of representation. Reflected as in a mirror, she stares dispassionately at the feminine body she inhabits* (BETTERTON, Rosemary. **An intimate distance: woman, artists and the body**. London: Routledge, 1996, p.7).

⁵³ *I want to hold on here – in what sometimes feels like a quaint old-fashioned way – to a central project of re-framing and re-fashioning the body within a feminist politics of difference. At the same time I recognize a change that has taken place in my own thinking from a preoccupation with the cultural construction of gender in representation towards an interest in what might be termed an ‘embodied subjectivity’, with how the body itself is experienced discursively and psychically* (BETTERTON, Rosemary. **An intimate distance: woman, artists and the body**. London: Routledge, 1996, p.3).

Quero examinar uma mudança a partir da pergunta sobre a representação – como o sexo feminino deve ser representado – para a questão da subjetividade – o que significa habitar esse corpo: a partir do problema do olhar (distância) para o problema da encarnação (toque)⁵⁴ (BETTERTON, 1996:7).

Nesta perspectiva, o corpo repleto de subjetividade encarnada é (re)ativado no presente, podendo assim ser apresentado em tantas formas quanto forem suas múltiplas sensações⁵⁵, uma percepção deleuziana de corpo em devir.

Com essas questões em mente, escolhi a obra “Diário de uma boneca” (Fig. 66) da artista brasileira Lia Menna Barreto (Rio de Janeiro, 1959), para realizar uma análise à luz das concepções teóricas tecidas.

Fig. 66: Lia Menna Barreto, “Diário de uma boneca”, 1997/1998
Fonte da imagem: <http://lia-mennabarreto.blogspot.com.br/2011/03/mantenere.html>

Quando eu engravidei e fiquei com o ‘barrigão’, eu já não conseguia mais ir para o ateliê. Eu ia muito ao ateliê, vivia lá. Mas com a gravidez começou a ficar muito incômodo. Quando a minha filha nasceu, eu tive muito trabalho! Porque mãe, com filha pequena, sem babá ou avó, é muito difícil. Um trabalho ‘cão’. Eu fazia tudo, dava comida, trocava, enfim. Era muito satisfatório, claro, muito gostoso. Mas eu me lembro de ter muito trabalho, de não conseguir trabalhar artisticamente. Então, eu já estava há quase 2 anos sem trabalhar, só cuidando da Lara. Um dia, eu resolvi fazer uma

⁵⁴ *I want to examine a shift from the question about representation – how the female should be represented – to the question of subjectivity – what it means to inhabit that body: from the problem of looking (distance) to the problem of embodiment (touch)* (BETTERTON, Rosemary. **An intimate distance: women, artists and the body**. London: Routledge, 1996. p.7).

⁵⁵ Luce Irigaray, filósofa e psicanalista francesa, comenta no livro **Speculum of the other woman** (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985) que a visão tem sido privilegiada em detrimento dos outros sentidos – tato, paladar, olfato e audição – o que resulta em um empobrecimento de novos modelos de compreensão do corpo feminino, capazes de representar sua materialidade fluida.

boneca para ela. Depois que ela dormiu, eu fui para o ateliê, espanei o pó, coletei restos de tecido e fiz uma boneca com um prazer enorme. No outro dia, ela adorou, brincou um monte. Então eu fiz um conjuntinho com outro boneco de cabelo azul – até hoje eu gosto muito deste conjunto. Então, quando eu decidi voltar ao ateliê para fazer outras bonecas, eu percebi que aquilo significava que eu precisava voltar ao trabalho e eu passei a ir ao ateliê depois que ela dormia. Fiz uma boneca em um dia, outra boneca no outro... Quando completou sete dias, me dei conta que eu havia feito uma semana de boneca e já associei com o calendário: a boneca da segunda-feira, a boneca da terça-feira, a da quarta-feira etc. Então eu pensei; “Vou fazer um mês de boneca!”. Eu me senti muito feliz porque havia arranjado um trabalho! Até então, parecia impossível arranjar um trabalho naquela situação. Aí sabe como é mãe... Há dias em que tu estás cansada! Há dias em que tu estás muito irritada! Então, não eram todos os dias que eu ia ao ateliê ‘feliz da vida’, mas eu havia me proposto aquela meta. Era o meu trabalho. Teve um dia, então, que a boneca era uma trouxa. Eu estava tão cansada, mas tão cansada, que eu fiz aquela trouxa e coloquei “QUARTA-FEIRA” e deu. Então, eu vi que ela estava ao lado de uma boneca muito bonita e que elas ficavam conforme meu estado, meu ânimo. Às vezes, eram umas bonecas mal feitas. Outras vezes, as bonecas eram quase um “nada”. Já outras, eram super caprichosas! Quando vi, passou um mês, dois meses, três meses... No meio disso, aconteceram várias coisas e as bonecas foram ficando um diário mesmo.

Depoimento da artista Lia Menna Barreto sobre a obra “O diário de uma boneca”, realizado em 1998⁵⁶

Neste depoimento de Menna Barreto sobre “O diário de uma boneca” encontro esse *corpo (materno) fluido em estado de arte*, quando em meio as pressões e demandas do cuidar, ainda que “muito gostoso”, quase a impediam de “trabalhar artisticamente” e, assim, quase que sem grandes intenções começa confeccionar bonecas para sua filha – aqui não podemos deixar de refletir sobre a peculiaridade da ação implicada no fazer bonecas, como possibilidade de dar a vida às várias “Lias” que se manifestam diariamente, até mesmo a Lia “quarta-feira”, a boneca trouxa, mas, e também, a subversão de um marcador sexual feminino que direciona o brincar de boneca, como um brincar de mãe, pois essas bonecas não se destinam à perpetuação de modelos, elas operam, segundo Paulo Herkenhoff (1995), no “campo dos desejos”, onde ela intervém

⁵⁶ MAUS, Lilian (org.). **A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais**. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2014, p.154. [Projeto contemplado com o Prêmio Funarte Mulheres nas Artes Visuais 2013, disponível em: <http://mulheresnaartecontemporanea.wordpress.com/download/>, acessado em 10/07/2014]

na “ordem dos objetos” e pode assim “operar no campo da falência da razão e da sua crise” e dar corpo a toda intensidade de um “tempo-catástrofe” (UNO, 2014) que diz respeito ao seu processo de criar novos significados aos agenciamentos das imagens de artista/mulher/mãe que se atualizam a cada dia, transformando-a continuamente.

