Christiana Quady

Corpogramas: a vestimenta e a dobra como vetores de sentido

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Poéticas Visuais.

Orientadora: Profa. Patrícia Franca

Belo Horizonte

2007





Para Leo, João Gabriel e Raphael,

minha constelação.

Agradeço

à Profa. Patrícia Franca, pela sensibilidade e encorajamento com que me orientou.

ao Prof. Stephane Huchet, pelo conhecimento compartilhado.

À Profa. Leda Catunda, por ter aceitado compartilhar suas idéias conosco e por sua grande inspiração.

Ao colegiado da UFMG, pela bolsa de Mestrado que me foi concedida.

Aos meus pais e irmãos, pelo amor.

à Mônica, Guilherme, Marina e Gabi, pela amizade, força e generosidade.

à Rose, por viabilizar as minhas horas de imersão.

Sumário

Resumo

Abstract

Índice das Imagens

A palavra e a agulha 18

1. A percepção do vestido: vir a ser 20

2. De trapos contemporâneos – uma arqueologia da sobrevivência 42

3. Objetos moles – o afinamento da pele 69

4. Tecido escrito – tecido tocado 89

O véu - transparência – aparição – desaparição 95

Tessitura – pele do mundo – pele criada 104

A dobra – As curvas – O redondo 121

A saia ou uma abertura para o infinito ou o jogo dos vazios 133

5. A costura processo – uma abertura na matéria 149

Considerações finais 178

Bibliografia 181

Resumo

Este texto é resultante de uma pesquisa realizada entre agosto de 2005 e 2007, tendo como objeto de estudo o desdobramento da utilização de tecidos e vestimentas na minha prática artística. Buscou-se um aprofundamento teórico e prático nas reflexões que concernem o tema assim como os aspectos que envolvem o meu processo de criação.

Como desdobrar envolve a ampliação do olhar, recorro à análise de obras de outros artistas, através das quais apreendo novas qualidades intrínsecas ao material, o tecido, assim como alargo os limites de suas potencialidades plásticas. *Os Corpogramas*, como os denominei, são corpos que indiciam uma aparição, ou estão na eminência de desaparição, são tentativas de corpos, alterados ou projetados, indicando a impermanência do corpo, assim como o faz o tecido.

Abstract

This text is a result of a study carried out between August 2005 and 2007, having as an object of study the unveiling of the use of fabrics and clothing in my practice as an artist. I sought to unravel the theory and practice of the reflections that concern the theme such as the aspects that evolve in my creative process.

As unveiling involves the amplification of the eye, I researched and analyzed the artwork by other artists, through which I captured new intrinsic qualities of the subject-matter – fabric - so as to widen the limits of its artistic potentiality. *The Corpogramas*, as I have denominated them, are bodies that denote an apparition, or in the eminence of vanishing; they are attempts of altered or projected bodies, indicating the impermanency of the body, as it is with fabric.

Índice das Imagens

1. A percepção do vestido: vir a ser

Fig.1: *Saia frases*, colagem, 2005. 25

Fig.2: *Saia jardim 1*, desenho, 2005. 25

Fig.3: *Saia jardim 2*, desenho, 2005. 25

Fig.4: *Saia flores*, desenho, 2005. 25

Fig.5: *Saia cones*, desenho, 2005 25

Fig.6: *Saia estrelas*, desenho, 2005. 25

Fig.7: Joseph Beuys, *Felt Suit*, 1970. 27

Fig.8: Ann Hamilton, *Série Body-Objects*, 1984-1993. 29

Fig.9: Ann Hamilton, *tropos*, instalação, 1993. 31

Fig.10: Adrienne Outlaw, instalação, Steppenwolf Theater, Chicago, 2000. 33

Fig.11: Rebecca Horn, *Finger Gloves*, 1972. 37

Fig.12: Rebecca Horn, *Unicorn*, 1970-1972. 37

Fig.13: Rebecca Horn, *La douce prisionnière*, 1978. 38

Fig.14: Leda Catunda, *Adão e Eva*, 2002. 40

2. De trapos contemporâneos – uma arqueologia da sobrevivência

Fig.15: Isadora Duncan, uma dança. 44

Fig.16: Leonilson, detalhe da instalação na Capela do Morumbi, São Paulo, 1993. 46

Fig.17: Leonilson, *O que você desejar, o que você quizer, eu estou aqui, pronto para servi-lo*, 1991. 46

Fig.18: Leonilson, *Fertilidade, coerência, silêncio*, 1991. 46

Fig.19: Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, 1483. 48

Fig.20: Sandro Botticelli, *A Primavera*, 1482. 48

Fig.21: Sandro Botticelli, *Vênus e Marte*, 1483. 49

Fig.22: Piero di Cosimo, *Vênus e Marte*, 1505. 49

Fig.23: Ticiano, *Bacchanale*, 1518. 49

Fig.24: G. Bellini e Ticiano, *Le Festin des Dieux*, 1514. 49

Fig.25: Giorgione e Ticiano, *Vênus Adormecida*, 1509. 50

Fig.26: Ticiano, *Vênus de Urbino*, 1538. 50

Fig.27: Corregio, *Danaé*, 1531. 50

Fig.28: Corregio, *Leda*, 1531. 50

Fig.29: Nicolas Poussin, *O Triunfo de Pã*, 1636. 50

Fig.30: Stefano Maderno, *Santa Cecília*, 1600. 51

Fig.31: *Sem título*, pintura, 2003. 52

Fig.32: Anselm Kiefer: *Cette obscure clarté que tombe des étoiles*, 1996. (Escrito à lápis: Mater purissima Mater involata Mater intemerata Mater castíssima) 57

Fig.33: *Sem título*, objeto, 1994. 58

Fig.34: Laura Lima, *Três graças para Rafael*, 2002 (idéia da instância Homem=carne/Mulher=carne). 60

Fig.35: Rafael, *As três graças*, óleo s/ tela, c.1503/1504. 60

Fig.36: Birgit Dieker, *Drei Grazien*, 2001. 60

Fig.37: Jean Shin, *Clothesline*, 2004. 62

Fig.38: Eugène Atget, *Boulangerie, 48 rue Descartes*, 1911. 64

Fig.39: Lászlo Moholy-Nagy, *Rinnstein*, 1925. 64

Fig.40: Steve McQueen, *Barrage*, 1998. 65

Fig.41: *Sem título*, objeto, 1994. 66

3. Objetos moles – o afinamento da pele

Fig.42: Hélio Oiticica, Parangolé, 1964. 73

Fig.43: Nildo da Mangueira, P4 Capa I, *Parangolé*, 1964. 73

Fig.44: Claes Oldenburg em performance do Ray Gun Theater nas ruas de Nova York, 1962. 74

Fig.45: Claes Oldenburg, *Bathtub*, modelo duro e versão fantasma, 1966. 78

Fig.46: Claes Oldenburg, *Toilet*, modelo duro, modelo mole e versão fantasma, 1966. 78

Fig.47: Claes Oldenburg, *Soft Toaster,* versão fantasma, 1964. 79

Fig.48: Claes Oldenburg, *Soft Typewriter,* versão fantasma, 1963. 79

Fig.49: Claes Oldenburg, *Soft Pay-Telephon*e, 1963. 79

Fig.50: Claes Oldenburg, estudo para uma escultura mole na forma de um *Pay-Telephone,* 1963. 79

Fig.51: Lygia Clark, *Trepantes* (Obra mole), 1964. 82

Fig.52: Lygia Clark, *Desenhe com o dedo*, 1966. 83

Fig.53: Lygia Clark, *Máscaras Sensoriais*, 1967. 83

Fig.54: Lygia Clark, *Objetos relacionais* em um contexto terapêutico: a estrutura de si próprio, 1976-82. 84

Fig.55: Lygia Clark, *Máscara Abismo*, 1968. 84

Fig.56: *Sem título*, objeto, 1996. 85

Fig.57: Ernesto Neto, *Humanoids,* 2001. 86

Fig.58: Ernesto Neto, *The Malmö Experience*, 2006. 87

Fig.59: Ernesto Neto, *The Malmö Experience*, 2006. 87

Fig.60: Ernesto Neto, *Leviatã Thot,* Panthéon, Paris, 2006. 88

Fig.61: Ernesto Neto, *Leviatã Thot*, Panthéon, Paris, 2006. 88

4. Tecido escrito – tecido tocado

Fig.62: Hans Holbein, *An English lady walking*, 1540. 90

Fig.63: Corte em Hans Holbein, *An English lady walking*, 1540. 94

O véu – transparência – aparição - desaparição

Fig.64: Andrew Wyeth, têmpera, *Wind from the sea*, 1947. 96

Fig.65: *Camisola e talco*, 1993. 97

Fig.66: *Alma penada*, 1993. 99

Fig.67: *Sem título*, pintura, 2005. 100

Fig.68: Bill Viola, *The Messenger*, 1996. 101

Fig.69: *Sem título*, objeto, 1995. 102

Fig.70: *Sem título*, pintura, 1999. 103

Tessitura – pele do mundo – pele criada

Misturas

Fig.71: Giuseppe Arcimboldo, *Primavera*, óleo s/ tela, 1573. 106

Fig.72: Henri Matisse, *Harmonia em vermelho*, 1908. 106

Fig.73: *Sem título*, pintura, 2003. 107

Fig.74: *Sem título*, objeto, 1998. 108

Fig.75: Helen Chadwick, instalação para o projeto Eve, 1996. 109

Fig.76: Meret Oppenheim, objeto, 1936. 110

Fig.77: Louise Bourgeois, página de *L´ode à l´oubli*, 2004. 111

Fig.78: *Sem título*, objeto, 1997. 111

Fig.79: *Sem título*, objeto, 1997. 113

Fig.80: *Sem título*, objeto, 1997. 113

Fig.81: *Sem título*, objeto, 1997. 114

Fig.82: *Sem título*, objeto, 1998. 115

Fig.83: *Sem título*, objeto, 1998. 114

Fig.84: *Sem título*, pintura, 2002. 116

Fig.85: *Saia branca gelo branco*, instalação, 1994. 117

Fig.86: Louise Bourgeois, *sem título*, desenho, 1950. 118

Fig.87: Ann Hamilton, *tropos*, detalhe da instalação, 1993. 118

Fig.88: *Sem título*, pintura, 2004. 119

A dobra

Fig.89: Dobras atrás de uma tela, 2006. 122

Fig.90: Anônimo, *Coeur du Christ*, gravura sobre madeira, 1460-1475. 123

Fig.91: Cathy de Monchaux, objeto, 1996. 124

As curvas

Fig.92: *Sem título*, pintura, 1999. 126

Fig.93: Detalhe. 126

Fig.94: *Sem título,* pintura, 2001. 127

Fig.95: Louise Bourgeois, *Swing over the metronome*, 1997. 128

Fig.96: Louise Bourgeois, *Intaglio*, 1994. 128

Fig.97: Leda Catunda, *Tamoios*, colagem, 2003. 129

O redondo

Fig.98: Louise Bourgeois, s*em título,* 2002. 131

Fig.99: Eva Hesse, *Ringaround Arosie*, 1965. 132

Fig.100: Helen Chadwick, *Wreaths to Pleasure*, 1992-93. 132

Fig.101: *Sem título*, objeto, 1994. 132

A saia ou uma abertura para o infinito ou o jogo dos vazios

Vôo

Fig.102: *Sem título*, objeto, detalhe da instalação *Saia branca gelo branco*, 1994. 134

Fig.103: Crinolina no séc. XIX. 135

Fig.104: estudo sobre pára-quedas de Leonardo Da Vinci (Museu Leonardo, Itália). 136

Fig.105: desenho contemporâneo mostando como seria a asa de Da Vinci se finalizada (Museu Leonardo, Itália). 136
Fig.106: Planador de Otto Lilienthal. 136
Fig.107: Rebecca Horn, *White Body Fan*, 1972. 137
Fig.108: Jana Sterbak, *Remote Control*, 1989. 137
Fig.109: Jum Nakao, *A costura do invisível*, 2004. 138
Fig.110: Junya Watanabe, 2000-2001. 139
Fig.111: Junya Watanabe, 2000-2001. 139
Fig.112: *Sem título*, técnica mista, 2005. 140

Pan

Fig.113: Ann Hamilton, *Volumen*, 1995. 141
Fig.114: Christo e Jeanne-Claude, *Running Fence*, California, 1976. 142
Fig.115: Christo e Jeanne-Claude, *The Gates*, Central Park, 1979-2005. 142
Fig.116: Patrícia Franca, *Orange*, instalação, 1996. 145
Fig.117: *Sem título*, objeto, 1993. 146
Fig.118: Robert Morris, *Pink Felt*, 1970. 147

5. A costura processo – uma abertura na matéria

Dos gestos

Fig.119: Ann Hamilton, *Still Life*, 1988. 150
Fig.120: Ann Hamilton, *Awaken*, cobertor de lã com poema de Susan Stewart (*Nocturne*) bordado à mão, 2000. 151

Fig.121: Ann Hamilton, *sem título*, detalhe, 1992. 152
Fig.122: Ann Hamilton, *tropos*, detalhe da instalação, 1993. 152
Fig.123: *Sem título*, objeto, 1998. 153
Fig.124: Louise Bourgeois, *L´ode a l´oubli*, 2004. 153
Fig.125: Louise Bourgeois, *Spiral Woman*, 1984. 156
Fig.126: Louise Bourgeois, *Spiral Woman*, 2003. 156
Fig.127: Leda Catunda, *Prainha*, 2002. 157
Fig.128: Patrice Hugues, *Geste de tissu, geste d´aide I,* installation, voiles et tissus thermoimprimés, 1996. 159
Fig.129: Patrice Hugues, ilustração do ensaio *Une double question: coherences internes/ externes-tissu/peau.* 159
Fig.130: Louise Bourgeois, *sem título*, 2002. 160
Fig.131: Birgit Dieker, *La vie en rose*, 2007. 161
Fig.132: Birgit Dieker, detalhe de *Drei Grazien*, 2001. 162
Fig.133: Página do livro de recortes, 2005-2006. 163
Fig.134: Construção da saia, 2006. 164
Fig.135: Processo de costura do *coração.* 166
Fig.136: Processo de costura do *útero.* 166
Fig.137: Cosmologia, 2006-2007. 167
Fig.138: Detalhe de *coração.* 168
Fig.139: Detalhe de *gotas.* 168
Fig.140: Detalhe de *útero.* 168

Fig.141: Detalhe de *células.* 168
Fig.142: Detalhe de *espelho.* 168
Fig.143: *Cosmologia* vista do chão, 2006-2007. 170
Fig.144: Anel formado. 172
Fig.145: Alinhavando anel. 172
Fig.146: Arrematando anel. 172
Fig.147: *Sem título*, desenho, 2005. 171
Fig.148: Anéis juntos (*plasmas*), 2007. 172
Fig.149: Anéis se tocam. 172
Fig.150: *Constelações*, 2007. 173
Fig.151: Detalhe de *Constelações*. 173
Fig.152: *Mala (ou porte-pensées)*, 2007. 174
Fig.153: Detalhes de *Mala (ou porta momentos)*. 176
Fig.154: Construindo *O olho que dorme*, 2007. 177

A palavra e a agulha

Assim como a agulha atravessa o tecido, a palavra escrita e enunciada provoca uma costura, um alinhavamento capaz de construir uma nova estrutura de conhecimento. Apartir do reconhecimento dos elementos os quais me propus analisar, minhas próprias obras, deparei-me com a confrontação destas e a consciência da ocupação de um espaço nunca experimentado, o do observador. Aquele que se coloca à frente da obra com a distância do seu lugar. Ora, se o meu lugar sempre esteve atrás da obra, misturado à ela, que estranha sensação a de observá-la de longe, através de palavras. A princípio estas me pareceram obstáculos, pedregulhos, tarefa árdua a de transformar os fios de imagens e sentimentos abstratos em letras. Mas eis que a escritura nos descobre e nos torna mais aptos a efetuar este translado do lado de lá para o lado de cá, próximo de uma costura que avança de forma sinuosa se considerarmos a obra toda como um continuum. À força do exercício deste translado incessante já não sabemos mais o que é frente e o que é verso, já que a dobra definiu planos de ambos os lados.

A dobra avança instaurando momentos de recuo para formar novas protuberâncias e volumes, esta é a essência de sua textura. Assim foi tecido este texto, por dobraduras de associações e de sentimentos, a cada obra, uma dobra abre um espaço para que um elemento relevante se faça presente, instaurado no texto. Mais do que fornecer respostas e efetuar costuras bem fechadas, a construção deste texto cria espaços de dobras em interrogações. Não havia um número de dobras pré-determinado, elas se fizeram por brotamentos, na sua essência de multiplicar, de duplicar infinitamente. Imagens que florescem umas das outras e tem o poder de se comunicar. O meu olhar as enlaça, interiormente e depois no papel. Não é preciso que eu fale por elas, não são mudas. Mas é preciso que eu as olhe. *O olhar que olha uma imagem que vê imagens é um olhar que sulca as distâncias que do olho surgem, é um olhar que*

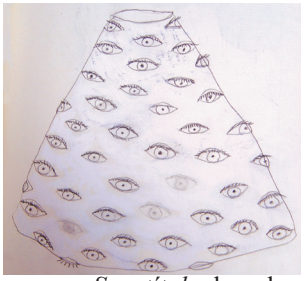
aproxima os vãos entre as coisas e os sentidos: olhar cego tocando a luz da escuridão[1]. Foi tateando estas obras que pude encontrar as dobras, os questionamentos, as possíveis zonas de vizinhança entre uma e outra, tentar discernir aonde estaria o ponto de indiferenciação entre uma e outra, aonde estaria se efetuando a potência do tecido. A distância entre minhas obras, destas para as outras, percebendo suas reverberações na medida em que avançava o olhar. Permiti com frequência que a escrita fluisse em conexões, analogias, sensações, sabendo ser este um território onde se escava por baixo das histórias, onde não há um enredo, é uma região sem memórias.

> *O leitor só verá desfilar os meios inadequados: fragmentos, alusões, esforços, pesquisas, e que não se tente encontrar aí uma frase bem-limada, ou uma imagem perfeitamente coerente; o que se imprimirá nas páginas é uma palavra embaraçada, uma gagueira...*[2]

Deleuze cita a obra gaguejante de Niely, *Kotik Letaiev, lançada num devir-criança que não é eu, mas cosmos, explosão de mundo: uma infância que não é a minha, que não é uma recordação, mas um bloco, um fragmento anônimo infinito, um devir sempre contemporâneo*[3]. Esta *infantia* a que Deleuze se refere não é uma idade, não passa com o tempo; é um movimento que arrasta a linguagem e nos leva a um lugar que a impede mesmo de ser escrita. Como na realização de uma obra. Como lançar mão de metodologias e de traçados exatos para se compreender um processo de criação? Se a escrita deveria dizer algo do tecido nas obras, ela o fez respeitando a maleabilidade do pensar e sentir para que não transbordassem e fizessem da escrita uma tentativa de delimitá-las a um espaço-corpo rígido demais, mas sim uma possibilidade de se tornarem mais concretas.

1 - DERDYK, 2001, p.49.
2 - BIELY apud DELEUZE, 1997, p.129.
3 - DELEUZE, 1997, p.129.

1. A percepção do vestido: vir a ser



Sem título, desenho, 2004.

A reflexão e os desdobramentos acerca do tecido, sua relação com o corpo e a vida cotidiana tomam contornos amplos quando os enserimos no contexto artístico. Quando nos vestimos de algo nos transformamos em um outro, quando representamos este objeto de transformação de forma autônoma, ele se torna outro. É nesta pele do pano aonde condensam as experiências do sujeito com o mundo que residem as indagações desta pesquisa. Neste plano intermediário entre o homem e o mundo. Nas obras de Ann Hamilton, Louise Bourgeois, Leda Catunda, Leonilson, Patrícia Franca, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rebecca Horn, Claes Oldenburg e nas minhas próprias obras apresentadas aqui, vemos o tecido e a roupa em diversos estados, como *loco*, casa, rastro, elo, interseção, prisão, lugar suspenso. A vestimenta aparece como um lugar de projeção e contato do sujeito e o mundo à sua volta. Um lugar de reflexão ou de fruição do espaço entorno, como se adquirissem a vida que lhe atribuímos.

É neste momento que começo a refletir sobre a relação do sujeito e da vestimenta como objeto de afeto pelas suas potencialidades plásticas - já que inseridos no contexto se tornarão sujeito. Todas estas dinâmicas me conduziram às margens e depois mais profundamente aos aspectos do fenômeno da percepção tratados por Maurice Merleau-Ponty em *A Fenomenologia da Percepção*, e finalmente a concepção deste objeto (tecido ou vestimenta) como agente catalisador desta experiência sensorial.

Penso qual seria o conceito primário de vestuário: um conjunto de peças de vestir, roupa, traje, e os complementos e acessórios que o acompanham. Este anexo do corpo participa de nossa existência desde os primórdios e está imbuído de uma série de associações e memórias, tem a espessura da história do homem e sua existência está intrinsecamente ligada a ele.

Se aprofundo na definição do ato de vestir, no que tange à minha extensão de construção de memória, vejo que este ato tem seu início no primeiro tecido com que se envolve um pequeno recém nascido, e este tecido branco, uma fralda talvez, da qual podemos adivinhar o toque levemente áspero sobre a pele do bebê, inaugura sua primeira vestimenta de proteção. Este ato de vestir desdobra-se então em outros gestos e intenções: cobrir, fantasiar, disfarçar, envolver, revestir, encobrir, assumir uma outra forma, materializar-se em outra coisa, proteger, resguardar, defender, dar embelezamento, dar elegância, ocultar algo, dissimular, enfeitar, ornar, socorrer com roupa, costurar para, etc. Cada gesto aqui citado tem suas especifidades, mas estão todos engendrados em um núcleo essencial, todos são partes constituintes do elemento vestuário, todos intenções distintas oriundas do mesmo objeto.

Se pudéssemos tecer um longo fio por onde decodificássemos o trajeto da vestimenta acompanhando-nos ao longo de nossas vidas, veríamos que ela é a extensão de nós mesmos. Trocamos de roupa, dia após dia, primeiramente as fraldas, acompanhadas dos primeiros reflexos involuntários, estas sendo cuidadosamente bordadas, lavadas e alvejadas pelas mães, coarando num varal, enfileiradas;

todo o amor contido ali, expressado pela meticulosidade destes cuidados. A camiseta de malha, com sua textura e temperatura próprias, contra o peito e sobre esta o macacão. Todas estas trocas sendo articuladas, alinhavadas por gestos carinhosos, às vezes impacientes, ciosos, ternos, cautelosos da mãe. Gestos que antecedem o banho, o despir e vestir tão momentanemente calculado no início da vida, feito ritualisticamente seguindo os preceitos da emoção imbutida ali, e depois tão maquinalmente incorporados às nossas vidas.

Este fio seguiria atravessando as idades, as vestimentas se avolumando, crescendo de forma gradativa com a criança, feitas especialmente para eventos importantes, celebrando datas, expressando o calidoscópio de emoções que movimenta o homem. A roupa, esta segunda pele do homem, feita de tecido diferenciado, serve de sedimento para o corpo, nela é depositado o suor do seu portador, seu odor, sua sujeira, suas secreções. Ela pode ser rasgada em caso de agressão simbólica do corpo, além de estar exposta às intempéries antes mesmo do corpo, ou com o objetivo de protegê-lo. As roupas são uma camada a mais do homem.

Define-se aqui então, uma relação estreita, de afeto e inter-dependência com este objeto que adquire qualidades outras ao se destacar do corpo. Uma roupa vestida e uma roupa fora do corpo tem ressonâncias muito diferentes, ou uma roupa vestida em mim e em outrem também; o que traz a reflexão sobre o comportamento, se é que posso chamá-lo assim, do vestuário fora do corpo, destacado, apartado. O meu objeto de estudo é algo que se pode ver de muito perto, nas tramas de seu tecido, mas se ampliam a olho nu. Um vestido, uma torradeira feita de tecido, uma camisola ao vento, um trapo na rua, a pintura de uma blusa, línguas de pano, este é o meu objeto de estudo, refletir sobre sua capacidade expressiva, suas possibilidades como mediador plástico, material, das experiências do homem, das sensações que este mundo o proporciona.

Esta vivência do mundo através dos sentidos foi amplamente estudado pela Fenomenologia[4], que numa definição geral, é uma filosofia que ressalta descritivamente a experiência oriunda da subjetividade, em detrimento de princípios, teorias ou valores preestabelecidos. Sua origem já pode ser observada na obra do filósofo Immanuel Kant (1724-1804), que desenvolveu uma linha de pensamento postulando a existência de um limite ao conhecimento do ser humano – o nosso aparelho corporal. Antes de Kant considerava-se que o limite significativo do nosso conhecimento seria aquilo que existe.

Segundo Kant, de um lado está o mundo que existe independentemente de nós e de nossa capacidade de experiência, o que ele chama numênico. É o mundo das coisas tal como são em si mesmas, e onde repousaria tudo o que é transcendental. Do outro, está o mundo de conhecimento possível para nós ou o mundo das coisas tal como nos aparecem. O segundo sendo mais restrito que o primeiro, e provavelmente ínfimo em comparação a ele. Portanto, tudo que apreendemos de um modo ou de outro – seja uma percepção, uma sensação, uma lembrança, um pensamento, ou o que quer que seja – é apreendido por nós por meio de nosso aparelho corporal, a saber, nossos cinco sentidos, nosso cérebro e nosso sistema nervoso central.

Assim, qualquer coisa com que esse aparelho consiga lidar pode ser uma experiência para nós. Do contrário, jamais poderá ser experiência para nós, pois não temos como apreendê-lo. Quando todas as nossas faculdades tiverem sido enumeradas, a soma total do que elas conseguem captar será a soma total do que podemos apreender. Ou seja, o que é entregue à nossa consciência é o produto de nosso aparelho corporal e assume as formas que assume por causa da natureza desse aparelho.

O desdobramento da fenomenologia por Merleau-Ponty vai além das percepções pontuais do aparelho corporal e ressalta a sensação, tal como a experiência, a entrega a nós, não como uma matéria indiferente e um momento abstrato, mas uma de nossas superfícies de contato com o ser, uma estrutura de consciência. Esta abertura ao mundo sendo reconhecida como o começo do conhecimento, então não

4 - Reconhecida como uma das principais correntes filosóficas do século XX, a fenomenologia, iniciada por Edmund Husserl (1859-1938), influenciou autores como Heidegger (1889-1976), Sartre (1905-1980) e Merleau-Ponty (1908-1961).

haveria meio de distinguir um plano de verdades a priori e um plano das verdades de fato, aquilo que o mundo deve ser e aquilo que efetivamente ele é. A experiência funcionando como ponto de união entre as duas.

Segundo Merleau-Ponty, ver é entrar em um universo de seres que *se mostram*. Olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. Mas, na medida em que também as vemos, elas permanecem moradas abertas para o nosso olhar e, situados virtualmente nelas, percebemos sob diferentes ângulos o objeto central de nossa visão atual. Assim, ele conclui, cada objeto é o espelho de todos os outros.

Ora, se o olhar abarca esta compreensão acerca de outros objetos que circundam o objeto visado, estabelecendo uma análise com o objeto de minha pesquisa, este viria a concretizar esta reflexão, ou seja, uma roupa também teria um olhar agudo sobre uma imagem, ou um elemento da natureza, e assim, refletindo-o, faz-se desta natureza mesma.

No início da pesquisa, tive o desejo de exercer algumas misturas sobre desenhos de saias. As figs. 1 a 6 mostram uma série delas. A primeira é formada de frases, que vistas de longe são tiras de palavras. Mas se olharmos de perto é feita de pão, água de rosas, cravo, vinagres, pétalas, queijo branco, suco de maçãs ácidas, vinte amêndoas, doze ovos, especiarias, gengibre, um pouco ácido e húmido, tampado e a fogo médio. Estas foram algumas das frases escolhidas e na verdade era disto que eu pensava fazer esta saia. De todos estes ingredientes, as texturas, aromas que poderiam exalar. E claro, das memórias que as envolveriam em círculos, sobrepondo imagens e sensações que poderiam coabitar um mesmo espaço como na colagem *Tamoios* (fig.97) de Leda Catunda, rodando, rodando. A segunda e a terceira refletem a perspectiva de um jardim. Plasmado assim nos planos de uma saia poderia ser qualquer um. E é na generalidade desta acerção que paira a probabilidade do encontro de olhares. São os meus jardins, que percorri, e podem ter sido percorridos por você também. A minha roupa os

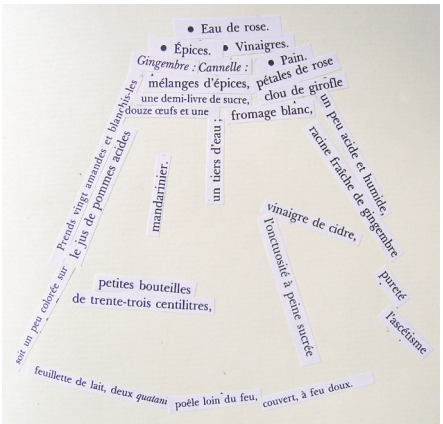


Fig.1 - *Saia frases*, desenho, 2005.

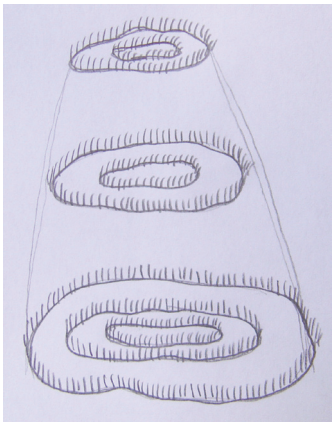


Fig.2 - *Saia jardim 1*, desenho, 2005.

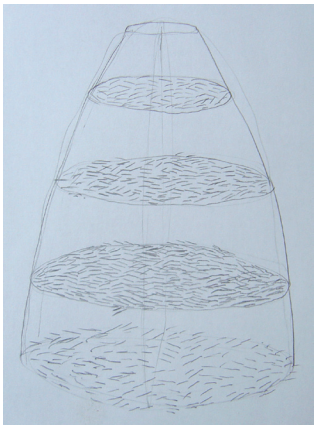


Fig.3 – *Saia jardim 2*, desenho, 2005.

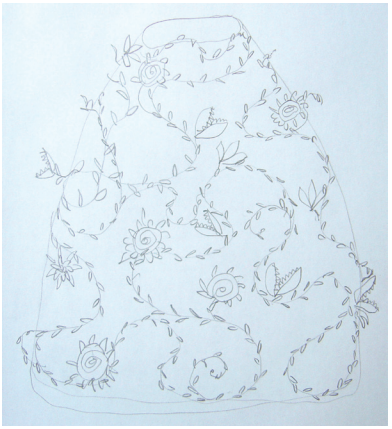


Fig.4 - *Saia flores*, desenho, 2005.



Fig.5 - *Saia cones*, desenho, 2005.

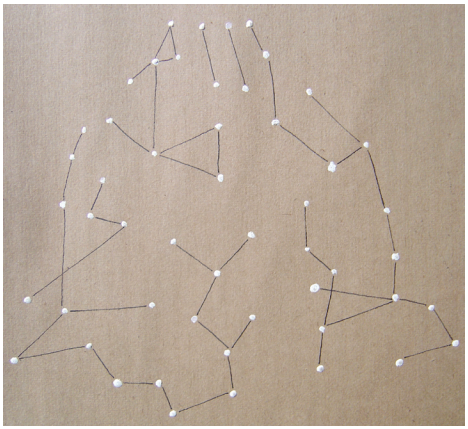


Fig.6 – *Saia estrelas*, desenho, 2005.

transformou em suspensos, os deglutiu e digeriu assim, talvez um outro observador os veja também. A quarta saia também fala de jardins, de suas folhagens que entrincheiram os cantos, avolumam-se em flores espessas e mordem, se mordem. Afundo-me aí, faço parte deste lugar e para ele volto sempre que o vejo. Este é o meu jardim. Estas saias são objetos espelhos. São moradas tão abertas ao olhar que nele me perco, nele me torno.

O que Merleau- Ponty diz sobre a perspectiva espacial, ele o reitera sobre a perspectiva temporal. O objeto é visto a partir de todos os tempos: se olho uma cadeira a vejo de um certo ponto de minha duração, ela própria tem sua idade, e este presente deixa de ser um presente de fato, logo arrastado e destruído pelo escoamento da duração, e tornar-se um ponto fixo e identificável em um tempo objetivo[5]. Meu olhar só pode ser confrontado com as visões precedentes ou com as dos outros homens por intermédio do tempo e da linguagem. O passado distante já não é tão claro, os objetos e as recordações já não são discerníveis, torna-se um horizonte anônimo, que não fornecendo um testemunho preciso, deixa o objeto inacabado e aberto, assim como ele se apresenta na experiência perceptiva.

Esta abertura do objeto, ampliando a análise do olhar não só no plano espacial mas temporal, promove uma abertura na representação do objeto em questão, o vestuário. Se ele aqui é o sujeito que olha o mundo, vivencia o mundo e reflete plasticamente estas visões e sensações, ele aparecerá de forma a deixar lacunas quanto a sua definição precisa como objeto, ele se abrirá para novos objetos que o circundam. Ele apresentará camadas de tempo que refletiu e estará num limite tênue de existência como objeto absoluto. Por esta abertura indicada sua substancialidade terá escoado.

