

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Entre marcas e atravessamentos: uma escrita de artista

Raphael de Andrade Couto

Niterói, abril de 2014

1.

A construção do texto reflexivo de artista esbarra inicialmente na estratégia da escrita: há o risco primário do trabalho ser refém de uma teoria sem vínculo com as questões poéticas, de intensa subjetividade e por vezes, para o artista, sem possibilidade de verbalização. Mais do que isso, há ainda o risco do trabalho ser vítima da teoria, onde, mais do que uma não-confluência de pensamentos, a obra corre o risco de ser ilustrativa do pensamento teórico.

Num terceiro momento, há um pensamento construído *a partir* da obra – uma reflexão que conversa com o processo de pensamento poético. Porém, pelo possível distanciamento (entre a execução de um trabalho e a reflexão textual), há uma tendência para o pensamento ser crítico do próprio trabalho. Mas, pelo fato de tratar-se aqui de uma reflexão *sobre* uma poética, o processo de criação não obedece a uma linearidade temporal. Muito pelo contrário, há um eterno retorno do pensar e entender um processo criativo, passando muitas vezes pela *refeitura* de um trabalho, assim como uma espacialidade de ações, tendo um mesmo trabalho inúmeras ramificações. Em se tratando de uma poética em percurso, esse pensamento é entrelaçado com a produção, e o distanciamento é de fato ilusório.

Penso, portanto, numa ideia de reflexão *com* a poética. Que assuma a missão de não ser um texto descritivo de um processo criativo tampouco uma produção refém da teoria – mas um caminho conjunto, mutante e plural. Nessa perspectiva – da escrita ser um ensaio de artista – o material reflexivo agrega a poética, que só existe em constante revisão. Logo, esse texto se apresenta como um pensamento em construção, que transita entre o marco teórico e a produção, sendo visto também como um trabalho na complexa trama em que a produção se apresenta.

Meu trabalho parte, sobretudo, de uma produção múltipla, caminhando por cadernos de artista, performances, vídeo e fotografia, agregando imagem, escrita e documentação de maneira híbrida. Nos cadernos, que são trabalhos de execução heterogênea, há um acúmulo constante de materiais: desenhos, colagens, cortes, linhas, textos, grampos, manchas, fitas e inúmeros outros elementos. Elementos esses que acabam por fazer do caderno objeto, em vez de apenas um espaço de notas e croquis, como um *sketchbook*. Os cadernos mantêm esse caráter tradicional do espaço de notas, de um diário fragmentado e multidirecional, mas ganham nesse acúmulo a condição de livro de artista, um corpo que os configuram enquanto objeto. Por serem sempre em pequena escala, os cadernos pedem do espectador uma delicadeza na leitura,

considerando o fato de serem frágeis, únicos. Assim, se constrói uma relação de intimidade entre o público e o objeto, entre *leitura e escrita*.

A *escrita* aqui se propõe também como espaço de colagens e acúmulos de diferentes fontes que se encontram e geram conflitos: o texto de artista – texto montagem – se apresenta como um emaranhado complexo de um pensamento em percurso, de pesquisa de artista, e se apresenta na mesma intensidade de um *fazer* como os objetos e as performances.

Nos trabalhos onde meu corpo se apresenta diretamente, o processo é semelhante: acúmulos e intervenções na superfície da pele buscam construir essa constelação de possibilidades da pele e da carne, que agrega objetos, cores, formas, textos, reconfigurando seu caráter inicial de corpo *stricto sensu*. A imagem original se modifica tanto na ação performática – quando a pele sofre as intervenções, quanto no registro, expandindo o corpo enquanto imagem.

Porém, pode-se pensar aqui na ideia de *corpo* enquanto motor conceitual de todas as ramificações desta pesquisa: corpo enquanto matéria, enquanto suporte, enquanto mídia, enquanto visceralidade. *Corpo* enquanto motor e problema conceitual, enquanto questão.

Maria Rita Kehl¹ coloca que uma distinção entre *eu* e *corpo* é estranha: chamamos de *meu corpo* como se o corpo estivesse exterior ao *eu*, e não fosse o próprio *eu* em si. A autora diz que só há uma consciência de si na consciência do próprio corpo, reconhecido no contraste do outro. Além disso, esse *eu* só se constitui num momento de fala, de *conversa* com o outro. Logo, sendo um emissor, há essa distinção que me permite dizer *meu corpo* ou até mesmo *o corpo*, considerando que em todos os casos, trata-se do *próprio eu*.

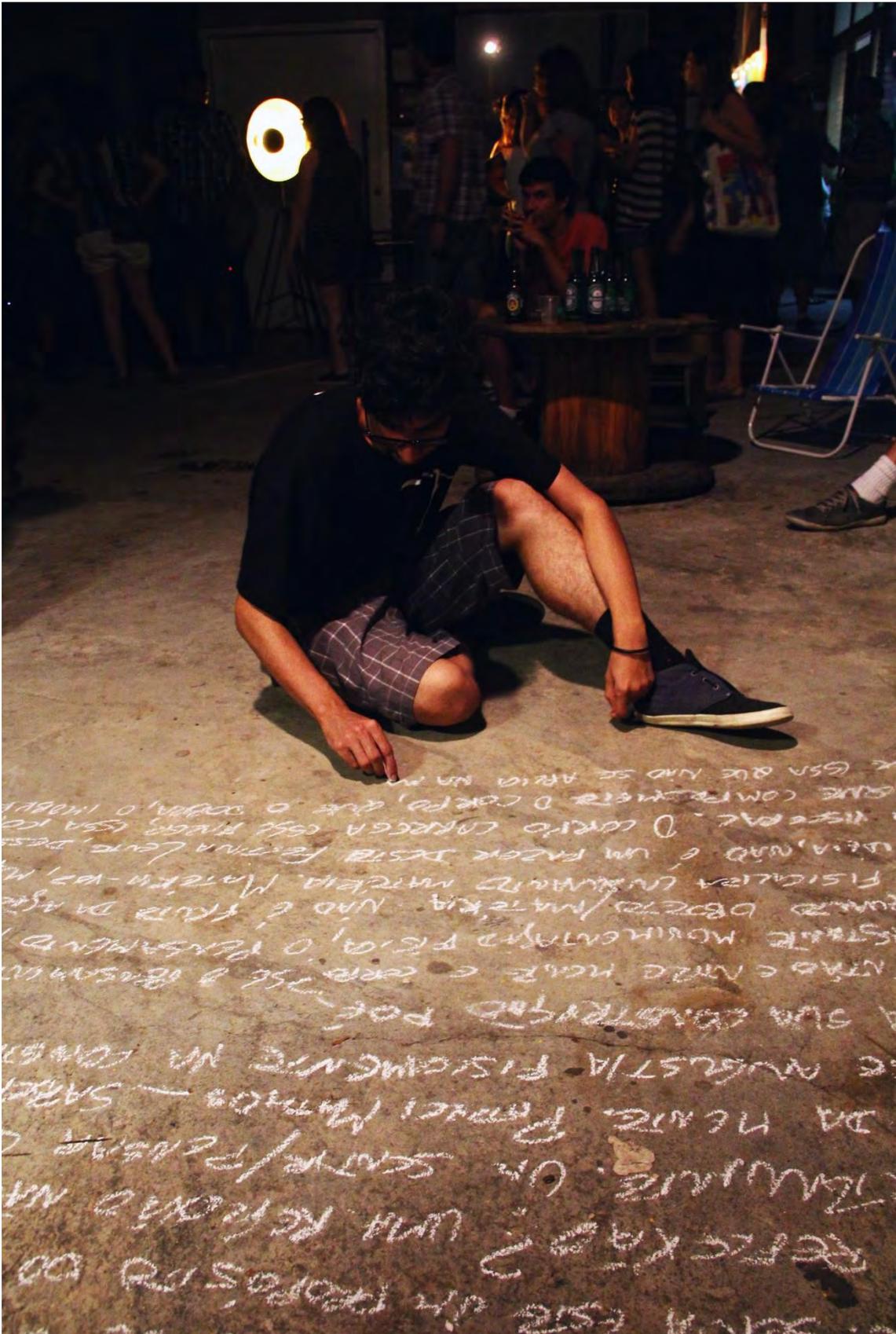
Esse *eu* imagem, portanto, se dá num certo *retorno ao primitivo*, aproximando a pesquisa das ações de *body-art* dos anos 1960 e 70. Segundo Fernando Cochiarella e Viviane Matesco, o movimento explora “a matéria, a animalidade e a crueza”² do corpo: a sexualidade, os fluidos e odores são assimilados a muitas obras com o objetivo de profanar a imagem do *corpo* ocidental”³.

A crueza pretendida pelos artistas dos anos 60 e 70 é bem explicitada por Lea Vergine:

¹ KEHL in MATESCO (2005) p 109

² MATESCO (2005), p 13

³ Idem. Grifo original.



Escrita (performance realizada em 19/04/2014)

Homo não é sequer Faber ou Ludens ou Sapiens. Ele é simplesmente um homem sem o mito, sem moral, apologia ou alegoria; ele é apenas um homem cheio de medos de uma banalidade ininterrupta, cheio de condenáveis afeições e desafeições. Ele vive com seus atos de piedade e obscenidade, com seus intestinos vermelhos e impuros, com seu gosto para a decadência e a expiação.⁴

Desprover o homem dos mitos, das atitudes, de sua contaminação carregada de atos culturais, linguísticos e filosóficos para pensar num corpo *in natura*, selvagem, num *corpo carne*. René Berger também coloca que há uma necessidade de romper com essa relação entre corpo e todo seu discurso, e que através das performances:

o corpo, se não chega a se vingar, aspira ao menos escapar da sujeição do discurso, que é um prolongamento de sua sujeição ao olho. Não somos nem nunca fomos criaturas falantes ou criaturas visuais: nós somos criaturas de carne e sangue. Tampouco somos alvos para tiros, que é ao que nos reduz o discurso da propaganda de massa e da publicidade.

De tal forma que a performance e a body-art devem mostrar não o homo sapiens – que é como nos intitulamos do alto do nosso orgulho – e sim o homo *vulnerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social, ersatz da ordem biológica.⁵

Há esse desejo inicial de se pensar um corpo desprovido de sua contaminação linguística e de pensá-lo enquanto suporte de intervenções e vulnerável por sua visceralidade, sua carnalidade. Porém, como aponta Jorge Glusberg, sob o viés semiótico, o corpo é um espaço de significações, e a performance, mais do que traduzir esses aspectos, cria uma série de ruídos nesse fazer, ao reorganizar os códigos de comportamentos e processos cotidianos, apontando para uma estranheza do corpo.

Gregory Battock já problematiza a *body-art* no sentido dela ter o corpo do artista como ponto central, não funcionando como *estilo* ou *classificação*, mas como uma “forma especulativa, uma direção experimental”⁶. Battock defende que a *body-art* destrói esse

⁴ Homo is neither faber, nor ludens, nor sapiens. He is simply a man without the myth, without morality, apologue, or allegory; he is only a man full of the fear of uninterrupted banality, full of damning affections and disaffections. He lives with his acts of piety and obscenity, with his red and impure intestines, with his taste for decadence and expiation. VERGINE (2000) p16. Tradução livre do autor

⁵ BERGER apud GLUSBERG (2005) p.46

⁶ BATTOCK in GLUSBERG (2005) p 140.

postulado modernista de que um trabalho é sua mídia. O corpo é essa travessia de suportes, e desde performances, vídeos e pinturas a quaisquer outros suportes que dialoguem com o corpo enquanto problema central como *arte corporal* (para usar o termo da tradução).

Logo, posso pensar nesse *corpo* enquanto *eu* que Maria Rita Khel apresenta como um *eu* que é matéria, visceralidade, carne, sangue. Mas também um *corpo-eu* de signos, marcas e memórias, um corpo-imagem construído e destruído. Importante entender aqui *corpo* em seu sentido múltiplo, desse corpo de artista, *corpo-eu* que é ao mesmo tempo carne e sangue como um *corpo além-pele*.

O corpo aqui pode ser entendido então como essa travessia de suportes: cadernos, textos e ações mais viscerais são um entendimento e uma busca dessa ideia de corpo. Corpo atravessado, aberto, mutilado.

Como coloca Didi-Huberman,

Elas [as imagens] se abrem como os olhos, como as bocas, como os braços, assim como o sexo, assim como as vísceras. Na cruz, Cristo abre seus braços ao devoto que o contempla.⁷

É na *abertura* que se dão os mistérios da cultura cristã ocidental: os braços da cruz, o peito que abre o Sagrado Coração, as feridas dos pés, dos braços, da coroa de espinhos. A tumba encontrada aberta e vazia por Maria Madalena. Na aparição de Cristo com os braços abertos na Ressurreição. A ambiguidade das *imagens abertas*, para usar o termo de Didi-Huberman, é de uma vastidão e comporta esses antagonismos: da pele e da carne, do ferimento e da cura, do invisível e do visível. Abertura aqui aponta para a encarnação.

“A encarnação, então: um motivo, um motor”⁸: Deus, invisível em sua essência, se faz carne, se faz visível. Se faz em uma imagem-corpo. E na paixão, esse corpo aberto, ferido, destruído, morto, se oferece enquanto purificação e regeneração do homem. O *encarnado* seria, então, esse movimento entre a destruição e a construção: tornar-se carne

⁷ No original : « *elles s’ouvrent comme des yeux, comme des bouches, voire comme des sexes, voire comme des viscères. Sur la croix, Christ ouvre ses bras au dévot qui le contemple (...)* » (DIDI-HUBERMAN2007, p.44). Tradução livre do autor.

⁸ No original: « *L’incarnatioc, donc: um motif, um moteur*» (DIDI_HUBERMAN – 2007, p.31). Tradução livre do autor.

é tornar-se imagem? Seria esse “motivo e motor” da produção dessas *marcas*, desses vestígios de um percurso? A alusão ao *encarnado* nos meus trabalhos não seria essa construção de um *eu-mítico*, um *corpo* que se dá nessa transformação por meio de sua alteração, de seu deslocamento?

A encarnação – tornar-se carne e tornar-se imagem – evoca caminhos tanto no mito fundador do pensamento ocidental cristão quanto nas ideias Clássica e Romântica de *obra-prima*. Hans Belting coloca bem esse distinção – da clássica enquanto seguidora de regras estabelecidas academicamente, de representação, temática, luz e enquadramento, enquanto a romântica é um através, um quê autoral que isola o artista do mundo. A *obra-prima* Romântica não é um conjunto de regras senão um ideal além invisível, absoluto. Sendo a obra Clássica alcançável por meio do cumprimento de regras e aptidões técnicas, da construção desse belo ligado à ausência da marca da pincelada, centralizações e acuidade técnica.

Já a obra Romântica possui um viés de inalcançável, de obra *absoluta*, que habita um ideal que está além-homem, além-imagem.

Tornar carne – a carne aqui é tanto a sua natureza física (corpo) quanto a materialidade do objeto artístico (pintura e objetos) – a imagem ideal, pensada, seguindo esse isolamento poético do artista romântico, é utópico, impossível e gera cicatrizes, angústias e inquietudes. E vestígios.

Nesse processo de pensar o corpo enquanto questão poética (vestígios da busca de uma imagem ideal do corpo?), proponho aqui a *encarnação* como eixo reflexivo inicial para esse *corpo-artista* que se deseja outro: não um corpo profanador, mas um corpo que discute sua imagem enquanto tal, que potencializa suas *marcas*, se colocando enquanto elemento de diálogo na sua *abertura*. Um corpo que abre e atravessa sua superfície, e se torna objeto, um corpo que agrega em si *marcas* ao mesmo tempo em que deixa as suas.

Escrever *com* a produção me permite pensar nesse texto no sentido que Georges Didi-Huberman dá no contraste entre *table* e *tableau*⁹, onde a mesa seria esse espaço de montagem, de encontros de questões, e não apenas análise de um trabalho em sua unidade, quadro. Eventuais encontros de trabalhos formalmente díspares e do retorno de questões trabalhadas em momentos diferenciados são uma estratégia desse pensamento mais horizontal, onde as inquietações relativas à poética é que direcionam o caminho reflexivo

⁹ Essa distinção é o mote conceitual do seu texto para a exposição “Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?” realizada no Reina Sofia em 2010.

do artista mergulhado em sua própria produção. Ao mesmo tempo, estudos, croquis, ações e documentações englobam um todo inseparável, um *corpo* mais extenso.

2.

_ A pintura pensa. Como? Essa é uma questão infernal!¹⁰

A frase inaugural de *A Pintura Encarnada* provoca uma inquietação: a autonomia de um pensamento do objeto/obra é de fato a angústia do artista. Mais do que pensa, a pintura *sente*. Didi-Huberman parte de toda a extensão dada por Leonardo da Vinci ao termo *sentimento*, configurando a este uma *estrutura de pele*: “Quanto mais se falar com as peles, vestiduras de sentido, mais se adquirirá sapiência”¹¹

Veste aqui, assim como vestidura e pele trazem um significado comum: cobrir, encobrir, revestimento. “*Vestir* diz-se, enfim, na mesma época, para ‘baixar as pálpebras’”¹² – ato do artista/pintor de “ver” de forma diferenciada sua referência.

Há, como aponta o autor francês, uma perturbação nesse sentir da pele: “o célebre espelho leonardiano produz reverberação, isto é, brilho, mancha, escotoma”¹³ – deforma. O *sentir* só pode ser entendido na direção da *vestidura*, que, segundo Didi-Huberman, cabe aos termos *investidura*, *vestimenta* e *pele*. Ou seja, a visão mais encoberta, mais nebulosa, os olhos semicerrados do pintor que observa, dão um sentido duplo de sentimento e de sapiência.