(...) Não se trata, ademais, de um processo de monstrificação por meio da brutalização dos brinquedos. E em nenhum momento Menna Barreto parece estar interessada em que brinquedos se reduzam a metáforas antropomórficas. O que lhe interessa, de fato, são as possibilidades de, em trabalhando com brinquedos, intervir numa ordem dos objetos e operar no campo da falência da razão e de sua crise. Lia Menna Barreto trabalha, pois, sobre o campo dos desejos. O caráter abjeto de algumas de suas obras aponta ainda para uma economia da ordem simbólica. Uma sobrecarga do inconsciente circula nos meandros de uma funcionalidade em pânico. A matéria abjeta produz significados no processo de formação da subjetividade. Na obra, o brinquedo revela-se, então, como jogo de linguagem. Na obra de Menna Barreto, a experiência é a do desaprendizado e da transgressão. **A crise, mais precisamente, é a do próprio sujeito**⁵⁷ [grifo meu]. (HERKENHOFF, 1995).

A artista diante das pressões/ cisalhamentos do cuidar, percebe sua condição de *corpo (materno) fluido em estado de arte*, e pode assim distanciar-se e reinventar-se, segundo Kuniichi Uno, como “corpo-gênese” para criar bonecas que eram “quase um nada” outras “caprichosas”, justamente porque neste momento, Menna Barreto, artista/mulher/ mãe, não replica modelos marcados socialmente como mãe e nem deseja construir bonecas “bonitas”; o foco não está na representação de um corpo de boneca/mulher, mas sim na experiência de “corpo dentro de uma dimensão catastrófica da vida e do ser” (UNO, 2014:51) em transbordamento de sua subjetividade encarnada.

Esta aproximação e leitura de uma obra de um outro artista, sob os conceitos aqui refletidos e analisados, tecidos a partir do desenvolvimento do meu trabalho artístico, foi uma estratégia criada para que eu pudesse de um

⁵⁷ HERKENHOFF, Paulo. **Quase brinquedos de Lia Menna Barreto**. Catálogo da exposição Lia Menna Barreto: Noturna, Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, novembro/1995.

lado, “no desvio pelo outro”⁵⁸ (LANCRI in BRITES e TESSLER, 2002:20) realizar um descolamento “controlado” da intensidade e velocidade das sensações geradas pelo processo de criação e, do outro tensionar os questionamentos de uma maneira ampliada, para além da própria produção, como uma contribuição instrumental conceitual para a reflexão de obras artísticas, cujos assuntos circunvizinham às discussões de gênero e subjetividade encarnada de mulheres em *corpo fluido em estado de arte*, principalmente a partir do final dos anos 1980 e ao longo de toda a década de 1990, quando as artistas, segundo Helena Reckitt (2012), “descobriram um espírito refrescante de radicalismo político, um prazer visceral em imagens e materiais, e uma articulação direta com a experiência subjetiva”⁵⁹ (prefácio, p.11).

Esse “prazer visceral em imagens” é fruto do avanço e crescente familiaridade das inovações tecnológicas e seus novos aparelhos de captura e projeção de imagens, que se soma a intensificada difusão de imagens mediatizadas pelos meios de comunicação em massa.

Neste cenário, muitas artistas mulheres exploraram a plasticidade desse novo tipo de imagem em performances para o vídeo e videoinstalações, que se aproximavam das questões de identidade feminina, entre elas: Lucy Gunning, Amy Jenkins e Pippilotti Rist.

Em 1993, a artista inglesa Lucy Gunning (New Castle, 1964-) realiza a videoperformance *Climbing around my room* [Escalando ao redor do meu quarto] (Fig. 67).

⁵⁸ LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade In: _____ BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (orgs). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p.20.

⁵⁹ ... discovered a refreshing spirit of political radicalism, a visceral pleasure in images and materials, and a direct articulation of subjective experience (PHELAN, Peggy and RECKITT, Helena. **Art and Feminism**, London: Phaidon Press, 2012, preface, p. 11).

Fig. 67: Lucy Gunning, *Climbing around my room*, 1993, vídeo, duração 7'30", loop, cor, som.
Fonte da imagem: <http://sweetleafie.wordpress.com/2014/04/22/lucy-gunning-climbing-around-my-room/>, acessado em 20/10/2014.

Uma menina está em uma sala vazia. Ela lentamente movimenta-se com esforço visível, em torno do espaço. Seu vestido vermelho, contra as paredes brancas, destaca-se como um corte de batom vermelho em um rosto pálido. Com agilidade animal, ela circula pela sala, seus pés descalços jamais tocam no chão. Ela margeia ao longo do rodapé e atinge um nicho com prateleiras. Ela eleva-se até a primeira dessas fendas profundas, rolando seu corpo, para fora e para cima, para escalar a parede. No topo, ela estica as pernas para baixo e desliza facilmente junto a lareira. Agora, uma manobra difícil: ela ergue-se sobre uma prateleira alta, um pouco abaixo do teto, e se contorce em toda sua extensão. Ao final, ela recupera o equilíbrio, seu dedão do pé enrolado dolorosamente em torno de um gancho de parede, antes de deslizar porta abaixo, esfregando carne sobre a madeira, para encontrar um outro ponto de apoio no rodapé. A menina está absorta, até mesmo serena, em sua concentração. Ela resmunga e bufa toda vez que se esforça fisicamente. Ela trepa sobre o obstáculo final, um grande armário Vitoriano, e seu circuito da sala termina, só para começar de novo⁶⁰ (BUSH, 1995).

⁶⁰ A girl is in a bare room. She is moving, slowly and with visible effort, around the space. Her crimson gown, set against the white walls, stands out as a gash of red lipstick on a pale face. With animal agility, she circles the room, her naked feet never once touching the floor. She edges along the skirting-board and reaches an alcove ranked with shelves. She levers herself into the first of these deep crevices, rolling her body in, out, and up, to scale the wall. At the top she stretches her legs back down and shuffles easily along the mantelpiece. Now a difficult manoeuvre: she hoists herself onto a high shelf, squeezed just below the ceiling, and wrigles along its entire length. At the end, she catches her weight, her big toe curled excruciatingly around a coathook, before slithering down the door, flesh squeaking on the wood to find another foothold on the skirting. The girl is absorbed, even serene, in her concentration. She grunts and puffs every so often at her exertions. She clammers over the final obstacle, a large Victorian wardrobe, and her circuit of the room finishes, only to begin again (BUSH, Kate. **Animal instinct**, Frieze, issue march-april, 1995; disponível em: http://www.frieze.com/issue/article/animal_instinct/, acessado em 10/04/2014).