Quando consideramos o terno de feltro de Beuys, *Felt Suit* (fig.7), encorporamos outros elementos relativos à sua obra e não só o objeto-obra, o que na ideologia da Arte Conceitural prenunciada

5 - *cada momento do tempo se dá por testemunhos todos os outros, ele mostra, sobrevindo, 'como aquilo devia passar' e 'como aquilo terá acabado', cada presente funda definitivamente um ponto do tempo que solicita o reconhecimento de todos os outros*. MERLEAU-PONTY, 1999, p. 106.



Fig. 7 - Joseph Beuys, *Felt Suit,* 1970.

por Marcel Duchamp indicaria a eliminação do objeto em favor do seu conceito. Assim, o objeto é tratado como idéia, como escrita-objeto que se auto nomeia, concebendo sua produção numa esfera culturalizada e transformando a história anterior em um campo de todas as análises possíveis, de recuperações e revelações. Em *Felt Suit* o feltro nos revela parte de sua história pessoal, quando o artista foi salvo em um acidente aéreo sendo envolvido em gordura e feltro. Aqui o tecido feltro está carregado desta carga redentora que acompanha sua arte, uma arte social, do homem - para ele o principal objetivo da arte. A atribuição ao feltro feita pelo artista como um dos materiais capazes de conduzir energia em sua arte, assim como a gordura, o coelho, a ovelha, faz deste terno uma obra que se abre não só no plano espacial mas também temporal para a sua própria vida, aonde ele acredita estar a energia criadora de todo homem.

Merleau-Ponty considera o corpo como seu ponto de vista sobre o mundo, um dos objetos deste mundo. O corpo é um modo do espaço objetivo, de onde parto para o mundo. Segundo o autor, quando decolo de minha experiência e passo à *idéia*, esta é a mesma para todos os tempos e lugares, forma-se assim um pensamento 'objetivo', o do senso comum, o da ciência, o que nos faz perder contato com a experiência perceptiva. Merleau-Ponty pontua que a posição absoluta de um só objeto é a morte da consciência, sua cristalização, já que ela imobiliza toda a experiência. Para o autor, é preciso que reencontremos a origem do objeto no próprio coração de nossa experiência, que descrevamos a aparição do ser e compreendamos como paradoxalmente há, *para nós*, o *em si.*

Estes conceitos instigam algumas reflexões acerca do uso do tecido na arte, tanto em seu processo de manufatura como em sua revelação para o observador. O tecido é matéria maleável, inconstante,

molda-se ao manuseio e ao olhar, não cristaliza, não pára, remetendo a outros panos subjacentes, atraindo, fazendo-nos identificar com o que é próximo, talvez afetivo.

As idéias de Merleau-Ponty são tecidas apartir do corpo, e é neste ponto que se instaura a percepção de uma vestimenta e do tecido no mundo. Este elemento, o tecido, uma vez invólucro, assume a posição de sujeito e faz sua aparição para narrar algo, traduzir algo do ser, incorporar a si algo do que há de *em si*, *para nós*, em nós. Sua forma e consistência relativizam a densidade absoluta do ser, sua unicidade, sua temporalidade, sua visão e compreensão por um ângulo único.[6]

Já há algum tempo a série da artista Ann Hamilton, *Body-objects* (fig.8), tem me interessado e intrigado. Uma série de fotos em preto e branco que investigam o corpo, sua aparência e constituição. Na série, o corpo transforma suas partes, assumindo um objeto de família diferente, uma porta, um sapato, uma cesta, palitos, aderindo este elemento ao seu corpo; e vendo-os assim amalgamados, perguntamo-nos se não fazem parte da mesma família, e o que faz estes dois corpos se unirem e estarem tão distanciados. Anulando alguns sentidos, aguçando outros, ela torna-se às vezes surda, cega, muda, muitas vezes deixando seus sentidos limitados ao toque, elemento extremamente exercitado em suas instalações.

Sabendo do interesse que a artista dispensa ao momento que antecede a palavra quando da percepção de um objeto; este momento em suspensão, de apreensão total pelo corpo inteiro, sem o contágio do intelecto, creio que aqui ela cria um terceiro objeto, que sem nomes, aparecem apenas numerados. Ela cria também um momento desta união, que já existia em potencial e cristaliza-se em um momento objeto.

Adesão, justaposição, contágio, contato, fusão, aqui a vestimenta alarga e transborda sua função de proteção para tocar o limiar do questionamento do ser. Um ser que faz do objeto olhado sua morada e

6 - *Ver-se-á que o corpo próprio se furta, na própria ciência, ao tratamento que a ele se quer impor. E, como a gênese do corpo objetivo é apenas um momento na constituição do objeto, o corpo, retirando-se do mundo objetivo, arrastará os fios intencionais que o ligam ao seu ambiente e finalmente nos revelará o sujeito que percebe assim como o mundo percebido*. Ibidem, p.106.



Fig.8 - Ann Hamilton, *Série Body-objects*, 1984-1993.

vem nos olhar de sua improvável e incrédula junção. Da perda de sua integridade física antecedente, este corpo sofre uma mutação que o provê de novas funções ainda não definidas, mas talvez seja pertinente questionar se existe uma aparência física referencial posto que estamos em constante transformação. Não podendo nos identificar com uma forma física definida, estamos suspensos todo o tempo em possibilidades múltiplas de ser. E esta é possivelmente uma das tentativas de muitos dos artistas que tem como objeto de estudo a vestimenta: explorar estas outras possibilidades de ser, rompendo com a organização física conhecida e lançar-se na construção de novas organizações com as quais se possa apreender o mundo de forma diferente ou que possam retratar mais adequadamente a forma complexa com a qual o apreendemos.

Em algumas imagens de *Body-objects*, ao cobrir seu rosto, apaga, deleta todos os sentidos atribuídos àquela parte do corpo, causando uma reorganização natural na apreensão deste novo corpo.

Merleau-Ponty cita uma experiência que utiliza um fio de cabelo em uma região da pele, e analisa as reações. Primeiro tem-se sensações pontuais, claramente distintas e localizadas no mesmo ponto. À medida que a excitação se repete, o local se torna menos preciso e a percepção subjetiva se desdobra no espaço, deixando de ser específica, um contato, para ser uma queimadura, um frio, um calor. Ele deduz então que a qualidade do sensível, as determinações espaciais do percebido e até mesmo a presença ou a ausência de uma percepção não são efeitos do estímulo situado fora do organismo, mas representam a maneira pela qual ele encontra estes estímulos, ou seja, uma excitação não é percebida quando atinge um órgão sensorial que não está harmonizado com ela. A função do organismo na recepção dos estímulos seria então a de 'conceber' uma certa forma de excitação.

Este acontecimento psico-físico, portanto, não é mais do tipo da causalidade mundana, e isto é importante ressaltar, mas uma relação entre o estímulo e o organismo que resulta em uma excitação.

> *A excitação é apreendida e reorganizada por funções transversais que a fazem assemelhar-se à percepção que ela vai suscitar.....a consciência do corpo invade o corpo, a alma se espalha em todas as suas partes, o comportamento extravasa seu setor central..*[7]

Uma superfície sensibilizada por um fio de cabelo me reporta a *tropos* (fig.9), uma instalação de Ann Hamilton no Dia Center for the Arts, Nova York onde o chão de uma grande galeria encontra-se coberto de crinas de cavalo, que como ondas convergem para direções diferentes, um mar de cabelos. Um tecido composto de milhares de fios, uma massa sensibilizante que transpõe os limites de situação natural e revela uma paisagem onírica, avassaladora. Uma das características das instalações de Ann Hamilton é criar uma teia de superfícies contínuas, partindo da pele como metáfora arquetípica, essencial. As texturas aparecem como metáfora da pele do mundo, aonde tato e olfato são tão importantes como a

7 - Ibidem, p.114.



Fig.9 - Ann Hamilton, *tropos*, instalação, 1993.

visão, incitando uma resposta mais intuitiva à apreensão do mundo e à criação de uma realidade que nos domina com sua opulência sensorial.

A absorção desta obra pelo observador implica em uma reorganização dos seus sentidos, e em uma harmonização com esta, e é este processo de *sense-awakening*, um acordar dos sentidos que envolve a assimilação desta obra. Esta capacidade de fazer com que o sujeito conceba a excitação em seu corpo, num ato não passivo, mas de movimento em encontro ao seu espírito, ou o que Merleau-Ponty chama de consciência. E é exatamente porque não podemos separar psíquico e físico, como se um habitasse o outro, é que podemos lidar com a sensação na arte, tocando ambos ao mesmo tempo.

O meu objeto de pesquisa é este corpo sensível pronto para conceber uma excitação, uma superfície sensibilizada e que como obra se torna por conseguinte um estímulo de sensações para outros sujeitos. Merleau-Ponty rejeita as explicações meramente mecanicistas acerca dos reflexos. Segundo ele não são processos cegos, eles se ajustam a um sentido da situação. Ele nos atenta para um diafragma interior, que é o que determina aquilo que nossos reflexos e nossas percepções poderão visar no mundo, a zona de operações possíveis, a amplidão de nossa vida.

Ainda observando a instalação de Ann Hamilton, vejo que a apreensão de uma obra se dá pelos sentidos, mas é esta consciência que articula os sentidos e concebe a obra por inteiro e de forma afetiva é que vai processá-la utilizando-se do seu passado e do seu conhecimento. O autor aponta que temos consciência do corpo através do mundo, este é, no centro do mundo, o termo não percebido para o qual todos os objetos voltam a sua face, o pivô do mundo. E tenho consciência do mundo através do meu corpo, sei que os objetos tem várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles. Ele reflete sobre a existência deste corpo no tempo:

A fusão entre alma e o corpo no ato, a sublimação da existência biológica em existência pessoal, do mundo natural em mundo cultural, é tornada ao mesmo tempo possível e precária pela estrutura temporal de nossa experiência..[8]

Neste momento Ponty ressalta a ambiguidade do ser no mundo, que se traduz pela ambiguidade do corpo e esta compreende-se pela ambiguidade do tempo[9]. Ora, se ambiguidade denota obscuridade de sentido, hesitação entre duas ou mais possibilidades, dúvida, incerteza, indecisão, é natural que esta ambiguidade se revele no objeto de minha pesquisa, visto que é para ele que os objetos voltarão suas faces, sendo ele mesmo a consciência do mundo e representação do ser. Talvez o vestuário possa se perguntar acerca de nós mesmos: Do que somos feitos? O que somos realmente?

Ponty diz que não podemos dissociar o psíquico do físico, ou seja, o homem não é um psiquismo dentro de um organismo, mas que alternamos ao longo da vida estes dois estados.[10] O meu objeto de estudo, o vestuário ou um pedaço de tecido, traz consigo a possibilidade de representar o ser em um lapso de tempo em que o corpóreo deixa de existir. Neste piscar de olhos, ou um momento um pouco mais duradouro, em que nos tornamos uma outra coisa, por contato, por identificação, ou por pensamento ou

---

8 - MERLEAU-PONTY, 1999, p. 125.

9 - *Cada presente pode pretender fixar nossa vida, é isso que o define como presente. Enquanto ele se faz passar pela totalidade do ser e preenche um instante da consciência, nós nunca nos libertamos dele inteiramente,o tempo nunca se fecha inteiramente com ele, que permanece como uma ferida por onde nossa força escoa. Com maior razão, o passado específico que é nosso corpo só pode ser reaprendido e assumido por uma vida individual porque ela nunca o transcendeu, porque ela o alimenta secretamente e emprega nisso uma parte de suas forças, porque ele permanece seu presente.... O que nos permite centrar nossa existência é também o que nos impede de centrá-la absolutamente, e o anonimato de nosso corpo é inseparavelmente liberdade e servidão. Assim, para nos resumir, ambigüidade do ser no mundo se traduz pela ambiguidade do corpo, e esta se compreende por aquela do tempo*. Ibidem, p. 126.

10 - *O homem concretamente considerado não é um psiquismo unido a um organismo, mas este vaivém da existência que ora se deixa ser corporal e ora se dirige aos atos pessoais. Os motivos psicológicos e as ocasiões corporais podem se entrelaçar porque não há um só movimento em um corpo vivo que seja um acaso absoluto em relação às intenções psíquicas, nem um só ato psíquico que não tenha encontrado pelo menos seu germe ou seu esboço geral nas disposições fisiológicas. ....Numa reviravolta insensível, um processo orgânico desemboca em um comportamento humano, um ato instintivo muda e torna-se sentimento, ou inversamente um ato humano adormece e continua distraidamente como reflexo*. Ibidem, p.130.

lembrança. Ou porque somos feitos da mesma matéria, e que, como o cego após a operação que o cura, no relato de Merleau-Ponty, espantaríamo-nos em encontrar tanta diferença entre uma árvore e um ser humano[11].



Fig.10 - Adrienne Outlaw, instalação, Steppenwolf Theater, Chicago, 2000.

Este vestuário que dá nova forma a um ser também o desloca temporalmente, fazendo a marcação de um espaço sensorial para a conservação de uma memória, a memória de uma sensação, um lugar aonde ela poderá estar, condensada em objeto e ao alcance do olhar. O vestuário como um vazio a preencher, e num momento posterior tomado por completo pela experiência, o exato oposto do que Merleau-Ponty diz ser necessário para um homem ver: para que entre ele mesmo e aquilo que chama de sua ação se estabeleça uma distância, é preciso que, e ele cita Malebranche, *os estímulos do exterior só o afetem com respeito, que cada situação momentânea deixe de ser para ele a totalidade do ser*.[12]

O autor diz que toda recordação reabre o tempo perdido e nos convida a retomar a situação que ele evoca. Ele cita Proust, que extrai seus caracteres de um passado em idéia, construindo um objeto que se prende ainda por alguns fios intencionais ao horizonte do passado vivido e a este próprio passado tal como nós o reencontraríamos enveredando nestes horizontes e reabrindo o tempo.

Talvez como Proust, a artista americana Adrienne Outlaw narre nesta instalação uma história de sincronicidade, reabrindo tempo e espaço (fig.10). Suas roupas elaboram atos corriqueiros, assenta-

11 - Ibidem, p.303.
12 - Ibidem, p.129.

se pensativa, esgueira-se na janela, ajoelha no chão, a mesma pessoa e um mesmo espaço físico e temporal, congelados e em movimento. A artista trabalha com moldes de vestuários em gesso e é nas dobras desta casca que ela encontra os movimentos necessários para falar da evanescência do corpo. Sua insustentabilidade em um plano temporal não impede que suas vestes dêem prova de continuidade com suas ações. O corpo observa, percebe e talvez rememora.

Merleau-Ponty define o corpo como objeto, mas distintamente de uma cadeira, ou uma lâmpada, porque dele não posso me afastar, *ele é um objeto que não me deixa*[13]. O corpo seria este objeto que não desaparece do nosso campo visual, se recusa à exploração e sempre se apresenta a nós sob o mesmo ângulo. Sua permanência não é uma permanência no mundo, mas uma permanência ao meu lado[14] , e sua constituição plena estaria impedida porque ele é aquilo por que existem objetos.

Que objeto é este, ao qual nos associamos, como se ele fôssemos, pois não somos mais nada do que vemos? Que objeto é este que está sempre ao meu lado, na maioria das vezes me obedecendo, mas seguindo seu ritmo permanente independente de minha vontade? Este instrumento, este veículo que nos permite comunicar com o mundo, tem razões para se parecer com a vestimenta apresentada aqui, um invólucro que contorna as formas, mas permite a comunicação com o universo exterior, um tecido sensorial que permite estar com os outros objetos e não ao lado deles.[15]

Segundo Merleau-Ponty, o esquema corporal é dinâmico, e sua espacialidade não é, como a dos objetos exteriores ou a das sensações especiais, uma espacialidade de posição, mas uma espacialidade de situação. O esquema corporal é uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo. Quando dizemos 'aqui', não estamos designando uma posição determinada por coordenadas exteriores ou por outras posições. Segundo o autor, 'aqui' é a ancoragem do corpo ativo em um objeto, a situação do

13 - Ibidem, p.133.
14 - Ibidem, p134.
15 - *Ser uma consciência,ou, antes, ser uma experiência, é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles*Ibidem, p.142.

corpo em face de suas tarefas. É aonde a convergência da consciência se impõe, e esta experiência só pode ser realizada uma de cada vez, utilizando-se apenas um objeto dentre todos do universo, e que se faz ela mesma no coração deste espaço. *E finalmente, longe de meu corpo ser para mim apenas um fragmento do espaço, para mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo.*[16]

O objeto desta pesquisa funda o seu 'aqui', sua espacialidade de situação, seu espaço psico-físico na sua construção, ou melhor dizendo, sua aparição. É o objeto que faz reaparecer o 'aqui' temporal que já havia deixado de existir, faz reviver o aqui de uma sensação adquirida, escoada. O objeto escolhido entre todos os outros para ser um espaço de origem, aquele capaz de projetar as significações do exterior dando-lhes um lugar, fazendo-as existir. Assim como os vestidos vivos de Adrienne Outlaw são uma maneira de nos distanciarmos de nosso próprio corpo, de observá-lo e refletir sobre ele. Merleau-Ponty analisa a relação de forma do espaço corporal e aponta que ela não consiste o ambiente *no qual*, mas *o meio pelo qual* se põe o conteúdo. Ora, se o conteúdo está inserido à forma para assim aparecer ao mundo como conteúdo desta forma, então a forma só é acessível através dele. [17]

Segundo o autor, o espaço corporal e o espaço exterior formam um sistema prático, o primeiro sendo o fundo sobre o qual o objeto pode destacar-se ou o vazio diante do qual pode *aparecer* como meta de nossa ação. No entanto ele não se refere a apenas um movimento submetido ao espaço e ao tempo, mas um movimento que retoma sua significação original, porque na verdade qualquer movimento tem lugar na ordem do fenomenal, não passa pelo mundo objetivo. [18]

Nesta perspectiva, o vestuário surge aqui como um espaço corporal , uma forma a receber seu conteúdo, um sentido. Ele funcionará como um suporte, um ancoradouro, como diz o autor, [19] uma tela

16 - Ibidem, p. 149.
17 - *O espaço corporal só pode tornar-se verdadeiramente um fragmento do espaço objetivo se, em sua singularidade de espaço corporal, ele contém o fermento dialético que o transformará em espaço universal*." Ibidem, p.148.
18 - *Não é nunca nosso corpo objetivo que movemos, mas nosso corpo fenomenal, e isso sem mistério.* Ibidem, p.153.
19 - *Compreender é experimentar o acordo entre aquilo que visamos e aquilo que é dado, entre a intenção e a efetuação – e o corpo é nosso ancoradouro em um mundo*, *anexando a nós novos instrumentos.* Ibidem, p.199.

que recebe uma projeção, e é o conteúdo que estará em movimento. Sua definição como suporte leva a uma infinidade de possibilidades quanto a este conteúdo, ou seja, faz da vestimenta, o corpo de nossa pesquisa, um objeto aberto ao mundo, prestes a incorporar novos elementos, novos materiais, novos sentidos, alterando mesmo sua existência[20].

Este desejo de dilatação e alteração do corpo através da manipulação das partes do corpo é um ponto crucial nas pesquisas realizadas pela artista alemã Rebecca Horn, especialmente em seus *Bodylandscapes*, termo poético e apropriado para nomear as paisagens criadas por vestes inusitadas no seu percurso pelo corpo e deste corpo para a exploração do mundo. Na série chamada *Body Extensions*, a artista extende seu corpo de diversas formas no espaço, explorando seus novos movimentos em performances chamadas exercícios, como em *Finger Gloves*, (fig.11), onde ela experimenta tocar os objetos à sua volta com dedos compridos. Vendo o que tocava e a maneira com que tocava a fazia sentir que estava sendindo-os com seus próprios dedos. Segundo Horn, estas luvas intensificaram enormemente as informações táteis enviadas para as suas mãos e mudaram sua relação com o meio ambiente.

Alterando a forma do seu corpo por meio de uma indumentária ela altera também sua estrutura de consciência e desloca toda a organização corporal, os sentidos, suas funções e possibilidades. Em *Unicorn*, (fig.12) uma mulher caminha durante 12 horas por uma floresta com uma vestimenta de tiras em volta de seu corpo e um elemento que extende sua cabeça. Para a artista,

vestir estas obras significa encorporá-las de forma a assumir suas possibilidades de vôo, de destreza, de agudeza de sentidos, ritmo e maneiras outras de se locomover e olhar o mundo. Provavelmente ela tinha consciência do poder de chifre criado, talvez fazendo deste caminhar um ato de transcendência e de cura. Segundo a lenda, quem dissolvesse o chifre de um unicórnio em um líquido e bebesse estaria imune de qualquer veneno.

20 - *Habituar-se a um chapéu, a um automóvel ou a uma bengala é instalar-se neles ou, inversamente, fazê-los participar do caráter volumoso de nosso corpo próprio. O hábito exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência anexando a nós novos instrumentos*.. Ibidem, p.199.



Fig.11 - Rebecca Horn, *Finger Gloves*, 1972.



Fig.12 - Rebecca Horn, *Unicorn*, 1970-1972.

Em *La douce prisionnière*, (fig.13), a vestimenta toma contornos de uma doce prisão. Uma mulher tem quase todo o seu corpo coberto por uma espécie de leque mecanizado. Suas pernas à mostra, de sapatilhas, nos dão a idéia de possível movimento, mas no entanto ela se encontra aprisionada, com seus movimentos reduzidos ao abrir e fechar das penas. O movimento está ali, em potência, em força plástica, mas não existe realmente. O que existe é um movimento limitado àquele instrumento, visivelmente confrontado com as diversas possibilidades de vôo, por exemplo, do pássaro. Talvez esta premência em expandir os limites do corpo e por vezes, exacerbá-los, tenha alguma relação com a intoxicação com fibra de vidro sofrida pela artista que a limitou de alguma forma, fisicamente. Podemos ler através do aspecto maquinal e ao mesmo tempo poético desta obra a delicadeza e fragilidade do corpo humano que é peculiar ao trabalho de Horn.

Merleau-Ponty vê no corpo um mediador entre dois mundos. Ele cita o exemplo de um instrumentista, cujas reações são mediadas por uma apreensão global do instrumento, e não pela consciência de cada tecla como posições no espaço objetivo. O corpo do organista e seu instrumento são apenas o lugar de passagem da relação entre a essência musical da peça, tal como indicada na partitura, e a música que ressoa em torno do órgão. Ele ressalta que antes de qualquer coisa a música existe por si e é por ela que todo o resto existe. *Na realidade, seus gestos, durante o ensaio, são*



Fig.13 - Rebbeca Horn, *La douce prisionnière*, 1978.

gestos de consagração: eles estendem vetores afetivos, descobrem fontes emocionais, criam um espaço expressivo, assim como os gestos do augúrio delimitam o templum. [21]

Merleau-Ponty atenta para o fato de que independente de sua existência para nós, o mundo natural existe em si, este sendo o ato de transcendência pelo qual nos abrimos a ele, e sob arrebatamento, descobrimos esta natureza que não precisa ser percebida para existir. Mas o fio que nos conduzirá à compreensão de nossa existência, é o mesmo que nos faz relacionar com o mundo, o afeto.[22] O objeto desta pesquisa surge de certa forma como objeto do afeto. Este é o símbolo determinado, o objeto que evoca, representa ou substitui algo abstrato ou ausente. Ele surge com a força embutida de uma imagem, uma idéia, um cheiro ou o cruzamento de várias sensações, ele nos comunica, e passa a fazer parte de nós mesmos. Redescobrir a dimensão da vestimenta implica conectar com um certo ritmo de existência proposto por ela, que me faz conectar com a minha própria existência.

A obra da artista plástica paulista Leda Catunda é pontuada pela presença de tecidos, seja pintados, recheados, recortados em formas, sempre trazendo aos olhos superfícies que texturizam o olhar e dão a dimensão do afeto através de sua maciez, de sua contornabilidade. Impregnando os tecidos de imagens, a artista confere ao tecido o seu caráter de superfície, mas também de corpo, quando estas imagens encontram-se ali corporificadas em sua maleabilidade. Em *Adão e Eva* (fig. 14) vemos as siluetas do casal gotejarem como pétalas deste corpo criado pela artista. Um corpo abstrato que remete a uma espécie de arborescência que os faz segmentos da natureza. Pele, veludo, cetim, nesta obra as três peles se encontram.

---

21 - Ibidem, p.202.

22 - *Portanto, se queremos pôr em evidência a gênese do ser para nós, para terminar é preciso considerar o setor de nossa experiência que visivelmente só tem sentido e realidade para nós, quer dizer, nosso meio afetivo. Procuremos ver como um objeto ou um ser pôe-se a existir para nós pelo desejo ou pelo amor, e através disso compreenderemos melhor como objetos e seres podem em geral existir*. Ibidem, p. 213.



Fig.14 – Leda Catunda, *Adão e Eva*, 2002.

Sobre esta sensação de coexistência, Ponty reflete:

> *Se as qualidades irradiam em torno de si um certo modo de existência, se elas têm um poder de encantamento e aquilo que há pouco chamávamos de um valor sacramental, é porque o sujeito que sente não as põe como objetos, mas simpatiza com elas, as faz suas e encontra nelas a sua lei momentânea*.[23]

A idéia de transformação do objeto de pesquisa em objeto que sente, por um lado, captador de imagens, acoplador de elementos, e por outro lado em objeto sensível, que estimula e provê a sensação, vem de encontro ao conceito de pele, a camada fina que separa os dois lados, interno e externo; a camada fina que promove a tradução corporal e psíquico, o agente catalisador e possibilitador desta troca de sensações alternadas, capaz de fazer surgir *uma camada originária do sentir que é anterior à divisão de sentidos*.[24] A camada onde é feita a troca de energia entre o que sente e o sensível.[25]

23 - Ibidem, p.288.

24 - *A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir*. Ibidem, 1999, p.308

25 - *O sensível me restitui aquilo que lhe emprestei, mas é dele mesmo que eu o obtivera*. Ibidem, p.289.

Ainda sobre percepções sinestésicas, o autor ressalta que a visão nos dá algo que rumoreja. A forma dos objetos não é seu contorno geométrico, ela se relaciona com sua natureza própria e fala a todos os nossos sentidos ao mesmo tempo em que fala à visão. Os sentidos se comunicam através de seu núcleo significativo. *A forma de uma prega em um tecido de linho ou de algodão nos faz ver a flexibilidade ou a secura da fibra, a frieza ou o calor do tecido*.[26]

Analisando ainda o caráter de duplicidade da vestimenta proposta, pensei em uma bela metáfora feita por Merleau-Ponty sobre as relações entre aquele que sente e o sensível. Estes seriam comparáveis às relações entre o dormidor e seu sono: *o sono vem quando uma certa atitude voluntária repentinamente recebe do exterior a confirmação que ela esperava*.[27] E ele então descreve o momento da vinda do sono, algo como um imenso pulmão exterior que o chama, um ritmo respiratório desejado, toma conta de seu ser, e é quando a significação repentinamente se faz situação.

Quando defino a vestimenta proposta como objeto aberto eu me refiro a esta fresta, esta passagem para um momento de entrega a uma devida sensação, quando seu corpo se torna sensação, e passa a vibrar como o sensível , e completamente aberto e vulnerável, torna-se ele mesmo, como num ato de comunhão[28]. Este processo de percepção implica a sincronização com o sensível, o seu abandono a ele, o enveredamento em seu mistério, e a permissão que ele se pense em você[29]. O objeto de minha pesquisa reside em construir estes espaços sensoriais e fazer com que estes se tornem momentos concretos.

26 - Ibidem, p.309.

27 - Ibidem, p.285.

28 - *Da mesma maneira, dou ouvidos ou olho à espera de uma sensação e, repentinamente, o sensível toma meu ouvido ou meu olhar, eu entrego uma parte de meu corpo ou mesmo meu corpo inteiro a essa maneira de vibrar e de preencher o espaço que é o azul ou o vermelho. Assim como o sacramento não apenas simboliza uma operação da Graça sob espécies sensíveis, mas é ainda a presença real de Deus, faz com que ela resida em um fragmento de espaço e a comunica àqueles que comem o pão consagrado, se eles estão interiormente preparados,do mesmo modo o sensível não apenas tem uma significação motora e vital, mas é uma certa maneira de ser no mundo que se propõe a nós de um ponto do espaço, que nosso corpo retoma e assume se for capaz, e a sensação é literalmente uma comunhão*. Ibidem, p.285.

29 - *De forma que, se eu quisesse traduzir exatamente a experiência perceptiva, deveria dizer que se percebe em mim e não que eu percebo*. Ibidem, p.290.

2. Dos trapos contemporâneos: uma arqueologia da sobrevivência



Sem título, objeto, 1994.

Quando comecei a refletir sobre a vestimenta na arte, focava-me sobretudo na arte contemporânea e em como o caráter maleável do tecido definiria a sua escolha como material e o seu espaço como objeto. Frequentemente eu pensava nas representações do tecido em pinturas ao longo da história, a sua transparência, seus detalhes, no entanto o interesse do meu estudo não era dimensionar historicamente pinturas ou esculturas que trataram do tecido, muito menos de estudá-las como representações deste, mas sim compreendê-lo em suas qualidades intrínsecas, descobrir o que poderia haver de genérico em sua abstração.

Em *Ninfa Moderna, ensaio sobre o drapeado caído*, Didi-Huberman fala sobre os panos e de como eles perpassam a história da arte através de drapeados. Ele tece uma história sobre o movimento do tecido que recobre as *Ninfas*, mas não tenta rastrear o seu destino, pois segundo ele, o drapeado da *Ninfa* não vai a lugar algum, ele sempre surge no presente do olhar, um surgimento que descortina,

revela um eterno retorno. De início pensamos que o autor deseja indicar aonde começa e aonde termina o rastro do pano, mas ele explica:

> *Não há sentido em se perguntar aonde a Ninfa começa seu curso, nem aonde ela o acabará, pois Ninfa designa, para Warburg,[30] a heroína do Nachleben – a 'sobrevivência' destas paradoxais coisas do tempo, quase não existentes, indestrutíveis portanto, que nos vêm de muito longe e são incapazes de morrer completamente. A questão não é então saber aonde – ou quando – acabará Ninfa , mas até aonde ela é capaz de se aninhar, de se esconder, de se transformar.[31]*

Esta é uma questão importante, pois se as vestimentas e outros tecidos na arte evocam o corpo, caberá aqui perguntar até quando existirá um corpo?

O autor observa o drapeado das Ninfas, que atravessam o tempo e tomam aspectos diferentes, numa tentativa de acompanhar a dinâmica de suas formas, até perceber o seu declínio. Na falta de evidências concretas, de provas verificáveis, o autor, à maneira de Warburg, descobre que o drapeado é mais uma abstração, *une fantastique nébuleuse*[32] que uma forma material e racional a ser estudada. Por onde a obra começa, do pano, da Ninfa:

> *Ninfas são divindades menores sem poder institucional, mas irradiantes de um verdadeiro poder de fascinar, de perturbar a alma, e com ela, todo o possível saber sobre a alma. Perigosas, assim como a memória – quando é reconhecida até os seus continentes obscuros-, o desejo, o tempo em si mesmo.[33]*

---

30 - Aby Warburg (1866), foi historiador da arte e fundador do *Warburg Iinstitut,* centro de pesquisa que tem o seu foco de estudo na arte e cultura do Renascimento. Warburg interessou-se pela sobrevivência de formas de um tempo passado em outro e à permanência de determinados valores expressivos transmitidos em forma de imagens.

31 - DIDI-HUBERMANN, 2002, p.11 (tradução nossa).

32 - Ibidem, p.132.

33 - Ibidem, p.7.

Na definição do Houaiss, Ninfa é a divindade que habitava os rios, fontes, bosques, montes e prados. Também é água, fonte, esposa, mulher, crisálida. Também é cada um dos pequenos lábios (da vulva). Escreve Porfírio que antigamente se chamavam ninfas as almas dos homens e, na realidade, Ninfa tem analogia com o hebraico *nephes*, que quer dizer alma. Acreditava-se que as almas dos defuntos frequentavam os lugares que haviam sido prazeirosos a eles.

> *Daí nasceu o dizer-se, na Grécia, que as almas habitadoras dos bosques se haviam convertido em Dríadas, as moradoras dos montes, em Oréadas, as da costa do mar, em Nereidas, e as que se agasalhavam nas fontes e nos rios, em Náiadas.*[34] I

Vê-se que as almas se distinguem de acordo com o lugar habitado, absorvendo os elementos à sua volta. O termo 'se agasalhavam' imprime a idéia de que se vestiam deste lugar, tornando-se eles próprios, em espírito. É interessante notar que nesta obra Didi-Huberman relaciona Ninfa, a princípio, com o seu drapeado e evolui para a perpetuação desta como espírito, ou seja, fazendo uma associação de Ninfa figura mítica-espírito com o drapeado. Este espírito é que percorreria nos tecidos das obras de tempos variados.



Fig.15 - Isadora Duncan, uma dança.

Na enciclopédia livre eletrônica, Ninfas são qualquer membro de uma grande categoria de espíritos naturais femininos, geralmente alados, às vezes ligados a um local ou objeto particular. Derivado do grego *nimphe*, que significa noiva, velado, botão de rosa, dentre outros, são frequentemente alvo da luxúria dos sátiros. Ninfas são frequentemente associadas a deuses e deusas maiores, como a caçadora Ártemis, ao aspecto profético de Apolo, ao deus das árvores e da loucura de Dionisius, ao rústico Pã e ao aspecto pastoreador de Hermés.

34 - Ninfa in HOUAISS, 2001.

