

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Projeto de Graduação
Bacharelado em Artes Visuais – Ênfase em Pintura

Da Imagem do Corpo ao Corpo da Imagem

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos

Prof^a. Jéssica Becker

Sol Casal

Porto Alegre, dezembro de 2008

Índice

Agradecimentos

1. Introdução	5
2. Procedimentos - Imagem e elementos	6
2.1. Fotoescultura	9
2.2. Análise da obra " <i>Línguas</i> "	13
3. O corpo da imagem	15
3.1. A vontade do corpo	15
3.2. Pensar com o corpo - pensar com imagens	24
3.3. Artista em cena.....	26
3.4 Hipóteses do corpo	31
4. Proposta - O trabalho das imagens	36
4.1. Entradas e saídas do corpo – Bataille	36
4.2. Boca – entre o prazer e a dor	41
4.3. O trabalho das imagens	42
5. Conclusão	46
6. Bibliografia	47

Agradecimentos

Agradeço a minha orientadora, Maria Ivone dos Santos, pelo apoio e presença neste momento de transição; aos membros da minha banca, Alexandre Santos e Jéssica Becker, pelos comentários e observações, que enriqueceram esse trabalho; a minha família, parte mais do que importante em minha vida; a todos meus amigos, em especial à Camila Schenkel, Gaby Benedyct, Guadalupe Casal e Maíra Barbosa.

A todas as pessoas que contribuíram, de algum modo para este processo.

Especial agradecimento para Rodrigo Uriartt, que *me vê mais fundo*.

1. Introdução

O trabalho aqui apresentado faz parte do projeto de conclusão de curso no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Neste texto relatarei as minhas observações a partir do meu processo de criação, estabelecendo relações do meu fazer prático e reflexivo. Para isto utilizarei referências dentro do campo artístico e/ou filosófico, que dialoguem com as questões colocadas em relação ao meu trabalho - como artistas que trabalham com o corpo (Ana Mendieta, Rudolf Schwarzkogler, entre outros), e certas questões do pensamento surrealista.

Da imagem do corpo ao corpo da imagem, título escolhido para nomear a reflexão desenvolvida a partir da análise do meu processo artístico, desvenda questões chaves dentro da minha produção atual. A utilização da imagem do corpo para assim criar um novo corpo – o da imagem.

2. Procedimentos - Imagem e elementos

“(...) quando compreendi que minhas pinturas não eram suficientemente reais para o que eu quero que transmita a imagem, e quando falo real, quero dizer que minhas imagens tivessem força, que fossem mágicas.”¹

Comecei minha vivência no Instituto de Arte na ênfase bacharelado em Pintura, a mesma na qual me mantive e na qual terminarei o curso. Percebo uma grande diferença entre as expectativas, as experiências e realizações pretendidas no início desta trajetória que agora esta por fechar seu ciclo.

Creio que no mundo palpável das idéias, reflexões, processos, talvez existam coisas que não devem nem podem ser traduzidas em palavras. Talvez tenhamos que inventar palavras para descrever a estranheza do que fazemos - visto que a arte é inédita, e instauradora de mundos.

Confundo-me na hora de desenvolver um projeto, podemos falar de tantas coisas, técnica, conceito, processo, história - umas unidas às outras... E assim vai. O texto aqui é colocado

¹ Declarações de Ana Mendieta, in: RUIDO, Maria. **Ana Mendieta**, (2002, p. 13) - tradução da autora.

como o lugar da trama, como um tricô, lugar para reflexão e análise.

Encaro este texto como uma análise e uma tentativa de organização das idéias a partir da minha produção artística, procurando por vezes um distanciamento e por outro lado um mergulho nas questões que acabam por ser constantes no trabalho.

Observo que no meu trabalho parto de vontades, de idéias que pairam em minha mente, muitas vezes em desordem, e que aos poucos vão se colocando no lugar. Imagens que por algum motivo sempre voltam na minha imaginação.

Jogo de relações e associações, jogo de querer e não querer dizer - pólos, duplos, entre o que deve se dizer e o que deve se calar, o que deve ser lido nas entrelinhas, são algumas das tensões que detecto em minha prática. Sempre creio trabalhar com pólos opostos: suavidade/visceralidade, dentro/ fora, calma /tensão, bidimensionalidade/ tridimensionalidade - jogo da vida.

A partir desta análise retrospectiva pude constatar algumas constantes, as quais se colocam de modo claro e de certa forma repetitivas no trabalho: a utilização da fotografia, o trabalho com opostos e a presença do corpo feminino - neste caso, de meu próprio corpo. Estas características podem

desenhar as questões próprias do meu processo e dos desenvolvimentos, que mais tarde se entrelaçarão no conjunto das obras que encontraremos neste projeto final.

Meu trabalho se inicia com a constante da imagem fotográfica. Tanto na minha passagem pela pintura, escultura chegando até a pesquisa atual, a fotografia sempre esteve presente; seja como uma referência de estudo da forma, ou pelo encantamento que me fazia procurar imagens do meu interesse em revistas especializadas em foto (*Zoom*, *Photo*, etc.), para simplesmente contemplar, como assim pensava.

Deparo-me com o fato de que essas mesmas imagens, outrora contempladas, serviam-me para pensar meu próprio trabalho e povoar o meu imaginário. As imagens passavam por um processo de transformação mental, que depois de muito *maturamento* restava o que era meu, dentro do meu processo de elaboração das figurações que criaria. O que era meu, “o que ficou de mim” através delas?

Este *tempo de amadurecimento* - um tempo lento - é um ponto importante no meu processo. Aprendi aos poucos a respeitar este mecanismo. Este aprendizado me fez ver como, respeitando o próprio tempo da arte, o trabalho poderia fluir com mais potência. Como conseqüência, eu observo que nunca deixo de produzir, mas as relações entre as coisas por vezes

vêm num segundo momento. É, portanto, necessário para mim, o fazer, desencadeando processos (como na escrita automática - mais adiante tratarei sobre os Surrealistas e a fotografia) para depois encaixar as partes. Não acredito que seja uma questão de acaso, pois o fazer não é aleatório. É como se o fazer fosse a reflexão de uma idéia que paira, flutua, desliza, para se tornar algo. Rosalind Krauss coloca no livro *Caminhos da Escultura Moderna* o conceito de acaso objetivo no surrealismo. *“A noção de acaso “objetivo” tem origem no fato de as energias do inconsciente funcionarem com propósito oposto à realidade. Ela prevê que a libido, agindo do interior do indivíduo, dará forma à realidade de acordo com suas próprias necessidades, encontrando na realidade o objeto de seu desejo.”*²

2.1. Fotoescultura

Como relatei acima, minha relação com a fotografia e sua inclusão nos meus processos reflexivos que me fizeram chegar à minha pesquisa atual.