O que surpreende nesta videoperformance de Gunning é o contraponto criado entre a exploração da ação de escalar, performada pela bailarina Kim Søborg de uma forma extrema e habilidosa, em um ambiente doméstico. Aqui, o corpo não opera como um objeto fetichizado pelo olhar masculino, pelo contrário, encontramos um corpo que empreende, com concentração e agilidade, um enorme esforço físico para explorar e alcançar cada espaço do cômodo, como uma analogia, segundo Gunning, da investigação do próprio espaço interior.

Todos pensam que fui eu que realizei a escalada porque a obra intitulou-se 'Escalar em volta do meu quarto'. Trata-se de uma investigação do espaço interno e foi um trabalho árduo, eu tinha que subir tanto quanto a menina para filmá-la⁶¹ (GUNNING, 2013).

Em *Climbing around my room*, Gunning tensiona os padrões de comportamentos delicados “naturalizados” como femininos e vai além, ao considerar possibilidades de se aventurar nos espaços cotidianos com ações que desestabilizam as convenções.

Os temas de Gunning certamente poderiam ser acusados de não obedecerem aos comportamentos femininos esperados, uma vez que várias formas de ações assertivas ainda são classificadas como beirando à histeria quando realizadas por mulheres. Ao mesmo tempo, suas performances resolutas alteram e modificam essa percepção⁶² (PHELAN ; RECKITT, 2012:175).

⁶¹ *Everyone thinks it was me climbing because it was called Climbing Round My Room. It is about investigating one's internal space, and it was hard work, I had to climb as much as she did to film her!* (WRIGHT , Karen. **In The Studio: Lucy Gunning, artist**. The Independent, Friday, 10 may 2013. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/in-the-studio-lucy-gunning-artist-8609975.html>, acessado em 12/04/2014).

⁶² *Gunning's subjects seem aware that they could be accused of not complying with the composure expected of womanhood, that various forms of assertive action are still classed as bordering on hysteria when performed by women. At the same time, their resolute performance alters and modifies that perception* (PHELAN, Peggy and RECKITT, Helena. **Art and Feminism**, London: Phaidon Press, 2012, p. 175).

Em 1997, a artista Pipilotti Rist (Suíça, 1962) realiza a videoinstalação *Ever is over all*⁶³ [Sempre acima de tudo] na 47ª Bienal de Veneza (Fig. 68). Nesse trabalho, duas projeções fundem-se, de um lado uma jovem com vestido azul, sapatos vermelhos (como os de Dorothy em “O mágico de Oz”⁶⁴), caminha calmamente pela calçada e carrega uma flor tropical⁶⁵ com longa haste (sugestivamente fálica) usada para quebrar as janelas de vários carros estacionados; na outra projeção, imagens de detalhes da flor ocupam toda a tela e uma cantiga suave e murmurada preenche o ambiente.

Fig. 68: Pipilotti Rist, quadro do vídeo *Ever is over all* [Sempre acima de tudo], 1997. Fonte da imagem: http://www.youtube.com/watch?v=a56RPZ_cbdC, acessado em 20/10/2014.

À maneira de Gunning, Pipilotti Rist em *Ever is over all*, opera de dentro dos marcadores de gênero (BUTLER, 2013) e subverte de uma forma violenta – porém com imagens sofisticadas – as ações repetitivas performadas e (des)naturalizadas pela cultura como não femininas, e apresenta neste espaço em “branco”, aqui compreendido como **Confissão | Não | Declarada**, entre

⁶³ *Ever is over all* [Sempre acima de tudo], 1997 - videoinstalação composta de dois vídeos sobrepostos, sem margem aparente, dispostos em duas paredes à 90°. Trecho da montagem realizada no National Museum for foreign Art, Sofia (BUL), 1999, disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=a56RPZ_cbdC, acessado em 20/10/2014.

⁶⁴ The Wizard of Oz (O mágico de Oz) é um filme norte-americano de fantasia musical, lançado em 1939 pela Metro-Goldwin-Mayer, baseado no livro *The Wonderful Wizard of Oz* [O maravilhoso mundo do mágico de Oz] de 1900, do escritor L. Frank Baum. No filme, uma jovem menina (Judy Garland), após ter sido arrastada por um furacão para um lugar mágico, empreende uma fantástica jornada para achar seu caminho de volta ao lar, possibilitado, ao final, pelos sapatos mágicos vermelhos em seus pés, presenteados por Glinda, a boa bruxa do Norte, quando Dorothy e sua casa, foram arremessadas pelo furacão sobre a malvada bruxa do oeste, matando-a.

⁶⁵ Flor nativa da África do Sul, conhecida pelo nome de *red hot pokers lily, torch lily* ou *poker plant*.

as duas projeções outras “associações entre natureza, mulheres, violência e beleza”⁶⁶ (PHELAN, 2012). Em *Ever is over all*, a protagonista passeia pela *polis* com altivez, seu corpo tem presença e voz, manifesto em ação: a de quebrar as vidraças dos carros. Aqui Rist apresenta uma mulher, segundo Marcia Tiburi em “Mulheres, filosofia ou coisas do gênero” (2008), que não mais está “submetida à vida nua” (p. 62), aquela ligada à “zoé”⁶⁷, ao território da vida desqualificada, que reside enclausurada em sua vida privada, domesticada, junto aos animais e à natureza.

A prática de Rist tem sido amplamente apreciada com base na sua capacidade de assumir formas midiáticas contemporâneas, muitas vezes utilizadas principalmente para fins comerciais, reenquadrando-as de tal forma que elas se tornam poéticas, sem perderem seu impacto visual. Ela é, às vezes considerada como uma *entertainer* sagaz, todavia eu gostaria de afirmar que a obra de Rist apresenta mais complexidade do que isto. Sua estratégia em utilizar o prazer da cor, música, humor e discrepâncias de escala, provocando ao mesmo tempo, uma série de respostas ambivalentes em relação às questões de gênero, cultura e do corpo, é em muitos aspectos, um excelente exemplo do potencial para o agir no terreno da identidade. Sua prática artística, pode ser vista como integrante da fecunda genealogia das ações femininas de resistência criativa ⁶⁸(PEDERSEN, 2005:102)

⁶⁶ *In that blank but fecund space, the associative links between nature, women, violence and beauty are all rearranged* (PHELAN, Peggy. Survey- Opening up spaces within spaces: The expansive art of Pipilotti Rist, in: _____ PHELAN; OBRIST and BRONFEN. **Pipilotti Rist**. New York, London: Phaidon Press, 2002, p. 62).

⁶⁷ “*Bíos* é o termo que, desde Aristóteles, é usado para designar o território da vida qualificada. Em seu sentido mero e simples a vida é designada por *zoé*. A mulher pertence ao território dessa vida desqualificada” (TIBURI, Marcia. “Branca de Neve ou corpo, lar e campo de concentração”, in: _____ TIBURI, Marcia e VALLE, Bárbara (orgs.). **Mulheres, filosofia ou coisas do Gênero**, Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008, pp. 62-63).