Vê-se na própria definição do nome que trata-se mais de uma entidade abstrata do que uma personagem esculpida em uma forma que se possa congelar. Uma entidade tão maleável quanto o seu drapeado e as vestimentas podem ser, ligada à natureza e à alma das coisas, mais do que uma coisa em si mesma. Algo que como seu drapeado, toma a forma do que envolve, devolvendo-lhe a alma, ao contrário do que adicionando-lhe matéria. Quando olhamos para um drapeado há algo em sua constituição que nos leva ao devaneio, como olhar nuvens. Fixa-se o olhar num ponto que remete a outros lugares, como uma nuvem de fumaça a encobrir e desvelar o real. Ao longo da história vemos *Ninfa* assentada, de pé, em pose, caminhando, alongadas perto de uma fonte, adormecidas numa grota, desfiando lã ou cantando melodias inaudíveis, dansantes ou perseguidas, agredidas ou fazendo amor, violadas ou raptadas de seus homens, distribuindo água, adormecendo deusas, protetoras das fontes ou fatais aos humanos. Este amplo espectro de situações é acompanhado pelo olhar sensível do autor que acelera as imagens como num filme rodado durante uma dezena de séculos e acelerando-o violentamente, reconhecendo a lógica que se desenha: a irremediável queda da *Ninfa*, seu movimento em direção ao chão. *É próprio da Ninfa, assim como da aura – no sentido benjaminiano: ela declina com os tempos modernos*[35]. A pergunta que o autor faz é até onde ela é capaz de cair, pois ela não envelhece, nem desaparece, ela simplesmente se aproxima do chão.

Existe uma relação entre a descida da *Ninfa* e sua nudez, sua sexualidade, mas esta visão unilateralmente referencial, genital, não o satisfaz. Como por exemplo quando se pergunta se a *Vênus de Urbino* estaria se masturbando ou não, numa tentativa de olhar o que está embaixo da pintura, ao invés de olhá-la de frente, simplesmente. O trabalho de imaginação de uma imagem não resulta nunca em um ponto isolado, mas na *dinamografia*, segundo Warburg, da substância imagética por inteira.

35 - DIDI-HUBERMANN, 2002, p.12 (tradução nossa).

As incarnações renascentes de Ninfa não nos ensinam muito sobre o estado de uma sexualidade que elas não refletem, mas transfiguram. Por outro lado, elas nos dão algo bem maior: elas ousam nos mostrar seu deslizamento progressivo, seu próprio caimento soberano, comovente. Seu estado, eu diria, de clinamen sempre recomeçado[36].

Podemos ver dilatadas no espaço de algumas obras de Leonilson as pregas de Ninfa que transcendem o objeto. Seus drapeados são como tensões que se conflitam com a forma fantasmagórica , de pureza e a estaticidade do pano quase carnal (figs. 16, 17 e 18). Um momento congelado de pleno desejo daquele corpo, suspenso num momento de eternidade, fazendo-nos a mesma pergunta que a Ninfa nos faz: Aonde se encontram o desejo carnal e alma? Quais são os limites do nosso desejo e do nosso corpo? Que pele fina é esta que pergunta à carne e à alma ao mesmo tempo? E assim, como Ninfa, a alma de Leonilson percorre os lugares que o encheu de prazeres, estes corpos de pano, com reentrâncias que repetem e reiteram o prazer, com vazios que preenchem a pergunta da duração.



Fig.16 - Leonilson, detalhe da instalação na Capela do Murimbi, SP, 1993.





Fig.17 - Leonilson, *O que você desejar , o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo*, 1991.



Fig.18 - Leonilson, *Fertilidade, coerência, silêncio*, 1991.

36 - Ibidem, p.13.

Segundo Didi-Huberman, em *Ninfa Moderna*, *clinamen*, em latim, significa duas coisas: de um lado, ela denota o movimento de se inclinar até cair, a inclinação de um corpo. Ele esclarece então este eixo fenomenológico da queda, descrito pela Ninfa, graciosamente.

> *A língua latina retomou exatamente a palavra grega 'clinè' para designar o campo privilegiado deste movimento corporal: é a cama, é a almofada das divindades, onipresente em todas as cenografias de Ninfa assim que ela se abandona às forças baixas, do desejo e da horizontalidade*[37]**.**

De outro lado, *clinamen* denota o desvio do movimento, quando um movimento simples de queda, sem retorno, apresenta um conjunto de bifurcações possíveis, de forças em conflito, de intensidades desviadas desta passagem da horizontalidade para a verticalidade com o aparecimento de uma estrutura de sintoma, e então uma figurabilidade, e um desvio. Quanto mais aguda a queda, mais evidente o trabalho de tensões e de compromisso, de condensamentos e deslocamentos.

Aby Warburg apresenta um conjunto de estudos na sua grande maioria consagrados à arte do Renascimento, o campo de onde irradia toda a sua investigação histórica e antropológica. A escolha época não representava um interesse no período em si mesmo, mas porque lhe fornecia o mais avançado exemplo histórico do funcionamento da memória cultural e das sobrevivências primitivas. Seu interesse por Botticelli, precisamente em *O Nascimento de Vênus* (fig.19) e em *Primavera* (fig.20) deu início a sua busca pela *Ninfa*, e sua atenção para o elemento patético, o deslocamento, a bifurcação sintomática dos corpos representados, que parecem estranhamente impassíveis, e dos seus acessórios, drapeados e madeixas se movimentando ao vento. Investigando a recorrência de antigas formas de movimento expressivo nos quadros de Botticelli, de gestos dotados de um *pathos* que se refere a uma linguagem mímica cuja migração histórica e geográfica é possível acompanhar, Warburg começa a encarar a

37 - Ibidem, p.14.



Fig.19 - Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, 1483.



Fig.20 - Sandro Botticelli, *A Primavera,* 1482.

história da arte em termos de uma memórica errática de imagens que regressam constatemente como sintomas (fazendo apelo a uma psicologia histórica da expressão humana) e a *Nachleben* da Antiguidade como objeto central do seu programa historiográfico. Didi-Huberman imagina, então, um filme, onde a bifurcação tomará a forma de uma *dissociação muito lenta da nudez e o tecido que a vestia: como se o drapeado de Ninfa caísse por terra, sozinho, em câmera lenta, desnudando a jovem mulher antes mesmo que esta, por sua vez, atingisse o chão, onde o tecido a recolherá como um lençol.*[38]

Aqui o autor sinaliza um ponto importante do processo demonstrado por ele. É quando deste movimento resta uma relíquia, segundo ele, magnífica: o drapeado em si, adquirindo sua autonomia figurativa. Este é o ponto de bifurcação crucial na Renascença: *as superfícies têxteis, as dobras, tendem a se bifurcar das superfícies corporais, as carnes*[39]**.** Uma vez descartados dos corpos, os drapeados renovam e fortalecem sua função iconológica e fenomenológica, adquirindo uma vida própria. Até então as belas que morriam da arte clássica, como *Cleópatra* do Vaticano, guardavam seus drapeados ajustados aos corpos. O autor sinaliza a grande distinção da pintura *Vênus e Marte* (fig.22), de Piero de

38 - Ibidem, p.16.
39 - Ibidem, p.17.

Cosimo, e desta pintada por Botticelli (fig.21), vinte anos antes. Na primeira a deusa aparece seminua, despida depois do ato de amor consumado com Marte. As vestes aparecem contornando seu corpo, como um rastro do ocorrido, algo informe, mas aonde permanece uma manga aonde ela retém seu braço.



Fig.21 - Sandro Botticelli, *Vênus e Marte*, 1483.



Fig.22 - Piero di Cosimo, *Vênus e Marte*, 1505.

A pintura *Le Festin des dieux* de Bellini e Ticiano (fig.24), segundo Didi-Huberman, é o marco da queda da *Ninfa. À* direita do quadro, ela parece entregue, o drapeado aberto em seus seios, fitada pelos outros personagens, que assistem impassíveis à continuação de seu desnudamento pelo jovem ao seu lado. No *Bacchanale*, de Ticiano (fig. 23), pode-se ver ao fundo a dança do amor, e os movimentos dos drapeados, *os acessórios em movimento* e num primeiro plano a Ninfa desnuda, completamente nua, apoiada em restos de tecido, gesto e panos funcionando como a representação do resquício da festa báquica.



Fig.23 - Ticiano, *Bacchanale*, 1518.



Fig.24 - G. Bellini e Ticiano, *Le Festin des dieux*, 1514.



Fig.25 - Giorgione e Ticiano, *Vênus Adormecida*, 1509.

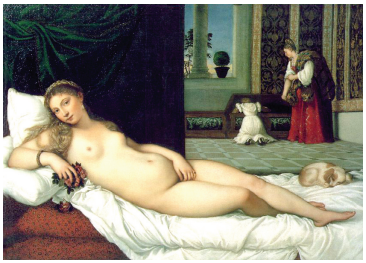


Fig.26 - Ticiano, *Vênus de Urbino*, 1538.

Em *Vênus Adormecida* de Girorgione e Ticiano (fig.25) e em *Vênus de Urbino* de Ticiano (fig.26), o autor nos mostra claramente esta translação do tecido que recolhia, que vestia o *pathos* do corpo se transformar em um tecido aonde se alongam, se abandonam, aonde se oferecem os corpos.

Segundo o autor, assim como a 'tela' dos quadros servia de tela, no sentido cinematográfico, para um inventário de fantasias, assim o tecido, hiperbolizado em tantas cenas mitológicas do séc XVI serão agora receptáculos - tanto metafóricos quanto metonímicos – para a substância imaginária do desejo. Nas telas *Danaé* e *Léd*a com o cisne, de Corregio (figs. 27 e 28), vemos o corpo feminino literalmente preso entre duas superfícies táteis, duas suavidades concomitantes: o drapeado branco, de um lado, o corpo divino, no outro. Em *Danaé*, o drapeado e a nuvem acinzentada, e em *Leda*, o drapeado e a penugem do cisne.

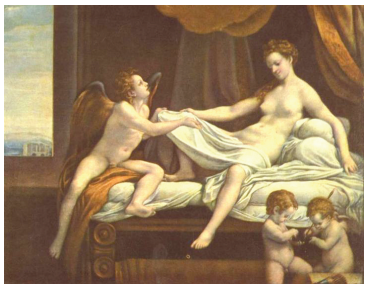




Fig.27 - Corregio, *Danaé*, 1531. Fig.28 - Corregio, *Léda*, 1531.



Fig.29 - Nicolas Poussin, *O Triunfo de Pã*, 1636.

Em *O Triunfo de Pã,* de Poussin (fig.29), enquanto em um segundo plano um tumulto de corpos participa de um bacanal, no primeiro plano aparece um simples drapeado ao lado de uma cesta de flores caída e uma máscara de comédia. Ele é o elemento central da pintura, perturbador para o seu destino antropomórfico segundo o autor:

a forma humana se absentou, com efeito. Mas ela permanece em suspenso – ou melhor em dobras, em refugo – como uma forma última possível para o desejo humano. Algo como um trapo do tempo.[40]

Este drapeado autônomo, indicando a ausência, é mesmo a tradução do que não está. No seu ensaio *Phasmes*, Didi Huberman diz: *Não existe a crença sem a desaparição de um corpo.* No seguimento de Ninfa, o autor comenta sobre os drapeados de *Santa Cecília* (fig.30), em mármore, de 1600, invocando-os como ausência do corpo. Quase não a vemos, apenas as mãos, os pés, e o pescoço virado para baixo, vítima de um martírio de três dias, semi-morta, aguardando a morte. Stefano Maderno deu à figura da santa um aspecto apresentável e de uma beleza que propagou-se rapidamente. Segundo os textos deixados a imagem tem o mesmo aspecto e posição em que foi encontrada, em seu caixão, envolvida em tecido de seda verde. Na imagem ela parece dormir, com apenas uma pequena cicatriz em seu pescoço. As versões do corpo encontrado variam desde uma roupagem de ouro maculada de sangue, a um corpo ressecado e reduzido a ossos.


Fig.30 - Stefano Maderno, *Santa Cecília*, 1600.

No Boletim de Literatura Eclesiástica há o testemunho de que ao fundo do caixão de cipreste, o que eles viram foi um pequeno monte de tecidos dobrados, um leve volume de tecidos, desenhando uma forma que eles tentaram interpretar. Alguns textos dizem que não se sabia se havia mesmo a cabeça, de toda forma não precisaram levantar os tecidos, a verdade lhes apareceu clara. Eis o paradoxo visual de um monte de tecido transformado em drapeados imortais. Neste emaranhado de tecidos não há nada, no entanto há algo, há aquilo em que o olho não se satisfaz, procurando um contorno, um caminho. No

40 - Ibidem, p. 24.

seu belo ensaio *La peau du mort: enveloppes, écrans, ectoplasmes*, Christine Bergé nos fala de uma visão incerta, uma forma opaca e desconcertante, remanecente, que vem assombrar a história da morte no ocidente. Fantasma, vestido de véu mas inabitável, impacto deixado em um tecido por um corpo desaparecido.

> *Entre o olhar perturbado do luto, e o mergulho do vivo na ausência, nascem os envelopes simbólicos dotados de uma vida límbica. Esta vida faz o seu retorno, sem cessar, em direção ao seu lugar de invenção e busca de se vestir de conteúdos impossíveis.*[41]

Percebe-se aqui, o aspecto de imagem-pele do drapeado, como uma forma de continuação de existência, assim como procedem, segundo Berger, em uma mumificação, retirando do interior do corpo tudo o que é perecível, deixando apenas o tecido de pele, ungido de especiarias e preparado-o para ser envolvido com novos tecidos, pintados e cravejados de pérolas e pedras preciosas. *O corpo torna-se uma crisálida de borboleta, de onde o organismo terá que se descolar das velhas peles para desdobrar suas asas*.[42] A imagem-pele do drapeado se condensaria então em uma potência de transformação, triunfando aonde o homem acaba, aonde a palavra falta.

Na pintura da fig.31 vemos formas que se unem, aparentando movimento, corpos brancos, a tinta se densificando em matéria, talvez neve. Uma substância mais líquida preenche os sulcos que as separa. Sangue, de intensidade clara e escura? De consistência mais grossa e mais rala? Pequenas partículas

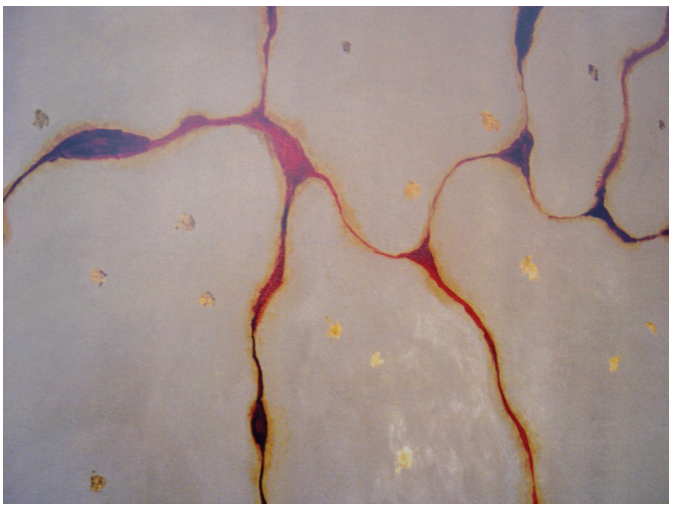


Fig.31 - *Sem título,* pintura, 2003.

41 - BERGÉ, cf www.chez.com (tradução nossa).
42 - Ibidem, p.1.

douradas pontilham o quadro. Penso em fantasmas quando observo este quadro, mas não havia esta intenção quando o realizei. Ele consistiu em uma busca da materialidade, de texturas e formas que trouxessem movimento. Um objeto disforme, aonde a forma esvaiu, como Didi-Huberman diz do quadro de Poussin, deixando uma forma última possível de desejo humano.

> *Para abrir os olhos, é preciso saber fechá-los. O olho sempre aberto, sempre acordado – fantasia de Argus – torna-se seco. Um olho seco verá talvez tudo, todo o tempo. Mas ele olhará mal. Para olhar é preciso – paradoxo da experiência – todas nossas lágrimas.*
>
> *E assim é na prática histórica: é uma prática de duplo sentido. É preciso abrir os olhos para ficar atento, para respeitar o objeto de nosso questionamento histórico. Mas é preciso também saber fechar os olhos para melhor olhá-lo, interpretá-lo, compreender em quê ele nos olha. É preciso aceitar que batem nossas pálpebras. Neste momento voltam nossas lágrimas,ao passo que o visível se despe por trás do drapeado de nossas pálpebras. Para olhar bem – compreendendo aqui, e sobretudo, um objeto do tempo -, é preciso saber abrir mas, também, fechar os olhos.*[43]

Aby Warburg, quando descobriu a elevada função iconográfica, poética e patética das cabeleiras e drapeados femininos, dispõe toda a sua erudição para o levantamento de fontes literárias e de imagens sobre os motivos em questão. Mas as genealogias se entrecruzam por toda parte, se interrompem e reaparecem lá aonde menos se esperava. Um ponto não o leva a um outro segundo uma causalidade histórica padrão. Compreende, então, que não se trata de falar em termos iconográficos, mas seguir o rastro de uma configuração em sua globalidade movente, na sua indeterminação relativa. Ele a denomina *Ninfa* e tenta fazer uma descrição semi-científica, semi- literária. Ele acredita que não obteve êxito, diante da complexidade do jogo ;e renuncia a publicar o seu texto.

43 - DIDI-HUBERMANN, 2002, p.127 (tradução nossa).

Trinta anos mais tarde, trinta anos de pesquisas eruditas, tendo lido milhares de livros, tendo contemplado milhares de imagens, tendo atravessado o inferno da psicose,- Warburg fecha os olhos: ele deixa voltar para si, em blocos associativos e fantasmáticos, as imagens. Ele deixa surgir as relações íntimas e secretas, as correspondências e as analogias. Enfim, ele imagina, mais precisamente, ele monta as imagens umas com as outras: As configurações aparecem, segundo uma lógica que a princípio nos escapa.[44]

Mnemosyne, seu projeto fundamental, é uma *ciência sem nomes das imagens*. Um canteiro de 63 painéis com imagens montadas, alfinetadas uma ao lado da outra sobre grandes painéis negros, coladas contra sua biblioteca. As imagens estão dispostas a priori, dispensam a linguagem escrita. Aqui, a dupla exposição de diapositivos - tão necessários a Wolfflin para expor suas polaridades formais, - não eram suficientes para que Warburg expusesse os rizomas da sobrevivência. Ernst Cassirer ficou profundamente excitado na sua primeira visita à biblioteca e disse que não regressaria pois naquele labirinto, acabaria por se perder. Aquilo foi para ele a descoberta de uma mina, onde ele poderia descobrir um tesouro a seguir do outro. No seu texto publicado em 1923, ele fala:

...não se trata meramente de uma coleção de livros, mas de uma coleção de problemas. O que provocou em mim tal impressão não foram os domínios abrangidos pela biblioteca mas o princípio da sua disposição. Pois as secções de história da arte, da religião e do mito, assim como a história da língua e da cultura não se limitavam a estar ao lado umas das outras, mas remetiam para um centro comum ideal. Sem dúvida que esta relação parece ser, ao primeiro olhar, de caráter puramente histórico: é o problema da vida póstuma (Nachleben) da Antiguidade..[45]

Na prancha 77 ele dispõe *Medéia*, de Delacroix, *Les Massacres de Ninfa*, também de Delacroix, - Ninfa à beira da peste e da morte, Ninfa quase cadáver na qual uma criança tenta amamentar, uma foto da impressa, uma esportista de golf em ação, e vai além na trivialidade da matéria social:

44 - Ibidem, p. 132.
45 - GUERREIRO, cf www.educ.fc.

alguns selos franceses, um folder para um cruzeiro no mar do Norte, uma publicidade para um papel higiênico, *Hausfee*, a fada da casa. Suas escolhas aparentemente arbitrárias, e por causa de sua crescente arborescência, ilimitadas, são na verdade limitadas, estabelecendo entre *Medéia* e a moderna *Hausfee* o funcionamento epidêmico das imagens, além das fronteiras cronológicas e geográficas.

O autor cita Baudelaire, para falar melhor desta capacidade de imaginação;

> *A imaginação não é a fantasia; ela não é tão pouco a sensibilidade, se bem que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo antecipadamente, fora dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias.* [46]

O que Warburg faz é dar olhos aos mecanismos inconscientes da memória coletiva, captando as tensões energéticas, uma vida em movimento, responsáveis segundo ele pelos traços inscritos na memória da humanidade através do olhar destas imagens e sua migração e deslocamento através do tempo.

> *O que Warburg entende por Nachleben e remete para uma sobredeterminação temporal da história que não é a da continuidade do tempo cronológico não são nunca conteúdos mas valores expressivos que ganham força naquilo a que chamou Phatosformel, fórmula de phatos, onde se dá a ver uma 'mímica intensificada', uma gestualidade expressiva do corpo, com origem nas paixões e nas afeccões sofridas pela humanidade. Cada época seleciona e elabora determinadas Pathosformeln, á medida das suas necessidades expressivas, regenerando-as a partir da sua energia inicial.*[47]

Como são estas tensões energéticas que animam a história, na concepção de Warburg, o passado nunca é um tempo concluído, pois está constantemente a emergir no presente sem que este o possa dominar, pensamento de que Walter Benjamin, irá se aproximar, ao conceber o 'índice histórico', citável em cada momento da história. Assim a tradição não consiste numa corrente linear, de imitação ou influências, mas um mecanismo que implica conflito, discussão entre presente e passado.

46 - DIDI-HUBERMANN, 2002, p.131 (tradução nossa).
47 - GUERREIRO, cf www.educ.fc.

Com o seu conceito ele destrói as bases de uma imagem evolucionista da história cultural, declarando impraticáveis as periodizações tradicionais. No final do seu estudo de 1912 sobre Arte Italiana e Astrologia ele conclui: *A história da arte tem sido até aqui impedida, por inadequadas categorias gerais da evolução, de colocar o seu material à disposição da 'psicologia histórica da expressão humana', que na verdade ainda não foi escrita.*[48] A relação de sua linha de pensamento com os processos inconscientes, que Freud descreveu como não conhecendo a dimensão temporal, torna-se evidente, e num dos seus diários da Biblioteca Warburg, podemos ler:

> *Vejo-me, às vezes, como se fosse um psico-historiador que experimentou diagnosticar a esquizofrenia da civilização ocidental num reflexo autobiográfico: a ninfa extátia (maníaca) de um lado, e do outro o triste deus fluvial (depressivo).*[49]

Mas a definição que mais o convém não é o de psico-historiador, porque isso seria limitá-lo. É a de sismógrafo, pois foi como um lugar de captação e registro de ondas mnêmicas coletivas que a sua biblioteca foi concebida, como ele próprio sugeriu em uma de suas conferências. Mais tarde, em um seminário em Hamburgo, sobre Burckhardt e Nietzsche, ele desenvolveu a sua teoria de historiador sismógrafo, (sismógrafo = instrumento que detecta, amplia e registra as vibrações da Terra, sejam elas provocadas por processos naturais ou pelo homem).

Warburg registra as vibrações das *Pathosformels* como variações sísmicas, esta energia que dá às imagens uma enorme espessura histórico-cultural, delineando assim a sua história da cultura, mostrada em imagens, em símbolos, como um processo de conquista do *Denkraum,* (sua definição da distância entre o eu e o mundo a que está condicionado o pensamento, um intervalo entre o homem e a natureza), que é o resultado do confronto entre os pólos da realidade e da abstração, da religião e da

48 - Ibidem, p.7.
49 - Ibidem, p.8.

lógica, da prática mágico-religiosa e da visão matemática do mundo. No caso do Renascimento, um momento paradigmático da razão, ele descobre que o processo de desmitização se revela problemático, quando o confronto entre as tensões bipolares tem a dimensão de uma luta trágica.

É desta tensão que Didi-Hubermann tece o seu filme, quando a Ninfa declina depois mesmo de seu drapeado, que sozinho, ao chão, se metamoforseia, adquirindo feições particulares a cada lugar e momento, no entanto mantendo seu núcleo imanente de Ninfa, agora caída. O autor faz maravilhosamente o uso da imaginação citada de Baudelaire para captar o eco destes drapeados. Ele os encontra nas calçadas, nas entranhas das ruas, no *informe* de Bataille, como se as Ninfas de hoje tivessem ampliado seu domínio de zelo, a natureza, e agora, como na arte contemporânea, pairassem sobre cada fragmento de rua, de detrito, de ruína, de coisas banais. Como se a Ninfa e seus drapeados se lembrassem que as dobras deste mundo, assim como as do corpo, repetem as dobras externas e internas em cada ínfima parte, infinitamente.

Nesta obra de Anselm Kiefer, (fig.32) vemos um exemplo de aparição de Ninfa na leveza do pequeno vestido que sobrevoa as páginas de um livro. O título alude à altitude das forças desta obscura claridade que cai das estrelas. O espírito mesmo do mistério revelado através do feminino, do tecido e da vestimenta que alude à presença da Mater. Kiefer utiliza o elemento roupa para designar a virgem assim como páginas antes ele utilizou de flores para tecer um árvore genealógica das rainhas da França. A vestimenta pura, branca, flagrada em movimento, reduzida a um pequeno vestido cujo drapeado se tornou um amassado, como de papel. O



Fig.32 - Anselm Kiefer: *Cette obscure clarté que tombe des étoiles,* 1996. Escrito à lápis: "Mater purissima Mater involata, Mater intemerata Mater castíssima".

necessário, o mínimo para servir de indício de um espírito feminino onipresente.

Nesta obra (fig.33) observamos a presença de uma blusa por inteiro, dependurada em suas pregas, assim como estaria em um varal, mas fixada a uma superfície. Uma flâmula de Ninfa, a reminiscência de uma paisagem em branco, a não cor, a não corporificação realizada em obra. A abertura para o invisível na matéria, aonde sólido e ar se avizinham. O objeto indica que Ninfa ainda passeia, invisível, em camisas comuns, em varais, nas roupas que gotejam uma presença.



Fig.33 - *Sem título,* objeto, 1994.

O autor anda por Trastevere, um bairro popular de Roma, e descreve seus êxtases: a luz, os panos que caem de janela em janela, a intimidade das camas que se expõe aos rumores das ruas, *como um drapeado indiferente, enfim, sem transcendências (nem Deuses, nem Antigos, nem Deus redentor nestes lençóis que secam ao vento, ao menos à primeira vista)*. O autor cita um trecho de Émile Zola, escrito vinte anos depois de *O Ventre de Paris,* de suas impressões sobre Trastevere:

...e de todas as janelas...em cordas jogadas de uma casa à outra, atravessando a r u a , dependuravam-se roupas lavadas, um empavezamento de farrapos sem nome, que eram como bandeiras simbólicas de uma miséria abomin ável[50]

Segundo Didi-huberman, a queda da Ninfa é uma queda na miséria contemporânea.

Aquela espécie de musicalidade da elegância patética de Boticceli, que Warburg tanto admirava, situa-se agora entre cordas de varal, imundícies e a gritaria geral de uma rua de Trastevere. As sobreviventes estão por todo lado, especialmente nos refugos da história, este farrapos, molambos, dos quais Walter Benjamin, ainda mais que Warburg, fez seu objeto de pesquisa incessante, sua pesquisa de *historien-chiffonnier* (chiffonnier: pessoa que recolhe os trapos ou os velhos objetos para revender).

Na fig.35 podemos observar a pintura de Rafael, a referência material para as duas outras obras, As três graças de Laura Lima (fig.34), e as três graças de Birgit Dieker (fig.36). Laura Lima é uma artista brasileira que possui vários trabalhos ligados à vestimenta, utilizando-se de seu teor de comunicação. Nesta sua performance vemos os três corpos crus ligados por trapos de pano que funcionam como o *liant* das três. O tecido funciona como fio condutor, impregnado de significados variados: a sedução, a fragilidade da composição, a decadência da representação original, a impossibilidade da cópia. De todo modo a referência à instância mulher e homem= carne, denotam uma intencionalidade de sublinhar o caráter de objeto do corpo mostrado. As três estão eretas, imperturbáveis, e não apresentam qualquer gesto que denote a afetação sublinhada por Warburg, no entanto também nenhum traço de contato entre si, de sua interação como Graças, nem uma relação com seus trajes. A mão que toma a maçã em Rafael se torna a extensão de pano que está no chão, em Laura Lima. O que naturalmente deveria ser um drapeado torna-se pedaços de tecido costurados em ângulo reto, o que contribui para a aspereza

50- DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 46 (tradução nossa).



Fig.34 - Laura Lima, *Três graças para Rafael*, 2002. (idéia da instância Homem=carne/Mulher=carne).



Fig.35 - Rafael, *As três graças*, óleo s/ tela, c.1503/1504.



Fig.36 - Birgit Dieker, *Drei Grazien*, 2001.

de delimitação do espaço físico. A bifurcação do drapeado mencionada por Didi-Huberman, se dá aqui de forma entrecortada. Segundo Lisette Lagnado, em seu artigo "*Longing for the body", ontem e hoj*e, a exposição do corpo feita pela artista se contorce numa época em que vive-se um bloqueio físico: *gestos travados e gozo adiado sine die. Toda a nudez exposta em suas performances banaliza a pele, o tato, os instintos...A falta do sensorial impera, denotando uma dificuldade crônica de satisfação.*[51] O drapeado aqui não envolve as meninas, não as faz graças, caem sem a sua consciência, elas são imunes, impassíveis a eles, vem dizer talvez da miséria e do individualismo das relações humanas. Creio que a própria negação dos indícios do que Warburg chama de Ninfa, faz dela um elemento presente na obra de Laura Lima. Na sua ausência, na sua oposição, ela estaria sendo referenciada como elemento de origem, rumo à quase desaparição.

A artista alemã Birgit Dieker tem os questionamentos de grande parte de sua obra voltados para o corpo humano, sua parte exterior e interior. Na sua *Drei Grazie* ela identifica, como Laura Lima, o caráter de objeto do corpo feminino e o transforma mesmo em algo que nos lembra sacos. A forma se deteriorou, ou se reduziu ao mínimo possível de índice para um reconhecimento. Aqui se dá o questionamento do limite da forma, da redução. A unidade é o fragmento, o que restou, a ressonância de cores e formas que dialogam com as graças originais, como no museu de Warburg. A forma destas Graças está reduzida a um tronco sem membros. Pode-se fazer uma analogia com os sacos utilizados por boxeadores e do conteúdo sexista contido aqui, mas me retenho em sua redução. Como nas esculturas antigas que perdem os braços através do tempo e permanecem com o que é essencial. Neste caso, além de formas reduzidas a artista confecciona um tecido que envolve estas formas, uma pele que adiciona feminino a estas formas. Vemos nas 2 obras de graças contemporâneas que reiteram através dos títulos a referência direta ao quadro de Raphael, estabelecendo a inserção de uma iconologia do passado para outro tempo.

51- LAGNADO, cf www.pphp.uol.

O artista coreano Jean Shin possui vários trabalhos em que utiliza tecidos e questiona a história do objeto e seu relacionamento com o corpo. Ele recolhe restos de coisas e dá novas formas a elas. Nesta obra ele toma camisas brancas e as reduz a seu esqueleto (fig.37). Temos um varal de camisas, juntas umas das outras, metáforas de existências, ruínas, que mais uma vez nos remete à idéia de limite da forma, o que somos e ao que podemos ser reduzidos ou aumentados, na representação na arte e na vida. Nesta precariedade e redução do modelo original residem as perguntas que nos fazem os trapos da Ninfa caída. Seria o distanciamento da forma íntegra uma apontamento para um conceito diverso sobre nosso próprio corpo? O que os restos, os trapos podem nos dizer de nossa duração, de nossa constituição como forma quando a forma se ausenta?


Fig.37 - Jean Shin, Clothesline, 2004.

Quanto ao comportamento epidêmico das imagens levantado por Warburg, o que ele revelaria de nossa visão de mundo quando observamos determinadas *Pathosphormels* de obras que lidam com tecidos, elaboradas por artistas de nosso tempo? Os tecidos esvaindo-se, tornando-se cada vez mais diáfanos, a matéria rareificando-se em uma contínua desconstrução do obejeto. Objetos em ruínas, objetos em trapos, o que eles querem nos dizer? Lisette Lagnado remete ao aparecimento da aids: *A diafaneidade da última produção de Leonilson (sobre lençóis e camisas velhas) testemunha quão frágil ficamos nesses anos em que a medicina não conseguiu dar garantia ao desejo.*[52]

A consciência da duração, do tempo limitado pelo seu esgarçamento habita os trapos. Didi-Huberman evoca uma espécie deste trapo recorrente nas ruas de Paris, *les serpillières*. São pedaços de

52 - Ibidem.

pano sobreviventes, uma peça usada, um pedaço de carpete ou tapete, que os empregados da rua dispõe junto ao passeio para canalizar o fluxo da enxurrada até o esgoto. Estas trouxas amarradas, largadas ali no chão, embebidas de água suja, empapadas em dia de chuva, solitárias em outros, dialogam umas com as outras, indiferente de que quartier estão. Na superfície concreta do solo para onde se olha, lá estão elas, alongadas, estendidas ou amarfanhadas, com sua materialidade indubitavelmente acolhedora e depois de achá-las muito parecidas com bichos, uma presença forte ali na passagem do caminho, confesso que constituíam um alento ao meu olhar, face à magnitude da arquitetura, à densidade das camadas de tempo presente no ar, à anonimidade dos rostos dos transeuntes. Era uma visão de uma imagem íntima, familiar, de algo que pudesse ser apropriado. E de onde viria esta intimidade, este sentimento de identificação com esta espécie de trapo? Walter Benjamin fala de uma *sensualidade tátil da rua, orgânica até mostrar, quando ela se abre, sua realidade última, que é uma realidade visceral*[53].