O saber da pintura – e do pintor – é infernal. O olhar do pintor, vestido de sangue, carrega esse saber da pele, essa angústia causada pela consciência de seus próprios limites:

É certo que um fantasma de sangue reticular percorre toda a história da pintura. Ele talvez não seja tão prenhe nas lendas, nas mirabilia relativas aos gestos milagrosos dos pintores, se não na medida do que ali indica, como fantasma mesmo: um limite.¹⁴

Esse dilema do limite da pintura e do olhar que atravessa a história e carrega a pintura de sapiência, tem sua referência na concepção de *pathei mathos*¹⁵: o saber pelo

¹⁰ DIDI-HUBERMAN (2012), p.19

¹¹ LEONARDO DA VINCI apud DIDI-HUBERMAN (2012), idem

¹² DIDI-HUBERMAN (2012) p.20

¹³ DIDI-HUBERMAN(2012), idem

¹⁴ DIDI-HUBERMAN(2012) p.22

¹⁵ DIDI-HUBERMAN (2010), p.68

sofrimento, pela angústia – condenação dos irmãos titânicos, Atlas e Prometeu. Atlas, condenado a sustentar o mundo, abaixar-se e na dor do peso contemplar a existência e a passagem do tempo. Prometeu, condenado a ter seu fígado eternamente devorado e regenerado, observa o mundo do alto do monte, nesse processo cíclico de sangramento e cura. Pautados pelo sofrimento, os irmãos titânicos observam o mundo por meio da dor do peso e das vísceras devoradas, da carne aberta. Sem possibilidade de intervenção no mundo, há dor e imobilidade.

O sacrifício e a abertura da carne enquanto caminhos de purificação são os pilares de um pensamento de imagem no ocidente. Jean-Marie Schaeffer defende que a doutrina da encarnação é, junto ao dualismo ontológico (separação entre alma e corpo) e o criacionismo monoteísta (homem à imagem e semelhança de Deus) a fonte de um pensamento conjunto e tenso entre imagem e corpo. A encarnação, segundo Schaeffer:

É sem dúvida o elemento mais decisivo no nascimento da conjunção do pensamento de imagem e corpo. Primeiro, a Encarnação permite compreender que, apesar do caráter irrepresentável de Deus, possa existir uma circulação entre Ele e o homem. Ao encarnar, Deus se oferece com efeito aos humanos sob uma forma que participa ao mesmo tempo da transcendência espiritual do corpo humano; por intermédio de Cristo, Deus ganha rosto e se faz visível ao homem.¹⁶

Quando, no mistério cristão da Encarnação, Deus se faz carne (Cristo) e se reaproxima do homem, na medida em que se torna visível (e a imagem, no sentido da imagem ser a “presença de uma ausência”¹⁷) e, posteriormente, quando se oferece em sacrifício, há uma reaproximação de Deus e do homem: “por seu sacrifício, Cristo reabre no homem a possibilidade de se aproximar de Deus”¹⁸.

Essa reaproximação, no entanto, é assimétrica. A abertura da carne, signo da Paixão, faz do *corpo* e do *sangue* elementos da religação entre homem e divindade. Ainda segundo Schaeffer, essa aproximação com um divino que encarna e se torna visível, constrói um modelo de compreensão do homem enquanto referente a um divino que está

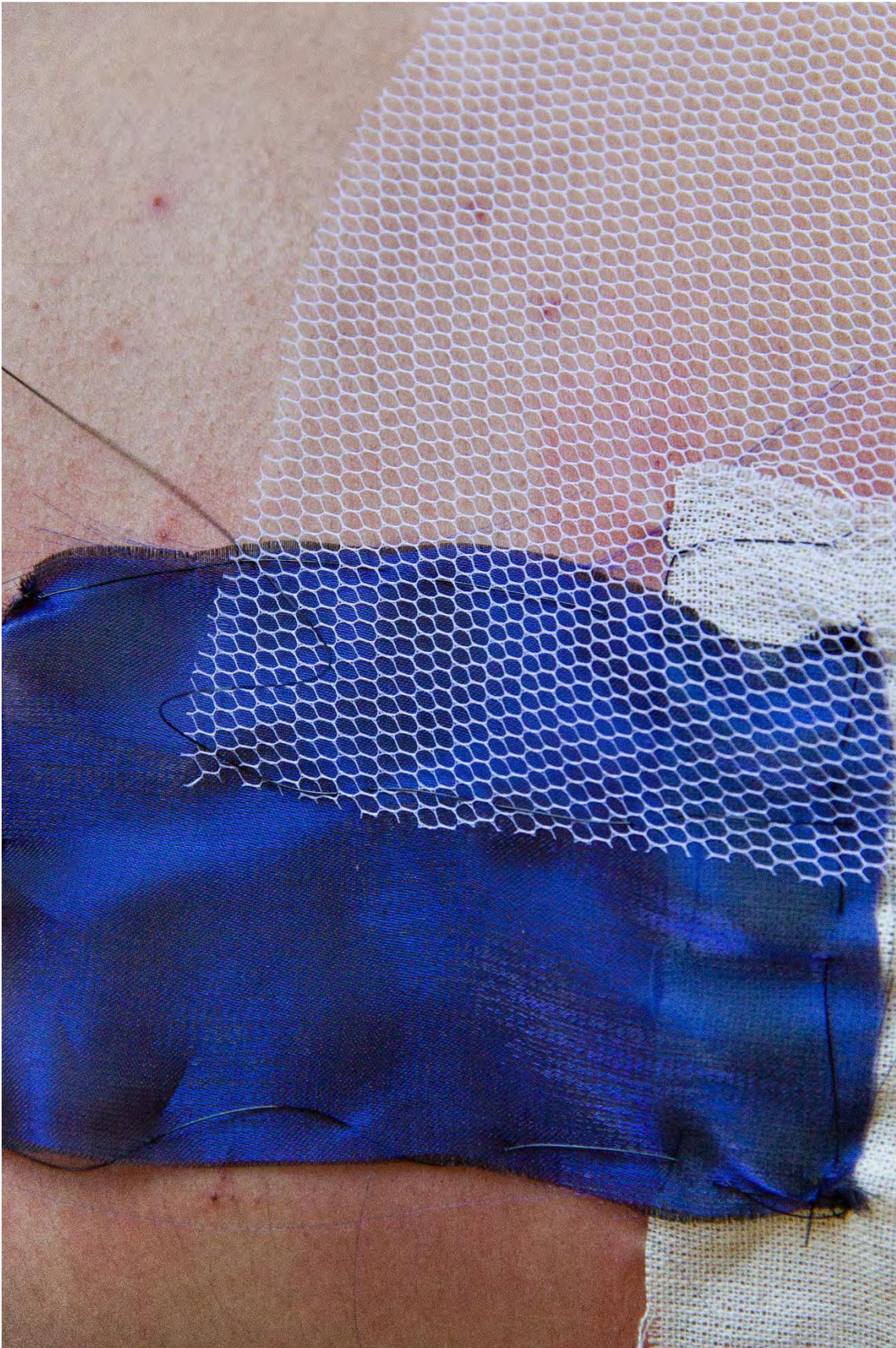
¹⁶ SCHAEFFER (2008) p. 128

¹⁷ BELTING, Hans (2005) p.69

¹⁸ SCHAEFFER (2008), idem

além-imagem. Logo, “o corpo é pensado em relação a um modelo concebido ao mesmo tempo como sua fonte e seu ideal”.¹⁹

¹⁹ SCHAEFFER (2008) p. 129



Patchwork recorte 07 (fotografia) 2012

Esse problema presente no mito cristão da assimetria entre homem e divindade também se apresenta num pensamento entre imagem e corpo na arte, entre imaginação e matéria: o sofrimento do artista quando busca construir uma imagem ideal jamais alcançável. Essa utópica *obra-prima*, é uma referência do inalcançável. “O conceito de obra-prima tornou-se no século XIX um meio para falar da obra absoluta, aquela que não poderia evidentemente habitar senão um ideal inatingível.”²⁰

O corpo ideal estar além-imagem é uma questão crucial e angustiante. Há aqui uma tensão entre referencial e cópia, entre modelo e representação. A mesma natureza que purifica o homem também o afasta, na medida que é um modelo inalcançável. Assim, toda a construção de uma ideia de *corpo* seria a busca desse ideal, mesmo o artista estando consciente dessa impossibilidade?

Marisa Flórido aponta, citando Agamben, que a religião já sustenta esse afastamento entre o homem e o divino, e não apenas sua aproximação.

Relegere é, segundo o autor, a etimologia da palavra religião e não religare conforme comumente se afirma. Religio supõe, portanto, um ato de reler: não é o que liga, mas antes o que “vela a ser separado”.²¹

O espelho divino, assim como o do artista, é manchado. A encarnação pressupõe véus. A revelação e o encobrimento, o aparecimento e o desaparecimento. A encarnação é antagonica: transita entre a abertura e fechamento, a aproximação e a distância.

É na busca desse belo ideal, dessa “imagem conforme”²², que se cria o culto e a aversão às ideias de corpo. Uma iconofilia que se aproxima de uma iconoclastia. O caráter oposicionista entre o corpo aberto e espiritualizado e o corpo carregado de sexualidade. Entre o corpo belo e o corpo grotesco. Entre o abrir e o fechar. Deus que se aproxima e se afasta do homem. O fígado de Prometeu que é devorado e se reconstitui para novamente ser devorado.

A imagem/corpo estar em um referencial além-visível abre fissuras: e é no intervalo, na brecha, no *entre* que esse corpo se apresenta. *Abertura* enquanto intervalo.

²⁰ « Le concept de chef-d'œuvre devint au XIX^e siècle un moyen pour parler de l'œuvre absolue, laquelle ne pouvait évidemment que demeurer un idéal inatteignable. » BELTING (2003) p 13 – tradução livre do autor.

²¹ CESAR (2009) p.33

²² SCHAEFFER (2008), p.128

Entendo esse *intervalo* enquanto problema poético: a pele, esse invólucro do corpo, da carne, é *véu*. “O mundo é repleto de véus complexos.”²³

Há essa brecha entre revelar e esconder, entre aparecimento e desaparecimento no debate impregnado a partir de *A Obra-Prima Desconhecida* de Balzac: a angústia de Frenhofer, pintor que busca a *obra-prima* – a pintura da carne enquanto superfície viva de Catherine Lescaut (a modelo), agoniza em prantos no revelar da pintura de manchas de cores informes: “Nada! Nada!” como grita o protagonista em sua agonia final. A busca do encarnado, dessa pintura de pele viva e não apenas a representação modelar da carne é angústia de Frenhofer.

Como aponta Henri-Pierre Jeudy:

É mais fácil representar as formas de um corpo do que a própria pele. Enquanto superfície, a pele parece ser um meio possível de representação sem ser por essa razão representável.²⁴

A pele então, se coloca como esse espectro de sentimento/sapiência. Como mancha nesse espelho turvo da pintura/pensamento. “Nem mesmo é uma superfície”²⁵, mas um intervalo, um *entre* aquilo que cobre e o que despoja. Mais que um invólucro, uma identidade.

Romper sua superfície jamais permitiria que se visse o que há por detrás, já que a própria pele é um “existir” que se dá a ler, a ver e a tocar. Em vez de considerá-la como uma superfície intermediária entre o de fora e o de dentro, parece que, no dia-a-dia, ela é mais uma superfície de auto inscrição como um texto, mas um texto particular, pois seria o único a produzir odores, sons e a incitar o tocar.²⁶

Michel Serres também coloca a pele como esse espaço que vai além de uma cobertura do corpo, mas um espaço complexo, carregado e carregador de memórias:

²³ SERRES (2001) p.78

²⁴ JEUDY (2002) p.83

²⁵ DIDI-HUBERMAN (2012), p.43

²⁶ JEUDY (2002) p.84



Véu (performance realizada em março/2014)

A pele recebe o depósito das lembranças, estoque das nossas experiências ali impressas, banco de nossas impressões, geodésicas de nossas fragilidades. Não procurem fora, nem dentro da memória: a pele é toda gravada, tanto quanto a superfície do cérebro, toda escrita também, talvez da mesma maneira.²⁷

A pele se apresenta então como uma existência particular e autônoma. Carrega um texto de cores, de manchas e traz à superfície esse debate de corpo. A *pele*, portanto, não está dissociada do *eu* e do *corpo*. Pelo contrário, é na pele e, sobretudo, na sua *abertura*, que se constrói um existir matérico, um texto revelado na abertura e no fechamento. Se na sua própria existência a pele está além da superfície, abrir a pele, abrir a carne revela algo além do que ela estaria inicialmente a proteger.

Seria então a abertura da pele *texto*? W.G. Sebald, em *Os Anéis de Saturno*, destaca a particular cena em *Lição de Anatomia do Dr Tulp* de Rembrandt, onde a dissecação do suposto enforcado inicia-se pela mão ao invés do abdômen e vísceras, que teoricamente apodreceriam primeiro.

E essa mão é um caso particular. Não só está em grotesca desproporção quando comparada com a mão mais próxima do observador, está ainda totalmente deformada em termos anatômicos. Os tendões expostos que, segundo a posição do polegar, deviam ser os da palma da mão esquerda, são os do dorso da direita.²⁸

W.G. Sebald destaca que, em uma autópsia, a mão ser a primeira parte do corpo aberta seria um indício de uma punição *post-mortem*, um castigo oriundo de rituais arcaicos. Porém, essa documentação ritual da abertura como “desmembramento”, como “suplicio da carne” entra em tensão com a inesperada deformação dessa natureza dupla da mão direita: o *texto* da pele que não recobre o que já era esperado, mas revela uma anatomia estranha, uma encarnação grotesca. A pele traz em si um *texto* artificial, da dessemelhança, da monstruosidade, da cicatriz.

²⁷ SERRES (2001) p.71

²⁸ SEBALD (2010) p.25



Rembrandt(1606 – 69) – Lição de Anatomia do Dr. Tulp., 1632



detalhe

Esse mesmo dilema do texto-cicatriz enquanto castigo aparece em *Na Colônia Penal* de Franz Kafka: o condenado é punido tendo marcado na pele sua sentença por meio de um maquinário de engenharia ímpar:

Era uma estrutura bem grande. A cama e o desenhador tinham as mesmas dimensões e pareciam duas arcas escuras. O desenhador estava disposto a cerca de dois metros sobre a cama; ambos se ligavam nas pontas por quatro barras de latão que quase emitiam raios sob o sol. Entre as arcas oscilava, preso a uma fita de aço, o rastelo.²⁹

A máquina, coração da Colônia Penal, impede que haja julgamento, defesa ou condenações orais, como num sistema jurídico tradicional, mas opera um sistema único, onde a máquina é *corpo* desse sistema, ainda que em decadência.

_ Ele não conhece a própria sentença?
_ Não- repetiu o oficial e estacou um instante, como se exigisse do explorador uma fundamentação mais detalhada da sua pergunta; depois disse:
_ Seria inútil anunciá-la. Ele vai experimentá-la na própria carne.³⁰

Experimentar na carne: a punição da máquina na Colônia Penal, o castigo *post-mortem* do ladrão/cadáver na aula de anatomia testemunhada por Rembrandt, assim como os castigos e condenações de Atlas, Prometeu e Cristo, seriam uma espécie de *purificação* e condenação contínua pela marca na pele, na carne? O castigo que ultrapassa a morte, que deixa cicatrizes num corpo já sem vida.

A cicatriz é índice de uma identidade de pele. De sua abertura e fechamento. Uma abertura nessa existência. É um “sinal visível e palpável que revela toda a ambiguidade de percepção do corpo”.³¹

A abertura da pele não revela senão um desejo do olhar, da faca e das agulhas, que escrevem na supressão do invólucro, no aparecimento do vermelho-carne. O colorido da carne que ascende: “vermelho das artérias, azul das veias e amarelo da pele”³² – o colorido

²⁹ KAFKA (1998) p 34

³⁰ KAFKA (1998) p 36

³¹ JEUDY (2002) p. 85

³² DIDI-HUBERMAN (2012) p. 37

aponta para um encarnado. Um texto duplo, uma narrativa da pele que agrega seu texto/ suas marcas nesse suporte. O bisturi e a agulha funcionam como o pincel do artista, do médico e do carrasco, a pele se assume como tela. Mas seu rasgar, sua abertura, revela o colorido-carne *in natura*, e não sua representação. Na destruição da pele e criação artificial de uma marca há a revelação de uma natureza de pele/carne.

No mito fundador do cristianismo, o *verbo* se fez *carne*. E a carne, condenada pela palavra em Kafka, a marca, a subsumi. “O verbo ocupa e anestesia a carne, até disseram, escreveram que ele se fazia carne. Nada insensibiliza mais a carne do que a palavra.”³³

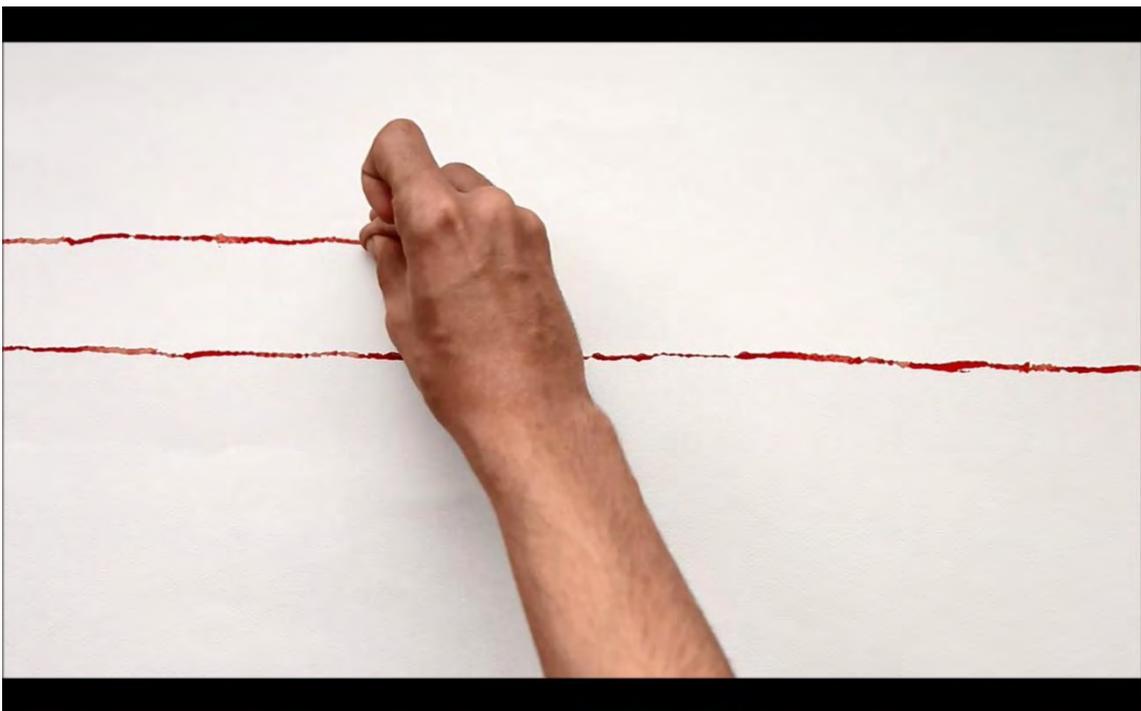
A palavra, filha da linguagem, é limitadora.