Comecei a ver e a pensar a fotografia com outros olhos, e aos poucos fui fazendo interferência na sua materialidade, no seu

² KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**, (1998, p. 132).

suporte. Desta forma eu iria me desafiando com o questionamento: *Como se fosse... E se fosse?*

Percebi que certos experimentos, como fazer recortes na fotografia e inserir no lugar do que foi recortado a mesma imagem, mas em forma de escultura; permitiam tornar possível o deslocamento do plano para fora, tornando-o tridimensional, realçando ainda mais, ou até quebrando, a noção de realidade que a fotografia traz.

E se a fotografia pudesse ser algo mais que um plano, um instantâneo da realidade? E se a fotografia se tornasse talvez um instantâneo da minha realidade imaginativa na qual eu pudesse testar o meu próprio corpo? Como tudo isso se manifestaria?

Ao cortar com tesoura e estilete a fotografia; ao idealizar e confeccionar as aplicações que seriam inseridas na foto, obtenho como resultado um novo corpo para a imagem, que se faz cada vez mais instigante.

E a isso se acrescenta o fato deste novo corpo passar a existir - o corpo da imagem transformada, que possibilita a testagem do meu próprio corpo (captado pela imagem fotográfica). (...) *é entre o desejo irracional, inconsciente, e a estranha manifestação deste no mundo externo – uma manifestação que*

*serve como prova de que o mundo externo é, ele próprio, transformável, que existe uma possibilidade, oculta nele, de uma realidade alternativa (...)*³. Estes procedimentos transformadores quebram a noção de tempo real, resignificando não só a fotografia conceitualmente (materialidade, noção de tempo), mas também a imagem, o que lhe trará novos significados simbólicos.

³ KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**, (1998, p. 134).



(Fig. 1) **Sol Casal**, *Línguas*, 2007.

Fotografia e lã (2 fotografias 30 x 40 cm e 2 extensões em tricô 150 cm unid.)

2.2. Análise da obra “*Línguas*”

“Através de suas distorções, o objeto torna-se emblemático de um processo psíquico que vai de encontro à contemplação racional suscitada pelo objeto analítico do construtivismo.”⁴

Analisarei com mais detalhes o trabalho apresentado na exposição coletiva A R D E C I D A D E, na Galeria do DMAE, em agosto de 2007 (Fig. 1). Este é um dos primeiros trabalhos no qual utilizo a idéia de **fotoescultura**.

Constato que nesta imagem existe uma ruptura. Observo que na materialidade da imagem fotográfica - na sua superfície - há um corte, que ocorre no próprio corpo da imagem. A inserção de um outro elemento, constituindo uma diferença matérica, irrompe na forma e no lugar de algo existente anteriormente ao corte. Esta observação nos coloca diante de alguns pontos de análise que essa ruptura provoca:

- A imagem fotográfica é muitas vezes relacionada com a idéia da captação instantânea. No caso do trabalho apresentado, a imagem é encenada e sofre uma quebra - não só material mais relacionada ao tempo. O objeto inserido dentro da imagem

⁴ KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**, (1998, p. 151).

trata-se de uma peça realizada em tricô, apresentando uma nova conotação, e colocando-nos diante de um procedimento lento, de uma prática que demanda certa dedicação e empenho na sua construção.

- A inserção de um objeto que ocupa o lugar do que seria uma parte da imagem e do corpo, nesse caso, trabalha com o sentido de enunciar uma *hipótese* (possibilidades) em relação ao corpo.

O corpo fotografado neste exemplo obedece a um roteiro, uma pose, um programa de tomada. Um corpo que se empresta para um novo significado. Ao inserir o “*tricô*” vermelho no lugar da língua, justo na posição própria e adequada, mas neste caso alongada e esticada, quebro de certa forma o espaço, indo ao encontro de outra imagem, para se enlaçar. Neste trabalho nos deparamos não só com as relações obtidas das hipóteses e possibilidades do corpo, mas também com a *resignificação* da imagem fotográfica.

3. O corpo da imagem

3.1. A vontade do corpo

“(…) Antes do homem tomar consciência da arte, ele tomou consciência de si próprio. A autoconsciência é, então a primeira arte. Esta é a arte original, senão o pecado original. É uma arte entre a respiração e a consciência.”⁵

A utilização do corpo (da imagem do corpo) na história da arte é por si só recorrente. O que faz com que sintamos uma atração inexplicável pela imagem/semelhança de nós mesmos? Ou melhor, sentimos esta inexplicável atração justamente por ser imagem e semelhança de nós mesmos? O artista protagonizando e/ou encenando suas próprias composições.

O corpo vem sendo utilizado na arte das mais diversas maneiras e explorado em todas as possibilidades, em todos os campos das artes. A imagem do corpo se faz tão forte e presente, como uma forma de *expressão*, que parece se dar através da identificação imediata com outros sujeitos e seus próprios corpos, já que é referência universal, tratando da nossa existência enquanto presença física material.

⁵ BATTCKOCK, Gregory. **A arte corporal**. In: *A arte da performance*, GLUSBERG, Jorge, (2005, p. 143).

Essa identificação parece criar uma aproximação (podendo ser em forma de atração ou rejeição) em relação ao público da obra.

Ana Mendieta, artista cubana, participa durante a década de 1970 e início dos anos 1980, da desconstrução crítica do objeto artístico tradicional, no contexto norte-americano, onde a dissolução do caráter objetual da obra, a favor de uma maior incidência no processo de construção, a consideração do corpo ou da paisagem como materiais estavam sendo experimentadas. “(...) *O trabalho de Mendieta se apresenta como um corpus compacto e bem articulado onde se investigam rigorosamente, quase obsessiva, os mecanismos de construção das identidades, os limites do corpo e a relação de pertencer à terra, desde matizes bem diferentes as do feminismo hegemônico (...)*”.⁶

Mendieta nos coloca:

“Nós existimos?

