



**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Mestrado**

**A marca corporal como registro de existência e a pele como superfície de experiência:
o contato como paradigma para as imagens impressas do corpo**

Carolina Corrêa Rochefort

Porto Alegre

2010

**A marca corporal como registro de existência e a pele como superfície de experiência:
o contato como paradigma para as imagens impressas do corpo**

Carolina Corrêa Rochefort

***A marca corporal como registro de existência e a pele como
superfície de experiência:***

o contato como paradigma para as imagens impressas do corpo

Texto apresentado como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre –
Programa de Pós Graduação em Artes
Visuais do Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha

Porto Alegre, dezembro de 2010

Carolina Corrêa Rochefort

*A marca corporal como registro de existência e a pele como superfície
de experiência:
o contato como paradigma para as imagens impressas do corpo*

Dissertação realizada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Arte Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Eduardo Vieira da Cunha

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Mônica Zielinsky

Prof. Dr. Flávio Gonçalves

Profa. Dra. Angela Pohlmann

Mas uma inteligência voltada para a ação que irá realizar-se e para a reação que se seguirá, que apalpa seu objeto para receber, a todo instante, sua impressão móvel, é uma inteligência que toca algo do absoluto. (BERGSON, Henri, 2005, p.XII)

AGRADECIMENTOS

Ao professor orientador Dr. Eduardo Vieira da Cunha, pela acolhida e compreensão desse percurso, pela sua valiosa, sensível e dedicada orientação e por acreditar e incentivar cada momento da elaboração desta experiência artística, desta pesquisa.

Aos professores do Curso do Programa de Pós-Graduação do IA/UFRGS em especial a Monica Zielinsky e Flávio Gonçalves, que contribuíram de forma decisiva e construtiva para o contorno da pesquisa.

À CAPES que possibilitou essa pesquisa.

À colega Vivian Herzog, por tantas conversas e sugestões que corroboraram para o desenvolvimento e fluência deste trabalho.

À professora e grande amiga Angela Pohlmann, pela preciosa convivência desde o estado embrionário da presente pesquisa e pelo frequente apoio e confiança depositados.

À belle mair Caia o apoio, interesse e carinho dispensados nas traduções de textos e em frequentes gestos e palavras de estímulo.

Ao meu querido amigo Roberto Theniro, por proporcionar bons encontros, potentes de imaginação e que construíram a finalização deste trabalho.

Ao Mad e ao Toddy, grandes amigos, pelos momentos de reflexão e descontração.

Às pessoas especialmente amadas, referências: mãe, pai, Gabi e Rafa, pela compreensão, paciência e amor, e por sempre acreditarem em mim.

A todos aqueles que conviveram comigo durante a realização desta pesquisa.

SUMÁRIO

ÍNDICE DAS IMAGENS.....	08
RESUMO.....	11
ABSTRACT.....	12
DOBRA INTRODUTÓRIA	13
CAPÍTULO I	
1.1. Um encontro com a superfície: quando o corpo vira matriz	21
1.2. Imagens cegas: uma proposta crítica por imagens visualmente táteis.....	42
CAPÍTULO II	
Corpo Matriz.....	63
CAPÍTULO III	
Corpo Acontecimento.....	92
CAPÍTULO IV	
Corpo Impressão.....	110
PROVISORIAMENTE FINALIZADO.....	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 01. Sítio Rupestre de Nova Palmeira, PB/Brasil.....	17
Figura 02. Ana Mendieta. Silueta. Works in México, 1973-1978.....	17
Figura 03. Lygia Clark. Série Bicho, 1960. Metal articulável.....	18
Figura 04. Hélio Oiticica. Parangolé, 1960.....	18
Figura 05. Iberê Camargo. Tudo te é falso e inútil, 1992, óleo s/tela.....	24
Figura 06. Carolina Rochefort. Série Corpóreo Imaterial. 2003. Fotografia PB, 20,5 X 25 cm.....	31
Figura 07. Carolina Rochefort. Camadas marcadas II. 2004. Xilogravura s/ papel arroz 30X30 cm.....	33
Figura 08. Carolina Rochefort. Transferência Marcada/série 1. 2004. Litografia s/ papel arroz, 61X288 cm.....	34
Figura 09. Carolina Rochefort. Cicatrizes de outrora Costuras do agora (detalhe). 2007. Gravura em metal, s/ papel japonês e hannemuhlle, linha cirúrgica, 26 X 26 cm (cada impressão).....	35
Figura 10. Carolina Rochefort, a sete palmos (detalhe). 2009. impressões em alginato; dimensões variáveis.....	50
Figura 11. Carolina Rochefort, a sete palmos. 2009. impressões em alginato; dimensões variáveis.....	51
Figura. 12. Carolina Rochefort. Registro Ação CONTÁTIL, 2009. Papéis vegetal 15X12 cm aproximadamente.....	52
Figura. 13. Carolina Rochefort. Registro Ação CONTÁTIL, 2009. Papéis vegetal 15X12 cm aproximadamente.....	52
Figura. 14. Carolina Rochefort. Comjunção A1 ou +, 2009 Fotografia digital, impressão s/ back light (dimensões variáveis), caixa de luz 13X36X27,5 cm.....	53
Figura. 15. Carolina Rochefort. Leve-me, 2009. Impressão em alginato (dimensões variáveis), caixa mdf 20,5X15X3 cm.....	55
Figura. 16. Lygia Clark, Série Bicho, 1960, Metal articulável.....	59
Figura. 17. Hélio Oiticica, detalhe do Penetrável Éden, 1969.....	59

Figura 18. Helio Oiticica, Parangolé, "Miro da Mangueira com Parangole", 1964.....	59
Figura 19. Lygia Clark, Proposição <i>Caminhando</i> , 1964.....	61
Figura 20. Contorno de mão na caverna de Peche Merle França.....	68
Figura 21. Impressão de uma mão (Gruta de Gragas), ano 30.000 a.C.....	70
Figura 22. Ana Mendieta. Silueta. Works in México, 1973 a 1918.....	72
Figura 23. Ana Mendieta. Silueta. Works in México, 1973 a 1918.....	73
Figura 24. Ana Mendieta. Silueta. Works in México, 1973 a 1918.....	73
Figura. 25. Parede 6º andar do Prédio da antiga Fábrica Cotada – Exposição Arte no Porto III – 10/2009.....	77
Figura. 26. Parede 6º anda do Prédio da antiga Fábrica Cotada – Exposição Arte no Porto III – 10/2009.....	78
Figura. 27. Carolina Rochefort Transferência em Transformação, 2009, Frottage s/ papel seda; dimensões variáveis.....	78
Figura. 28. Carolina Rochefort Transferência em Transformação, 2009, Frottage s/ papel seda; dimensões variáveis.....	79
Figura. 29. Carolina Rochefort, COMjunção a1 ou +, 2009 Fotografia digital, impressão s/ back light (dimensões variáveis); caixa de luz: 13X36X27,5 cm.....	83
Figura. 30. Carolina Rochefort, COMjunção a1 ou +, 2009 Fotografia digital, impressão s/ back light (dimensões variáveis); caixa de luz: 13X36X27,5 cm.....	84
Figura 31. Carolina Rochefort. 10X10 # 1X1 (detalhe); 2009; Gravura em metal, ponta seca; dimensões aproximadas 1mX1m.....	86
Figura 32. Carolina Rochefort. 10X10 # 1X1; 2009; Gravura em metal, ponta seca; dimensões aproximadas 1mX1m.....	87
Figura 33. Carolina Rochefort. Dobraobra; 2010; dimensões aproximadas 1mX1m.....	89

Figura 34. Carolina Rochefort. Dobraobra (detalhe); 2010; dimensões aproximadas 1mX1m.....	90
Figura. 35. Carolina Rochefort. Registro Ação CONTÁTIL, 2009. Papéis vegetal 15X12 cm aproximadamente.....	101
Figura. 36. Carolina Rochefort. Registro Ação CONTÁTIL, 2009. Papéis vegetal 15X12 cm aproximadamente.....	101
Figura. 37. Carolina Rochefort. Registro Ação CONTÁTIL, 2009. Papéis vegetal 15X12 cm aproximadamente.....	102
Figura 38. Lygia Clark, Proposição Caminhando, 1964.....	106
Figura 39. Lygia Clark, Proposição Caminhando, 1964.....	107
Figura 40. Santo Sudário ou Sudário de Turim.....	112
Figura 41. Giuseppe Penone. <i>Souffle – Sopro</i> , 1978.....	114
Figura. 42. Carolina Rochefort, <i>a sete palmos</i> (detalhe), 2010 impressão s/ alginato.....	118
Figura.43. Carolina Rochefort. <i>a sete palmos</i> , 2010, impressões em alginato, dimensões variáveis.....	118
Figura.44. Del Pilar Sallum. <i>Impressões</i> , 1995-1996, Latão fundido. 3,5X 3,0 cm aprox. cada.....	119
Figura. 45. Carolina Rochefort. <i>Leve-me</i> , 2009, impressão s/ alginato, 20X15X2,5 cm.....	123
Figura. 46. Carolina Rochefort. <i>Leve-me</i> , 2009, impressão s/ alginato, 20X15X2,5 cm.....	123

RESUMO

A marca corporal como registro de existência e a pele como superfície de experiência: o contato como paradigma para as imagens impressas do corpo é uma pesquisa de mestrado em Poéticas Visuais que articula questões provenientes de uma prática artística que é fundamentada em procedimentos gráficos e numa produção textual reflexiva.

O objeto de estudo desta pesquisa parte da idéia de inscrição e transferência de imagem, procedimentos encontrados na maioria dos processos ligados à gravura e à fotografia, meios gráficos explorados na prática em questão. Utilizo rugas, marcas e dobras gravadas na superfície da pele para apontar o corpo como superfície de inscrição singular (marcado pelo tempo e pelos acontecimentos vividos por cada um) bem como o gesto que marca, promovido por esse corpo marcado. O fluxo dos procedimentos e dos conceitos adotados na pesquisa aponta para uma poética da experiência, pois encontra no contato, no encontro entre as superfícies/corpos, o mote para a produção e reflexão do presente fazer.

Apresento, como resultado da pesquisa, trabalhos/proposições e séries de imagens impressas que têm, como conceito operatório, a impressão da superfície do corpo humano, ou seja, o corpo como matriz para as imagens, bem como o seu gesto como produtor de imagens, pensando o corpo, o humano, como matéria para a produção de imagens, onde o tátil e o visual comungam na experiência artística e em seus resultados. Assim, busco uma crítica às imagens puramente visuais, convidando o “espectador” a contatar as superfícies, os corpos num movimento que procura, através do sentido tátil, a experiência artística heurística.

O estudo conduz a aproximações com obras de artistas contemporâneos, com ênfase na produção dos artistas brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica pelo caráter experimental de suas propostas artísticas; com a filosofia, pelo viés de autores como Gilles Deleuze, Henri Bergson e Walter Benjamin; com a história e crítica da arte, dialogando com ideias traçadas por Didi-Huberman e Mario Pedrosa.

ABSTRACT

The corporal mark as existence registration and the skin as surface of experience: the contact as paradigm for the images printed of the body is a master's degree research in Poetic Visual that articulates coming subjects of an artistic practice that it is based in graphic procedures and in a reflexive textual production.

The object of study of this research part of the registration idea and image transfer, procedures found in most of the linked processes to the engraving and the picture, graphic means explored in practice in subject. I use wrinkles, marks and folds recorded in the surface of the skin to point the body as surface of singular registration (marked by the time and for the events lived by each one) as well as the gesture that marks, promoted by that marked body. The flow of the procedures and of the concepts adopted in the research appears for a poetic of the experience, because he/she finds in the contact, in the encounter among the surfaces/body, the motto for the production and reflection of the present to do.

I present, as a result of the research, works/propositions and series of images printed that you/they have, as operative concept, the impression of the surface of the human body, in other words, the body as head office for the images, as well as his/her gesture as producing of images, thinking the body, the human, as matter for the production of images, where the tactile and the look take communion in the artistic experience and in their results. Like this, I look for a critic purely to the images visual, inviting the "spectator" to contact the surfaces, the bodies in a movement that seeks, through the tactile sense, the heuristic artistic experience.

The study leads to approaches with contemporary artists' works, with emphasis in the Brazilian artists' Lygia Clark production and Hélio Oiticica for the experimental character of their artistic proposals; with the philosophy, for the authors' inclination as Gilles Deleuze, Henri Bergson and Walter Benjamin; with the history and critic of the art, dialoguing with ideas drawn by Didi-Huberman and Mario Pedrosa.

DOBRA INTRODUTÓRIA

Dobra introdutória

Eu tenho que ser legível quase no escuro.

*(Clarice Lispector **Um sopro de Vida**)*

O que delineio a seguir são reflexões provenientes de uma fazer artístico imerso na linguagem gráfica e fotográfica, um fazer que encontra, na transferência (produção) da imagem, a essência de um modo de fazer, um *conceito operatório* para a construção de uma poética plástica.

As linguagens da gravura e da fotografia¹ são peculiares na sua dimensão construtiva, ou seja, em seus modos de produzir imagens, os quais exigem a presença e/ou contato de um corpo, um objeto da realidade. Como uma coleta, um decalque do corpo referencial sobre outro corpo, outra superfície. Assim, as imagens gráficas são pensadas como traços, vestígios de um corpo, de encontros entre corpos, imagens construídas na experiência, existindo, nessas imagens, uma presença do corpo que dá lugar a uma imagem de sua ausência. Esse paradigma do contato encontrado na feitura das imagens da gravura e da fotografia é a linha condutora da presente pesquisa.

Porém, o paradigma proposto, o contato, é digno somente daquele que produz? O contato com a matéria, que está localizado na cozinha, na produção, na feitura da imagem, é experiência somente daquele que convenciamos pensar como um “corpo artista”? Esse trabalho de mestrado convida o pensamento para ir *Caminhando*, como queria Lygia Clark, pelo caminho da experiência artística. Coloca em questão o contato, e, por isso, a visão, como o modo de fazer das linguagens gráficas, fotografia e gravura, cujo resultado é uma imagem dada na presença do corpo, no contato, na projeção uma imagem traço do corpo.

Nesse sentido, a pesquisa procura “abrir” as portas das cozinhas, convidando a descobrir novas formas, novas imagens de contato para esse modo de fazer que

¹ Aqui a fotografia é pensada em seus modos de produção fotoquímica.

coloca em crise a obra, na forma de uma imagem vestígio e no convite para a produção das imagens, a experiência artística enquanto desejo e gesto. E, por estar centrada na feitura mesma das imagens, é que a presente pesquisa irá trazer o aspecto experimental do fazer. Assim, *A marca corporal como registro de existência e a pele como superfície de experiência: o contato como paradigma para as imagens impressas do corpo* pode ser pensada como uma pesquisa em poéticas visuais que investe no sentido experimental do modo de fazer gráfico e fotográfico: o momento do imprimir, do coletar, do contatar corpos, imprimir impressões.

Investe naquilo que está ligado ao subjetivo, ao que passa um corpo, ao agora. Aquilo que se produz nele e, também, no outro, o que os atravessa, modifica, apontando, dessa forma, para uma potência produtiva, presente igualmente no que é imagem, no que resta, no que é traço. Aquilo que cada um produz, revela, experimenta no contato de seu corpo, e na relação com o objeto artístico que ultrapassa a sobriedade visual das imagens e busca, no contato, no tátil, a presença corporal.

A presente pesquisa procura questionar os modos de produção, de criação de imagens, propondo uma maneira que não se caracterize por uma representação visual da realidade, uma imagem construída visualmente, mas uma imagem laborada por uma espécie de coleta, por um gesto corporal. Propondo, conseqüentemente, *imagens cegas*, quase-imagens, imagens coletadas, representações que jogam com o tátil e o visual, imagens que coloquem em jogo, pelo próprio modo de feitura, uma potência da experiência que convida o espectador, o outro, a jogar com o instante da experiência artística, a compor, a descobrir, na duração do gesto de contatar, e na visualidade tátil das imagens traço. Assim, a pesquisa questiona a ideia de *mímises*, de imitação, de cópia e de duplo, muitas vezes colocada de forma depreciativa a respeito dessas imagens. Mostrando o lado positivo, que diz da feitura, da cozinha da imagem, da fôrma e da forma.

Estruturo o corpo da pesquisa em três corpos, três capítulos, três tempos, três instantes da feitura das imagens táteis: *Corpo Matriz*, *Corpo Acontecimento* e *Corpo Impressão*. Por um texto que vai tateando como se experimentasse saber das coisas que não se sabia ainda, num estado de contínua resolução, esses corpos se

misturam. O *corpo matriz*, mutante, parece desejar nesse momento -- o do imprimir, o qual chamarei de *corpo acontecimento* -- abrigar, mesmo que temporariamente, esta indeterminação pulsante, essa modificação constante em um corpo que é vestígio, um *corpo impressão*. O contato entre as superfícies/corpos, o *corpo acontecimento* torna-se o momento da criação, da troca, ou seja, o encontro que acontece no limite, num território que é comum aos dois corpos, às duas imagens. Imagens produzidas num território de ninguém, que está a meio caminho entre inscrição e impressão.

Nesta escrita não pretendo resolver os problemas dessas imagens, mas torná-los potentes enquanto questões abertas, passagens, que, atravessadas, vão construindo traços indeterminados num emaranhado de perguntas, de confissões, de citações, de apropriações e de reflexões que tangenciam e impulsionam a discussão dessa escritura tátil. Algumas vezes na leitura de tal escrita, pode-se ter a sensação da repetição, da poetização, um sentimento de ser jogado, de estar jogando com o tempo, um acontecimento, um espaço, um corpo. Um jogo de tempo cíclico, repetitivo, porém diverso e talvez irreversível, como cada minuto do tempo que difere e não volta. É..., já foi...

O corpo parece entender e registrar em sua superfície, zona de contato, o jogo do tempo. O corpo é a origem, origem no sentido benjaminiano, ou seja, que nos fala de vida e também de morte. O corpo é atualizado no jogo do tempo, a cada impressão, e, por isso, é matéria para a produção de *imagens cegas*. Matéria visualizada no gesto, na marca corporal que atesta sua presença. Corpo que sou, que és: meio de existência. O *corpo matriz* é a forma/fôrma, produz a forma e a contra-forma. E, na magia das imagens do corpo do homem primitivo, revela o poder do contato. O poder da presença do corpo. O mesmo poder da série *Siluetas* da artista Ana Mendieta (1948-1985) dado na ausência do *corpo matriz*, no seu contato com as matérias, na magia do traço. Numa presença em forma de ausência que carrega a potência de origem, como uma *imagem dialética* que, na qualidade de *imagem traço*, aponta para o corpo da mesma forma que indica sua ausência. Segundo Victor Stoichila (2009) a história da arte está marcada pela dialética da relação presença/ausência, a começar pela marcas da discussão sobre a origem da

pintura desde Plínio, o Velho, com o mito da imagem projetada, da circunscrição dessa imagem sombria, imagem traço, um *corpo impressão*.



Fig 01. Sítio Rupestre de Nova Palmeira, PB/Brasil



Fig 02. Ana Mendieta, *Siluetas* Works in México, 1973-1978.

Um *corpo impressão* que se recusa a mostrar tudo; ele não revela o encontro, apenas indica um encontro, deseja, pelos vestígios deixados, as marcas, re-encontros, encontros refeitos. Impressões que dizem respeito à opacidade, ao secreto, ao segredo. Impressões impregnadas de mistério. Um enigma, o poder das *imagens cegas*, que se refaz a cada interpretação, em cada observador, a cada encontro. O que elas nos dizem é de um “modo de fazer” que está relacionado ao corpo, que vem do corpo, mas ainda assim não desfaz o mistério, permanecendo o enigma. Parece ser o contato, esse efeito de presença, o que perturba, de alguma maneira, o observador.

As leituras de Henri Bergson, Gilles Deleuze e José Gil contribuíram, a partir do conceito de *acontecimento*, para a defesa e argumentação desse momento do

modo de fazer *imagens cegas*, o imprimir. O *corpo acontecimento* irá tratar do contato, do encontro. De quando produzimos trocas, deixamos e construímos novas marcas. O *corpo acontecimento* é forma e contra forma, é o instante decisivo, é Kairos, o momento crítico colocado misteriosamente no corpo impressão. Representa o movimento das relações, do corpo e da matéria, por isso fala da experiência, do que acontece. É o instante cego presente na marca dos corpos impressão. Um corpo instante que encontra referência nas proposições realizadas por Lygia Clark (1920-1988) e Helio Oiticica (1937-1980). *Corpos acontecimentos* realizados pelo público, localizados na produção, na experiência artística.

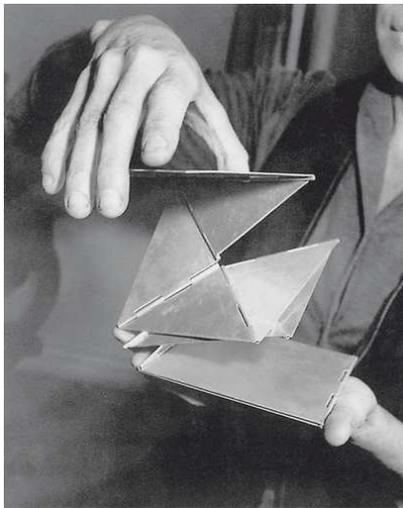


Fig 03. Lygia Clark, *Série Bicho*, 1960, Metal articulável

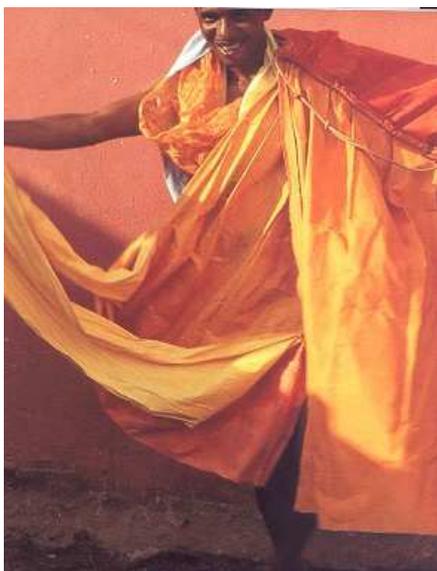


Fig 04. Helio Oiticica
Parangolé, 1960

Direi, então, que a pesquisa produz imagem e um texto que tateiam, que propõem o tato, na experiência através de impressões, montagens, gestualidades corporais a buscar novas impressões, a descobrir, na experiência do contato, novas formas, contra-formas que questionem a visualidade, a própria escrita. Assim como as impressões, que esse texto busque passagem para questionamentos, que ele seja potencializador de incertezas sem perspectiva de finalização, como o templo cíclico dos corpos que compõem a pesquisa... permanecendo o mistério, um desejo de outros corpos.

1.1 - Um encontro com a superfície: quando o corpo vira matriz

Minha prática plástica pessoal está relacionada, ou é construída, por um fazer e pensar gráficos e fotográficos. Alguns procedimentos e ideias referentes a esse tipo de linguagem gráfica atravessam este percurso artístico: matriz, gravar, imprimir. Porém, essas referências à linguagem são acometidas por um olhar que as pretende direcionar para o corpo, que deseja uma imagem do corpo, uma busca pela essência (do corpo e do fazer), uma imagem que emerge à flor da pele. Pois falo de um corpo artista, de um corpo experiência Minha trajetória construtiva é o que (me) permite, ou o que pode permitir apreender o sentido de meus deslocamentos, movimentos naturais feitos de diferenças e mudanças, deslocamentos espaciais e transformações temporais, e que são pensados como semelhantes aos acontecimentos do ser vivo. Como Iberê Camargo, obstinado pela busca de um sentido existencial, presente nas ações experimentais, afirmou em uma entrevista:

Penso em Sísifo, obrigado a rolar uma pedra sem pausa e sem repouso. A ele assemelha-se o pintor que dia e noite é obrigado a pintar, sem trégua, durante a vida toda, sem esmorecer. Mas o que seria do Sísifo se não fosse mais obrigado pelos infernos a rolar sua pedra e do pintor que não sentisse a compulsão de pintar, de pintar sem trégua? Seriam ambas criaturas sem destino, dentro deles cavar-se-ia um imenso vazio. (*Iberê Camargo em entrevista à Revista Cultura, 1963*).

Ou, ainda, como para Lygia Clark, que “fazer arte era antes me elaborar como ser humano; não era ter nome ou ter qualquer tipo de conceituação” (CLARK, apud: FABBRINI, 1994, p.11.). Lygia é o nome de uma existência artística que irá levar a extremos o limite (se é que existe esse limite) entre arte e vida. A artista apresentou estratégias que dialogarão com a presente pesquisa. Algumas destas

estratégias compõem a paisagem da produção dos artistas dos anos 60²: liberar o objeto artístico de uma aura mítica e formalista criando “objetos-vivos” nos quais se percebe um sentido processual, uma espécie de potência vital, misturando matérias, imagens, ou, mesmo, objetos presentes no cotidiano; trazendo a participação ativa do espectador na recepção ou na própria criação da obra (percepção e ação). Esse momento da arte, nos anos 60, é marcado por um forte apelo ao sentido sensorial, uma crise da existência humana que se faz sentir no final do século XIX, no XX, e, que ainda parece persistir, no século XXI. Esse corpo carente de sentido, de sentir, será convidado a participar, a experienciar a prática artística: a existência do artista, ou seja, a experiência do artista, daquele que cria, pensada até aqui como um fazer especializado, e que implica processos de subjetivação, será compartilhada, ou mesmo realizada por esse outro, antes exterior aos processamentos subjetivos do fazer artístico. Suely Rolnik chama esse momento de criação de “corpo vibrátil”, “no qual o contato com o outro, humano e não-humano, mobiliza afetos, tão cambiantes quanto a multiplicidade variável que constitui a alteridade”. Assim, esses artistas tratam de seus processos artísticos, de sensações, de experiências, de existências “que se lança numa liberdade de experimentação que atinge perigosos limiares do corpo (...) na busca de uma ressensibilização da subjetividade.” (ROLNIK, S. In: *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*).

Nesta pesquisa, tramo um emaranhado entre o corpo do artista e o seu fazer, entre corpo e procedimentos: a matriz, que é superfície, é pensada como corpo, espessura, um corpo em construção; a gravação, que é a ação de marcar, o gesto, é pensada como inscrição, marca presente na superfície corporal; e o imprimir é pensado como o encontro, a transferência, a troca e um de seus “resultados”, ou melhor, uma das possibilidades do *imprimir*, a impressão, o que resta do encontro, da troca, uma ausência que se faz presente pela trama marcada da superfície.

² Segundo Suely Rolnik, “nos anos 60, momento em que se dá o passo radicalizador na obra de Lygia Clark, o projeto de religar arte e vida, além de intensificar-se nas práticas artísticas em experimentações de toda espécie, extrapola suas fronteiras e contamina a vida social, tornando-se uma das palavras de ordem do explosivo movimento contra-cultural que agitou a época, lançando as bases de uma transformação irreversível da paisagem humana que ainda hoje não foi absorvida integralmente.” (In: *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*)

Esses procedimentos estão imbricados, emaranhados no corpo do trabalho e no meu corpo, enquanto artista, como percepção, sensação, como feitura, ação e pensamento, pois, como coloca Hélio Oiticica, a “arte verdadeira não separa a técnica da expressão, a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se ‘aprende’ e é adaptado a uma expressão, mas está indissoluvelmente ligada à mesma” (FERREIRA, e COTRIM, 2006, p. 83). Esses procedimentos orientam a pesquisa, eles impulsionam a reflexão. São gestos construtivos. São gestos do efêmero. Gestos de ausência e de presença. Gestos que estimulam, excitam o tátil.

Relacionada e construída por um fazer e pensar gráficos e fotográficos, considero que minha prática artística (“sistematizada”) teve início em 2003, e que de lá pra cá venho buscando refletir e problematizá-la. Alguns procedimentos e ideias referentes a esses modos de linguagem gráfica atravessam o percurso prático plástico pessoal. Parto de uma experiência que pretendeu, primeiramente, cruzamentos entre as linguagens da fotografia e da gravura. Linguagens que sempre me pareceram muito próximas, a começar por questões relativas aos procedimentos de cada uma. Traço algumas relações, por exemplo, no que diz respeito à matriz, e ao negativo; ambas as linguagens utilizam esse corpo que é gerador, que possui imagens em potência, que tem a potência de criar e transformar. Eles mesmos são corpos passíveis de transformação! A impressão gráfica e a fotográfica são vistas como o vestígio, marcas de um acontecimento. Marcas que estão impregnadas do acontecimento, mas que podem ser “deformadas” por quem as olha.