As *Serpillières* são estes objetos ao lado das bocas de esgoto, quando a cidade transvasa seus líquidos, que como circulação sanguínea corre espontâneo, submersa e obscuramente. Estes panos alentadores apaziguam estes jorros, como um atadura detêm um ferimento, uma compressa alivia uma dor.

Maxime du Camp compreendeu que seria melhor descrever a cidade de Paris em termos psicológicos, ou seja, em termos de órgãos, dizendo que o quadro era um *modelo muito pobre, muito plano, muito exclusivamente óptico ou pitoresco, muito inodoro para abarcar esta vida efervescente que movimenta a grande cidade*[54], e disserta sobre os abatedores, a prostituição, a mendicância, os esgotos.

53 - BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2002, p.57 (tradução nossa).
54 - DU CAMP apud DIDI-HUBERMAN, 2002, p.59 (tradução nossa).

Eugène Atget, com seu olhar tátil e antropomórfico em relação à cidade e seus objetos mais simples, fotografou em 1911 uma *serpillière* em primeiro plano em frente à uma boulangerie, na rue Descartes, 48 - bastante nítida, ao lado de duas bocas de esgoto (fig.38). Depois disto Lázlo Moholy-



Fig.38 - Detalhe.



Fig.38 - Eugène Atget, *Boulangerie, 48 rue Descartes,* 1911.

Nagy realizou, em 1925, uma imagem com uma Leica em sua passagem por Paris, de uma *serpillière* em plano mais fechado (fig.39), que foi muito difundida e citada como *talvez expressiva e quase simbólica, quando se vê as entranhas subterrâneas de uma cidade enorme com todos os produtos da digestão de uma metrópole expulsos para fora*[55]. O fotógrafo inglês Steve McQueen apresenta 59 imagens de calçadas, dentre elas *Barrage* (fig.40). O fotógrafo francês Alain Fleischer dispensa um tempo enorme fotografando as ruas numa observação minuciosa (708 imagens). Germaine Krull também é citada como alguns dos fotógrafos que voltaram seus olhares para estes panos abandonados, descartados na rua, de onde se extrai a *beleza misteriosa que a vida humana ali coloca involuntariamente*[56] como cita Baudelaire. Panos que possuem na sua estrutura e localidade dois aspectos antagônicos, que refletem



Fig.39 - Lászlo Moholy-Nagy, *Rinnstein*, 1925.

55 - ROH apud DIDI-HUBERMAN, 2002, p.72 (tradução nossa).
56 - DIDI-HUBERMAN, 2002, p.53 (tradução nossa).

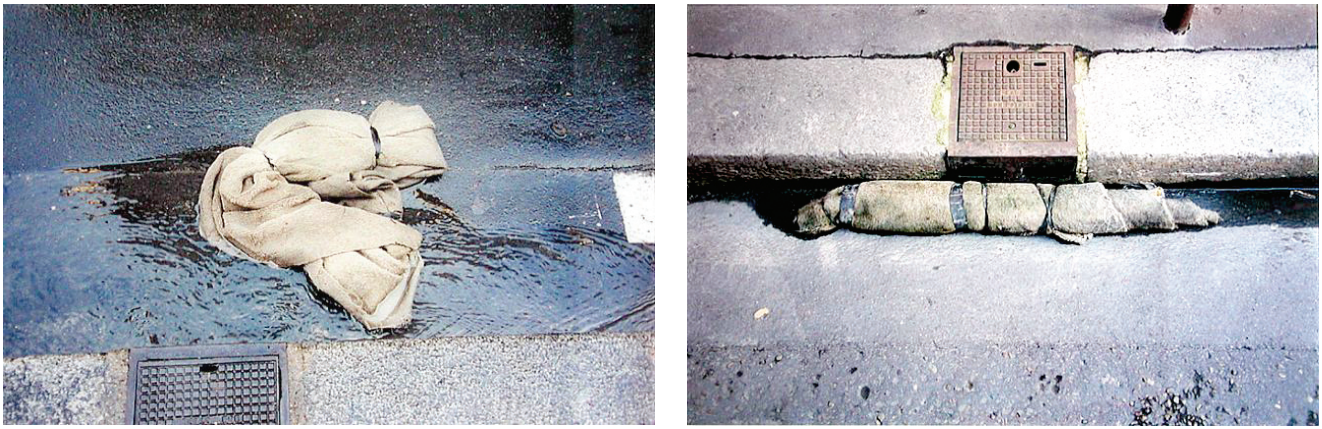


Fig.40 - Steve McQueen, *Barrage*, 1998.

o seu interesse e fascínio: de um lado a substância matérica tátil e reconfortante do tecido ou da semelhança com uma pele de animal, a exuberância da vida em um signo reconhecível, e de outro lado, o aspecto repugnante de tudo o que é refugo das ruas, do que é perecível exatamente como nós e pertence agora ao estágio de declínio, trazendo à realidade do olhar a verdadeira qualidade de tudo o que nos acompanha.

> *Ao contrário das coisas que nos renascimentos, se transmitem puras - uma ilusão, é claro - as coisas que se transmitem na sobrevivência se tornam e retornam - sempre, mais impuras. Elas descrevem um movimento fatal de "clinamen", elas não existem que na sua suposição...e sua vocação a cada vez mais se decompor. As frutas não vão tardar a apodrecer, o drapeado das calçadas não vai cessar de declinar rumo ao informe...*[57]

Estes objetos de refugo, em farrapos, ou em decomposição pertencem a um estágio intermediário entre coisa viva e o informe, ainda servindo em suas funções e já informe, no prenúncio de não servir a mais nada, de desaparição. Morte provisória, vida provisória. É o intervalo que revela a vida em sua energia, se esvaindo, entrando, penetrando e constantemente em fluxo. É aonde há a semelhança, quando no tempo de um passante, na passagem do seu caminho se interpõe o objeto anônimo e mortal. Seguindo a *iconologia do intervalo* de Warburg, Benjamin diz ser precisamente nos detalhes ínfimos

57 - Ibidem, p.90.

do intermediário que se manifesta o eternamente idêntico. Seu interesse pela *matéria abortada, matéria naufragada* o faz criar um repertório de objetos degradados de matéria refluída, que se encontram num substrado impuro. A memória refluída, emergida dá a cada refugo, trapo, o que ele chama de *halo de alegoria.* Neste contexto de antropologia visual da sobrevivência, desenvolvido por Benjamin, ele vê em toda *matéria naufragada* uma verdadeira elevação da mercadoria ao status de alegoria.

Vemos na fig.41 uma forma que contorna uma mão, uma luva, um objeto que antecede ou precede ao membro referido? Com suas inscrições superpostas, costuradas em voal fino, elas inscrevem um sentido, um nomear, uma referência histórica, talvez. Mas não, trata-se de frases soltas, que juntas provocam uma música, uma poesia que paira por sobre o tempo de usagem desta luva, do gesto. A superposição de cores e texturas, provocadas insuspeitadamente sem intenção por quem as utilizou, faz do objeto um trapo levado à categoria de objeto de arte. Na semelhança de uma *serpillière*, este objeto naufragado pertence a uma outra camada de tempo.



Fig. 41 - *Sem título,* objeto, 1994.

Estes andrajos, trapos, farrapos encontram sua dialética na riqueza plástica e alegórica descoberta por fotógrafos e filósofos e estão na contra-corrente do tecido como mercadoria-fetiche. No seu primeiro capítulo de *O Capital* Karl Marx apresenta a forma celular da economia (que é a forma mercadoria do produto do trabalho ou a forma valor da mercadoria) que assume a forma de um casaco. Um casaco

que não pode ser vestido ou aquecer, que funciona apenas como valor de troca. Um casaco equivaleria a *vinte metros de linho, dez quilos de chá, quarenta quilos de café, uma saca de trigo, vinte gramas de ouro, meia tonelada de ferro*[58].A visão puramente mercadológica, radicalmente materializada entre o indivíduo e suas posses, e no caso, os tecidos, é uma das características principais das sociedades capitalistas. Em *O dom*, sobre a troca pré-capitalista, Marcel Mauss afirma:

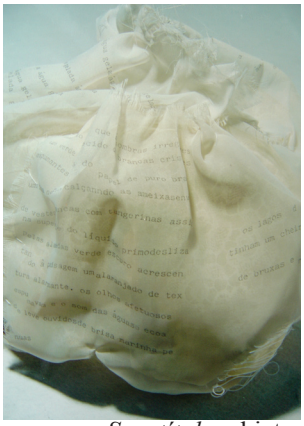
> *os objetos, nessas trocas, 'podem ser seres personificados que falam e participam do contrato. Eles afirmam seu desejo de serem doados'. As coisas como presentes não são coisas indiferentes; elas têm um nome, uma personalidade, um passado.*[59]

O fetiche advindo de uma mercadoria-fetiche está relacionado às potencialidades de troca, abstratas, não necessariamente realizadas. O conceito de fetiche emerge na troca comercial dos portuguêses com os africanos ocidentais nos séculos XVI e XVII como uma demonização do apego supostamente arbitrário dos africanos ocidentais aos objetos materiais. Por temor da corporificação material dos objetos e de uma sujeição do corpo humano *à influência de certos objetos materiais significantes que, embora separados do corpo, em certos momentos, funcionam, como seus órgãos controladores*[60]**.** Para o europeu, esta relação com os objetos subvertia o ideal do eu autônomo e controlador, o que o fêz associá-lo (o fato de portarem objetos mágicos junto ao corpo) ao feitiço e à feitiçaria européia. Mas acima de tudo, esta relação que os africanos estabeleciam com os objetos à sua volta era um entrave aos procedimentos mais transcendentais que pretendiam realizar, trocas concretas visando um lucro concreto, considerando objetos na assepcia de seu valor estritamente comercial. Assim eles poderiam acumular seus objetos fetiches à sua maneira.

58 - STALLYBRASS, 2004, p.54.
59 - Ibidem, p.58.
60 - Ibidem, p.59.

As *serpillières*, como tecido, estão num momento de suspensão. De que genealogias seriam portadoras? Qual o interesse em sua existência, além da arqueológica urbana? Qual o *pathosformel* que ela descreve? Que possível valor comercial teriam as *serpillières*, feitas do mais vão tecido sobrado, um pouco mais espesso talvez, amarradas por empregados das redondezas, uma obra - este posicionamento no espaço - anônima. Livres, de qualquer contrato social, mercadológico, livres da existência engessada de um tecido construído, livre das contingências de ser lavado, passado e engomado, livre do mundo dos homens, dos escritórios, dos lugares fechados. Mesmo sua função não contém nada de grave, não é uma imposição da prefeitura, é uma invenção dos homens, e ali permanece com a sua aquiescência. Se alguém o mover, ou uma enxurrada o levar, colocam outro em seu lugar, ninguém vai perceber ou se lembrar. E a pergunta que se faz ao encontrá-lo é - o que é este trapo aqui? O que está fazendo tão cuidadosamente amarrado aqui? Quem é que o colocou exatamente aqui? Há quanto tempo ele já está aqui? Quanto tempo mais vai ficar? Quanto tempo mais vai durar? Qual é realmente a sua função? Será que ele tem realmente uma função? E uma piedade tênue daquele pano inerte, em dobras de disfarce é verdade, perpassa nosso corpo. É desnecessário alinhavar relações com a nossa existência, o momento do olhar já o revelou.

3. Objetos moles ou o afinamento da pele



Sem título, objeto, detalhe, 1996.

> ***História da coisa.*** *O telefone pertence ao mundo das coisas. É um objecto vivo - faço questão de que seja "objecto" e não "objeto". O "c" é o osso duro do telefone. Ele é um ser doido. É valsa de Mefistófeles. A autópsia do telefone dá pedaços de coisas. (. . .) O telefone é insolúvel. O telefone é sempre emergente. As palavras não são coisas, são espírito. O telefone não fala objectos, fala espírito. Mas eu duvido da minha própria dúvida – e não sei mais o que é coisa e o que é eu diante da coisa. Ou se trata de tirania das palavras? (...) O telefone é um ser infeliz. Ele pode se desesperar e de repente transmitir uma notícia ruim que pega a gente desprevenida. Mas quando pode, dá notícia alegre. Eu então rio baixinho.(...) Meu telefone é vermelho. Eu sou vermelha. Tenho que interromper porque o telefone está tocando.*[61]

Clarice Lispector, ao falar de um objeto, parece extrair dele camadas residuais dos sentimentos que nele deixamos, dos diálogos que o perpassam, da sua matéria que respira a nossa, numa troca

61 - LISPECTOR apud ANTELO, 1997, p.15.

quase física e substancial. A escritora atribui a ele características humanas, trazendo ao visível o que o perpassa de humano, a sua ação; estabelece uma relação com o objeto até não saber mais o que é coisa e o que é ela diante da coisa, assim como Claes Oldenburg diante de seu telefone. Gostaria de refletir sobre esta troca entre o artista e os objetos, do descobrimento e construção de sua maleabilidade, de como se tornam vivos e moles nas mãos de Claes Oldenburg, de como se transformam na ação de um corpo em Hélio Oiticica, de como se transformam em uma proposição de interação em Lygia Clark.

Os objetos nos falam, nos ouvem, nos murmuram. Sua aparência e seu pertencimento neste mundo só se justificam pelo nosso próprio, e no entanto eles apresentam uma existência própria, um espaço ocupado no cheio do ar, plenos ou vazios de sua funcionalidade, eles nos tocam quando os tocamos, nos responde quando os utilizamos, nos aquiescem quando nos servimos deles.

A nossa relação com os objetos perpassam ações mais ou menos conscientes, às vezes completamente inconscientes, e estamos sempre os recontruindo de uma maneira diferente, concebendo-os e adaptando-os aos nossos novos conceitos de adequação e plenitude. De maneira que escrever utilizando-se uma pena, assentado à frente de uma pequena mesa de madeira à luz de uma lamparina, como fez Victor Hugo para escrever *Les Miserábles*, e receber uma carta de um mensageiro, em um edifício da *Place des Voges*, figura um quadro muito diferente de um escritor à frente de um computador, atender seu celular, em um apartamento ascéptico sob uma luz fria. Ambos utilizam a palavra, a escritura. A ação permanece, a transmissão da energia criativa e de sua troca com os objetos que os cercam, na pulsão de transformar o que é mental em caracteres ou mensagens transmissíveis, o deleite, o sofrimento, o processo embutido neste espaço-tempo que está entre o artista e o objeto.

Os processos que permeiam cada gesto do humano - passear em um parque, sorvendo as partículas de verde que ali contém, sovar um pão e sentir o estremecimento das moléculas sob suas palmas da mão, sentir um cubo de gelo em sua mão e perceber que ela incandesce e, que em seu corpo, corre

lavas de vulcão. Perceber o corpo se misturar ao mundo – sempre nos encantaram na banalidade do dia a dia, no entanto nunca havia surgido um objeto na arte com tanta evidência como quando Jackson Pollock estabeleceu sua arte diante da tela. No diálogo entre artista e o objeto tela, Pollock dita um jogo amoroso, e endiabrado, induz uma dança da sedução, do padecimento e da criação. Circunscrevendo linhas, lançando chamas, ele induz um transe com o objeto inanimado, desfere com lança de tintas o corpo do ar, manchando a tela, descobrindo suas curvaturas, utilizando o seu corpo para tocar o papel por inteiro, tingindo-o de sua tinta. Até então nunca havia existido visão ou entendimento de arte com tamanha emanação de energia e sensualidade envolvida no seu processo. Um diálogo com o inanimado, assim como Clarice Lispector estabeleceu com o seu telefone, enlouquecida com sua mudez e sua solidão. Ao lançar um olhar de similitude ao inanimado, este o retribui, o corpo torna-se objetizado, corpo-objeto ante o objeto-corpo. Na circularidade da energia envolvida eles se voltam, se refletem, se golpeiam, se acariciam. Ele tranfere vida à tela. Aqui se faz o desaparecimento das diferenças entre o belo e o feio, o bem e o mal, a arte e anti-arte e o descobrimento do efêmero, do processo, levando a uma formulação da estética do "*in-betweenness*"[62], o que está no meio, a relação, o entre as coisas, e à afirmação das equivalências entre coisas bem distintas, como o animado e o inanimado.

A vida, esta energia descoberta, havia entrado na arte pelas mãos de Marcel Duchamp, e agora ela escorria em tudo, na arte contida nos objetos mais banais e essenciais à nossa vida, nos gestos elementares; nosso olhar impregnou-se de simplicidade para os fenômenos mais naturais e o gotejamento da vida passou a ser observado com curiosidade e espanto. Duchamp havia começado fazendo elocubrações sobre a relação íntima da vida e da arte. Até que ele toma a decisão mais simples possível: ao invés de continuar mantendo viva a fantasia da vida dentro da arte, ele deixa a arte e entra inteiramente na vida. *Minha arte, se me permite, é a de viver. (...) cada segundo, cada respiração é*

62 - OLDENBURG apud CELANT, 1995, p. 20 (tradução nossa).

uma obra que é inscrita em lugar algum, que não é visual, nem cerebral.[63] A ressonância da arte de Duchamp se fez ecoar com vigor nos movimentos desta época, pois por volta de 1957-1959 surgiram as publicações de seus manuscritos num contexto internacional. Os artistas se viram como homens entre os outros, experimentando, vivenciando o mundo e os objetos à sua volta, atentos aos sensos, com a liberdade para descobrirem a poesia em qualquer lugar.

Hélio Oiticica e Lygia Clark foram precursores do experimentalismo nas artes plásticas nos anos 1960 e 1970 no Brasil, e em trajetos que se entrecruzam, refutam uma realidade mediada pela representação produzida pela arte e o desenvolvimento da percepção imediata da realidade como sendo objeto de arte. O texto de Oititica, *Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira* fala de uma busca da dilatação das capacidades sensoriais habituais do sujeito, em direção ao que se chamou *supra-sensação.* Os conceitos da fenomenologia de Merleau-Ponty tiveram um papel preponderante na formação dos artistas desta época, que os trouxeram para a prática artística. Mais tarde ele aborda a questão do tato como descoberta do corpo porém não como substituto da visão, mas quando ele se une ao corpo para conduzir à renúncia da representação. O objeto faz-se desnecessário, o que conta é a simultaneidade da vivência com a percepção do viver. Um novo objeto surge desta proposição artística, soma do sujeito e da sua ação suprassensorial. O condutor da experiência do ser imanente que é o corpo, do estar das coisas no mundo para Oiticica, foi o samba: *A experiência da dança (o samba) deu-me portanto a exata idéia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformalidade...*[64] Hélio Oiticica fala do seu *estar* e *ser* no meio de uma bateria da Mangueira, quando a profusão de cores e o seu retumbar ressonando dentro do seu corpo o faz descobrir um objeto coordenado e desfolhado pelo corpo, o *Parangolé* (fig.42 e 43), cuja aparição se dá em julho de 1965, no MAM do Rio de Janeiro.

63 - Ibidem, p. 19.
64 - OITICICA, 1986, p.75.



Fig.42 - Hélio Oiticia, *Parangolé*, 1964.



Fig.43 - Nildo da Mangueira, P4 Capa I, *Parangolé*, 1964.

> *O "achar" na paisagem do mundo urbano, rural etc, elementos "Parangolé" está também aí incluído como o "estabelecer relações perceptivo-estruturais" do que cresce na trama estrutural do Parangolé (que representa aqui o caráter geral da estrutura – cor no espaço ambiental) e o que é "achado" (no mundo espacial ambiental). Na arquitetura da "favela", p. ex., está implícito um caráter do Parangolé...*[65]

O "achar" de Oiticica implica o descobrimento do mundo ao redor pelo objeto e o ser achado por este, o encontro, o descobrimento de uma superfície-lugar que se dá no corpo e reflete o espaço a sua volta, como uma nota uníssona, um ponto de sintonia, de unificação com o ambiente e os sentimentos por ele deflagrados.

Analogamente, a necessidade de uma correspondência entre arte e vida era uma realidade para o artista americano Claes Oldenburg. O artista dizia que seu objetivo era expressar algo sobre seu tempo, recriando suas visões, sua realidade, criando símbolos deste momento através de suas experiências.

65 - OITICICA apud CASA NOVA, 2002, p. 39.

Eu realmente não reconheço um resto de período ou um período fora da minha experiência (...) um período para criar meus filhos ou estabelecer uma casa ou qualquer coisa que tenha que ser feita como se estivesse fora desta visão (...) para mim não existe o "fora"...[66]

Quando Claes Oldenburg, em 1956, faz sua imersão na cidade de Nova York, observando transeuntes, detritos de lixo, mendigos e sons, ele toma consciênca deste pertencimento a este organismo vivo e complexo que se tornou as cidades; e só mesmo num contexto em que as artes se atravessavam, dança, teatro, música e artes visuais, ele pode experimentar o acontecimento do *happening*. Oldenburg veste-se de jornais, (fig.44), mimetizando as superfícies híbridas da cidade. Este é o seu site, o local aonde a vida se consome e os objetos se dissolvem e tornam-se obsoletos. É neste lugar onde os seres humanos, como objetos, pertencem ao domínio do *in between*, suspensos entre o ser e não ser, aonde o presente é apenas passagem.



Fig. 44 - Claes Oldenburg em performance do Ray Gun Theater nas ruas de Nova York, 1962.

Claes Oldenburg se cobre de folhas de jornal, papel impresso orgânico feito de momentos da vida dos homens, festivos, amenos, fúteis, improváveis, trágicos, pálidos, mórbidos, indiferentes, nunca lidos. Ele se imprime da massa viva que procura em sua arte, da vida humana em seus resíduos infames e glorificáveis, que escoam incessantemente, e se transforma em uma vestimenta da cidade, ou um objeto vivo.

Vejo esta imagem de Oldenburg (fig.44) e o *Parangolé* de Oiticica (fig.42 e 43) e penso na

66 - OLDENBURG apud CELANT, 1995, p.23 (tradução nossa).

impregnação de coisas maleáveis pelo corpo, sons, panos, papéis, a curvatura destes objetos exteriores ressonando no seu interior, misturando-se em sua organicidade. O Parangolé só se efetiva na duração de sua apropriação pelo público chamado a vesti-lo e assisti-lo coletivamente. A forma, o tempo e o limite espacial não são dados previamente, são desdobrados no processo de ação. Ao meu ver a maleabilidade dos materiais utilizados contribuem imensamente para este aspecto, pois estes não possuem forma definida, são moldados pelo movimento do corpo.

Assim como Clarisse Lispector promove um embate com o seu telefone vivo, Claes Oldenburg dialoga com máquinas de escrever, pães, camisas, máquinas de costura, ferro de passar, motores, escadas, colheres. Ele os questiona, modifica-os, metamorfoseia-os, muda suas cores e escalas, seus recheios, sua dureza, repetindo-os continuamente. Nesta continuidade ele vai reaproveitando os resíduos, criando cadeias de significantes entre os objetos, elos de contato, criando um mundo imaginário que talvez possa estar ligado ao país imaginado por ele aos oito anos de idade, com seus mapas, topografias, temperaturas, ferrovias, aeroplanos e navios.

A utilização dos objetos cotidianos por Oldenburg, pela sua afinidade com o dada e o surrealismo, é feita em um processo de livre associação ainda quando estão em palavras, se bem que já existentes como formas. Estas surgem desdobrando-se em outras, metamorfoseando-se e ecoando sua musicalidade. Oldenburg, como poeta e artista visual, adorava as palavras como entidades independentes e utilizava-as de forma a sentir seu peso, sua densidade, sua leveza, ou outros aspectos de sua forma e substância. *Elas (as analogias) deixam claro que a sua atividade intelectual está inescapavelmente enraizada na sua existência física; ele responde às palavras sensualmente e as usa como objetos, enfatizando suas qualidades autônomas*.[67] Seus cadernos apresentam uma profusão dessas analogias:

67 - JOHNSON, 1976, p.151-152 (tradução nossa).

Typewriter eraser = tea bag = punching bag = keyhole

(borracha de máquina de escrever = saquinho de chá = saco de pancada = buraco de fechadura)

Typewriter = shoe = sailboat

(máquina de escrever = sapato = barco a vela)

Ao utilizar as palavras ele ataca a sua abstração, trazendo a sua maleabilidade até a sua matéria. O amolecimento de suas palavras é o mesmo de seus objetos, cujas paredes não parecem rígidas o bastante para se conter naquele nome de forma. Assim, Oldenburg constrói suas analogias de formas, aludindo ao som dos nomes, aos objetos que emitem sons, e num nível mais sutil, dando formas ao tipo de som emitido por eles. Num processo claramente sinestésico ele cria seu universo de objetos que mesmo vistos isoladamente pertencem a um lugar, um site criado por ele. Seus objetos emprestam formas da realidade e as transpassa, fugindo do seu nome, chamando outros, ou não aludindo a nenhum nome específico, escapando à linguagem. Pois o sentimento que se tem das coisas não se consegue limitar a um signo ou ao depuramento de um forma concisa, mas permeia os vãos, está nas ranhuras, nas brechas, nos silêncios, e não na fala, não na forma.

Os objetos moles de Oldenburg são o registro do seu exercício de observação e fascínio com a vida e tudo o que se movimenta, do seu confronto com a brutalidade das coisas, da negação da conceituação do belo e da sua crescente necessidade de fazer estes objetos interagirem no espaço quase de forma humana. Uma 'coisa' que ele buscava, e perguntava a si mesmo qual seria este objeto de arte que ele criaria, e recriaria, sempre. Sem gênero, sem face, sem idade. Uma forma na qual o indivíduo pudesse se olhar e se ver como igual, uma forma *já nascida*[68]. Nascer sugere aparecimento, começar a crescer, a brotar, começar a formar-se, a esboçar-se, e é assim que vemos as formas nascidas e moles,

68 - CELANT, 1995, p.18 (tradução nossa).

entumescendo, murchando, retraindo, expandindo, respirando. Elas parecem estar num estágio de desenvolvimento incerto, como um broto ainda mole, que sem forças, cambaleante, procura um raio de luz, ou como uma flor que fenece, voltando-se para o solo. Ou mesmo um trapo, usado, tantas vezes reutilizado e manuseado que exausto, entrega-se à imobilidade. Um objeto sonolento, com preguiça de se colocar ereto e satisfazer as vontades alheias e introjetar sua função. Objeto que se esgueira pelos cantos, arrastando-se, escorrendo-se em matéria lenta, confundindo seu dominador. Objeto quieto, em silêncio, que com sua respiração lenta observa e nos olha, grotescos e tão sólidos, tão plenos e cheios de certeza somos nós, neste momento. Objeto que não está em sua plenitude de vida, não tem o domínio de si mesmo mas encontrou um ponto optimum de descanso, neste desvairio. Objeto em eminência de estado, de achar um morador para ocupar-lhe o vazio, desfazer-se de si mesmo e emprestar sua forma para alguém. Objeto generoso, não fixou sua forma, está disponível ao manuseio, ao prazer da mão que vai tocá-lo e afundar-se em sua matéria. Objeto flácido, indolente, patético, que renuncia à solidez, sem ossos e uma coluna ereta que o suporte e o dê dignidade. Objeto em suspensão, precisa mesmo estar seguro por alguém como um aleijado. E se aleijados somos todos nós? Objeto de coragem, expondo suas fraquezas, revelando suas entranhas sem medo. Objeto revelador. Objeto selvagem, delicioso. Objeto cheio de mistérios em seus buracos fundos de matéria e reflexão. Objeto oco, amargo, difícil. Objeto fácil. Objeto absurdo. Objeto nocauteado, espancado à exaustão. Objeto morto. Objeto travesseiro, almofada, alentador, objeto familiar, povoando o mundo de volumes macios para acolchoar o mundo e fazer da terra um ninho caprichoso e quente como um colo de mãe. Objeto sem a secura das pontas que ferem, sem a resistência do muro que é o frio do duro, do inabalável, do intangível. Objeto organismo, receptáculo de coisas, bolsas cheias e vazias.

A realização dos objetos moles deu consistência ao desejo de Oldenburg de realizar objetos que tivessem esta força latente coletada, uma presença carnal e uma pele.

Uma vez o espaço estabelecido, a massa de ar e luz é levada em conta, e a pele do objeto é afinada para dar ilusão de estar participando do inteiro do espaço (por meio do efeito de gravidade). O modelo de corpo animado, com a sua troca através da pele com o seu entorno, combina-se com o objeto inanimado.[69]

Muitos dos objetos moles tratados por ele tem duas ou três versões (figs. 45-48). Elas alternam-se exibindo cada uma um lugar diverso, próprio, como se não pudessem ocupar o mesmo espaço, como se fossem fruto de mundos diferentes. Uma versão dura é feita geralmente em cartão, com marcas de lápis, medidas, com um aspecto de esboço espacial que nunca chega a sua completude. Uma versão em vinil, que por sua qualidade brilhante apresenta uma impermeabilidade e um afastamento que nos faz enxergá-los como fechados em si mesmos, de poros fechados e alheio ao toque. E uma versão fantasma, *Ghost Version*, feita de lona ou musseline branca ou quase branca, às vezes com a aparência de vestígios de fuligem, quando muito em cores desmaiadas, não retirando o estatuto do branco. Esta versão é feita com tecido poroso, opaco e por isto aberto ao toque. Ironicamente é chamado fantasma, e no caso do *Pay-Telephone*, esta versão antecedeu ao *Soft Pay-Telephone*, de cor preta e existência mais corpórea (figs. 49 e 50).



Fig.45 - Claes Oldenburg, *Bathtub*, modelo duro e versão fantasma, 1966.

Este fato nos faz pensar nos bichos observados por Didi-Huberman através dos vidros de um viveiro no Jardins des Plantes chamados *phasmes*. Da palavra grega *phasma*, que significa forma, aparição, visão, fantasma



Fig.46 - Claes Oldenburg, *Toilet*, modelo duro , modelo mole e versão fantasma, 1966.

69 - Ibidem, p.17.

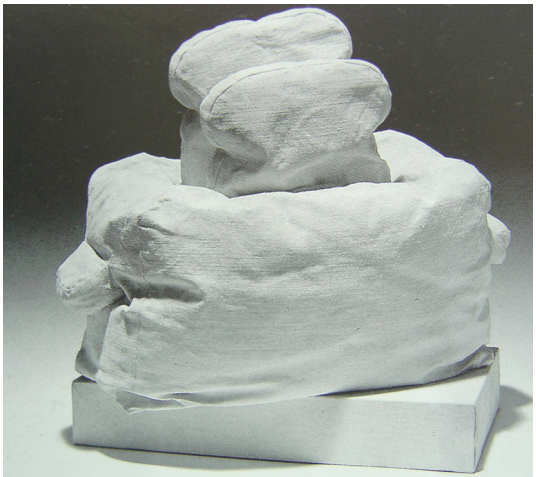


Fig.47 - Claes Oldenburg, *Soft Toaster*, versão fantasma, 1964.



Fig.48 - Claes Oldenburg, *Soft Typewriter*, versão fantasma, 1963.



Fig.49 - Claes Odenburg, *Soft Pay-Telephone,* 1963.



Fig.50 - Claes Odenburg, estudo para uma escultura mole na forma de um *Pay-Telephone,* 1963.

e por consequente presságio, estes bichos se vestem daquilo que comem e aonde habitam. Ele é árvore, casca, ramo, e realizam uma espécie de perfeição imitatória:

Há uma cópia que devora seu modelo e o modelo não existe mais, ao passo que a

cópia, somente, por uma estranha lei da natureza, goza do privilégio de existir. O modelo imitado torna-se então um acidente de sua cópia – um acidente frágil, em perigo de ser engolido – e não mais o contrário. [70]

Observando as três versões de Oldenburg, nos damos conta de que o fantasma engole o modelo. Um é o projeto do outro, num desdobramento que atravessa paredes imaginárias. Os fantasmas seriam uma digressão dos objetos terrenos, rumo a um desaparecimento, ou seriam uma aparição, trazendo os modelos platônicos das formas ocultas, existentes em outro lugar? O amolecimento das formas aqui surge como fenômeno epidêmico, como se os objetos duros tivessem se unido aos *phasmes* numa simbiose alastrante e tivessem desaparecido como original. Oldenburg diz ter repetidas visões de uma forma humana relatadas assim por ele:

São as formas que o ser humano pode tomar, em todas as suas partes, mental e física e é este o objeto, em seu senso mais completo possível, da minha expressão – um exame distanciado dos seres humanos através da forma.[71]

Uma forma assim não pertence a desejo algum, não obedece a plano algum, é livre de qualquer obrigação, parecendo se liquefazer ou cristalizar numa coisa que não tem nada de vital ou espiritual. No entanto, não se pode dizer que esta coisa é animada ou mesmo antropomórfica, já que não tem autonomia relativa aos seres humanos. Existe apenas se emprestamos a ela nossos corpos. E neste emprestamento, este dar de nós mesmos a ela, nós nos tornamos inorgânicos e o objeto torna-se humano.[72]

O material utilizado para a realização dos objetos em questão é de natureza maleável, tecidos, vinil, e o recheio, uma fibra fina e sedosa, de origem vegetal. O interesse pelo tecido já apresenta-se nos seus autoretratos, quando observa-se o tratamento dado à camisa e a gravata no *Self-Portrait* de

70 - DIDI-HUBERMAN, 1988, p.18 (tradução nossa).
71 - CELANT, 1995, p.16 (tradução nossa).
72 - Ibidem, p.16.