⁶⁸ *Rist’s practice has been largely appreciated on the basis of her ability to take contemporary media forms, often used primarily for commercial purposes, and reframe them in such a way that they become poetic without losing their visual impact. She is sometimes seen as a canny entertainer but I would contend that Rist’s work exhibits more complexity than this. Her strategy of utilising the pleasures of colour, music, humour and discrepancies of scale while simultaneously provoking a range of ambivalent responses regarding issues of gender, culture and the body, is in many ways a prime example of the potential for play in the realm of identity. Her practice can be seen as part of the rich genealogy of feminine play as creative resistance* (PEDERSEN, Courtney. Case Study: Pipilotti Rist. in: _____. **Indefinitive Self: subject as process in visual art**. PhD of Philosophy. Creative Industries Research and Application Centre, Queensland University of Technology, Brisbane/ Australia, 2005, p.102 / disponível em: http://eprints.qut.edu.au/16139/1/Courtney_Pedersen_Thesis.pdf, acessado em 20/06/2014).

No ano anterior à *Ever is over all*, a artista americana Amy Jenkins (1966) apresenta a videoperformance *Ebb* [maré baixa] (1996), onde uma banheira de porcelana recebe a projeção da imagem da artista nua em águas ensaguentadas que retornam ao seu corpo, abordando as questões de privacidade, morte e ciclo menstrual (Fig. 69).

Fig. 69: Amy Jenkins, *Ebb* [maré baixa], projeção de vídeo sobre banheira de porcelana, 4', loop, 1996. Fonte da imagem: <http://museum.cornell.edu/collections/view/ebb.html>, acessado em 20/10/2014.

Jenkins aparentemente enclausura o corpo feminino dentro de um espaço íntimo da casa – a banheira, mas ao tornar a imagem pública desestabiliza o espectador e traz para o centro da *polis* – o espaço expositivo, aquilo que inicialmente está à margem, escondido, como vida nua, subjetividade encarnada (BETTERTON, 1996).

[...] Ainda que o funcionamento da obra possa vir a ser decifrável, ficamos bastante desconfortáveis em nosso *voyeurismo* quando vemos o vermelhidão na água retroceder para dentro do corpo da artista. Ao trazer dois rituais privados para o domínio público, Jenkins não só investiga a identidade feminina, mas também desafia os processos convencionais de entendimento de identidades de gênero⁶⁹.

Peggy Phelan (2002), comenta que o vídeo, visto como uma tecnologia de *surveillance*[vigilância], possibilitou a exploração, divulgação e a manutenção de imagens de foro privado dentro de uma economia capitalista consumidora que valoriza a imagem midiática.

⁶⁹ [...] *Even though the mechanics of the piece turn out to be decipherable, we become quite uncomfortable in our voyeurism as we watch the redness of the water recede back into the artist’s body. By bringing two private rituals into the public realm in this way Jenkins not only investigates female identity but also challenges conventional processes of identification that have been understood to occur along gender lines* (Trecho de resenha sobre a obra EBB localizada na aba *Photographs & Video Collections*, do site *Johnson Museum of Art, Cornell University, Harford/New York*, disponível em: <http://museum.cornell.edu/collections/view/ebb.html>, acessado em 20/10/2014).

Neste sentido, Phelan afirma que outros artistas contemporâneos como Matthew Barney, Tony Oursler, Stan Douglas, e também Rist, operam *inside the box* [dentro da caixa], e usam toda a estrutura de *media screen*⁷⁰ [projeção de tela], introjetada pela comunicação visual de *marketing* e propaganda, portanto, imagem como produto, sem vistas a criação de uma realidade como “cópia” da vida, mas sim aquela outra visualidade, proporcionada pela tecnologia e seus artefatos de produção, edição e disseminação de imagem capaz, segundo Pipilotti Rist, de “promover associações livres de conteúdos inconscientes que lidam com nossos desejos e medos”⁷¹ (RIST in PHELAN; OBRIST and BRONFEN, 2012:41).

Diferentemente de Amy Jenkins, em *Ever is over all*, Rist encapsula o expectador, ao projetar o vídeo em toda a parede, eliminando a visão do funcionamento da obra, podendo assim explorar e cobrir toda a superfície da arquitetura do espaço expositivo, com projeções de imagens que sugerem a escala do cinema, mas não a sua estrutura narrativa, pois “a medida que os elementos da produção cinemática invadem a videoarte, a atitude estética que enfatiza a intenção do artista é reafirmada”⁷² (RUSH, 2006:159).

O assunto sagrado-profano sobre gênero tomou conta do inconsciente de uma maneira poderosa. Por esta razão, estou convencida de que seremos capazes de abordar as feridas, as chagas purulentas que lá foram armazenadas, só com a força do visual, do figurativo e dos sons. Imagens “diferentes” podem ajudar a trazer mudanças resilientes muito mais do que panfletos verbais. A linguagem das imagens encontra um acesso mais direto ao inconsciente, onde preconceitos adormecem, ela nos marca mais fortemente do que as palavras⁷³ (RIST in PHELAN, OBRIST e BRONFEN, Chapter Focus, 2002, p.90).

⁷⁰ *Media screen* é uma forma de exibição de conteúdos em imagem e som especialmente produzidos para monitores ou dispositivos com telas coloridas e resolução adequada.

⁷¹ *Rist wagers that the technological unconscious might] be able to ‘free associate’ lucidly enough to illuminate our own unconscious desires and fears* (RIST in PHELAN, OBRIST and BRONFEN. **Pipilotti Rist**. New York: Phaidon Press, 2002, p.41).

⁷² RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.159.

⁷³ *The holy-unholy subject of gender has taken hold of the unconscious in a particular powerfull manner. For this reason I am convinced that we will be able to approach the wounds, the festering kernels that have been stored there, only with the force of the visual, the figurative, and sounds. ‘Different’ images can help bring about resilient change far more than verbal pamphlets. The language of images finds a more direct access to the unconscious, where prejudices slumber; it coins us far more strongly than words* (RIST in PHELAN, OBRIST and BRONFEN. **Pipilotti Rist**. New York: Phaidon Press, 2002, p.90).

Essas “imagens diferentes”, são criadas a partir da apropriação, entendimento e subversão da lógica por trás das imagens endereçadas a um circuito de divulgação de imagem-produto, estritamente comercial veiculadas na televisão, cinema, *videoclips*, mídia impressa e internet, muitas vezes tensionando a lineariedade da narrativa, a extensão do tempo, a sequencialidade, sobreposição e inteligibilidade da imagem e do som.