Assim que, ao invés de “engessar” ou “endurecer” o fazer artístico e alguns procedimentos em comum, as duas linguagens impulsionam a pesquisa. O seu decurso é pensado a partir da percepção dos atos de marcar, do gesto, da marca e que são transferidos para outra superfície, impressos. Interessa esse momento, esse gesto temporal de troca, de contato, ou seja, dos momentos de gravação e impressão. Tanto a ação de gravar, quanto a de imprimir são pensadas de forma

construtiva³: ações que constroem, que transformam a superfície, que transformam quem as percebe.

É das percepções e sensações dos momentos de gravar e imprimir que se desenvolve a materialidade, as texturas tão caras à pesquisa. O infinitamente pequeno, o detalhe contido na textura dessas superfícies, superfícies de contato, são topografias criadas igualmente pelo contato do corpo, pelas discontinuidades, pelas anamorfoses experienciadas, criadas. A impressão pelo contato é o que articula o trabalho: imprimir um corpo, impressões de um corpo. A matéria nasce desses entrelaçamentos, e o mínimo contido na matriz se amplifica, as marcas, texturas tramadas nos corpos, pelos corpos. Como nos diz Mônica Zielinsky sobre a materialidade da pintura de Iberê Camargo: “é obra que tem na matéria sua fundamental razão de ser. Ação sobre a matéria, a angústia que revolve e eleva essa rugosa massa pictórica cheia de pigmento sobre as superfícies.” (Iberê Camargo: da técnica à poética. In: http://www.coresprimarias.com.br/ed_2/ibere_camargo_p.php. Acesso 19/01/2010.). E penso nas superfícies das pinturas de Iberê como peles, como a superfície das coisas trabalhadas, construídas exprimidas pelas cisões, relevos e rugas.



³ Parto da idéia de formatividade, noção de formação articulada pelos construtivistas russos. Ao longo do texto essa ideia será trabalhada.

Fig 05. Iberê Camargo, *Tudo te é falso e inútil*, 1992, óleo s/tela

Acontecimentos que transformam superfícies, corpos. No momento entre a gravação e a impressão, o acontecimento *imprimir* é a articulação entre a imagem gravada e a imagem impressa, é a troca, o encontro, transformação das superfícies, e por esse fantasiar cria não apenas um próximo passo, no sentido cronológico, uma regra, ou mais um dos tantos procedimentos relacionados às técnicas gráficas, mas acontecimentos, encontros. Nos encontros, a matéria se revela; nos contatos, uma matéria se forma, o tecido do nó que aponta para uma marca, uma presença/ausência. Aqui “o artista é visto como aquele que desenvolve uma ciência das aderências”⁴, dos encontros e trocas que produzem riquezas mínimas que remetem a um dado primitivo da matéria, articulações da matéria, a qual nasce do entrelaçamento das peles, pelos nós, nó de ligação. Tramar texturas, tecê-las por entrelaçamentos, criando fragmentos que revelam a forma, a fôrma, a trama esqueleto. Na presente pesquisa esses procedimentos, os quais, muitas vezes, são vistos como puro procedimento técnico, aqui, são entendidos como procedimentos poéticos, relativos (ligados) ao corpo⁵, ao que ele, corpo, vive, ao que ele passa e ao que passa: o efêmero. Procedimentos que delimitam a pesquisa, que guiam a reflexão. Mais do que apenas procedimentos, são gestos construtores do corpo do trabalho, presente no corpo daquele que se propõe artista. Gestos efêmeros, como a percepção a sensação, gestam imagens presentes/ausentes, visuais e táteis.

Esses gestos são pensados a partir de uma lógica e de um vocabulário relativo à gravura, porém, essa lógica e vocabulário são igualmente utilizados de forma coloquial, eles funcionam tanto para o corpo quanto para os procedimentos gráficos. Funcionam como corpo da pesquisa: *Corpo matriz*, *Corpo acontecimento*, *Corpo impressão*.

⁴ Eduardo Vieira da Cunha em anotações articuladas nas orientações.

⁵ *Corpo matriz*, *corpo impressão* e *corpo acontecimento*, um volume que tem superfície, que se transforma pelo tempo pela vida, pelo vivido, acontecido.

Agora, podemos falar em corpo, e é no corpo que algo acontece: ele é o lugar do movimento, do acontecimento. O corpo é o lugar das pequenas percepções. A superfície da matriz é trabalhada como corpo, como espessura, é nela que ocorrem as variações do corpo. As superfícies que envolvem os corpos “estão rigorosamente ao lado, ou melhor, em volta e são apreendidas por uma visão próxima, tátil ou háptica.” (DELEUZE, 2007, p.15.), assim como o próprio corpo. Pela superfície, os gestos deixam vestígio, assim como esses vestígios de gesto deixam “gestos outros” em outras superfícies. A superfície da matriz é o espaço do acontecimento, é um *corpo matriz*. Ela, que é lugar de troca do corpo, é o limite que borra e articula o encontro entre os corpos. Como coloca Deleuze, “o contorno é como uma membrana percorrida por uma dupla troca.” (2007, p.20.). Ao mesmo tempo guarda e “perde”, deixa rastros e vestígios, é escritura feita de encontros, efêmera, variável.

Um *corpo matriz* é aquele que apresenta superfície e volume intimamente entrelaçados, um compõe o outro em diferentes intensidades. Esse pensamento que articula corpo e superfície vai estar presente durante toda a pesquisa, articulado na ideia do *corpo matriz*, *corpo acontecimento* e *corpo impressão*. E foi na articulação entre superfície e corpo, pela percepção das superfícies que senti a espessura de um corpo, como corpo vivo. Pois além de um corpo vivido, como o pensado pela fenomenologia, o corpo que falo, que penso, é um corpo que vive. Como diz Deleuze, ele *verdeja*, exprimindo um acontecimento, que varia, que é indeterminado. Agora, reflito sobre um corpo em construção, não sinto somente o que o corpo passou através de suas marcas, textura, mas também o que passa, o que acontece. O corpo matriz é o que irá transformar a trama em matéria: ele é trama, é tramado. Um corpo que se define, se é que é possível, pela presença temporária e provisória. Como o processo artístico, o corpo é feito por descontinuidades, por momentos que se articulam.

A ideia presente no *corpo matriz* é valiosa para a relação entre plano e volume e para o diálogo da ideia de acontecimento, ou seja, quanto um acontecimento atravessa o corpo pela superfície. A superfície/corpo como lugar do acontecimento. O acontecimento *imprimir* articula as superfícies: a superfície corporal contata e deixa o registro do acontecimento, desse tempo que escapa, que é efêmero.

Captadas, sentidas por uma visão “háptica”, visão sugerida por Deleuze, (2007, p.15 e 155) uma visão próxima e tátil, a escritura do corpo solicita o contato. O momento do encontro é o *corpo acontecimento*, é o próprio acontecimento. É quando “alguma coisa passa nos dois sentidos”, é esse algo que acontece. (DELEUZE, 2007, p.20.). Acredito que a tatilidade sugerida na visão “háptica” por Deleuze pode estar relacionada com aquilo que Didi-Huberman diz da presença de um *invisível* da obra de arte. O que nos olha e que se faz visível quando algo atravessa. Um *sintoma*?

É quando o *imprimir* acontece que os corpos são causas uns dos outros, um em relação ao outro. É no imprimir que os corpos contatam. Os corpos estão sempre se encontrando. Nesse encontro e troca se produzem efeitos mínimos, articulações que se fazem não só pelas coisas (na medida do contato, da pressão, da inscrição e da materialidade da matriz, mas também na medida do contato, igualmente da pressão e pelo estado de coisas daquilo que é atravessado, produzido em sensação. O *corpo impressão* se dá por impregnação, na medida em que as impressões podem captar o estado das coisas, e que envia para um tempo, algo que escapa à imagem impressa, um tempo em vestígio. A impressão é finita, efêmera como os estados, e infinita enquanto possibilidade.

Essa relação, entre um corpo e outro, expressa uma maneira de ser. No *corpo acontecimento* estamos na borda, no limite que borra a matriz e a impressão. O acontecimento é essa fronteira entre as coisas, e, por isso mesmo, ele escapa. Assim que, ao escrever sobre o *corpo acontecimento*, isto já será uma escrita, um registro, uma face do acontecimento.

Esse corpo estabelece contatos entre duas ou mais superfícies/corpos para realizar, acontecer. O *corpo acontecimento* articula as superfícies, os corpos. Estamos entre as superfícies, entre os corpos, no deslizamento: na efemeridade de quando o imprimir vira impressão. Seria esse pequeno intervalo de tempo, intervalo fugidio o tempo do desejo? Assim, o *corpo impressão* não quer dizer que algo deixou uma marca, mas quer dizer de um acontecimento.

O que passa e o que fica desse atravessamento, ou seja, o vestígio do acontecimento, do encontro, é o *corpo impressão*. Esta quase imagem⁶, como resultado do contato, é o negativo, o oposto do *corpo matriz*, seu inverso. Assim como a sombra é “um inverso que adere, que cola à coisa da qual se originou e que, inseparável e melancolicamente, a acompanha, a persegue: a assombra” (CUNHA, 2003, p. 69). A quase matriz torna visível o que agora é invisível; as marcas, escrituras, são impregnadas na superfície do corpo impressão como testemunho da ausência. Ou seria da presença? O *corpo impressão* é esse corpo ausente e presente ao mesmo tempo, corpo que registra o tempo da impregnação provisoriamente, efêmero.

Essa imagem provisória tem um poder de alteração e de auto-alteração, de diferenciação que é percebido nos materiais empregados para a impressão, no corpo impressão, o papel ou o alginato⁷, bem como no corpo matriz, a pele. Assim, cada impressão difere da outra. Os materiais de que são feitas essas impressões secam, retraem, contraem, são frágeis, quebram, são quase imagens. Seriam baixo-relevos? Imagens que operam entre olho e mão, pois têm como elemento a superfície, lugar dos toques, do tátil. Excitam uma visão *háptica* que une visão e tato. O baixo relevo seria a configuração duma porção de superfície/corpo com todos os acidentes que se achem à sua superfície. Uma obra de ausência, de perda, pois o visual é o acontecimento ausente, o desaparecimento.

Ora, nesse lançamento que vai e volta, no qual um lugar se instaura, no qual todavia “a ausência da conteúdo ao objeto” ao mesmo tempo que constitui o próprio sujeito, o visível se acha de parte a parte inquietado: pois o que está aí presente se arrisca sempre a desaparecer ao menor gesto compulsivo; mas o que desaparece atrás da cortina não é inteiramente *invisível*, ainda tatilmente retido pela ponta do fio, já presente na imagem repetida de seu contorno; (...) (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.96)

⁶ Digo quase imagem porque, para mim, existe a ideia de uma “imagem vestígio”, é muito forte, é uma impressão a seco, uma impressão sem tinta, apenas marca de contato, os rastros da matriz que o papel esteve em contato. Contato da ordem do imediato, sem a preparação desse meio, tinta.

⁷ Alginato é um material que utilizo para fazer impressões do corpo. É um material dentário, usado para fins de modelagem, construção de moldes dentários.

O que se vê nos *corpos impressões* é um jogo de ausência e presença, de próximo e distante que desestabiliza arriscando a se perder; é a presença de uma quase imagem. Para Didi-Huberman, esse jogo do visível, ou melhor, do invisível desencadeia um *sintoma*, um dilaceramento, uma abertura. Como um *sintoma* que “torna a imagem um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados”. (HUCHET, apud: DIDI-HUBERMAN, 1998, p.21.)

O sintoma desestabiliza, abre uma dialética (visual), ou seja, “sua vocação a se perderem para nós exatamente quando nos são mais próximos”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.99). Abre um *anacronismo* referente à memória, não com algo que se retém, mas que se perde, pois jamais saberá por inteiro o que encarna, pois quando ver é perder, se abre uma dupla distância, onde o distante está na própria proximidade. Um *anacronismo* em obra, feito de uma capacidade de nos atingir, de nos tocar. Feito um desejo, algo como uma eterna perda pulsante. Seriam impressões “de uma perda que distancia e que faz do ato de ver um ato para considerar a ausência?” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.116)

A distância lançada pela proximidade desses *corpos impressões* apresenta uma *imagem dialética*: “há nessa figura essencialmente ‘crítica’ toda uma filosofia do traço, do vestígio.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.174). Uma lembrança do contato, do encontro. Uma face do acontecimento, uma espécie de memória que não pretende reconhecer o passado, mas que é a articulação do vivido. “Então, a imagem dialética torna-se a imagem condensada – que nos põe diante dela como diante de uma dupla distância – de todas essas eclosões e de todas essas destruições.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.174.). Essas imagens vestígio, não sendo coisas a ver, pois são restos, operam na abertura, pela abertura daquilo que difere, que entra em conflito com uma alteridade, onde as diferenças operam em cada presente considerado, em constante formação. Posso reconhecer as marcas, a textura de um corpo, mas tenho a possibilidade de recriação, ou, como diria Deleuze, de deformação, de diferenciação, pois já não tenho acesso ao corpo que aderiu, a diferenciação se dá em/por mim.

A ideia de *formação* está associada ao orgânico, pelo ponto de vista do processo, da transformação que vem articulada à ideia de superfície, sua textura num trabalho de formatividade. Didi-Huberman vai localizar, assim como Hélio Oiticica, no construtivismo russo, a noção de *formação* ligada ao processo, ou seja, não mais apresentar, contemplar, mas propor uma relação, um processo dialético de formatividade da obra de arte, supondo que toda forma é formadora, aberta, em estado de construção, deformação. Como todo corpo, está em constante transformação. Assim, pode-se pensar que toda forma é formadora na medida em que é capaz de deformar, de transformar formas já formadas.

Quanto às abordagens dos construtivistas russos sobre a noção de *formação*, Didi-Huberman diz que o paradoxo “é que toda forma autenticamente construída, apresenta sua construção mesma como um ‘fenômeno de obscurecimento’, um ‘ritmo prosaico’, uma visibilidade perceptual ‘estranhamente’ e ‘singularmente’ transformada” (1998, p. 217-8).

A ideia de formação, nesse momento, volta-se para podermos pensar o processo de criação que põe em conflito e articula certo número de coisas, certo número de aspectos num trabalho de formatividade.

E, pensando o processo⁸ artístico, os trabalhos (obras) também como um outrora, que encontra um agora possível, realizável, corpo, acredito interessante percorrer os vestígios desse “meio caminho andado” até aqui. Meio caminho porque estão implícitos aí, a ideia de dificuldade, trabalhos, questão, etc., parcialmente vencidos ou superados. Em aberto, mostram-se igualmente parciais em suas possibilidades reflexivas e retóricas, pois o que logo apresento, pelo viés da dialética, pensada como passagem e procedimento, está ligado a uma interpretação em abertura para outras formatividades, possibilidades.

⁸ Tenho um tanto de receio desta palavra, pois às vezes a tenho num sentido que entende a criação artística como algo que é sistematizado, progressivo, como os “passos” de um manual de gravura. Não penso a criação artística tão regrada e sistematizada. Por isso utilizei, algumas vezes, a palavra *decurso*, mas também não sei se esta é a melhor. Acho que poderia explicar a palavra *processo* como “Ato de proceder, de ir por diante; seguimento, curso, marcha. Sucessão de estados ou de mudanças”, ou seja, sem uma ordem rígida, porém rigorosa, sem cronologia, sem ordem para os acontecimentos, eles acontecem.

Traçando um alinhavado, uma quase costura, uma costura frágil, que percorra essa direção proposta por um trabalho de formatividade, acredito ser de extrema importância trazer, rememorar, alguns procedimentos e pensamentos que foram formadores para a execução desta pesquisa.

Minhas primeiras fotografias, realizadas por processo foto-químico e preto e branco, apresentam imagens aproximadas do corpo, imagens que nasceram de um simples jogo, de esconder e mostrar partes do corpo na areia da praia do Laranjal⁹. A *Série Corpóreo Imaterial* apresenta detalhes da superfície corporal, um olhar macro, bem próximo do corpo que pode indicar o contato. Mas essas imagens muitas vezes deixam implícitas quais partes do corpo ela mostra, obtendo a referência deste apenas pela percepção de sua superfície, a pele. Assim, essa imagem se encontra entre a materialidade da marcas, inscrições da superfície corporal, e seu desfalecer, as inscrições epiteliais se desfazem em manchas cinzentas. Materialidades gasosas?



Fig.06. Carolina Rochefort. *Série Corpóreo Imaterial*, 2003
Fotografia PB. 20,5X25 cm.

⁹ Praia de água doce, banhada pela Lagoa dos Patos. Bairro da cidade de Pelotas/RS

Nestas fotografias, superfície e volume dialogam. Busco o fragmento em angulações e enquadramentos, outro olhar, que perdure, pelo menos, um momento de reflexão sobre o corpo. O corpo que somos, mas que muitas vezes desconhecemos, não percebemos. Corpo que apresenta sua singularidade pelas próprias inscrições da pele, produzindo, muitas vezes, um estranhamento, uma sensação de incômodo, do não reconhecer e a possibilidade de um reconhecer.

Sentir e perceber as superfícies. A gravura, diferente da fotografia, proporciona a sensação de relevo vivida pelo papel através do toque, pelo contato físico das superfícies. A fotografia é gravada pela luz, é sensibilizada, superfícies sensíveis que guardam e “só na condição de guardado ao abrigo por um tempo, latente, ele (o negativo) poderá revelar mais tarde o desejo: aquele da assimilação das experiências passageiras” (CUNHA, 2003. p. 67).

Na gravura, o gesto, o contato físico com a matriz grava, tanto quem toca quanto quem é tocado. Acredito que a maior parte dos gravadores, antes de qualquer gesto que grave, permita-se observar e sentir, tocar o corpo da matriz. Mão e matéria entram em contato, e o mínimo que muitas vezes passa despercebido pelo olhar é anunciado. Percebo a matéria, a partir desse reconhecimento tátil para, na percepção do mínimo inscrito nas matrizes, perceber o mínimo das inscrições, as marcas das superfícies.

A partir daí, e nesse momento já contaminada pela linguagem da gravura, percebo a superfície como a espessura de um corpo. E a possibilidade de trabalhar o corpo humano como superfície matriz para a gravura.

Sinto a importância do contato com a matéria. Na superfície da matriz habitam indícios que evocam a presença ou ausência de marcas, de sinais ou mesmo de acontecimentos. No meu fazer (processo) artístico, a superfície da matriz é vista como um corpo, ela já é inscrita, é pele, a própria superfície da matriz é imagem. Superfícies de marcas singulares: matrizes da gravura e pele humana. Começo, então, a transferência da imagem fotográfica para uma imagem gravada.

A partir da técnica utilizada na gravura (xilogravura, gravura em metal e litografia), propunha o diálogo entre textura da pele humana, contida nas fotografias, para a textura da matriz, construindo uma troca das marcas das superfícies (pele e madeira, pele e metal, pele e pedra). Tocando, observando, sentindo a matriz, a superfície de transferência da gravura, componho cisões, marcas. E a matriz da gravura gentilmente empresta sua “pele” às imagens fotográficas da pele humana.



Fig 07. Carolina Rochefort. *Camadas marcadas II*, 2004.
Xilogravura. Papel arroz, 30X30 cm.

E, ao utilizar o sentido tátil da gravura, como o toque da mão e do papel na matriz, realizo, pelo contato, a transferência das superfícies. As três séries de

litografias, *Transferências Marcadas* séries I, II e, III, de 2004, resultados do trabalho de conclusão de curso intitulado *Epiderme Nômade: a transferência da superfície marcada*, apresentam, como pele para a gravura, a pedra litográfica. A cada impressão realizada, a pedra matriz da série é marcada novamente; a cada impressão uma nova marca; a partir do contato, do ato de “ponsar”¹⁰, a pedra é marcada a cada instante, a cada movimento, toda vez que as pedras entram em contato. Nessas séries, os procedimentos técnicos são usados para expressar, por exemplo, a ação de ponsar, que tecnicamente, é realizada para “apagar”, fazer desaparecer a imagem gravada na pedra. Aqui assume outro sentido, é pensada a partir do contato entre as duas pedras que produz o aparecimento das marcas e a abertura do grão da pedra produz alteração, deformação.



Fig.08. Carolina Rochefort. *Transferência Marcada/série 1*, 2004
Litografia s/ papel arroz. 61X288 cm

¹⁰ Ponsar: é o nome dado à ação utilizada para a limpeza da pedra litográfica. Consiste em atritar face a face, fazendo movimentos e “8” (ou infinito), duas pedras litográficas molhadas e colocando, entre elas, um abrasivo (areia, breu).

O trabalho *Cicatrices de outrora Costuras do agora* propõe um aprofundamento da ideia de transferência, realizado a partir de um acidente de impressão, que consistiu num atravessamento¹¹ da tinta pela primeira camada leve e frágil do papel japonês. Essa ação inesperada, esse acontecimento, deu sentido ao trabalho, à outra camada, à segunda, mais profunda. E, por esse procedimento, o de imprimir, que não é apenas técnico, mas que assume um sentido muito mais amplo, de execução de idéias, as transferências persistem em aparecer transpondo a primeira superfície de impressão que recebe as marcas da matriz.

A superfície suporte que abriga a transferência das marcas da matriz é atravessada, e o impensado se mostra. Dialogando com o que o fazer me apresenta, poetizo o acaso compondo gravuras em camadas. Camadas de pele, camadas de um corpo, camadas da pele: espessura.

¹¹É interessante notar que esta palavra é definida no Software Novo Dicionário Aurélio como: 1.Art. Gráf. Defeito de impressão que consiste no traspasso do papel pela tinta, em geral por excesso de solvente.



Fig.09. Carolina Rochefort. *Cicatrizes de outrora Costuras do agora* (detalhe), 2007. Gravura em metal s/ papel japonês e hannemuhle, costura, linha cirúrgica, 26X26 cm (cada impressão)

A partir do contato profundo entre as superfícies, remonto à ideia de proximidade e espessura através da costura das impressões. Reforçando a ideia de corpo, utilizo, para a costura, a linha cirúrgica, que atravessa as camadas, transpassando a superfície do papel japonês até chegar à segunda camada, o papel Hannemuhler. Guiada pelas marcas, costuro as camadas transferidas.

Assim como a pedra litográfica e o negativo fotográfico, que são superfícies penetradas e atravessadas pela gordura e pela luz, percebo que essas impressões aprofundadas podem metaforizar as camadas da pele, a espessura do corpo. As superfícies podem ser percebidas como aquele espaço de passagem de sensações, de trocas do dentro e do fora do corpo. Marcas e poros permeáveis da superfície corporal que guardam memória, experiências, sensações. Como a célebre frase de Paul Valéry “o mais profundo é a pele”. O sentido implica uma valorização da superfície, isto é, de sua profundidade e intensidade. É atravessando a superfície

que passamos da matéria ao sensível. Portanto, perceber a superfície é aprofundar-se, é perceber a pele como matriz que contém o sensível.

Ciente desse movimento que teve início com a percepção das superfícies e aprofundou-se em suas camadas, proponho para esta pesquisa uma volta à superfície, às superfícies de contato. Um respiro (troca gasosa)...Como um nadador que, após o mergulho, retorna à superfície da água para aspirar, e prosseguir o caminho, braçada após braçada.

Percebendo o quanto é importante o fazer, a criação artística, bem como sua ingestão, o processamento de ideias, de matérias e de experiências, procuro esclarecer, aqui, alguns procedimentos, ideias, práticas e reflexões relevantes que moldaram o formato da presente pesquisa e que se mostraram propulsores para o desenvolvimento.

Durante a produção artística, o artista estabelece, escolhe, seleciona procedimentos, instrumentos de trabalho, bem como conceitos que poderão ser aprofundados ao longo do caminho. A partir destes trabalhos apresentados, percebo que algumas articulações realizadas são de grande importância. Para Sandra Rey, algumas operações durante o processo de significação da obra influenciam a produção subsequente. (REY, In: BRITES, e TESSLER, (orgs). 2002, p.129 e 130). Segundo Rey, essas operações não são apenas procedimentos técnicos; cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito nomeado *conceito operacional*.

Se a produção de sentido configura-se nas operações realizadas durante o processo de formação da obra, acredito que a ideia de matriz, inscrição (gravar) e de transferência¹² (impressão) das marcas de/em uma superfície matriz (geradora) e desta para outra superfície “suporte” (acolhedora, participante) configura-se como um conceito operacional, pois possibilita a articulação entre teoria e prática, filosofia e fazer artístico, entre ideias e procedimentos envolvidos durante todo o processo

¹² Prática que é intrínseca ao ato de imprimir: a transferência da imagem gravada na matriz para um outro suporte, tecnicamente o papel.

artístico, e como possibilidade para a experiência artística/estética, em forma de potência enquanto procedimento não apenas técnico, mas construtivo.

A ideia de superfície/corpo matriz e os procedimentos de inscrição e transferência das marcas a partir do contato encontram-se presentes como ações que impelem o processo artístico e que estão imbricadas tanto na prática da gravura quanto na da fotografia. Mas, como mencionado, pretendo abordar a técnica por seu aspecto expressivo, então, proponho pensar esses procedimentos por um olhar construtor, que articula as operações relativas à técnica para uma percepção dos métodos empregados no fazer artístico. São percepções que ultrapassam o sentido técnico e partem para a vivência, para a construção, a criação.

A palavra inscrição é entendida como ato ou efeito de inscrever-se ou inscrever alguém, alguma coisa. Inscrever remete a gravar, marcar... Marcas que se constroem ou se agravam com os acontecimentos, com aquilo que passa e nos transforma, transforma as superfícies, ou seja, inscrições particularizadas do/no vivido.

Seriam inscrições de existência? Acredito que sim. Elas se encontram na superfície dos corpos, são as marcas de seus acontecimentos, do que tem de mais vivo e orgânico, marcas que são pergaminhos de nossas experiências.

Quase imperceptíveis, em algumas superfícies, as inscrições apenas se deixam ver pelo deslizar do toque, do contato entre os corpos. É na membrana que se inscrevem essas percepções mínimas, singularidades que se transformam, desdobram como a vida, como o corpo, como a pele que carrega as marcas do contato corporal do exterior com o interior, à maneira de uma fita de *Moebius*. Inscrições que se atualizam na superfície, na matéria, textura em constante construção.

Aqui a superfície é o lugar do sentido, borda onde se inscrevem os contatos, a existência. Superfície matriz gravada por inscrições moventes, viventes. E pode-se pensar na construção das marcas, ou mesmo no agravamento da construção, pela relação dessas superfícies de inscrição com o mundo. As singularidades de cada

superfície, suas inscrições do vivido, prolongam-se às singularidades das outras. Uma espécie de troca, de transferência, pois, se percebo as inscrições das superfícies, é porque suponho uma relação entre o percebido e o que percebo. Como a questão levantada por Didi-Huberman *o que vemos e o que nos olha*. A superfície como lugar de troca.

Assim, os procedimentos de inscrever e transferir apresentam-se, em certa medida, misturados. Inscrição e transferência encontram-se na superfície dos corpos. A superfície é o contorno dos corpos, “o contorno é como uma membrana percorrida por uma dupla troca. Alguma coisa passa nos dois sentidos” (DELEUZE, 2007, p.20). É na superfície dos corpos que algo acontece, que se inscrevem os vestígios construindo e transformando sua textura variável. Textura transferida e que também constrói vestígio, resto, rastro, ausência e presença no encontro, na troca.

A transferência é entendida na incorporação de inscrições de uma superfície para outra, ou seja, quando duas superfícies entram em contato; quando, na gravura ou na fotografia, se imprime uma imagem, um duplo, através do encontro de dois corpos. O ato de imprimir-se em outro corpo. Esse corpo originalmente inscrito é apenas possibilidade. Ao entrar em contato com o alheio, ele deixará seus rastros no outro e vice-versa. O contato proporcionado pela impressão deixa vestígio de encontro, é efêmero tanto quanto a duração do encontro. É a ausência, mas enquanto ausência ele também é presença, é proximidade de uma distância agora presente.