*Questionar **nossa origem** é questionar nossa própria existência, nossa realidade humana.*

Confrontar este fato significa tomar consciência de nós mesmos. Isto transforma-se em uma busca, um

⁶ RUÍDO, Maria. **Ana Mendieta**, (2002, p. 12) - tradução da autora.

questionamento de quem somos e do que podemos chegar a ser.”⁷

No que diz respeito as minhas questões, faria uma pequena modificação na frase de Mendieta, que evidenciaria um dos pontos chaves no meu trabalho/pensamento artístico.

Nós existimos?

*Questionar **nosso corpo** é questionar nossa própria existência, nossa realidade humana.*

Confrontar este fato significa tomar consciência de nós mesmos. Isto transforma-se em uma busca, um questionamento de quem somos e do que podemos chegar a ser.

A vontade do corpo coloca-se como certa constante em minha reflexão, criação e produção artística. O meu corpo é então este ponto de partida para uma obra que produz, por extensão, um campo de reflexão - possibilitando-nos pensar nas relações viscerais dele mesmo, como também nas questões concernentes ao campo da representação. A dualidade e a crueza que cada corpo traz intrínseco em sua existência e, em minha prática, atento ao meu próprio corpo e as representações dele decorrentes.

⁷ RUÍDO, Maria. **Ana Mendieta**, (2002, p. 14) - tradução da autora.

Gustav Courbet soube também colocar esta dualidade quando, em 1866, apresenta um quadro intitulado “*A Origem do Mundo*” (Fig. 2).

A crueza do corpo, o que sempre é sugerido, mas jamais mostrado de forma explícita, é aqui transformado em uma pintura? O escândalo da visão do corpo sem enfeites e mitologias se apresenta aqui. Qual o limite entre o corpo apresentado cru, despido de conotações e o corpo sexuado? O corpo sempre traz uma conotação sexual? Existe crueza no corpo?

A *Origem do Mundo*⁸ de Courbet, evidencia essas contradições... Traz essa linha tênue entre o cru e o sensual do corpo. Oferece-nos uma imagem que poderia ser agressiva e obscena - desvelando em primeiro plano a genitália feminina. Porém, o que se vê, é a realidade de um corpo que se *apresenta representado* - sem parecer querer ter uma intenção explícita ou exata. Sem se negar, nem mesmo negando a própria crueza e sensualidade. Afirmando, como o título nos demonstra, sua natureza e sua utilidade (vida e mistério).

No próprio trabalho da imagem, como por exemplo, no enquadramento de uma parte do corpo raramente enfrentada como tema da pintura e mais próxima da fotografia, cria-se algo

⁸ Jacques Lacan, psicanalista francês, pendurou o famoso quadro de Gustave Courbet (1819-1877) “*A origem do mundo*” no jirau que dominava a peça única. Vindo a comprar o quadro a conselho de Bataille e de Masson.

novo. A ambigüidade e o simultaneísmo presentes nesta obra transitam entre a atração e repulsa pela imagem - o campo das sensações e das idéias - e entre tudo isso há uma abertura para algo mais. Podemos encontrar nas fotografias de Man Ray estas mesmas questões, mas ligadas ao fato de se tratar de um meio, “o fotográfico”, que difere em parte das questões que dizem respeito à pintura.

A fotografia surrealista quebra a idéia da fotografia como espelho do real. Cria o conceito de “Beleza Convulsiva”. Esta estética se traduz por uma percepção da realidade transformada em representação. Ao lado do trabalho *Anatomias* (Fig. 3) de Man Ray, apresentado neste texto, me parece pertinente criar uma relação com o trabalho *Garganta* (Fig. 4) de minha autoria, no qual a pose encenada por mim é semelhante a do trabalho de Man Ray. Na fotografia *Anatomias*, o estranhamento se dá pela ambigüidade criada pela pose do corpo, na qual não percebemos ao certo se realmente trata-se de um corpo (recurso muito utilizado pelos fotógrafos surrealistas). Já no trabalho *Garganta*, a estranheza ocorre pelo corte na imagem, que não só rompe a planaridade da imagem, mas revela um *dentro*, que lida com a simbologia de uma expressão trivial, que é colocada aqui como uma janela para as sensações deste corpo.

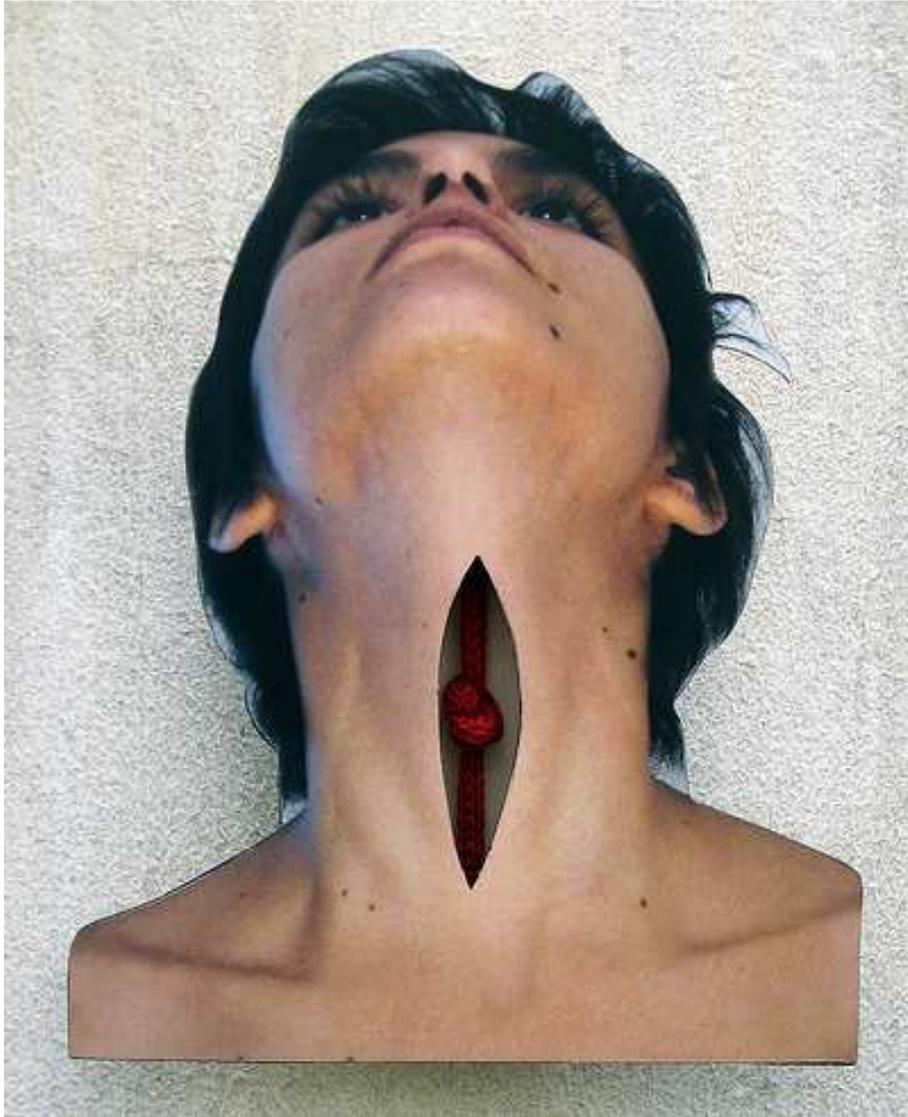
As questões citadas em relação à obra de Gustav Courbet e Man Ray fazem parte do meu campo de pesquisa, buscando trabalhar estes opostos e desvelamentos do corpo, tanto como esta percepção da realidade transformada em representação. Mas também ampliar esta visão frontal com uma aposição de novos elementos que produzem estranhamento.