Porque o indivíduo sabe de antemão que o se passa na tela é objeto sem riscos de qualquer espécie, porque ainda, tudo não passa, no fim das contas, de um sonho, é que ele pode precisamente alucinar as imagens e vivê-las com a intensidade de um acontecimento real⁷⁴ (MACHADO, 1997:51).

Lucy Gunning, Amy Jenkins e Pipilotti Rist exploram suas subjetividades encarnadas e criam performances para o vídeo e videoinstalações utilizando os recursos técnicos de edição e projeção de imagem para criar fabulações audiovisuais, capazes de apresentar múltiplos devires do ser mulher e assim explorar outras abordagens sobre o feminino que lidam com diferentes potências – em Gunning a potência para a superação dos limites físicos e emocionais, em Jenkins a potência de uma experiência privada deslocada para o âmbito público e em Rist a potência humorada e sagaz das inversões dos significados das imagens fetichizadas pelo cinema, televisão - que se distanciam do discurso vitimizante e desgastado do sexo frágil versus cultura dominadora masculina.

⁷⁴ MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papius, 1997, p.51.

4 Para uma conclusão: Instantes finais antes de agora em diante

As reflexões sobre feminismo e gênero – antes subterrâneas nas obras – contribuíram para novas percepções destas, ainda que inicialmente receasse tal abordagem:

Às vezes o conteúdo feminista implícito no trabalho contradiz as palavras do artista. Por que uma mulher artista, cujo trabalho apresenta afinidades com o feminismo quer se distanciar da categoria? Para algumas artistas negras, o rótulo ‘feminista’ está tão associado à história de mulheres brancas que elas não desejam se associar ao termo. Para outras artistas, o ‘rótulo’ feminista soa restritivo, ameaçando ofuscar outros elementos da obra [grifo meu]⁷⁵ (Helena Reckitt, Prefácio, 2012:12-13).

Talvez o ofuscamento gere desconfianças, mas também muitas inquietações; assim, procurei investigar mulheres artistas, algumas comentadas neste volume, outras não⁷⁶, que a princípio resistiram vestir o rótulo feminista explicitamente, cujas múltiplas materialidades abordam elaborações de experiências subjetivas.

Refletir sobre minha produção, em confronto com as obras dessas mulheres artistas, me fez indagar o quanto e como nossas produções revelam, ou não, as “texturas/frequências” (MORAES, 2012) vivenciadas em nossos corpos no contexto de cada família e grupo social do qual estamos inseridas⁷⁷.

Possivelmente, para algumas mulheres artistas, seja vital deflagrar a experiência de suas subjetividades dentro de uma determinada estrutura simbólica da cultura, que as reconhecem como diferente em relação ao outro.

⁷⁵ *Sometimes the work's implicit feminism contradicts the artist's words. Why might a woman artist whose work shows affinities with feminism want to distance herself from the category? For some black women artists, the label 'feminist' is so caught up with the history of white women that they don't wish to be associated with it. For other artists the feminist label is restrictive, threatening to overshadow other elements in their work* (Helena Reckitt, Preface. in: _____PHELAN, Peggy and RECKITT, Helena. **Art and Feminism**, London: Phaidon Press, 2012, pp.12-13).

⁷⁶ Entre as não explicitadas, registro aqui as indicações **[Não] Declaradas**: Louise Bourgeois (França, 1911-2010), Paula Rego (Portugal, 1935) e Tracey Emin (Inglaterra, 1963).

⁷⁷ Abordagem aqui situada distante de qualquer determinismo, que no desvio possa, de uma maneira simplista, interpretar a manifestação poética como consequência simples e direta das realidades sociais e históricas que a circunscrevem.

Neste contexto, penso que o desafio se instaura na manutenção de um senso de identidade mais ativo, de forma a criar espaços entre outras subjetividades, onde se reconheça as diferenças, os limites de gênero e, ainda assim, estabeleça uma prática artística que desconstrua as representações de mulheres como objetos de prazer e consumo, que mimetizam as formas já instauradas e mantidas por um sistema de circulação e produção de imagens que privilegia as produções feitas pelos homens – por mais que isso soe um tanto descabido em pleno século XXI – diante de um panorama internacional, onde cada vez mais encontramos mulheres artistas reconhecidas.

Mesmo ao final desta pesquisa, assumo minha resistência em pensar sobre minha produção artística sob a perspectiva de qualquer feminismo. Sempre desconfie de rótulos, bandeiras e a possibilidade de tornar-me, sem querer, uma ilustração destes. Mas, ao aprofundar-me nas leituras sobre sexo e gênero, compreendi o quanto as definições de masculinidade e feminilidade, e suas consequentes separações, impuseram nos corpos masculinos e femininos formas prescritivas de comportamentos.

É o feminismo um termo descritivo útil para a arte que emprega diferentes modos de discurso, ambições e gênero? A dificuldade de responder a essas perguntas prontamente lembra-nos da nítida diferença entre as possibilidades conceituais e as limitações do discurso artístico e à especificidade muitas vezes anárquica da arte. Ou, comentando de uma forma ligeiramente diferente, essas questões persistentes nos lembram que a racionalidade nos dá maneiras de criar categorias enquanto a arte nos dá maneiras de resisti-las⁷⁸ [grifo meu] (PHELAN, Posfácio, 2012:18).

Creio que, atualmente, para tentar definir masculino e feminino será preciso considerar e assimilar outros corpos que tensionam suas definições para além de suas constituições biológicas – mas isso não é o foco de minhas investigações. Como artista o que me interessa é justamente essa ambiguidade carregada no corpo – nem masculino, nem tampouco feminino – isto inspira-me ainda mais a explorar a figura alongada em preto, presente como peça-chave em meus experimentos poéticos.

⁷⁸ *Is feminism a useful descriptive term for art that employs different modes of address, aspiration and genre? The difficulty of answering these questions helpfully reminds us of the sharp difference between the conceptual possibilities and limitations of art discourse and the often anarchic specificity of art. Or to put it slightly differently, these persistent questions remind us that rationality gives us ways to make categories while art gives us ways to resist them* (Peggy Phelan, Survey, in: _____ PHELAN, Peggy and RECKITT, Helena. **Art and Feminism**. London: Phaidon Press, 2012, p.18).

Dentro desta perspectiva, quando utilizo imagens de meu próprio corpo – transformado na imagem da figura negra –, não realizo um autorretrato específico como mulher em oposição à figura masculina. O que me interessa é criar uma outra imagem que “sou Eu” e, ao mesmo tempo, “outros Eus”. Procuro condensar nessa imagem, camadas e mais camadas de atravessamentos de outros tantos “Eus”, cujas histórias somadas às minhas e tecidas no tempo de cada experiência singular, tornam-se uma só. Na figura alongada encontram-se a artista, a mulher e a mãe – que sou eu, e também todas as outras artistas, mulheres e mães que me transpassam e me transformam.