O contato é a troca das superfícies. Imprimir é transferir, é trocar, é tocar. É sentir a presença de percepções mínimas, a materialidade do corpo. Pelo toque de uma superfície com a outra, é possível reconhecer a inscrição contida no corpo matriz.

A impressão proporciona o contato, e este é a superfície dos toques. É o “inter” que junta os espaços. É nessa conexão essencial entre dois espaços, ou seja, nesse contato muito sensível e singular que se processa o infra-fino (tenho dúvidas quanto a utilização desse conceito). Essa possibilidade que acontece no campo das percepções mínimas e sutis é proposta nas *Notas de Duchamp* sobre o

infra-mince. Este termo (proposto entre 1935 e 1945) se refere à realidade ligada às pequenas nuances surgidas entre as coisas, presente nas impressões, na transferência das inscrições. Os poucos exemplos que Duchamp oferece do *infra-mince* (extraídos, como os ready-mades, do cotidiano) são o do calor deixado num assento recentemente ocupado, ou, o som **que as calças fazem, ao encostarem-se, quando alguém caminha**. Assim, o *infra-mince* seria um grau qualitativo no qual “o mesmo” transforma-se em seu contrário, sem que possamos mais definir quem é “o mesmo” e seu contrário. É a passagem no limite: sem deixar de haver contato, a superfície deixa de ser volume e se reduz idealmente à espessura de um plano, de um plano passa a uma linha, assim progressivamente.

Nessa perspectiva, todo contato entre superfícies é uma forma de *infra-mince*. Conjunto das sensações sutis, onde o toque entre os objetos é aquilo que está quase imperceptível; o sensorial que tece a percepção. A transferência pelo contato é poesia quando duas superfícies se tocam, e também é contaminação, encontro, troca...inscrição sobre inscrição.

Assim, acredito que esta pesquisa pretende ir ao encontro da experiência, das percepções mínimas, colocar em questão, à percepção o que está quase imperceptível e tentar questionar o sentido mais usual da arte, ou melhor, das artes visuais, a visão! Seria a partir do invisível?

Pensar o visível a partir do invisível. Esse paradoxo, indicado por diversos pensadores da arte, pode indicar uma falta de visibilidade, ou um excesso de visibilidade que provoca certa falta de invisibilidade. O sentido da visão, que hoje é tão banalizado, indica também esse invisível que se vê, mas que, além de ver, ele proporciona um sentir; outro tipo de presença não-visível, porém presente enquanto potência sensitiva (sentir), ou, perceptiva.

Perguntas do tipo: Como a arte nos toca? Como a experiência artística pode tocar, ou como o objeto artístico propõe uma experiência que toque, que nos abra um *vazio, uma cisão ou um estado de suspensão...* Ou como nos oferece o pensamento de Joyce, em uma passagem de Ulysses, quando a *modalidade do visível* surge como uma travessia física, corporal, que atravessa o sentido da visão como se fosse uma mão que passaria através de uma grade: *Fecha os olhos e vê*.

Para Didi-Huberman é aí que se encontra a questão, “quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*?” (1998, p.30). Ao olhar um objeto artístico, este nos olha quando “nos abre um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo modo nos constitui.” Como na passagem de Joyce, quando o ver só se pensa e experimenta em última instância numa experiência do tocar.

Na importante obra Fenomenologia da Percepção, Merleau-Ponty pensa que todo visível é talhado no tangível, ou seja, todo ser tátil, prometido de certo modo à visibilidade, é invadido, atravessado, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incorporado nele. Quando a visão acaba por efetuar-se no tátil, ela nos atravessa.

Parece que a visão, principal sentido do corpo humano solicitado na experiência de uma obra de artes visuais e que foi tão incessantemente questionado durante toda a história da humanidade, acaba indo, por vezes, ao encontro do volume dos corpos, nos corpos. E mais uma vez refiro Joyce, a qual sugere que os corpos, “esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas de tocar, a acariciar, mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.30)

Mas afinal, quando e como uma obra, uma experiência artística nos atravessa? Quando sentimos que o ato de ver, de olhar, é marcado por uma tatilidade? Quando as superfícies, do objeto artístico e do corpo humano, ao entrarem em contato, ao se aproximarem, nos apresentam uma profundidade que nos habita?

Seguindo a tessitura da trama apresentada até aqui, proponho abordar o corpo humano, focando sua superfície, por aproximações que perpassam alguns procedimentos relativos às linguagens gráficas presentes em minha prática artística, de modo que reflita esses procedimentos em sua potência dialética e construtiva, para um questionamento artístico das percepções mínimas, dos sentidos do corpo

(visão, tátil...), já que se nota certa ausência de uma corporeidade¹³, de uma experiência sensível que é um processo vital, assim como respirar, crescer, procriar...

1.2 - Imagens cegas: uma proposta crítica por imagens visualmente táteis

Crítica e criação, criação e crítica, a ordem dos fatores altera o produto? Não se sabe exatamente, não se sabe nem se realmente deva existir alguma ordem que confie uma crítica criativa assim como uma criação crítica, já que ambas estimulam o pensamento e as relações de se abordar a arte hoje. O que se pretende atingir aqui é um olhar de quem, na posição de artista, ou seja, ocupando o lugar daquele que propõe objetos artísticos, ou mesmo acontecimentos artísticos, pensa que sua produção, a produção em arte, tanto a "prática" quanto a escrita¹⁴, não deve deixar de dispensar um aspecto crítico, ou seja, a criação artística como instrumento crítico

¹³ Conceito de corporeidade elaborado por Merleau Ponty.

¹⁴ Penso nos escritos de artista. Textos produzidos por artistas, diferenciados em sua escritura e que carregam o estatuto de autoria e ambiguidade crítica, articulando texto e obra, ou mesmo que se diferencia da obra e ainda que pode ser entendido como a própria obra.

do campo da arte, criação e crítica acompanham-se mutuamente. Para Tania Rivera (2009, p. 52), “não há mais uma clara distância entre produção e crítica, a partir do momento que a própria produção artística assume como cerne de sua poética uma dimensão crítica” que coloca em crise os parâmetros culturais definitórios da arte. Se não há mais clareza do espaço que ocupam produção e crítica, e se o artista, enquanto o que produz objetos, proposições, ações artísticas, toma pra si a “tarefa” de criticar, eu, enquanto artista, proponho produzir propostas artísticas críticas (objetos, ações) bem como textos reflexivos/críticos sobre a prática artística que coloquem em crise questões do campo artístico a partir de assuntos do cotidiano, contribuindo para a indefinição dos espaços entre produção (criação) e crítica, citada por Rivera, numa postura aberta que prioriza a experiência.

O artista, mudando estruturas determinantes dentro do campo da arte a partir de sua produção, balançou a própria crítica, assim como um nevoeiro embaraça a visão. A crítica de arte que surgiu como texto literário, como os produzidos por Diderot, que contribuiu para orientar o gosto do público e, conseqüentemente, o mercado de arte atribuindo valorização ao meio artístico é abalada, ao longo do tempo, por uma mudança dos conceitos que fundamentavam os critérios de gosto e juízo provocada, especialmente, por uma mudança na produção, ou seja, por questões levantadas pela prática do artista, referentes à criação artística. Os artistas, que encontravam seu fazer amarrados aos critérios de julgamento crítico, colocam em crise esses critérios pré-estabelecidos pela crítica, repensando a própria arte. Nesta perspectiva, a crítica desorientada não encontra um direcionamento único com apenas um ponto de vista fixo de caráter universal, como os critérios de gosto e de juízo sustentados por muito tempo, pois as próprias obras, a produção artística distende e rompe fronteiras, numa articulação entre arte e vida que é manifestada no pluralismo das práticas. No início do século XX, no acontecimento das vanguardas artísticas, a crítica ainda afastada do fazer, da prática/produção artística, avalia os trabalhos sobre o prisma de suas contribuições estéticas e artísticas, talvez como estratégia de manter alguns parâmetros fixos, formais e técnicos, que orientem, agrupem e classifiquem a criação, ou melhor, os objetos da criação que são adequados, encaixados aos parâmetros de tal estilo. Aqui a crítica se vê ante um complexo conjunto de obras e de arranjos estilísticos que se questionam mutuamente, uns aos outros, colocando em crise a arte, desorientando a crítica.

O final do século XX é caracterizado por práticas artísticas que colocam em crise sua tradição, os materiais, as linguagens, bem como o que se considera trabalho de arte, obra, seu lugar e as formas de circulação. Segundo Mônica Zielinsky (2009, p. 22), as produções artísticas das últimas décadas do século XX “se configuram em propostas nômades, híbridas, pertencentes a grupos coletivos e com frequência tomam as dinâmicas institucionais e a cultura dos meios de comunicação como assuntos” ignorando delimitações entre o cotidiano e a arte. Nesse momento, a produção artística assume uma característica experimental marcada por uma diversidade de temas, técnicas e materiais que indicam uma desvalorização da forma final e uma valorização de um princípio interno relativo à práxis artística. Os artistas buscam exercitar e refletir sua prática produzindo discursos que priorizam as estratégias poéticas e os debates em torno delas. Uma nova concepção do fazer artístico, uma espécie de intelectualização que busca aprofundar e expor os princípios básicos e teóricos através da produção de textos que discutam a criação, os *conceitos operatórios* envolvidos nesse fazer artístico. Ora, no domínio das artes visuais não desligamos a experiência do saber. Para Gloria Ferreira e Cecilia Cotrim, os *escritos de artista* influenciam o curso da arte, modificando de maneira sensível o debate da história e da crítica de arte contemporânea (2006, p.09). Interdependente da criação da obra, parte do fazer artístico, esses escritos focam problemas da própria produção, questionamentos recorrentes nos momentos de elaboração do trabalho¹⁵, e conduzem para um olhar, uma crítica que vem de dentro da obra, um olhar íntimo. Assim, a fala em primeira pessoa, cuja autoridade deriva do artista mesmo, apresenta um aspecto relevante referente à relação com o processo de trabalho e não apenas com o resultado final dele, a obra de artes visuais. Um novo grau de intimidade com o objeto artístico e, por consequência, com o artista, é exposto, e acaba problematizando a finalidade mesma desse fazer, numa espécie de valoração do processo, do processamento artístico, ou seja, se problematiza o objeto artístico por um viés que evidencia o ato de criação, a experiência artística, colocando em crise a representação.

¹⁵ O que não quer dizer que sejam desvinculados do cotidiano do artista, pois muitas vezes é na vivência cotidiana que o artista se coloca e questiona ou mesmo traz essa vivência para o trabalho.

Nesse momento a produção artística incide de forma pontual a uma espécie de crise da/na representação, que acontece por um discernimento do objeto artístico, a obra, essa que é o resultado do fazer do artista. Para Walter Benjamin (2000, p.15), os artistas e poetas encontram “na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heróica”. O artista seria um coletor, ou algo próximo a um *chiffonnier*, como o próprio Benjamin encontra na descrição feita por Baudelaire, daquele que registra e coleciona o que a cidade despreza. E parece estar aí, numa produção artística que prioriza o experimental e que, por consequência, perde seu caráter genial, aquele que coloca o artista como o gênio da inspiração, da beleza e da harmonia, uma das oscilações que abalaram a produção da crítica de arte. Pois o artista referido por Benjamin prioriza sua experiência com o mundo, ele “cria” metáforas a partir do que é vivenciado, do que é recolhido desse contato com o mundo, numa espécie de criação *ready-made*.

O artista que desestabiliza a crítica pode ser o sujeito de quem fala Benjamin, um sujeito que recolhe objetos, restos, situações do cotidiano; que observa aquilo que é comum e não apenas específico do campo da arte, talvez numa tentativa de aproximação com o público. Ele não copia, não representa “mimeticamente”, para justamente colocar em crise a noção de representação, esta até então julgada pelo seu caráter belo, mimético e simbólico, articulando a partir desse deslocamento das coisas do “mundo” a ideia de indivíduo subjetivo e imaginário. Já que é na experiência que se dá a matéria para a construção compartilhada do seu trabalho, uma construção aberta, infinita nas diferentes possibilidades de contato, de passagem e não de finalidade. Esse artista que toma o contato com uma proposição artística, algo aberto à subjetividade e imaginário individual, ou seja, que toma a proposição artística como lugar de passagem e não de chegada a um fim, força a crítica a se aproximar da criação, dos documentos, das anotações, resguardando os percursos dessa criação, dessa experiência.

Na condição de artista, procuro tomar a postura de um *chiffonnier* numa pesquisa que pretende abordar o caráter crítico presente nas imagens impressas, enquanto imagens pertencentes a uma “estética do traço”, do ausente, mas, que por isso mesmo, por essa ausência, apontam para um passado presente em marca, em textura, em traço. Essas imagens apontam para uma experiência com a “coisa” que

deixou sua marca, seu vestígio, e, por isso, apontam para um fazer, para a feitura. Noto que em minha prática artística as imagens, desde o princípio, surgiam a partir de algo dado, alguma coisa que aparece como um rastro, uma marca que aponta uma potencialidade criativa, rompendo com a inércia de um vazio inicial. Como na alegoria da caverna de Platão, onde as imagens apareciam como uma espécie de sombra, reflexo ou impressão dos objetos reais, as imagens (trabalhos) que construo se dão por uma espécie de *aparicção induzida*, pois contemplam tanto a distração quanto a atenção perceptiva do entorno, de um vestígio, de um gesto, de um reflexo deixado por uma ação ou mesmo por um objeto real e referencial que se fazia presente, e que se refaz por um enquadramento, por um arranjo, por uma proposição, ou mesmo pela ação do tempo, para depois, mais uma vez, se refazer novamente pelo olhar, e/ou pelo contato com o “espectador”.

Desejante de restos, de memórias táteis, marcas e traços, que indiquem alguma experiência com algum objeto da realidade, construo uma poética visual que surge da percepção do contato com esses vestígios táteis/visuais, e que acontece no contato manual, físico, matérico do corpo com os outros corpos/objetos que se constituirão em imagens/objetos/vestígios para se refazerem no contato visual ou mesmo tátil na experiência do espectador. Imagens decalques, imagens projetadas, que são construídas através do contato entre os corpos, e, por isso, atestam uma presença.

Como a primeira pintura da alegoria de Plínio, algumas práticas gráficas, como a fotografia e a gravura, solicitam esse objeto referente presente fisicamente. Podemos pensar que a realização, ou a feitura de uma imagem fotográfica se dá pela impressão luminosa de um objeto real sobre uma superfície sensível, assim como a gravura necessita de uma imagem primeira que se inscreve na matriz, ou mesmo as marcas e a textura de qualquer superfície que se revelarão após uma impressão pelo contato desse objeto real/referencial.

Em minha prática artística, que é entremeada por esse fazer gráfico¹⁶ e fotográfico, tanto a marca e o vinco de quem grava, como a impressão mais sensível

¹⁶ Fazer gráfico se refere à linguagem da gravura.

de quem fotografa, a luminosa, apontam para uma imagem que é pensada enquanto suas qualidades de resto, de vestígio, e, por isso mesmo, de uma imagem que aposta no tempo de feitura, aquele do contato que marca. É um fazer que gira em torno do corpo, tanto do corpo que marca, quanto do corpo marcado; que está às voltas com *imagens dialéticas*, ou seja, que estão interessadas não apenas na percepção e representação dos objetos da realidade, mas que evidenciam, também, a relação entre esses objetos (corpos), entre nós e “eles”, entre parte e contra-parte, uma relação de espessura temporal, entre a presença e a ausência do objeto (do corpo), ou melhor, entre a presença e a ausência do acontecimento (encontro). Imagens que, por serem vestígios de experiências, podem, justamente, ativar experiências sensíveis no presente, no contato com elas (as imagens), sem, por isso, fechar os olhos à densidade crítica a partir da produção/apresentação de uma prática artística que incita e é incitada por contatos.

Acredito que um dos aspectos críticos encontra-se em uma espécie de cegueira existente nessas imagens. Por essas *imagens cegas* se questiona a principal classificação, qualidade do trabalho de artes visuais, a representação visual. Disponho, em constante conversa, através de diferentes meios e linguagens, experimentações, diálogos entre a representação (imitação) e a impressão, entre o visual e o tátil. Entre uma presença de tatilidade e uma ausência de visualidade. Acredito que carregamos fortemente uma noção humanista de “imitação”, como algo específico do domínio e habilidade artística, priorizando as considerações óticas na crítica e no julgamento das obras a partir de um ideal estilístico. Porém as imagens cegas, os corpos impressões em questão na presente pesquisa, dizem de um jogo do contato e da distância, onde a imitação, a imagem obtida de um objeto, de um corpo se dá por pressão, impressão, produzindo uma espécie de anacronismo quando não a pensamos/percebemos apenas como uma imagem, uma simples contra-parte, mas como parte de um jogo entre o tátil e a visão, uma cópia carnal. O método de coletar imagens, ou seja, de produzir imagens impressas, investe não numa fabricação, imitação de uma imagem ou obra artística, mas na produção, na relação produzida no contato físico, e não somente opticamente. São vestígios de um imprimir, uma impressão: produção óptica e reprodução tátil. Para Didi-Huberman, a diferença entre a *imitação figurativa* e a *reprodução por modelo* estaria, justamente, no resultado obtido por esta última, “(...)uma *cópia* que é filha carnal,

táctil e não o reflexo atenuado de seu *modelo*, ou, acima de tudo, de sua *forma aparente*".¹⁷ (1997, p38).

A poética em questão trata de criticar a natureza mimética da representação, a natureza clássica da *mímises, uma imitação figurativa*, assim como, a ideia de cópia, de duplo de uma imagem gerada por processos de reprodução de imagem; num deslocamento que abre espaço para uma *representação do traço (vestígio)*, do contato, que potencializa o desejo do contato, pois tem como potência a experiência da *duração*¹⁸, aquela individualizada, pois é a *duração da experiência*, bem como as *vibrações*. Coloca em crise a representação clássica, para retomar uma espécie de *imagem decalque*, uma primeira imagem¹⁹, uma imagem crua que torna ausente o referente, apesar de estar ligado a ele. Uma poética que considera a impressão a contrapartida da imitação, e o contato, a contrapartida da dimensão ótica, através de imagens que não separam a matéria da forma, o processo do resultado, o tangível do visível

Na origem histórica, ou melhor, pré-histórica, da pintura, em Lascaux, a imagem da mão na parede da caverna se dá por um decalque, por uma impressão corporal. A imagem é um traço da mão, de seu objeto referencial, o corpo. Consiste em uma relação de proximidade, de contato numa transferência em que a imagem é o vestígio da mão que esteve ali. O resultado, a imagem de um contorno, é a sombra, uma imagem negativa, vazia, obtida pela projeção corporal. Esta imagem decalque parece se aproximar a uma ideia de *semelhança* liberta do peso e sentido acadêmico que a ideia de imitação pode indicar, na estética e na história da arte, desde a renascença. A *semelhança* da imagem impressão, para Didi-Huberman, é "antes de ser o resultado de um mimetismo do artista 'figurativo' a semelhança é, inicialmente, um paradigma antropológico: ela coloca uma pergunta sobre

¹⁷ "(...) une "copie" qui est l'enfant charnel, tactile, et non le reflet atténué de son "modèle", ou plutôt de sa *forme parente*."

¹⁸ Conceito de *Duração* para Bergson. Para Deleuze o conceito de *Acontecimento*.

¹⁹ Uma imagem que Flavio Gonçalves fala sobre os documentos de trabalho, a imagem da infância; como coloca Bern, uma imagem que transforma; como quer Larrosa, uma experiência que *atravessa*.

transmissão – ‘mesmo o homem’(...)²⁰ (1997, p38). A ideia de *mimeses dessa imagem cegas se dá na semelhança tátil, da presença, do contato.*, O que importa é a projeção, é o contato e o que fica dele: uma imagem vestígio. Uma imagem decalcada que projeta um tempo em suspenso, que, pelo contato solicitado na sua feitura, nos rouba o objeto referencial e nos entrega projeções, saliências e reentrâncias, ou seja, imagens táteis em sua visualidade. Necessitará, acima de tudo, falar de impressão como uma verdadeira *substituição das imagens?*

Para essas imagens temporais, segundo George Didi-Huberman, é necessário jogar com o quadro temporal exigido pelo pensamento de uma imagem impressa. Nomeamos este um ponto de vista anacrônico. Ponto de vista que não é exclusivo no sentido de uma negação da história, ao contrário, é um anacronismo que está vinculado a um valor de uso, como colocou Carl Einstein sobre o uso feito pelos cubistas das esculturas e máscaras africanas, ou seja, um ponto de vista anacrônico ligado à atualidade da impressão. Atualidade contida em qualquer *imagem impressão* pensada como coisa anacrônica, já que elas “são um presente mantido, visual e tátil, de um passado que não cessa de ‘trabalhar’, de transformar o substrato onde imprimiu sua marca” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.17), mas também uma atualidade presente como recurso. A impressão como dispositivo técnico atual, que tem por carga atualizar esta complexidade temporal compreendida na dinâmica das sobrevivências de um saber fazer que tem como resultado imagens dialéticas. Imagens que evocam o Agora e o Antigo, provocando uma crise no tempo, no curso lógico temporal projetado por Chronos, e que desenvolvem um ritmo de destruição e sobrevivência, de ausência e presença que está entre a cegueira e a visão.

Na cegueira das imagens construídas desde o homem de Lascaux, a mão se faz presente nas marcas da pele, na projeção da mão. A produção referente à presente pesquisa aposta na produção de impressões, de imagens ligadas a uma forma de agir, um gesto. Experiências artísticas descobridoras, contatos que deixam vestígios, imagens surpresa, imagens cegas. imagens, ações que demonstram um

²⁰ “Bien avant que d’être Le résultat d’une bonne compétence mimétique de l’artiste “figuratif”, la ressemblance est d’abord un paradigme anthropologique: elle pose une question de *transmission* – “à même l’humain” (...).”

valor operacional. Segundo Didi-Huberman, “o gesto de impressão (...) é, antes de tudo, a “experiência de uma relação, o produto de um aparecimento de uma forma a um substrato “impresso”. (...) A *forma*, no processo de impressão, não é jamais “pré visível”: ela é sempre problemática, inesperada, instável e *aberta*.”²¹ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p 26), pois são imagens de uma relação, de uma ação, de um contato. No trabalho *a sete palmas*, presença e ausência encontram-se nas marcas em relevo da palma da mão e no comprimento relativo à dimensão corporal que a repetição das palmas incita. Tanto em Lascaux como em *a sete palmas*, existe um presente que é percebido na ausência, ou seja, que acontece na ausência de seu referente, enquanto marca, e, ao mesmo tempo, na presença, enquanto marca decalcada. As marcas da mão potencializam o contato de um corpo marcado, bem como o de um corpo que marca, como aquele contato mais ingênuo. Por exemplo, amassar um pedaço de papel, como na ação *CONTÁTIL*, que através do som e da simples disposição de pedaços de papel vegetal sobre um cubo branco pretende incitar o espectador a essa experiência do cotidiano, uma experiência tátil, que produz imagens vestígios que atestam um contato. Ou ainda como a manipulação para a montagem de uma composição fotográfica *Comjunção A1ou+*, que consiste em caixas de luz cobertas por impressões fotográficas de palmas de mãos, dispostas aleatoriamente e em diversos tamanhos, que convida o espectador a imprimir formas, arranjos e combinações e manipulações que colocam em movimento, em transformação o trabalho, a representação. Aqui lembramos que a fotografia²² é uma imagem que provém de um contato da película fotográfica com o corpo referente, que a fotografia de base química, ou as decorrentes de meios técnicos “alternativos”, as quais dispensam o uso do aparelho fotográfico, como o fotograma, o cianótipo, o ferrótipo, etc., registram, gravam a impressão do objeto real.

²¹ “Le geste d’empreinte (...) il est avant tout l’*expérience d’ une relation*, le rapport d’émergence d’une forme à un substrat “empreinté”. (...) La *forme*, dans Le processus d’empreinte, n’est jamais rigoureusement “pré-visible”: elle est toujours problématique, inattendue, instable, *ouverte*.”

²² Neste caso a fotografia de base química.



Fig. 10. Carolina Rochefort, *a sete palmos* (detalhe); 2009, impressões em alginato; dimen. variáveis.

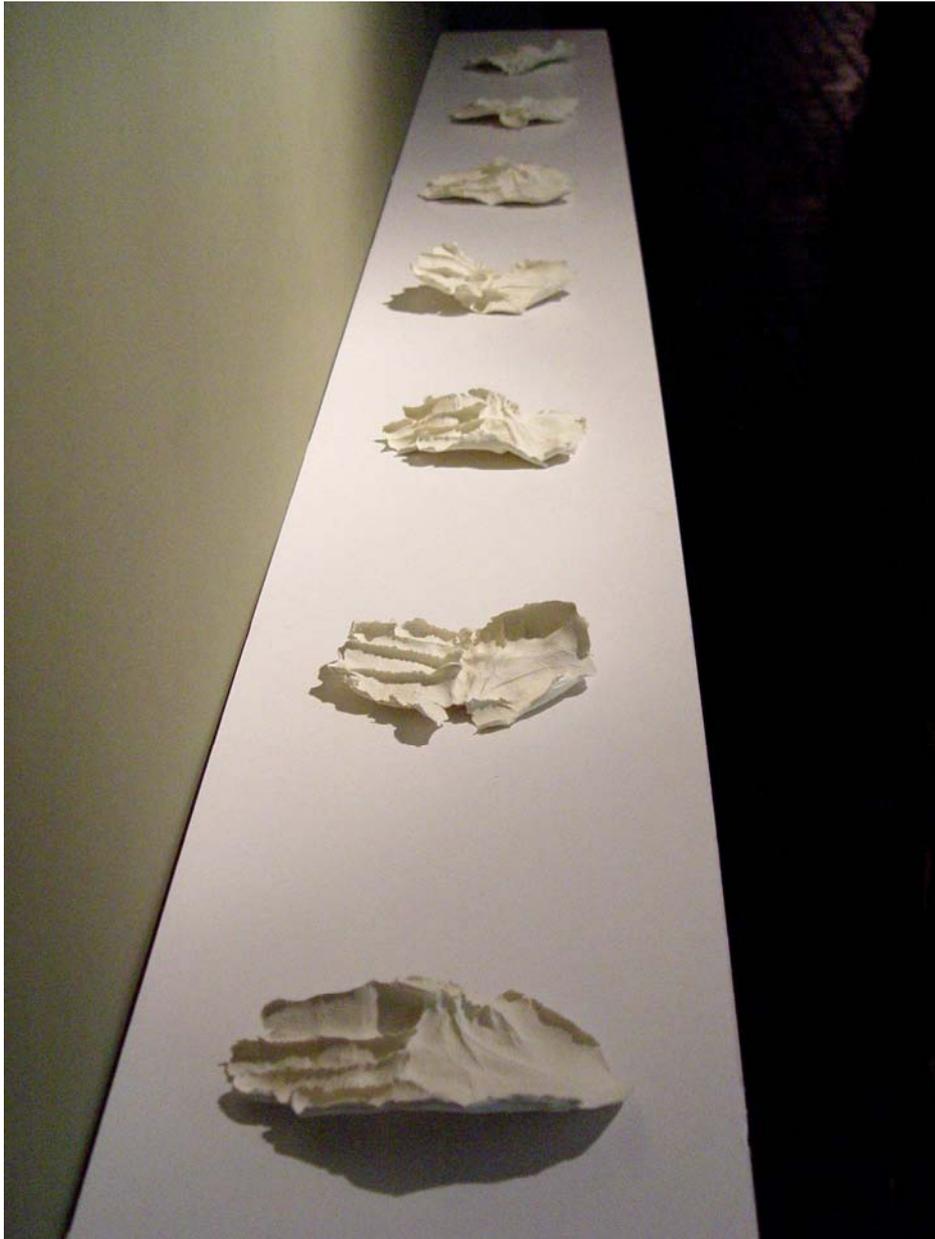


Fig. 11. Carolina Rochefort, *a sete palmos*, 2009, impressões em alginato, dimen. variáveis



Fig. 12 e 13. Carolina Rochefort. Registro *Ação coletiva: CONTÁTIL*, 2009
Papéis vegetal 15X12 cm aprox.