1959. Estes dois elementos apresentam uma grande força pictural, como se para Oldenburg o tecido constituísse uma pele indistinta da pele do corpo. Ambos são tratados quase que da mesma forma, sem separação entre o interior e o exterior, o tecido e a pele, orgânico e inorgânico. Ele diz:

> *Minha luta pessoal tem sido fazer a pintura retornar ao seu objeto tangível, o que significa fazer a pessoa retornar-se para o tocar e sentir o mundo à sua volta, de compensar a tendência ao vago e à abstração. De lembrá-las da atividade prática, de sugerir os sentidos e não escapar deles, de substituir carne e sangue por pintura.* [73]

Com o tecido ele pôde submeter seus corpos à gravidade, força que admirava, deixando-os dependurados, como que deitados em varal, à espera, circunscrevendo um tempo suspenso, num objeto processo, aberto a várias possibilidades de forma. Pôde transcorrer entre o tátil, o repugnante e o diáfano. Seus objetos fantasmas tem a translucidez de um embrião e os contornos esmaecidos de um ancião, pertencendo mais às sombras do que à luz, e no entanto, estão mais próximos da intenção do artista. São seres que habitam dois mundos ou mais, sua pele há que ser fina para afinar com o invisível que tudo penetra. Sobre a interação pele e ar Oldenburg dizia ter uma alucinação intrínseca a seu trabalho, a da continuidade de matéria.

> *Ar e as coisas que estão nele são um só, são duros (como um cubo sólido), podemos rasgar um pedaço do ar e a coisa de dentro para fora, de forma que um pedaço do objeto e um objeto inteiro e apenas ar, vêm como uma coisa só.*[74]

Como um cirurgião, ele agia como se pudesse operar interseções no ar, esculpindo-o, extirpando dele formas filhas, buscando na morfogênese de um embrião primeiro de cada objeto a membrana que guarda contato e diálogo com o ar e suas propriedades. Esta sua assertiva reafirma a presença do ar em

73 - Ibidem, p.14.
74 - Ibidem, p.24.

seus objetos moles, quando estes aceitam a energia intrínseca do material, abdicando da tentativa de fazer perdurar aquilo que se perderia inexoravelmente, como na desistência de uma luta inútil.

Claes Oldenburg vê os objetos à sua volta à maneira de um primitivo, atribuindo valores mágicos aos objetos cotidianos, fetichizando máquinas de escrever, telefones, ventiladores, objetos de consumo de onde ele extrai sua face humana, sensibilizando os pontos de contato com a sua existência e seu corpo. Sua pele dá a fronteira e a dobra – extensão, envelope, inerência – das entranhas do corpo e da sua duração como matéria. Os objetos moles abdicaram de suas funções primordiais, estão expulsos da sociedade de mercado e servem para um não servir. Poderiam ter sido encontrados, assim como o artista apreciava fazer, numa esquina, num beco, fazendo parte de uma arqueologia das memórias da rua, da arqueologia visual da sobrevivência, assim como as *serpillières*. Eles nos dão a nossa textura.

À diferença de Claes Oldenburg, que imprime no objeto o gesto do homem, Lygia Clark descobre na interação com os objetos o seu enfoque, ou seja, ela passa a imprimir os objetos que desenvolvia no gesto do homem, para que ele mesmo os processasse internamente. A fusão objeto-homem para Claes Oldenburg se dá no objeto, enquanto que na última fase de Lygia Clark, esta fusão homem-objeto se dá no corpo. Lygia Clark teve o seu percurso iniciado na pintura e foi gradualmente se projetando para o espaço tridimensional. Após criar os *Bichos,* em 1961, esculturas geométricas metálicas manipuladas pelo público, e de criar os *Trepantes* (fig.51), obra mole realizada em borracha, ela faz uma experiência com um saco de plástico:

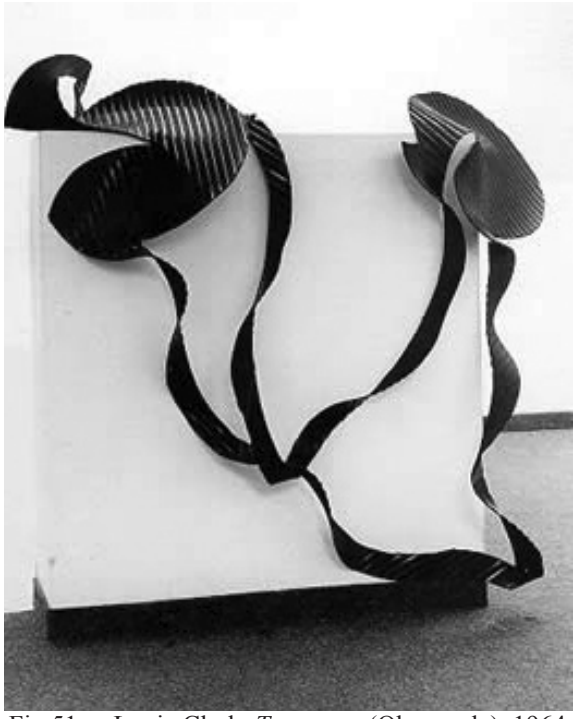


Fig.51 - Lygia Clark, *Trepantes* (Obra mole), 1964.

Tudo isso serviu para que eu acabasse fazendo, quase por causalidade, meu primeiro trabalho sobre o corpo, até 1966. Enchi de ar um saco de plástico, e o fechei com um elástico. Pus uma pedra pequena sobre ele e comecei a apalpá-la, sem me preocupar com descobrir alguma coisa. Com a pressão, a pedra subia e descia por cima da bolsa de ar. Então, de repente, percebi que aquilo era uma coisa viva. Parecia um corpo. Era um corpo.[75]

A descoberta da maleabilidade da água no plástico também se dá em *Desenhe com o dedo* (fig.52), e as experimentações decorridas do tato e os objetos escolhidos traria uma nova dimensão para o seu conceito de obra. É interessante notar a proximidade das obras *Máscaras Sensoriais* (fig.53) de Clark e do *Parangolé* (fig.42 e 43) de Oiticica no que se refere ao material empregado e ao seu caráter fusão corpo-ambiente, de certa forma Clark com uma percepção do corpo em sua introversão e Oiticica, em sua extroversão. Cada vez mais a experimentação em si se tornaria a obra, retirando objeto e artista de foco, quando então seus experimentos se direcionariam cada vez mais para fins terapêuticos. Entre 1976 e 1988 ela atribui aos objetos utilizados nas sessões de *Estruturação do Self* o nome de *Objetos relacionais*.



Fig. 52 - Lygia Clark, *Desenhe com o dedo*, 1966.



Fig.53 - Lygia Clark, *Máscaras Sensoriais*, 1967.

Estes objetos variam muito, mas transitam com freqüência por materiais macios e maleáveis, sacos de plástico cheios de água ou areia, colchões, almofadas (fig.54). O *Grande colchão*, almofadão de plástico transparente, preenchido com bolinhas de isopor e coberto por um lençol solto, servia para que os clientes ficassem ali deitados, quando a artista

75 - CLARK apud LAGNADO, cf www.pphp.uol.



Fig.54 - Lygia Clark, *Objetos relacionais* em um contexto terapêutico: a estrutura de si próprio, 1976-82.

poderia pressionar nele o corpo do cliente, marcando todo o seu contorno de modo a enformá-lo. Em *Máscara Abismo* (fig.55), um saco de rede sintética alaranjada do tipo que envolve frutas, reveste um saco de plástico cheio de ar, contendo um ou mais seixos em sua extremidade, isolada ou não por um elástico, é usado como máscara, cobrindo o rosto do cliente, prolongando-se sobre seu peito como a tromba de um animal. Esta imagem revela um perfil do que poderia ter sido esta experiência - a adesão, justaposição, fricção de objetos externos contra o corpo, claro que considerando a variável do tempo da sessão, que geralmente durava uma hora, e a troca envolvida da artista, do cliente e do objeto. No entanto se vemos esta imagem congelada, vemos um corpo alterado, assim como os *Body-Objects* de Ann Hamilton (fig.8), aonde ela cria um terceiro objeto e privilegia as sensações à linguagem. É na alteração deste corpo que se dá a descoberta de seus contornos reais e de sua estrutura interna, tanto em Ann Hamilton como em Lygia Clark. É impossível não imaginarmos como estaria se sentindo Ann Hamilton com a cabeça coberta por um monte de palha, ou com um cesto cobrindo seu rosto. Além do aspecto visual da nova configuração processamos os limites do sentimento do corpo tocado. O nosso olhar adivinha o toque, também tateia. Não há dúvida de que nas sessões de Clark as sensações eram o núcleo de toda a experimentação. Em uma das séries, almofadinhas de tecido de algodão de cor neutra ou de voile de náilon com areia ou bolinhas de isopor são colocadas sobre o corpo do paciente. Elas podem ser



Fig.55 - Lygia Clark, *Máscara Abismo*, 1968.

divididas ao meio, podendo conter dois materiais ao mesmo tempo, sendo chamadas de *Almofadas Leves* as feitas de isopor, *Pesadas* as de areia, e *Leve-Pesadas* as de isopor e areia.

O fato de utilizar-se de tecidos recheados de material macio e outros maleáveis indica de certa forma a sua condutibilidade nos clientes de Lygia Clark ou um conceito prévio de que seriam responsáveis por alguma sensação positiva dentro dos seus propósitos, se existia um específico. De toda forma, percorrendo o trajeto da artista e observando a progressiva sensibilização em torno das trocas entre indivíduos e das reconexões dos indivíduos para consigo mesmos, percebe-se que ela elegia estes materiais, utilizando-os como ligamentos, de talvez ternuras?

O objeto da fig.56 pode ser considerado um objeto mole. Ele resultou de um processo que começou com um livro, que rasguei folha por folha , em pedaços pequenos de forma que se pudesse ler trechos de frases curtas. O tamanho não foi calculado, apenas sabia que tinha que picá-lo nos menores pedaços possíveis. Todos os dias picava um pouco. Gradativamente foi-se juntando aquela matéria dentro de uma sacola, que já não era livro, mas uma substância areada, fofa, aonde se podia colocar a mão e tirar uma frase. Todos que passavam lá em casa se habituaram a pegar uma frase, às vezes faziam uma pergunta ao livro. O meu sentimento em relação ao livro

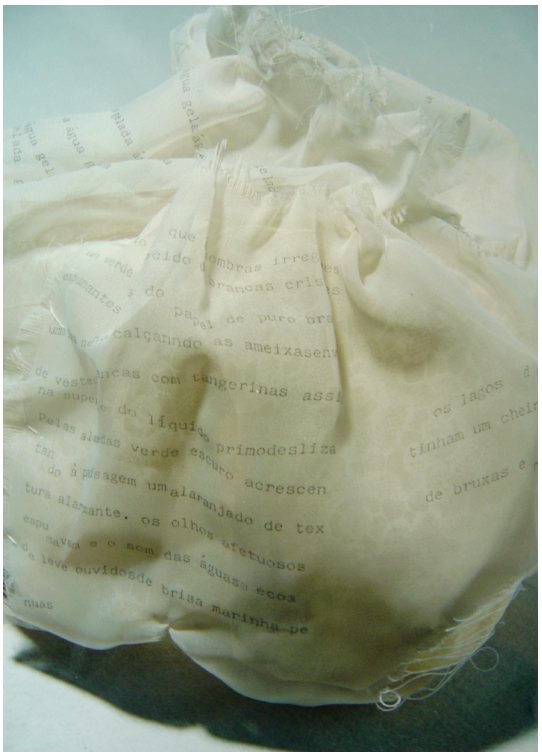


Fig.56 – *Sem título*, objeto, 1996.

se depurou, pouco a pouco, e eu já havia desistido de jogá-lo fora. Até hoje não o li por inteiro, apenas por intermédio das frases. Fiquei tão absorta em sua poesia destacada de tudo que comecei a escrevê-la sobre o voual. Utilizei uma máquina datilográfica, às vezes o tecido agarrava nas letras, desfiava. As linhas saíam curvas, o que me agradava muito. Cobri uma touca de banho com um daqueles panos, costurei, seguindo sua forma, e fiquei satisfeita de ver as frases boiando como uma alga, uma espécie de estufa, e creio que as frases voltaram para um lugar de merecimento, um lugar de ternura.

Sem dúvida as formas orgânicas e curvilíneas trazem consigo informações que fazem com que nos identifiquemos corporalmente com elas. Talvez estas informações sejam condutoras de uma certa afetividade. É este o sentimento despertado pelas obras de Ernesto Neto, herdeiro das arquiteturas biológicas criadas por Hélio Oiticica e Lygia Clark. Vemos os corpos serem embalados em *Humanoids* (fig.57), quase como numa sessão terapêutica de Lygia Clark. Um corpo que tem uma casa, que pertence a algum lugar, como se no conforto da adequação orgânica destas formas, o corpo se sentisse parte do todo, pelo seu interior, sendo envolvido pelo seu *objeto relacional*. Esta obra só tem realmente sentido quando o corpo nela se insere, causando a fusão corpo-objeto, um corpo misto. Em sua instalação, *The Malmö Experience*, (figs. 58 e 59) o artista criou uma instalação labirinto onde tubos e formas feitas de finas membranas contem matérias não muito mais densas. A impressão que se tem é que toda a organização quase biológica feita por ele é regida por princípios muito tênues e delicados, assim como no intrincamento da organização do mundo real. A utilização de tecidos finos e elásticos, meias de seda, poliéster, algodão,



Fig. 57 - Ernesto Neto, *Humanoids*, 2001.



Fig.58 - Ernesto Neto, *The Malmö Experience*, 2006.



Fig.59 - Ernesto Neto, *The Malmö Experience*, 2006.

tule de lycra que se espandem e resistem ao peso das bolinhas, cria um embate do observador e a obra. Força, resistência, gravidade, tensão, equilíbrio são variáveis que estão constantemente em evidência, dando contornos de um fluxo em continuidade. A Instalação *Leviatã Thot* (figs. 60 e 61), realizada no hall de entrada do Panthéon, Paris, tem a sua presença corpórea reafirmada quando se sabe que *Leviatã* trata-se de um monstro bíblico e que esta obra o representa. A escultura é composta de cinco partes, estendendo seus braços, pernas, rosto. Mas compartimentá-la assim seria diminuí-la visto que a sua beleza está em sua articulação com a arquitetura local e de sua presença volumétrica abstrata, a forma com que determina um caminhando no espaço, dialogando com os cheios e os vazios.

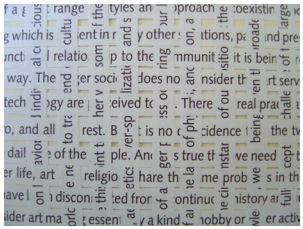


Fig.60 - Ernesto Neto, *Leviatã Thot*, Panthéon, Paris, 2006.



Fig.61 - Ernesto Neto, *Leviatã Thot*, Panthéon, Paris, 2006.

4. Tecido escrito – tecido tocado



Colagem, 2005.

Observo a vestimenta de uma mulher em um livro. É um desenho de Hans Holbein, *An English lady walking*, 1540 (fig.62). Ao examiná-lo, comecei a ver imagens de obras feitas em tecido, como se estas estivessem superpostas em uma fina película. Como se o desenho tivesse realizado uma série de brotamentos sem a minha intenção, como se estas obras das quais me lembrava fizessem parte deste corpo de pano delineado por Holbein, por estranhos alinhavamentos. Concluí que este sentimento deveria ser considerado Um corpo constituído de tantas dobras, tantos apetrechos, uma alteração tão grande de seu corpo me pareceu o suporte material necessário para o desdobramento de uma análise sobre o tecido. Seu corpo quase desaparece, então a roupa fala. A mulher passeia, mas são meus olhos que passeiam por sua vestimenta. São muitas as dobras de sua saia, e elas pendem de um lado e de outro, fazendo um grande volume em sua parte inferior. O tecido da saia parece pesado, posso sentir sua textura, imaginar sua cor. Sua mão levanta a saia com tamanha suavidade, fazendo uma dobra vertical aguda até o chão.



Fig.62 - Hans Holbein, *An English lady walking*, 1540.

Ela tenta evitar o barro das ruas, mas pode-se imaginar as bordas sujas, gotejadas de lama. Na face do ventre está amarrada uma parte da saia, como um avental que por uma alça contorna sua cintura, caindo em um nó de fita até o chão. Esta alça também sobe e contorna os ombros, sumindo para trás. Os punhos são largos, revestidos de veludo, posso sentir o peso para a direita da mão, posso sentir o peso inteiro da roupa. Na parte superior, a veste se ajusta nos seios, no ventre e nas costas, com uma faixa larga do mesmo tecido do punho ao meio. Da sua cabeça se prolonga um véu cujas linhas tênues e movediças revelam a transparência. Tecido transparente que contorna o rosto, se ergue na protuberância acima da cabeça e abre em leque, em saia, em asas, para trás. Sem dúvida trata-se de um tecido levíssimo, um quase nada que materializa o ar, o vento leve do momento. Seu colo tem o mesmo tecido, uma fina costura leva-o até o pescoço e amarrado à um broche faz o seu contorno. Aqui este tecido transparente faz surgir a costura em linha, suspensa, um desenho que a envolve. Um dos pés avança para fora da saia mostrando seu sapato baixo, de couro mole e confortável. Vê-se também uma parte da anágua, de corte reto, tecido encorpado e costura grosseira.

Neste desenho do século XIV, a vestimenta tem uma presença avassaladora, absorvendo quase toda a atenção do observador. O rosto da mulher parece pequeno e inexpressivo face a profusão de detalhes e da dinâmica de linhas, volumes e texturas que sua vestimenta carrega. Esta mulher avança lentamente, e é certo que seus trajes nos fazem imaginar a que tarefas estaria se dedicando, que trajeto intermediário é este que ela percorre, no entanto o foco de interesse maior reside na poesia das linhas e superfícies que constroem seu traje.

Imagino primeiramente a relação do artista e a vestimenta representada, cada ponto do corpo da mulher sendo construído e tocado por ele, cada reentrância de dobra do tecido, as texturas e os volumes sendo vivenciados a seu modo e num tempo determinado. Depois me reporto a relação da mulher e sua vestimenta, os pesos distribuídos pelo seu corpo, a aspereza do tecido da saia e do ombro, a maciez do veludo, o broche repuxando levemente seu pescoço, os sons desta vestimenta, o vento. E agora são os meus olhos que me fazem reportar `a mulher, sua relação com sua vestimenta e ao mesmo tempo a relação do artista e a vestimenta representada, mas também `a minha relação com esta vestimenta. Todos unidos pelo mesmo fio condutor, a roupa. Aí estão refletidos os costumes desta época em um traje cortado especificamente nos moldes definidos pelas necessidades e padrões de um lugar e de uma época precisos, no entanto este desenho comove meu olhar contemporâneo. Considerando que o que ressalta neste desenho é mesmo a vestimenta, o que haveria nela de tão perene, genérico e abrangente capaz de ali me deter e fazer refletir ?

O meu olhar traz consigo a contemporaneidade fragmentada, e ali nos vãos e nas frestas dos planos de cada pedaço de tecido nos encontramos como objeto tocado e objeto que toca. Tomamos as mãos e habitamos o corpo desta mulher por algum momento, quando ser e existir significa vestir este traje. A sua própria existência está contida naquelas dobras, este gesto materializado em intenção, a intenção de um passo, de um movimento. Neste instante, sua roupa corporifica sua existência momentânea, a daquele segundo de passo em que talvez estivesse indo para casa, ou para o mercado, ou mesmo dando um passeio `a esmo, mas também corporifica a sua existência num plano maior, pois estende até nós através da representação do tecido vestido, esta matéria que a vestiu, a acompanhou, acolheu seus fluidos, seu suor, suas lágrimas, molhou-se de leite, de sangue, rasgou-se, desfiou, foi novamente alinhavada, lavada e seca, cuidadosamente passada e dobrada, protegeu-a do frio, do vento, permitindo sua vida corpórea, legitimando-a, caracterizando-a na medida em que fazia uma escolha específica diária, de cor, de estilo, ou de acessórios, traduzindo seus humores, suas necessidades físicas e de alma.

A roupa está incorporada, fundiu-se a ela, tomou seu corpo, moldando-o, tão maleável quanto seus movimentos, passiva e obediente, muitas vezes resistindo e impedindo seus movimentos. Serviu de prolongamento do seu corpo em panos vastos, pesados, fazendo-a ter consciência da presença grave de seu corpo denso e material, e também em tecidos vaporosos, fluidos e etéreos como seus pensamentos, solidificando a parte de seu ser que não é corpo e vai além dele. Esta roupa perdura, enquanto o corpo vai. Esta roupa fica como o testemunho desta existência, desta presença que foi, em ausência. Portanto a vestimenta é uma presença que denota a ausência, e está sempre à espera. Ela é renúncia, memória, e também angústia e dor. Se imaginássemos que neste desenho estivesse representada apenas a vestimenta, sem as partes visíveis da mulher, ainda assim teríamos o testemunho de época e desta sua passagem em vida, ainda que imaginássemos seu semblante ou sua identidade. A roupa, esta casca que teria permanecido, pele de tecido, seria o único corpo material remanescente, de solidez antagonizada à fragilidade do corpo, este fantasma passageiro que veio habitá-la e agora a abandona.

A solitude de uma roupa despida do corpo reverbera o contato com o corpo ausente, assombra com seu vazio, urge por uma presença corpórea ou apazigua como o rastro de uma superfície matérica, talvez ainda impregnada do cheiro, de alguém de quem se quer lembrar. O contato e a relação da roupa e seu dono, ou mais propriamente dizendo seu visitante, estabelece o elo necessário para que ao ser deixada para trás, possa ser identificada como uma parte sua, um ser residual. Mas paralelamente traça e realiza um outro caminho, o do rastro, realizando a construção de uma outra realidade deste corpo, uma realidade poética.

A roupa, sozinha, passa a ser este lugar deixado, abandonado, desocupado, um lugar de perda, mas estabelecido como aquele aonde ainda habitam elementos do visitante. Aqueles membros moles, se costuram e se unem à forca de restaurar, fazer reviver o corpo ausente, mimetizando sua forma, ecoando sua carne no pano, incitando e frustrando a busca do corpo perdido. Roupa casa, vazia, sem

moradores, sem música, sem movimento, sem ruídos, que começa a se debruçar sobre seus próprios sons, suas entranhas, que começa a lamentar as suas perdas e a aceitar a visita de seus fantasmas, que lamuriantes, vem em busca do que perderam, e passam a habitá-la de novo, silenciosamente, meticulosamente dominando-a novamente e protegendo-a de seus possíveis intrusos. Roupa casa que define seu território e deixa crescer ali tudo o que era prontamente descartado e limpo quando habitada. Crescem as nuvens de poeira, as teias nas veias da casa, as traças, as pragas no jardins, e tudo pode crescer assim desordenadamente, num ritmo próprio que ela assim estabeleceu, no desvelo da ausência, nutrindo o oculto e o indesejável; com calma e paciência, assim o não fazer se constrói.

Uma roupa vazia encerra em si a suspensão matérica resistente ao tempo, é a caixa vazia cujo conteúdo se esvaiu, é o túmulo, concreto e afirmativo da perda do corpo, mas de alguma forma é o ensejo e um indício de que o corpo possa ser mais do que o corpo carnal. Na densidade do tecido, o corpo, que já não se densifica em carne viva, impregnou sua marca de forma indelével, tornando-a impressa, tingida de vida na vida do tecido, como uma relíquia. Assim aconteceu com um pedaço de linho de quatro metros de comprimento chamado de santo, o Santo Sudário, atribuído ao tecido que envolveu Jesus Cristo após sua crucificação. Este tecido constitui a prova material de sua existência para os seus devotos e indica a projeção material do seu sangue e suor nas tramas do pano. É o tecido que reconstitui seu corpo, que mantém seu corpo presente no aqui e agora. Percebe-se como um pedaço de tecido, uma veste, pode ser identificada com o seu possuidor de forma convincente, sendo este um processo intuitivo e mesmo visceral da relação do homem e suas vestes.

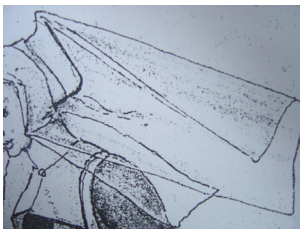
Observo novamente o desenho da mulher que caminha, e meu olhar multifacetado, derivado do tempo presente, atravessa o papel e toca sua vestimenta em vários pontos ao mesmo tempo, criando uma ruptura repentina de percepção e trazendo-o para o agora. Assim posso distinguir vários planos de expressividade, reconheço elementos fundamentais constituintes da vestimenta, presentes em meu

próprio trabalho artístico, assim como em de outros artistas que trabalham com o tecido e a roupa. Tomo uma tesoura e começo a recortar a vestimenta em várias partes, abstraindo dela elementos importantes (fig.63). Primeiramente faço um recorte de seu véu e tenho um elemento precioso para a compreensão da extensão da expressividade da vestimenta nas artes plásticas: a transparência. Em segundo lugar faço um recorte na parte mediana da roupa e obtenho uma amostra de texturas, diferentes arranjos e adensamentos desta matéria, o texto fundamental para a composição da pele sensível que constitui a vestimenta. Em terceiro lugar recorto a parte que cobre as suas coxas, e encontro a dobra, onde se passa a depressão e a saliência do tecido, a curvatura que permite a existência de uma forma, e em quarto lugar, recorto a borda de sua saia em caimento, a que toca o chão. Por fim, descosturo cuidadosamente todo o traje, puxando o fio de linha que o sustenta em suas partes, ponto a ponto, e encontro-o em ritmos alternados de incessantes tramas e urdiduras como em uma respiração. Enovelo o fio em uma bola e assim prossigo na desconstrução da roupa. Com as quatro amostras à minha frente, em minha mesa, reflito sobre cada uma.



Fig.63 - Corte em Hans Holbein, *An English lady walking*, 1540.

O véu - transparência – aparição – desaparição



O véu da mulher que caminha está representado por linhas, mas o que vemos não são linhas, mas um tecido transparente e leve sustentado pelo vento. *Hijab*, véu, em árabe, quer dizer o que separa duas coisas. Então véu significa, dependendo se é usado ou retirado, conhecimento oculto ou revelado. Na transposição do conhecimento para uma metáfora visual, a transparência de um tecido, tratado aqui como transparência parcial, revela duas faces antagônicas de visibilidade. De um lado expressa sua imaterialidade parcial, o início de seu desaparecimento do mundo real, posto que as fronteiras do mundo visível residem no limite da nossa capacidade de ver e enxergar. Aquela superfície material, de tecido constituído e tramado começa a perder parte de sua presença física, como um objeto que sob processo de desintegração, de desaparição, no limiar do mundo visível e invisível, nesta zona de contato instável, passa a fazer parte das leis de outro elemento. O tecido transgride, transforma-se então em tecido aquoso, corrediço, e passa a funcionar para o observador como o condutor visual do conceito e da sensação de um elemento mais abstrato, etéreo e volátil, natureza que contradiz as leis da substancialidade do pano que veste, reveste e protege.

Por outro lado o tecido transparente, negando sua materialidade, ressalta o que está por detrás,

deixando antever o que não poderia ser visto, favorecendo uma visão através da sua desaparição, numa dialética de fazer ver deixando de fazer ver, e ao mesmo tempo criando uma névoa sobre a imagem vista, a mesma névoa que nos impede de vê-lo por completo. Um tecido transparente trás em si o último vestígio de tecido visível, a pele mais fina possível no limite do desaparecimento. Esta presença de transparência na ausência da matéria faz refletir e ressoar nos outros objetos a sua volta, inclusive no observador, a possibilidade das qualidades observadas neles próprios, o que há de leveza, de fluidez, de transparente, como um descortinar do mundo material em tudo o que é visto.


Fig.64 - Andrew Wyeth, têmpera, *Wind from the sea*, 1947.

O véu de uma moça voa contra o céu, uma cortina na janela balança com o vento, os tecidos transparentes se fundem com o fundo fazendo ocultar a si e revelar o de trás criando uma imagem superposta, uma nova realidade visual que traz a revelação de algo que estava oculto em nós. Em *Wind from the sea*, 1947, (fig.64) uma têmpera do pintor realista americano Andrew Wyeth, vemos em primeiro plano um tecido indelével, apenas pontilhado de branco e cinza e ao fundo uma paisagem, predominantemente de uma grama - talvez no outono - que alcança até bem longe, nas árvores. À esquerda vemos apenas uma fímbria do mar de que nos fala o título do quadro. Na verdade apenas o reflexo prateado dele, uma nesga de luz. O que está perto de nós é o vento, bem no nosso rosto, passando através dos poros abertos da cortina. Nossos poros se abrem, e podemos sentir a temperatura exterior, os aromas que o mar exala, porque sabemos que o vento trazido por ele está ali, num momento congelado em que a cortina encheu-se de ar, apoderou-se de ar e encorpou-se. Estamos diante do intangível delineado pelo visível, e assim algo do intangível se abre dentro de nós.

Precisamos nos habituar a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele.[76]

Observando este quadro, assim como o mar nos vem em espasmos de ar, também nos vem o desejo de tocar a cortina e seus pássaros que não voam, de tomar o caminho do ar e pensamento que nos leva ao mar, mais direto e rápido que o caminho que delinea um arco pela terra, tão longínquo. Didi-Huberman, em *O que vemos o que nos olha*, pergunta-se: *O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar o vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?*[77] Neste quadro podemos ter a experiência de um tecido transparente animado pelo vento como um rastro de presença física, de sentir algo sutil, que não pode ser visto, de um movimento de matéria que tem sua circulação independente de seu suporte físico, apenas um intervalo, a intenção de um volume, algo vago. *A alma, quase–ponto, é encontrada no volume, exatamente em um navio, pelo espaço de deslocamentos extraordinários; podemos procurá-la de maneira superficial....* [78]



Fig.65 - Camisola e talco, 1993.

Uma maneira análoga de se abordar o elemento da transparência dos tecidos pode ser observada em alguns de meus trabalhos. Uma camisola de tecido levemente transparente está dependurada, impregnada de talco e levada a balançar pelo vento (fig.65). A transparência encontra-se nos três elementos deste trabalho: O tecido, o talco disperso no ar, o vento.

76 - DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 31.
77 - Ibidem, p.35.
78 - SERRES, 2001, p.15.

Três transparências em densidades diversas comunicam-se e fundem-se. A fragilidade da camisola, com bordados minúsculos na parte do colo traduz perfeitamente a fragilidade da presença buscada, o talco servindo como elemento mediador e pulverizador da matéria num processo de desintegração. O tecido-talco é ativado pelo agente ar, como um sopro. Desta presença-camisola desprendem-se partículas brancas que se dispersam no ar, a camisola continua camisola-matéria e o processo se repete com um novo sopro, sucessivamente. Este processo tem a intenção de revelar as qualidades de volatilidade, de leveza e invisibilidade da matéria, conduzida por um elemento invisível, o ar. O processo se repete de forma contínua, repetitiva, evidenciando o limite da extensão de nossa percepção da existência. Este processo não tem continuidade linear, a história não tem um fim, que fica indeterminado pelo alavancamento da repetição do processo. É um processo que investiga o limite visível do processo vida e morte, corpo e matéria, corpo e não matéria, ser corpo pulverizado.

O trabalho *Alma Penada* (fig.66), é constituído de um barrado de colcha, feita de algodão e voal, cujas laterais se prolongam em tecido de filó, incrustado de pequenas penas brancas, formando um cubo aberto para baixo. É um objeto que denota transparência e leveza, e uma certa intangibilidade, visto que a referência cama parece suspensa, sem poder de sustentação de um corpo, e a relação de pesos aparece invertida, o denso acima e abaixo o leve, aberto para o ar. Este é um objeto que está fechado e aberto ao mesmo tempo, sua transparência flagrante faz com que pensemos ver tudo, ter acesso aberto, no entanto no outro minuto parece ser protegido e inserir um espaço fechado e particular, sem portas, sem janelas. Este é um aspecto da dualidade da transparência, o parecer se dissolver mas continuar ali, como superfície separadora de dois espaços. A parte de baixo do objeto permanece aberta, mas de alguma forma parece inacessível como abertura de uma casa, recinto, lugar privado, como se este movimento de entrada fosse violar as leis de apropriação deste lugar.



Fig.66 - *Alma penada,* 1993.

Este cubo feito em tecido, com suas grandes laterais pendendo ao largo nos remete ao lugar cama, a um dossel, a estar deitado e em estado de vigília, no entanto não resiste ao peso do corpo, contrariando a sensação de estar deitado. Surge portanto o objeto de transparência que nos cabe vestir com o olhar. Descobrimos poder vesti-lo desde o primeiro olhar, e transformar-nos neste objeto que transita de densidade de matéria, rareficando-se, modulando-se em ondas no espaço, estendendo-se como tecido firme e depois caindo em tecido débil, com asas.



Fig.67 - *Sem título*, pintura, 2005.