Estamos condenados a viver no labirinto de nossas próprias linguagens, que tão frequentemente restringem e mesmo cerram partes do espectro semântico que desejamos descrever, estreitando não só nossa terminologia como também nosso pensamento.³⁴

É no limite da linguagem, é nessa oscilação entre aparição e desaparecimento, entre *epiphasis* e *aphanisis*, entre abertura e fechamento, que transita a questão do corpo enquanto imagem: a atitude desesperadora de Frenhofer ao ver que sua obra-prima era senão uma mancha não o fez perceber que debaixo do muro de cores havia um pé perfeitamente encarnado, como se fora real. É nesse limite da linguagem que as palavras não se limitam ao texto linear para uma construção de sentido, mas se manifestam soltas entre imagem, pele e sangue. É no detalhe que as palavras se percebem além de som e significado lógico.

³³ SERRES (2001) p.51

³⁴ BELTING (2005) p.72



Pauta (videoperformance) 2013

Frenhofer não nos apresenta um muro de cor irracional, e não apenas um detalhe de um pé, mas todo um corpo autônomo da pintura:

Mas as obras de arte comportam uma contradição inerente ao simples fato que elas são igualmente objetos, corpos da arte que aspiram, no entanto, a eliminar o caráter corporal que elas apresentam (*darstellen*). Contrariamente ao que afirma o pintor Frenhofer, a “obra-prima desconhecida” não apresentava o corpo de uma mulher, mas o corpo mesmo da obra, o corpo da pintura.³⁵

Corpo de pintura autônomo, que as vanguardas históricas apresentam ao romper com a ideia de obra-única, universal – com esse ideal assumido de obra-prima inalcançável. “Não, o velho pintor de *A Obra-prima Desconhecida* não sucumbira à loucura, mas antecipava mais de um século de pintura.”³⁶ O sofrimento de Frenhofer é comprado pelas vanguardas, que assumem sua mídia como um corpo autônomo. A pintura pela pintura, seu *medium*.

A arte abstrata, sobretudo, pensa esse corpo como corpo de seu próprio meio. “O paradoxo de seu corpo abstrato sobre a tela transformou o objeto no mesmo da finalidade artística.”³⁷ Mas a busca de seu *self*, mesmo que rompa com um postulado de *obra-prima absoluta*, mantém vínculos com a própria natureza tradicional do *meio*: a pintura mantém-se como pintura, mesmo que ela busque seu próprio *corpo*, e não atravessa sua natureza tradicional de linguagem, focando apenas na experiência da visão.

Aqui os *ready-mades* funcionam como contraponto desse pensamento moderno de autonomia do *corpo do meio*:

Os *ready-mades*, que não eram feitos pelas mãos do artista, mas eram produtos industriais prontos, revelaram a ficção presente desde sempre

³⁵ «*Mais les œuvres d’art comportent une contradiction inhérente du simple fait qu’elles sont également des objets, des corps de l’art qui aspirent cependant à éliminer le caractère corporel de ce qu’ils présentent (darstellen). Contrairement à ce qu’affirme le peintre Frenhofer, le «chef d’œuvre inconnu» ne présentait pas le corps d’une femme, mais bien le corps même de l’œuvre, le corps de la peinture.*» BELTING (2003) p. 25. Tradução livre do autor.

³⁶ SERRES (2001) p.26

³⁷ «*Le paradoxe de son corps abstrait sur la toile devint l’objet même de la finalité artistique.*» BELTING (2003) p.25 – tradução livre do autor.

nas obras – ficção que representa uma ideia de arte – pelo próprio consenso dos espectadores ou da instituição onde eles expuseram.³⁸

Talvez aí as experiências dos anos 60 pensem nesse corpo aproximando-o do *ready-made*: um corpo mais na sua natureza carnal, física e matérica, além apenas da experiência única e intelectualizada da visão.

É porque os artistas conceituais e os membros do movimento Fluxus se apressaram em substituir a obra tradicional – ultrapassada desde os anos 1960 – pela escrita ou por seus próprios corpos.³⁹

A rejeição dos artistas dos anos 1960 ao campo visual puro da pintura abstrata (e seu corpo autônomo) por uma realidade cotidiana e um corpo presente é justificado por Allan Kaprow em seu clássico texto *O Legado de Jackson Pollock*. Nele, o artista criador dos *happenings*, ao relatar que após a *action painting*, onde o movimento do corpo *imprime* suas considerações na pintura – pintura que por si só já não é suficiente, que precisa “tender para fora de seus limites.”⁴⁰

Temos de passar a nos preocupar com o espaço e com os objetos de nossa vida cotidiana, e até mesmo a ficar fascinado por eles, sejam nossos corpos, roupas e quartos, ou, se necessário, a vastidão da rua 42. Não satisfeitos com a sugestão, por meio da pintura, de nossos outros sentidos, devemos utilizar a substância específica da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato. Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tintas, cadeiras, comida, luzes elétricas e neon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas.⁴¹

³⁸ «*Les ready-mades, qui n'étaient pas faits de mais d'artiste mais étaient des produits industriels finis, avaient révélé la fiction présente depuis toujours dans les œuvres – fiction qui représentaient une idée de l'art – par le seul consensus des spectateurs et le lieu institutionnel où ils étaient exposés.*» BELTING (2003) p.25 – tradução livre do autor.

³⁹ C'est pourquoi les artistes conceptuels et les membres de du mouvement Fluxus s'empressèrent de remplacer l'œuvre traditionnelle – démodée depuis les années 1960 – par leur écriture ou leurs propres corps. BELTING (2003) p. 25 – tradução livre do autor.

⁴⁰ KAPROW in FERREIRA (2006) p 43

⁴¹ Idem, p. 44

Penso aqui se essas experiências dos anos 1960 e 1970 não tratam de um *retorno à carne*. Não mais a carne idealizada da *obra-prima absoluta* dos Românticos, mas de um corpo cujos hábitos, formas e sensorialidades existam como campo pictórico.

Mas o corpo não pode ser pensado como um objeto tal como a pintura e a escultura. Mas como um elemento vivo e participativo, envolvido e influenciado por sua ação num determinado tempo, espaço e na relação artista-público. Como coloca Viviane Matesco:

Nas décadas de 1960 e 1970, a identificação do artista com seu corpo desempenhava papel central, pois era um meio novo e autêntico, um campo inexplorado, portador de efeito de choque em relação aos outros meios da modernidade que a sociedade de massas havia diluído. Daí a ênfase em processos orgânicos e a exploração das capacidades do corpo.⁴²

Experiências como as de Gina Pane que “acreditava que a dor ritualizada tinha efeito purificador para atingir uma sociedade anestesiada”⁴³ se aproximam dessa purificação pela dor da imagem cristã. Um corpo que na sua materialidade se torna puro, espiritualizado.

Ao mesmo tempo, Pane produzia imagens fotográficas dessas performances. Além desse corpo puro e efêmero, a imagem se torna carne também aqui. Seus closes, documentos pensados para a imagem fotográfica também se configuram enquanto corpo. “A potência da imagem dá conta da ação”⁴⁴. Corpo aqui não é apenas a pureza da carne, da ação presencial, mas sua documentação também se caracterizaria enquanto tal? O corpo em ação aqui rompe com as grades do postulado moderno de que cada trabalho é sua mídia, inclusive a sua própria carne apenas. “A *body-art* talvez seja o primeiro fenômeno artístico a demonstrar claramente que a arte moderna se tornou antiquada.”⁴⁵

Além de se pensar enquanto carne, enquanto suporte, é de se entender que o corpo também se pense enquanto linguagem:

⁴² MATESCO in POIESIS 20 (2014) p 110

⁴³ Idem, ibidem.

⁴⁴ MATESCO in POIESIS 20 (2013) p

⁴⁵ BATTOCK in GLUSBERG (2001) p.141

O processo inerente à arte conceitual retira o aspecto orgânico do corpo que passa a ser gradativamente compreendido como linguagem, como elemento mediante o qual o artista estabelece códigos e mensagens.⁴⁶

O corpo reinscrito enquanto linguagem no campo da arte, não apenas como referência de uma *obra-prima* tampouco como *corpo da obra autônomo*, permite repensar a ideia de encarnado. A encarnação, pois, transita aqui do mito do inalcançável para um encarnado em matéria, que não se limita a mídias, mas oscila entre diferentes suportes. A performance, enquanto “categoria aberta e sem limites”⁴⁷, se legitima sobretudo com essa consciência de si enquanto imagem, enquanto essa oscilação e inquietação entre imagem e matéria.

Segundo Eleonora Fabião:

O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. Um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? A quem pertence meu corpo? E o seu?⁴⁸

Esse trânsito entre mídias, da pintura à fotografia, do corpo *in-natura* ao vídeo e ao texto, não seria estatuto de um corpo que está além de sua materialidade, não apenas se trata de um corpo cuja carnalidade e intestinos vermelhos se manifestam, mas um corpo consciente de si, que se estende, que é narcísico e metafórico, *carne e texto*?

3.

Já que a pele não é apenas superfície, pode-se pensá-la aqui também como suporte. Mas suporte não apenas em seu sentido literal de *debaixo*, *sub*. Senão do seu sentido de *sobre*. Quando aberta, o vermelho que salta do suporte se torna sujeito, o que estava

⁴⁶ MATESCO in POIESIS 20 (2013) p 112

⁴⁷ MELIM (2008) p 9

⁴⁸ FABIÃO in ILINX n°4 (2013) p 6

debaixo passa a estar por cima. O pano que encobre a carne não apenas sai, mas se agarra, se funde.

A relação entre pele/suporte aponta para uma ideia de *metamorfose*. O suporte não apenas sustenta uma imagem, mas é parte de seu corpo. Como a tela da pintura, seja clássica, romântica ou moderna, onde a tela é essência da existência do objeto. O *pano*, o *véu*.

Segundo Didi-Huberman, é nesse *pano*, nesse detalhe que reside “uma capacidade de metamorfose do quadro, a extremidade pungente do ‘debate da trança no plano’”.⁴⁹ Suporte e matéria se fundem no instante, no fragmento. Metamorfose que se faz reversa à metáfora: “intervém como água turva, como catástrofe.”⁵⁰

A metamorfose, segundo Bataille, é uma “necessidade violenta”. Bataille liga a metamorfose aos nossos instintos primitivos, animais, suprimidos em nome de um caminhar bípede. Esse retorno do invisível, do suprimido, se manifesta assim que possível.

Existe assim, em cada homem, um animal enfermo em uma prisão, como um condenado, e há uma porta, e se abrimos essa porta, o animal corre pra fora como um condenado que ganha a liberdade.⁵¹

Abertura de portas, abertura da carne. Esse movimento espectral do ir e vir é pois, metamórfico. O *texto* que surge da pele aberta, marcada, é vermelho. Que se funde com o amarelo da pele se torna amarelo novamente. Os tecidos de cores que se tornam pele e a pele que se torna fragmento. Nesse sentido as performances se colocam não como representações ou um embate entre *sob* e *sobre* mas como *alteração*: corpo e texto se fundem num hipertexto.

A carne aberta do sacrifício cristão não se dá pela representação do mito da Paixão senão como uma tensa metamorfose entre humanidade e divindade. Não apenas o humano que se deseja divino e se sacrifica na purificação, mas também um divino que se deseja humano, impuro.

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN (2012) p.55

⁵⁰ Idem, ibidem

⁵¹ “Il y a ainsi, dans chaque homme, un animal enfermé dans une prison, comme un forçat, et il y a une porte, et si on entrouve la porte, l’animal se rue dehors comme le forçat trouvant l’issue.” BATAILLE (1968) p. 180. – tradução livre do autor.



Coluna 06 (fotografia) 2014

*Corpo imagem texto e eu se colocam então como uma múltipla metamorfose: e é no detalhe, no pano que a encarnação se revela como questão: não se trata aqui apenas da encarnação como dogma cristão, mas, como bem coloca Cristina Salgado, os trabalhos “devem prestar contas a essa imagem fundadora – mesmo que isso ocorra depois de o trabalho estar concluído.”*⁵²

“A encarnação, então: um motivo, um motor.”⁵³ O desejo de carne que grita, que se manifesta nas pequenas intervenções: se a imagem é vasta e rica em informações é o detalhe que, antes que um saber minucioso, se insere “como um ponto sensível de deriva que desarticula um saber prévio, reorganizando-o”⁵⁴ É nessa reorganização, na montagem desses elementos na *pele* que se dá o embate entre imagem e matéria:

Não falo aqui, é claro, da encarnação como uma doutrina característica da religião cristã mas como um fantasma bem mais vasto culturalmente, um fantasma explorador dos limites da imitação: limites atravessados na ficção de uma imagem animada, tátil, desejante e que abre seu corpo ao corpo do espectador.⁵⁵

A imagem que deseja se abrir ao outro. Fundir pele, carne e o olhar do outro. Abertura como oferecimento. A imagem, que se deseja matéria mas é fruto de uma imaterialidade/imaginação, se manifesta viva na obra, nesse revelar/esconder de um eu/corpo. Desejo e interdependência.

No entanto, a abertura, a pele, a metamorfose entre suporte e matéria, não funcionam no corpo como na ideia de pintura: ao contrário da construção de um corpo de cor ou a busca de uma *imagem ideal*, a ação de metamorfose entre pele e matéria não seria a exposição da superfície em si mesma? Ao contrário da tela da pintura, que se esconde (embora participe) por baixo da cor, a alteração da pele, sua metamorfose enquanto imagem, enquanto objeto não expõe ainda mais sua materialidade? A pele não se abre para revelar o que há por baixo, porém para revelar a si mesma.

⁵² SALGADO (2008) p. 37

⁵³ No original: *l'incarnation, donc: um motif, um moteur*. DIDI-HUBERMAN (2007) p. 31 tradução livre do autor.

⁵⁴ OLIVEIRA (2012) p. 122

⁵⁵ No original: *On ne parle pas, c'est clair, de l'incarnation comme d'une doctrine caractéristique de la religion chrétienne mais comme d'un fantôme bien plus vaste culturellement, un fantôme exploratoire quant aux limites de l'imitation: limites franchies dans la fiction d'une image animée, tactile, désirante et qui ouvre son corps au corps du spectateur.* (DIDI-HUBERMAN, 2007. p.31). Tradução livre do autor.

Nas pinturas de Lucio Fontana, cabe esse pensamento de fissura dessa tela-suporte-superfície. Ao rasgar, furar e expor à superfície o que está por debaixo, sob, a tela escondida na pintura, o suporte se torna elemento principal, matéria. A pintura em Fontana ganha status de *pele*: inscrita, carregada de uma memória de toda a História da Pintura, aqui destruída, cortada, a *janela* atingida por uma pedra, dilacerada. Fontana não exhibe apenas a pintura em seu processo estrutural, mas mói e destrói essa estrutura, para então colocá-la em uma nova ordem. Deixa brechas, intervalos para a entrada e travessia do olhar. Cria nós entre carne e esqueleto.

Cabe pensar aqui mais sobre o *intervalo*, esse *entre*: se a encarnação, lida como motivo e motor, se dá nessa fissura entre abertura e fechamento, não seria esse nó também um desejo de encarnado? Pois ao expor a matéria, a carne (elemento fundamental na imagem fundadora – Cristo abre a carne para purificar com o Sagrado Coração) já não há uma abertura para o espectador? E, assim como aponta o conto de Balzac, debaixo do pano saía um pé, não representado, mas um pé vivo, haveria debaixo desse muro, desse véu, um corpo-artista pulsante? Penso que esse muro, quando nascido de uma performance, de um corpo-artista que briga com o revelar/esconder, já não possui uma natureza de véu, senão revela uma natureza desafiadora, uma cicatriz, um duplo:

A cicatriz pode ser um elemento de horror ou uma marca de honra. (...) Se a tatuagem ou a escarificação se mostram com o prazer de um desafio lançado aos olhos de todos, a cicatriz se esconde como um sinal indelével de uma degradação física. (...) a cicatriz é uma marca súbita, uma marca do destino que parece anular o idealismo da beleza baseado na integridade do corpo, representada pela superfície lisa da pele.⁵⁶

A cicatriz portanto, é duplo: orgulho e vergonha. Marca do destino que se exhibe e se mostra pelo olhar do outro. As cicatrizes e marcas de um trabalho se colocam como esse elemento de travessia, entre o grotesco e o desafiador, entre o que se esconde e o que se exhibe, entre o visível e o invisível.

⁵⁶ JEUDY(2002) p.85



Válvula (performance realizada em abril de 2013)

A performance, assim como as demais ações do meu trabalho, se organiza por meio de uma *artesanía*, onde o fazer em processo está em evidência. Há aqui, então, uma inquietação que reside no contraste entre *table* e *tableau*: se toda a poética transita pela horizontalidade e processo, o estudo, o rascunho, e todo o processo anterior e posterior às ações performáticas não seriam parte integrante do trabalho?

Essa oscilação das linguagens, das mídias, e dos suportes, sobretudo quando o corpo é colocado como questão central, obedecem aqui a uma certa textualidade desse corpo. As ações, eventos, escrituras e combinações entre corpo e objetos não se configuram apenas num pensamento entre corpo e imagem, entre corpo e aberturas, senão a uma tentativa de resolver questões desse corpo a partir de um texto, uma escrita prévia.