Fig. 14. Carolina Rochefort. *Comjunção A1 ou +*, 2009
Fotografia digital, impressão s/ back light (dimensões variáveis), caixa de luz
13X36X27,5 cm

Então, fazer uma impressão é construir imagens a partir de algo dado, numa espécie de recolhimento, de coleta das impressões dos objetos reais. Esse fazer questiona a representação visual da realidade e se encontra em torno da problemática do traço, do depósito, do contato, da proximidade e da distância, da inscrição e da impressão referencial por intermédio das figuras, objetos e corpos do real, como a moldagem, a sombra, a transferência, o decalque, problematizando a obra artística em sua qualidade espaço-temporal, na medida em que ela se constitui de um traço que se torna representativo. Assim, o conteúdo da obra é abandonado, e o que se vê é impressão do que a fez/faz existir, tornando, dessa forma, o ato mais importante do que o objeto, a obra; incitando o sentido tátil, e não apenas o visual.

Como nos diz Didi-Huberman, e também pelas palavras de Luquet²³, “esta colisão temporal é também uma colisão visual – uma colisão de diferentes *maneiras de assemelhar*. Elas têm um ponto em comum, que é também seu ponto de partida comum: trata-se do contato.”²⁴ (**DIDI-HUBERMAN**, 1997, p 30).

A pesquisa, então, é guiada pelo que distingue a produção de *imagens vestígios*, o contato. O encontro, a presença dos corpos e o contato entre eles é o que torna produtíveis as imagens, os trabalhos, as obras. Construindo imagens e situações que indicam proximidade e, ao mesmo tempo, distância, proponho o próprio ato de estar em contato, em troca de impressões, o acontecimento “imprimir”, enquanto trabalho. Pois cada imprimir parece existir em particular. Cada objeto, cada impressão, cada contato, cada lugar opera uma dinâmica, um gesto, uma operação onde o *imprimir* acontece, se faz impressão. Em *Leve-me*, penso no momento singular de cada contato para a entrega de pequenas caixas contendo uma impressão da palma da mão. O ato torna-se mais importante do que o objeto, obra. Cada doação e cada impressão da doação são realizadas distintamente. Cada pessoa irá ter uma impressão, irá guardar e atribuir um valor atualizado àquela imagem e àquele momento de entrega. *Leve-me* diz do desejo de permanência, do que se mantém em suspenso e, ao mesmo tempo, pode ser refeito a cada encontro. Penso que *Leve-me*, assim como os outros trabalhos, criticam o que se pensa e o que se considera como objeto artístico, problematizando a experiência artística, tanto a do artista como a do espectador, que acabam se confundindo na abertura posta pelas imagens vestígio, ou mesmo pelo acontecimento do imprimir, para uma experiência singular e desejante.

²³ Conforme Didi-Huberman: “Conhecemos as famosas teses de Luquet sobre a ‘gênese da arte figurada’, onde o contato produz o *traço*, e o traço o *traçado*. “Sua única razão escrevia Luquet, alias muito obscura consciência, é marcar com seu selo o muro sobre o qual ele (sujeito) o faz”. (“*On connaît les fameuses thèses de Luquet sur la “gênese de l’art figure”, où le contact engendre la trace, et la trace. “Leur unique raison, écrivait Luquet, d’ailleurs très obscure à la conscience, est de marquer de son sceau Le mur sur lequel il (le sujet) les fait”*). (DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’empreinte comme paradigme: une archéologie de la ressemblance*. In **DIDI-HUBERMAN**, G. *L’empreite*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997, p 30,31).

²⁴ “Cette collision temporelle est aussi une collision visuelle – une collision entre différentes *manières de ressembler*. Elles ont cependant un point commun, qui est aussi leur point de départ commun: il s’agit du contact.”



Fig. 15. Carolina Rochefort. *Leve-me*, Registro de Vivian Herzog, 2009
Impressão em alginato (dimensões variáveis), caixa mdf 20,5X15X3 cm

E é sob o aspecto da experiência artística que percorreu boa parte da produção teórica/crítica realizada pelo crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa (1900-1981), que defendeu uma crítica de arte que compreendesse, em seu discurso, duas coisas, o temperamento do crítico e sua bagagem cultural. E referia Baudelaire para afirmar uma crítica carregada de emoção e que aborda pontos da obra e não sua totalidade. “Para ser justa, quer dizer, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita de um ponto de vista que abra mais horizontes.” (BAUDELAIRE, Charles In: PEDROSA, 1957, s/p.).

A sua atuação como crítico de arte aconteceu durante algum tempo na *Tribuna da Imprensa*, e, em 1957, ocupa a crítica de arte do *Jornal do Brasil*, mantendo-se por vários anos. Quando retorna ao Brasil em 1977, após seu último exílio de quatro anos na França, percebe um esgotamento da arte moderna, embora reconhecesse sua importância, numa crise da arte que aponta sua esperança naquilo que se refere ao fenômeno artístico, criador; como ele chamava, uma *arte virgem*. Uma arte das crianças e dos doentes mentais, uma arte subjetiva, aberta, sem ranços formais. Para Pedrosa, o artista deve procurar essa intuição, essa

imagem nova, pois ele, além de observar, é um criador. O ato de criar guiado pelo subconsciente.

É nesse ponto, do fenômeno da criação, o qual acontece na experiência artística, tanto aquela vivida pelo artista quanto aquela vivida pelo sujeito espectador, ou o outro corpo da relação, que se incita o novo, que atravessa e provoca um novo, outro olhar para as coisas do cotidiano, para o corpo humano, esse objeto diário que sou, é o que o presente texto pretende discorrer. Para Mário, o artista, ao realizar a obra, não exprime ao público o que se passa dentro dele; o que a obra exprime é algo universal que não é exato como uma mensagem telegráfica, mas que é uma formalização da vivência perceptiva e imaginária. A obra de arte não se apresenta como uma comunicação precisa; ela é algo que nos pára toda vez que entramos em contato com ela.

É na experiência artística, no contato entre obra e espectador que Mário Pedrosa encontra meios para aproximar caminhos ditos tão opostos, arte e ciência. No seu ensaio *Das formas significantes à lógica da expressão*, publicado no Jornal do Brasil de 23 de julho de 1960, nosso crítico, através da teoria da *Gestalt*, das leis da percepção, a qual recai sobre a experiência artística, aproxima o experimento científico à experiência criativa. Para Mário, o experimento que a ciência traz para mostrar, comprovar o estado de realidade daquilo que nos mostra e que tenta comprovar, é articulado como uma manifestação material que só se conhece enquanto cria. E nos diz: “O físico, o sábio moderno só chega a conhecer quando age, quando faz, quando *realiza* (Ó Cézanne!), isto é, quando cria.” (PEDROSA, 1986, p. 65). Arte e ciência se aproximam, se avizinham pela experiência criativa, pelo que se realiza, pelo que nos coloca em movimento.

O artista, e aqui afirmo como tal e enquanto desejo da pesquisa, empenha-se para que suas realizações requeiram a imaginação do público. Que na experiência com a obra algo se modifique, deseje, crie. Para isso é preciso separar-se do próprio pensamento, e Pedrosa diz, “deve-se olhar de fora” (1986, p.66). Pois assim toda *forma é uma surpresa*, e o poder da obra artística se dá nesse encontro com a surpresa, na luta daquilo que nos toca, perturba, comove. A arte como uma “seqüência de surpresas emotivo-cognitivas (...). A arte é pois esse modo de

conhecimento fundado numa seqüência de intuições independentes cristalizadas em formas” (1986, p. 68,69).

Para Pedrosa, a crise da arte no século XX passa pelo crivo da experiência estética, ou seja, atravessa a apreciação da obra de arte. Essa crise, ou mudança do fenômeno artístico, é percebida quando se repudiam as relações puramente plásticas e formais da obra, à medida que esta vai superando a própria ideia de obra e cede lugar à recepção desta pelo espectador, a experiência do contato com o objeto artístico. Mas o que é esse “outro objeto” artístico?

Na relação com o “outro objeto” artístico, o espectador precisa ser todo ouvidos, olhos, numa atitude de manter os estímulos abertos às provocações artísticas. Para o autor, os artistas brasileiros neoconcretos (RJ) revelam o “fator tempo” que irá desencadear a crise estética do visual/formal, “em busca da ação no momento do processo criativo, ideia que felizmente teve desdobramentos” (PEDROSA, 1986, p.145) nas pesquisas e experiências plásticas de Helio Oiticica e Lygia Clark.

A produção desenvolvida pelos artistas, entre os anos 60 e 70, apresenta uma crítica, existente no próprio trabalho, objetos ou ações artísticas, e nos inúmeros textos entre escritos de artistas, manifestos e correspondências entre eles mesmos. Verdadeiros diálogos críticos ao sistema da arte: aos meios empregados, à especificidade das linguagens, bem como aos locais instituídos para a apresentação e produção das obras. Esses artistas, e aqui especialmente Lygia Clark e Hélio Oiticica, acabam extrapolando a dimensão contemplativa imposta, muitas vezes, por um objeto artístico, ou pela ideia (conceito) de objeto artístico, que é dado, que é representado e delimitado, por exemplo, pelo quadro, pelo contorno da pintura que limita a representação do real; uma imagem feita por semelhança visual com seu objeto real, que prioriza o ato de visualizar. Para Suely Rolnik (2009, p.98), “nessas décadas, artistas do mundo inteiro tomam como alvo de sua investigação o questionamento das determinações de suas obras” -- dos espaços determinados a elas, as categorias determinantes, os meios e os gêneros determinados – numa postura de deslocamento, num desvio que potencializa a vivência com o objeto artístico. Este se abre para pensar a experiência, -- a experiência da cor, do espaço

– sentir o contato físico, provocando um rasgo nos limites, nas molduras da contemplação em direção a uma “arte ambiental”, como queria Hélio Oiticica. Uma arte “dirigida para a criação de um mundo ambiental” (OITICICA, 1986, p. 67 e47), onde a relação com a obra, a experiência artística do espectador, se abre para uma estrutura pluridimensional, e não mais unilateral, como no espaço-tempo delimitado pelo quadro, composta apenas pela visualidade. Oiticica propõe um mergulho na cor, “sai do plano da pintura para o espaço pictórico, para os ‘núcleos’ ou os ‘penetráveis’, as caixas e vidros, ‘os bólides’(...)” (PEDROSA, 1986, p.154). Certa ampliação do que podemos dizer ser matéria (assunto) específica das artes visuais, e o alcance de uma dimensão que é relativa à experiência, à vivência, a um político relativo às relações, às sensações. Como na experiência dos *Bichos*, de Lygia Clark, o espectador deixa de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma opção que não estava na área de suas cogitações convencionais, nas determinações do chamado “sistema das artes”, mas na área de cogitações do artista, e destas participava (infelizmente) numa comunicação direta pelo gesto e pela ação (PEDROSA, 1986, p.11). Ou como na experiência do *Parangolé*, de Hélio Oiticica, que, para a percepção da obra, o que interessa é o fenômeno, não o objeto em si, mas a relação espectador-obra dirigida para essa criação de um mundo ambiental onde a obra se desenvolva e teça sua trama original: uma “participação ambiental” (OITICICA, 1986 p.67). O objeto artístico não está mais em si mesmo, é um conjunto perceptivo de relações sensoriais que acontecem na duração, no gesto do participador, ex-espectador, que orienta o objeto da arte para a experiência, numa espécie de criação que ultrapassa a “privilegiada” impressão visual e soma-se à impressão tátil, num sentido que abarca o corpo inteiro: ambiental. Aqui a obra de arte possui uma relação existencial, do homem com o mundo. E a relação contemplativa se esvai à medida que se envolve com o tempo da obra num sentido construtivo²⁵.

²⁵ O “sentido de construção” desenvolvido por esses artistas abraça o caráter de construção do mundo do homem, reconsiderando o termo *construtivismo* que por vezes é usado com um caráter formalista que considera apenas a forma geométrica. São construtivos/construtores os artistas que abrem novas relações estruturais, que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, são aqueles que solicitam sensibilidade, baseando-se em elementos primeiros ligados a fisicalidade do mundo, aspirando transformar a vivência existencial, o cotidiano, em expressão. (OITICICA. 1986, p. 54).



Fig. 16. Lygia Clark, *Série Bicho*, 1960
Metal articulável



Fig. 17. Hélio Oiticica, detalhe do *Penetrável Éden*, 1969.
O público era convidado a tirar os sapatos



Fig 18. Hélio Oiticica, *Parangolé*, 1964
"Miro da Mangueira com Parangole"

Essa produção parece, como afirma Suely Rolnik (2009, p. 102), ter intensificado ações sobre a realidade não só da arte, mas de uma política da existência²⁶. A arte como lugar das relações, que diz da relação com o outro. E por que não das relações entre a criação e a crítica, por uma criação crítica que coloca em crise o objeto artístico a partir da própria noção de criação.

Lygia Clark dispensou grande parte de sua produção na direção de um posicionamento crítico. Durante o seu percurso artístico, a artista produziu uma série de escritos de artista, textos que enfatizavam o caráter crítico de quem fala de dentro do próprio processo de construção do trabalho artístico, uma crítica que é realizada a partir do próprio fazer. De um fazer que se refaz a cada trabalho, a cada contato com o público. E nos mostra que o fazer se faz daquilo que não está acabado, que se encontra em construção. E é sobre a experiência artística e crítica da arte que Lygia responde ao artista Hélio Oiticica:

Quanto ao papel do crítico, estou com você: ou a criatividade tem pensamento ou nada é, por isso o crítico só pode se expressar ainda através da cultura morta, onde há o objeto arte, mas agora é impossível. No meu trabalho existem duas coisas importantes. Meu depoimento e, talvez mais ainda, o depoimento das pessoas que vivem a experiência(...) (apud FERREIRA e COTRIN, 2006, p.21)

Neste momento de sua poética, Lygia questiona a finalidade do objeto artístico, priorizando a experiência do fazer, a constituição do trabalho. Para a artista, a experiência do fazer é transformadora, e esse aspecto é o coração do que se produz, ou seja, ele pulsa no objeto artístico. O fazer é priorizado, e a produção questiona o que se produz, e toma o objeto como um registro de um fazer. O trabalho, a obra acontece na experiência mesma daquele que faz, constrói. Por exemplo, em *Caminhando* a artista nos diz que o trabalho se faz, agora! Perde a autoria e incorpora o ato como conceito de existência, e a autoria da obra é

²⁶ Uma política de inserção entre a realidade estável e dominante e a realidade sensível em constante mudança, aquela que é produto da presença viva da alteridade como campo de forças que não param de afetar nossos corpos.

partilhada com aquele que até então assistia, e não participava da construção do objeto, ou seja, a experiência se dá não na contemplação, mas na feitura mesma do trabalho. *Caminhando* acontece no instante de cortar, no pé por pé do caminhar. O trabalho é articulado, realizado nas dobras, nas dobradiças desses *bichos*. E, em suas últimas experiências sensoriais corporais, ela nos grita numa *potência silêncio* que a obra se faz, transforma no encontro, no contato com o corpo, com o sensorio corporal. Pura experiência. Sem objeto?

Talvez numa tentativa de escurecer o trabalho, torná-lo ausente para pensá-lo em sua construção, na sua criação, pois é no fazer que se dá o objeto, a obra. Quando se retira o objeto de análise da crítica e se apresenta como trabalho, o registro da sua feitura, ou mesmo o vestígio que indica o acontecimento de uma experiência artística, se coloca em crise a própria crítica feita ao objeto artístico, a atividade artística como uma atividade que tem um objetivo, uma finalidade, distinguindo, problematizando por uma crise que atravessa a experiência gestual, construtiva. A obra, objeto artístico, se dá em cooperação, em ato.



Fig 19. Lygia Clark, *Proposição Caminhando*, 1964.

Portanto, com relação a uma possível ordem ou classificação das atividades de criação e crítica, penso que as atividades coexistem; mesmo que, para o artista, muitas vezes, a condição crítica do trabalho apareça inconscientemente, e, talvez, se torne consciente durante o fazer. A construção da consciência-se dá num debate,

no contato com o público, num texto reflexivo. Acredito não exista uma receita, uma ordenação fixa e digna de sucesso entre criação e crítica; o que pode existir é uma espécie de crítica cooperativa, pois ambas se relacionam, uma permeando um pouco o espaço da outra, compondo certa mistura entre crítica e criação que incitam obras nutridas de caráter crítico e críticas abastecidas pela criação. Neste sentido, concordo com Zielinsky (2009, p.27), que almeja “uma crítica que propõe debates sobre arte a partir daquilo que é original da criação”, que essas substâncias da arte alimentem debates por meio do artista, numa espécie de cooperação crítico/criativa.

CAPÍTULO II

Corpo Matriz

2.0 - Corpo Matriz

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo. (BERGSON, Henri. 1999, p.12.)

Neste momento da escrita da presente dissertação em poéticas visuais, pretendo discorrer sobre o *corpo matriz*. A ideia de *corpo matriz* é uma mistura entre o que é definido como um corpo matriz²⁷ pela linguagem da gravura e da fotografia, uma definição inclinada à técnica, e uma ideia de *corpo matriz* que aproxima o corpo a um corpo que vive, um corpo sujeito, um corpo artista, um corpo espectador, um corpo crítico, em crise e que, por isso, ele desloca, transforma. O *corpo matriz* em questão seria um corpo *possível*, feito de estados, de traços, texturas tecidas nos encontros nos contatos. Por isso evito definições, classificações, pois, em estado de abertura, o *corpo matriz* deseja combinações. Ele é parte, forma que produz contra-formas. Aliás, tanto o *corpo matriz* como os outros corpos que compõem esta pesquisa são corpos de/das relações, produzidos nos contatos, nas experiências. Assim que, do mesmo modo que se pode olhar o *corpo matriz* como instrumento técnico necessário para as práticas gráficas, podemos olhar o *corpo matriz* como esse corpo que sou: “um homem é seu corpo(...): eu/ corpo” (KEHL, 2004, p. 10).

Na superfície do *corpo matriz* se eterniza o passado, se registram os acontecimentos, o correr do tempo, e, ao mesmo tempo, é pelo contato da superfície do *corpo matriz* que o *agora*, o encontro, produz contra-registros. Nesses *corpos formas, fôrmas* que “a instituição das imagens encontra o modelo – um fantasma --

²⁷ Um corpo matriz, tanto para a gravura quanto para a fotografia (negativo), está ligado a um corpo que tem a função, no que diz respeito aos manuais técnicos, de gerar imagens, como um carimbo que está associado à ideia de reprodução, de cópia de um imagem.

de formação estrutural de embriogênese²⁸ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p 38). Para Didi-Huberman, este modelo é, ao mesmo tempo, psicológico, técnico e místico, logo, ele pode variar a cada encontro, a cada impressão, dizendo da surpresa que a palavra *forma* quer dizer. E, para esclarecer o que quer dizer *forma*, o autor usa os seus significados na língua francesa: “é um ‘fourme’ (queijo de leite de vaca com massa aquecida e prensada = ‘Fourme duCental’)” (1997, p 38). A *forma* diz da fôrma, em português talvez diríamos modelagem, moldar, dar forma a algo. Aqui, palavra *forma* não é reduzida a uma única definição, como por exemplo, a frequente ideia platônica carregada de sentido metafísico.

Os artesãos - os fabricantes do “*queijo*”, mas também os sapateiros com suas formas de calçados, os chapeleiros com suas cartolas, sem contar com os doceiros, os tipógrafos e impressores -- têm sua própria definição de forma, que é mais técnica e pode ser mais rigorosa: para eles, a forma é um “*padrão*”, um molde, uma matriz.²⁹ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p 38)

Porém, a matriz modifica sua forma com o transcorrer do tempo, e é atualizada nos contatos. Forma e contra-forma, *corpo matriz* e *corpo impressão*, o qual pode produzir outras contra-formas, dar formas a outras superfícies, a outros corpos... Difícil tarefa de separar os corpos, pois eles se misturam em suas formações.

Mas qual é o corpo? Quantas vezes escutei essa pergunta soar em meus pensamentos... O corpo que falo é esse corpo que sou, é o corpo que és, incompleto, inacabado, imperfeito, que se faz tateando, experimentando. Um *corpo arte* que, incorporado por um desejo de marcar, de se deixar em traço, talvez pela confiança em sua ausência, vai sulcando o pensamento, entremeando por um modo

²⁸ Na matriz “(...)l’institution des images trouve un modèle – un fantasma – de formation naturelle, d’embryogénèse.

²⁹ “Les artisans – lês fromagers avec leurs fourmes, mais aussi les cordonniers avec leurs formes à chaussure, les chapeliers avec leurs hauts-de-forme, les charcutiers avec leurs fromages de tête, sans compter les confiseurs, les pâtisseries, les cartiers, les imprimeurs – ont leur propre définition de la forme, qui est plus technique et, peut-être, plus rigoureuse: pour eux, la forme est un *patron*, un *moule*, une *matrice*.”

coletar de existir que recolhe e mistura, decalca e devolve, formas e contra-formas. Como nos fala Rosane Preciosa acerca de uma matéria viva:

Manto que não acaba nunca de ficar pronto, porque as linhas vão se desgastando, pela força do uso arrebatam e desanda aquele complexo desenho que ali se inventava um conjunto. Então se começa a amarrar tudo de novo e sempre de novo outro jeito, compondo uma nova urdidura singular. (PRECIOSA, 2010, p. 42.)

Corpos em infinito estado de tecedura, superfícies/corpos atualizados, e o *corpo matriz* mudando a cada impressão, e sua superfície se diferencia a cada instante. A pele, como superfície de inscrição, marca-se através da vivência espaço-temporal à qual vai estando exposta. E o tempo de exposição, o tempo vivido, passa bem mais rápido do que imaginamos e, muitas vezes, nos surpreende com tamanha velocidade. As rugas, as dobras se instalam uma a uma, as marcas se cruzam no fim dos tempos e se escondem os segredos do corpo, na pele. As marcas, os sulcos e os veios são intensificados em cada gesto, em cada toque, a cada exposição. O corpo como matriz é matéria, substância de uma atividade gráfica ou plástica, é modificação, é a semelhança.

Ao propor o próprio corpo como matriz, um corpo no tempo/espaço como instrumento intermediário de desejo, reporto-me para um gesto do homem pré-histórico. Ora, podemos dizer que um dos primeiros processos de impressão do corpo humano é a transferência da marca das mãos humanas para as paredes das cavernas pré-históricas. Para Didi-Huberman, estas impressões são imagens sensoriais, táteis. São registros, registros de um instante, de uma presença passageira em traços digitais que revelam uma rede autônoma da impressão, do desenho, do traço e do trato. Para o autor, o que esse traços corporais revelam é da ordem do traço:

De qualquer coisa que faça do *contato* um resultado *visual*. Um gesto de aderência, de impressão ou de apreensão, que torna o sistema figurado, e mesmo produção de semelhanças “exatas” – tão exatas, dito rapidamente, como as silhuetas do século XVIII ou como a janela em negativo fotografado por Fox Talbot em 1835. É preciso dizer que as impressões de mão possibilitam alguma coisa que as outras impressões fracassam mais frequentemente: o contorno

transportado ou a sombra de uma cabeça vista de face não dá jamais a *semelhança* do rosto (e preciso para singularizar a sombra e obter uma silhueta ao menos identificável fazer virar a cabeça 90°); mas na aplicação direta da mão, seu contorno e sua sombra, a tornam imediatamente visíveis, reconhecendo-se a individualidade. Em termos semióticos, diremos que a mão humana admite uma convivência satisfatória de seu indicador (contato) e de seu ícone (semelhança). Esta facilidade – que é também uma poli valência, uma *potencia* – explica talvez em parte a universalidade das impressões de mãos; ela permite ao homem pré-histórico a fazer um *gesto*, seja qual for seu significado, uma *figura* sem mediação ou quase.³⁰ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p 31).

Ao registrar sua mão na caverna, o homem assume o seu particular, seu corpo. A primeira gravação é o símbolo da consciência humana, o desejo de marcar sua passagem e a noção de si mesmo. A marca do corpo é a materialização do contorno, a definição do entorno.

³⁰ “De quoi s’agit-il? De quelque chose qui fait du *contact* un résultat *visuel*. Un geste d’adhérence, d’emprise ou de préhension, qui devient système figural, et même production de ressemblances “exactes” – aussi exactes, soit dit en passant, que les silhouettes du XVIII siècle ou que la fenêtre en négatif photographiée par Fox Talbot en 1835. Il faut dire que les empreintes de la main rendent possible quelque chose à quoi d’autres empreintes échouent le plus souvent: le contour reporte ou l’ombre d’une tête vue de face ne donnent jamais la ressemblance du visage (il faut, pour singulariser l’ombre et obtenir une silhouette à peu près identifiable, faire tourner la tête à quatre-vingt-dix degrés); mais l’application directe de la main, son contour ou son ombre, la rendent immédiatement visible, voire reconnaissable comme individualité. En termes sémiotiques, on dira que la main humaine admet une connivence particulièrement aisée de son *index* (contact) et de son *icône* (ressemblance). Cette aisance – qui est aussi une polyvalence, une *puissance* – explique peut-être en partie l’universalité dès empreintes de mains; elle aura permis à l’homme préhistorique de faire d’une *geste*, quelle qu’en soit la signification, une *figure*, sans médiation ou presque.”



Fig. 20. Contorno de mão na caverna de Peche Merle França.

O homem primitivo, o caçador, o artista, como queiram..., acreditava e usufruía do poder mágico das imagens. Como o poder de suas mãos para a caça, a imagem impressa nas paredes das cavernas entrelaçava desejo e realidade no feitiço de apreender, nas relações existentes entre o gesto e a magia. Conforme Didi-Huberman, (1997, p 49) tal magia estaria na aderência mesma da imagem, do gesto. O poder dessas imagens encontra-se numa espécie de *presença real*. E cita Frazer para apresentar esse poder mágico do inconsciente, segundo a qual *as coisas que foram uma vez reunidas e são logo separadas, tornam-se porém, apesar do distanciamento unidas por uma linha de simpatia tão poderosa que tudo o que fazemos a uma afeta a outra igualmente*.³¹ O poder dado às imagens derivadas do imprimir, no presente contexto, a impressão corporal, pelos povos primitivos, vai além do poder mágico para a caça, no desejo do caçador em imobilizar a presa, mas também na coleta das impressões deixadas no mundo pelo o que o *outro corpo* da relação mágica, a presa, deixa no mundo.

A superstição segundo a qual, ferindo a impressão dos passos, ferimos igualmente os pés que formaram estas marcas, é quase universal. Os índios do sudoeste da

³¹ “(...) dès choses qui ont été une fois réunies, et sont en suite séparées, restent néanmoins, malgré l'éloignement, unies par un lien de sympathie si puissant que tout ce qu'on fait à l'une affecte également l'autre”.

Austrália acreditavam que tornar um homem manco colocando nas impressões de seus passos estilhaços de quartz, de vidro, de carvão de madeira ou de ossos agudos.(...).³² (J.G. FRAZER, 1890-1915, I, p.113. apud. DIDI-HUBERMAN, 1997, p 50).

Parece que o homem primitivo apresenta a relação entre as imagens que produz e o seu cotidiano. Estaria aqui, nesses vestígios, o gesto da relação arte e vida? Para Arnold Hauser, esses contornos das mãos, “que têm sido encontrados em muitos lugares próximos das pinturas das cavernas (...) fizeram provavelmente nascer no homem a idéia de criação - *poiein* (...)” (HAUSER, Arnold. 1972, p.21). A pressão, o contato das mãos abertas impressas sobre as paredes das grutas há cerca de 30.000 a.C., exprime a visão da realidade ambiente do homem primitivo e sua consciência mágica do mundo. Essas imagens, imagens de contato, são vistas como manifestações da vontade criadora do homem, de seu desejo de marcar, de *fazer*, utilizando como instrumento intermediário seu próprio corpo.

³² “La superstition suivant laquelle, en blessant des empreintes de pas, on blesse également les pieds qui ont formé ces marques est presque universelle. Les indigènes du sud est de Australine croient qu’on peut rendre un homme boiteux en plaçant dans l’empreinte de ses pas des éclats de quartz de verre, de charbon de bois, ou des os aigus.(...)”



Fig.21. Impressão de uma mão (Gruta de Gragas), ano 30000 a.C.

Imagem temporal, impressões negativas ou de ausência. A ausência do corpo, marcado pelo contorno da mão, é o negativo da presença, o inverso de seu corpo na caverna, no mundo. Um corpo impressão, ou seja, vestígio do gesto, do acontecimento.