(Fig. 2) **Gustav Courbet**, *A origem do mundo*, 1866, óleo sobre tela, 46 x 55 cm Musée D'Orsay.



(Fig. 3) **Man Ray**, *Anatomias*,
fotografía, 1930.



(Fig. 4) **Sol Casal**, Garganta, fotografia e lã, 2008 - 30 x 40 cm.

3.2. Pensar com o corpo - pensar com imagens

Como já mencionado, começando pela pintura, passando pela fotografia e escultura, trazendo sempre rastros das passagens e experiências vivenciadas nos campos experimentados - uma constante é o corpo feminino. No atual momento - assumidamente o meu próprio corpo aparece - apresentado e resignificado, numa incorporação cada vez mais intensa de zonas de estranhamento, em minha prática artística.

Quando se chega ao ponto da necessidade de expansão do próprio corpo, a “técnica” utilizada se torna obsoleta na sua ideologia. No meu processo eu não privilegio nem dou demasiada importância ao purismo técnico nas suas áreas específicas (pintura, escultura, fotografia, etc.). Dou sim vazão a uma imensa gama de liberdade de criação e de expressão, de meios que instauram reflexões que passam por configurações visuais construídas, sensitivas e que não se limitam a uma só forma pré-concebida e engessada de fazer. Não privilegio uma técnica apenas.

Creio que esta liberdade de ir para onde o trabalho aponta, me faz quebrar com a estrutura da fotografia, cortando-a, sobrepondo e alterando sua profundidade e materialidade. Este modo de agir sobre a imagem, é referenciado em minha

experiência em outras áreas, em especial, o que observo na escultura. A coragem de cortar, rasgar, aplicar, vem de uma outra liberdade que sinto não ser tão presente na área da fotografia, que ainda onde sinto haver certo purismo formal no modo de lidar, não só com a imagem fotográfica, mas com a fotografia na materialidade de seu próprio suporte.

O corpo colocado como “(...) *(inter)textual, um corpo referência que permite a re-interpretação das imagens desde a divergência e a articulação de discursos heterogêneos. Este “texto corpóreo” assume a fluidez contínua, suas múltiplas possibilidades de leitura, e desdobra as fronteiras do verbal frente ao corporal (...)*”.⁹

Talvez a fotografia e o corpo, no meu trabalho, desempenhem o mesmo papel. Com a utilização do meu próprio corpo, ou da imagem do mesmo como constante, ambos - *corpo/pose e fotografia/distanciamento* - abririam a possibilidade de uma auto-reflexividade ou o corpo como suporte? Ou talvez os dois, *corpo e fotografia*, auxiliem-me a fixar e expor uma idéia?

Na trama que teço com minhas imagens, crio também as minhas outras vísceras, outros órgãos que saem do corpo das imagens trazendo não só uma quebra estrutural à imagem fotográfica, mas também construindo uma imagem com carga

⁹ RUÍDO, Maria. **Ana Mendieta**, (2002, p. 23) - tradução da autora.

de significados simbólicos. Pergunto-me: o que significa tecer, ou mesmo construir, meu *outro corpo-próprio*?

3.3. Artista em cena

“Esta visão de nós mesmos em uma situação (esse ver *reflexivo* ou *crítico*) é característica de nosso estar no mundo: nós estamos no mundo e o vemos, o sabemos (...)”¹⁰

No meu trabalho com a fotografia, ao expor meu corpo frente à câmera fotográfica, o dispositivo do aparelho não é ativado por mim. Utilizo aqui do conceito de direção para poder relatar o sistema de tomada da imagem do meu corpo. Arlindo Machado, no texto *A Fotografia como Expressão do Conceito*, comenta sobre este conceito de direção no trabalho da artista Cindy Sherman que cabe como exemplo para demonstrar o modo o qual penso a questão da tomada da fotografia.

“Pelo que se sabe, ninguém discorda da inclusão dessa obra no âmbito da fotografia. No entanto e paradoxalmente, Sherman não fotografa, ou pelo menos não é ela quem se dedica ao trabalho de espiar pelo visor da câmera, enquadrar o motivo e

¹⁰ FLUSSER, Vilém. **Los Gestos**, (1994, p. 103) - tradução da autora.

clicar o botão do disparador. Na verdade, ela não poderia fazer isso, porque é sempre o referente, o objeto de suas próprias fotos e não poderia estar à frente e atrás da câmera ao mesmo tempo. Quem manipula a câmera é um outro, ou vários outros, nunca nomeados. A fotógrafa transita, portanto e de forma ambígua, entre o sujeito e o objeto de suas próprias fotos. Para Sherman, fotografar consiste menos em apontar a câmera para alguma coisa pré-existente e fixar a sua imagem na película, do que em criar cenários e situações imaginárias para oferecer à câmera, como acontece no cinema da ficção. A fotografia é aqui concebida como criação dramática e cenográfica, ou como 'mise-en-scène', onde a fotógrafa interpreta, ao mesmo tempo, os papéis de diretora, dramaturga, desenhista de cenários e atriz.¹¹

No meu trabalho a fotografia ocorre à partir de uma pose programada (performática) ou uma performance pensada para o enquadramento da fotografia, pois o resultado sempre será apresentado através da imagem e não da performance realizada ao vivo.