Segundo Eleonora Fabião, essa escrita se dá de modo curto e simples, que ela denomina *programa*:

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio.⁵⁷

Mesmo que suas referências iniciais sejam o teatro, e no artigo a autora compara a *cena* da performance com a *cena* teatral, cabe apropriar-se dessa ideia de *programa* como esse entremeio. A autora destaca que programas muito extensos tendem a limitar o desenrolar plástico da performance, e que enunciados curtos enriquecem a potência do corpo, consciente de sua materialidade e significância.

Quanto mais claro e conciso for o enunciado – sem adjetivos e com verbos no infinitivo – mais fluida será a experimentação. Enunciados rocambolescos turvam e restringem, enquanto enunciados claros e sucintos garantem precisão e flexibilidade.⁵⁸

Esse texto, enunciado, *programa*, é explicitado por Viviane Matesco⁵⁹ ao comentar o ensaio *Vídeo: uma estética do Narcisismo* de Rosalind Krauss. Segundo

⁵⁷ FABIÃO in ILINX (2013) p. 4

⁵⁸ Ídem, ibidem

⁵⁹ MATESCO in POIESIS 20 (2013)

Matesco, a construção que Krauss dá à ideia de narcisismo na videoarte, sobretudo pela ideia do ver-se imediatamente (por conta da estrutura do vídeo, ao contrário da do cinema, onde o revelar pressupõe uma distância temporal) não considera que o vídeo aparece num momento de total experimentação dos suportes, e que as *ações para a câmera* adquirem muito mais um contexto de usufruir da linguagem do que um *querer ver-se*. Ações como a de Bruce Nauman de andar sobre o perímetro de um quadrado no seu ateliê e de Vito Acconci de colocar o dedo no centro da câmera trazem muito mais a investigação desse corpo enquanto imagem e à experimentação partindo de um texto prévio, uma ação realizada a partir de uma *escrita* anterior, que dá vazão a um processo: “eles obedecem sim a um texto prévio que os relaciona a uma história.”⁶⁰

4.

Assim como *corpo, pele e encarnação*, a ideia de *escrita* aqui se configura enquanto problema. Tanto no escrever enquanto processo reflexivo, na escrita de artista aqui pensando com a própria poética, quanto na escrita enquanto processo de fazer artístico: escrever na carne (e esta já como citado, já carregada de uma textualidade), elaborar esses programas prévios de ações, assim como os estudos, e os cadernos enquanto uma forma especial de escrita. Assim como de leitura.

Dessa forma é importante pensar na *escrita* e na *leitura* como problemas: os cadernos e livros de artista se configuram numa escrita ímpar, onde não apenas a estrutura linear, de páginas e frases da esquerda para a direita e de cima para baixo são rompidas, como a própria matéria-suporte do livro. *Escrever* aqui pressupõe um ato expandido, além de sua estrutura original e tradicional, que transita desde anotações recorrentes a um trabalho até a um caderno que ganhe condição de objeto: o acúmulo de *notas* e ideias acaba por si dando aos cadernos um status de obra autônoma, sem necessariamente serem vistos como complementares a uma obra ou apenas dos estudos como curiosidade e um entendimento mais profundo do artista.

Da mesma forma, a *leitura* de um caderno ou livro de artista exige uma condição especial do leitor: uma dedicação mais delicada e aberta às possibilidades que o objeto traz: exige uma curva, uma leitura de manipulação, de reinício, de exploração das

⁶⁰Idem, p 115

possibilidades do objeto e, por fim de um escrita conjunta: o *leitor* que complementa o trabalho ao manipulá-lo, ao estar no caderno.

Portanto, há uma exigência do corpo como *texto*: não um texto tradicional mas um texto especial – da dedicação na *escrita* e na *leitura*, e de um corpo que reflete e absorve essa textualidade.

Penso aqui nos cadernos como um espaço de invenção: sem vínculos ou comprometerimentos, o caderno é um espaço de estudo, de surgimento de ideias, de comparações e análises. De palavras e imagens soltas, desenhos, colagens, notas. A anotação, esse fazer primeiro, essa escrita livre é o marco inicial de uma produção de artista que se coloca como “feitor”.

Assim, as anotações, as ideias, os fazeres primeiros possuem em si uma autonomia em relação aos seus desdobramentos. Seu caráter formal apresenta em si um caráter de objeto, um espaço de liberdade e experimentação. Como no *Grande Vidro* de Marcel Duchamp, cuja *Caixa Verde*

foi ironicamente pensada como manual-catálogo de assistência à visão do Vidro, a modo de exercício retiniano, porém, ambos territórios, o da obra e o das anotações, se desejam autônomos e extremamente dissociativos, no visível e no literário respectivamente, e de articulação relativamente inexata.⁶¹

Essa “articulação relativamente inexata”, espaço de rompimentos mais do que de assistências, faz do universo das anotações e, conseqüentemente dos cadernos de artista, um espaço de invenção de fronteiras complexas, de repetições, de processo. Como continua Gloria Moure, estes se “negam a converter-se em trama, suporte ou referência e se aliam apenas por “condescendência” poética”.⁶²

Há que se destacar essa dissociação entre o visível e o literário apontado por Moure na *Caixa Verde*: o espaço das anotações, da escrita e do estudo, apresentado em pranchas na *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* apresentam o Grande Vidro em uma estrutura de estudo, de processo e de *escrita*. Enquanto o Grande Vidro possui sua

⁶¹ “fue irónicamente pensada como manual-catálogo de asistencia a la visión del Vidrio, a modo de ejercicio antirretiniano, sin embargo, ambos territorios, el de la obra y el de las anotaciones, se nos antojan autónomos y extremadamente dissociativos, en lo visivo y en lo literario respectivamente, y de articulación relativamente inexacta.” MOURE (1998) p.9 – tradução livre do autor.

⁶² Idem, p 10

autonomia fetichista do ver *através*, da dupla superfície e do deslocamento de um lugar da pintura, a Caixa Verde apresenta as superfícies como páginas, como texto.

É verdade que a Caixa Verde foi sarcasticamente descrita como um guia-catálogo para o Grande Vidro, algo como um catálogo de uma loja de departamentos, mas qualquer leitor que examinar as anotações – e o mesmo vale para a Caixa de 1914 ou a Caixa Branca (No Infinitivo) pode ver em linhas gerais qual é o ‘esforço de comunicação’ do artista. Nestas Caixas, Duchamp transforma em obra o que, antes de sua execução artística, era um trabalho potencial, destruindo com extrema facilidade a ideia convencional de ‘começo’ enfatizando a validade do conceito de ‘open-ended work’⁶³

Páginas a serem lidas de qualquer maneira, dispostas horizontalmente sobre uma mesa como pranchas, como um álbum, onde a escrita e a anotação do artista o coloca na condição de livro, de estudo. Estudo, notas, que têm uma autonomia e uma liquidez de projeto, de *programa*, para retornar à concepção de Fabião.

Estudo esse que não caminha apenas no aspecto da “montagem”, mas em anotações que vão para um caminho mais indeterminado. Talvez aí resida a autonomia das anotações de Duchamp em relação ao Grande Vidro: coabitando com a ideia de projeto, as anotações da Caixa Verde apontam para ideias, formas, detalhes e questões mais subjetivas, no que Gloria Moure mais uma vez se faz presente:

⁶³ “It is true that the Green Box was sarcastically described as a catalogue-guide to the Large Glass, something like a department store catalogue, but any reader who examines the notes – and the same is true of the Box of 1914 or of the White Box (In the Infinitive) – can see roughly what the ‘effort of communication’ is. In these boxes, Duchamp transforms into a work what, before its artistic execution, had been a potential work, destroying with extreme ease the conventional idea of the ‘beginning’ and underlining the validity of the concept of the ‘open-ended work’.” MOURE (2009) p 52. – Tradução livre do autor



Marcel Duchamp – Caixa Verde (1943)

Do mesmo modo que a obra de arte não é a origem central do desenvolvimento expansivo do âmbito de criação, tampouco se

manifesta como necessidade uma oscilação à preponderância da objetividade ou da subjetividade. Pelo contrário, a tensão entre elas se mantém e não há pretensão alguma de dissipá-la pois nela reside a ignição criativa, a criação e a percepção plásticas.⁶⁴

Seria possível então pensar toda *obra de arte* como anotação? Onde a tensão entre objetividade e subjetividade, entre os múltiplos fazeres (de projetar e refletir) se atravessam? Onde as hierarquias de *estudo*, *ação* e *obra* se contaminariam?⁶⁵

Acredito numa horizontalidade entre esses “fazeres” e fronteiras: ao mesmo tempo em que possuem uma autonomia enquanto *obra de arte*, há cruzamentos e atravessamentos entre os cadernos e seus desdobramentos, onde as ideias de *table* e *tableau* se fazem mais uma vez presentes: onde a *mesa* seria esse espaço de horizontalidades, de influências múltiplas, de encontro de questões, de montagem. Caderno-mesa. E não apenas a análise de um trabalho em sua unidade, *quadro*.

A horizontalidade pressupõe uma travessia de fronteiras, de barreiras, e as anotações, longe de uma localização inferior numa hierarquia de uma produção de obra, são parte de um todo que se influencia mutuamente.

Caráter esse que também pode ser percebido nos Cadernos-Livros de Artur Barrio, onde o artista, por meio de um texto-imagem, fundamenta sua produção de modo horizontal e multicontaminante.

⁶⁴ “Del mismo modo que la obra de arte no es el origen central del desarrollo expansivo del ámbito de creación, tampoco se manifiesta como necesidad una oscilación hacia la preponderancia de la objetividad o de la subjetividad. Por el contrario, la tensión entre ellas se mantiene y no hay pretensión alguna de disiparla pues en ella reside la ignición creativa y también el carácter intersticial y fluyente que reúne naturalmente la percepción y la creación plásticas.” MOURE (1998) p 12 – tradução livre do autor.

⁶⁵ Luciano Vinhosa chama esses atos de “estratégias” dentro de um campo social artístico, que corrobora todo esse processo e o legitima. “Gestos tão simples quanto banais, como fazer um desenho, assiná-lo, emoldura-lo, pendurá-lo na parede, independentemente do resultado, são estratégias que corroboram na constituição de um evento do tipo artístico.” In: VINHOSA (2011) p. 34.

CADERNOS LIVROS REPRESENTAM EM MEU TRABALHO O EMBRIÃO DO MESMO, POIS É LÁ ONDE SE ENCONTRA QUASE QUE EM ESTADO BRUTO O GERMINAR DAS IDÉIAS PARA CONSEQÜENTES REALIZAÇÕES DAS MESMAS. CADERNOS LIVROS COMEÇOU COMO TRABALHO EM 1966 SENDO QUE O MATERIAL REFERENTE A 66/67/68 E A UMA PARTE DE 1969 FOI UTILIZADO POR MIM, BARRIO, DURANTE A REALIZAÇÃO DO TRABALHO PROCESSO 4 DIAS 4 NOITES — MAIO 1970 — PELAS RUAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, SENDO QUE ESSE MATERIAL FOI COLOCADO SOBRE AS CAPOTAS DE ALGUNS CARROS ESTACIONADOS EM DIFERENTES LOCAIS DESSA CIDADE. CADERNOS LIVROS TEM LIGAÇÃO DIRETA COMO MATERIAL E SUPORTE COM A TEORIA DESENVOLVIDA POR MIM (1969) NO REFERENTE À REALIDADE SÓCIO-ECONÔMICA DA AMÉRICA LATINA E CONSEQÜENTE ATUAÇÃO NO MEIO ARTÍSTICO. CADERNOS LIVROS TEM COMO CONTEÚDO TEXTOS/PROJETOS/DOCUMENTOS/TRABALHOS/REFLEXÕES/ENSAIOS/ANOTAÇÕES/DIVAGAÇÕES/CONTOS/IDÉIAS/FRAGMENTOS DE IDÉIAS/DESENHOS/COLAGENS/ETC. —

— CADERNOS LIVROS TEM EM SI A QUASE TOTALIDADE DA DOCUMENTAÇÃO REFERENTE A MEU TRABALHO. CADERNOS LIVROS TEM COMO CONTEÚDO DINAMITE. CADERNOS LIVROS TEM COMO RECHEIO A LIVRE CRIATIVIDADE. CADERNOS LIVROS SÃO CAÓTICOS. CADERNOS LIVROS SÃO UM NOVO SUPORTE.

Barrio 1978

Como coloca o artista/autor, “Cadernos Livros têm como conteúdo textos/ projetos/ documentos/ trabalhos/ reflexões/ ensaios/ anotações/ divagações/ contos/ ideias/ fragmentos de ideias/ desenhos/ colagens/ etc.” num fluxo múltiplo de documentação, projetos, registros, ideias e divagações. Os Cadernos Livros assumem assim um lugar nessa estrutura *mesa*, de anotação, de obra autônoma e de diálogo com uma obra maior, que não se restringe a projeto, execução e registro, mas funciona numa estrutura circular, como um ouroboros, pois ao mesmo tempo em que é *embrião* é *trabalho*.

Processo múltiplo e atravessado esse pontuado pela ação *4 dias e 4 noites*, onde o artista perambulou pelas ruas acompanhado apenas de um *caderno-livro*, onde o artista imprimiria suas percepções e vivências. Segundo o artista:

O 4 dias e 4 noites é um trabalho que não tem registro. Minha ideia era fazer um caderno-livro logo depois, só que peguei uma pneumonia. (...) Acho que foi uma radicalização excessiva(...) Tinha consciência de que poderia chegar a um limite absoluto, a uma iluminação perceptiva e, a partir daí, lançar um trabalho que realmente rompesse com tudo. (...) O resultado esperado seria criar um tipo de trabalho, ou fazer um tipo de ação, que realmente criasse uma nova compreensão, uma nova visão de arte.⁶⁶

Pelo relato, do trabalho que transcende a ação performática e o caderno, numa intenção de deslocar essa ideia de estudo e *obra-prima* ou até mesmo de obra, o caderno-livro inexistente torna-se aqui um fator interessante de pensar: o relato do artista torna-se essa documentação, essa escrita de uma ação a partir de uma vivência. Corpo e caderno se tornam um elemento único – e a única crença da existência do trabalho é a fala do artista, sua voz, seu relato pessoal.

Relato-documento também interessante de se pensar em *Livro de Carne*: a documentação fotográfica, páginas do caderno-livro, eterniza o livro. Não apenas o documenta, mas o traz a uma eternização por meio desse travessia de suportes que a carne aqui faz, *ipsis litteris*.

⁶⁶ BARRIO apud MELIM (2008) p 29



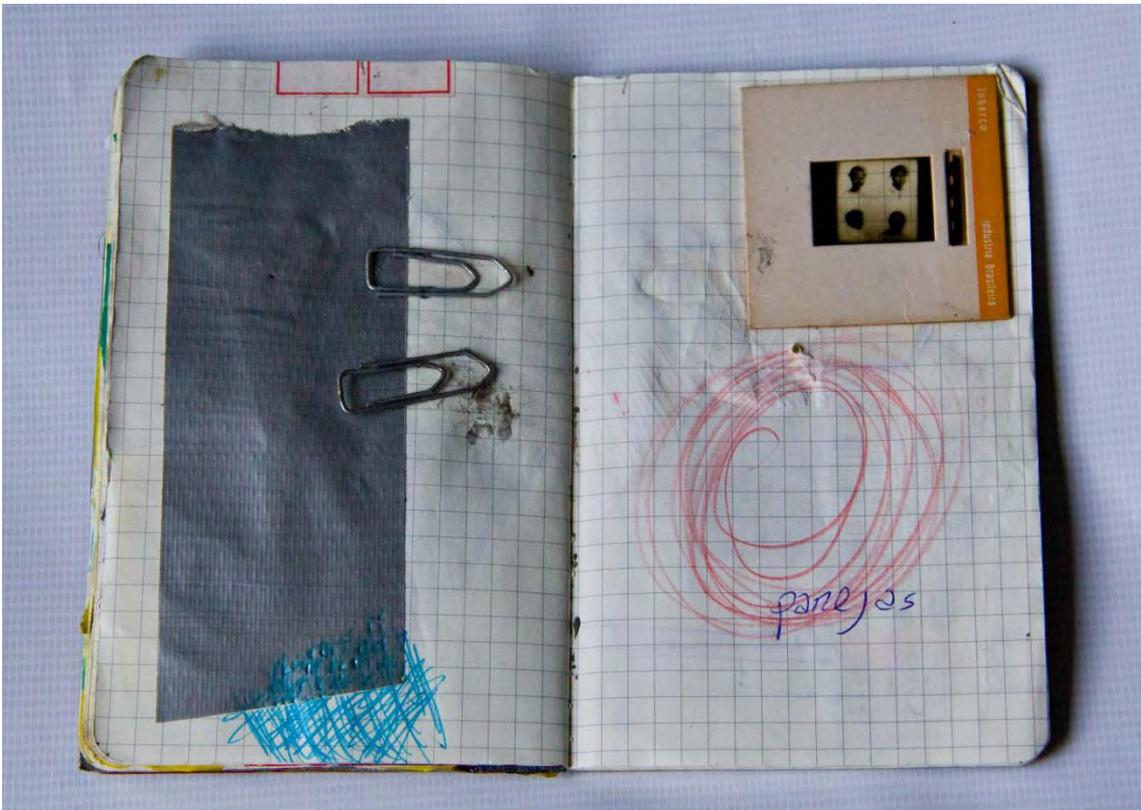
Artur Barrio – Livro de Carne, 1978-79

Os cadernos aqui se apresentam como espaço corpóreo: ao serem vestígios e também pontos de partida para outros produtos, ao acumularem textos, imagens, palavras e imagens, desenhos e fotografias, ideias e registros, estudos e detalhes da máquina de chocolate para o Grande Vidro, da experiência do corpo na rua para a carne física. Além das anotações e percepções de um projeto, os cadernos assumem uma identidade corporal única: uma estrutura matéria que não se assemelha às estruturas de quaisquer obras: há uma fragilidade única, a *página* que se altera com as intervenções e experimentos, o erro, o caráter livre de *leitura e escrita*, a desistência, a incompletude, o processo em seu caráter mais puro.