Fazer uma marca, imprimir seu corpo, dá algo da ordem do imediato, de um primeiro gesto, instante. Para Bergson, “será preciso um contato imediato do objeto de interesse para que o estímulo se produza, e nesse caso a reação não se pode fazer esperar.” (1999, p.28). A imagem se apresenta no momento em que o corpo, a mão, se ausenta, é retirada. Ação e reação, forma e contra-forma. Quase como uma brincadeira, ao tocar, ao imprimir, ou melhor, ao imprimir-se, percebemos, sentimos pelo inverso, e o que acontece nos dois sentidos, o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o vestígio.

Na direção da arte dos povos primitivos, pode-se pensar na arte indígena, o artista opera sobre o corpo, o rosto, a carne, numa espécie de desdobramento da representação. Mario Pedrosa (1986, p.222), em relação à arte dos povos indígenas caduces, nos diz que é uma arte ativa, participante, coletiva, e não contemplativa, não é a representação de uma imagem. A pintura em questão não representa o rosto, o corpo, mas ele mesmo é matéria, é imagem da realidade, porém transformado, recriado. Uma espécie de arte da descoberta, da experiência.

Um corpo que é o corpo do trabalho, da obra. Um corpo que é matéria dada, que se faz presente nas obras, mesmo que por uma presença em estado de ausência, quando este se dá em forma de registro. Uma *magia do traço* é percebida nesse corpo como matriz, como objeto que deixa marcas e vestígios no mundo, na série *Siluetas* da artista cubana Ana Mendieta. Essa série é um de seus trabalhos mais comentados e foi realizada de 1973 a 1980. São mais de cem “registros corporais”, obras, em que a artista deixa sua marca no ambiente, talvez numa tentativa de mistura entre o corpo artista e o corpo mundo, o lugar geográfico no qual o seu corpo está presente, em meio à natureza misturado ao chão gramado, a terra batida ou molhada, a areia, ao solo rochoso, entre uma vegetação rasteira ou mesmo à margem da água. Além de escavar a silhueta de seu corpo na superfície do mundo, a artista também utilizou o fogo, a queima da superfície para marcar e romper com os limites corporais. Seu corpo torna-se um *corpo matriz*, um corpo impresso na natureza em diversos possíveis encontros, uma cavidade, uma sombra, um tronco que a artista intervém. A arte de Mendieta tem relação íntima com a natureza, investindo em certo primitivismo dos povos indígenas, como nos fala Pedrosa do corpo presente e não representado, ou mesmo na religiosidade mística dos rituais tribais, onde o próprio corpo é objeto, matéria viva, modificada no acontecimento.

Ana Mendieta, através de elementos primários como o contorno de seu corpo, trata de um primitivismo que se refere à magia das imagens nas paredes da caverna, imagens misturadas à natureza. A artista imprime, desejante de mistura, seu corpo ao meio natural. Lança mão dessa materialidade em transformação, desses meios, corpo e natureza, natureza e corpo, como ferramenta, material de

trabalho criando registros efêmeros³³ e do efêmero. Natureza e corpo passageiros, marcas em construção, em processo. Natureza e corpo se transformam. Para Guy Bret um dos aspectos mais impressionantes das *Siluetas* é o inacabamento da criação, uma obra que é testemunho de um fazer e que mantém fazendo.

Cada pequeno detalhe de cada *site* e de sua efígie feminina reclinada, seja uma parede de pedra, um barranco, uma vala ou um riacho, um tronco de árvore, uma ladeira de cascalho, a lama da margem de um rio, a areia da praia, os despojos trazidos pelo mar, a terra de um pântano, um juncal, a grama ou a neve, torna-se parte do “fazer”. A artista acrescenta os seus próprios materiais, bastante peculiares, por vezes uma mistura de pólvora (fabricada por ela mesma) e açúcar, à qual atea fogo, criando uma complexa alquimia. Além disso, produção e dissolução estão unidas no mesmo processo; não existe um momento de finalização da obra. (BRET, Guy. 2004, p. 26)



Fig. 22. Ana Mendieta, *Siluetas Works* in México, 1973-1978.

³³ Mendieta registra suas performances, seus *body works*, além do próprio registro deixado pela ação mesma, através de fotografias e/ou vídeos. Imagens do processo de criação.



Fig. 23. Ana Mendieta, *Siluetas*, Works in México, 1973-1978.



Fig. 24. Ana Mendieta, *Siluetas*, Works in México, 1973-1978

O gesto proposto pelo *corpo matriz Mendieta* da *série Silueta* coloca em suspensão a noção corporal. A artista nos mostra uma noção material, visceral do corpo/material, do *corpo matriz* que parece abandonada, quase impossível, talvez por ser impensável, improvável no cotidiano, já que esta noção requer certo comprometimento corporal: olhar, pensar, escutar, cheirar, tocar, sentir...E no acelerado século XXI, que cultiva uma atenção programada, rápida, racional, lógica e objetiva, e um estado corporal virtual³⁴, o contato corporal pode soar como algo da ordem do estranho, pré-histórico, ligado ao instinto e à intuição, ao instante e à lentidão, ou mesmo como uma tentativa utópica de ressoar sobre o que acontece ao corpo, de cultivar o encontro e dar-se tempo e espaço.

Nessas experiências artísticas, o corpo dá forma, é fôrma, para a produção de imagens do corpo. No contato da matéria com o corpo artista é que a forma se produz, a partir do contato de um *corpo matriz artista*. E possíveis descobertas acontecem a cada contato do *corpo matriz*, em cada gesto, em todo toque. Algo longe das representações ópticas do corpo é produzido, surgem a olho nu, e, por isso mesmo, diz daquilo que precede a representação, talvez de um corpo matriz, de um corpo acontecimento, alguma coisa que articule encontros que conjuguem sobre a *origem benjaminiana*, algo que nos fala de nascimento e de morte, “um momento de verdade no turbilhão do rio”.

O modelo dessas imagens é o que está presente e ausente nelas mesmas, choque entre fôrma e imagem, entre forma e contra-forma.. A ausência do modelo as constitui, produtivo conflito entre presença e ausência. O próprio corpo matriz, o seu contato com as matérias a fazem imagens palpáveis, por imitações palpáveis. Tem-se a forma e a imagem em um *corpo impressão*.

Consentir o *corpo matriz* como produtor de imagens em seus gestos e encontros táteis privilegia a experiência, algo de heurístico. Para Didi-Huberman, a impressão é um gesto técnico e, por isso, está ligado a uma estrutura temporal, da memória e não somente do progresso, já que vários artistas do século XX investiram

³⁴ O virtual aqui é entendido como uma ausência da presença física do corpo, ou a presença do corpo em contato com espaços virtuais de realidade virtual, sem contato físico com o entorno.

nesse campo operatório pré-histórico. Aqui a dimensão positivista, que considera a técnica como um conjunto de procedimentos e operações que se sucedem em certa ordem com um objetivo final, é descartada, para se pensar e refletir esse gesto técnico como um gesto que requer um olhar formal e processual, um olhar relativo ao objeto, quase indicial, e outro, ligado ao processo, que apresenta “uma espécie de memória muitas vezes deformante” (DIDI-HUBERMAN, 1997, s/p). Nesse sentido, a impressão produz, cria uma magia no sentido singular, aquele do acontecimento, “da tomada do corporal” e no sentido universalizante pelo duplo, que não é *mimésis*, mas duplicação, o negativo, o contrário. Um instante da presença. Agora, ausência. Imprimir é brincar de desejo e desaparecimento. Imprimir o corpo é jogar com a permanência e a falência dele.

Esse sujeito, esse corpo que deixa marca e que, ao mesmo tempo, é marcado, é um *corpo matriz*, um sujeito da experiência. Ele é atravessado como uma superfície sensível, pela sua superfície epitelial, que, de algum modo, produz e recebe afetos, inscreve marcas e deixa vestígios.

O *corpo matriz* é o lugar da transformação, é o agente transformador, produtor. Na gravura, assim como na fotografia, a matriz³⁵ nos fala de um corpo gerador de imagens, onde se formam os contatos que transformam a superfície. O *corpo matriz* nos ensina o que pode ser uma nova forma de si, uma imagem do contato, da presença. Na gravura, a imagem produzida pela matriz é tátil, já que o “seu processo supõe o enlaçamento estreito por pressão.” (DIDI-HUBERMAN, 1997, s/p). Na fotografia, uma imagem cristalina, sombras brancas e negras, enlaçamento da vibração luminosa. A espessura do corpo matriz é essa magia, esse desdobrar, o formar. A especificidade da gravura dá espessura à pesquisa. A transparência da fotografia dá magia à pesquisa.

O “fotogravador”, mesmo sem perceber, sabe que seu trabalho está entrelaçado ao que na superfície da matriz se inscreve e ao que nela já está inscrito. Estaria o trabalho do “fotogravador” em tornar visível aquilo que, a princípio, ocupa

³⁵ O negativo é pensado como matriz da fotografia. Acredito ser apenas uma questão de nomenclatura, pois o que importa aqui é esse caráter de origem, de geração de imagem.

um lugar no palpável? Dar corpo às sombras? Uma imagem que se esconde e se mostra? Como artista, encontro na circulação desse pensamento maior afinidade na passagem, na passagem pelo toque daquilo que é informe, para aquilo que pede uma forma visivelmente palpável, presente nesse tecido, nessa superfície corporal que é corpo e que cria corpos. “O tocar é passivo e ativo ao mesmo tempo; serve para reconhecer uma presa e capturá-la, para perceber o perigo e procurar evitá-lo.” (BERGSON, 1999, p.28). Pelo tato, na mistura, na troca entre as superfícies, a visualidade acontece de forma cega, quase instintiva, ativa superfícies lisas, puras, e atenua as superfícies rugosas e acidentadas.

Nas misturas, nos encontros, naquilo que acontece ao *corpo matriz*, é que se sustenta uma ação, onde os corpos vivem ritmos, movimentos, intensidades, alternâncias. “E é com este *corpo entusiasmado* que a tecelagem da criação fia na matéria dos tempos e dos espaços seus outros futuros instantes e durações”. E quando uma potência criadora se afirma “algo incomum saído de nós ou para nós converge” (DERDYK, 2001, p. 16).

Por resultar no vestígio dos entrelaçamentos e intensidades dos corpos, a gravura está ligada a essa espécie de memória deformante que tece tempos, espaços, superfícies possivelmente atualizáveis em cada contato. Por isso, a percepção visual do *corpo matriz* é associada a uma percepção tátil, a qual ativa a consciência manual. Toda mão é consciência de ação. A visualidade associada à tatilidade: “Os que têm necessidade de ver para saber ou crer (...) fixam o lago da pele inconstante e ocelado, tornam visível (...) o puro tátil” (SERRES. 2001, p. 18). E por essa percepção, consciência tátil da gravura, uma linguagem do contato, que tomo como *corpo matriz* um corpo edifício, superfícies edificadas pelo homem em estado de ruínas, revestida pelas marcas da ação do tempo. As impressões de *Transferência em Transformação* foram coletadas da superfície do antigo prédio de uma fábrica de massas, biscoitos e farinha COTADA, na cidade de Pelotas/RS. O ocelado, a textura presente na zona de contato desse corpo incitavam ao tátil, ao contato. Através da frottage das cicatrizes da parede norte do 6º andar, que resultaram em registros espaço/temporais, impressões, o trabalho se deu numa lenta comunhão entre forma e contra-forma. No negativo, do corpo matriz, surgia o positivo, a forma, o traço, um corpo impressão que durante o período da exposição

Arte no Porto III, de 24 a 31 de outubro de 2009 aconteceu, ou seja, modificou aquela superfície e foi modificada por ela, foi modificada pelo tempo (duração), e pelo tempo (clima), que transformaram as superfícies, o *corpo matriz* e as frottages, os *corpos impressões*. Durante esse período, algumas impressões, que se encontravam presas à parede por pregos, rasgaram, outras trocaram de lugar, de posição e, talvez, em torno de 3 ou 4 desapareceram, pois a cada chuva, a cada vento, a cada passagem, elas se transformavam, modificava a parede: estados atualizados do corpo.



Fig. 25. Parede 6º andar do Prédio da antiga Fábrica Cotada –
Exposição Arte no Porto III – 10/2009



Fig. 26. Parede 6º andar do Prédio da antiga Fábrica Cotada – Exposição Arte no Porto III – 10/2009



Fig. 27. Carolina Rochefort *Transferência em Transformação*, 2009
Frottage s/ papel seda; dimensões variáveis



Fig. 28. Carolina Rochefort. *Transferência em Transformação*, 2009
Frottage s/ papel seda; dimensões variáveis;

O gravador encontra em sua prática o movimento, a ação. Por isso um traço, um contorno não são imagens imóveis, elas já apontam para a força do gesto, para o trabalho da matéria e do desejo, onde se encontra a comunhão entre os corpos. “Toda gravura dá testemunho de uma força. Toda gravura é um devaneio da vontade, uma impaciência da vontade construtiva” (BACHELARD, 1991, p. 56). Na superfície escultórica da matriz, habitam esses *valores de força* em formas habitadas por movimentos impacientes por surgir. Movimentos simples que emanam da existência. Um *corpo matriz*, marcado por gestos de acontecimentos vividos, viventes, *viver* o próprio corpo como matriz.

A ideia de *corpo matriz* atravessa o fazer em questão desde *outras*, apresentando o corpo desdobrado de diferentes formas, de distintas fôrmas. O *corpo matriz* é, assim como no instante da impressão, multiplicado. Durante o fazer ele se mostra diverso, transformado: formações deformantes. Direciono o processo para a superfície corporal. Ou é o próprio fazer que direciona o trabalho para o corpo? A pele inscrita pelo tempo pode ser impressa? O corpo pode (de possibilidade, de ignorância) ser pensado como matriz? Um corpo temporal, uma imagem do tempo... da passagem do tempo... A imagem de um corpo, agora, ausente, presente apenas em imagem-vestígio superficial.

Os vestígios, os acontecimentos são produzidos nas superfícies dos corpos. A superfície é trabalhada como corpo; superfície e volume se equivalem num movimento de *vés e revés*. O *corpo matriz* é a zona dos acontecimentos corporais, lugar da troca, da dupla troca. A escrita contida nas superfícies desses corpos é vestígio inscrito dos encontros e, talvez, tão efêmera quanto eles. As superfícies estão ligadas ao gravar, ao perfurar, ao imprimir, enfim, ao marcar a pele. Um marcar que se refere a um processo diário de corrosão, modificação em contato com o ar, a água, o sol... oxidação diária. Nesse contato, em duplo sentido, a pele também tatua o mundo, sua pele em outra pele, troca de sensações entre as superfícies porosas dos corpos. Pele em ebulição. “O mundo corrói, corrói-se o mundo, mergulha-se num processo de trocas ácidas (gravar, corroer, perfurar, imprimir, marcar, tatuar) com as coisas.” (REIS. 2000. p. 37)

A pele historiada traz e mostra a própria história; ou visível: desgastes, cicatrizes de feridas, placas endurecidas pelo trabalho, rugas e sulcos de velhas esperanças, manchas, espinhas, eczemas, psoríases, desejos, aí se imprime a memória; por que procurá-la em outro lugar; ou invisível: traços imprecisos de carícias, lembranças de seda, de lã, veludos, pelúcias, grãos de rocha, cascas rugosas, superfícies ásperas, cristais de gelo, chamas, timidez do tato sutil, audácias do contato pugnaz. (SERRES. 2001, p.18)

Desenho do sensível do que atravessa o corpo volume, vestígio dos atravessamentos, dos acontecimentos, a superfície, parte à mostra do corpo matriz, dada a ver e a tocar é como porta bandeira das inscrições. E através da observação do corpo, das inscrições da palma da mão do meu *corpo matriz* e de *corpos matrizes* outros, construí espécies de tecidos epiteliais, de epidermes moventes na forma gráfica e fotográfica, por fragmentos de palmas de mão.

Essas superfícies epidérmicas incitam a pele, e, por isso, o corpo. E por corpo (*corpo matriz, corpo acontecimento e corpo impressão*) entendemos comum a palavra, a ideia de experiência. Assim que as *obras*, os objetos, ou acontecimentos artísticos, em questão nesta pesquisa são relativos à experiência artística, estética do meu corpo artista, do seu corpo espectador com o corpo que podemos chamar obra, imagem, trabalho, objeto artístico. A manipulação para a montagem de uma composição fotográfica *COMjunção a1ou+*, que consiste em caixas de luz cobertas por impressões fotográficas de palmas de mãos, dispostas aleatoriamente e em diversos tamanhos, convida o espectador a imprimir formas, arranjos e combinações em manipulações que colocam em movimento, em transformação o trabalho, a representação. Aqui as impressões são decalcadas fotograficamente; são luminosas, assim que os fragmentos impressos são produzidos em outro tempo, diferente do tempo das *frottagens*. Aqui o decalque da forma, da palma da mão, da pele, é feito num quase contato; é produzido pelos reflexos da presença das marcas da mão. Como diz Eduardo Vieira da Cunha em conversas, em orientações:

O corpo matriz (o dos contatos) tem um tempo, que é diferente do tempo da imagem desse corpo (a fotografia). Abre-se então uma diferença, abrem-se espaços de tempo. O corpo-matriz talvez tenha a vocação de conservar uma memória de formas, em vez da memória de imagens (que é da fotografia). Ao se deixar tocar, se envolver, esse corpo guarda o volume, a forma naquele que o envolve (um alginato, um papel-alumínio, por exemplo). Quando eu falo em tempo de ficção eu me refiro ao tempo em

que o observador concebe, ou se engaja, ao ver as tuas imagens. Por isso acho que teu trabalho abre esses espaços possíveis do tempo: um passado, um presente, um futuro do pretérito.

Um tempo que é dos contatos, da memória tátil, da forma. Um tempo em que o corpo se coloca como forma, fôrma, e um tempo em que ele tende a se colocar enquanto presença bidimensional, uma memória visual, da sensação espectral da superfície. Um registro do tempo corporal, um tempo que se instala em marcas e em vibrações... e um tempo do contato do outro, um tempo realizado na participação do espectador/participador que age nas imagens, que as modifica

E, a partir de combinações, de arranjos de impressões luminosas, o espectador/participador compõe a tecelagem epitelial. Segundo Walter Benjamin, a importância de certos aspectos da montagem reside em “dar lugar” a uma experiência de tempo e espaço, onde o desejo de atuar e produzir, além de um exercício político, ultrapassa e desvanece uma atitude contemplativa, apresentando uma crítica da percepção. Para ele, “em grandes épocas históricas altera-se, com a forma de existência coletiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial” (BENJAMIN, 1992, p.80). Os modelos de representação/percepção tradicionais, calcados em um caráter individualista/contemplativo, renascentista no sentido óptico, dão lugar a uma construção coletiva, uma troca de combinações, mediante a reprodução da imagem, desajustando a unicidade e o caráter hierárquico (artista-autor X espectador-contemplador) dessa estrutura tradicional. Desta forma, as estratégias de montagem estabelecem uma nova forma de percepção, na qual o artista convida à construção do objeto, torna a imagem movente, atualizada a partir dessa experiência artística. Aqui lembramos que a fotografia³⁶ é uma imagem que provém de um contato da película fotográfica com o corpo referente, que a fotografia de base química, ou as decorrentes de meios técnicos “alternativos”, as quais dispensam o uso do aparelho fotográfico, como o fotograma, o cianótipo, o ferrótipo, etc., registram, gravam a impressão do objeto real, do objeto presente fisicamente.

³⁶ Neste caso a de base química.

O trabalho *COMjunção a1 ou +*, aqui em questão, é constituído de uma caixa de luz, que pode referir a mesa, a superfície luminosa que deixa ver as marcas contidas no corpo da matriz fotográfica, o negativo, e, sobre ela, estão dispostas diversas fotografias, imagens fragmentadas e aproximadas do corpo, da palma da mão. Esses fragmentos luminosos modificam-se, mudam de lugar e combinação, pela ação do espectador/manipulador que joga com o quebra-cabeça da escrita corporal, da escrita dos acontecimentos, manipulando planos que se combinam em um espaço que funciona como um dispositivo de comunicação, onde um novo espaço de percepções táteis está a emergir.



Fig. 29. Carolina Rochefort, *COMjunção a1 ou +*, 2009
Fotografia digital, impressão s/ back light (dimensões variáveis); caixa de luz: 13X36X27,5 cm



Fig. 30. Carolina Rochefort, *COMjunção a1 ou +*, 2009
Fotografia digital, impressão s/ back light (dimensões variáveis); caixa de luz: 13X36X27,5 cm

Essas imagens/fragmentos nos aproximam dos diversos corpos que foram matrizes para produzir a epiderme luminosa. E, talvez por isso, elas se aproximem de outros corpos para os quais a lisura e a perfeição dão lugar ao marcado, às manchas, às dobras, às rugas imperfeitas. As marcas são expostas, ressaltadas. Superfície sensível que é responsável pelo sentido que nos proporciona o sentir-se dentro, o sentido da percepção do entorno, do espaço. A pele é o primeiro órgão que participa na troca de significados a partir da experiência vivida através de diferentes sentidos. Essa superfície possibilita sentir os olhares, os cheiros, os sabores; é envoltório de sensações; por ela, através do sentido tátil, é possível se ter a percepção do ambiente circundante.

Impressões nascidas de trocas, de cambiantes carícias. Como nas superfícies fotográficas que são sensibilizadas pela luz, e pela claridade escurecem outras superfícies sensíveis, é que se constrói essa sensibilidade transparente, ou o

desenho (grafia) sensível inscrito nos *corpos matrizes*. Transparente, invisível como a gravação de uma matriz fotográfica os acontecimentos se imprimem no corpo. Na pele, matéria e desejo, marcas e sensações se avizinham, misturam-se. “Assim, o corpo, misturado, encontra-se no meio, entre céu e inferno: no espaço cotidiano” (SERRES, 2001, p.20). As marcas das superfícies exprimem mais que o toque; elas mergulham na sensação. Na finura do tátil habita o invisível que povoa o visível da experiência. Como nos diz Bergson, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças.

Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. (1999, p.30)

O corpo matriz traz, gravado nas suas extremidades, mão, pé e cabeça, marcas de dobras do corpo, dobras criadas pela repetição, duração de uma posição, de uma gesto. A palma da mão e a planta do pé apresentam linhas, inscrições/dobras. As linhas da palma da mão são signos legíveis à leitura da quiromancia³⁷. Segundo ela, as principais linhas da palma, da mão nos dizem sobre nosso futuro e nosso passado. Nas marcas da palma os tempos se avizinham. A palma da mão é grafia do destino e do já vivido: está escrito. Linhas feitas por dobras de um corpo articulável, linhas/dobras que Leibiniz diz ter um corpo: “Um corpo flexível e elástico tem ainda partes coerentes que formam uma dobra, de modo que elas não se separam em partes de partes, mas dividem-se até o infinito em dobras cada vez menores, dobras que sempre guardam certa coesão.” (DELEUZE, 1991, p. 17 e 18).

Na gravura *10X10 #1X,1* a coesão encontra-se na superfície, nas dobras da superfície da a palma da mão que são matrizes para a gravação da placa de metal ,

³⁷ A quiromancia (do grego *cheiro*, "mão", e *mancia*, " profecia") é um método complexo de adivinhação e de interpretação de sinais baseados nas linhas da palma da mão e no seu formato, tamanho e textura.

bem como naquilo que se refere à dimensão corporal. O título nos fala de uma brincadeira de dobra e redobra a partir dos valores médios da área da palma da mão, 10cm^2 e a área epitelial do corpo humano, por volta de 1m^2 . Feita de pequenas impressões em papel arroz, que medem, aproximadamente, 10cm^2 . Então, num total de 100 impressões, a gravura em questão apresenta uma constelação de dobras, rebarbas e redobras em combinação. E que, a partir de um *corpo matriz palma*, produz uma espécie de descolamento da epiderme corporal, uma fina camada que registra a matéria-dobra que é uma matéria-tempo, “cujos fenômenos são como a descarga contínua de uma ‘infinidade de arcabuzes ao vento’ (DELEUZE, 1991, p.19), ou seja, marcas, dobras construídas no acontecimento, no vivido.



Fig.31. Carolina Rochefort. *10X10 # 1X1* (detalhe); 2009;
Gravura em metal, ponta seca; dimensões aprox. 1mX1m.



Fig.32. Carolina Rochefort. *10X10 # 1X1*; 2009; Gravura em metal, ponta seca; dimensões aprox. 1mX1m.

A dobra é produzida no gesto corporal, é produzida em outros corpos. O ato de dobrar o papel, a marca do gesto é a imagem do vivido, do dobrado, do apalpado na gravura *Dobraobra*. Negativo e positivo, numa espécie de dobra e redobra de si mesmo. A dobra é derivada do gesto do corpo que entra em contato com o papel, entra em relação com a matéria e produz vestígios de uma força impressa nessa superfície e que define uma nova forma de ser, uma outra fôrma para a gravura, para as imagens do contato. Um *corpo matriz* em ato, em gesto. Uma fôrma e uma força primitiva, princípios, restos de vida, superfícies/corpos desejanter de novos estados. Em *Dobraobra* a imagem é dada no movimento do contato corporal e na

ausência do contato com a superfície entintada e, de dobra em dobra, de dobra e desdobra, ascendem à superfície, e a imagem se faz... em constante variação, de inflexão em inflexão. Deleuze, ao falar das variações da dobra, nos diz que as transformações de Thom³⁸ “remetem a uma morfologia do vivente e propiciam os sete acontecimentos elementares: a dobra, a ruga, a cauda de andorinha, a borboleta, o umbigo hiperbólico, elíptico, parabólico.” (1991, p. 34). Variação temporal, gestual, material. É o corpo matriz quem confere à matéria sua individuação, sua singularidade em cada toque, em cada dobra. E, por isso, cada *dobramento* é testemunho de uma determinação do vivente.

³⁸ A teoria do matemático René Thom, denominada *Teoria das Catástrofes*, estuda a morfologia estrutural interna, a estabilidade e variação, a transformação, mudanças, e uma série de estados diversos dentro de um fenômeno, sendo cada um deles a causa de outros. René Thom propôs que a dinâmica das morfologias ocorre a partir de uma forma estável que atua no tempo, como uma espécie de percurso, levando-a a sofrer transformações. Quando, ante as perturbações, ocorre uma mudança, aquela forma primeira atravessou um limiar de “catástrofe” que mudou sua estrutura. A *Teoria das Catástrofes* consiste em um modelo geométrico que tenta descrever / interpretar a *evolução das formas* e reza que, embora a aquisição de uma forma dependa de um conflito, a duração intermediária entre o estágio A e B deste conflito, chamado anteriormente de *descontinuidade*, é o que dará sentido ao novo estado da forma. Toda mudança pode também ser descrita ou explicada como se a *descontinuidade* pudesse ser reconduzida a uma *continuidade* que compreende, ao mesmo tempo, tanto a causa quanto os efeitos na gênese das formas. O estado de um fenômeno, indecifrável em um determinado ponto crítico (o ponto da catástrofe), pode se transformar subitamente no sentido deste estado de fenômeno, ou em seu oposto, se ele é capturado por uma das polaridades colocadas em jogo no sistema em que está inserido. Tais polaridades não são entendidas como estruturas contraditórias ou contrárias (como no estruturalismo), mas como as extremidades de um plano flexível (CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro, Globo, 1987, p. 198-199).