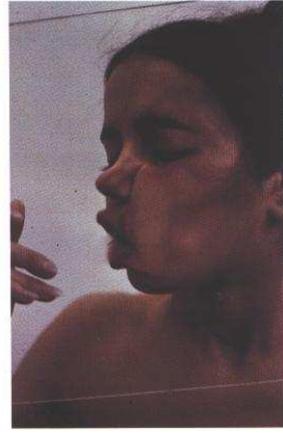
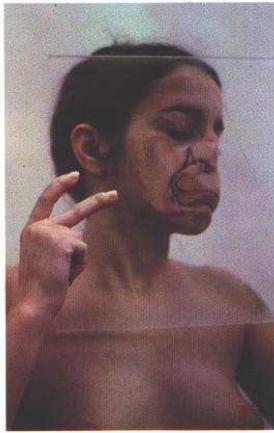
O artista **Rudolf Schwarzkogler** (Fig. 6) foi um ativista vienense que nas suas performances retirava camadas de sua pele com uma lâmina e depois se fotografava, enfaixado. Muitos

¹¹ MACHADO, Arlindo. **A Fotografia como Expressão do Conceito**. IN: *Revista Studium*, Campinas, n. 2, (2000, p. 10-11).

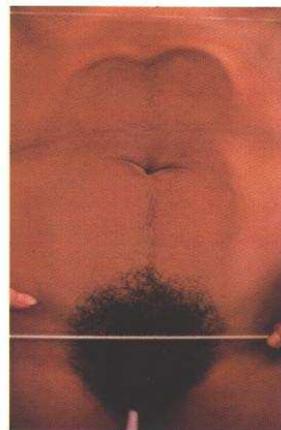
artistas performáticos se utilizaram da fotografia como modo de apresentação de seu trabalho. A dor física de fundo conceptual, intimamente ligada à dor moral, passa a ser fabricada em processos de criação que utilizam o próprio corpo do artista como suporte.

No meu processo esse tipo de questão se dá através da imagem - os limites do corpo são testados através da fotografia performática, que em alguns casos sofre interferências.

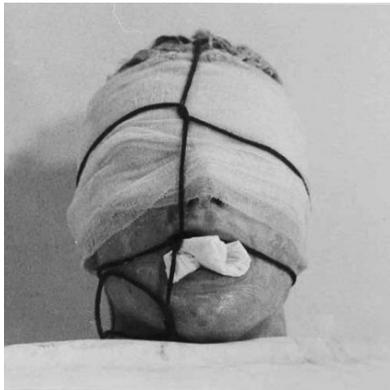
Ana Mendieta, no seu trabalho intitulado *Glass on body* (Fig. 5), também joga com as possibilidades do corpo que ao ser pressionado contra um vidro, vai se moldando, mostrando sua maleabilidade e possibilidades de transformação.



9-21. *Glass on Body*, University of Iowa, Iowa, 1972. [cat. 2]



(Fig. 5) **Ana Mendieta**,
Glass on body, Iowa, 1972.



(Fig. 6) **Rudolf Schwarzkogler**,
From Untitled Action, Summer, 1965, Black and
white photograph, 24.1 x 26.7 x 1.9 cm
Performance photograph by Ludwig Offenreich

3.4. Hipóteses do corpo

“Postulando que o principal limite humano é temporal e não físico, e colocando em cena a transgressão imaginária desta finitude, abre mediante a escultura, uma possibilidade do corpo que somente a linguagem poderá expressar. Por isto, a maior parte das suas obras se apresentam como hipóteses – O atuar sobre a fluidez do crescimento da árvore, desdobrar sua própria pele ou dar forma ao sopro - umas hipóteses as quais confere uma realidade física.”¹²

Para falar da questão das hipóteses do corpo utilizarei como exemplo o trabalho de dois artistas, o escultor Giuseppe Penone e a escultora Kiki Smith, fazendo relações com trabalhos de minha autoria.

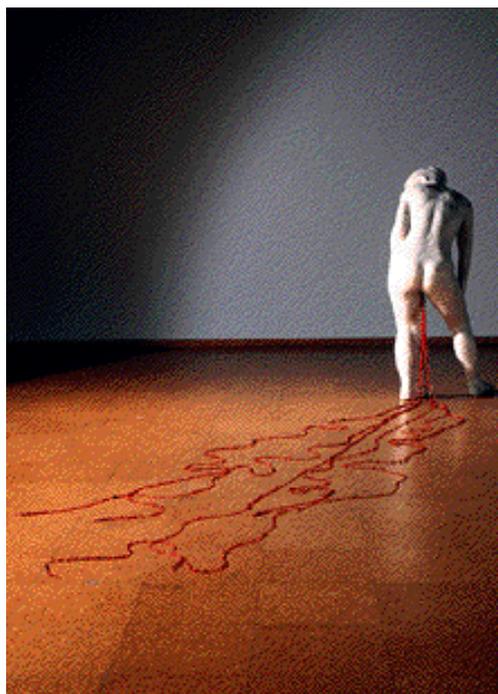
Como colocado no primeiro capítulo, comecei a me desafiar com o questionamento: *Como se fosse... E se fosse?*

Creio que o mesmo faz Penone, quando tenta dar forma ao sopro, desdobrar a própria pele e até mesmo inverter os próprios olhos - *o escultor se questiona as possibilidades do corpo através de hipóteses.*

¹² Catálogo *Fundación “La Caixa”, Penone Giuseppe.* (2004, p. 33) - tradução da autora.

Comparo os trabalhos que realizei em 2008, para a exposição na Galeria dos Arcos da Usina do Gasômetro, *Muô - mistérios corpóreos* (Fig. 8, 10), com o trabalho *Inverter os próprios olhos* de Penone (Fig. 9) - no qual o artista, através da utilização de uma lente espelhada, deixa refletir o seu olhar - e o trabalho da artista Kiki Smith (Fig. 7), no qual ela sugere um rastro de sangue pela extensão de contas vermelhas que saem do corpo.