Nos meus cadernos encontro essa inquietação: a fragilidade, o risco de destruição e a própria exposição destes a um público *leitor* que ali encontra o inesperado: diferentes pesos, colagens, incisões, costuras, textos... enfim, uma variada gama de imagens como uma textualidade especial: um conjunto não narrativo que possui uma identidade nesses encontros de tensões. Como *escrita* aqui, assim como em Duchamp e Barrio, percebo um caráter não explicativo de um universo de ideias, mas esse acúmulo de fluxos e propostas, em caráter bruto, estando os cadernos sujeitos à destruição, perda e inutilização, tanto na sua fisicalidade quanto no seu arcabouço de ideias.

Os cadernos mantêm esse caráter de espaço notas, de diário fragmentado e multidirecional, mas nesse acúmulo de materiais, textos e processos pessoais, se aproximam de uma ideia de livro de artista.

Assim como de cadernos, uma definição de *livro de artista* é complexa, pois abarca uma infinidade de experiências gráficas, de objetos reprodutíveis a livros-objeto-únicos e peças escultóricas. Paulo Silveira enfrenta essa dificuldade conceitual, pensando uma infinidade de teóricos do fenômeno *livro* para a constituição de seu estudo.



Cadernos do artista, datas variadas

Mas mesmo assim a ideia de *livro* pressupõe um objeto fechado, único, um trabalho já constituído de uma unidade, ainda que seja uma unidade bastante ampla e multipossível. Silveira coloca que pensar a ideia de livro de artista é pensar o terreno “da arte *que se dá em exposição pela conformação do livro*, com ênfase na compreensão de seus limites.”⁶⁷

Nesse sentido, prefiro a nomenclatura *cadernos* por obterem essa dinâmica mais ampla, de rascunho, de estudo, mesmo que tendo uma autonomia de objeto, mantém esse caráter processual, artesanal e mutável, além do objeto em si.

Mais do que de livro de artista, os cadernos assumem na minha poética uma condição de notas além do papel, do *texto encarnado* nas páginas. A questão da *escrita* como condição especial no caderno de artista, subjetiva, não-narrativa, fragmentada, tautológica, reflete no corpo como espaço de notas. A pele assume esse caráter de superfície onde o texto se projeta, num caráter imagético, com a mesma visceralidade das páginas escritas.

5.

Cabe aqui retornar ao problema do *verbo* enquanto carne. Mais do que texto, narrativa, a encarnação é palavra, signo verbal, vocal que ganha sua *carnalidade*. “O Verbo não é discurso, mas fala do sofrimento.”⁶⁸ Nas performances onde o texto aparece como elemento, como objeto, há um desejo de palavra, de voz. Há um movimento de saída e entrada no corpo.

Para Paul Zumthor, “o texto escrito reivindica sua semiotividade”⁶⁹. A palavra pede uma significação. Porém essa significação transborda, na medida em que entra em contato com uma natureza outra. Ao refletir sobre a retórica da antiguidade, Zumthor destaca esse transbordamento:

Para ir ao sentido de um discurso, sentido cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida,

⁶⁷ SILVEIRA (2008) P.23

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN (2007) p 50

⁶⁹ ZUMTHOR (2007) p.75

pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada.⁷⁰

Em seu livro, Zumthor foca na questão da retórica e da poesia declamada, mas se torna aqui interessante nesse olhar para o texto-carne: no atravessamento das palavras de sua natureza semiótica, de seu significado *sic* para uma natureza sinestésica, de tatilidade e carnalidade matérica das palavras, onde se constroem significados além do literal. Ao mesmo tempo, esse atravessamento é impuro: há resistência, na densidade das palavras que vêm carregadas de seu significado, de sua carga semiótica, e do próprio corpo, já carregado de *memórias*.

Vermelho amarelo e negro se fundem na geração das palavras. Há de se destacar o risco de uma palavra que se coloca em evidência na carne, ser gratuita. Palavra encarnada se quer significante, rica, múltipla. Cristo tem sua dupla natureza em Verbo e Carne.

A palavra, assim como destaca Zumthor, reivindica sua existência e carrega a ação de significado. Deixa, enfim, sua marca.

Minha busca é por uma palavra/texto de uma significação que amplie o discurso de um corpo-texto, além de uma natureza gráfica (das cicatrizes apontadas por Jeudy) para uma amplitude poética, de transbordamentos.

A palavra na carne que carrega a pele (que já possui sua textualidade) de um significado em outro contexto, coloca esse atravessamento em destaque: desloca a violência da ação para um texto, uma construção de significado, uma gramática.

Michel Serres chama de *tatuagem* essa gramática da pele, essa *escrita* experienciada por vivências e propostas:

Eis a tatuagem: minha alma constantemente presente, branca, cintila e difunde-se nos vermelhos que se permutam, instáveis, com os outros vermelhos, os desertos são escuros por falta de alma (...) Assim, complexa e um tanto assustadora, surge nossa carteira de identidade. Cada um tem a sua, original, como a impressão de seu polegar ou a marca de seus maxilares. Nenhuma carta é igual a nenhuma outra, todas mudam com o tempo; fiz tanto progresso desde minha juventude triste e trago na pele o traço e os caminhos abertos por aquelas que me ajudaram a procurar minha alma difusa.⁷¹

⁷⁰ Idem, pp. 76 e 77

⁷¹ SERRES (2001) p.18

Tatuagem como inscrição da vida: os elementos e experiências da vida se inscrevem (ou se escrevem) na pele, a tatuagem como marca da vida. Henri-Pierre Jeudy coloca a tatuagem como antagonista à cicatriz, na medida em que as inscrições na pele são um texto preterido por um indivíduo dentro de seu contexto cultural, o “prazer de um desafio”.

“A gramática é uma memória do corpo”⁷² – mas uma gramática de sensações, de pulsos, de uma dinâmica de existência.

Existe uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo do sangue, das vísceras, toda essa vida impressa de uma maneira indelével em minha consciência penumbral daquilo que eu sou, marca de um ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, eu mesmo.⁷³

Essa gramática que apresenta uma existência, um entendimento do *eu-corpo* como também explicita Maria Rita Kehl, é rompida com essa palavra gritada, encarnada, que se agrega, que atravessa o corpo. Penso aqui nesse texto como *voz*, como um grito que atravessa a pele. *Voz* aqui entendida em seu sentido amplo, de som, de texto, de ruído, de forma sólida.

Zumthor coloca que a voz “atravessa o limite do corpo sem rompê-lo”⁷⁴. O *texto-voz* das performances, pelo contrário, só atravessa com o rompimento desses limites, desse invólucro matérico da pele. O texto se metamorfoseia no corpo. Seria esse um transbordamento da própria carne?

A voz grita em silêncio. “A imagem concreta de um corpo que se abre para o nascimento de outro.”⁷⁵ Os textos, sejam eles agregados pela costura, sejam eles frutos do corte, ou materializados em cadernos não seriam então essa abertura da carne para uma terceira coisa, a geração de um novo corpo, que “tem alguma coisa de indomável, de incompreensível?”⁷⁶

⁷² WEINRICH *apud* ZUMTHOR (2007) p.79

⁷³ ZUMTHOR (2007) p79

⁷⁴ ZUMTHOR (2007) p84

⁷⁵ DIDI-HUBERMAN (2007) p37

⁷⁶ ZUMTHOR (2007) p 79

Penso em Bataille e a *metamorfose*: o homem que renega seu lado animalesco, horizontal, em nome de uma civilidade, de uma ligação com o vertical-divino, abre-se a tal desejo na primeira das possibilidades. O peito, antes paralelo ao chão, no movimento de se tornar bípede, passa a ser frontal – o coração exposto. A verticalidade, ao mesmo tempo que expõe o peito e eleva a mente/razão, coloca no chão o pé, os órgãos sexuais, subjugados.

O pé seria, então, o único sustentáculo do corpo. Espaço sujo, inferior, que é protagonista quando Cristo, antes da Paixão, lava os pés dos apóstolos em sinal de humildade (humilhar-se?).

Penso em Letícia Parente. A artista, na ação *Marca Registrada*:

borda com uma agulha na sola do próprio pé a frase “Made in Brasil. É interessante notar a ausência de composição, o desprezo pela estruturação, a improvisação tanto da câmera que observa quanto do performer que necessita refazer seus gestos quando um ponto de seu bordado se desfaz. Não há um composição e nem mesmo construção da obra, apenas o registro de uma ação familiar e sem grandes pretensões, ainda que a frase que Letícia borda em seu pé tenha sentidos simbólicos precisos vinculados ao contexto cultural e político da época. Mas o que impropriamente nos perturba é o efeito, a variação do atual visado que não podemos fixar.”⁷⁷

Ao terminar, pega a tesoura, agulha e linha utilizados e sai do quadro. Materiais domésticos, ambiente doméstico. Ao contrário de Nauman que usa o corpo num espaço de estúdio de artista e dialoga com o ambiente criativo da arte, Parente usa seu próprio apartamento, materiais comuns a uma casa, simplicidades e delicadezas - detalhes.

Não se trata aqui, como aponta Marisa Flórido, da “imagem da palavra inscrita na carne, mas da marca exaurida”⁷⁸. A marca em sua materialidade, visceral. Christine Mello, ao comentar a ação *Marca Registrada* diz que a costura “remete à destruição da noção de um corpo meramente passivo e aponta para a urgência de um corpo ativo.”⁷⁹

⁷⁷ COSTA in PARENTE (2007) p 29

⁷⁸ FLÓRIDO in PARENTE (2007) p 84

⁷⁹ MELLO (2008) p 143

Um corpo que agrega sua marca, seu texto, “desloca o eixo de discussões”⁸⁰ para uma consciência mais constelar desse corpo no mundo.

O pé abaixo de um muro de cor apresenta uma marca, atesta um ser ativo no mundo. O pé perfeito de Frenhofer é em Parente um pé marcado, sustentáculo do desdobrar-se animal que remonta às marcas de posse, num touro, num escravo, um prisioneiro de campo de concentração. Uma tênue linha entre o orgulho desafiador da tatuagem e a vergonha/culpa de uma cicatriz, memória.

Esse corpo se faz ativo num processo de *escrita* lenta e gradual. Retorno nos momentos de erro, curva do corpo no costurar-se, feitura e contemplação convivem na ação. As ações são frutos de uma *artesanía*, uma lentidão na escrita, na costura, na aplicação do texto, teriam, então, na lentidão e nesse intervalo entre leveza e violência, entre um aspecto saturnino e mercurial, sua existência.

Ítalo Calvino coloca essa tensão entre lentidão e rapidez a partir da máxima latina *Festina Lente* – um duplo entre lentidão e velocidade: representada por figuras contrastantes, do caranguejo com uma borboleta, uma âncora com um golfinho, uma tartaruga com uma vela de navio, esse duplo da vida intelectual – de intensidade e constância – duplo do apressar-se de maneira vagarosa, desse conflito entre lentidão e rapidez. Rapidez dos prazos, da vida cotidiana e uma lentidão e quase imobilidade dos momentos de contemplação, de reflexão: a vida reflexiva que oscila entre esses dois meios.

É fato, e se coloca bem Calvino, que a lentidão, o signo saturnino, é típico dos artistas, contempladores e gastadores de um tempo de reflexão e contemplação. Pensar, agir lentamente, receoso, cabisbaixo, com o peso do corpo debruçado sobre a mesa de escrita e desenho, sobre o próprio corpo: peso da figura do anjo melancólico de Dürer.

Porém, oscila nesse duplo da *Festina Lente* a velocidade: a rapidez e a agilidade representadas por Mercúrio:

⁸⁰ Idem, ibidem



Leticia Parente – Marca Registrada (vídeoperformance, 1969)

Mercúrio, de pés alados, leve e aéreo, hábil e ágil, flexível e desvolto, estabelece as relações entre os deuses e entre os homens, entre as leis universais e os casos particulares, entre as forças da natureza e as formas de cultura entre todos os objetos do mundo e entre todos os seres pensantes.⁸¹

Deus da comunicação e do comércio, inventor da escrita, Mercúrio se faz importante na constituição de uma escrita veloz e contemplativa, das ações de relação, de intensidade e impacto.

A oscilação de ambos, presente na pressa da condenação no conto de Kafka, mas cuja máquina leva doze horas a gravar a sentença na carne do condenado, na velocidade de realização da aula de anatomia com um cadáver disponível, mas que Rembrandt contempla quieto e observador. Calvino se diz um “saturnino que se sonha mercurial”⁸², sendo seu trabalho reflexo desse duplo.

Palavras me fazem refletir. Porque não sou um cultor da divagação; poderia dizer que prefiro ater-me à linha reta, na esperança de que ela prossiga até o infinito e me torne inalcançável. Prefiro calcular demoradamente minha trajetória de fuga, esperando poder-me lançar como uma flecha e desaparecer no horizonte. Ou ainda, se esbarrar com demasiados obstáculos no caminho, calcular a série de segmentos retilíneos que me conduzam para fora do labirinto no mais breve espaço de tempo.⁸³

Penso se não me coloco como um oposto – filho de Mercúrio que deseja Saturno, na agilidade e intensidade das escritas dos cadernos, das performances mais presenciais – que também pedem uma contemplação, um peso e um silêncio saturninos. Na escrita desse texto que se propõe mais longo, solitário e reflexivo quando as relações dos trabalhos performáticos (e também de vídeo e fotografia) são uma relação mais direta e curta entre *eu-corpo* e o outro.

⁸¹ CALVINO(1990) p 64

⁸² Idem, p 59

⁸³ Idem, p 60.



Remarções (performance realizada em novembro de 2012)

Segundo Leila Danziger,

Sabemos que a lentidão é um atributo do melancólico. A representação do peso e da imobilidade está presente em incontáveis obras da literatura e das artes visuais que procuram dar forma à melancolia.⁸⁴

Nas minhas ações, debruço numa escrita no corpo ou nos cadernos. Isso me remete a um movimento fechado, interno. Sentar-me, abaixar-me em torno de mim mesmo. Postura de Atlas que sustenta o mundo, postura de Prometeu que agoniza, curvando-se, na dor do fígado devorado.

Seria então essa postura de peso do mundo, atlântica e saturnina a ação encarnada das performances? Ao comentar a figura clássica da Melancolia de Dürer, Didi-Huberman aponta para uma postura diferenciada:

Elas não buscam a imagem do mundo ideal que sugere inicialmente a figura pensativa da melancolia cercada de seus acessórios geométricos, mas um mundo corporal – um mundo mais violento, de crises e de espasmos – inerentes às figuras intempestivas da histeria, frequentemente cercadas de tecidos desgrenhados que Warburg bem denominava “acessórios em movimento”⁸⁵

Lentidão e violência, melancolia e histeria. Intervalo, fissura. Há aqui uma melancolia violenta, visceral. Mais do que o Atlas, Saturno ou Mercúrio, percebo aqui um apontamento direto para a figura de Prometeu, dentro dessa busca do encarnado nos trabalhos. Cujo sofrimento se dá pela carne, na devoração e na destruição, mais do que o peso do mundo nas costas do titã irmão.

São os monstros da razão os que aparecem no sonho e que produzem os fantasmas que o devoram, para aludir à famosa gravura de Goya – a alucinação de Frenhofer que se

⁸⁴ DANZIGER in REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA #10 (2007) p 129

⁸⁵ No original: *ils ne cherchent pas dans l'image l monde idéal que suggère d'abord la figure pensive de la mélancolie entourée de ses accessoires géométriques, mais un monde corporel – un monde plus violent de crises et despases -, inhérent aux figures intempestives de l'hysterie, solvante entourées de ces draperies échevelles que Warburg nommait si bien les <<accessoires em mouvement>>* DIDI-HUBERMAN (2007) p.29 tradução livre do autor

dilacera ao ver que sua razão não percebe seu sucesso na busca do encarnado, tão vorazmente apaixonado estava. São os fantasmas da razão que permitem a incoerência da mão duplicada da Lição de Anatomia passar despercebida.

Penso então no fígado enquanto órgão processador dessas emoções, desse *pathei mathos*: é nesse ouroboros de construção e regeneração do fígado de Prometeu que também assombra o mito da encarnação: visível e invisível, a condenação eterna de contemplar o mundo na dor visceral.

Porém o fígado, órgão produtor da bÍlis, traz a questão dos humores em voga: no *Problema XXX, I*, Aristóteles desenvolve a melancolia enquanto moléstia causada pela *bÍlis negra*. Não determinada como uma doença mas como algo natural aos homens de exceção. “É da natureza da bÍlis negra ir de um extremo a outro, isto é, ser excessiva, excepcional.”⁸⁶

Como aponta Freud, “o complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta, atraindo pra si, de toda parte, energias de investimento.”⁸⁷ É nesse fluxo visceral de energias, que convive com a imobilidade patológica da melancolia que se dá o encarnado.

Fígado, coração, mãos, pé, peito, páginas. É no pedaço, no fragmento, no detalhe que se abrem as fissuras entre o visível e o invisível, em que residem os motivos da encarnação. Evento da mobilidade, da iconofilia, da revelação e da ocultação seguinte.

A *abertura* enquanto fantasma aqui enfrentado pressupõe uma dúvida que coloque os intervalos em tensão:

Encarnar não é imitar, reproduzir ou simular, mas dar carne (e não corpo), operar na ausência das coisas. Aparição material de uma imaterialidade, de uma invisibilidade no visível dada pela palavra, encarnar supõe uma distância libertadora que permite àquele que olha não confundir o que lhe é dado com aquilo que deseja ver.⁸⁸

⁸⁶ CHAUÍ-BERLINCK (2008) p39

⁸⁷ FREUD (2010) p71

⁸⁸ CÉSAR (2009) p17

A essa libertação, esse jogo em relações da abertura e fechamento, da destruição e regeneração, opõe-se a ideia de *incorporação*. Marisa Flórido aponta para o perigo de se pensar a imagem por esse viés:

Se a imagem encarnada se constitui em três instâncias, o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação; incorporar, por sua vez, é fazer apenas Um. O dispositivo de incorporação é fusional e identificador. Embaralha a distância entre o espectador e a tela [écran], as fronteiras entre mimeses e ficção.⁸⁹

Fusão e metamorfose aqui se apresentam de maneiras distintas: enquanto o primeiro é a construção de um único corpo e voz, a metamorfose aponta para o desejo, o *fantasma* do visível e do invisível, “um ato, um processo de alteração”⁹⁰.