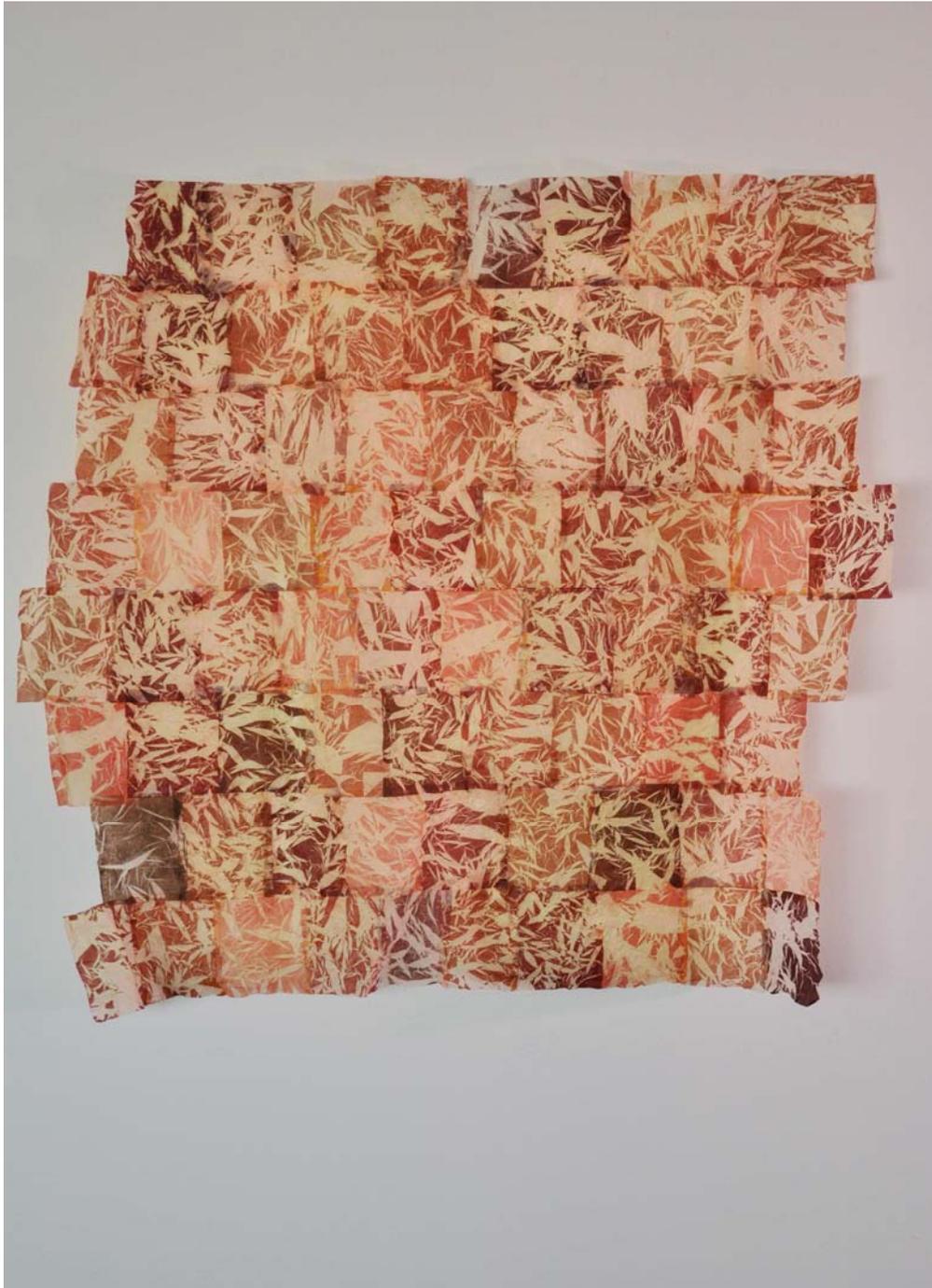


Fig. 33. Carolina Rochefort. *Dobraobra*; 2010; dimensões aproximadas 1mX1m



Fig. 34. Carolina Rochefort. *Dobraobra* (detalhe); 2010; dimensões aproximadas 1mX1m

Dobrar e desdobrar, envolver e desenvolver. Assim como na gravura 10X10 #1X1, *Dobraobra* também é construída a partir de pedaços de papel de seda, de tamanho aproximado ao da palma da mão, que são dobrados e amalgamados pelas bordas. E tem-se um tecido animado por dobras que implicam visualmente uma tutilidade que é própria da produção, da construção da imagem, uma obra dobra, uma potência dobra em obra. A própria potência é ato, é o ato da dobra, ato da variação. Uma gravura tocada que não é feita de um molde espacial, mas por uma relação tátil temporal que implica a variação e um movimento contínuo de dobrar e desdobrar.

Pode -se perceber que o corpo matriz é esse corpo que é marcado por uma textura que varia em dobras que são atualizadas no vivido. Um corpo que nasce dotado de uma forma que irá desaparecer, que cria paradoxo da forma variável e de um desejo de forma, num movimento que anima a criação. Ao mesmo tempo que

esse *corpo matriz* é marcado por texturas variantes e individualizantes, ele, no mesmo vivido, também produz marcas, vincos, dobras nos corpos do mundo, em outros possíveis *corpos matrizes*. E a magia parece estar nesse encontro, no contato do corpo matriz, quando ele é agente transformador. Quando a tatilidade nos apresenta a sensibilidade das superfícies em forma de traço de vestígio do contato do corpo matriz. Desejante de deformações pelos acontecimentos, talvez, poderíamos pensar agora nesse encontro e chamá-lo de corpo acontecimento, um instante de produção e transformação dos corpos em imagens.

CAPÍTULO III

Corpo Acontecimento

3.0 – Corpo acontecimento

Seu próprio rosto no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no todas as vezes.

(BORGES, 2007, p.107)

Este capítulo, *Corpo Acontecimento*, tem como objeto o momento do encontro, das trocas entre as superfícies, o momento intermediário entre a imagem gravada e a imagem impressa, o imprimir. Aqui, nesta superfície textual que é território inscrito por palavras, pretendo focar o contato entre as superfícies/corpos, o imprimir, o *corpo acontecimento*, o momento da criação, da troca, ou seja, o encontro que acontece no limite, num território que é comum aos dois corpos, às duas imagens. O imprimir, que é esse território de ninguém, está a meio caminho entre inscrição e impressão. O *corpo acontecimento* é a união/entrelaçamento da parte (matriz) e da contra-parte (impressão); é um encontro, ou um quase contato. No momento da impressão o artista aceita o destino que a imagem irá tomar.

Parece que são os encontros que modificam e alteram os corpos matriz, bem como os corpos impressão. E é pelo limite, na borda, que acontecem os encontros. No entorno, as trocas se fazem; no entre, no meio das superfícies mutáveis, as regiões se confundem, se somam, se subtraem na multiplicação. Os corpos e seus movimentos definem estados de coisas; o que fica são as *provas de estado, contra-provas* desses encontros.

O encontro entre dois corpos, entre duas superfícies (pelo menos) se cumpre no ato. Imprimir é encontrar, é o que dá margem a uma marca, ao vestígio do *corpo matriz*. Imprimir é contatar, é tatear, é trocar. Imprimir uma imagem é tocar outro corpo, imprimindo nele uma marca, uma imagem vestígio do corpo matriz. Essa imagem é transferida, que transmite a semelhança, a presença física do outro corpo semelhante. À sua tomada, a transmissão acontece no encontro que pode se dar de forma matérica, carnal, transmissão por contato corporal de um volume, ou de forma projetiva, projeção que é marca de uma revelação quase imaterial, luminosa, dita pela presença do outro corpo. Um contato daquilo que atravessa, que é reflexo, um volume ótico e nem tanto tátil. No contato entre as superfícies, tudo é magia, é acontecimento, quando um *corpo matriz* deseja vitalidade costurando laços,

trocando marcas e impressões entre as interioridades e exterioridades. Estado em contínua resolução. O *corpo matriz*, mutante, parece desejar nesse momento -- o do imprimir -- abrigar, mesmo que temporariamente, esta indeterminação pulsante, essa modificação constante. O encontro acontece no limite que é comum aos dois, a superfície; e, na sua textura, se dá a variação.

A fronteira dos corpos é sempre criada, recriada. Por isso a fronteira, a borda corporal não pode ser pensada, apenas, como um limite espacial, mas que abarca também relações, criações, pensamentos e se configura como arte, como possibilidade de tocar tempos e espaços.

O *corpo acontecimento* é o momento da criação, da vontade criadora, manifestada por uma sucessão de atos cegos, de atos táteis e de vibrações luminosas. O *corpo acontecimento* é o imprimir, é um momento indeterminado no tempo em que algo especial acontece. Como Kairós, o imprimir é o momento decisivo, oportuno, o momento zero da criação. Não é um tempo para ser contado, e sim vivido. Na mitologia grega, Kairós se expressa por uma imagem variada, por uma ideia de movimento. Diferente da linearidade cronológica de Cronos, o imprimir, o *corpo acontecimento*, descreve uma noção singular, peculiar de tempo. Como Kairós, o *corpo acontecimento* se refere a uma experiência temporal, na qual se percebe o momento. É o momento crítico, criativo, aquele da ação. Por isso não reflete o passado, ou antecede o futuro, é o instante no presente aquele que se instala no indivíduo e na dinâmica, movimento de suas relações. Nos diz de um passado e um futuro em potência.

Ao retomarmos um dos aspectos qualitativos do tempo, encontramos Kairós. Em grego, a palavra Kairós significa o “momento certo”. Em latim, sua correspondente, momentum, refere-se ao instante, ocasião ou movimento que deixa uma marca para toda a vida. Kairós traz a ideia de movimento, complementar à noção de temporalidade representada por Chronos. Perceber o momento oportuno em relação a determinado objeto, contexto ou processo significa estar atento ao instante singular que se apresenta. É aguardar pela melhor oportunidade para agir, esperar pela ocasião certa ou momento crítico em consonância com a totalidade dos elementos em questão. Ele não reflete o passado nem antecipa o futuro: Kairós é “o melhor no instante presente”._(POHLMANN, Intuições sobre o tempo na criação em artes visuais).

Imprimir é o momento crítico, momentum, que deixa uma marca; é o movimento do instante, entre tempos, quando alguma coisa acontece. Entrelaçamento puro, onde a superfície não comporta abaixo, ou acima. O momento de imprimir pode ser pensado a partir da criação deleuziana de *acontecimento*. O *acontecimento* seria não os fatos, mas “algo no que acontece”, aliás, ele escapa aos fatos, é aquilo que encarna e que tem efeito de mistura. “Tudo é mistura de corpo e no corpo, inclusão, penetração” (DELEUZE, apud GIL, 2008, p. 123). Por isso o momento do imprimir é singular enquanto acontecimento. Segundo Didi-Huberman, não se pode falar de impressão no plural, pois ela existe em sua particularidade, “(...) cada objeto de impressão, cada objeto que se imprime; particular, cada lugar onde se opera a impressão (segundo a matéria, a textura, a plasticidade do substrato); particulares, cada dinâmica, cada gesto, cada operação onde a impressão acontece.”³⁹ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 16). Cada impressão articula um encontro, uma mistura que se desdobra em singularidades, na particularidade de cada corpo um mistério que habita/jaz no contato.

Os corpos estão sempre encontrando outros corpos, tocando-se, chocando-se, imprimindo-se. E, no encontro entre duas superfícies, se encontra o *corpo acontecimento*, que se expressa pelo *verbo infinitivo*⁴⁰, por uma maneira de ser. Quando o imprimir se torna impressão, não estamos mais falando do *corpo acontecimento*, mas de um *corpo impressão*, corpo que é vestígio, o que restou do acontecimento. O *corpo acontecimento*, assim como a imagem mutante de Kairós, criada pela mitologia grega, que escapa, é fugidio como o segredo contido na magia da mágica. O acontecimento é o instante, é a ação que transforma: experiência.

Segundo Larrosa Bondía, é experiência aquilo que “nos passa, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao passar nos forma e nos transforma” (2002, p.26). Se a experiência é algo que nos acontece, que nos atravessa, é também porque

³⁹ “(...) chaque sujet de l’empreinte, chaque objet qui s’imprime; particulier, chaque lieu où s’opère l’impression (selon la matière, la texture, la plasticité du substrat); particuliers, chaque dynamique, chaque geste, chaque opération ou l’empeinte advient.”

⁴⁰ Deleuze nos diz que o acontecimento é expresso pelo infinitivo verbal. São os infinitivos que podem, subtraindo-se aos fatos, expressar os acontecimentos: amar, pensar, escrever, imprimir.

deixamos ser atravessado. Seguindo as ideias de Larrosa, o sujeito da experiência seria aquele da abertura, da disposição, um “ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião” um sujeito Kairós (BONDÍA, 2002, p.25), um sujeito do imprimir, um corpo aberto que se põe em perigo no desconhecido. Cada impressão é uma surpresa, não se sabe ao certo o que vai acontecer. Cada acontecimento suscita uma experiência singular; cada acontecimento, quando há mistura, nos oferece transformações. Então experiência tem a ver com existência. Logo, se ela é algo que não acontece, mas sim nos acontece, duas pessoas envolvidas num acontecimento terão experiências diferentes, comporão relações, movimentos distintos. Cada encontro movimenta e compõe relações, entrelaçamentos e, conseqüentemente, impressões distintas.

O encontro das superfícies, o imprimir, o contatar, movimenta por um lado a potência do desejo, afetos do toque que atravessam a superfície; e, por outro, da matéria, marcas impressas na superfície. Trama do tecido, da superfície que envolve o corpo.

Tais encontros movimentam misturas positivas e negativas para os corpos. Segundo Espinosa (Spinoza), vivemos ao acaso dos encontros, ao acaso das misturas, e pode-se ter um encontro bom, aquele agradável, e resultar numa boa mistura, ou um mau encontro, aquele que afeta de maneira desagradável, uma mistura nociva. Para ele, só podemos conhecer a nós mesmos e aos corpos exteriores senão pelas afecções que os corpos exteriores produzem sobre o nosso. Eu só conheço as misturas dos corpos e só conheço a mim mesmo pela ação dos outros corpos sobre mim, pelos contatos. Assim, um corpo é definido pelo conjunto das relações que o compõe, ou pelo poder de ser afetado, atravessado, que irá determinar uma potência⁴¹ de agir que é aumentada ou diminuída, propulsora ou desanimadora. No encontro da superfície, na existência que se dá a variação. Quando as superfícies se encontram, quando um corpo encontra outro corpo e algo os atravessa, operam-se variações de aumento ou de diminuição de *potência de agir*

⁴¹ Quanto mais uma mistura nos impulsiona, mais perto da potência de agir estamos. Para Espinosa, todos os corpos serão convenientes uns aos outros quando se chega a um mundo de pura intensidade.

nas superfícies, o que potencializa a existência, pois esses movimentos se dão na duração, na experiência, como diria Larrosa, do encontro, do *corpo acontecimento*. Procuramos nos encontrar, trocar, com aquilo que nos compõe de forma potencializadora. Desejamos bons encontros.

É puro devir; o que se capta é o estado dos corpos, das coisas. O acontecimento escapa, pois ele é experimentação. O que se registra dos encontros é uma amplificação das tramas, das texturas mínimas das superfícies. O corpo acontecimento é presente alargado num passado e num futuro contraídos em devir. É na experimentação que algo passa nos dois sentidos, encontro dos tempos.

Pensando nesse momento, no *corpo acontecimento*, no imprimir, do quanto existe um desejo neste momento, certa expectativa: quantos entrelaçamentos bem sucedidos? Quanta força devo imprimir? E, ao mesmo tempo, quão delicado tenho de agir, pois as marcas do menor contato aparecem, deixam vestígios... O aprendizado desse ato é fascinante, é um momento do segredo da mistura, um momento em que apenas os corpos envolvidos percebem e sentem as texturas, as trocas. O imprimir é o lugar da experiência e da criação.

Artista e obra se fazem simultaneamente, numa inesgotável heterogênesse. É através da criação que o artista enfrenta o mal-estar da morte de seu atual eu, causada pela pressão de eus larvares que agitam-se em seu corpo. Tal enfrentamento, o artista opera na materialidade de seu trabalho: aí se inscrevem as marcas de seu encontro singular com o trágico festim. Marcas desta experiência, elas trazem a possibilidade de sua transmissão: ampliam-se na subjetividade do receptor as chances de realizar a seu modo este encontro, aproximar-se de seu corpo-vibrátil e expor-se às suas exigências de criação. (ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte-clínica p.2)

O valor experimental presente no gesto da impressão, o imprimir, é apontado por Didi-Huberman como um gesto dotado de uma extraordinária fecundidade descobridora, um gesto heurístico formulador de hipóteses (1997, p 25). Pois não sabemos jamais o que vai acontecer, as hipóteses são lançadas na experiência, na relação, na imprevisibilidade do contato, que é capaz de executar uma diversidade de imagens de presença, em permanente abertura. E é essa indeterminação que

persiste existir a cada impressão, a cada tomada de forma que dá a essas imagens uma espécie de qualidade invisível. Imagens cegas, e talvez seja essa magia que envolva e faça com que ainda hoje artistas se valham desse gesto. Segundo Gilbert Simondon:

O trabalhador prepara a mediação, mas ele não a termina: é a mediação que se termina por ela mesma depois que as condições foram criadas: assim, ainda que o homem esteja muito próximo desta operação, ele não a conhece: seu corpo estimula seu término, lhe permite a se terminar, mas a representação da operação técnica não aparece no trabalho.⁴² (apud DIDI-HUBERMAN, 1997, p 27)

As imagens surgem no encontro, naquilo que atravessa a zona de vizinhança corporal, na experiência do contato entre forma e contra-forma, formando dentro efêmeros que se desdobram para diluir-se novamente no fora, em impressões. Na experiência do trabalho *CONTÁTIL* de caráter propositivo, o outro, que frequentemente apenas visualiza os objetos artísticos, é convidado a participar efetivamente da experiência artística. Aqui o “espectador” trabalha, no contato mesmo, na impressão manual, digital e constrói novas formas, onde o *corpo matriz*, ou seja, o espectador/participador é agente transformador de uma simples folha de papel. O *corpo matriz* aqui é múltiplo, indeterminado, pois não se sabe quantos corpos irão manipular, participar... O corpo daquele que manipula, trabalha, é incitado ao toque, a explorar as possibilidades e experimentar meios outros de abordar a transferência das marcas a partir do gesto de tocar, de construir marcas de contato, bem como pensar a construção dessas marcas através dos outros sentidos, no caso o som.

Parece existir na relação som/imagem a produção de imagens através do som e/ou ao contrário, a produção de sons por imagens. Não se tratando de um acompanhamento sonoro ou visual, mas sim de uma geração conjunta entre esses sentidos. A música e o som tiveram grande importância na produção de diversos

⁴² “L’homme qui travaille prepare la médiation, mais il ne l’accomplit pas: c’est la médiation qui s’accomplit d’elle-même après que les conditions ont été créées: aussi, bien que l’homme soit très près de cette opération, il ne la connaît pas: son corps la pousse à s’accomplir, lui permet de s’accomplir, mais la représentation de l’opération technique n’apparaît pas dans le travail.”

artistas do século XX, Klee, Kandinsky, Matisse, etc., compondo uma correspondência entre as artes (música, teatro, pintura, arquitetura, cinema) que se fortalece no seio do Futurismo e, mais tarde, na Bauhaus. Por exemplo, *a Arte dos Ruídos* (1913), de Russolo que, influenciado pela poesia livre cria concertos, cuja sonoridade é extraída da exaltação sonora das grandes cidades. O *artista* conduz a atenção aos sons, ruídos do cotidiano, risos, uivos, raspagens, assobios, roncões, soluços, gemidos etc... Concerto bruitiste (*O concerto ruidoso*) tem como origem para a “composição” sons provenientes do corpo.

Em *CONTÁTIL* o sentido visual, tão imponente nesse campo de atuação, o das artes visuais, é atravessado pelo áudio e pelo tátil que acabam por constituírem a proposição. A sonoridade, pensada como a mais imaterial de todas as artes, é considerada, nessa proposição, marcante para a idealização, realização, ação no concreto: em uma folha de papel vegetal. O som indica a duração do imprimir, da pressão do *corpo matriz* sobre o corpo papel; a audição indica aquilo que o gesto tátil produz tátil e visualmente, as marcas na folha de papel. O som é matéria para uma visualidade muda, é textura, é traço, é volume, é a canção que insinua outras vozes, e a voz que irrompe marca, inscreve esculpindo pelos ouvidos formas visualmente táteis. O som emitido pelo toque das mãos sobre o papel pode ser sentido como um eco, uma vibração sonora, uma música do que acontece no momento do imprimir, uma possibilidade de revelação da magia do encontro entre os corpos. Parece existir certa pré-condição sensível, ou sensibilização, para ser tocado pelo som e então tocar o papel. Uma espécie de descoberta é ativada quando percebemos essas ligações, essas relações sensoriais, descoberta que se abre para aquilo que acontece no vivido, na experiência, no *corpo acontecimento* que se desdobra em forma de som desafiando nossos ouvidos num pouso tátil na página em branco. O espectador empresta seu corpo à escuta da existência. Na descoberta do acontecimento, parece haver um não-compromisso com o que resultará da experiência, com o que será apresentado enquanto trabalho, obra, mas uma sucessão de momentos onde o agradável e o desagradável é que implicam bons e maus encontros, como uma criança que vê, e experimenta tudo pela primeira vez, uma experiência aberta, uma descoberta em sentir e crer na existência dos sentidos, na sua potência de modificar pelo achar e redescobrir.

Sobre uma apoio cúbico, um cubo branco, são dispostos pedaços retangulares de papel vegetal, com tamanho de, aproximadamente, 15X12cm, proporcional à dimensão das mãos, facilitando o manuseio. Esses papéis são incitados a serem apalpados, impressos pelo toque dos corpos matrizes, pelo som de outras impressões realizadas por outros corpos. Por alguns minutos, esses retângulos são amassados, rasgados, dobrados, etc. de diferentes e imprevisíveis maneiras de fazê-lo. A mão que toca o papel deixa vestígios dessa ação pelo traço produzido pelo toque no papel, bem como pelo som desse toque. Aqui a relação entre o som e a imagem apresenta duas possibilidades: a imagem que sugere o som e o som que sugere a imagem. Certa alegria e angústia parecem existir em quem se imprime e deixa-se imprimir num pedaço de papel, pelo som da impressão do papel, que tem como potência figurar o tempo, a transformação interna das imagens e sons impressos.

Cada encontro em *CONTÁTIL* é revelado pelas singularidades dos gestos dos *corpos matrizes*, conforme Hélio Oiticica, quando diz do modo aberto da experiência do espectador, deixando de lado o aspecto formal, na qual o artista é um mero detalhe, que “é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse (...)” (Lygia Clark e Hélio Oiticica: 9º Salão Nacional de Artes Plásticas. RJ/SP, 1986/1987, s/p.). O problema está na dinâmica da relação, nela mesma, pela incorporação de todas as vivências do precário, do não formulado, pois o artista não pode medir, nem controlar o modo com que cada pessoa, cada *corpo matriz* irá experimentar.

A ação *CONTÁTIL* teve como objetivo pensar não somente a superfície marcada do corpo matriz, um corpo marcado, a pele que se marca com o tempo pelo vivido, mas também o corpo que marca, um *corpo matriz* desejante, atuante, construtor em seu toque, em seus gestos. Esse corpo marcado, utilizado como matriz para as impressões, produz marca em outras superfícies, em outros corpos a partir do tátil. Aqui o encontro, o *corpo acontecimento* é que está em jogo. A magia do imprimir se dá no contato entre as mãos e o papel, entre um corpo e outro. O que ficou, tanto em forma de som, quanto o papel amassado são, acredito, registros. As marcas produzidas pelo contato do corpo sobre uma superfície, no caso o papel, podem ser pensadas como marcas de um instante, de uma ação, uma presença

corporal agora ausente, que deixam visível uma presença em traço. Seriam impressões de ausência?

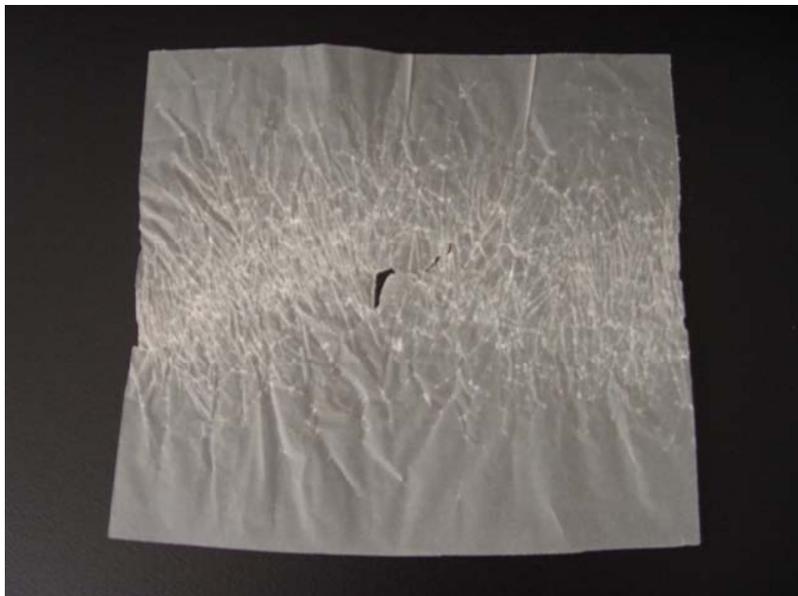


Fig. 35. Carolina Rochefort. Registro Ação *CONTÁTIL*, 2009, papéis vegetal, aproximadamente 15X12cm.



Fig. 36. Carolina Rochefort. Registro Ação *CONTÁTIL*, 2009, papéis vegetal, aproximadamente 15X12cm.



Fig. 37. Carolina Rochefort. Registro Ação CONTÁTIL, 2009, papéis vegetal, aproximadamente 15X12cm.

Após este trabalho surge ou é reforçada uma questão, um problema: Afinal, o que é o trabalho? Seria o momento do encontro, o momento da mistura, do entrelaçamento entre corpos matérias? Ou seria o que sobra, o que resta dos amálgamas, as impressões? O artista/pesquisador Flavio Gonçalves desenvolveu o conceito de *Documentos de trabalho*. Esse conceito pode contribuir para se pensar essa questão. Mas o que define um documento de trabalho? O próprio autor nos provoca questionando a definição do conceito. Ele pergunta se seria a capacidade de informação, ou de estabelecer relações, ou, ainda mesmo, de se apresentar como marca. “O documento seria por sua natureza indicial, pois estabeleceria relações através daquilo que ele representa (que ele substitui).” Não sendo o trabalho, mas algo que o tangencia e atravessa. O documento de trabalho, segundo Flavio, “não é aquele da obra, de sua fatura, mas um momento mais distendido e de limites imprecisos, e que por essa razão se estende de um trabalho a outro delineando uma poética.” O que fica desses encontros é marca, é indício; “deparamo-nos então como uma característica essencial dos documentos de trabalho que diz respeito à relação contextual que eles estabelecem; a posição que definem em relação ao aqui e agora da obra.” (GONÇALVES. 2008.). A obra, o

trabalho, seria, então, o encontro, o *corpo acontecimento*, o momento da criação, da impressão, das marcas e de encontros físicos, sonoros e visuais do acontecimento. Mas com possibilidade distendida no olhar do outro, distendida no desejo do outro... Agora o imprimir, o *corpo acontecimento*, é um *corpo impressão*, ainda aberto pelo olhar de um ausente que deseja a criação, a descoberta.