Na fig.67, uma pintura contorna uma blusa sob a água. Sua transparência funde-se com a transparência azul da água e faz perceber os pequenos pregos que correm com a correnteza, assim como a forma sólida abaixo deles, talvez uma forma óssea. Um cardume de pregos perpassa a blusa que pela posição frontal denota uma presença. Aqui a transparência aparece nos elementos tecido e água. Estas águas são águas profundas, vê-se pela tonalidade escura do azul à volta da vestimenta; e possuem um movimento leve de vai e vem. Assim como o sopro de ar na camisola da primeira obra descrita, percebe-se um elemento externo que introduz a matéria à um fluxo próprio, neste caso a água, elemento de origem e de recriação. Através do ciclo

da correnteza que faz movimentar a massa indiferenciada da água, os pregos indissolúveis, elementos de fixação por natureza, são levados e dançam, sem utilidade aparente, tornando-se passivos e dóceis, humildes, inofensivos e também abandonados, rendendo-se à fluidez e às leis de tudo o que é transitório e que deixa de ser. A forma branca interna, uma espécie de medula, parece intocada, imutável. A água aqui aparece como elemento transformador tanto da natureza do tecido quanto da do prego. Os elementos respondem de forma diferente à água, à passagem do tempo, às transformações de espaços. Os veios da água se confundem com as veias deste corpo-roupa, a transparência revela a fusão água-corpo-roupa, num ritual de reabsorção e de renascimento.



Fig.68 - Bill Viola, *The Messenger*, 1996.

Fui surpeendida pelo trabalho de Bill Viola, *The Messenger* (fig.68), em uma catedral. Uma grande tela ocupava o lugar do altar, e da imagem de uma água muito azul e escura surgiu um pequeno ponto de luz. A água vista assim, com suas cintilações e reflexos nos lembra o céu, e assim eu seguia fixada naquela massa maleável, esperando. Sabia que algo iria acontecer, o universo assim vazio, na penumbra, deve ter sido o lugar que nos acolheu, um lugar propício para o início de tudo. Os instantes se passaram, longos, até que a luz começou a tomar uma forma cambaleante por causa da água, bem pequena à princípio, e aumentando tão devagar que a cada etapa precisava adaptar meus olhos. A mancha tomou forma de membros, cabeça, uma massa azulada e às vezes turvada pela água. Era um homem que começava a tomar tonalidades de pele, a mostrar cada

pequeno detalhe e chegando bem próximo, transpõe o limite da água, que descobrimos estar quase na película da tela, inspira profundamente e volta com a mesma velocidade para o fundo da água até desaparecer. Este vídeo durou aproximadamente cinquenta minutos, o tempo necessário para que se processasse as transformações daquele corpo, de ponto de luz até a forma real. Mesmo sabendo que o corpo foi obliterado durante todo o tempo de nossa visão por causa da distância e da densidade da água, de alguma forma consideramos cada etapa como um corpo alterado. A aparição da forma não se dá com a consciência da aproximação, mas de transformação. E esta ilusão é criada em parte devido à sua iluminação constante, provavelmente com um foco de luz móvel.

Esta obra reflete muitas das questões levantadas nesta pesquisa, pois ela lida com o corpo maleável, até o momento de sua definição total, desprovido de sustentabilidade, tão aquoso como a água. E na verdade ele nada mais é do que o próprio corpo visto pelo véu da água, ocultando e revelando, a revelação contida naquilo que ocultou. Assim se faz com o tecido. Na ocultação do corpo, a presença do tecido, índice, revela.



Fig. 69 - *Sem título*, objeto, 1995.

O objeto mostrado na fig.69, feito de tecido, papel, sementes e linhas, apresenta uma forma abstrata, orgânica, feita de dobras, que nos remete a uma seção do que parece ser uma parte do corpo, a parte frontal de uma vestimenta e sua abotoadura ou talvez a manga de um traje. É importante notar que a transparência se faz no próprio tecido e também no desfiamento deste na parte do meio, como a abertura de uma roupa,

aonde se entrelaçam seus botões, por onde se entrevê o seu interior, do enchimento da roupa ou das entranhas, como num desejo de se adentrar a matéria, expondo sua fragilidade, como a esmiuçar o interior de um corpo em busca de indícios de sua natureza ou como desfiar uma blusa de crochê e expor seu fio cambaleante. A revelação do que é feito é realizado pela abertura na integridade da matéria, o desfilamento da lembrança de sua feitura. Os botões desta roupa-pele são sementes, o que fecha também faz renascer, reproduzir e favorecer o ciclo reprodutivo, o que fecha não obstrui, faz eclodir o novo. Todos os elementos apresentam transparência, o tecido íntegro, o tecido em seu esgarcamento, o papel, as sementes. Tudo é claro, frágil e delicado. A face transparente e fina da carne viva.

A transparência portanto fala de ausência e presença. Na pintura da fig.70 temos um casal. Os únicos indícios de sua presença são uma camisa e uma coroa, ambos peças de indumentária. Neste caso a transparência do corpo se vivifica contrapondo-se com a solidez das peças referenciais.

A camisa se sustenta por algo invisível, assim como a coroa. Assim como o vento anima a cortina da janela de Andrew Wyeth (fig.64), ou a camisola com talco (fig.65), aqui o elemento transparente se faz agente.



Fig.70 - *Sem título*, pintura, 1999.

Tessitura – pele do mundo – pele criada



Misturas

Refletindo sobre o que vejo da mulher que caminha do desenho de Hans Holbein, diria que é a sua vestimenta, esta é a pele que vejo, que toca o meu olhar e me enternece enquanto artista e observadora. Quando transponho o limite da folha de papel entro no desenho, toco esta roupa e realizo um desejo que meus olhos já haviam cumprido a seu modo, sentir esta textura, esta trama, esta pele de tecido. Finalmente tomo a decisão de desconstruí-la, e com uma tesoura recorto as partes como uma criança ao fazer uma colagem. Ela corta os elementos que lhe são caros e despertam seu interesse, depois vão refazer aquele mundo à sua maneira, reconstruindo o mundo ao seu redor ao mesmo tempo que constroem algo dentro delas.

O conhecimento de uma criança de dois anos é deflagrado pelo toque, nem a visão nem a palavra são suficientes. A superfície do mundo apresenta-se para ela como algo absolutamente arrebatador e cheio de riquezas. Tocar a superfície das coisas corresponde a compreendê-las, ou seja, a tomar conhecimento do que são. Para conhecer a vestimenta do desenho da mulher que caminha tive que tocá-lo, num ato também de apropriação.

O que vejo da vestimenta da mulher neste segmento são texturas: veludo, talvez linho, algodão, voual e pele. Cabe a mim desdobrá-las. Segundo Deleuze, *a desdobra não é o contrário da dobra nem sua elisão, mas a continuação ou a extensão do seu ato, a condição de sua manifestação.*[79] As superfícies do mundo se apresentam em peles, a tênue separação entre o interior e o exterior. Um gramado, um campo de flores, um lamaçal, o cimento da rua, o musgo da escada, a hera do muro, a nuvem do céu, a palha do teto, o favo do mel. Deleuze fala da abordagem da dobra por Leibniz, são as dobras do mármore:

> *De um lado, há todas essas dobras de matéria de acordo com as quais as coletividades são vistas através das dobras da poeira que elas próprias suscitam, exércitos e rebanhos, o verde atrás dos pós amarelos e de azul, inanidade ou ficções, buracos formigantes que não param de alimentar nossa inquietude, nosso tédio ou nosso aturdimento.*[80]

A história das vestes do homem em seus primórdios confundem-se com a pele dos animais, e o mito de sua primeira veste envolve algumas folhas de figo costuradas colocadas sobre seus genitais. O homem recoberto de folhas e peles de animais nos leva a uma idéia de amálgama, de fusão com a natureza. A utilização de tecidos como elemento expressivo na arte muitas vezes aborda a questão da pele dos objetos, como em Claes Oldenburg, que faz possível a sua transformação ou melhor, sua rematerialização. Sobre a pele, Michel Serres diz:

> *nela, por ela, com ela tocam-se o mundo e o meu corpo, o que sente e o que é sentido, ela define sua borda comum(...)mundo e corpo cortam-se nela, acariciam-se nela. Não gosto de dizer meio como lugar onde meu corpo habita, prefiro dizer que as coisas se misturam ao mundo que se mistura a mim.*[81]

79 - DELEUZE, 2005, p.68.
80 - DELEUZE, 2005, p.60.
81 - SERRES, 2001, p.77.



Fig.71 - Giuseppe Arcimboldo, *Primavera*, óleo s/ tela, 1573.

Vemos no quadro *Primavera*, de Giuseppe Arcimboldo, (fig.71) a rematerialização do rosto humano em flores e vegetais, fazendo da superfície do corpo um prolongamento de elementos exteriores, ou de elementos observados, consumidos por ingestão ou pelo olhar. Estabelece-se aqui uma estreita relação do homem sujeito e o mundo a sua volta, especificamente a natureza, dois corpos misturados.

Em *Harmonia em vermelho*, de Matisse (fig.72), - uma tela que sempre me causou muita curiosidade,- tudo parece se fundir numa tarde em tempo suspenso. As paredes tomam o tecido da toalha e as árvores do quintal vem se juntar à natureza do tecido. A mesa parece se derreter em pano, ausente de solidez, entregando-se ao delírio das curvas das folhagens, que englutem tudo. Faz-me pensar nas instalações de Ann Hamilton onde as paredes e os chãos parecem ganhar vida e ampliar nossa percepção do espaço.



Fig.72 - Henri Matisse, *Harmonia em vermelho*, 1908.

Podemos observar a mistura de corpos na tela da fig.73, onde um vestido transparente flutua sobre um lago de lama e pétalas de flores, girando, sendo também englutido por ele. Eu desejava pictoricamente representar a força com que o mundo me estimulava, a violência desta fusão entre o meu corpo e o mundo. A matéria densa representada ao centro da tela tem o poder de absorver este vestido, de fazê-lo transmutar em sua própria matéria. Vemos aqui novamente o agente natureza atuando como um elemento preponderante e em contato direto com o sujeito, a vestimenta.

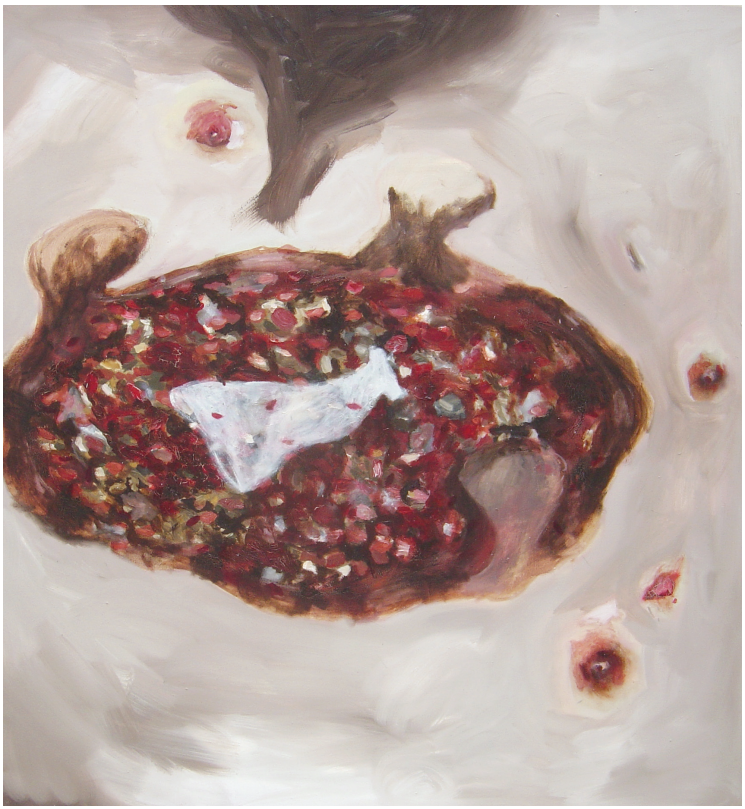


Fig.73 - *Sem título*, pintura, 2003.

Na fig.74 vemos um objeto híbrido: livro e flores. Estes dois objetos em pensamento, um jardim e um livro, se encontraram aqui materialmente. Se tocarmos neste livro estaremos tocando em flores, através da pele e do pensamento. Para Michel Serres, *a variedade topológica singular que é a pele é descrita o mais pobremente possível por uma mistura....de corpo e alma.*[82] Esta mistura lhe parece simples demais visto a variedade de pregas, franzidos, sulcos da pele. E continua: *Ninguém viu a grande batalha dos simples, nunca experimentamos senão misturas, só encontramos reuniões.*[83] Um livro invadido por flores, coberto, impregnado, deixa de ser livro para ser uma outra coisa. Assim como os *Body-objects* de Ann Hamilton, um terceiro objeto. Troca-se a pele e toca-se na essência do objeto. O livro agora respira, ressente a flor, está destituído de palavras para oferecer o tato. E aqui penso no conceito de Ann Hamilton de adiar, pelo maior tempo possível, o momento da taxonomia, certa de que a linguagem tende a definir e cercear, assim como inibir a elasticidade. A elasticidade do olhar, do tato, do pensamento em relação ao objeto, a elasticidade que mistura e corrompe, afeta e transpõe.



Fig.74 - *Sem título*, objeto, 1998.

Esta é uma cabana, uma saia ou um bolo de flores, realizado pela artista plástica inglesa Helen Chadwick , para o cdroom interativo experimental Eve (fig.75). Depois de construído, a artista despeja cera derretida sobre o objeto, reafirmando seu artificialismo. Durante o processo de estruturação deste

82 - SERRES, 2001, p. 22.
83 - Ibidem.



Fig.75 - Helen Chadwick, instalação para o projeto Eve, 1996.


Fig.76 - Meret Oppenheim, objeto, 1936.

jardim, ela diz que o ato de formar esta massa de flores em um estrutura circular deu a ela a impressão de estar trabalhando um padrão muito similar a uma cultura, ou um tecido sendo produzido artificialmente, aonde as pétalas e seus centros seriam as células com seus núcleos. A associação feita entre a biologia vegetal e do corpo surgiu apartir do processo do que se iniciou com o intuito de ser a primeira cabana de Adão. A camada de flores conferiu a ela uma pele viva, e foi feita intencionalmente com cores vivas, já que a artista diz ser importante para ela que o seu trabalho seja sensual, sedutor e *hiper-físico.* À semelhança de Arcimboldo, que cobriu o rosto de flores e do livro da fig.74, Chadwick cobriu sua cabana de flores, anulando sua função e ampliando seu conteúdo poético. A cabana incorpora elementos do jardim em um jogo de espelhos, ela se veste de jardim.

Na vertente da fusão, mistura, transformação, uma das obras mais significativas é a xícara da artista plástica suíça Meret Oppenheim, transmutada em pele (fig.76). O processo de antropomorfização sofrido por ela é tão simples e tão intenso que nos parece apenas tênue a linha que separa o objeto do animal, alinhavando o que têm em comum, o objeto do animal ao vivente do objeto, como nos objetos moles de Claes Oldenburg.

Uma das minhas primeiras reflexões acerca da textura como elemento plástico foi o objeto mostrado na fig.78. Esta obra ressalta o limiar entre a textura do tecido e da natureza, abordando a transparência com sutileza e criando uma textura que não se instaura em nenhum gênero especifico. Esta obra serviu de início a uma série de outras abordagens acerca da textura. Uma vez escolhido o suporte, uma superfície dourada constituída de espaços côncavos e convexos, esta foi coberta de um tecido leve que pudesse contorná-lo de forma a criar uma nova pele, superposta, onde foram depositadas pequenas

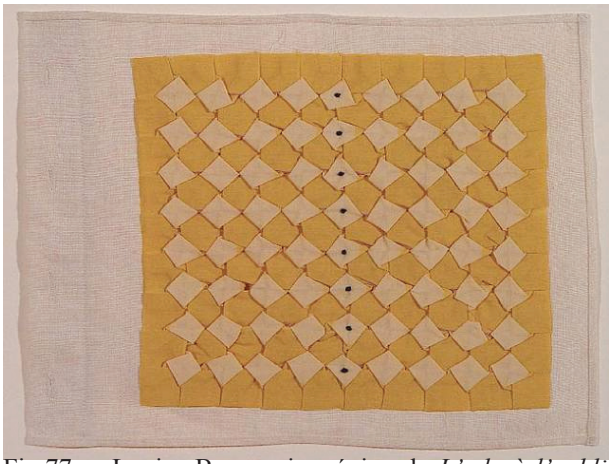


Fig.77 - Louise Bourgeois, página de *L'ode à l'oubli*, 2004.

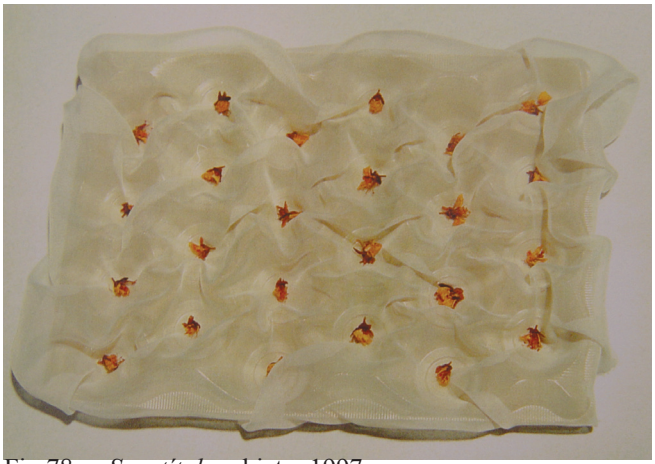


Fig.78 - *Sem título*, objeto, 1997.

flores em seus nichos. Mais uma vez vê-se aqui a intenção de investigar a superfície e seu interior, a fabricação de uma textura, de um adensamento que envolve um ritmo, uma ordem.

Em uma página do livro de Louise Bourgeois, *L'Ode a l'Oubli* (fig.77) feito de páginas de pano e confeccionadas a partir de recortes costurados, vemos os dois tecidos dobrando-se e costurados um sobre o outro, formando mais que uma padronagem, um relevo de natureza distinta dos dois tecidos que a criaram. Amostras de uma superfície, um pedacinho de um mundo. Louise Bourgeois, artista plástica francesa, possui uma vasta obra que reflete sua relação com os objetos através de uma forte intuição. Suas imagens e objetos expressam o aspecto psíquico de suas memórias de infância, sexualidade, alienação. Neste caderno ela revela a atmosfera intimista de quase um diário, onde o tecido e os bordados trazem a idéia da passagem do tempo, do trabalho manual.

A obra da fig.78 apresenta uma textura feita apartir de uma página de um poema. As páginas são de um livro pertencente a uma senhora que havia habitado o apartamento onde estava morando temporariamente. Ela havia deixado uma estante repleta de livros com volumes repetidos. Eu decidi utilizá-los e fazer algumas experiências com suas páginas. Assei algumas ao forno, formatando-as como

pastéis, e depois de me deter em sua pele que aquecida se tornava mais transparente com as letras, pensei em marcá-la com uma espécie de grafia que pudesse evidenciar esta transparência Os elementos utilizados nesta obra são o papel, as letras do poema e o ar que atravessa os pequenos furos feitos na página. Aqui a página escrita é tratada como o tecido pele que divide dois espaços, e os furos provocam a intermediação do ar de um lado e de outro. A esta intermediação física entre os dois espaços, soma-se a visual: os furos trazem a transparência, vê-se a superfície areada, vê-se o poema, vê-se a paisagem de trás, numa superposição de imagens, como numa tentativa de ampliamento do olhar. Os furos também levam o ar a fazer parte da textura, incorporando-a ao ar em volta, fazendo com que o papel esteja mais próximo dele na sua natureza intrínseca. O processo de rarificar esta folha de papel remete novamente ao elemento da transparência, e da mutabilidade da matéria, umas transformando-se em outras, por um agente externo, aqui, não o vento ou a água, mas o ar constante.

Existe uma estreita relação dos orifícios realizados com a abertura de visão e a respiração, a visão passa a respirar, o tato também. A vida atravessa a folha. Esta obra me remete ao ensaio de Michel Serres sobre os sentidos:

> *Nossa pele poderia ser chamada de variedade, no sentido preciso da topologia: fina folha de pregas e planos, salpicada de acontecimentos e de singularidades, sensível às vizinhanças; discreta quando a perfuram, constantemente olhos.....*[84]

Podemos estabelecer semelhanças entre esta obra e a primeira citada, a camisola sendo soprada. Aqui a folha recebe uma outra forma de sopro, provocando uma mudança em sua natureza, provocadora de comunicabilidade, abertura, sensibilização, mas que também destrói parte de sua leitura e de sua compreensão. Uma vez dispondo as folhas todas juntas, ressalta-se o caráter de textura unificadora dos poemas, todos feitos da mesma matéria, papel, palavras, furos e ar (fig.80). Podemos também estabelecer

84 - SERRES, 2001, p.56.



Fig.79 - *Sem título*, objeto, 1997.

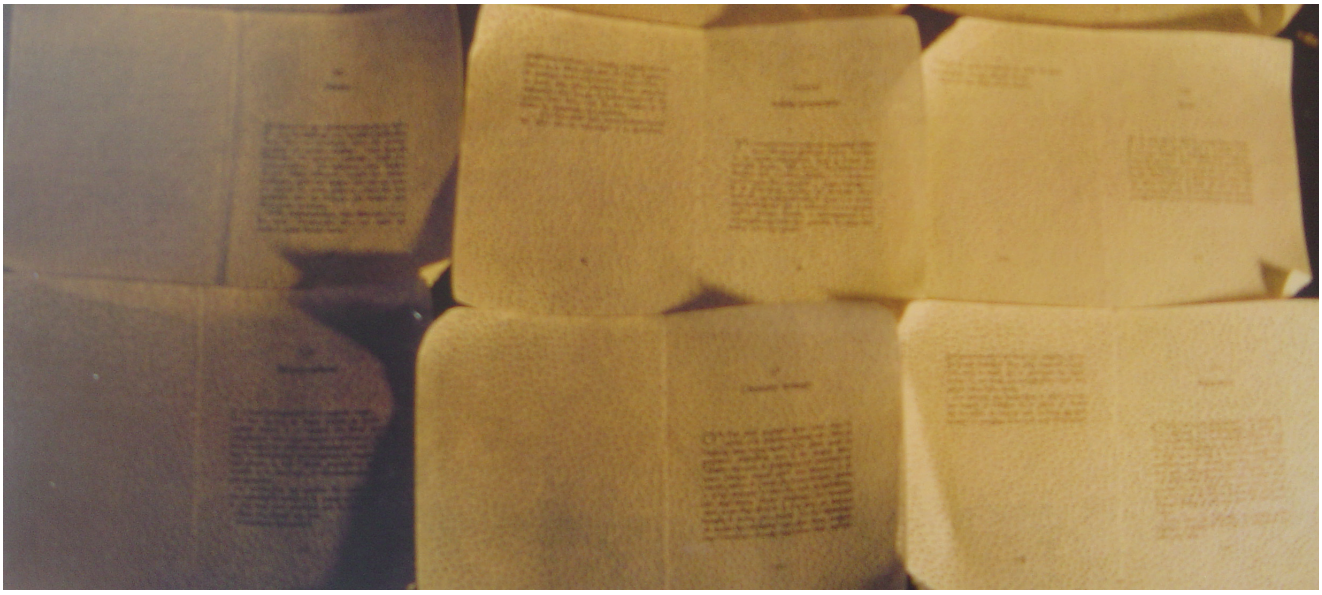


Fig.80 - *Sem título*, objeto, 1997.

similitudes desta obra com a da blusa dentro da água (fig.67). Aqui o corpo apresenta-se como a palavra; a roupa, o papel; e o elemento externo, o ar, que infiltrado pelos mesmos pregos que bóiam ociosos na outra obra, aqui provocam a ação. É o rastro desta ação o elemento primordial desta obra.

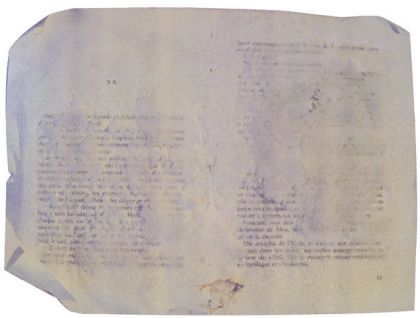


Fig.81 - *Sem título*, objeto, 1997.

Na obra da fig.81, podemos identificar a textura criada novamente por uma folha de papel, palavras e açúcar. O açúcar translúcido cria uma membrana irregular sobre o texto, obstruindo sua leitura mas criando uma leitura justaposta. Tessitura sobre tessitura, a substância açúcar toca as letras, veste as letras, camuflando-as, deixando entrever apenas algumas frases, algumas palavras. Uma nuvem de matéria açúcar cobre o texto. O corpo texto transforma-se, orgânico e perecível, indecifrável em sua essência.

Um casaco recebe a adesão de um elemento vegetal, e num processo de fusão, o tecido seda transforma-se em tecido grama pelo contato (fig.83). A transparência é substituída pela transformação, vê-se a grama não só refletida na presença do casaco, como metamorfoseada nele. A impressão que se tem é de que foi brotado da grama, adotando a forma de uma vestimenta e de que assim tendo vivido o ciclo de um vegetal, será englutido novamente pela terra que o brotou. O ver, sentir a grama, evolui para o vir a ser grama. Podemos estabelecer uma relação desta obra com o *Body-objects* de Ann Hamilton, no que tange a fusão corpo-natureza.



Fig.83 - *Sem título*, objeto, 1998.

A utilização de um elemento exterior aderindo à pele da vestimenta vem abordar

tanto a questão relacional dos seres viventes, da condição do corpo humano como perecível, quanto o objeto vestimenta como um resquício, rastro de uma passagem. A condição da grama seca pertence a um estado alterado, resultante de condições ambientais, exteriores a ela, ou temporário. Podemos fazer assim uma analogia com o nosso corpo, que sofre alterações a cada minuto e só pode ser analisado ou retratado de uma determinada forma naquele exato instante.

O fenômeno das misturas em alguns de meus objetos analisados aqui passa pelo processo de alteração. Um objeto alterado pressupõe uma força exterior nele incidida, moldando-o diferentemente, transformando sua constituição. Uma vez transformado fica o objeto impregnado desta força imanente e que ao mesmo tempo é capaz de transladar de corpo a corpo. Fica a precipitação deste corpo transformado em outro. A fig.82 mostra um corpo assim. Um sapato foi coberto por uma mistura de clara e açúcar, salpicado com cravos em seu interior e levado ao forno. A mistura se solidificou, formando uma crosta lisa em sua superfície, mas que ao mínimo toque se desfazia, soltando lâminas ou desfazendo-se em pó. Este objeto passou a pertencer a um lugar , que diferentemente de um sapato apenas negado em sua utilidade, estaria alterado na hipótese desta utilização. Calçar o açúcar, tocar os cravos com a planta dos pés. A idéia é acompanhada da sensação e da imagem. Penso nos objetos relacionais de Lygia Clark e em como ela instaurou uma relação com eles. Aqui o objeto está suspenso, ainda imbuído de seu estatuto de objeto de arte, mas a relação se dá no pensamento, talvez catalizando forças semelhantes as que a artista utilizava?

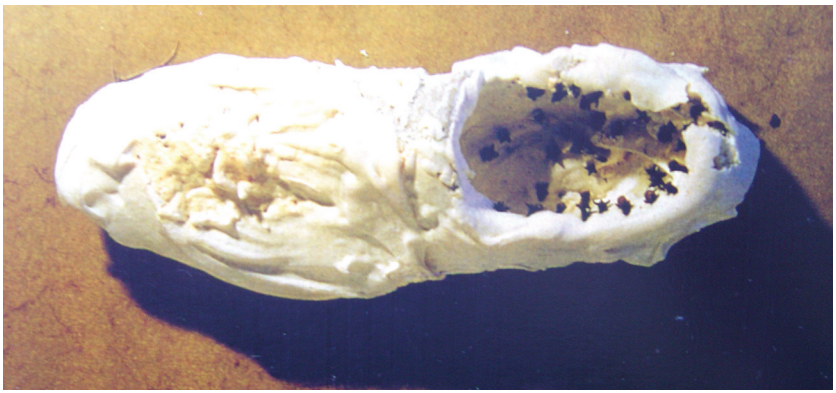


Fig.82 – *Sem título*, objeto, 1998.



Fig.84 - *Sem título*, pintura, 2002.

Na obra vista na fig.84, retomo o mesmo princípio do questionamento da materialidade – corpo-vestimenta-meio, neste caso abordando uma camisa dobrada colocada no meio de um aglomerado verde, uma floresta talvez. A textura do verde se faz presente, assim como dos pequenos galhos retorcidos, as nuvens de musgo e mofo, sugerindo uma atmosfera húmida e fria. Os galhos envolvem a blusa de maneira acolhedora e também com o poder de sorvê-la para este meio. A blusa não se torna vegetação, está no seu limiar, é mais que um contato. Parece estar prestes a ser incorporado por ela. Não seria esta relação blusa-natureza o indício da dicotomia do homem racional-natural, com todas as suas inflexões? Gotejamentos brancos seguem os botões: lágrimas, larvas, espermatozóides, todos cairiam no verde e ajudaria a brotá-lo novamente, num movimento cíclico.

Na instalação *Saia branca gelo branco,* 1994, (fig.85) a textura apresenta-se com grande ênfase. Foram criados dois planos de superfícies distintas. O chão possuía uma textura macia que oferecia pouca resistência aos pés, portanto os visitantes afundava-os completamente na palha de arroz durante toda a exibição. Este chão, feito de substância maleável, tinha o objetivo de não oferecer resistência ao visitante e fazê-lo literalmente perder o chão, o equilíbrio, além de absorvê-lo para dentro da instalação.

Aqui o que era chão, resistente, estável, um ponto seguro, ou o que poderia ser grama, uma pele sensível, ligeiramente macia, era na verdade um afundar repentino, um imergir sem volta. Os sons que



Fig.85 - *Saia branca gelo branco*, instalação, 1994.

os passos dos transeuntes emitiam adicionavam a obra o seu caráter sensorial, fazendo com que tivessem consciência de cada passo, e de como eram dados. Duas paredes que se uniam eram cobertas com um tecido branco e fino incrustado de palitos. Estes pendiam pelas metades para fora do pano, formando uma pele de pelos duros ou de espinhos de madeira, que se aglomeravam vez por outra em círculos. O objetivo era criar uma sala de absorção sensorial, aonde eles estariam imersos em diferentes sensações, mudar por alguns minutos seus parâmetros de concretude, suficiência e estabilidade, tramar com eles novas redes de assimilação da obra, trazendo-os para dentro dela. A retexturização das superfícies das paredes e do chão subverte a ordem do espaço, prolongando suas peles por todo o recinto.

Na fig.86 vemos um desenho de Louise Bourgeois que faz parte de uma exibição de obras inéditas em 2006, parte de um acervo que retrata as paisagens de sua infância. Esta em particular me parece muito relevante para a compreensão de sua forma de sentir o mundo, com a força e brutalidade características de suas obras. Os montes se movimentam em linhas contínuas, grama, terra ou cabelo. As ondas seguem em movimentos circulares, cobrindo toda a superfície de visão e retexturizando o solo com as linhas de seu olhar. O mundo em pele de cabelo, contorcendo-se em fibras, o contínuo de seus próprios cabelos, de seu próprio corpo. A textura criada humaniza o solo, que vibra e rumoreja. As linhas que traçam este desenho nos olha de perto, com alguma identificação que nos integra e que ao mesmo tempo nos perturba por este pertencimento.

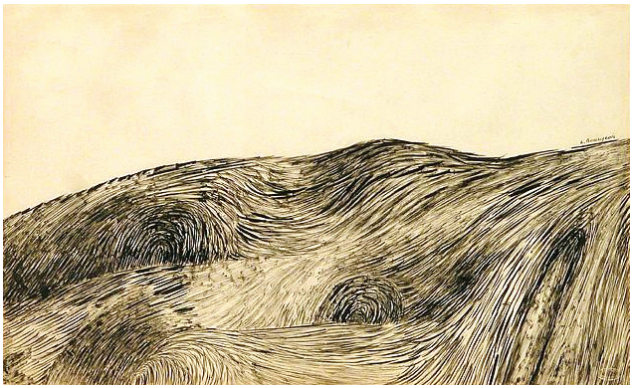


Fig.86 - Louise Bourgeois, *sem título,* desenho,1950.



Fig.87 - Ann Hamilton, *tropos*, detalhe da instalação, 1993.

É na organicidade das linhas que a paisagem nos contorna, assim como em *Tropos*, (fig.87) de Ann Hamilton, uma instalação já citada aqui, em que o solo da galeria é coberto por uma vastidão de crinas de cavalo, dispostas em ondas que reverberam sua matéria. O chão de crina faz alusão ao pertencimento a um corpo. Resta então a relíquia, o rastro, neste caso imperecível e animal, este mar/organismo/pele a pisar, a tocar. O contato com o que é tecido, e aqui diz-se que Hamilton teceu este chão, preconiza um acontecimento, mesmo que antecipado pela possibilidade do toque. Denis Hollier, no livro dedicado à esta exposição, diz a este respeito que é possível ver sem ser visto mas é impossível tocar sem ser ao mesmo tempo tocado. *Nunca se sai intacto de um contato*.[85] Esta experiência de sentir o mundo através do corpo, segundo Ann Hamilton, esta entrada no mundo através da pele, é a mais importante, a que leva ao conhecimento. Ela afirma que temos que confiar nas coisas as quais não podemos nomear, e é assim que ela orienta o seu trabalho, desconfiando-se de um discurso pronto, das palavras, e calcando sua obra na afetividade dos sentidos.

Na tela abaixo (fig.88) vemos uma saia vermelho vivo sobre um fundo claro como areia e pequenas névoas circulares. Esta saia tem uma aparência que difere das anteriores pois apresenta uma densidade de matéria e peso que as outras não possuem. Aqui o que deveria ser tecido se solifica em

85 - HOLLIER apud HAMILTON, *tropos*, 1994, p.59.



Fig.88 - *Sem título*, pintura, 2004.