Penso nessa questão em conflito com a imagem do rosto: problema aqui de um detalhe que se associa ao todo: se, como aponta Maria Rita Kehl, *esse eu é indissociável do corpo*, penso na imagem do rosto como esse espaço do corpo onde essa construção do eu se dá de forma mais intensa: no rosto alterado não residiria um desejo de metamorfose (enquanto construção do *eu* e do reconhecimento pelo *outro*)? *Abertura* aqui também pode ser lida como *remodelagem*.

Penso nos trabalhos, então, como abertura e fechamento constantes: há o movimento de colocar, há o movimento de retirar. Metamorfose e *antimetamorfose* se revezam, a carne se altera, se transforma, se destrói e se reconstrói a imagem do corpo.

“Para abrir, é preciso destruir.”⁹¹ Lógica cruel da encarnação, a destruição da identidade aqui se apresenta como problema: destruição da semelhança – desejo de uma abertura para um *eu* que se metamorfoseia no objeto. Assim como nos cadernos, onde há um desejo de uma página-pele, uma alteração da natureza tranquila de página impressa para um universo irregular de acúmulos.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ DIDI-HUBERMAN (2007) p32

⁹¹ DIDI-HUBERMAN (2007) p58



Autorretrato (performance realizada em junho/2013)

A alteração no rosto, ícone principal da ideia de identidade, de construção do *eu-corpo* segundo Kehl, remete a uma violência mais intensa: se o coração e o fígado abertos remetem a um sagrado, uma purificação, ao mítico, às bases de uma cultura imagética, penso se usar o rosto como esse espaço de abertura, tendemos para o animalesco, o sexual, um retorno à baixeza. Ao negar a semelhança da própria ideia de humano me aproximo dessa inquietação.

Abrir, então: violar a superfície sensível de modo que o interior – “a alma”, o princípio dessa sensibilidade, o órgão do movimento – se torne acessível. Mas, quando o interior está lá, desdobrado diante de vós, o corpo mesmo, seu invólucro destruído, encontra-se sacrificado, posto a nada, doravante imóvel.⁹²

Abrir, encarnar, pressupõe violência. Na violência da carne aberta e atravessada, na violência da metamorfose. Paradoxo. A encarnação aponta, portanto, tanto para a purificação e re-ligação quanto para uma baixeza, uma animalidade: “abrir a imagem seria então se abrir ao reino de uma insaciável contradição em ato.”⁹³

Dilaceração e regeneração. Ruína. Como aponta Didi-Huberman, o “pano de pintura seria em geral o nome de uma ruína do objeto de representação.”⁹⁴ Pano da ocultação e da revelação, encobrir e revelar esse rosto não apontaria pra esse véu que cobre mas mantém uma transparência? Pele.

A ruína, a paixão. O pintor que caminha pra sua própria destruição. Frenhofer, que se autodestrói no conto de Balzac, se queima junto de sua pintura onde atesta o “Nada! Nada!” – produz na paixão, nos humores. Bília negra, carne vermelha, pele amarela.

Esse constante processo reversivo do encarnado, de ir e vir, é movimento. De dilaceração e regeneração do pintor, do pensamento oscilante e infernal da pintura, da carne. De um processo violento que deixa vestígios, cinzas, marcas, cores.

Penso enfim se meus trabalhos não são como uma busca do *encarnado* em movimento, em processo e repetição: as ações começam e terminam, a carne abre e fecha.

⁹² DIDI-HUBERMAN (2007) p 61

⁹³ DIDI-HUBERMAN (2007) p 56

⁹⁴ DIDI-HUBERMAN (2012) p 144

Mas nunca há um trabalho *terminado*. A carne volta a se abrir, a angústia da busca desse *eu-corpo* que se manifesta na pele, no papel, na fotografia, no vídeo é horizontal. Não há um fim, mas direcionamentos espaciais, circularidades.

Ao mesmo tempo, se essa busca de um encarnado, texto, imagem e corpo não como fechamentos mas como apontamentos, como tarefas, penso no *informe* como esse elo teórico para pensar a imagem desse corpo impuro, baixo. Que tanto oscila ao sagrado quanto ao baixo, ao fundir-se e devorar o mundo.

Abrem-se aqui chagas do processo reflexivo: se o encarnado é movimento, o *tornar-se carne, tornar-se imagem* é esse fluxo reflexivo: “o amor não é pensado jamais sem sua contrapartida da *destruição*.”⁹⁵

6..

Retorno aqui ao trabalho de Jackson Pollock: sua pintura, concebida dentro da ideia de *all over*, corpo pictórico sem um espaço principal, mas de uma ocupação total, transcende e *sangra* do espaço limite da tela. Corpo autônomo, a pintura de Pollock é um muro de cor tal qual o muro de Frenhofer?

Em Pollock não há uma busca de uma *obra-prima* absoluta senão a de uma obra em processo: não há de se encontrar um detalhe de perfeição senão um muro intransponível, bidimensional. Atravessar o véu do *dripping* só é possível na compreensão de seu processo, indissociável de sua pintura, principalmente após as fotografias realizadas por Hans Namuth, que documentam o *ato de pintar* do artista americano.

Nesses documentos (que também se configuram enquanto *obras*) o ato horizontal de pintura desloca o eixo de visibilidade total do quadro: Pollock sempre tem uma visão limitada do quadro, e busca uma ocupação total sem espaços principais. O corpo em Pollock, debruçado, caído, não se assemelha à figura melancólica e imóvel do anjo de Dürer, mas oscila entre esse peso contemplativo, ainda que numa visão do detalhe e limitada pelo seu espaço de pintura e a energia, a visceralidade e uma velocidade mercurial. Como uma flecha que fura a tinta e a faz gotejar. O corpo *dança* e se movimenta ao redor da pintura, mas esta não se comporta como registro senão como

⁹⁵ No original: *l'amour ne se pense jamais sans as contrepartie de destruction*. FREUD *apud* DIDI-HUBERMAN (2007) p56 tradução livre, grifo original.

corpo autônomo. A pintura é motivo do movimento do corpo, é uma *escrita* que não é vestígio senão *leitmotiv* do movimento.

A pintura é realizada na horizontal mas visualizada na vertical. De *table* se torna *tableau* – mas nunca é totalmente *quadro*: seus sangramentos e seu processo de pintura não se dissociam do objeto senão diluem esses limites, se torna horizontal mesmo pendurado na parede. A pintura de Pollock é impura quando indissociável de seu fazer. Assim não possui uma forma fechada senão um apontamento, uma liquidez entre pintura e pintar.

Essa impureza e essa diluição de categorias que tanto Kaprow quanto Rosalind Krauss apontam em Pollock me faz pensar no *informe*: não uma categoria senão uma *tarefa*: um objetivo de transcender o pensamento cartesiano e classificatório, provocativo. Segundo o verbete:

Um dicionário começaria a partir do momento que ele não definiria mais o sentido mas as tarefas das palavras. Ainda assim informe não é apenas um adjetivo que desse sentido mas um termo que serve para desorganizar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele nomeia não aponta uma direção certa, mas pode se esmagar completamente como uma aranha ou uma minhoca. De fato seria, para que os acadêmicos ficassem contentes, que o universo tivesse forma. A filosofia inteira não tem outro objetivo: ela trata de dar uma roupagem àquilo que já existe, dar uma roupagem matemática. Ao contrário, afirmar que o universo não se assemelha à nada e que ele não é nada além de informe volta a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro.⁹⁶

O verbete de Bataille, publicado em seu Dicionário Crítico, é uma provocação intelectual: as ‘tarefas’⁹⁷ das palavras não são seu sentido, mas suas possibilidades. A

⁹⁶ « *Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou n crachat.* » BATAILLE (1968) p 178 – tradução livre do autor.

⁹⁷ No original *les besognes*. Nos artigos de Eduardo Jorge de Oliveira utilizados como referência, ele traduz o termo como ‘obrigações’. Optei por ‘tarefas’ por fazer maior sentido na minha argumentação. Mesmo assim não abandono o termo ‘obrigações’ por completo.

descrição inicial de um verbete no referido dicionário já apresenta um problema metalinguístico: o Dicionário proposto por Bataille não dá mais sentido aos termos, senão os coloca *obrigações* a executar. Logo, numa leitura continuada do verbete, há um ataque às necessidades conclusivas dos termos, e o *informe* é esse ataque direto aos fechamentos rápidos da filosofia e da matemática. Assumir que o universo não tem uma definição e sim é *informe* “quer dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.”⁹⁸ Logo, o dicionário crítico também se assume como *informe*. Como bem analisa Briony Fer,

Em seu Dicionário crítico, publicado em Documents em 1929, Bataille deliberadamente parodiou a ideia de dicionário como uma série de definições. Ao contrário, as palavras que ele seleciona, tais como *oeil, informe, abattoir, la bouche e matérialisme*, são dispostas de um modo que as impede de ter seus significados fixados. Elas seguem um formato de dicionário, mas ao mesmo tempo desfazem esse formato. As fotografias que acompanham os textos não fornecem definições, mas acrescentam uma categoria a mais de sugestividade.⁹⁹

A provocação do seguir o modelo e subvertê-lo, acrescido de imagens que não funcionam como ilustrações ou fecham o pensamento – pelo contrário, provocam uma maior pluralidade de leitura – exige do leitor “uma visão sem nome”,¹⁰⁰ uma *leitura* livre, relacionando texto e imagem, exigindo um esforço perceptivo do leitor.

Montagem. Bataille pensa nas formas como tarefas, texto, imagem e sua organização como enfrentamento de uma leitura direta e classificatória, senão de dificuldade e transgressão. Uma escrita não-esclarecedora, mas provocativa. Propositora de novos entendimentos, de aberturas e diluições conceituais. Incômodo e inquietação.

Uma visão sem nome para uma forma sem definições conclusivas: interessante destacar “que Bataille não nega a forma”¹⁰¹, mas busca transgredi-la. E a questão que se coloca é a de que a tarefa da forma é seu esmagamento – que se daria, no problema apresentado por Didi-Huberman, no “rasgar a semelhança”¹⁰², no abrir, espatifar, cortar.

Retomo aqui o dilema do encarnado: rasga-se a busca ideal da semelhança com o divino em busca de uma certa *animalidade*, uma negação dessa verticalidade do corpo

⁹⁸ No original “*revient à dire que l’univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat*” – tradução livre **do autor**;

⁹⁹ FER apud OLIVEIRA, in POIESIS 13(2009) p.151

¹⁰⁰ DIDI HUBERMAN apud OLIVEIRA in: EXIGIUM(2009)

¹⁰¹ OLIVEIRA, op. cit. p.61

¹⁰² Idem item 4.

em torno de uma baixeza, entoando pontos de aproximação formais entre o angustiado e o animal. O interesse de Bataille não é na angústia do ideal inalcançável senão na de uma animalidade recorrente que retorna. Como no verbete *bouche*:

A boca é o início, ou, se desejarmos, a proa dos animais; nos casos mais característicos, ela é a parte mais viva, quer dizer, a mais assustadora para os animais vizinhos. Mas o homem não possui uma arquitetura simples, como as bestas, sendo impossível afirmar onde ele começa. A rigor, ele começa no alto do crânio, mas o alto do crânio é uma parte insignificante, incapaz de atrair qualquer atenção; são os olhos ou a testa que desempenham, como no maxilar dos animais, uma importante função.

Nos homens civilizados, a boca até mesmo perdeu a característica relativamente proeminente que ainda se mantém nos homens selvagens. Todavia, o violento significado da boca preservado em estado latente: de repente ele vem à tona com uma expressão literalmente canibal como boca de fogo, aplicada aos canhões com os quais os homens se matam. E, nas grandes ocasiões, a vida humana ainda se concentra de forma bestial na boca, a cólera faz ranger os dentes, o terror e o sofrimento atroz fazem da boca o órgão dos gritos dilacerantes.

Sobre esse assunto, é fácil observar que o indivíduo perturbado levanta a cabeça, tencionando freneticamente o pescoço, de modo que sua boca tenta, ao máximo, ocupar o prolongamento da coluna vertebral, ou seja, a posição que ela ocupa normalmente na constituição animal – como se impulsões explosivas jorrassem diretamente do corpo pela boca, sob forma vociferações. Essa característica ressalta, ao mesmo tempo, a importância da boca na fisiologia ou até mesmo na psicologia animal, bem como a importância da extremidade superior ou anterior do corpo, orifício de profundos impulsos físicos: percebe-se também que um homem pode liberar esses impulsos pelo menos de duas formas diferentes, no cérebro ou na boca, mas assim que esses impulsos se tornam violentos, ele é obrigado a recorrer à maneira bestial de liberá-los. Daí o caráter de limitada constipação de uma atitude extremamente humana – o aspecto magistral da fisionomia boca fechada, bela como um cofre forte.¹⁰³

¹⁰³ BATAILLE apud OLIVEIRA in POIESIS 13 (2009) p 154



Retrato (fotografia, 2013)

O movimento do corpo de erguer a cabeça e alinhá-la à coluna – o reaproxima da horizontalidade animal entre boca e ânus. A angústia do homem o animaliza, impuro, o torna bestial e não divino. A queda da imagem é animalesca, violenta.

Retorno ao verbete *métamorphose* onde o autor compara os comportamentos humanos e os animais. Do homem que “mente como um cachorro”¹⁰⁴ e a inveja dos seres “ilegais e fundamentalmente livres”¹⁰⁵ que se manifestam “nos totens dos selvagens e nos chapéus de plumas das matriarcas”¹⁰⁶.

Esse desejo do homem, metamorfoseado no animal preso como um condenado que foge à menor brecha é um enfrentamento direto ao mito da semelhança divina. O corpo em Bataille não é a imagem de Deus, senão o conflito com sua natureza animal, selvagem, bestial. É perfeitamente possível perceber esse desejo de horizontalidade do homem em relação ao animal e a negação da verticalidade da elevação espiritual divina.

O homem, que “no meio dos outros, em um apartamento, se joga ao chão e vai comer a ração do cachorro”¹⁰⁷ é o típico exemplo da tarefa de um corpo *informe*: o conflito permanente e presente entre vertical e horizontal, entre sagrado e profano. A forma universal que não se fecha em fórmulas, mas se comporta como escarro. “Em sua prática escritural, altera essas polaridades, sacralizando o baixo e/ou profanando o alto”¹⁰⁸

A boca provoca esse rasgo na semelhança com o divino. Seu lado animalesco ainda se mantém presente no homem, “que pode liberar seus impulsos a partir do cérebro ou da boca.”¹⁰⁹ O impulso animal, o re-ligar com sua natureza entre o animalesco e o divino pode então ser pensado como a transgressão da carne, a *tarefa* de um corpo que não se conclui, mas permanece em conflito com sua natureza e culturas.

A imagem do corpo, tanto na *Documents* como na produção moderna e contemporânea de arte, pode ser pensada sob um viés bataillano, na medida em que essa tarefa do *informe* do universo ser aranha ou escarro e do homem ser cachorro ao tornar sua coluna horizontal ou vestir-se de plumas. O antagonismo da figura humana enquanto imagem, enquanto tarefa e possibilidade do *informe* é a mesma do dicionário: a imagem não ilustra, não reforça uma ideia senão antes provoca outras significações inconclusas.

¹⁰⁴ No original “*qu’il ment comme un chien*” BATAILLE (1968) p.184

¹⁰⁵ No original “*illégaux et foncièrement libres*” idem

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ No original “*un homme au milieu des autres, dans un appartement, se jette à plat ventre et va manger la patée du chien*” – idem, tradução livre.

¹⁰⁸ OLIVEIRA in PANDORA(2012) p.20

¹⁰⁹ No original “*(...)qu’un homme peut libérer ces impulsions (...) dans le cerveau ou dans la bouche*” – idem. Tradução livre do autor.

O problema da forma em Bataille é bem ilustrado por Eduardo Jorge de Oliveira quando esse pensa o vocabulário de Bataille como um devorar da forma:

Assim – ainda no problema da forma, é a partir do espaço – do confinamento em uma prisão, de um peixe maior com a boca aberta para devorar o menor, dos ritos de iniciação tribal ou até mesmo de uma chimpanzé antropomorfizada com uma cesta de compras e uma vestimenta feminina que todas essas ‘divisões do espaço’ se configuram em uma verdadeira devoração do antropomorfismo.¹¹⁰

Se o *informe* é a tarefa do não-significado e da devoração, há de se entender novamente que não é uma recusa da forma, mas a busca de formas que não sejam essa ilustração nem a conformidade da semelhança, como atesta Schaeffer. O não-conforme, essa assimetria em relação à imagem do corpo, do divino, é essa busca do animalesco, do primitivo, mas não pensada apenas pelos instintos, mas por um caminho da racionalidade.