Como uma multiplicidade de multiplicidades, no sentido deleuziano, somam-se à figura em negro “dimensões que se englobam, cada uma recapturando todas as outras em outro grau, segundo uma lista aberta que pode ser acrescida de novas dimensões⁷⁹ (ZOURABICHVILI, 2004:31). Cada dimensão composta pelos atravessamentos contínuos engendrados pelo conjunto heterogêneo de subjetividades que me constitui.

⁷⁹ ZOURABICHVILI, François. **Conexões: o vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004, p. 31).

Fontes Consultadas

Referência

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1)

BETTERTON, Rosemary. **An intimate distance: woman, artists and the body**. London: Routledge, 1996.

_____. **Maternal bodies in the visual arts**. United Kingdom: Manchester University Press, 2014.

BRAUN, Marta. **Eadweard Muybridge**. London: Reaktion Books, 2010. (Critical Lives)

BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade, 4)

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CALVINO, Italo. A Aventura de um Fotógrafo. In: _____. **Os Amores Dífíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 51-64.

CARTER, Angela. **A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo**. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

CASARES, Adolfo Bioy. **A invenção de Morel**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GOLDBERG, Roselee. **Performance live art since the 60s**. London: Thames and Hudson, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. **Quase brinquedos de Lia Menna Barreto**. Catálogo da exposição “Lia Menna Barreto: Noturna” Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, novembro de 1995.

IRIGARAY, Luce. **Speculum of the other woman**. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.

LAURENTIZ, Paulo. **A holarquia do pensamento artístico**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991. (Série Teses)

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997. (coleção Campo Imagético)

MARKER, Chris. **La Jetée**. New York: Zone Books, 1992.

MEYER-THOSS, Christiane. **Louise Bourgeois: designing for free fall**. Zurich: Ammann Verlag, 1992.

MORAES, Juliana. Repetição como estratégia de dramaturgia em dança. In: _____. **Revista Sala Preta do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**, vol.12, n.12, dezembro de 2012, p.86-104.

O’RILEY, Tim. **Relatório CAPES sobre desempenho acadêmico realizado por katia Salvany**. Royal College of Art, Art and Design, Londres, 30/06/2014, s/numeração.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PHELAN, Peggy and RECKITT, Helena. **Art and Feminism**. London: Phaidon Press, 2012. (Themes and movements series)

PHELAN, Peggy; OBRIST, Hans Ulrich and BROFEN, Elisabeth. **Pipilotti Rist**. New York: Phaidon Press, 2002.

DUPUIS-LABBÉ, Dominique. **PICASSO: ANOS DE GUERRA 1937-1945**. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (julho a

setembro de 1999) e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (setembro a novembro de 1999).

PRODGER, Phillip. **Time Stand Still: Muybridge and the instantaneous photography movement**. New York: Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University in association with Oxford University Press, 2003.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SÁBATO, Ernesto. **Nós e o universo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1985.

SCOTT, Joan Wallach. **Gender and the politics of history**. New York: Columbia University Press, 1988.

SIMONDON, Gilbert. A Gênese do Indivíduo. In: _____. **O Reencantamento do concreto**. Cadernos de Subjetividade/ Núcleo de Estudos da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, São Paulo: Editora Hucitec/ EDUC, 2003, p. 97-117.

SOLNIT, Rebecca. **Motions Studies: Time, Space and Eadweard Muybridge**. Great Britain: Bloomsbury, 2003.

TIBURI, Marcia; VALLE, Bárbara. **Mulheres, filosofia ou coisas do gênero**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

ZOURABICHVILI, François. **Conexões: o vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2004.

Complementares

ABRAMOVIC, Marina. **Student body: Workshops 1979-2003, Performances 1993-2003**. Santiago de Compostela (Centro Galego de Arte Contemporânea). Milano: Edizioni Charta, Catálogo, 2003.

ARTIST ROOMS. **Louise Bourgeois: a woman without secrets**. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2013.

BADINTER, Elisabeth. **O conflito: a mulher e a mãe**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **Rumo equivocado: o feminismo e alguns destinos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papi-rus, 1997. (Coleção Campo Imagético)

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Cadernos de Mestrado/ Literatura. Rio de Janeiro: UERJ/Instituto de Letras, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1990.

BERNADAC, Marie-Laure. **Louise Bourgeois**. Paris: Flammarion, 1996.

BERNADAC, Marie-Laurie; OBRIST, Hans-Ulrich. **Louise Bougeois, destruição do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BERTO, Mônica Cristina Junqueira. **VI DA MORTE VIDA II: criações ficciográficas**. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.

BETTERTON, Rosemary. **Looking on: images of feminity in the visual arts and media**. London: Pandora, 1987.

_____. **Unframed: practices & politics of women's contemporary painting**. London: I.B. Tauris, 2004.

BIESENBACH, Klaus. **Marina Abramovic: the artist is present**. New York : The Museum of Modern Art, 2010.

BROOKMAN, Philip. **Eadweard Muybridge**. London: Tate Publishing, 2010. Publicado por ocasião da exposição na Corcoran Gallery of Art em Washing-

ton (abril a julho de 2010), Tate Britain em Londres (setembro 2010 a janeiro de 2011) e San Francisco Museum of Modern Art (fevereiro a junho de 2011).

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of gender**. London: Routledge, 1990.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CHICAGO, Judy e LUCIE-SMITH, Edward. **Woman and Art: contested Territory**. London: Weidenfeld & Nicolson, 1990.

COLDWELL, Paul. **Paula Rego – printmaker**. London: Marlborough Graphics, 2005.

CROFT, Paul. **Plate lithography**. Great Britain: A&C Black Publishers, Print-making Handbooks, 2003.

CROFT, Paul. **Stone lithography**. Great Britain: A&C Black Publishers, Print-making Handbooks, 2001.

CYPRIANO, Fabio. **Pina Bauch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DE CERTEAU, Michel ; GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. **A Invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. V.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DE ZEGHER, Catherine. **Inside the visible: an elliptical transverse of 20th Century Art in of and from the feminine**. Cambridge: MIT Press, 1995.

DOUGLAS, Mary. **Purity and Danger: an analysis of concept of pollution and taboo**. London: Routledge, 2002.

EMIN, Tracey. **Strangeland: the jagged recollection of a beautiful mind**. London: Hodder & Stoughton, 2005.