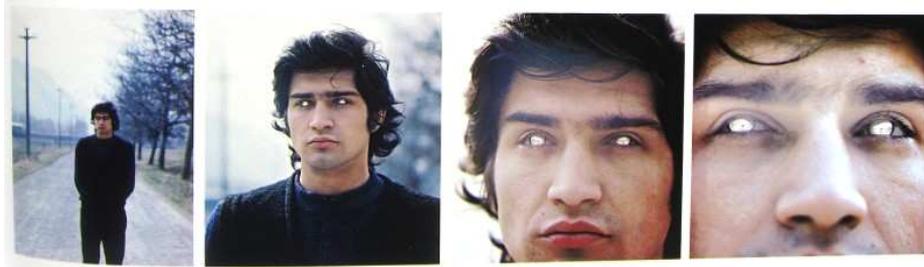
O trabalho destes dois artistas, apresentados no texto, dialogam com as minhas operações e processos de criação.



(Fig. 7)
Kiki Smith, *Untitled (Train)*,
1994, cera e contas,
168 x 55 x 53 cm,
Collection of Mandy



(Fig. 8)
Sol Casal, Sem título, da série *Muô – mistérios corpóreos*, 2008 - Fotografia e lã (2 fotografias 30 x 40 cm, ligação em tricô 200 cm)



(Fig. 9)
Giuseppe Penone, *Inverter os próprios olhos*, 1970, fotografia a partir de performance realizada pelo artista.



(Fig. 10)
Sol Casal, Sem título,
da série *Muô –
mistérios corpóreos*,
2008, fotografia e
alumínio, 30 x 40 cm.



4. Proposta para a Pinacoteca

4.1. Entradas e saídas do corpo – *Bataille*

“Todo o corpo se escapa pela boca que grita.”¹³

Os surrealistas, principalmente na sua relação com a fotografia, utilizaram da noção do *Informe*, criada por Georges Bataille. A relação com o corpo - buscando uma idéia de animalidade - e os recursos fotográficos utilizados para provocar desorientação com relação ao mesmo, eram uma das intenções dos surrealistas.

Bataille, através da rotação axial do vertical para o horizontal - o mecanismo de queda - propõe o conceito de *baixeza* (*bassesse*) que está relacionado com o *informe*. A partir do *informe* - categoria que destrói categorias - Bataille cria relações. Para ele uma relação com o horizontal do eixo do homem produz *baixeza*. *“Bataille opõe o eixo boca/olho do rosto humano e o eixo boca ânus dos quadrúpedes. O primeiro ligado à verticalidade do homem e ao fato que ele possui a linguagem, define a boca em termos de poder de expressão do*

¹³ DELLEUZE, Gilles. **Lógica de la sensación**, (2005, p. 35) - tradução da autora.

ser humano. O segundo, que é função da horizontalidade do animal, entende a boca como elemento principal do sistema de captura, de execução e ingestão da presa, que se encerra no ânus. Mas além da simples oposição bipolar, a insistência sobre o fato de que nos seus maiores momentos de prazer ou dor, a expressão da boca humana não é espiritual e sim animal, significa reorganizar a orientação da estrutura humana e, no plano conceitual, transformar por rotação de eixo nobre em eixo da existência material.”¹⁴

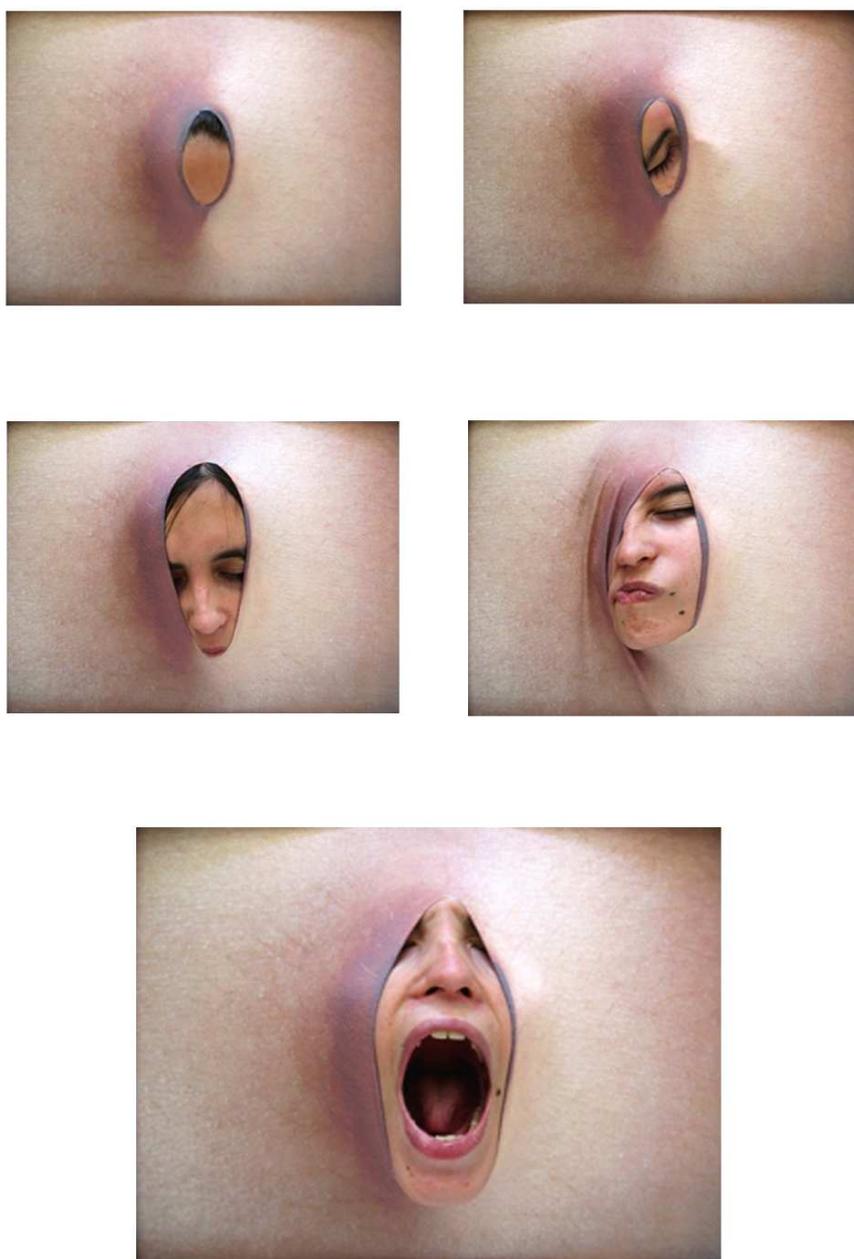
No trabalho que apresentarei como projeto de conclusão de curso, na *Pinacoteca do Instituto de Artes*, no espaço 3, crio, assim como Bataille, um sistema bipolar de comparações. Apresentarei dois trabalhos, compostos de vários elementos. O primeiro é composto de duas peças: duas fotografias (60 x 45 cm, 150 cm de extensão do tricô) com aplicação de tricô; e o segundo, de uma série de 11 fotografias (30 x 40 cm), nos quais crio a relação *boca/umbigo*.