Fig.88 - Detalhe.

algo como a carne. Não consegue-se definir exatamente do que é feita sua superfície pois tem-se uma massa que torna-se disforme, liquefazendo-se, aglomerando-se, como as lavas de um vulcão. Em alguns pontos ela se rarefica como se fosse afinar-se em tecido e alguma luz pudesse transpô-la, mas a visão de seu interior está praticamente vedada por sua consistência. As extremidades abertas da parte superior e inferior desta forma em cone dá indícios de que é oca, porém contém uma substância volátil ou aquosa que paira no seu interior, definitivamente mais etérea que a camada externa. Percebe-se portanto um antagonismo aparente, a superfície que demonstra um corpo denso e compacto na verdade é uma parede fina que encerra ar em seu interior. Mais uma vez a matéria se enche de ar, no entanto aqui sua aparência confunde ou realiza o teatro necessário para o jogo da carne, da matéria viva. Percebe-se a transmutação do que era tecido em carne, a transubstancialização do tecido fio para o tecido celular, num jogo imaginativo.

A dobra



Ao realizar estas superfícies que cobrem a roupa, ou revestem objetos, estaria eu tentando tocar as suas dobras? As suas verdadeiras dobras? Suas dobras não seriam o reflexo das minhas, de tudo o que se move e se transforma, desdobrando-se de uma única fonte? Não estaria eu tentando achar aonde uma dobra encontra a outra, em uma superfície ondulante aonde tudo estaria conectado? Na medida em que todos somos partículas e tudo é formado por uma miríade de pontos e fios, não seríamos todos os seres que se mostram feitos de um tecido semelhante?

Quando realizo pinturas tenho um grande prazer em esticar o tecido e dobrá-lo por trás da tela. Toda esta parte invisível, o tecido que vai ser coberto, as dobras que ficam escondidas faz parte de um trajeto cujo resultado só se apreende pela bidimensão, ou a criação de um plano perfeito para se criar ilusões. As dobras reais, o volume, permanece escondido (fig.89).

O movimento da dobra envolve o movimento da curvatura do universo, que segundo Gilles Deleuze, abordando a visão de Leibniz acerca da dobra, prolonga-se segundo três outras noções fundamentais: a fluidez da matéria, a elasticidade dos corpos, a mola como mecanismo. Um movimento que reduz e amplia, na dobra e redobra, extendendo sua força até a formação de um corpo segundo


Fig.89 - Dobras atrás de uma tela, 2006.

cada espécie. O corpo, este é o ponto da nossa dobra. Corrijo, não seria um ponto, mas uma dobra, pois o ponto não consistiria para Gilles Deleuze o menor elemento, mas sim a dobra, esta articulação. Pois não faríamos palavras facilmente com letras avulsas, mas sim com sílabas, a mola do contínuo, pois este corpo não se separa em partes:

> *É isso que Leibniz explica em um texto extraordinário: 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.*[86]

O labirinto do contínuo não seria uma linha cartesiana, tão pouco algo como areia fluida, mas como uma folha de papel ou um tecido decomposto em movimentos curvos, a dobra:

> *A divisão do contínuo deve ser considerada não como a da areia em grãos, mas como a de uma folha de papel ou a de uma túnica em dobras, de tal modo que possa haver nela uma infinidade de dobras, umas menores que outras, sem que o corpo jamais se dissolva em pontos ou mínimos.*[87]

Na impossibilidade de nos dissolver em pontos ou mínimos cabe a nós multiplicar nossas dobras e vendo-nos assim um elemento deste contínuo, uma matéria-dobra e matéria-tempo, percebemos a afinidade entre matéria e vida. Como não imaginar a afinidade entre matéria e vida? Entre orgânico e inorgânico, assim como vimos nas misturas anteriormente? Deleuze ressalta que a matéria orgânica

86 - DIDI-HUBERMAN, 2005, p.17.
87 - Ibidem, p.18.

não seria o contrário da inorgânica, constituem a mesma matéria, porém submetidas à diferentes forças ativas. Um organismo possui dobras endógenas, enquanto a matéria inorgânica define-se por dobras exógenas. O organismo vivente tem uma determinação interna em virtude da pré-formação que o faz passar de dobra em dobra até o infinito, ao passo que o inorgânico tem sempre no meio exterior aquilo que o penetra e o modifica. Além das variantes dos tipos de forças exercidos sobre ambos, Deleuze fala da fusão com a natureza que se dá no interior de um organismo: *os membros de um corpo vivente estão repletos de outros viventes, plantas, animais...*[88] e mais adiante afirma:

> *...quando um organismo é chamado à desdobrar suas próprias partes, sua alma animal ou sensitiva se abre a todo um teatro, teatro em que ela percebe e sente de acordo com sua unidade, independentemente do seu organismo e, todavia, inseparável dele*.[89]

E é talvez a este teatro que se referem muitas das obras analisadas neste texto.



Fig.90 - Anônimo, *Coeur du Christ*, gravura sobre madeira, 1460-1475.

Sobre a não existência de crença sem a desaparição de um corpo, Didi-Huberman diz em seu ensaio *Phasmes*, : *Não existe crença sem organismos 'inacreditáveis' aonde se enrolar - dobrar, desdobrar, redobrar, envolver, reenvolver – um ato visual de devoção.*[90] Ele se refere a uma gravura alemã de origem anônima, *Coeur du Christ,* de 1460-1475 (fig.90). É uma gravura muito intrigante que retrata o Cristo na cruz, com seus pés e braços abertos, tendo ao centro uma figura oval com contornos de dobras, como uma massa indefinida, um tecido plissado e uma abertura. É curioso observar esta forma tão abstrata e condensada conceitualmente. Sua redução em tecido

88 - Ibidem, p.23.
89 - Ibidem, p.27.
90 - DIDI-HUBERMAN, 1998, p.196 (tradução nossa).

dobrado, órgão embrionário, gestacional, situa-se em um estado de transição, que sabemos vivo, através da liturgia, e em eminência de reencarnação. Didi-Huberman discorre sobre esta forma ao mesmo tempo convexa – um coração inchado, e côncava – um útero oco, e a abertura praticada significando ao mesmo tempo, a agonia e o parto:

> *O que é entregue à visão como paradoxo insustentável da corporeidade constitui o sentido mesmo de uma visão encarnadora aonde trabalham a reversão figural e a lógica da dobra imaginária: trabalho destinado a converter o detalhe orgânico (algo que está no corpo) em verdadeiro lugar morfogenético (algo no qual o corpo se forma)*[91]

O admirável fenômeno descrito por Didi-Huberman na observação desta gravura do século XV poderia ser aplicado a grande parte de dobras surgidas em obras tridimensionais posteriores: o antropomorfismo presente, porém submetido a uma extraordinária decomposição, que nos coloca, segundo ele, em uma dupla distância: em alguma parte entre o mais profundo do dentro e o mais longínquo do de fora. Este tecido seria o lugar instaurado para residirem as nossas dobras, um lugar neutro, atemporal, tão convincente quanto à nossa origem que resiste a toda redução, ela mesma já catástrofe, delimitada em limites impossíveis.

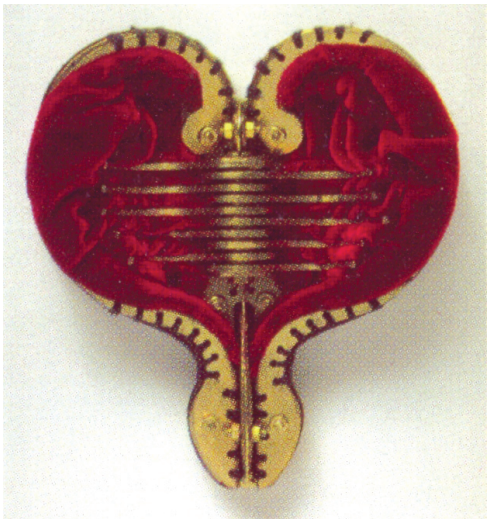


Fig.91 - Cathy de Monchaux, objeto, 1996.

As dobras do coração de Cathy de Monchaux, artista inglesa, (fig.91) são de veludo e ocupam a cavidade articulada de metal de forma a criar um volume de carne macia e reluzente, uma caixa de música? Sem dúvida uma caixa dobrável, adorável, emoldurada por contornos sinuosos. Ela escolhe materiais sedutores e que possibilitem deflagrar uma sensação agradável

91 - Ibidem, p.195.

no observador, ao menos à distância. Segundo a artista, suas obras são a princípio seguras, belas e negociáveis, mas em um segundo momento tornam-se quase amedrontadoras, repulsivas, perigosas e difíceis de definir. A mistura do metal e do tecido sem dúvida remete a uma analogia anatômica e as dobras são imprescindíveis para a realização do movimento de abrir e fechar. A dobra induz ao movimento, à abertura do objeto. As chapas de metal são colocadas muitas vezes em camadas. Estas, físicas e conceituais, refletem a visão da artista sobre a existência, que segundo ela não é um evento em linha reta. Camadas e dobras, na interseção destes dois domínios ela prega seus pinos, define a sua forma, e seu corpo está pronto. Penso nas dobras da touca de banho (fig.56), e em como ela me remete a um corpo, uma alga talvez. A forma com que ela se fecha para dentro de si definindo um espaço interior e como em oposição o coração de Cathy Monchaux apresenta-se aberto. Um corpo aberto sempre causa espanto e repulsa. Mas ela desnovela o mecanismo. Abrir e fechar. Revelar, esconder. O veludo é sedutor o bastante para fazer-nos querer descobrir o que há dentro, tocar o seu interior.

As curvas

Neste lugar delimitado por dobras, as curvas fazem o seu embaraço e desembaraço. Na pintura da fig.92 vemos um casal. É curioso dizer isto pois o que existe são duas indumentárias, um vestido e uma outra roupa. O vestido tem em seu interior linhas onduladas que volteiam, que se interrompem em alguns momentos, formando uma espécie de estrutura e continuam sem se interromper ao final da roupa (fig.93). Ela continua e adentra um espaço do campo que se assemelha a uma lagoa verde, ou a um gramado (fig.93). De toda forma um local exterior a ele. Esta linha retorcida que se dobra sobre ela mesma, aparece como dobra endógena, ou exógena, e reverbera sobre o gramado, como se existisse por todos os lados. Desalinhavando a cena, desnudando a vertigem do sonho humano, as linhas curvas puxam o fio das nossas dobras mais internas e mais distantes. Ondas veias, ondas pensamentos. Este motivo da linha ondulante aparece outras vezes em meu trabalho como um elemento importante. Seja nas linhas corrediças de algo como um fluxo sanguíneo da fig.31, seja no rio caudaloso que corre sobre uma espécie de neve, como uma presença viva, que só poderia ser se corresse assim, como hera que avança sobre um jardim.(fig.94)



Fig.92 - *Sem título,* pintura, 1999.

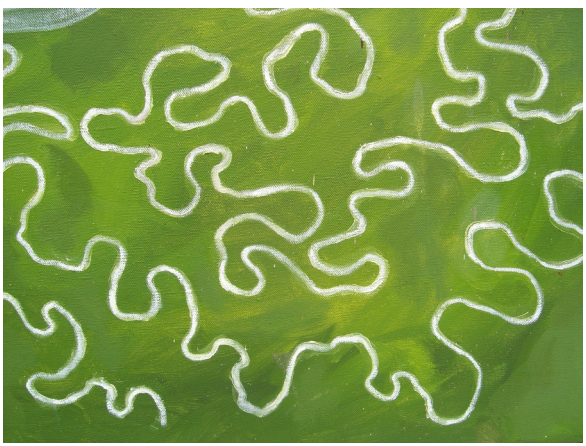


Fig.93 - Detalhe.



Fig.94 - *Sem título*, pintura, 2001.

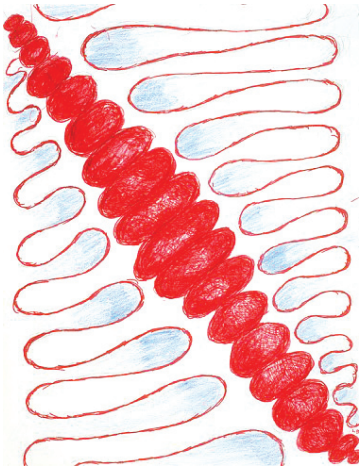


Fig.95 - Louise Bourgeois, *Swing over the metronome*, 1997.

As curvas induzem e prenunciam um movimento. Nos dois desenhos de Louise Bourgeois (figs. 95 e 96), vemos o movimento como fator de circulação e pulsação. As cores e as formas nos levam a uma analogia com sistemas orgânicos, não apenas em sua estrutura, mas na organicidade de um pensamento, de uma sensação. A cor vermelha sugere a presença de vida e o rosado de uma membrana de pele. Em *Swing over the metronome* (fig.95) um filamento central de pequenos glóbulos, ou ovos, ou casulos ou células, estabelece uma relação com as linhas laterais, de atração ou magnetismo aonde as extremidades destas se enchem de um azul vaporoso próximo do filamento. O movimento das linhas laterais desenha forma e contraforma, côncavos e convexos que entram em vibração com o filamento. Qual uma visão microscópica do corpo humano este desenho traz detalhes de um evento que envolve a criação de algo, algo com efeito multiplicador e que reverbera em cada partícula de seus elementos. Deleuze comenta em *A Dobra* que o que define um organismo são suas dobras endógenas, ao passo que a matéria inorgânica tem dobras exógenas, determinadas sempre do exterior. *Os corpos viventes são máquinas ainda mesmo nas suas menores partes, até o infinito.*[92] As dobras do desenho em questão delineiam as dobras em um espaço abstrato, um sistema de molabilidade existente em cada parte de nosso corpo, extendendo aos pensamentos e aos complexos sentimentos da artista.

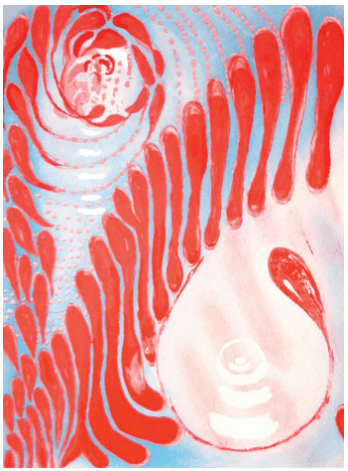


Fig.96 - Louise Bourgeois, *Intaglio*, 1994.

Em *Intaglio* (fig.96) vemos a passagem de uma corrente de glóbulos vermelhos, línguas, espermatozóides, talvez, contornando um organismo de pele rosácea, um óvulo, uma célula, e este

92 - DELEUZE, 2005, p.21.

movimento se dá de forma pré-determinada, eles seguem uma direção, tal como Deleuze fala da pré-formação, uma direção a ser tomada para a constituição de uma espécie específica. Os elementos vermelhos da esquerda exercem movimentos circulares, assim como o faz o da direita. Eu gostaria de atentar para o aspecto orgânico destes desenhos mesmo que não venham a retratar um fato desta natureza.

Podemos notar as curvas nas obras de Leda Catunda contornando paisagens, bocas, bolsas e línguas, barrigas, cachos e entrelaçados. Sua obra é permeada de formas que são, segundo a artista, arrendondadas, táteis e não agressivas. O seu surgimento no cenário brasileiro das artes se deu com a incorporação à obra de uma série de materiais que iriam caracterizar a sua liberdade de criação. Tapetes, cortinas, almofadas, tules foram inseridos em sua pintura. As formas utilizadas, a leveza e um certo humor com que são trabalhadas fazem com que o espectador se sinta acolhido, convidado, sem deixar de ser surpreendido. Penso na questão das curvas em seu trabalho e em como delineiam formas que se acoplam ao olhar orgânico.



Fig. 97 - Leda Catunda, *Tamoios,* colagem, 2003.

A molabilidade da colagem *Tamoios* de Leda Catunda (fig.97) fica clara quando observo esta forma que me remete a um furacão ou à uma estrutura trançada, ambos com estruturas helicoidais. Suas línguas agora fazem parte de um estrutura complexa, que se retorce sobre ela mesma, indo e voltando, passando pelo mesmo ponto do eixo, efetuando multiplicação e retorno. Molas de lugares, molas de tempo. Margarett Atwood fala de uma espécie de mola em seu conto:

> *O tempo se dobra, ele disse, querendo dizer que à medida que o tempo passa ele encolhe, sob um calor extremo, sob um frio extremo, e o que é passado fica mais próximo. Você pode demonstrar isso fazendo pregas numa fita e enfiando um alfinete nela: ponto dois, antes metros distante do ponto um, agora bem ao lado dele. Será o tempo/espaço como um acordeão, mas sem música?*[93]

Nesta obra Leda Catunda efetua um acordeão, uma bela imagem que implica movimento, e ao mesmo tempo nele plasma locais geográficos, pertencentes a instantes diversos, que podemos acessar como um arquivo, como se pudessem coexistir em um mesmo espaço e tempo. As línguas ou o que vemos das extremidades deste turbilhão parecem ser volumosos e macios, e assim nossa mente pensa caber os lugares-pensamentos ali, e sabe que ali continuarão. Assim nos refletimos neles, com ela compartilhamos seus lugares, que se tornam meus, a minha sensação de grama, das paisagens que vi, construindo as minhas dobras de memórias e sentimentos em relação à elas.

93 - ATWOOD, 2006, p.159.

O redondo

Uma curva contínua e constante encontra-se a si mesma em um círculo. É o traçado da mola evocada por Deleuze, curvas descrevendo movimentos circulares e avançando no espaço. O círculo fecha sobre si mesmo, sem nenhuma referência de posição, o corpo perfeito. A linha que não pára, efetua uma aceleração constante e não oferece resistência. É a forma para a qual parecem desejar converter todas as curvas, a forma original. As curvas permeiam muitos de meus trabalhos como um elemento expressivo que ressurge com frequência. As formas ondulantes semelhantes a um lago, ou uma poça aparecem nas pinturas das figs. 73 e 92, na saia Plasmas (fig.148) e nos desenhos das figs. 2 e 3. Ao refletir sobre o círculo vejo que é a base das saias e também é a forma que ondula em diversas obras. Na instalação mostrada na fig.101, dispus uma esfera de plástico inflada suspensa no meio da sala. Nas duas extremidades foram instalados espelhos que cobriam toda a parede. A esfera era grande o bastante para quase não permitir a circulação de transeuntes. Os observadores poderiam olhar para dentro dela através de um pequeno visor transparente à altura do olho e vislumbrar as repetições da esfera realizadas pelos espelhos, infinitamente. O trabalho realizado envolvia a pesquisa em transparência, no entanto vejo como esta esfera reafirma sua existência como corpo, revelando o seu interior e reverberando sua multiplicação na molabilidade da reflexão. Nas imagens saliento a organicidade evocada pelos círculos nas obras de alguns artistas. Na fig.98 vemos um desenho de Louise Bourgeois, uma forma originada em um ponto. Do eco do ponto forma-se os anéis circulares, um volume. Na obra *Ringaround Arosie*, de Eva Hesse (fig.99), a circularidade evoca a sensualidade de um brotamento, referenciando a gravidez da amiga Rosie e a cantiga de roda com o nome do título. Na série *Wreaths to Pleasure* de Helen Chadwick (fig. 100)



Fig.98 – Louise Bourgeois, *sem título*, 2002.

podemos ver imagens de composições feitas com flores. Elas as utiliza misturadas à produtos como gel de cabelo, detergente e outros produtos de limpeza, muitas vezes tóxicos. A série fala da intransigência da atração e de reprodução do orgânico, fazendo alusão aos rituais de amor, e também de morte. O que adiciona ao caráter orgânico das imagens é o formato escolhido por ela, que sempre parece fazer retornar o olhar ao centro, ao umbigo da imagem.



Fig.99 – Eva Hesse, *Ringaround Arosie*, 1965.

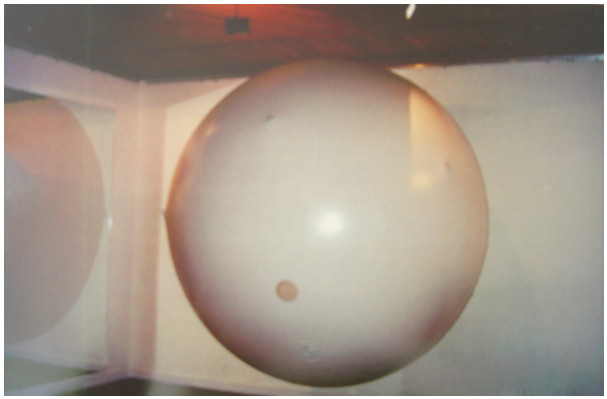


Fig.101 – *Sem título*, objeto, 1994.



Fig.100 – Helen Chadwick, *Wreaths to Pleasure*, 1992-93.

A Saia ou a abertura para o infinito ou o jogo dos vazios



Vôo

Quando o mundo era considerado plano, ou algo como um platô quase plano, sua superfície se estendia pela existência das coisas até desaguar no infinito puro, aquele lugar que assombra pela escuridão e fascina pela grandeza, pelo vazio e pela presença do tudo ali contido. Quando pensamos na fisiologia de uma saia e no seu desaguar, vemos a matéria que pende, sólida, liquefazendo-se rumo a uma natureza mais abstrata que o corpo que ela guarda, ou que faz dançar. No seu movimento de desaguar e de girar, percebemos suas características de substância líquida, aquosa, que escorre o tecido e faz dele sólida cachoeira, num movimento vertical de queda e sustentação. É preciso que exista o alto e o baixo, o espaço entre eles e a saia em sua queda e as diferentes possibilidades de vôo. A saia da toalha de mesa começa aonde seu suporte termina, deixando-a desabar, segura, em dobras, em águas. A cortina pende dos ganchos e cai da mesma forma, tecido preso e solto, o antagonismo de sua presença como saia.

A saia como elemento da vestimenta origina-se da forma circular, e partindo da cintura, segue círculos concêntricos em angulação e extensão variada em direção ao chão, mas em direção ao nada, ao vazio, ou infinito, como o platô mencionado. Se as formas designam elementos expressivos, a saia possui

forças divergentes: vetores voltados para baixo, indicando a queda da matéria sob força gravitacional, e vetores voltados para cima indicando suspensão e até levitação. Este último vetor, de acordo com o grau de circunferência da saia e do tecido utilizado indica capacidade de planar, assim como um pára-quedas, recebendo o ar pela parte inferior. Ressalta-se também os vetores circundantes, que indicam a capacidade giratória desta saia, que invisíveis, estão sempre circulando em cada circunferência, contornando o corpo vestido, continuamente. Este fascinante jogo de vetores proveniente de sua morfologia faz da saia um elemento expressivo singular.

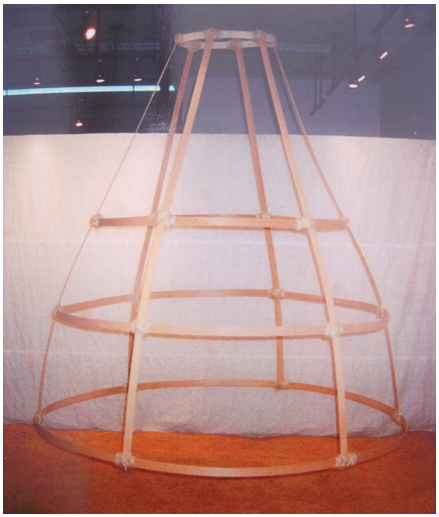


Fig.102 - *Sem título*, objeto, detalhe da instalação - *Saia branca gelo branco,* 1994.

Na instalação *Saia branca gelo branco* (fig.102), apresentei um suporte de saia em madeira feita de círculos concêntricos e sustentados por linhas laterais. Este é o esqueleto da saia que dará a sua forma e assemelha-se a *crinolina* ou *averduga, donaire, guarda-infantes, merinaque*, ou a base da saia balão geralmente fabricada com ossos de baleia.

A angulatura que ela possui indica o limite de abertura que esta armação de saia pode atingir, ampliando cada vez sua dimensão como objeto, arrematando mais ar para dentro dele. Aqui percebe-se os vazados deixados em aberto na saia, esqueleto que deixa o ar circular, provocando a entrada da substancia fluida, aérea, permitindo a comunicação objeto-ar, assim como na folha de papel com pequenos furos (fig.79).

A saia tem a embocadura do objeto que contém, a contra-forma, o não corpo, o corpo vazio. Saia casa, múltipla, de muitos cômodos. Considerando o corpo humano como forma linear vertical, esta saia de grande envergadura provoca uma deformação considerável em seu corpo, funcionando como prótese, um prolongamento estético ou auxiliar para uma determinada função. Mas também funciona

como a construção de um novo corpo, distante do concreto, que aproxima-se de um corpo desejado ou sentido, um corpo imaginado. Gaston Bachelard reflete sobre a imaginação ser a capacidade de uma imagem presente fazer pensar numa outra ausente:

> *Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de 'formar' imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de 'mudar' as imagens.....Graças ao ' imaginário', a imaginação é essencialmente 'aberta', 'evasiva'.*[94]

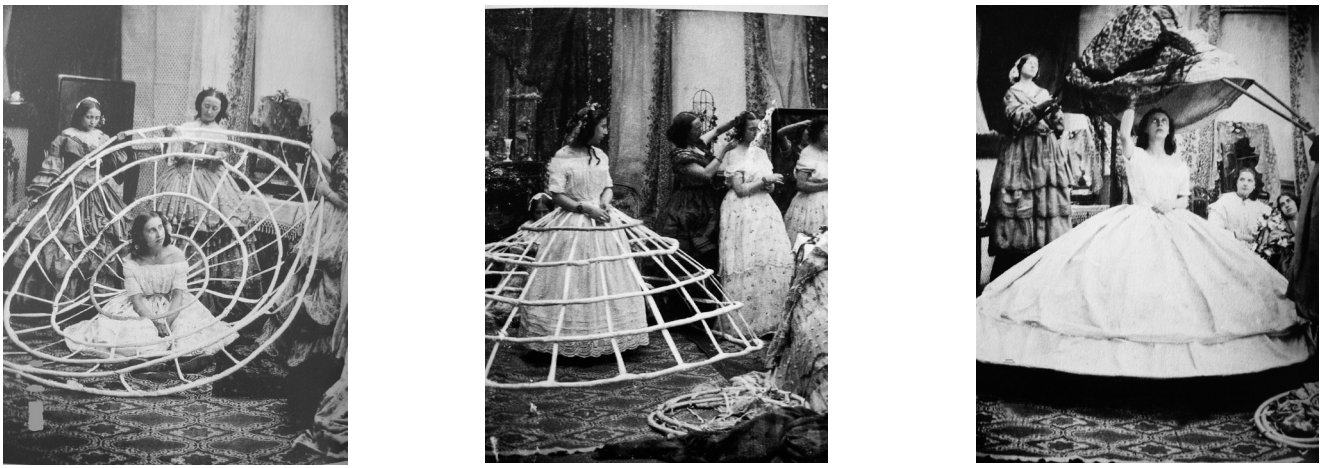


Fig.103 - Crinolina no séc XIX.

Observada de hoje, esta saia de crinolina (fig.103) parece-nos a extensão de um corpo impossível, uma invensão quase de vôo e delírio. Se observarmos o espaço ocupado por ela e a quantidade de ar por ela englutido veremos que constitui um objeto que amplia a base do corpo mas não o fecha completamente, deixando o ar e a visão penetrarem por entre as frestas deixadas pelo andar. Quando percebemos a impotência do corpo da mulher que assenta, levada à exaustão – pois neste caso a armação é feita de tecido, o que o torna ainda mais pesado e difícil de portar – nos damos conta desta parafernália de vôo ou adentramento no espaço de maneira diversa de nosso próprio corpo,

94 - BACHELARD, 2001, p.1.

desta deformação voluntária e utópica. O aspecto do vôo e da suspensão está quase sempre presente nas obras em que represento a saia na minha obra. Observando o desenho de um pára-quedas concebido por Leonardo da Vinci (fig.104), estabelecemos as relações físicas entre este e a saia, no caso a crinolina, que com seu diâmetro avantajado nos proporciona uma melhor comparação. Vemos nesta imagem a queda de um corpo sendo amparado por esta forma piramidal, com uma base larga de onde os fios são presos e amarrados a este corpo. O pára-quedas provê a queda flutuante, o amenizamento do peso corporal, tornando sua queda gradativa. Por alguns momentos o corpo não pertence à terra, mas participa do elemento ar, fundindo seu corpo com ele e experimentanto um sonho rarefeito. O desvio maior da saia é o vôo por completo, tomando direções desejadas e rematerializando o corpo em vôo, adentrando o espaço vazio quase na velocidade do pensamento, ocultando o peso matérico.

Vemos, tanto no desenho contemporâneo de uma previsão da asa de da Vinci se terminada (fig.105), como no planador de Otto Lilienthal (fig.106), as folhas articuladas em leque, convertendo-se em asas e prestando-se ao vôo. Digressão ou fantasia, neste momento a membrana que cobre o homem articula-se de cartilagens para alçar seu vôo.

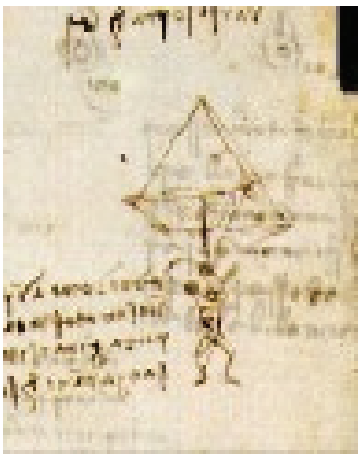


Fig.104 - estudo sobre pára quedas de Leonardo Da Vinci (Museu Leonardo, Itália).

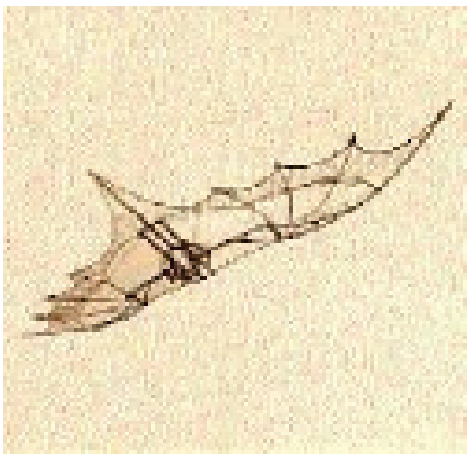


Fig.105 - desenho contemporâneo mostrando como seria a asa de Da Vinci se finalizada (Museu Leonardo, Itália).



Fig.106 - Planador de Otto Lilienthal.

A série de trabalhos chamada *Body Extensions,* da artista alemã Rebecca Horn investiga a alteração da forma do seu corpo através da criação de indumentárias. A obra *White Body Fan* (fig.107) faz parte desta série. Com tiras amarradas ao longo de todo o corpo, ela estira suas asas em direção ao céu, movimentando-as para frente, assim como uma borboleta, um pássaro, um sol. O corpo ampliado e com capacidade de voar é o que habitamos quando sonhamos, leves, nos deslocando para lugares distantes.

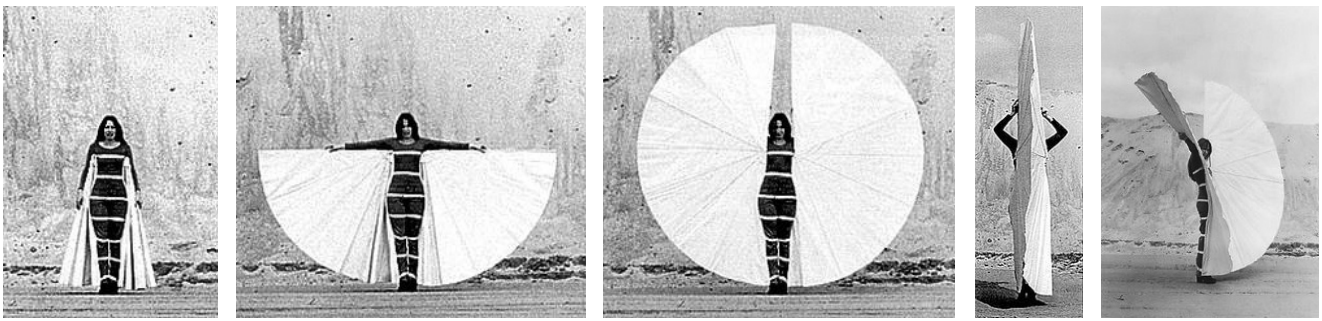


Fig.107 - Rebecca Horn, *White Body Fan*, 1972.

A saia da artista tcheca Jana Sterbak consiste em uma crinolina motorizada, meio saia e meio máquina (fig.108). Ela faz parte de uma performance onde o seu controle remoto pode ficar nas mãos da moça que a veste, ou nas mãos de um homem de terno que fica de pé na sala. Para entrar nesta saia a mulher deve se enfiar em uma calça de lona, aonde ela fica suspensa, com o domínio dos controles ou aguardando o controle alheio. Com toda a sua plasticidade, a indumentária, mesmo feita de aço nos remete a uma forma poética, torna-se ao mesmo tempo ágil e limitada. A artista cria a ilusão de uma independência do corpo, instabilizada pela idéia de prisão que flagramos também em obras de Hebecca Horn. Aqui a saia corporifica o sonho da máquina que torna o corpo completo e perfeito, livre de suas fraquezas físicas, mas prisioneiro da tecnologia. O ponto de partida das obras de



Fig.108 - Jana Sterbak, *Remote Control*, 1989.

Sterbak é o corpo, que para ela é a sua existência, sua única realidade. Um corpo cuja arquitetura é um container através do qual o corpo passa por um imenso leque de experiências durante a vida.