_____. **One thousand Drawings**. New York: Rizzoli International Publications, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOSTER, Hal. Capítulo V - "O retorno do real". In:_____. **O retorno do real**.

Londres: MIT Press, 2005, p.163-186. (revista Concinnitas, ano 6 – vol.1 – N.8 – julho 2005)

FOSTER, HAL. **The Return of The Real: the avant-garde at the end of the Century**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

GOLDBERG, Roselee. **Performance art: from Futurism to the present**. London: Thames and Hudson, 1988.

JONES, Amelia and WARR, Tracey. **The Artist's body**. London and New York: Phaidon Press, 2012.

JONES, Amelia. **Seeing differently: a history and theory of identification and the visual arts**. London and New York: Routledge, 2012.

JONES, Amelia. **The feminism and visual cultural reader**. London: Routledge, 2010.

KAYE, Nick. **Multi-media: video – installation – performance**. London: Routledge, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

LIVINGSTONE, Marco. **Paula Rego**. São Paulo: Pinacoteca, 2010.

McEVEN, John. **Paula Rego**. London: Phaidon, 1997.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

MORAES, Juliana Martins Rodrigues de. **Texto para prosa, dança e verso: traços de discursos coreográficos**. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2011.

MUYBRIDGE, Eadweard. **The male and female figure in motion: 60 classic photographic sequences**. New York: Dover, 1984.

O'REILLY, Sally. **The Body in contemporary art**. London: Thames and Hudson (World of Art), 2009.

OLIVEIRA, Branca Coutinho de. **Para In-Ex-Tensas**. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.

PERNIOLA, Mario. **Do Sentir**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1983.

PHELAN, Peggy. **Mourning sex: performing public memories**. New York and London: Routledge, 1997.

POSNER, Helaine. **Kiki Smith**. Toronto: Bulfinch Press Book, 1998.

RICE, Michael. **Muybridge's complete human and animal locomotion: all 781 pictures from the 1887 animal locomotion**. New York: Dover; London: Constable, 1979.

ROBISON, Hilary. **Reading art, reading Irigaray: the politics of art by women**. London: I.B. Tauris, 2006.

ROLNIK, Suely (org). Ligya Clark -da obra ao acontecimento – Somos o molde. A você cabe o sopro. Catálogo da exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo (de janeiro a março de 2006).

ROSE, Barbara. **Magdalena Abakanowicz**. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994.

ROSENTHAL, Stephanie. **Move: choreographing you - art and dance since the 1960's**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2011.

ROSS, John; ROMANO, Clare; ROSS, Tim. **The complete printmaker: techniques, traditions, innovations**. New York: Roundtable Press, 1990.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Anablumme/FAPESP, 1998.

_____. "Desenhos da criação". In: _____. Derdyk, E. (org) . **Disegno, desenho, desígnio**. São Paulo: Senac, 2008, p. 33-44.

SANTANA, Elke Pereira Coelho. **Área de risco**. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014, p. 737.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STANFORD UNIVERSITY. **Eadweard Muybridge: the Stanford years, 1872-1882**. Catálogo da Exposição realizada no Stanford University Museum of Art, Califórnia (de outubro a dezembro de 1972), E.B. Crocker Art Gallery, Sacramento (dezembro de 1972 a janeiro de 1973) e The University Galleries, University of Southern California, Los Angeles (de fevereiro a março de 1973).

Digitais

AGUIAR JÚNIOR, José Wenceslau. **O caçador invisível**. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/jose_wenceslau_aguiar_junior.pdf, acessado em 16/05/2014.

ART Monthly Talk Show. **George Vasey and Maria Walsh discuss feminist self-portraiture as well as art and the new objecthood**. Disponível em: <http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/events/george-vasey-maria-walsh-talk-show-november-2013>, acessado em 09/05/2014.

BAVKAR, Evgen . **The mirror of dreams**. Disponível em: <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar17.html>, acessado em 18/05/2014.

BBC 2 Arena. **Cindy Sherman, Noboby's here but me**. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=UXKNuWtXZ_U, acessado em 10/10/2014.

BETTERTON, Rosemary. **Maternal Embarrassment: Feminist Art and Maternal Affect**. Disponível em: <http://www.mamsie.bbk.ac.uk/documents/betterton.pdf>, acessado em 25/10/2014.

BROUSSE, Marie-Hélène. **Beyond Prince Charming and Pink Swords**, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LIYbyWGBidc>, acessado em 22/02/2013.

BUSH, Kate. **Animal instinct**, Frieze, issue march-april, 1995; disponível em: http://www.frieze.com/issue/article/animal_instinct/, acessado em 10/04/2014.

CUTTING, JAMES E. **Representing motion in a static image: constraints and parallels in art, science, and popular culture**. Disponível em: <http://www.diliaranasirova.com/assets/PSYC579/pdfs/04.2-Cutting.pdf> , acessado em 15/03/2014.

DEEPWELL, Kate. **Kate Deepwell entrevista Catherine de Zegher**. Disponível em: http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue1_Katy-Deepwell_57-67.pdf, acessado em 10/09/2014.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1999/06/27/72//662925>, acessado em 03/01/2013.

Dicionário Michaelis, 2014. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=f%E1bula>.

Johnson Museum of Art, Cornell University, Harford/New York. **EBB (1996 – Amy Jenkins)**. Disponível em: <http://museum.cornell.edu/collections/view/ebb.html>, acessado em 20/10/2014.

KENDRICK, Courtnee. **When a 'feminist artist is not a feminist: Challenging Cindy Sherman constructed position in discourse**. Disponível em http://www.academia.edu/1570280/When_a_feminist_artist_is_not_a_feminist_Challenging_Cindy_Shermans_Constructed_Position_in_Discourse , acessado em 15/11/2014.

LA JETÉE. Direção: Chris Marker. França: Anatole Dauman [produção]. Filme (29 min), 1962.

LIPPARD, Lucy R. **Sweeping exchanges: The contribution of feminism to the art of the 1970's**. Disponível em: <http://artjournal.collegeart.org/wp-content/uploads/2011/01/Lippard-Sweeping-Exchanges-Smith.pdf>, acessado em 15/11/2014.

LORENZO, Victoria de. **Suzanne Valadon's Commented Biography. A first approach**. Disponível em: http://www.academia.edu/5522850/Suzanne_Valadon._Commenented_Biography._A_First_Approach, acessado em 15/09/2014.

MACHADO, Arlindo. **Repensando Flusser e as imagens técnicas**. Disponível em: <http://www.fotoplus.com/flusser/vftxt/vfmag/vfmag002/vfmag002.htm>, acessado em 13/01/2013.