Se por um lado, temos as relações e considerações já mencionadas, que Bataille faz da boca, que também vêm a fazer parte deste trabalho – aponto que a minha ruptura é a partir do umbigo.

¹⁴ KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**, (2002, p. 178-179).

Se partirmos do preceito que o umbigo, antes da boca, é o canal o qual supria nossas necessidades alimentícias, o índice de um orifício, o qual possui uma memória de existência primeira, sem a necessidade (como a boca) de verbalização. Através do umbigo não precisamos pedir por alimento, simplesmente o recebemos quando existe esta necessidade. Cria-se uma relação que vai além do verbal. O que entra, o que sai? O que vem de dentro, o que vem de fora? O que implica esta memória primal e a animalidade do homem tão procurada pelos surrealistas?





(Fig. 11). **Sol Casal**, *Umbigo*, 2008, fotografia, 30 x 40 cm.

4.2. Boca – entre o prazer e a dor

Compartilho da idéia de Bataille sobre o fato de que nos seus maiores momentos de prazer ou dor a expressão da boca humana não é espiritual e sim animal.

Talvez exista um limite muito tênue (ou talvez não exista) entre a expressão de dor e de prazer em relação às feições do ser humano.

A boca, de fato, é o elemento onde mais transparece esta dualidade... Podemos ilustrar isso com imagens da História da Arte, principalmente pinturas e esculturas religiosas, nas quais as expressões contêm este caráter. *O Êxtase de Santa Tereza* (Fig. 12) escultura de autoria de Gian Lorenzo Bernini, esculpida durante o período de 1645-1652, é um exemplo desta dualidade.

4.3. O trabalho das imagens

Para o trabalho apresentado na *Pinacoteca*, o qual mencionei acima, composto por duas fotografias com extensões de tricô, utilizo duas imagens do meu próprio corpo (Fig.13) que jogam com as expressões de *prazer/dor* e *dentro/fora*.

O tricô, que sai de uma parte da imagem da face (Fig. 14), vai de encontro com outra imagem - fotografia de um *close* de mãos tricotando (agulhas, mãos, lã), unindo-as. Este trabalho não só joga com as questões representativas, mas também sugere significados que vão além do campo representativo para entrar num campo simbólico.

O trabalho *Umbigo* (Fig. 11), também apresentado neste projeto, é a captação de uma performance realizada por mim, na qual a imagem da minha barriga (especificamente a região do umbigo) é impressa em tecido, sendo este esticado em um bastidor (que sofre um corte onde esta localizada a imagem do umbigo) onde desempenho uma pressão, uma tentativa de saída do corpo por um orifício do corpo.

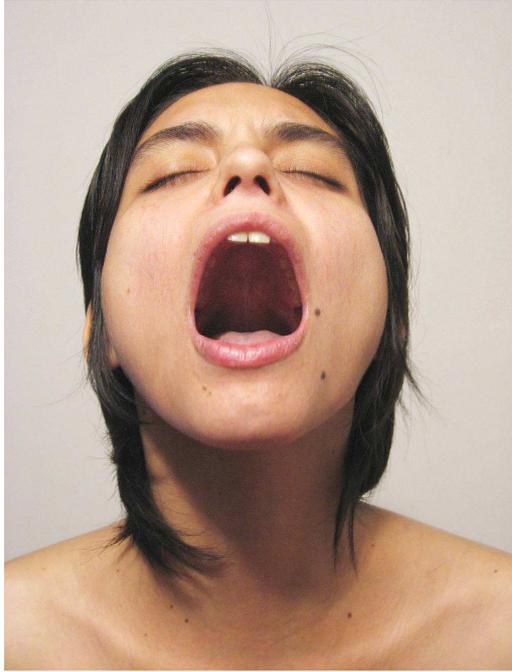
Observo nestes dois trabalhos caminhos distintos que convergem num ponto: o questionamento da imagem.

No primeiro trabalho, o questionamento se dá através do corte e a aplicação de tricô, que vai de encontro com a outra imagem, sublinhando a ruptura e afirmando a representação e resignificação da imagem.

No segundo trabalho o caminho é inverso - o que era na realidade uma performance no mundo tridimensional, é agora apresentado de maneira plana em uma fotografia, jogando com as realidades – de um lado temos a imagem da imagem do corpo e, de outro, temos a imagem do corpo que seria “real”, também representado - de modo a causar um estranhamento, uma vez mais o questionamento da própria imagem.