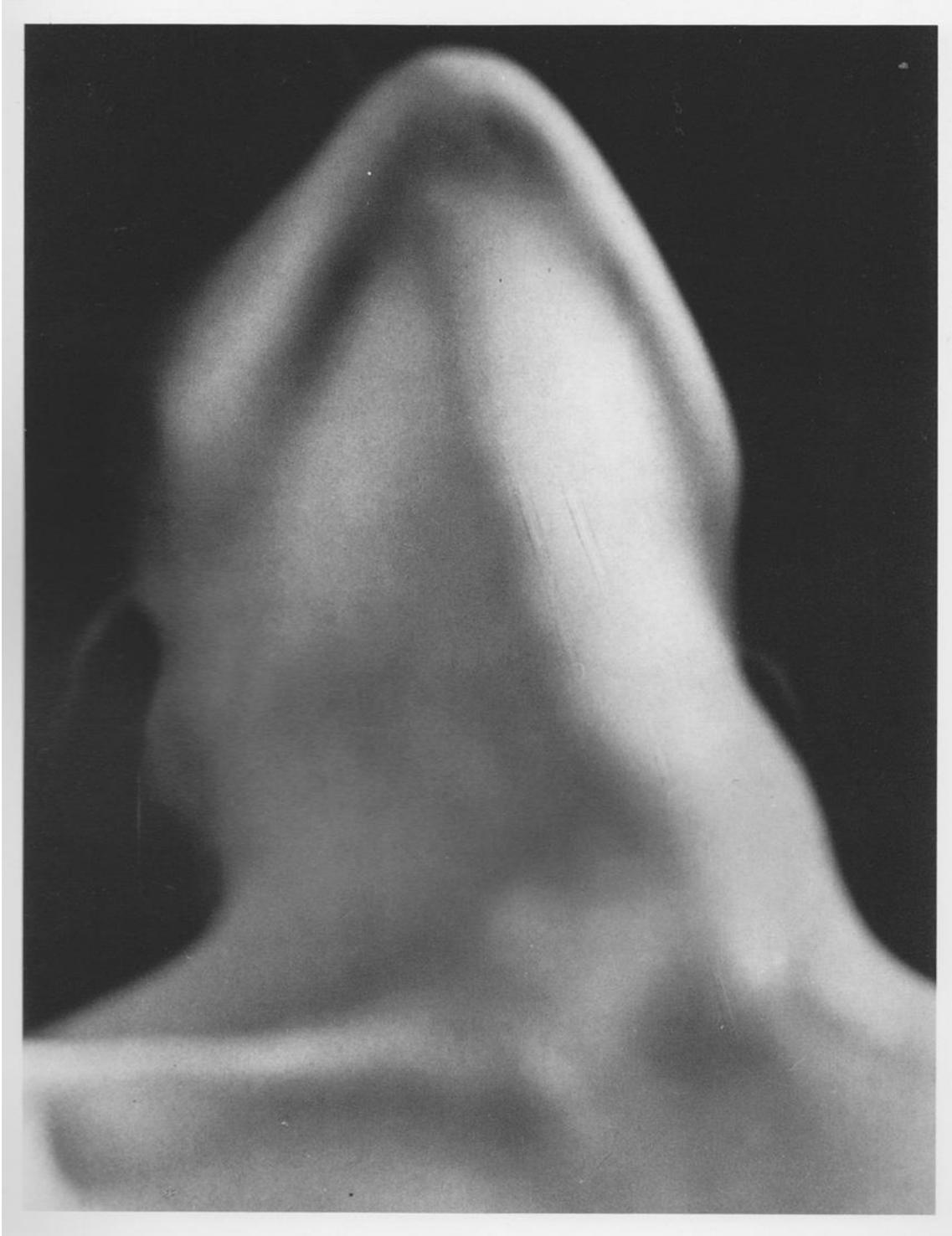
Em *Corpus Deliciti*, Rosalind Krauss propõe que “a sedução pela podridão e pela decomposição que alça voo na fumaça é a própria essência do *informe*”.¹¹¹ O baixo materialismo de Bataille, na negação do extremo racionalismo, vai em busca das partes sublimadas pela razão – sobretudo dos órgãos sexuais, do eixo da cabeça de uma frontalidade dos olhos para uma frontalidade do queixo. Nesse possível retorno à horizontalidade, há a “produção da imagem do *informe*”¹¹² - com essa resignificação do corpo com o simples deslocamento do eixo do pescoço e a consequente desorientação. Adiante, Krauss coloca em questão se essa relação da imagem e do *informe* pode ser produzida por meios técnicos. A autora ainda *define* o *informe* como um “desfazer as categorias formais, negar o fato de que cada coisa possui uma forma que lhe é própria”.¹¹³

¹¹⁰ OLIVEIRA in EXIGIUM(2009) p.64

¹¹¹ KRAUSS (2010) p.171

¹¹² Idem, p. 172

¹¹³ Idem, p.178



Man Ray – Anatomias (c.1930)

Porém Krauss aponta o *informe* como um problema de forma: há como se produzir o *informe* de modo técnico? Negar esse corpo, distorcê-lo, propor outras orientações e documentá-las não seriam uma produção desse *informe*?

Ora, seria possível, na medida em que o *informe* tem como tarefa negar a própria existência de uma forma categórica, produzir uma imagem deste? Ao comentar as fotografias de Man Ray, onde o eixo do pescoço desloca-se para cima e deforma-se a percepção, há uma busca desse *informe*?

Existe, portanto, um procedimento para produzir essa imagem, um processo simplificado pela máquina fotográfica: vira-se o corpo ou a objetiva, transforma-se a figura humana, por meio dessa rotação, em figura da queda. A máquina fotográfica automatiza esse processo, o torna mecânico: aperta-se um botão. Depois, é a queda.¹¹⁴

Na concepção de montagem, apresentada por Eduardo Jorge de Oliveira, Bataille pensa a revista *Documents* como uma articulação de desmembramentos, a partir de diversas representações do corpo “fragmentado, mutilado ou deformado (...) onde ocorre um desmembramento do humano que o leve à desfiguração.”¹¹⁵

Yves Alain-Bois refuta essa possibilidade de uma imagem dar conta do *informe*, pois este não se resume a um problema de imagem, senão um problema de matéria.

A matéria não pode ser absorvida pela imagem (o conceito de imagem pressupõe uma distinção possível entre matéria e forma, e é esta distinção, assim como na abstração, que o incômodo do *informe* busca anular). (...) A matéria segundo Bataille é uma escória que seduz, que chama ao que há de mais infantil em nós, porque possui uma baixaza.¹¹⁶

¹¹⁴ Idem, p. 175

¹¹⁵ OLIVEIRA in: POIESIS 13, p.151

¹¹⁶ « La matière ne peut être résorbée par l’image (le concept d’image présuppose une distinction possible entre matière et forme, et c’est cette distinction, en tant qu’abstraction, que le pet de l’«informe» cherche à annuler). (...) La matière selon Bataille est un rebut qui séduit, en appelle à ce qu’il y a de plus infantile en nous, parce qu’il porte un coup bas. » BOIS (1999) p , - tradução livre do autor.

Retorna aqui ao conflito entre imagem e matéria: a imagem que pra se fazer física necessita de um corpo matérico, se deforma na materialidade que necessita de uma imagem para tornar-se visível. Essa assimetria, essa busca por uma imagem que dê conta da matéria é a angústia do *encarnado*. Frenhofer se mata ao se perceber informe, despedaçando sua própria carne na agonia.

A fragmentação e mutilação do corpo, seu despedaçamento, é fruto da modernidade. Combatendo o corpo ideal belo e clássico, o problema da fragmentação começa a aparecer em fins do século XIX e alcança, segundo Eliane Robert Moraes, seu ápice no Surrealismo. A ponto do próprio Bataille chegar à figura do acéfalo, homem vivo e sem cabeça, ou do Minotauro, cuja razão (cabeça) é animalesca e o que lhe resta de humanidade é a baixeza, o instinto, a sexualidade. Assim como Man Ray desloca a cabeça da modelo, para atingir esse aspecto animalesco, angustiante e bestial do homem.

O *informe* então, como busca dessa desfiguração e despedaçamento renascentista do homem, a partir de sua mutilação, não só ocorreria no aspecto da montagem e da interpelação entre elas e o texto?

O verbete seria então o principal do Dicionário, onde apontaria suas próprias estruturas: de confundir, de desfazer e fragmentar as concepções conceituais, e, na montagem, estabelecer esses critérios de um universo que se assemelha a uma aranha. E a revista, o corpo, o texto possuem essa estrutura de se assemelhar a qualquer coisa.

Se a queda é produzida no rompimento com o mito cristão e uma elevação do caráter baixo e animalesco do homem, há de se pensar a imagem no aspecto animalesco. Longe de um debate apenas formal, Roger Calliois aponta para a ideia de *mimetismo*, não apenas como uma necessidade existencial da natureza, mas como algo mesmo próximo de uma armadilha inconsciente. Como aponta Tania Rivera:



Buquê 01 (fotografia, 2014)

Caillois mostra que a magia mimética, tida no reino animal como uma defesa, pode, na realidade, levar pequenos animais mais diretamente à morte, consistindo em um ‘luxo’ sem finalidade, ou mesmo um ‘luxo perigoso’. Há pequenas lagartas, por exemplo, que mimetizando jovens arbustos se fazem podar por horticultores; outras simulam folhas tão bem que se roem mutuamente. Além disso, estudos mostrariam que são comidos pelos predadores tanto animais que se mimetizam quanto que não se mimetizam, em quantidade semelhante, o que provaria que o disfarce não tem finalidade de proteção. O fundamental, na argumentação de Caillois, é desmontar a ideia de qualquer funcionalidade do mimetismo para mostrar que os corpos tendem a uma espécie de assimilação imaginária ao espaço, por pura captação na imagem.¹¹⁷

A ideia de ‘luxo perigoso’ apontada por Rivera na leitura de Caillois é interessante para se pensar esse *informe*: a técnica não apenas seria a solução para essa construção do *informe*, mas antes esse ‘luxo perigoso’ do homem, de distorcer a forma na angústia e nela bestializar-se. Há aqui um duplo nesse luxo, e duplo como aponta Borges na poesia de Yeats: “o duplo é nosso anverso, nosso contrário, aquilo que não somos nem seremos.”¹¹⁸ Mas há o desejo de ser. O desejo da semelhança, não do homem com o animal mas de ser ‘simplesmente semelhante.’¹¹⁹

Penso na semelhança como desejo e como espaço cultural, assim como o *encarnado*. Há uma base de referência na construção do mito da imagem, na concepção desse homem fruto de uma semelhança assimétrica e de um desejo intelectual com o divino e um desejo de assemelhar-se ao animal na angústia. O mimetismo é esse luxo perigoso nessa concepção de um desejo que coloca a imagem em crise, destrói a carne. Rosalind Krauss coloca que essa semelhança também é vindoura de uma crítica, um espaço de citações:

Um dos papéis importantes da crítica consiste em nos fazer ver, ouvir, ou ler algo que está ali na obra e que perdemos, a nos designar as características de um objeto criado dizendo “olhem isto” ou “ouçam aquilo”. É evidente que esse ato de assinalar pode ser realizado em qualquer idioma, visual, verbal ou auditivo. A crítica a que estamos mais acostumados se expressa certamente sob forma de textos escritos, mas sabemos também que as próprias obras de arte cumprem frequentemente uma função crítica. Colhendo seus temas em trabalhos precedentes e tratando-os em outros contextos, os pintores, compositores, escritores constroem interpretações críticas desses

¹¹⁷ RIVERA in REVISTA POLÊMICA IMAGEM 18 (2007) p.5

¹¹⁸ BORGES (2007) p 86

¹¹⁹ RIVERA in REVISTA POLÊMICA IMAGEM #18 (2007) p.5

objetos anteriores; ou então vemos um mesmo artista atuar de forma a isolar e ressaltar determinados aspectos de seu próprio trabalho em uma sequência de obras.¹²⁰

Semelhança aqui então pode ser vista como espaço reflexivo, crítico, de citações. Entre a semelhança assimétrica como o divino e o animal há a semelhança pura, sem objetivos, mas como coloca Hal Foster, de um “condição, que no âmbito humano, pode se aproximar de uma extrema esquizofrenia”.¹²¹

Como Pollock que não busca a semelhança com nenhuma figura, mas pinta algo maior, um corpo próprio, que se assemelha a si mesmo, *informe*. O deslocar-se e o não ver por completo que se assemelha às linhas de Nazca (como destaca Rivera), que só podem ser percebidas por completo do alto, mas que desenhadas em contato com o solo, destinam-se a um ver além.

Ver além por meio de uma horizontalidade, uma *table*, coloca a matéria em evidência, a carne, em relação à imagem. Há aqui um rompimento com a imagem conforme e a não-conforme em detrimento de uma materialidade-carne:

Foi a rotação feita por Pollock que perturbou a arte indelevelmente. Ele não foi o primeiro a fazer uma pintura-base mas ele é o primeiro a sublinhar a horizontalidade do suporte como elemento essencial de seu processo de trabalho (não há escorrimientos verticais, o espaço isomorfo de seus quadros não é orientado em relação ao corpo do homem ereto). Abandonando a pincelada e, assim, a ligação anatômica que fazia do instrumento do pintor o prolongamento de sua mão, Pollock delega uma parte de suas atribuições à matéria mesmo. É a combinação de seu gesto e do pensador que traça, e ambas variam segundo o quociente de viscosidade do pigmento.¹²²

Romper com a pintura extensão da mão por uma pintura extensão de um corpo faz de Pollock esse ascensor da materialidade, e não de uma técnica de produção de imagem.

¹²⁰ KRAUSS (2010) p.99

¹²¹ FOSTER in COINCINNITAS (2005) p184

¹²² « C'est la rotation que lui fait subir Pollock qui allait perturber l'art de manière indélébile. Il n'est pas le premier à peindre à plat, mais il est le premier à souligner l'horizontalité de son support en tant qu'élément essentiel de son procès de travail (il n'y a pas de coulure verticale, l'espace isomorphe de ses tableaux n'est pas orienté par rapport au corps de l'homme érigé). En abandonnant le pinceau et, donc, la liaison anatomique qui faisait de l'instrument du peintre la prolongation de sa main, Pollock délègue une partie de ses pouvoirs à la matière même. C'est la combinaison de son geste et de la pesanteur qui trace, et tous deux varient selon le quotient de viscosité du pigment. » BOIS (2006) p.27 – tradução livre do autor.

As matérias em conflito (corpo e pigmento) trazem essa visceralidade – como destaca Didi -Huberman¹²³, um *pathei mathos* de devoração desse detalhe do corpo que se move, e não apenas de uma deformação como problematiza Krauss. Assim como Man Ray, que ao girar o corpo não busca uma imagem técnica do informe, mas uma relação de matéria e imagem técnica, uma dessemelhança do homem, mais bestial.

A semelhança pela semelhança em si é assimétrica: o homem busca se assemelhar a deus e às bestas – destruir o homem, despedaçá-lo é animalizá-lo, atrair para as baixezas. Eliane Robert de Moraes aponta que a intenção dos surrealistas, e, sobretudo do grupo em torno de Bataille era não apenas fragmentar o homem senão destruí-lo. Mas destruir o homem é tão impossível quanto torná-lo divino: e nisso há a crise e a reconfiguração do homem.

A busca da bestialidade da carne é construção de consciência, entendimento de si como expansão. A autora cita Michel Leiris em um artigo na *Documents*:

O homem, diz ele, só consegue intensificar sua consciência quando ultrapassa a repugnância diante dos mecanismos secretos do corpo, ao mesmo tempo fascinantes e temíveis, evidenciados tanto no envelhecimento – suportado com muita dificuldade no mundo moderno – quanto na visão das vísceras, normalmente evitada a todo custo. Por serem essas as dimensões sensíveis do homem, continua Leiris, “de todas as representações plásticas, a do corpo humano é sem dúvida a que comove de forma mais direta.”¹²⁴

Mas Leiris não trata aqui da representação dos nus clássicos e da angústia de Frenhofer por uma *obra-prima absoluta* pois esta “exclui as imagens consideradas desagradáveis ou indesejáveis que revelam nosso ‘mistério mais íntimo’.”¹²⁵ A busca de Bataille é dessa bestialidade da carne, longe de uma representação formal apenas, mas de uma citação, uma tarefa. Assim como em Pollock, onde a pintura é tanto o seu processo horizontal de uma visão além do trabalho, mas também onde a tela esticada na parede é *tableau*, a concepção de *informe* se estende por esse conflito de opostos constantes, entre vertical e horizontal, entre razão e animalidade.

¹²³ Ver citação 83

¹²⁴ MORAES (2010) p 161

¹²⁵ MORAES (2010) p 162

A animalidade, assim como a imagem, é imaginação. No prólogo de *O Livro dos Seres Imaginários*, Borges aponta que poderia falar de “Hamlet, do ponto, do traço, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéricas e, talvez, de cada um e nós e da divindade.”¹²⁶ Mas a expressão “seres imaginários” aponta para esses “estranhos seres engendrados, ao longo do tempo e do espaço, pela fantasia dos homens.”¹²⁷ Esses seres, monstros mitológicos, bestas surrealistas, o acéfalo, se constroem numa semelhança com o humano e a natureza – a imaginação como esse campo que se quer matéria, que se quer carne e por isso não se apega, se deforma.

Essa condição da matéria aponta para o *abjeto*, essa concepção do rejeitado, do expulso de si, daquilo que é vomitado, excremento. Hal Foster aponta para um *abjeto* que se aproxima da ideia de *estranho* em Freud, de algo ao mesmo tempo estranho e íntimo que precisa ser expulso mas tão próximo que essa semelhança produz horror. Substância fantásmica”, diz o autor citando Kristeva

o abjeto toca a fragilidade de nossos limites, a fragilidade da distinção espacial entre nosso dentro e fora, assim como da passagem temporal entre o corpo materno e a lei paterna. Tanto espacial quanto corporalmente, portanto, o abjeto é a condição na qual a subjetividade é perturbada, “em que o sentido entra em colapso”.¹²⁸

Abjetar é não ser-abjetado, é expulsar o que há de íntimo e perturbador em prol de uma pureza e liberdade, é extrair suas mazelas, expulsar como grito, como vômito, excremento. Porém há essa proximidade com o sujeito. O abjeto, é, assim, íntimo, algo que retorna até ser expulso novamente. O baixo, o repulsivo, o ato de abjetar são rejeitados. Expor esse estranho, esse desejo de comer a comida do animal, expor seus dejetos, fluidos, é rasgar essa imagem e tornar a carne matéria.

7.

¹²⁶ BORGES (2007) p9

¹²⁷ Idem, ibidem

¹²⁸ FOSTER in COINCINNITAS (2005) pp 178-179.