MAUS, Lilian (org.). **A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais**. Disponível em : <http://mulheresnaartecontemporanea.wordpress.com/download/>, acessado em 10/07/2014.

MORAES, Juliana Martins Rodrigues. **Reflexões sobre o processo de criação de Estudos para Sensorimemórias**. Disponível em: <http://www.companhiaperdida.com.br/site/projetos/sensorimemorias/textos/>, acessado em 20/05/2012.

O'RILEY, Tim. **A discrete continuity: On the relation between research and art practice**. Disponível em: <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/257/238>, acessado em 20/04/2014.

O'RILEY, Tim. **La Jetée and the shape of time**. Disponível em: <http://www>.

timoriley.net/content/still/PhD/phd13_TOR_chapter8-no-images.pdf, acessado em 15/06/2014.

PEDERSEN, Courtney. **Case Study: Pipilotti Rist**. Disponível em: http://eprints.qut.edu.au/16139/1/Courtney_Pedersen_Thesis.pdf , acessado em 20/06/2014.

POLLOCK, Griselda. **An introduction to Inside the visible**. Disponível em: <http://www.bridgemanimages.com/en-GB/asset/742528//an-introduction-to-inside-the-visible-by-griselda-pollock>, acessado em 20/05/2014.

RIST, Pipilotti. **Ever is over all**. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=a56RPZ_cbdc, acessado em 20/10/2014.

SCHEFER, Jean-Louis. **Passages de l'image**. Disponível em: <http://chrismarker.org/chris-marker-2/jean-louis-schefer-on-la-jete/>, acessado em 10/05/2014.

SCOTT, Joan Welch. "Gender: a useful category of historical Analysis". In: **The American Historical Review**. disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=00028762%28198612%2991%3A5%3C1053%3AGAUCOH%3E2.0.CO%3B2-Z>, acessado em 20/07/2014.

WILDING, Faith. **Waiting Poem**. Disponível em: <http://faithwilding.refugia.net/waitingpoem.html> , acessado em 22/11/2014.

WOMANHOUSE. Disponível em: <http://womanhouse.refugia.net/>, acessado em 20/01/2015.

ANEXO A - Registros processuais

Testes de gravação
com carborundum e
desenhos para a série
Inconfessáveis.

Testes, protótipos
e montagem de
lito-escultura
Desejo.

Esquemas para exposição
 "A dimensão poética da
 gravura contemporânea",
 MUBA - Museu Belas Artes
 de São Paulo, 2014.
 Exposição da série
Inconfessáveis e da
 lito-escultura **Desejo**.

Desenhos e
experimentações
em performance.

3422 - NOV

00:00:00
00:00:48
00:01:02
00:02:05
00:02:31
00:02:37
00:03:46
00:04:02
00:04:06
00:04:15
00:04:12
00:05:31
00:05:53
00:06:11
00:06:25

00:00:04
00:00:51
00:01:13 (vira todo o corpo)
00:02:18 - pulso
00:04:32 } 1ª cadência
00:04:46 } 2ª cadência
00:03:55 } 3ª cadência
00:04:05 } 4ª cadência
00:04:08 } 5ª cadência
00:04:27 } 6ª cadência
00:05:20 } 7ª cadência
00:05:44 } 8ª cadência
00:06:08 } 9ª cadência
00:06:33 } 10ª cadência
00:06:30 } 11ª cadência

00:07:25
00:07:43
00:07:58
00:08:14
00:08:36

00:07:39
00:07:56
00:08:13
00:08:21
00:08:50

00:00:00
00:01:13
00:00:00

00:01:08 (REVERTE)
00:00:01 (6ª cadência)
00:00:00 (6ª cadência)

Royal College of Art
Postgraduate Art and Design

keyframe

3422-MAY 00:02:18

Desenhos e anotações de edição para videoperformance.

MVI-3417 - 6 cadências 00:085
MVI-3418 - (14:35) - cadências entre lado direito / arrastar cadências
MVI-3419 - (05:02) - sem cadências, difusa, difusa tira
3420 - (07:58)

3418		3420	
* entre lado direito pé da esquerda			
IN	OUT	IN	OUT
00:00:26	00:00:46	18	
00:01:09	00:01:19	00:00:43	00:00:44
00:01:26	00:01:56	00:03:09	00:03:26
00:02:04	00:02:51		
00:04:03	00:04:11		
00:04:53	00:05:29		
00:04:15	00:04:25		
00:04:33	00:04:43		
00:04:54	00:05:10		
00:05:26	00:05:39		
00:03:27	00:03:34		
	00:03:43		
00:05:54	00:05:56		
00:06:08	00:06:12		
00:06:20	00:06:25		
00:03:20

Produção fotográfica e seleção de imagens digitais para gravuras e videoperformance, estúdio de fotografia Royal College of Art, Londres, 2014.

<http://spire.fla.ac.uk/drawing>
 020-7590-4562/4563
 Livre. vanmonte@fla.ac.uk
 - Thursday 23m 10:00 - 12h (photo-stay)
 Stefan 18h - 21h - life drawing
 - Wednesday 22m
 Stefan 18h - 21h - life drawing

NEUROPE - Brandomme
"Comunidades turísticas"

obs: placa de steel / aço
muito dura m'da para "grainnel"

Anotações técnicas de
processos de gravação
e impressão litográficas.
Estúdio de gravura Royal
College of Art, Londres.

1. PRY PLATE w/ GRWEL
2. PURGE PLATE THOROUGHLY w/ WATER AND DRY
3. GUM EDGES - LEAVE a SUM for MIDDLE STRIP
4. DRAW IMAGE, ALLOW TO DRY, TALK IMAGE
5. FIRST ETCH - apply delicately w/ a sponge buff down thoroughly w/ a clean cloth and dry completely.
(if asphaltum has been used to draw on metal, clean off the image looks particularly weak use gum instead of FIRST ETCH.)
6. Wash out in ether with white spirit and a little asphaltum then buff down and dry
7. prepare roller with ink while 1st image is drying
8. Wash plate w/ a sponge and clean water and keep plate moist while rolling up with PASSBLACK
9. DRY PLATE and talk (only) image
10. SECOND ETCH in litro link w/

Victory etch apply w/ a brush
1 To 1 1/2 minute

11. Wash off with water and dry.

12. gum up (no acid) and buff down
Dry ready for painting.

A FIRST ETCH:

VICTORY ETCH - much stronger than The First Etch
(the second etch):

thread at least 3 times the length of the spine.
Do not double two lengths that means you're done. I've had three

Testes de impressão para gravura **Servir**.

Locação e
experimentação para
videoperformance
Rastejar.

ANEXO B - DVD Videoperformances