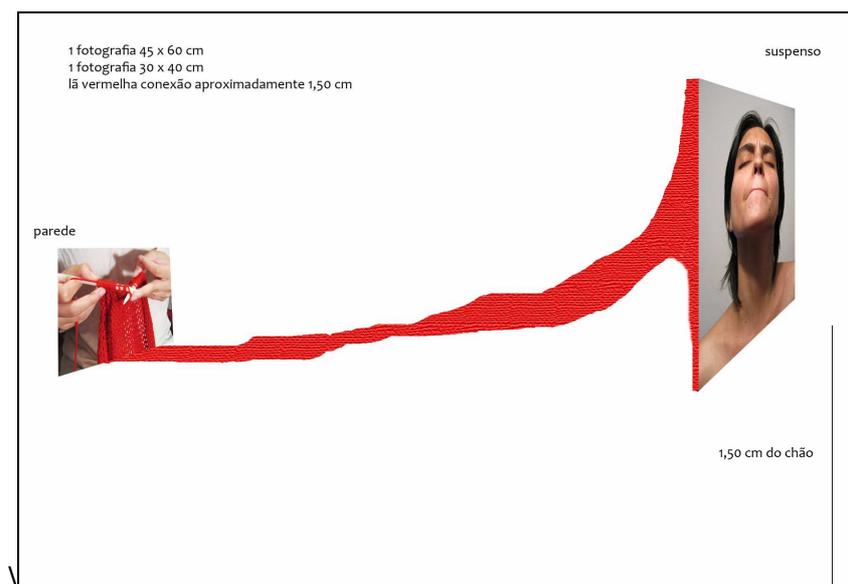
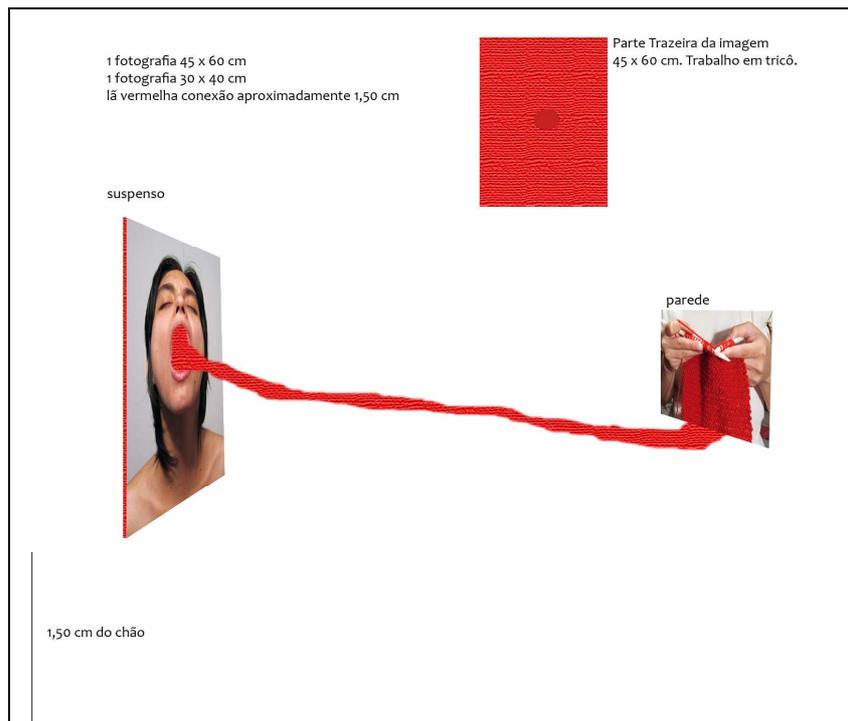


(Fig. 12)
Gian Lorenzo Bernini,
O Êxtase de Santa
Tereza, 1645-1652,
mármore.



(Fig. 13)
Sol Casal, *Sem título*, 2008,
fotografia, 60 x 45 cm cada.





Esquema representativo de montagem.

5. Conclusão

Neste texto organizo idéias, a partir do meu fazer artístico, oscilando entre uma imersão e um distanciamento em minha produção prática e as questões que a envolvem.

Concluo que o corpo, como suporte e meio reflexivo, assim como a imagem do mesmo, possibilita a abertura para algo mais - *um novo corpo* - corpo simbólico e representacional.

São questões que pretendo estudar mais a fundo, pois aparecem a todo o momento em meu trabalho. Como se dá esse transporte entre mundos representacionais? Quais sensações e sinestésias ocorrem nessa mescla e contaminação de campos? Essas (e outras) questões foram aqui levantadas; algumas mais desenvolvidas, outras mostram só a pontinha do fio do novelo a ser tecido – trazendo-me cada vez mais clareza de que o fazer artístico é muito mais rico acompanhado de um pensamento reflexivo e crítico.

Percebo como essa trajetória levou-me a uma abordagem mais pessoal e impactante com as questões da representação do corpo na arte, tentando fugir aos estereótipos, gêneros e maneirismos. Não sei se realmente consegui alcançar o meu intento, mas o caminho está aí – a minha frente.

6. Bibliografia

Livros

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BAQUÉ, D. **La fotografía plástica**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.

BATAILLE, George. **El Aleluya – y otros textos**. Madrid: Alizanza Ed., 1988.

_____. **O Erotismo**. Lisboa: Edições Antígona, 1988(b).

BECKER, Jéssica. **Trama de Nós-Cegos**. Porto Alegre, 2006, trabalho de conclusão de curso, Instituto de Artes, UFRGS.

BOURGEOIS, Louise. **Destrução do Pai – Reconstrução do Pai**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Lógica de la sensación**. Madrid: Arena, 2005.

DIDI-HUBERMAN, George. **L'Empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ENGBERG, S. **Kiki Smith: A gathering, 1980-2005.** Minneapolis, W. Art Center, 2005.

FLUSSER, Vilém. **Los Gestos.** Empresa editorial Herder S.A. Barcelona, 1994.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo, Perspectiva, 2005.

JEUDY, Henri-Pierre. **O Corpo como Objeto de Arte.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KERN, Maria Lucia Bastos. **Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985).** Porto Alegre: Ed.da UFRGS, 1995

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna.** tradução de Julio Ficher. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **O Fotográfico,** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

RUÍDO, María. **Ana Mendieta.** Ed. Nerea, 2002.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone (Org). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos.** Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SAYAG, Alain (Intr.) **De la photographie comme um dès beaux-arts.** Coleção: Photo Poche / Centre National de la Photographie, 1989.

SILVA, Mariana Silva da. **Pontos de Contato**. Porto Alegre, 2000, trabalho de conclusão de curso, Instituto de Artes, UFRGS.

WEITEMEIRER, Hannah. **Klein**. Köln, Taschen, 2005.

Catálogos

Catalogo Fundación “La Caixa”, **Penone Giuseppe**, 2004.

Femininmasculin : le sexe de l'art. Paris: Gallimard/Electa, 1995.

Artigos

MACHADO, Arlindo. **A Fotografia como Expressão do Conceito**. In: *Studium*, Campinas, n. 2, 2000.

Web

<http://pens-artes.blogspot.com>

<http://psicanaliselacanianana.vilabol.uol.com.br/biografia.html>

<http://www.wikipedia.org/>