Talvez resida aí, no caráter heurístico do imprimir, o seu aspecto atual, pois a descoberta só é descoberta por ser diferenciada, atualizada. Como nos diz Larrosa: o ser fascinante atravessa um espaço indeterminado, desconhecido, “pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião” (BONDÍA, 2002, p.25). A atualidade do imprimir encontra-se no desejo do ato, naquilo que faz nascer o que não se conhece, na diferenciação de cada instante. A atualidade da impressão está no desejo de imagem da imagem impressão, no encontro com o resto, a marca, o traço. O imprimir joga com o tempo, assim como a impressão, o *corpo acontecimento* joga com o instante; a duração do gesto e seu futuro sempre em suspenso. O imprimir, como forma de experiência estética, é desejado em cada gesto, em cada olhar, em cada toque, na atualidade da experiência. Para Hélio Oiticica, a participação do espectador é aberta tanto para o artista quanto para o espectador, que participa construtivamente: você no “*relax da participação*”(…) “calca muito a sua experiência” (Lygia Clark e Hélio Oiticica: 9º Salão Nacional de Artes Plásticas. RJ/SP, 1986/1987, s/p.). A participação aberta, que descobre como uma criança, desconserta e libera forças realmente imprevisíveis, pois é diversa, atualizada na singularidade do instante, em sua atualidade. Uma participação e uma imagem atualizada são as imagens do imprimir, as impressões. Fazer uma impressão é deixar marcado um gesto⁴³, é construir uma espécie de memória deformada. Do toque das mãos no papel (o amassar, o dobrar, o cortar, etc.) nasce uma espécie de luta, de jogo que se renova quando se marca de novo. Todo toque é seminal. Pensado como gesto criador, ele desencadeia transformações na superfície do papel, o qual pode ser pensado, assim como a pele, como espaço vivencial que nasce do toque, do contato entre corpo e superfície, ou melhor, entre superfícies. Pensado como gesto criador, o imprimir pode ser visto com um ato de invenção, e

⁴³ Imprimir é a repetição de um gesto pré-histórico. Assim se pode pensá-la como um gesto anacrônico.

por isso, enquanto técnica, um sobrevivente. Didi-Huberman, dizendo sobre essa sobrevivência técnica, refere que não há “nenhuma humanidade sem técnica, nenhuma memória sem linguagem, nenhuma ferramenta de trabalho sem gesto, nenhum gesto sem relação ao corpo e a matéria”⁴⁴ (1997, p 27). E traz para o diálogo as páginas do início do volume sobre *A Memória e os Ritmos*, do antropólogo André Leroi-Gourhan, as quais consagram o *tocar* e a *preensão*:

(...)onde a mão e a face se combinam num “gesto técnico” primordial -, e a esta “forma elementar de ação sobre a matéria” que representa além da preensão, a percussão. Todas estas páginas podem ser lidas como o capítulo inaugural da uma *antropologia do contato* onde a impressão, sem surpreender muito, interfere de forma importante. Ou ainda em duas “boas formas” bem diferentes (mas diferença é justamente o que nos interessa aqui): a 1ª é *violência*, uma vez que Leroi-Gourhan insiste no papel fundamental dos “atos violentos que imprimem na matéria uma forma utilizável”. A 2ª é a *criação*, uma vez que são abordadas as “técnicas de fabricação”, onde a moldagem aparece ao título de técnica sobre os “sólidos semi-plásticos”.⁴⁵ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p 29).

Segundo Didi-Huberman, para Leroi-Gourhan a técnica está associada ao desenvolvimento da mão. O ato de tocar a superfície do papel e a resposta dada por este em forma de marca, de traço e, em forma sonora, são respostas imediatas de uma relação que resulta em uma nova percepção espaço-temporal que é aberta às estimulações imprevisíveis do participante da ação, o qual compõe uma experiência sensorial. Conforme Didi-Huberman, “(...) fazer uma impressão é sempre produzir um tecido de relações materiais que dão lugar a um objeto concreto (por exemplo, uma imagem estampada), mas que empenha também toda uma combinação de “relações abstratas”, mitos, fantasmas, conhecimentos, etc... É nisto que a

⁴⁴ “Pas d’humanité sans technique, pas de technique sans mémoire, pas de mémoire sans langage, pas d’outil sans geste, pas de geste sans un rapport du corps à la matière.”

⁴⁵ “(...) ou main et face se combinent en une “gesticulation technique” primordiale -, et à ce “moyen élémentaire d’action sur la matière” que représente, au-delà de la pré-hension, la *percussion*. Toutes ces pages peuvent être lues comme Le chapitre inaugural d’une *anthropologie du contact* ou l’empreinte, on ne s’en étonnera pas trop, intervient en bonne place. Ou plutôt en deux “bonnes places” bien différentes (mais cet écart est justement ce qui nous intéresse ici): la première est *violence*, lorsque Leroi-Gourhan insiste sur le rôle véritablement fondateur de ces “actes violents qui impriment à la matière une forme utilisable”. La seconde est *création*, lorsque sont abordées les “techniques de fabrication”, où le moulage apparaît au titre de technique sur les “solides semi-plastiques”.”

impressão é, ao mesmo, tempo *processo e paradigma*: ela reúne dois sentidos da palavra *experiência*, o sentido físico de um protocolo experimental e o sentido filosófico de uma visão do mundo (...).⁴⁶ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p 25, 26). A relação entre as superfícies, do corpo e do papel, entre o proposto e o possível faz desse trabalho uma “obra aberta”, pois a proposição abre um campo de possibilidades no qual o participante adquire o poder de criação efetivo na construção das marcas do contato.

O “leitor” se excita, portanto, ante a liberdade da obra, sua infinita proliferabilidade, ante a riqueza de suas adjunções internas, das projeções inconscientes que acompanham, ante o convite que (a obra) lhe faz (...), empenhando-se numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis. (ECO, 1976, p.160).

Suely Ronik diz que é neste contexto que se coloca a questão que move boa parte do trabalho de Lygia Clark:

(...)incitar o receptor à coragem de expor-se ao grasnar do bicho; o artista como "propositor" de condições para este afrontamento. O que Lygia quer é que o festim do entrelaçamento da vida com a morte extrapole a fronteira da arte e se espalhe pela existência afora. E procura soluções para que o próprio objeto, ou ação/proposição tenha o poder de promover este desconfinamento. (ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte-clínica. p. 4)

Toda a marca produzida é um vestígio de um acontecimento temporal em que algo é marcado, permanece e se modifica, até a próxima marca; está em estado de construção. Lygia Clark considera a percepção um processo aberto que exige uma atividade construtiva do sujeito. Palavras da própria Lygia: “o caminhando permite... a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto.” (1980, p.25). Uma virtualidade produzida no fora que se concretizará na criação de uma nova

⁴⁶ “(...) faire une empreinte, c’est toujours produire un tissu de relations matérielles qui donnent lieu à un objet concret (par exemple une image estampée), mais qui engagent aussi tout un ensemble de *relations abstraites*, mythes, fatasmes, connaissances, etc. C’est en quoi l’empreinte est à la fois *processus* et *paradigme*: elle réunit en elle les deux sens du mot *expérience*, le sens physique d’un monde (...).”

forma. Em trabalhos que exigem a manipulação/participação do “espectador”, como o *Caminhando* (1964), a artista abre a possibilidade de um aprendizado, de uma experiência pela exploração intersensorial da realidade. Obras como da série *Bicho* devem ser apalpadas, alisadas, construídas a partir do gesto do “manipulador”. Nestes trabalhos, proposições, Lygia está interessada num tipo de participação corporal que é de ordem sensorial e construtora, uma prática geradora de novas ordens ou qualificações do espaço. A manifestação de uma criatividade (no sentido de criação) que afirma a experiência.

O ato criativo, que se manifesta pelo gesto do participante, marca, em sua imprevisão e risco, uma trajetória particular de desafios e decisões. A obra é o ato, e o único sentido reside em fazê-la, em construí-la, experimentá-la.



Fig. 38. Lygia Clark, Proposição *Caminhando*, 1964.



Fig. 39. Lygia Clark, *Proposição Caminhando*, 1964.

Lygia Clark propunha o movimento, o ato corporal do participante como gesto da criação. O ato de cortar a fita de *Moebius*, na proposição intitulada *Caminhando*, exigiria uma atividade crescente do espectador: “Daqui em diante atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante” (Lygia Clark. In: FABBRINI, 1994 p.56). A construção da obra se dá na experiência, no ato, já que, à medida que se corta a fita, ela se modifica, se desdobra, abre caminhos para pensar o vivido. O sentido do objeto passa a depender inteiramente de experimentação. “O objeto perde sua autonomia, *ele é apenas uma potencialidade*⁴⁷, atualizada ou não pelo receptor. Lygia quer chegar ao ponto mínimo da materialidade do objeto (...)” (ROLNIK, Suely, Lygia Clark e o híbrido arte-clínica, p. 4). O objeto artístico é o ato,

⁴⁷⁴⁷ "1964: Caminhando", apud Lygia Clark. Col. Arte Brasileira Contemporânea. Funarte, Rio de Janeiro, 1980; p.26.

a ação do outro, encarnada num pedaço de papel, ou numa tira de *moebius*, superfícies que carregam a potência de contágio do receptor.

Lembro Lygia, pois acredito que, tanto ela quanto Helio Oiticica, compartilham de aspectos que considero aspectos-chave para a elaboração e execução da ação em questão *CONTÁTIL*. O que Lygia quer é resgatar a vida em sua potência criadora, seja qual for o terreno onde se exerça tal potência; estremecer a posição do espectador e fazê-lo experimentar o estado de arte, fazer da experiência a existência de uma obra de arte. O participante, ao construir as marcas do contato, tatua a superfície plana do papel vegetal e vai registrando, a cada investida, esse encontro. Não há lugar nem forma (maneira) de marcar determinados que indiquem o caminho para a construção da ação, mas apenas marcas a serem construídas. Ao acaso dos encontros. O acontecimento (corpo acontecimento) deixa marcas de um contato, cicatrizes do gesto que vai tecendo uma experiência.

O que interessa assinalar aqui é que a ideia de criação, de uma prática do artista, da experiência da criação, do acontecimento que é pura vibração, variação. O que acontece nesta pesquisa, pelo tátil, pelo contato com o outro, humano ou não, com um outro corpo, mobiliza atravessamentos, trocas “tão cambiante quanto a multiplicidade variável que constitui a alteridade (...)”. As impressões dessas trocas, os vestígios formam “uma realidade do sensível, corpórea que embora invisível não é menos real” (ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. 1999, p.3) do que as marcas dos acontecimentos, das impressões.

Penso que este trabalho pode ter resgatado, pelo menos naquele que participou, à percepção do mínimo, dos pequenos movimentos, dos gestos produzidos pelo corpo, que, no cotidiano, muitas vezes se encontram adormecidos pelas ações mecanizadas, pela rotina. A proposição impede o esquecimento das pequenas atitudes não intencionais, indicando que todo toque, contato, pode ser uma fonte produtora de descobertas, e recupera coisas absolutamente comuns. O imprimir, esse gesto tão “cru”, opera na descoberta das impressões que nos confrontam com o humano, na abertura dos gestos, do tátil, no encontro com a mão, a matéria. O ato de tocar, amassar, cortar, produzir uma marca, que dura um instante, é, na verdade, um estado, um estado em transformação, em construção do

próprio instante vivido. O ato de tocar deixa vestígios, e o que fica é marca, os efeitos dos outros, dos contatos. O que fica é impressão, imagem do contato, ou como diz Deleuze, *imagens das coisas*.

Chamaremos imagens das coisas as afecções do corpo humano cujas idéias representam os corpos exteriores como se estivéssemos presentes...e, quando o espírito contempla os corpos sob essa relação, diremos que ele imagina. (Espinoza, apud DELEUZE. 2002. p. 55).

Por essas imagens, o ausente se faz presente, ou melhor, o presente se dá pela ausência, apenas vestígio, rastro do acontecimento, agora, já é impressão. Seria esse corpo o corpo testemunho, ou o corpo *desejante* de presença?

Mônica Zielinsky, ao comentar as facetas que envolvem uma exposição, e como curadora, nesse caso de uma exposição de Iberê Camargo, aponta para a importância de se tentar buscar no tempo, mesmo que deslocado do tempo de feitura da obra, sermos contemporâneos a ela, e nos diz “isso quer dizer: apreender em profundidade, e através das marcas deixadas, o seu vivo processo de trabalho, as verdades e interrogações da sua elaboração.” (Iberê Camargo: caminhos de uma poética Disponível em :http://www.iberecamargo.org.br/content/exposicoes/texto_monica.asp – acesso 19/01/2010). Essa atitude nos possibilita vivenciar o momento de feitura do processo artístico; a maneira de cada um; tentar fazer com ele, o artista. Assim que se pode pensar nas impressões como resultado do corpo acontecimento, como vestígio que mostra, indica os caminhos, os entrelaçamentos do processo de execução, como se indagasse o tempo.

CAPÍTULO IV
Corpo Impressão

4.0. Corpo impressão

E o que se vê constituir-se na tela é exatamente o contrário disso: presenciamos um alguém produzindo-se, confabulando com o vivo, em permanente conexão com as paisagens do fora, capaz de ser habitado por uma população estranha a si mesmo, um ativador consciente de misturas tais que vai atraindo para si novas montagens de existência. (PRECIOSA, Rosane, 2010. p. 36)

A impressão quer dizer do acontecimento, é um rastro do imprimir. São imagens vestígios, digo, quase imagens, pois a ideia de uma “imagem vestígio” é muito forte já que trataremos de impressões a seco, sem tinta, apenas a imagem da marca de um contato, um relevo, uma contra-forma. Essas imagens, os corpos impressões, são apreendidas por uma visão próxima, tátil ou “háptica” (DELEUZE, 2007, p.15). Essas imagens táteis, imagens de presença, angustiam a visão, talvez, por ser habitual a ideia moderna sobre arte que diz de um tipo de *fobia ao toque*, ou seja, uma idéia visual, “liberada da aderência da matéria” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p 60). E, por pouco, o relevo marcado não foge aos olhos. E os rastros deixados pela matriz, pela presença e contato de um corpo, absorvidos e retidos por outro corpo, indicam uma presença em forma de ausência, são vestígios de encontros, testemunhos de presença. Assim, os *corpos impressões* que trataremos aqui dizem de uma quase imagem, uma primeira imagem, uma imagem ligeira, do sensorial, do que é tocado onde a matéria é o próprio corpo, impressões corporais.

O corpo, um corpo matriz, matéria para a produção, feitura dos trabalhos, encontra-se no domínio das pequenas percepções, sensações. As “frotagens” revelam dobras e vincos, pequenas e minúsculas sombras do corpo acontecimento numa espécie de encarnação do sensível, do invisível aos olhos e visível ao tato. Segundo Didi-Huberman, a impressão “nos força a pensar no movimento do contato com o substrato, onde se *forma* a impressão, bem como no afastamento desse contato, ou seja, a distância do substrato, onde se presencia a impressão” (1997, p 50.). E parece ser na ausência que os deuses preferem se mostrar. Como o Santo Sudário ou o Sudário de Turim: um tecido impregnado por marcas de um corpo, interpretados como sangue, sugere a presença de um corpo, de feridas,

traumatismos. Aqui o poder da impressão se mostra fortemente na noção de proximidade e distância corporal colocada por Didi-Huberman. Parece estar aí, no contato, o qual produz tal relação entre proximidade e distância, a *aura* (DIDI-HUBERMAN, 1997, p 52, 53) presente nas imagens de Cristo. O Santo Sudário é a encarnação do corpo de Cristo, e também um modo de fazer, um processo de impressão.

Para muitos teólogos, apesar de uma variedade de estudos e testes que tentam comprovar a veracidade ou a falsidade das marcas do corpo em busca de sua real identidade, e diversos católicos, o tecido é a representação, ou melhor, a encarnação do corpo de Jesus Cristo. Eles acreditam que sejam as impressões do corpo de Jesus Cristo, creem na marca de uma presença, na marca como testemunho da presença.



Fig.40. Santo Sudário ou Sudário de Turim

A imagem santa, sagrada, raramente visível, é testemunho da presença física de um Deus, é um contato de Deus, é uma prova da presença de seu corpo. Assim que temos uma imagem vestígio, uma imagem que “antes de ser uma efígie, um aspecto *reconhecível*, um *retrato de deus*, uma Santa Face é apenas um campo de traços sobre um tecido: um *sudário* ou tudo o que ele tem para ver é tido como produzido *pelo contato do rosto de deus*.”⁴⁸ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p 51), pois a impressão transmite fisicamente, e não só opticamente a semelhança de coisas ou do ser impresso, e por esse aspecto de decalque, ou de transmissão que “(...) a impressão é feita da ausência de alguma coisa com *potencia de forma*”.⁴⁹ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 39).

Imagens que acontecem na atual distância de uma proximidade de outrora. Imagens efêmeras, de corpos passageiros, apresentados por suas dobras, por seus traços. Conforme Christine Buci-Ghuksmann, efêmero é aquilo que “capta tempo em fluxos imperceptíveis e os intervalos das coisas, dos seres e do existente. Tudo o que está ‘entre’ e pode escapar a presença do presente.” (2006, p.21). A imagem impressa parece tentar estender o instante decisivo, a magia do contato. Segundo ela, o trabalho de Giuseppe Penoni, assim como o Santo Sudário, suspende o olhar entre o que há e o que não há. Impressões, registros do passageiro que desejam a permanência. Em *Souffle*, que consiste em uma série de “vasos” em terracota que representam o volume do ar aspirado de uma única respiração, o artista diz que “é desejado que o efêmero se eternize.”, em formas de impressão: impressão corporal e na percepção, na impressão da forma de um balão de ar. (BUCI-GHUKSMANN, 2006, p. 12). A arte do efêmero busca a fragilidade e a presença no próprio desaparecimento, na própria ideia da respiração, ela amplifica os traços e as marcas do tempo, as texturas passageiras dos corpos em transformação. A arte das contra-formas parece procurar certa permanência associada à ideia de morte, um movimentado fluxo entre o desejo de se deixar ficar e em se deixar morrer.

⁴⁸ “Avant que d’être une effigie, un aspect “reconnaisable”, un “portrait de Dieu”, une Sainte Face n’est qu’un champ de traces sur un tissu: un *sudarium* où tout ce qu’il y a à voir est censé avoir été produit *par contact avec le visage du dieu*.”

⁴⁹ “(...) l’empreinte fait de l’absence quelque chose comme une *puissance de forme*.”



Fig. 41. Giuseppe Penone
Souffle – Sopro, 1978.

As impressões do corpo atestam a presença deste e sua atual ausência que busca uma presença outra. Imagens de ausência nas quais as marcas deixadas, rastros, atestam um contato entre corpos, algo passado, um acontecimento, que, agora, em forma de impressão, de resto, se abre, se refaz, na própria marca presente. É o que Walter Benjamin, em torno do anacronismo das obras de arte, dirá de uma “imagem dialética”. Uma imagem que “lampeja”, que é captada no ocorrido, ou seja, que não está para acontecer, mas naquilo que acontece, que é dado em cada situação. As imagens impressões nos são dadas em forma de traço, marcas de acontecimentos, imagem vestígio de um imprimir, que por ser vestígio e traço, coloca em jogo uma tendência dialética, pois a cada encontro essa imagem se distingue numa dialética do toque e da visualidade, da proximidade e da distância,

do agora e do que passou: “Apenas exteriormente uma obra de arte tem uma e *somente* uma forma, e um tratado dialético tem um e *somente* um método” (BENJAMIN, 2009, p.517). Na presente pesquisa essas *quase imagens* desejam tornar, ou se refazerem em outras formas, imagens a partir do método de impressão, ou seja, da transferência/coleta de imagens.

Por mais que essas imagens-vestígio indiquem algo que passou e que deixou as marcas de um acontecimento, elas jogam com o desejo, um desejo de presença, uma nova presença, um novo acontecimento. Talvez seja esse um possível sentido explorado na célebre frase de Benjamin, e que penso como imagens impressões, que “o outrora reencontra o Agora em um momento de luz” (apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p.114). Reinventar, descobrir numa contínua dialética entre presença e ausência a partir da empatia, do que o contato produz imaterialmente. Nessas imagens:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética da imobilidade. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. (BENJAMIN, 2009, p.505).

Na mistura de sensações de ausência e presença e nas misturas de tempos, passado e presente, e por que não futuro, os corpos impressões atestam proximidade ou distância? O semelhante ou o dessemelhante? O mesmo ou o outro? O desejo ou a morte? A forma ou a contra-forma?

Considerando os *corpos impressões* pelo viés da ideia de *imagens dialéticas* pode-se dizer que essas imagens apresentam um diálogo entre esses aparentes “opostos”, não chegando a um fim. Pois entendê-las como imagens dialéticas é entendê-las como fragmentos de um acontecimento que jogam com o está e com o que foi, ou seja, traços de uma existência, de um contato que, por serem traços, vestígios, quase imagens, estão sempre desejando imagens outras. Imagens que em um passado contato, e/ou proximidade corporal, dada em forma de marca ou de

mancha, procura um agora em outras imagens, encontros, criando um presente visual, e por que não tátil. Penso que a partir de imagens táteis, outras imagens sejam visíveis na experiência limitada de nossos órgãos. “Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Pretérito com o Agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.114). Imagem de um instante, de um *corpo acontecimento*: fragmento de um presente passado e de um agora, que se apresenta em marcas, remanescente. Marcas que são restos, marcas retidas, mas que não só retêm, escapam no desejo de outros acontecimentos. Traços do abandono entre o que está aí, e o que não está mais. Jogo do desejo e da perda, do reter e do refazer.

O *corpo impressão* é essa dupla distância, de uma presença ausente: algo esteve aí e se perdeu. É uma perda que faz do ver uma ação que escapa e parece que algo falta ser visto. Um sentido foge, e busca outro, para contatar a distância dada pelas marcas de proximidade. A visão, o olho, procura a mão e, delicadamente, a mão acorre o olho e percorrem a superfície entre o que percebo e sinto. Como já nos disse Didi-Huberman, “a impressão é uma imagem dialética, alguma coisa que nos fala tão bem do contato (o pé que afunda na areia) que da perda (a ausência do pé na impressão que ficou na areia).” (1997, s/p).

Contato e perda, presença e ausência. Imagens de ausência? Imagens de presença? As impressões do corpo deslizam simultaneamente, entre ausência e presença, entre perda e desejo, em meio ao luto e à permanência. Na prática artística posso notar, perceber esse jogo de dualismo entre o perdido e o oferecido: *a 7palmas* e *leve-me*. Os dois trabalhos apresentam o registro da superfície de palmas de mãos humanas impressas em alginato. “Aqui a aderência não é mais sufocante, mas beija; o contato não é mais petrificação, mas coloca movimentos virtuais dos corpos uns em direção dos outros.”⁵⁰ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p 85)

⁵⁰ “Ici, l’adhérence n’est plus étouffement, mais baiser; et le contact n’est plus pétrification, mais mise en mouvements virtuels des corps les uns vers les autres.”

Essas impressões amplificam inscrições e marcas da palma da mão e indicam a perda do instante e o testemunho da presença da dimensão humana. Pela presença das marcas, podemos ter uma imagem indicialmente presente. Por ser marca, vestígio de um fragmento corporal, essa imagem implica uma ausência do corpo que se revela na presença dessa dimensão. Dimensão física e também sensível, pois elas deslizam, tramam fluxos que são registrados pelo contato da superfície. Uma *semelhança de fundo*⁵¹, um debate essencial que confronta a semelhança com a ausência. Para Didi-Huberman, a ausência rege esse balé, o fluxo, a trama de desejo (da vida, da visão...) e de luto (a morte, a perda que move o olhar). Ante uma impressão, convivemos com a morte, como no jogo da prática as impressões e máscaras mortuárias, que dê uma morte do sujeito. Algo nos atravessa quando se dança, desliza na *presençausente*: uma sensação, uma visão háptica? Segundo Paul Valéry, “O mais profundo é a pele”, o profundo se encontra na superfície. Na superfície que se vê e se toca. O sentido implica uma amplificação da superfície, da extensão, isto é, profundidade e intensidade. É atravessando a superfície que passamos da matéria ao sensível. Portanto, perceber a superfície é aprofundar-se. A pele como a matriz que contém o sensível.

Estamos numa dupla distância! O título, que identificará o trabalho em palavras, pode indicar a direção da dança entre o que ficou e o que foi. Em alguns trabalhos, como o *a 7palmos*, além dos vestígios do contato corporal presente na superfície epitelial pelas impressões da palma da mão, há uma indicação da dimensão corporal, a qual também é refletida no título do trabalho e no pensamento do artista: a indicação numérica, 7 (sete), associada a uma referência dimensional do corpo que dá a estrutura do corpo. O comprimento total dos sete palmos é o comprimento, a altura média de um corpo posto na horizontalidade, estendido, caído. Um corpo *a sete palmos do chão* dá certa ausência do corpo. Implica a dimensão humana, uma dimensão corporal e subjetiva que nos olha, toca, nos inquieta. Ela indica a ausência do corpo, a morte, o funeral. Os sete palmos sustentam uma horizontalidade que é posta à altura média das mãos do corpo humano numa tentativa de aproximação, uma tendência para o toque. Seriam esses dados, ligeiramente numéricos, traços matéricos da sensação? Isso que, ao ler o

⁵¹ Palavras de Mallarmé: *arrière-ressemblance*. apud: DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 127.

título associado à visualidade dos corpos impressões me assalta e atravessa, me olha?



Fig. 42. Carolina Rochefort, *a sete palmas* (detalhe), 2010
impressão s/ alginato



Fig.43. Carolina Rochefort
a sete palmas, 2010, impressões em alginato, dimensões variáveis

Del Pilar Sallun vai buscar a materialidade de suas *Impressões* no extremo da superfície corporal, no extremo da palma da mão, na ponta dos dedos, no registro, no negativo do que é digital, que se refere aos dedos, na porção do corpo mais hábil ao toque, minuciosa. A ponta do dedo identifica, aponta. Por essa aptidão mesma, essa superfície extrema do corpo experimenta intensamente toques, texturas, quenturas... Misturas, multiplicação de toques, de digitais douradas misturadas.



Fig.44. Del Pilar Sallun.
Impressões, 1995-1996, Latão fundido. 3,5X 3,0 cm aprox. cada

As marcas são, estão presentes, é o vestígio da textura da superfície. Sua presença é feita, é dada pelas linhas, pela trama das pequenas dobras da pele do corpo. É o avesso do corpo, uma presença em negativo recolhida pelo contato. E parece residir aí, na crítica de uma imagem do contato, a potência de unicidade enquanto impressão e reprodução, pelo menos enquanto existir um corpo matriz para a disseminação: “o elemento do contato intima uma garantia de unicidade, de autenticidade e de poder – portanto *aura* – por outro lado sua *reprodução*.”⁵² (DIDI-

⁵² “que l’élément du *contact* demeure une garantie d’unicité, d’authenticité et de pouvoir – donc d’*aura* – par-delà as *reproduction* même.”

HUBERMAN, 1997, p. 49). Aqui a perda da aura está relacionada à perda de contato e não à perda de seu caráter único pelo uso da reprodução. Alias, é no contato que se encontra a magia, o poder dessas imagens, imagens singulares em sua produção e propagação.

É, parece que estamos a uma distância nunca apaziguada. Em *leve-me*⁵³, tende a haver um desejo de permanência, de proximidade. A impressão igualmente da palma da mão e em alginato é distribuída aos que são próximos, aos que encontro e desejo um prolongamento do encontro, da presença. E talvez seja na entrega, na distribuição, que esteja a magia da impressão, “uma aderência capaz de disseminação”. Fascinante poder da impressão, como diz Didi-Huberman, usando o exemplo das moedas e de suas respectivas impressões desse objeto de troca: um poder “mágico, o poder que toma a moeda levando Roma às mais longínquas províncias sírias. Mágico, o poder do selo que, a cada vez – quer dizer a cada ritual de impressão na cera – manifesta a mesma autoridade de assinatura ou de pacto”⁵⁴: (1997, p 49). Uma magia da presença real, uma magia da propagação, quando os corpos impressões são desejantes de duração! Estender a mão, a duração: seria um gesto de doação? Entregar pequenas caixas, sem tampa, que carregam a impressão do corpo, (do meu corpo)⁵⁵, a impressão da palma da mão como um prova de estado, de que esteve, presente em ausência, pode ser pensado, como o foi no primeiro capítulo, como um gesto primitivo, uma magia gestual. Sobre essa magia da aderência e da disseminação que a impressão carrega, que *leve-me* parece encontrar as palavras de Frazer, numa espécie de doação e duração, pois essas imagens do contato, de ausência afetam igualmente o que ele denominou de *magia contagiosa* que, apesar de uma atual distância apresentada pelos *corpos*

⁵³ Ainda em realização, produção, ou seja, experimentação.

⁵⁴ “une adhérence capable de dissémination. Magique, le pouvoir que prend la monnaie de s’échanger autant à Rome que dans la plus éloignée de s’provinces syriennes. Magique, Le pouvoir du sceau qui, à chaque fois – c’est-à-dire à chaque rituel de son empreinte dans la cire – manifeste la même autorité de signature ou de pacte.”