A pintura de Pollock, assim como a pintura agonizante de Frenhofer, advém de um gesto. Mas gesto, aqui, não como simples movimento, mas como a perda. Tania Rivera, ao comentar a ação *Rest Energy* de Marina Abramovic e Ulay argumenta:

Se encontram em um tenso equilíbrio sustentados por um arco e uma flecha. Ulay segura a base da flecha apoiada no fio do arco em sua máxima extensão, enquanto Marina apoia todo seu corpo na mão que segura o corpo de madeira do arco. A flecha está direcionada para o coração de Marina, e bastaria uma hesitação de Ulay para que ela se desprendesse e ferisse. A ameaça sustenta os dois corpos inclinados para trás, tensos como o fio do arco, suspensos e paralisados, graças a essa tensão do fio com a flecha. Esta performance parece evocar o risco mortal de uma relação amorosa, a extrema dependência e sujeição que ela pode levar. Mas esse ato amoroso e ameaçador, realizado a dois, torna-se gesto ao se conter e suspender, oferecendo-se ao olhar.¹²⁹

O oferecer-se ao olhar cria o gesto. A ação só se torna gestual quando esta é oferecida ao olhar, e assim há uma perda, pois há um vestígio de corpo nesse fazer. Assim como em Pollock, cujo gesto se dá na necessidade do pintar, assim como Frenhofer, que no desespero de criar a obra-prima absoluta tem um gesto angustiado e, ao se oferecer ao olhar, se destrói.

Mas em Pollock, assim como em Abramovic, esse gesto é evidenciado sobretudo após a documentação. As fotos de Namuth de Pollock evidenciam o ato criador, a gesticulação. Claro que toda pintura antes de Pollock é gestual. Mas há uma gestualidade contida, da mão do pintor, do pincel extensão do corpo. Em Pollock esse gesto é dança, não há uma pintura de punho mas de carne. e essa gestualidade da carne é evidenciada na documentação de Namuth, e sobretudo nas suas pinturas, que sendo o motivo do movimento e não seu vestígio, mantém-se como gesto.

Rivera comenta que “o gesto implica na presença do corpo, mas aponta para fora dele”¹³⁰. Aponta para um olhar, para um encontro tenso entre ação, documento e o olhar do outro. A ação performática se realiza na presença do corpo, mas também em seu apontamento para fora desse corpo, através de um gesto. O olhar do espectador evidencia e legitima esse corpo enquanto corpo em ação, que se perde das relações sociais e

¹²⁹ RIVERA in *Polêmica Imagem* 18 p.6

¹³⁰ idem

cotidianas e se insere numa situação de *obra*. O corpo se apresenta também como objeto, como relação entre carne e coisas.

Mas cabe pensar também nesse olhar do artista em ação. Para onde esse olho aponta, que percepções e campos de legitimação esse olho alcança. Na performance *Escalera*, Marcus Vinicius sobe e desce uma escada num quintal qualquer em Córdoba. Além do risco de queda, dada a altura da escada e do artista, o ato de subida e descida possui pausas, onde o artista olha pro alto, pra copa das árvores, pro muro, pro céu. Essa percepção do espaço só é vivenciada pelo artista em ação, e o olhar do outro, legitimador, só possui esse vínculo do ângulo de baixo, não alcançando talvez as percepções vividas e apontadas pelo artista. Perda, destruição.¹³¹

Se a performance, como aponta Glória Ferreira¹³², é gesto efêmero que demanda a presença do corpo e todos os registros (fotos e vídeos, escritas e etc.) são vestígios que fazem uma “inscrição no universo da imagem”¹³³, a matéria aqui se torna imagem por meio desses vestígios. Toda ação seria então uma produtora constante de vestígios, de perda de uma efemeridade e de uma percepção únicas, ao mesmo tempo em que permite uma consolidação do efêmero, um retorno à imaginação do que era carne.

Toda ação produz vestígios. Mas se a pintura não é vestígio do gesto pois é o motivo pelo qual o corpo se movimenta, o corpo pensado enquanto matéria, ou enquanto linguagem, os vestígios seriam o motivo pelo qual o corpo entra em ação? A fotografia e o vídeo seriam apenas vestígios que reinsere a carne como imagem?

Retorno à Gina Pane, que ao realizar suas ações, fotografava em closes: essa reinscrição não é pura, a fotografia não entrega o gesto em sua totalidade, mas no detalhe pensa uma imagem-carne. Assim como os detalhes despedaçados de Bataille, assim como o pé perfeito advindo de Frenhofer. A imagem da carne, aqui, é carne?

Acredito que pensar na fotografia (e conseqüentemente no vídeo) como problema em sua inserção no universo da arte auxilie na reflexão.

Desde seu surgimento, a fotografia enfrenta uma inadequação em seu encaixe de categorias: entre ser uma técnica artística ou científica, entre um espaço de documentação mas ao mesmo tempo um espaço de possível manipulação, seu não-encaixe apresenta um

¹³¹ Um artigo meu sobre o Marcus Vinicius e essa condição do olhar do performer encontra-se na Revista Croma #3 (2014)

¹³² Comentada no texto citado acima de Rivera

¹³³ Ver página

debate histórico desde já. Sua possibilidade de reprodução gera crise de artistas que resistem à intromissão da indústria na produção de imagem.

Esse trânsito entre fronteiras de categorias da fotografia sempre aponta para um risco dela ser ou não arte, vestígio, documento.

(...) a fotografia é múltipla demais e útil demais a outros discursos para que as tradicionais definições de arte possam vir a contê-la em sua totalidade. Por conseguinte, sempre participará de práticas não-artísticas, sempre será uma ameaça à insularidade do discurso artístico.¹³⁴

O risco desse *vestígio* não contemplar o ato artístico ou a *obra* é constante: mas ao mesmo tempo não seria essa não-categorização da fotografia enquanto campo e, mais ainda, além de um debate de ser ou não arte, cabe a colocação de Luciano Vinhosa, de pensar “em que ela (a fotografia) afetaria a noção mesma de arte”.¹³⁵

Essa ferida aberta pela fotografia no campo da imagem e, sobretudo, dela enquanto registro, me faz pensar na ideia de documento e arquivo: além de uma eternização e documentação do ato efêmero, a documentação gera história. O gesto, aqui, para além de um corpo exposto ao olhar, se expõe ao olho mecânico, que o redimensiona para olhares futuros. Ainda assim, cabe pensar que o fazer da história é um pensar e repensar os documentos, considerando que estes são frutos de diversas intervenções do campo da cultura. Seria, então, toda documentação próxima de um ficcional?

Sheila Cabo Geraldo aponta para esse problema entre monumento e documento, onde o primeiro se insere na categoria de memória (na estrutura do Men- de mnemônico) enquanto o documento vem da ideia de prova, de irrefutável, fonte do pensamento positivista. Porém, nos anos 60 sobretudo, a ideia de documento como prova é posta em xeque, e seu caráter interpretativo é evidenciado – não só como plausível de interpretações como também de uma eleição do historiador. A autora cita Foucault, que diz que “o problema da história é o questionar do documento”.¹³⁶ Ora, se a própria concepção de documento é questionável, há aqui espaço para uma abertura da fotografia enquanto um campo múltiplo: seu registro não se limita a documentar ou apenas a indiciar

¹³⁴ CRIMP apud VINHOSA (2011) p83

¹³⁵ VINHOSA (2011) p82

¹³⁶ GERALDO in: COSTA (20xx) p 68

algo ocorrido num espaço-tempo, como aponta Dubois, senão de uma ferramenta de construção, de reescritas, como aponta Vinhosa:

A própria fidelidade à realidade, com a qual a fotografia sempre esteve identificada, será questionada, uma vez que mesmo, e sobretudo, as inocentes figuras de rituais sociais, como os registros de casamentos e aniversários que povoam os álbuns de família da classe média, se revelaram, por meio de estudos sociológicos, como “construções *a priori*”, segundo representações que o grupo faz de si.¹³⁷

Ora, se a fotografia enquanto documento não se comporta apenas como imagem tampouco como índice (como aponta Phillippe Dubois), pois há uma construção anterior à imagem, tanto nas imagens de arte quanto na fotografia cotidiana, há de se pensar o papel desta enquanto perda, ao se expor ao olhar. Tania Rivera, comentando sobre Lacan, diz que se uma árvore fosse pintar essa pintura com as folhas, um pássaro com as penas. O homem, que *pinta* com o corpo, que perde seu *eu* em nome da produção de imagem, se insere no campo da *metamorfose* de Bataille. Cai na baixezça, no seu ser não apenas animalesco, mas um ser objeto, coisa. Tanto exposto à eternização construída das fotos de família quanto do sujeito tornar-se objeto, e mais do que documento, monumento (pois se constrói aqui uma memória de um coletivo).

Assim, a fotografia se aproxima do *informe*, por diluir categorias, ao mesmo tempo que se presta a todas. Pois mesmo banida inicialmente da arte, como aponta Vinhosa, a fotografia sempre esteve a serviço desta. Ao comentar os museus, e sobretudo os livros de História da Arte, o uso da fotografia permite colocar num mesmo lugar *obras-primas* de coleções distintas e também peças imóveis como elementos arquitetônicos. Esse préstimo não-artístico concorre para um ficção universal. Vinhosa destaca ainda que a fotografia “mostrava detalhes da obra que, normalmente, não veríamos se estivéssemos diante dela.”¹³⁸

Ao permitir essa aproximação desse “museu imaginário”, a fotografia traz uma realidade distinta. Rasga, como diz Hal Foster, a imagem-anteparo, em nome de um real mais direto, hiper-real.¹³⁹ A fotografia, além de informe, não seria assim abjeto? Essa

¹³⁷ VINHOSA (2011) p83

¹³⁸ VINHOSA (2011) p85

¹³⁹ Cabe não confundir esse *hiper-real* com *hiper-realismo* enquanto categoria artística. Chamo de hiper-real o que Foster destaca em seu famoso ensaio, de um retorno ao real enquanto campo de pensamento da arte.

categoria do que é expulso por ser repulsivo mas ao mesmo tempo íntimo? Abjetar aqui entendido não apenas como o ato de rejeitar e expulsar, mas também como esse duplo entre o dejetivo e o fetiche.

O gesto, então, pode ser pensado enquanto ato para um olhar mecânico?

Rosalind Krauss aponta para um narcisismo inerente à videoperformance, quando esta permite ao artista uma visão própria instantânea. Diferentemente do uso da película, onde o processo de revelar os negativos mantém uma distância entre o fazer e o documento final, no vídeo a estrutura imediata do ver-se carrega um culto à própria imagem. Porém, muito mais do que narcísica (pois produzir a imagem ideal de Frenhofer também não é um ato narcísico, do imperfeito projetar a perfeição?) a experiência imediatista do vídeo permitiu uma experimentação de linguagens, um olho mecânico a contemplar as ações. Muito mais do que vestígio, acredito na experiência da foto e da videoperformances enquanto ações experimentais, de explorar e expandir as fronteiras técnicas em prol do ato artístico.

Vinhosa, comentando sobre Dubois, afirma que esses mecanismos são “uma forma de *pensamento* integrado ao projeto artístico.”¹⁴⁰ Existe uma dependência entre a ação efêmera e os dispositivos técnicos. Assim a fotoperformance e a videoperformance surgem enquanto categorias nos anos 1970 – não apenas como vestígios, mas também como um experimento de olhares diferenciados, onde o gesto permite esse reconhecimento do olhar externo como olho mecânico.

Se Namuth ao fotografar Pollock já mantinha esse caráter de não apenas documentar mas de dialogar com o artista em processo, a fotoperformance é o processo *in natura*, onde o gesto é eternizado pelo meio mecânico. Nas *Anatomies* de Man Ray, o corpo revirado possui um cigarro na ponta, o ato de fumar modificado é eternizado pela imagem, o gotejamento, o sangramento da imagem é capturado com o corte do artista do quadro fotográfico. Nas *ações para a câmera*, o enquadramento, a luz e todos os demais dispositivos técnicos e conceituais estão sob controle do artista, mesmo que este venha acompanhado de uma equipe técnica.

Penso assim na fotografia e no vídeo enquanto esse campo de transferências, informe, onde o olhar mecânico não apenas documenta, mas dialoga, abre o olhar para outras possibilidades do fazer. Pois há uma montagem. Assim como Bataille em

¹⁴⁰ VINHOSA (2011) p 89

Documents associa imagem e texto, o enquadramento, o corte, o som, as dimensões e cortes desse corpo-imagem são essenciais para sua estruturação enquanto não-documento, mas enquanto carne.

8.

A carne torna-se imagem. Talvez sim haja um narcisismo inerente às experiências, não pelo imediatismo da imagem, mas pelo culto à imagem, por essa semelhança esquizofrênica do artista com seu *eu-corpo* que se deseja coisa, lastro, vestígio.

Penso nas ações que se diluem entre linguagens: uma performance que também se pensa como vídeo e como fotografia, um trânsito entre linguagens transitórias. Um desejo de ver-se e de projetar-se como um corpo-além, um *programa* que se inverte ao conceito de obra-prima absoluta, ao mesmo tempo que com ele conversa. Carne que se torna imagem que se torna carne. Escritas, desenhos e ações que são imagem e corpo, numa busca de um *eu* metamórfico, muito mais do que metafórico.

Entre a esquizofrenia de assemelhar-se ao divino e o desejo de ser bestial, a semelhança do corpo enquanto corpo se torna aqui questão. A busca de um *eu-corpo* que transita entre imagem e matéria, criando uma interdependência de suportes e linguagens. Rastros, vestígios, estudos e escritas se configuram enquanto processo, que gera produtos. Produtos estes não apenas permanentes mas também efêmeros – da carne aberta, atravessada, dos véus criados e rasgados. Do saber pelo sofrimento que se torna alegre no entrelaçamento de questões.

Pele tela papel écran como suportes. Como esses suportes carregados de memórias, tatuados de experiências individuais e coletivas. A impureza perseguida e cultuada por Bataille é aqui um ponto de partida. Razão e emoção em um mesmo ponto hierárquico. Escrita visceral.

Escrever é também tornar matéria a imagem/imaginação. Tornar objeto, código reflexivo de um pensamento de artista em processo. Questões colocadas em conflito, a escrita aqui se configura também como questão. Para que, para quem o artista escreve?

Essa angústia da escrita de artista, seja uma escrita reflexiva mais ampla (como esse próprio texto) ou a escrita no corpo, nos cadernos, nas performances, se comportam naquilo que Didi-Huberman comenta sobre a figura melancólica: o peso não é apenas imóvel, mas há um movimento visceral, dessa carne aberta, das imagens em movimento.

Movimento que oscila entre a velocidade e a lentidão, profunda e caminhante, horizontal, o debruçar-se e levantar-se, o curvar-se na leitura, na reflexão, na escrita, no desenho. O processo do fazer debruçado sobre o chão, a mesa, as páginas.

Abrir a pele, virar páginas não apenas mostram o outro lado, mas uma trama complexa de sobreposições, de cores, de pensamentos, de afetos. A anotação, a escrita, o desenho, o projeto, a ação – tudo isso se dá em camadas, de um eterno retorno, uma circularidade. Não há um fim mas esse eterno retorno, ao fígado que sempre se regenera, à serpente que sempre morde a própria cauda.

Não há aqui um encerramento, mas apontamentos processuais, questões e incômodos de um texto que também se configura enquanto *obra*, mas de uma obra impura, suja, carregada de fluidos e esforços.

Um texto construído na destruição.

Referências :

BATAILLE, Georges. *Documents*. Paris : Mercure de France, 1968.

_____. *História do Olho*. São Paulo : Cosac Naify, 2012.

BELTING, Hans. *Por uma Antropologia da Imagem*. In: Revista COINCINNITAS #8, 2005.

_____. *Semelhança e Presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro [s.n.], 2010.

_____. *Le Chef-d'oeuvre invisible*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 2003.

BOIS, Yves-Alain e KRAUSS, Rosalind. *Le valeur d'usage de l'informe*. Paris : Centre Georges Pompidou, 2009.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARNEIRO, Isabel Almeida. *Notas sobre a forma-colagem*. In: Revista COINCINNITAS #17, 2010.

CÉSAR, Marisa Flórido. *A Ambivalência da Imagem*. In: Revista Poiesis #13, 2009.

COSTA, Luiz Cláudio da (org.) *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2009.

DANZIGER, Leila. *Imagens e espaços da melancolia: WG Sebald e Anselm Kiefer*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, v10, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura Encarnada*. BALZAC, Honoré du. *A Obra-Prima Desconhecida*. São Paulo: Escuta/Unifesp, 2012.

_____. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Reina Sofia, 2010.

_____. *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007.

_____. *La Ressemblance Informe, ou le gai savoir selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

_____. *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte, C/Arte, 2009.

FABIÃO, Eleonora. *Programa Performativo: O corpo-em-experiência*. In: Revista INLIX #4, 2013. Acesso em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/issue/current/showToc>. Último acesso em 03/03/2014.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

KAFKA, Franz. *O Veredicto/ Na Colônia Penal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: editorial Gustavo Gil, 2002.

_____. *Vídeo: A estética do narcisismo*. In: Arte & Ensaios #16. 2008.

MATESCO, Viviane. *Corpo, Imagem e Representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. *Corpo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

_____ *Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão.*
In: Poiesis #20. 2012.

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

MORAES, Eliane Roberto. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *Histórias de Fantasmas para Adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman*. In: Revista ARTEeFILOSOFIA/ UFOP #12 – acesso em: <http://www.raf.ifac.ufop.br> Último acesso em 12/04/2013.

PARENTE, André (org.) *Preparações e Tarefas: Leticia Parente*. São Paulo: Paço das Artes, 2007.

RIVERA, Tania. *O Retorno do Sujeito: Ensaio sobre a performance e o corpo na arte contemporânea*. In: Revista Polêmica Imagem nº18. Acesso em: http://www.polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18_tania.htm Último acesso em 02/03/2014.

SALGADO, Cristina. *Escultura como Imagem*. In: Revista Arte & Ensaios #17, 2008.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *O Corpo é Imagem*. IN: Revista Arte & Ensaios #16, 2008.

SEBALD, W.G. *Os Anéis de Saturno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SERRES, Michel. *Os Cinco Sentidos – Filosofia dos corpos misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SILVEIRA, Paulo. *A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2008.

VINHOSA, Luciano. *Obra de Arte e Experiência Estética: arte contemporânea em questões*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 37