⁵⁵ Artista e obra se fazem, há uma relação entre aquilo que as imagens do processo e as sensações do fazer e que, são muitas vezes, acontecimentos do próprio existir, coisas que acontecem sem hora marcada ou pensada, que atravessam o artista e fazem, participam do trabalho. Assim como artista, trabalho a materialidade das superfícies, do que as acontece, texturas vestígios de atravessamentos. Marcas de experiência que pretendem uma ampliação, uma espécie de construção, transformação sempre aberto, deixando-se realizar a seu modo este encontro, uma mistura.

impressões, um contato ou um desejo de proximidade parece pulsar, e , em certa medida, unir os corpos apesar da distância. Segundo Didi-Huberman, essa magia de Frazer reúne o contato e a disseminação e apresenta alguns fatos, trazidos por ele, relativos a esta magia das impressões como a ação realizada pelos Eslavos meridionais, na qual “uma moça retira da terra das impressões deixadas pelos passos de seu amado, e ela enche um vaso de flor, onde ela planta uma inquietação, flor que não murcha jamais (...)”⁵⁶. (FRAZER. apud DIDI-HUBERMAN, 1997, p 50). É a disseminação e uma proximidade dadas na ausência do corpo impresso, mas que é, ao mesmo tempo, um corpo presente em marca, em contra-forma que a magia encontra na marca, no traço de uma presença, a duração, uma potência de permanência. É através da operação do imprimir que animo a presença, o corpo, num movimento que tende a mortificar a semelhança com o corpo vivo e, ao mesmo tempo, tende a preservar a semelhança de um corpo morto. “Força-nos a reconhecer então uma inquietante circularidade do paradigma da impressão: onde o jogo do contato e da perda se repete de um jogo entre *ainda vivo* e o *já morto*.”⁵⁷ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p 64)

É o gesto, *corpo acontecimento* que dá lugar ao *corpo impressão*: a marca, o negativo, a contra-forma do *corpo acontecimento*. Denis Vialou⁵⁸ nos diz que as formas recolhidas precedem as inventadas, ou seja, a coleta de formas precede a criação (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.30). A coleta e o contato produzem formas diferenciadas no tempo, diferentes maneiras de assemelhar, onde o decalque produz o traço, e o traço, a semelhança em contra-formas, em colisões temporal e visual. O que foi retirado da realidade, a impressão, a forma do corpo matriz constitui a semelhança e o dessemelhante. “A colisão é por si um *Lá* e um *Não Lá*, de um contato e de uma ausência”⁵⁹, uma potência de retorno, de um reviver e um sobreviver: coisas partidas ao longe, mas que persistem, diante de nós, próximas de

⁵⁶ “Chez les Slaves méridionaux, une jeune fille enlève de la terre dans les empreintes laissées par les pas de son bien-aimé, elle en remplit un pot à fleur, où elle plante un souci, fleur qui passe pour ne jamais faner (...)”

⁵⁷ “Force nous est donc de reconnaître une inquiétante circularité du paradigme de l’empreinte: ou le jeu entre le contac et la perte se Double d’un jeu entre *l’encore vif* et le *déjà mort*.”

⁵⁸ Denis Vialou é doutor em ciências humanas, professor e diretor de uma unidade da pesquisa no Muséum national d’histoire naturelle. Dedicou seus estudos às faculdades da pré-história.

⁵⁹ “la collision em elles d’un *là*, et d’un *mon-là*, d’un contact et d’une *absence*.”

nós, a fazer sinal de sua ausência (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 33). Uma sobrevivência contida na perda do encontro, em forma de traço. Será preciso se deixar morrer, em traço, para, nesse mesmo traço, renascer. Como diz Didi-Huberman, a impressão assegura a possibilidade técnica de dar forma à ausência, de transmitir a estampa de corpos matrizes, de acontecimentos passados, mortos. Ela leva a potência de forma. Apesar da aparência de fóssil das impressões de *leave-me*, elas trazem uma ideia de atualização, de criação, invenção que acontece em quem as olha: elas olham imagens em constelação. “É um olhar trabalhado pelo tempo que se trataria aqui, um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.149). Pela subjetividade do outro, os corpos impressões contêm um tempo da duração, da criação. Todos os tempos têm a possibilidade de serem traçados, feitos e desfeitos.

Para alguns que participam deste trabalho, solicitei fotos de onde, e como estaria a caixinha contendo a impressão da palma da mão. No caso acima, a artista Vivian Herzog apresenta, além da imagem, uma pequena descrição sobre o local onde ela se encontra e algumas considerações, sensações: “a tua caixinha tá na parede do meu atelier, onde eu escrevo e na bagunça dos livros. Convivo com ela todos os dias! e pra mim ela é a personificação da ideia de trabalho, por isso está bem perto do local onde eu penso estudo e desenho”. (Vivian Herzog, em e-mail enviado 30/01/2010)



Fig. 45.e 46 Carolina Rochefort. *Leve-me*, Registro de Vívian Herzog, 2009, impressão s/ alginato, 20X15X2,5 cm

Seria essa presença, e ao mesmo tempo essa entrega à finitude, como vapor, o tempo representado por Aiôn⁶⁰, e que os *corpos impressões* nos tocam aos olhos? Angela Pohlmann nos diz que “Aiôn, a eterna presença (o jogo, a brincadeira) nos faz ter a sensação de que por alguns momentos é possível paralisar o tempo e viver o ‘tempo em suspenso’” (POHLMANN, Intuições sobre o tempo na criação em artes visuais.). Um tempo da entrega, da doação, que não nota que passa, em suspensão. Aiôn é o tempo que “só se revela ocultando-se; só se entrega em sua perda; só se impõe a todos no próprio movimento pelo qual de todos escapa” (COMTE-SPONVILLE, A. apud: POHLMANN, op.cit.)

A visualidade do próximo, da proximidade, é sentida na distância em forma de vestígio. “A distância como capacidade de nos atingir, de nos tocar, a distância ótica capaz de produzir sua própria conversão háptica ou tátil” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 159). A impressão assume uma função de testemunho. No movimento entre aquilo que fica e aquilo que atravessa. Algo que nos olha e nos toca potencializando a memória, refazendo, inventando. Olhar tátil, desejante.

Imprimir, fazer uma impressão é um gesto carregado de desejo. Olhar uma impressão é ativar desejos. O desejo tem a ver com uma maneira de ser e não com algum objeto ou uma pessoa; é desejo de uma relação, de um encontro. Em *Anti-Édipo*, Deleuze coloca que há uma formação social anterior à família que é produzida por determinado tipo de investimento em um campo social. A família é um corte ou um estado do campo social, não é determinante, mas determinada. Sendo

⁶⁰ Sobre a relação de Aiôn e Chronos, Angela Pohlmann diz: “Nas línguas antigas, subsistia uma duplicidade representada por Aiôn (que em grego quer dizer “sempre”) ou aeoum (em latim), por um lado; e, por outro lado, Chronos (em grego, quer dizer aproximadamente “tempo” tomado como uma “extensão de tempo”, ou seja, a duração de uma vida, de uma era, ou de uma época) ou tempus (em latim, queria dizer algo como “situações consideradas no Tempo”, momentos ou partes de um ritmo), pois em latim a raiz tem- significa “cortar”. Esta diferença entre a ideia de Aiôn (em latim, aeoum) “sempre”, e Chronos (em latim, tempus) “cortar”, só foi superada pela “fusão dos dois termos em um, de modo que um e outro subsistam somente combinados, como notas da mesma idéia” (CALVO, 2001, p.16). A contradição existente na palavra que empregamos hoje no nosso vocabulário semântico para designar tempo partiu desta “falsidade fundamental” e de uma impossibilidade: não é possível que uma palavra como ‘tempo’ se refira verdadeiramente ao tempo, pelo fato de que ao se referir a ele, o faz ser o que ele não é. ‘Tempo’ pretendia referir-se à continuidade e à infinitude, a um ‘passar’ que não nota que passa. Há sempre algo que escapa. Algo “sem fim, sem limites nem cortes, sem linha nem figura” (idem, p.17). (idem, 2006).

o que liga o sujeito ao campo social, ela determina o investimento desejante. Por isso o desejo está relacionado às formas de existência. O desejo é ativado por imagens que são o negativo do objeto de realidade que toca o corpo, o outro, “em direção a objetos secundários que aparecem para a consciência como objetos possíveis cujo alcance depende pelo menos em parte de nossa ação voluntária(…)” (KEHL, 1990, p. 363). O desejo parece “deformar”, fantasiar a partir da experiência com o real, dos objetos de realidade que falam ao corpo. E o resto, as imagens traço sugestionam uma aventura própria do desejar, pois não são imagens dadas, são quase imagens. “Viver as voltas com seus fantasmas seria o equivalente a se deixar levar por seus desejos (e fantasias)” escreveu Flavio Gonçalves sobre a função fantasmática dos documentos de trabalho que estaria associada a um desejo de criar: o “bom” fantasma da criação.

E sua função tal qual a dos documentos é central quando pensamos no desejo, pois a exemplo desses as construções fantasmáticas precisam ser interpretadas e re-elaboradas. Nesse sentido o caráter fragmentário dos documentos de trabalho proporcionaria o desenvolvimento da escrita que busca estruturar (como uma estruturação do fantasma), o processo de criação das obras. Como elemento de ligação entre o sujeito e o objeto real de desejo a função do fantasma é potencialmente relacional. (GONÇALVES, 2008.)

Seguindo essa ideia presente nos documentos de trabalho, e que equivale à função do fantasma, de um desejo, as impressões, os *corpos impressões* são rastros, vestígios deixados na trilha do fazer artístico que relaciona ou potencializa o desejo. O desejo é um meio caminho! As marcas do contato corporal como aquilo que se coloca entre o que é dado, está aí, e o que escapa ou o que se deseja, se inventa.

O fantasma da criação não tem a necessidade de destruição para viver. Ele existe em si mesmo; ele é profundamente ativo no artista. E o artista e aquele ou aquela que não cessa de verificar que ele ou ela é o inventor de um mundo que já existia: eis que se coloca a obra de arte nesse espaço ambíguo que lhe é próprio, entre o inventado e o pré-existente: a ambigüidade dos fantasmas originários se encontra com toda sua força e sua fecundidade no ato de criação. (GONÇALVES, 2008, Apud: Paul-C. Racamier, Sur la Fonction du Fantasma dans la création artistique et dans la psychose, in *Art et fantasmie*. Edições Champ Vallon, Seyssel, 1984, p.45.)

Entre o que é dado, impressão, e o que é desejado, há uma potência criadora. O desejo impulsiona a criação. Desejar é inventar, gestar simbólico ou material, que nos fala de um lugar que é trabalhado. Ora, essas impressões mostram as marcas do trabalho corporal, do existir. Parece que mais uma vez essas impressões apontam para uma dualidade no sentido da criação, da formação. Os corpos impressões são formas espaciais e temporais do sentir: um duplo olhar, entre memória e desejo; entre lembrança e criação. É como se o espaço deixado pelo corpo, agora ausente, tenha que ser preenchido. Aqui temos a noção de um processo de construção anterior e a possibilidade de invenção, pois a imagem apresenta pistas, abre portas, para um movimento que se fará em uma distância dupla e virtual, “já que o espaço deve ser conquistado de novo e a fronteira que separa o espaço próximo do espaço afastado é um limite variável” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 161, 162)

É uma imagem que busca, segundo um corpo, um movimento entre o afastado e o próximo, entre o perdido e o desejo, entre resto, rastro e criação. A dupla distância revelada nos corpos impressões é essa distância apresentada diante de nós e retirada ao mesmo tempo. Não em um sentido métrico, estável. É uma dupla distância instável, que é modificada, transformada no vai-e-vem entre presença e ausência pelo olhar de quem olha. Nesse movimento desejante, a visão é crítica, instável, o olhar critica a visão “e nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo.”, desejá-lo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.172). A cada troca de olhares eis aí seu processo de formação, seu poder de novidade, aberto, em vias de criar, de fazer tornar visível, sensível momentaneamente, formas em formação, fôrmas para a criação. Imagens de passagem, assim como o lugar das marcas, as superfícies, os corpos. Parece uma filosofia do traço, do vestígio desses *corpos impressões* como imagens dialéticas, imagens de um instante, imagens da memória, coleção de lembranças, que faz a aproximação, a trama do que está aqui e o que escapou, e, então, criam e recriam, buscando o que não tenta a reprodução daquilo que escapou, mas produz imagens de desejo, em formação. Como aquele do momento da primeira aparição de uma imagem gravada, antes de ver a imagem impressa, onde, em um encontro, se faz

uma abertura, uma passagem que não se fecha⁶¹, que se abre para o ver e para o crer. Onde o vestígio encontra um aqui e agora, um gesto para uma memória tátil.

Uma imagem em formação, os *corpos impressões* continuam formando-se, recriando-se. Essa imagem negativa mostra um instante do processo, do encontro. Podemos compará-la ao próprio processo artístico mesmo, já que elas articulam texturas em construção, em formação. Essas imagens se articulam com as texturas das superfícies, com texturas em formação. Textura e materialidade, a textura das superfícies como matéria das formas, das imagens, da pesquisa. Elas nos falam do processamento da matéria, de sua materialidade. Nas superfícies é o lugar onde se revela o trabalho de *formatividade*, de *formação* dos corpos, dos acontecimentos, elas apresentam o desenho, a trama do tempo. Tessitura escrita em comunhão, na mistura. A transformação da matéria, ou seja, a formação da materialidade superficial.

Aqui os *corpos impressões* são tão ligeiros quanto os *corpos acontecimentos*; eles se perderão. Existe uma espécie de materialismo passageiro, uma leveza, dada pela textura. Imagem, registro de passagem, que aponta a desprender suas transformações através de permanências. Frágil permanência!

Cascas de árvores,
flores/folhas indecisas no chão,
pequenos grãos de areia formados pelo contato da água,
a flor, a folha e o ciclo nascimento e morte, esqueleto,
traço(resto) feito de trama, tipo grama, trama de teia, teia de aranha.
textura traçada na superfície, lugar de contato,
frágil ao mínimo movimento.

(Carolina Rochefort, exercício de escrita a partir dos documentos de trabalho em imagens fotográficas.)

Esse texto surgiu de um encontro com as imagens de algumas fotografias que considero documentos de trabalho. Encontro único, passageiro, registrado a partir dessa escrita, desse registro. Registro de um corpo acontecimento em forma, em

⁶¹ O gravador ou o fotógrafo são aqueles corpos profundos de desejo, sensíveis à física, à química, às misturas dos materiais, dos outros corpos, dos seus corpos. Por isso eles desejam acontecimentos, misturas...desejam imagens. Corpos desejantes.

fôrma para novas imagens, feito de letras, palavras combinadas, uma escrita instantânea, aberta, incompleta. Um corpo grafêmico, registrado em palavras, ou seja, em um fluxo sonoro que, combinado, abre significados não previsíveis, mas possíveis. Como as impressões em alginato, uma fina camada, as imagens desse corpo impressão, vestígio caligráfico, são sensíveis, elas se modificam: cisões e marcas. Imagens do efêmero. Escrita do efêmero. Fluxo de vida inventiva que contagia e mobiliza a traçar espaços, corpos imperfeitos, inacabados, imprevisíveis, pois trazemos em nós a rede, tessitura de nossas cisões, modificações. Afinal o poema, a impressão, o objeto de arte em seus diferentes suportes continuarão a pulsar na ausência do instante da realização, da inscrição, do imprimir.

PROVISORIAMENTE FINALIZADO

Provisoriamente finalizado

Assim como é difícil tomar o movimento para o primeiro traço, primeira palavra ou frase em uma folha de papel, é igualmente embaraçoso cumprir o fechamento desse movimento. Pois novas imagens surgem desses traços, dessas palavras. O momento da conclusão é semelhante às imagens impressas: desejante de outros estados, outras possibilidades de ser, de se fazer. Afinal, nós, enquanto corpos da experiência, estamos em permanente movimento de fechamento, refazendo e transformando os resultados de nossas experiências em conclusões “abertas”. Como nos diz Rosane Preciosa, “somos passageiros de um ônibus circular, cujo ponto de embarque e desembarque ignoramos” (2010, p.91).

Tateando um possível, fim encontro, no início do texto, pistas, perguntas que impulsionaram tal investigação e que podem encaminhá-la a uma provisória conclusão. A pesquisa, que teve como paradigma o contato para a produção de imagens, trouxe, como agente para tal, o corpo. Um corpo trabalhado, marcado pelo tempo, pelo que vive, pelo que passa. Um corpo que entendemos nosso (enquanto corpo que somos), um corpo-humano. Mas, que por aludir ao contato, um corpo “expandido”, um corpo da relação. Corpo que é matriz e suporte, corpo que transforma e é transformado, e que carrega em sua superfície as marcas das experiências.

Agente de transformação, esse é o corpo da experiência, um corpo que é meio para a produção de imagens vestígios, imagens desejos, imagens em ação. Onde a produção apresentada ocorre muitas vezes em forma de registro do fazer, ou como vestígio do fazer, já que penso o fazer, a experiência, enquanto objeto da pesquisa.

O que procurei executar e explanar no exercício desta pesquisa em poéticas visuais foi o desejo de articular uma visualidade tátil de um modo de fazer que, na maioria das vezes, é colocado por um enquadramento que prioriza a visualidade e a reprodutibilidade como fins, como singularidade desse modo gráfico e fotográfico do fazer (gravura e fotografia).

Durante esses aproximados 18/19 meses dos anos de 2009 e 2010, a visualidade tátil das impressões gráficas e fotográficas me levaram à articulação dessas imagens/impressões por um alinhavado que prioriza o contato, a presença dos corpos como singularidade desse modo de fazer. O contato como operação particular da gravura e da fotografia, o contato como peculiaridade desse modo de fazer, bem como da visualidade, ou seja, da experiência artística de quem produz e de quem “aprecia” a “obra”, a imagem impressa.

No desenrolar do alinhavo, a experiência do corpo artista, que produz, e do corpo espectador, que até então apenas apreciava, costuram um nó de contato no qual produção e apreciação se unem em forma de criação e desejo. A experiência artística é partilhada, e acontece na relação com o corpo que sou, com o corpo que és, no desejo de um corpo obra. A experiência advém na transformação de um corpo papel, de um corpo foto, de um corpo som, de um corpo impressão em outro corpo “obra”, ou seja, um corpo subjetivo presente na relação entre corpos, na proposição e na participação, no desejo de criação latente bem como na questão temporal articulada em cada *corpo impressão*, em cada *corpo matriz*, em cada *corpo acontecimento*.

Por isso, muitas vezes, a impressão, pensada anteriormente como uma imagem resultado de um fazer reproduzível, é inclinada a ser pensada pelo seu caráter enquanto experiência singular presente na particularidade de cada contato, em cada relação. Imprimir um gesto, imprimir uma imagem é dar forma a imagens que são vestígios de uma experiência. Imprimir pertence à ordem do heurístico, da descoberta que cada contato produz. Ao imprimir, vemos, ouvimos, sentimos tatilmente o que acontece, o que transforma, desorientando a preferência visual e reproduzível desse modo de fazer, já que a reprodução se dá no contato, e a semelhança é colada ao corpo do contato em forma de semelhança tátil e não somente visual. Um olhar para o contato, que incita a matéria, a textura, a superfície, ou seja, que diz do corpo impresso, mas que também deseja uma outra configuração enquanto resto. Pois enquanto traço de um acontecimento, este é mistério.

Talvez seja este mistério que impulsiona e que dá a abertura de escrever esta conclusão que não pretende concluir, mas que ambiciona encontrar, na expectativa de outros contatos, respostas, ou melhor, impressões que não cessam em desejar. Assim, acredito que o exercício e o desempenho deste texto, como dos trabalhos práticos, é o de abrir portas para pensamentos, imagens, uma pesquisa, que, enquanto pesquisa em poéticas visuais, se constitua como passagem, e não como fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências Bibliográficas

- Atlas Visuais: O corpo Humano e Animais. Zero Hora.** Editora Ática S.A., 1995
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar.** Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.
- _____. **A poética do Devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BONDÍÁ, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr, p. 20-28, 2002
- BRASILIAN ART VI.** São Paulo: Jardim Contemporâneo Editora, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: UFMG, SP: Imprensa Oficial, 2009.
- _____. **A modernidade e os modernos.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- _____. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____, **A evolução criadora.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis, **Ficções.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRET, Guy. **Única energia.** Publicado originalmente em Mendieta Earth Body: Sculpture and Performance, 1972-1985. Washington: HIRSHHORN Museum. 2004.
- BRITES, Blanca e TESSLER (orgs). **O meio como ponto zero: Metodologia de pesquisa em artes plásticas.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- BUCCI-GHUKSMANN, Christine **Estética de lo efímero.** Madrid: Arena libros, 2006.
- BUTI, Marco. **Artistas da USP.** São Paulo: Edusp, 1995.
- BUTI, Marco e Letycia, Anna (orgs). **Gravura em Metal.** São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial SP, 2002.
- CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte.** Rio de Janeiro, Globo, 1987.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANTON, Kátia. **Novíssima Arte Brasileira: Um guia de tendências.** São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2000.
- _____. **Catálogo Exposição Pele e Alma.** São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- _____. **Catálogo Exposição Pele e Alma.** São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Arte Contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Freqüentar os Incorporais: Contribuição a uma Teoria da Arte Contemporânea.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- CLARK, Lygia, In Jaime Maurício, “As Novas dimensões de Lygia Clark”, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 09/06/65. apud: FABBRINI, Ricardo N. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.
- COELHO JUNIOR, Nelson; CARMO, Paulo Sergio do. **Merleau-Ponty: filosofia como corpo e existência**. São Paulo: Escuta 1991.
- COMTE-SPONVILLE, A. **O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.16-17. apud: POHLMANN, Angela Raffin. Intuições sobre o tempo na criação em artes visuais. Disponível: <http://coralx.ufsm.br/revce/revce/2006/02/a6.htm>. Acesso em 26/01/2010.
- CUNHA, Eduardo. **Eduardo Vieira da Cunha**. Porto Alegre: Edição do autor, 2003.
- _____. **Impressões: o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea**. In: revista Porto Arte. V.13, nº22, maio, p.117-122. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal. 1998.
- _____. **A Dobra: Leibniz e o barroco**. São Paulo: Papirus, 1991.
- _____. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor 2007.
- _____. **Espinosa: filosofia e prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- DERDYK, Edith. **Linha de horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001.
- DIAS, Isabel Matos. **Elogio do Sensível. Corpo e reflexão em Merleau-Ponty**. Lisboa: Litoral Edições, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G. L'empreite**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- _____. *Impressão, marca, sinal*. Tradução Patrícia Franca. Porto Alegre: Atelier Livre da Prefeitura/Festival de Arte/2002. (s/p). In **DIDI-HUBERMAN, G. L'empreite**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FABBRINI, Ricardo N. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.
- FABRIS, Annateresa. **Surrealismo e fotografia: uma proposta de leitura**. In: revista Porto Arte. V.13, nº22, maio, p.7-16. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2005.
- FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecilia (orgs). **Escritos de artista: anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.
- FOCILLON, Henry. **Vida das formas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FREITAS, Giovanina Gomes de. **O esquema corporal, a imagem corporal, a consciência corporal e a corporeidade**. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1999.
- GIL, José. **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia**. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 1996.

- _____. **O imperceptível Devir da Imanência Sobre a filosofia de Deleuze**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2008
- Gombrich, E.C. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1979
- GONÇALVES, Flavio. **Documentos de trabalho: conceitos de aproximação**, 2008.
- GRAVURA: Arte Brasileira do século XX**. Itaú Cultural, Cosac e Naify, 2000.
- GREINER, Christine e AMORIM, Claudia. **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2003.
- HAUSER, Arnold, **História Social e da Literatura e da Arte**. São Paulo: Editora mestre Jou. 1972.
- HERKENHOFF, Paulo. **Indelével fugaz**. In: Catálogo Marcas do corpo, dobras da alma. p. 39-45. XII Mostra de Gravura de Curitiba, 2000.
- HUCHET, Stéphane. **Passos e caminhos de uma teoria da arte**, 1998 apud: DIDI-
- HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**, 1998.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KEHL, Maria Rita, **Três perguntas sobre o corpo torturado**. In: KEIL, Ivete e TIBURI, Marcia (orgs). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.
- _____. **O desejo da realidade**. In: NOVAES, Adauto (org). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Lygia Clark**. Col. Arte Brasileira Contemporânea. Funarte, Rio de Janeiro, 1980;
- Lygia Clark e Hélio Oiticica: 9º Salão Nacional de Artes Plásticas**. Rio de Janeiro/São Paulo, 1986/1987.
- LYRA, Bernadette e GARCIA, Wilton(orgs). **Corpo e imagem**. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.
- _____. **Corpo e Cultura**. São Paulo: Xamã: ECA-USP, 2001
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o Espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MONTAGU, Ashley. **Tocar: o significado humano da pele**. São Paulo: Summus, 1988.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PEDROSA, Mario. ARANTES, Otília (org). **Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II**. SP: Editora Universidade de São Paulo, 1996.
- _____, 1900-1980. ARANTES, Otília (org). **Políticas das Artes/Mario Pedrosa**. SP: Editora Universidade de São Paulo, 1995.
- _____. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- _____. **Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica**. In: **Aspiro ao Grande Labirinto**. OITICICA, Hélio. Rocco: Rio de Janeiro, 1986.
- _____. **O ponto de vista do crítico**. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jan 1957.

- PEDROSA, Adriano e CORDEIRO, Verônica, **Constelação gráfica**. In: Catálogo Marcas do corpo, dobras da alma. p. 61-67. XII Mostra de Gravura de Curitiba, 2000.
- PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- POHLMANN, Angela Raffin. **Intuições sobre o tempo na criação em artes visuais**. Disponível em : <<http://coralx.ufsm.br/revce/revce/2006/02/a6.htm>> acesso em 26/01/2010.
- PRECIOSA, Rosane. **Rumores Discretos da Subjetividade-Sujeito e escritura em processo**. Porto Alegre: Sulina editora da UFRGS, 2010.
- Qual o significado de Kairos? Disponível em <http://www.cleofas.com.br/virtual/texto.php?doc=PERGUNTA_RESPOSTA&id=prs0206>, acesso em 09/01/2010).
- REIS, Paulo. **Uma História da pele**. In: Catálogo Marcas do corpo, dobras da alma. p. 33-38. XII Mostra de Gravura de Curitiba, 2000.
- REY, Sandra. **Cruzamentos entre o real e o (im)possível: transversalidades entre o “isso foi” da fotografia de base química e o “isso pode ser” da imagem numérica**. In: revista Porto Arte. V.13, nº22, maio, p.37-48. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2005.
- _____. **O real e o virtual na arte e na arte interativa em particular**. In: Aplauso: cultura em revista, nº90, ano 10, p.38-43. Porto Alegre, 2008.
- RIELKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- RIVERA, Tania. **O retorno do sujeito e a Crítica na arte contemporânea**. In: FERREIRA, Gloria e PESSOA, Fernando. **Criação e Crítica**. ES: Museu do Vale; RJ: Suzy Muniz Produções, 2009.
- ROLNIK, Suely. **Furor de arquivo**. In: Arte e Ensaio, PPG Artes Visuais, EBA, UFRJ no XVI, n 19, dezembro 2009.
- ROLNIK Suely. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**, Disponível em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/textos/Artecli.doc> >acesso em 12/04/2008.
- _____. **Breve descrição dos objetos relacionais** , Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELYdescricaorelacionais.pdf> >, acesso em 12/04/2008.
- _____. **Molda-se uma alma contemporânea:o vazio-pleno de Lygia Clark**. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnikpdfmolda_com_resumo.pdf. > acesso em 12/04/2008.
- In *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.
- SANT' ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de Passagem: ensaio sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SANTOS, Alexandre, e Maria Ivone dos Santos (org). **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SILVA, Úrsula Rosa da. Os territórios da subjetividade artística a partir do olhar da modernidade. **Revista Veritas**. v. 50 (2): 407-415, Porto Alegre, 2004.

SOULAGES, François. **A Fotograficidade** (trad. Sonia Taborda). In: revista Porto Arte. V.13, nº22, maio, p.17-36. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2005.

STOICHILA, Victor. **The Short History of the Shadow**. London: University Press, 2009.

VALERY, Paul. Apud. BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

WALY, Salomão. **Helio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ZIELINSKY, Mônica. **Criação e Crítica. Substâncias da arte**. In: Criação e Crítica.

FERREIRA, Glória et PESSOA, Fernando (orgs.). **Seminários internacionais Museu do Vale**, 2009.

_____. **Iberê Camargo: caminhos de uma poética**. Disponível em:

<http://www.iberecamargo.org.br/content/exposicoes/texto_monica.asp > acesso 19/01/2010.>

_____. **Iberê Camargo: da técnica à poética**. Disponível em

http://www.coresprimarias.com.br/ed_2/ibere_camargo_p.php acesso 19/01/2010.