É muito interessante observar esta obra e ponderar sobre o seu vazio e cheio. Embora a moça habite a saia, esta parece vazia com todo o seu espaço. A moça permanece em suspensão, como de alguma forma desligada da saia, como se fosse partir e deixar a indumentária para trás, como um corpo inerte. Além disto a saia se torna o seu meio de locomoção, assim como um corpo e sua aparelhagem nos permite as experiências a que se refere a artista.



Fig. 109 - Jum Nakao,
A costura do invisível, 2004.

A saia delineia seus vãos em um dos vestidos apresentados no desfile do estilista paulista Jum Nakao (fig.109), feito em papel vegetal e ao final do desfile rasgado e retirado do corpo, como todo o resto da coleção. Esta saia me chama muita atenção, pois qualifica a forma sem saturá-la. Como se fosse um esboço de um espaço, quase uma casa, uma tenda, uma gaiola. Uma mulher anda e leva consigo um cilindro pontilhado, não a absorveu, está ali como uma forma rarefeita adaptada à sua cintura. Penso na pergunta de Pierre Boutang, lembrado no texto Patrícia Franca:

> *Existe em si ou para cada cultura, para cada idéia da relação da aparência ao ser secreto, um ponto de perfeição da vestimenta, um equilíbrio que todos reconhecem segundo ordens diferentes? Pelos menos, seria a partir dessa perfeição que os atos humanos tão decisivos de se vestir ou de se desnudar podem torna-se ritos*[95]

95 - BOUTANG apud FRANCA, 1996.

Penso sobretudo a que ato do vestir pertence uma saia do século XIX para os dias de hoje, tão recuada espacio e temporalmente? Digo o ato de vestir do artista, que a escolhe e a executa sob sua ordem interna, traçando algum ponto de equilíbrio.


Fig.110 – Junya Watanabe, 2000-2001.


Fig.111 - Junya Watanabe, 2000-2001.

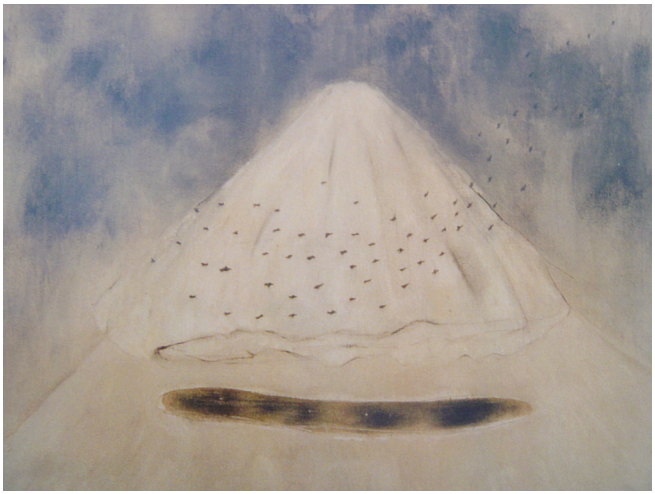
Estas indumentárias criadas pelo estilista japonês Junya Watanabe (figs. 110 e 111) encontram-se amalgamadas e ao mesmo tempo apartadas do corpo. Espraiando um determinado local, fazendo da saia um corpo em florescência, do dorso a pendência de um animal marinho, nas suas pregas e filamentos elas desconstroem o corpo. Criam um novo, inflado, fibrilante, barroco diria Deleuze. Para o filósofo, o modelo têxtil barroco é sugerido pela vestimenta que se liberta da subordinação ao corpo finito. São os vestuários largos, de ondas infláveis, borbulhante, envolvendo o corpo com suas dobras multiplicáveis, em vez de se limitar a traduzir as dobras do corpo. Eles tendem ao infinito. Analisando dobras de vestimentas barrocas ao longo da arte Deleuze comenta:

> *Em todos esses casos, as dobras das vestimentas ganham autonomia, amplitude, e não apenas por um simples cuidado de decoração mas para exprimir a intensidade de uma força espiritual que se exerce sobre o corpo, seja para revertê-lo, seja para restabelecê-lo ou para elevá-lo, mas sempre para revolvê-lo e moldar seu interior.*[96]

A mudança da anatomia pela vestimenta ocorre aqui em um duplo sentido Sua forma exterior é alterada criando corpo aonde não havia, ampliando as partículas de corpo até um lugar onde presume-se, o corpo não ia. Então, o que de nós iria aonde o corpo não alcança?

96 - DELEUZE, 2005, p.203.

O que tomaria uma forma abstrata de nosso corpo que não é ele próprio? Daí a substância espiritual evocada por Deluze na sua asserção acerca das dobras que excedem o corpo. Corpo e alma sendo distintos, a roupa ampliada promoveria este trânsito, este esboçar, este vai e vem entre os dois lugares. A segunda mudança seria sobretudo uma revelação. O corpo se mostraria em dobras como no teatro dos corpos mencionado por Deleuze, desfolhando-se, mostrando sua constituição de dobras infinitas, a sua complexidade.


Fig.112 - *Sem título,* técnica mista, 2005.

O desenho da fig.112 mostra uma saia suspensa no ar, de roda larga, e muitas dobras na sua parte inferior. O céu por trás dela é plúmbeo, com manchas disformes como um nevoeiro de matéria rarefeita. Há um caminho claro e sob a saia existe um buraco negro como carvão, a projeção desta saia refletindo tons dourados, formas que não são vistas. A saia voa, sustentada por algo que não é visível, vê-se claramente sua sombra, que também parece um buraco aonde ela caberia perfeitamente, também um espelho maculado do reflexo do negro do céu ou o seu fim. As pequenas partículas que a circundam, como pequenas moscas, ou um bando de andorinhas, pequenos aviões, após darem a última volta seguem juntos para o céu. Aqui o buraco paira como um assombro de hipótese, de futuro, mas de algo indissociável da presença saia, seu reflexo sombrio. As moscas, os aviões, partem após terem usufruído do objeto, pois são insetos, ou são andorinhas que visitam e se vão, numa mensagem coletiva, existe uma ordem natural, direcionam-se para aonde devem ir, são guiadas pelo instinto e voltam para o espaço negro do céu. A superfície do chão assemelha-se a um campo de pouso, uma estrada, um caminho. A saia situa-se neste lugar intermediário, entre o céu e o chão, neste lugar de vazio e acontecimento, de pouso e decolagem. A presença da saia é ameaçada pelo movimento circundante, o buraco, o abandono

dos insetos, o céu negro, no entanto os elementos confluem em harmonia para dizer que são maiores do que ela, numa organização inelutável e responsável mesmo pela sua existência como saia.

Pan

Na instalação *Volumen*, de Ann Hamilton, (fig.113) uma faixa extensa de tecido corre sob trilhos que circundam o corredor da galeria. A cortina/saia tem uma abertura que permite a visão do seu interior e também penetrá-lo.



Fig 113 - Ann Hamilton, *Volumen*, 1995.

O interior e o exterior deste objeto móvel estão conectados por esta abertura também móvel. Uma saia que se desdobra até o infinito, fazendo entrever os objetos do outro lado através da transparência do tecido. Se sabemos que antes da Idade Média portava-se vestimentas tubulares, sem grandes diferenças para homens e mulheres, vemos esta forma pendente delinear o corpo do homem e delineando em seu traçado uma forma de maior alcance, como um translado de um corpo, observando-o organicamente. Se analisarmos a origem da palavra saia em inglês, *skirt*, veremos que ela remonta o século XII e denotava a princípio um conceito mais genérioco, o *pan - la partie flottante ou tombante d'um vêtement,* ou seja, o que flutua, a aba, a queda do tecido de uma maneira geral. Foi apartir da Idade Média que a palavra *skirt*, assim como *jupe*, saia em francês, veio a designar a parte da vestimenta sobre os rins. A palavra

saia, portanto é este tecido que cai dos rins e do ventre e denota um limiar, uma borda. Da cintura para um ângulo infinito, em um movimento de procriação, de repetição.

As obras *Running Fence* (fig.114) e *The Gates* (fig.115) de Christo e Jeanne-Claude, distantes de quase trinta anos uma da outra, constituem belos exemplos do trabalho executado pelos dois utilizando-se telas de nylon, um material extremamente maleável mas resistente para os fins desejados, ou seja, a exposição às intempéries. *Running Fence* possui trinta e nove quilômetros e meio de tecidos ondulantes



Fig.114 - Christo e Jeanne-Claude, *Running Fence,* California, 1976.



Fig.115 - Christo e Jeanne-Claude, *The Gates,* Central Park, 1979-2005.

mas resistentes o bastante para se passarem por uma muralha, ou como é chamada comumente, uma barreira. Observando o aspecto físico da serpente de pano e os relatos dos presentes no local que se diziam maravilhados com o sons emitidos pelo contato do vento nas telas, *Running Fence* interfere nas colinas porque as perpassa sobretudo como condutoras, criadoras de novos espaços, mais saia do que parede.

Podemos estabelecer uma relação estreita entre *Volumen* e *Running Fence.* Ambas as obras desdobram sua maleabilidade horizontalmente correndo o espaço e distiguindo seu corpo do ambiente em volta. No caso de Christo, a importância do maleável vem juntar-se ao caráter efêmero da obra, a

que ele atribui grande valor e é mesmo a essência do seu trabalho. Sobre este aspecto de seu trabalho Jeanne-Claude declara:

> *Artistas do passado criaram obras em bronze, mármore, afresco, óleo, até em televisões, eles criaram obras que tem sido mitológicas ou religiosas ou retratos de uma paisagem. Mas existe uma qualidade nunca utilizada por eles, e é a qualidade do amor e da ternura que todos seres humanos tem pelo o que não perdura. Nós temos amor e ternura pela infância e pela nossa própria vida porque sabemos que não vai durar....*[97]

Ao observar estas duas obras, à luz das outras obras analisadas aqui, perguntamo-nos até que ponto a sua efemeridade reside no seu aspecto *pan*, na maleabilidade intrínseca do tecido. Jeanne-Claude faz alusão à tudo o que não dura, à vida propriamente dita, matéria maleável esta, quase água, fluida, corrente. Não estariam se encontrando de alguma forma, tecidos drapeados e vida, na sua fragilidade e flutualidade? Não estariam dialogando na mente e coração do espectador que é capaz de captar tudo aquilo com que se identifica e vibra?

A obra *The Gates* de Christo também pode ser relacionada com *Volumen* de Ann Hamilton. *The Gates* consiste em uma instalação de pórticos com cortinas de tecido de cor açafrão pendentes, dispostos nos caminhos do Central Park em Nova York. O caminho dos transeuntes é encimado de franjas laranjas que se movimentam como saias ao vento. Rodopiando, preenchendo as visões, a paisagem misturada ao tecido, o olhar segue os trilhos que vão passando. Os trilhos de *Volumen* andam sozinhos, em *The Gates* quem determina a sua velocidade são os passos dos caminhantes. Em *Volumen* o trilho contorna uma forma circular fechada, enquanto em *The Gates* os pórticos formam uma linha ondulante que contorna todo o parque. Ambos nos provêem da sensação de perder e achar algo, de perder-se e achar-se. Em algum lugar remoto da memória estão os momentos em que se entrava na cortina que pendia

97 - JEANNE CLAUDE, cf www.raffavoz.vox.

lá do alto em pregas e sentia-se seu roçar no rosto e o coração a palpitar no jogo de se encobrir e se mostrar. Os jogos de aparecer e desaparecer, velar e mostrar propostos por Ann Hamilton e Christo nos fazem relembrar a brincadeira analisada por Didi-Huberman de uma criança e seu carretel, que some e aparece. Aqui o tecido serve como este objeto frágil, *quase*.

Num certo sentido, é sublime. Sua energética é formidável, mas está ligada a muito pouco, pois pode morrer a qualquer momento, ele que vai e vem como bate um coração ou como reflui a onda.[98]

Volumen constitui um longo jogo de esconder, enevoando os objetos e fazendo-os aparecer novamente pela nesga aberta. Para os olhos de quem passa *The Gates* veda parte do céu, da paisagem, dos passantes, que reaparecem subitamente. Didi-Huberman cita uma passagem de Pierre Fédida, que presenciou uma cena de duas irmãs que após alguns dias do falecimento de sua mãe, brincam de estar mortas com um lençol de cama; imediatamente depois o transformam em vestido, casa, bandeira içada. Sobre o agir deste lençol sobre as meninas e vice-versa, Didi-Huberman comenta:

> *E, quando o lençol de cama se torna vestido ou então casa, a transparência representativa - a equação do lençol sudário – se abre inteiramente, quero dizer que voa pelos ares ao mesmo tempo que passa para um registro semiótico bem mais amplo e mais essencial, que a supõe e a inclui: dialeticamente ela se realiza, na medida mesmo em que se abre aos deslocamentos de sentido pelos quais a superfície branca indeterminada será capaz de recolher um feixe, impossível de conter, de sobredeterminações. E isto, sublinhemos, sem nada perder de sua essencial simplicidade material.*[99]

98 - DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 81.
99 - Ibidem, p. 87.

O que o autor nos mostra aqui é que esta simples superfície de pano constitui a espacialidade ideal para a nossa capacidade de *produzir um lugar, um receptáculo para os corpos, uma volumetria de estojo.*[100] E completa:

> *Quando se torna capaz de abrir a cisão do que nos olha no que vemos, a superfície visual vira uma 'pano', um pano de vestido ou então a parede de um quarto que se fecha sobre nós, nos cerca, nos toca, nos devora.* [101]

Encobrir-se com um pano significou uma perda, uma morte para as meninas que brincavam com o lençol; cada vez que nos lembramos dos nossos esconderijos sob as cortinas figuramos um segmento de morte para o mundo, de não existência para este mundo que não mais nos vê. Até um momento em que se torna insustentável este refúgio e abrimos a cortina como quem tem o poder de fazer renascer, de fazer viver a vida de novo, quase como mágica. Estes instantes de perda nos fazem descobrir a vida na sua ausência, os cheios nos vazios das dobras do pano, aquilo que surgiu porque estava escondido.



Fig.116 - Patrícia Franca, *Orange,* instalação, 1996.

O vestido da artista plástica mineira, Patrícia Franca, (fig.116) vai do teto ao chão. Percebemos primeiro o tecido caindo, desaguando, só depois seguimos com o olhar e desvendamos lá em cima a parte que define o vestir dos membros superiores. Os membros inferiores evanescem, evaporam-se com o tecido transparente e dissolvem pela sala afora. Assim como o abaulamento de *Running Fence* de Christo anuncia o vento, invisível, rufando sobre seu corpo, vemos na imobilidade deste tecido tombante

100 - Ibidem.
101 - Ibidem.

encarnado de cor laranja a nossa tecedura de matéria tão volátil, onde a mousseline que se expande no ar se torna segundo a artista, uma *zona de florações.* Ver estes tecidos tão finos impregnados de cor tão forte e quente traz a dialética da vida cabendo em volumes tão frágeis. *Bem davagar, nós entraremos pelos poros da pele. Quase fractalmente, um poro abri-se-á, atravessará todo o corpo.*[102] A artista faz a sua passagem pelo pano, adentrando o seu corpo. Ele que ultrapassa a dimensão do corpo e entorna, derramando seu rastro de pensamentos, de desejos, de materialidade. Este vestido não respeita o lastro da matéria, ele nos diz para olhar para cima, pra além do nível dos olhos, para além do que estes podem ver.



Fig.117 - *Sem título*, objeto, 1993.

A obra vista na fig.117 apresenta um tecido branco levemente texturizado, com linhas mais lisas em todo o seu comprimento aonde fixei pequenos cones de pinho. A repetição geométrica destas linhas contrastam com a irregularidade das posições dos cones, fazendo destas linhas caminhos a serem percorridos. O que se alarga na visão é o pano e seu branco, suas pequenas dobras, e como poderíamos percorrê-lo assim como os pinhos. Para esta foto eu o dispus rente à parede. Na galeria eu o instalei de forma horizontal, com suas quatro pontas fixadas por fios. De ambas as formas ele revela sua fragilidade de objeto *quase,* que perdura assim o tempo que o dispusermos desta forma, que não se sustenta, e aí existe a beleza e a força da maleabilidade dos tecidos, em sua fraqueza. Abordando o aspecto da forma na utilização dos tecidos, é importante notar a inexistência de uma ordem estrutural fixa, as configurações tem um caráter acidental e impreciso.

102 - FRANCA, 1996.

No seu artigo *Anti-forma*, 1968, o artista plástico americano Robert Morris aborda a questão da forma imposta aos objetos da arte minimal. Apartir de 1967 o artista começa uma série de trabalhos utilizando-se da leveza e da maleabilidade de feltros, recortando-os e empilhando-os no chão (fig.118).



Fig.118 – Robert Morris, *Pink Felt*, 1970.

Ele percebe a dimensão de uma obra que apresenta-se sob uma forma que não é premeditada, que advém das qualidades da matéria e da gravidade como meio. Do manuseio de materiais não rígidos, ele diz:

> *Neste caso, as considerações de gravidade tornam-se tão importantes quanto aquelas do espaço. A focalização sobre o objeto e a gravidade consideradas como meios conduzem à formas que não eram pré-determinadas. As considerações de ordem são obrigatoriamente acidentais, imprecisas e não acentuadas.*[103]

Neste seu artigo, é feito um questionamento da busca de uma forma construida imperativamente. *A forma não é perpetuada pelos meios mas pela conservação de objetivos idealizáveis e separáveis. É um empreendimento anti-entrópico e conservador* [104]. Segundo Morris, a busca de formas geométricas, precisas, bem construidas e eficazes resultam em formas completas e autosuficientes. Esta formas, segundo o autor, resolvem alguns problemas como livrar-se de uma composição assimétrica, no entanto resulta em uma ordem imposta que não tem nenhuma relação inerente com a materialidade dos elementos existentes. Morris atenta para a forma como a negação instrínseca do material, daquilo que é solicitado por ele, como se sua vida, ao ser manipulada, instrumentalizada, fosse anulada. Esta

103 - MORRIS, 1995.
104 - MORRIS, 1995.

polaridade estabelecida, segundo o autor, nenhuma forma de arte pode resolver, no entanto ele cita a arte de Jackson Pollock como uma arte que se aproxima de uma solução. Pollock estabeleceu uma profunda reflexão sobre o papel do material e dos utensílios usados para a realização de sua obra. O acidente aqui se faz presente como um ato de deixar fluir a tinta maleável, deixar o material falar por si mesmo, em uma relação não conflitante com o papel, já citado anteriormente na parte 3. É interessante notar esta zona de não conflito, quando o artista compreende e de certa forma rende-se ao desejo do material ao invés de adestrá-lo a todo custo, endurecendo-o e engessando-o. Deleuze diz em seu ensaio *A Dobra* que *a maneira pela qual uma matéria se dobra é que consituti sua textura.*[105] É no caimento que a natureza de um pano se encontra, é na sujeição do material à gravidade que o homem talvez encontre sua natureza maleável.

A obra de Leda Catunda oferece ao espectador o resultado desta prática de não conflito, no âmago de sua realização. Imagino que existam conflitos de natureza formal na fase de realização, no entanto o que transparece é este respeito a que se refere Morris pelo material e sua condutibilidade, sua energia. A artista opera em seus meandros extraindo dele suas qualidades, o seu aleatório, o seu movediço, o seu indeterminado. Assim somos solicitados a abrir mão do controle total dos resultados, a nos render ao continuum que revela o processo, a gravidade, a perda.

105 - DELEUZE, 2005, p. 69-70.

A costura processo - uma abertura na matéria



Costurando anel, 2007.

Dos Gestos

Meu olhar descosturou a vestimenta da mulher de Holbein, fazendo um gesto inverso ao de costurar. Este gesto da agulha está de alguma forma presente na observação de uma vestimenta, juntamente com o toque do tecido. Meu olhar desalinhavou o gesto da agulha para construir novos corpos de tecido. O gesto da agulha também acompanha alguns artistas que lidam com o pano, muitas vezes reverberando gestos anteriores. O pai de Louise Bourgeois era restaurador de tapetes, e a agulha sempre foi um objeto de questionamento para a artista. A mãe de Patrice Hugues era exímia costureira, não havendo motivos pelos quais não consideraríamos este um fator de influência em sua obra. Minha mãe possui um pequeno quarto de costura aonde dispõe de várias sacolas e gavetas com restos de tecidos e muitos com os quais sempre pretende fazer algo. Trabalhos prementes, uma verdadeira estufa em suspensão. Ela os guarda com afeto, cada um com sua estória, e vai confeccionando pequenos trabalhos que a fazem tão satisfeita, remendando, consertando. Sua máquina de costura fica no meio do quarto, solene, barulhenta, e as duas conversam e às vezes trocam impropérios. Sua mãe também vivia às voltas com uma máquina de costura, fazendo fantasias para nós, e todo o tipo de coisa com panos.

O gesto da agulha na arte tem as suas peculiaridades. Trata-se de trabalho lento, quando realizado

à mão, requer paciência e a consciência da sua quase sempre invisibilidade após a obra pronta. O gesto minucioso é proporcional à sua inexistência. Como se na melhor *assemblage* não pudéssemos descobrir nunca aonde se encontram os pontos. Perfurar o tecido, dar a volta e encontrá-lo de novo do outro lado. Outro jogo de esconder e de adivinhar, medir as distâncias, instaurar um ritmo e um tempo próprios da mão. Seguir um linha, bifurcar, seguindo o tecido, o mestre, ajuntando-o, soltando-o um pouquinho, construindo linhas invisíveis na tentativa de ajuntar superfícies, amalgamar planos.

Há também os gestos de domínio doméstico que envolvem manipular os tecidos em função de seus cuidados. Na instalação *Still Life* (fig.119) Ann Hamilton está assentada diante de uma mesa de jantar onde estão empilhadas oitocentas camisas brancas masculinas, chamuscadas e folheadas a ouro. Na imobilidade de suas dobras e seu empilhamento, estas camisas remetem à repetição de gestos silenciosos e invisíveis, impressos na matéria. A transposição do movimento ao momento do objeto nos faz refletir sobre a concretude destas ações: passar, alinhar, arrumar, lavar e também sobre sua duração e o seu valor numa sociedade. A antítese em que encontra-se o objeto – queimado e folheado a ouro – invalidando-o e exaltando-o como algo precioso, emblematiza a duplicidade a que estamos expostos nas ações cotidianas.



Fig.119 - Ann Hamilton, *Still Life*, 1988.

Estes gestos invisíveis parecem estar fadados a permanecer assim. Durante a infância via minha avó e minhas tias num ritual da feitura de uma colcha de crochet e aquilo me parecia um trabalho de outro mundo; talvez aquele ato temporalmente se deslocasse de alguma maneira pois há algo de infinito

nestes gestos manuais. Quando comecei a fazer minhas primeiras "células" para a obra Cosmologia tive a impressão de que estava parada no tempo, que ele escoava para o resto do mundo e que eu havia descoberto uma forma de me deter em um minúsculo espaço dele com aqule pedacinho de pano. Quando olhava para o que havia feito não conseguia dimensionar ali o tempo que havia dedicado, grande parte da escrita que a mão havia efetuado ficava pairando no ar, sem impregnar no tecido. Creio que Ann Hamilton fala desta sensação de perda em *Still Life*, empilhar todas estas camisas e nomear esta imagem de Natureza Morta, o que inglês na verdade indica o oposto, algo que ainda vive. Independente desta diferença, ela fez um retrato, aonde 800 camisas haviam sido trabalhadas. Aquele era o resultado, uma massa de panos, à primeira vista indecifrável, mas que ultrapassa a linha do seu olhar, elevando-se em montanha, em algo considerável. Como se ela tivesse transformado todo aquele trabalho em algo objetivo e visível, palpável.

Nesta obra Ann Hamilton apresenta um poema bordado à mão em um cobertor (fig.120). O poema se chama *Nocturne,* e penso que a idéia de imprimi-lo em um tecido que envolve o corpo durante a noite devolve à matéria-tecido a atemporalidade própria do bordar. Talvez a mesma em que nos imergimos no sono. As palavras bordadas não parecem legíveis, são voltas que se cruzam fazendo um poema incompreensível; ao lado existe o poema impresso em papel como referência. Mais uma vez Ann Hamiltom corrompe a linguagem, anulando-a, assim como o fez com as pedrinhas em cima



Fig. 120 - Ann Hamilton, *Awaken*, cobertor de lã com poema de Susan Stewart (*Nocturne)* bordado à mão, 2000.

de uma página de livro (fig.121), ou como queimando as frases em Tropos (fig.122), assim como eu o fiz com o açúcar (fig.81) e com as flores (fig.74) por cima das páginas de livros. Fica o saturamento, as camadas, a sobreposição, assim como o ruído, o interrompido, a linha cruzada entre os dois gestos, a intenção de leitura e a sensibilização do tato.

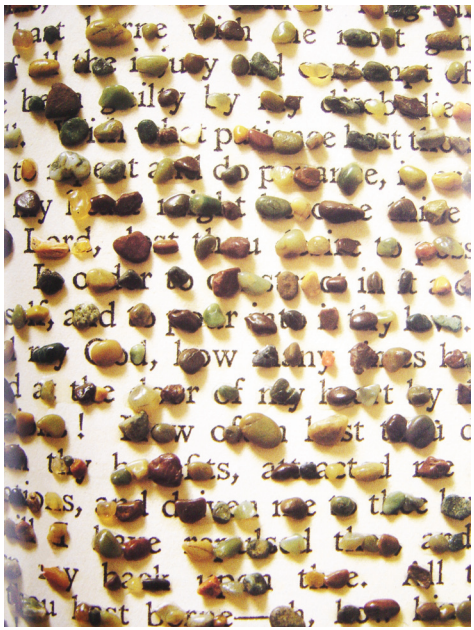


Fig. 121 - Ann Hamilton, *sem título,* detalhe, 1992.

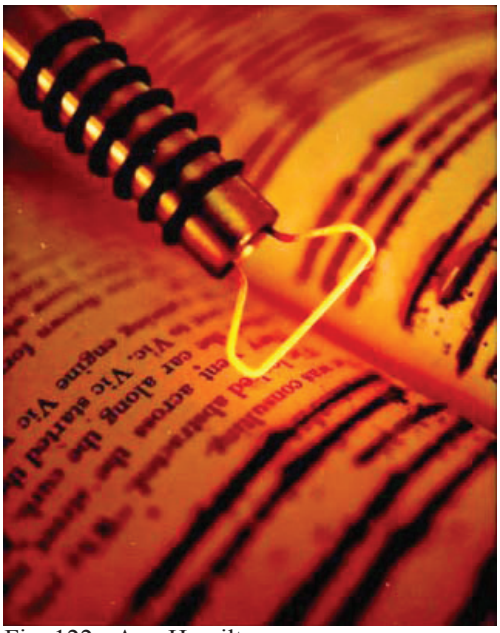


Fig. 122 - Ann Hamilton, *tropos,* detalhe da instalação, 1993.

O gesto da agulha remete à um ritmo linear tão lento que parece atrasar os ponteiros do relógio, as pulsações do coração, e portanto ele se repete e parece infinito. São passos muito lentos para quem deseja chegar muito depressa, quando descobre-se que o desejo estava mesmo no processo, naquele momento do gesto que te toma por completo e você sabe que ninguém mais terá a consciência dele. Aquela tarde, aquele sentimento. Aquele minuto estendido como um pedaço de pano, quase palpável. É aí que se dimensiona o ato da costura. No tamanho dos dedos, na escala da agulha, recolocando-nos em uma velocidade segundo nossas menores partes, no tamanho de um ponto, de um passo. Sobre a velocidade dos gestos do homem, Margareth Atwood diz em seu conto:

Andar não era suficientemente rápido, então corremos. Correr não era suficientemente rápido, então galopamos. Galopar não era suficientemente rápido, então velejamos. Velejar não era suficientemente rápido, então rolamos alegremente sobre longos trilhos de metal. Longos trilhos de metal não eram suficientemente rápidos, então voamos (...) Queremos chegar onde? Onde quer que não estejamos. Mas a alma humana só pode se deslocar na velocidade dos passos de um homem, costumavam dizer. Neste caso, onde estão todas as almas? Ficaram para trás. (...) É por isso que conseguimos ir tão depressa: nossas almas não nos sobrecarregam.[106]

Na fig. 123 vemos um objeto feito com agulha e linha. Este objeto fala talvez de parte de uma indumentária ou um de um lugar para se guardar coisas. Mas fala de costura, é antes de tudo uma obra costurada a mão, deixando claro o rastro do gesto que o permeou, reafirmando seu caráter manual. Aqui está implícito o tempo dispendido, a proximidade do tecido e do corpo, o contato com os materiais utilizados, sobretudo a percepção do tato. A escolha dos tecidos, um linho áspero e grosso e uma seda muito fina, indicam o modo como se operaram a junção destes panos e o seu potencial de expressão. Aqui podemos indiciar novamente o paralelo pano/pele, vendo esta seda se redobrar avolumando-se em protuberância, parte de um corpo sem nome. Creio que esta obra já prenuncia um desejo de construir um objeto com uma certa organicidade.



Fig.123 - *Sem título,* objeto, 1998.

Louise Bourgeois confeccionou um livro de páginas de tecido, *L'ode à l'oubli* (fig.124) com desenhos e escritos bordados. Nem todos foram executados por ela, sabe-se que obteve ajuda na

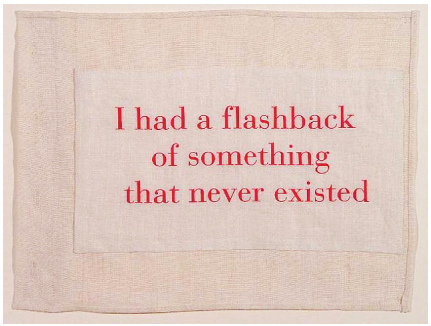


Fig.124 - Louise Bourgeois, *L'ode à l'oubli,* 2004.

106 - ATWOOD, 2006, p. 137.

sua elaboração. Portanto, era algo importante que fosse bordado à mão, que fosse feito deste gesto esquecido para chamá-lo de *Ode ao esquecimento.* Talvez um livro de pano estaria mesmo destinado a ser esquecido nos tempos de hoje, com o esmero manual com que foi feito e dificilmente será reproduzido com as qualidades táteis que o definem, talvez ele seja mesmo uma relíquia.

Penso sobre o quanto colocamos de nós em um material como o tecido e fundimo-nos a ele em sua maleabilidade. Louise Bourgeois disse: *Para mim, escultura é o corpo. Meu corpo é a minha escultura.*[107] A artista parte do seu corpo para compor imagens no universo, este é o foco, a moldura, o gesto, a inserção no espaço com um corpo moldado neste vazio. Esta protuberância sólida e também tão diáfana como o ar. Como encontrar no exterior algo que repercuta estes sons que ecoamos nas concavidades de nosso corpo e do nosso ser?

> *Quando eu estava crescendo, todas as mulheres na minha casa usavam agulhas. Eu sempre tive uma fascinação com a agulha, o poder mágico da agulha. A agulha é usada para reparar o estrago.*
> *É um clamado por perdão.*[108]

Trabalhar com a agulha, pelos relatos de Bourgeois, faz parte do seu repertório de gestos significativos e portadores de sentido, um gesto que a faz questionar sobre sua existência e sua memória. Costura-se e remenda-se ao mesmo tempo, cria-se com a consciência do que pode ser desfeito e de que cada pequeno ponto sustenta o todo.

Na exibição Stitches in Time, em 2004, no Irish Museum of Modern Art, Louise Bourgeois, após vários anos trabalhando com madeira, bronze, ferro, apresentou várias esculturas feitas de tecido. Algumas eram reinterpretações de obras anteriores feitas em bronze, apresentando o aspecto artesanal

107 - BOURGEOIS, cf www.recirca.com.
108 - BOURGEOIS, cf www.recirca.com.

das peças. A linha condutora de sua obra sempre havia sido a infância em sua complexidade de contornos, a sexualidade, a perda, o corpo, o desejo. Agora ela realizaria estas obras com os utensílios agulha e linha.

> *Com esta exposição, ela questiona a concepção da escultura como arte nobre que utiliza-se de material caro e idealiza o corpo. A arte de costurar, tradicionalmente vista como um ofício relegado à esfera feminina, é refeito e revisto nas esculturas de Bourgeois. Ela não está apenas dotando um ofício de status de arte nobre, mas refazendo o conceito mesmo do que constitui escultura e arte nobre, deste modo iniciando um questionamento sobre as fronteiras e a reformulação da tradicional separação de arte e ofício em duas esferas diferentes.*

Nas figs. 125 e 126 podemos ver a obra *Spiral Woman,* de Bourgeois, 1984, feita em bronze, e a segunda, realizada em 2003. A artista partiu da mesma forma e decidiu fabricá-la em tecido. Quais os aspectos que a artista desejava salientar das qualidades intrínsecas do material? Qual a diferença no processo de fabricação, de um e de outro? Fica clara a importância da escolha dos materiais e fica tão mais eminente a exposição do material como forma de expressão e parte significativa do que a obra gostaria de mostrar, gerar ou ressoar. Gostaria de atentar aqui para as propriedades do tecido que dotam a segunda escultura de uma proximidade e um pertencimento ao observador. Perceberemos logo de imediato a qualidade da temperatura de ambos, o bronze frio, e o tecido mais quente, juntamente com o aspecto tátil, mesmo que imaginado, do calor e do frio. Ambas ressoam a natureza da qual são feitas e a maneira como foram feitas. A de bronze rígida, dura e a de tecido, mole, maleável, podemos imaginar do que é recheada, se poderíamos mexer suas pernas e os gomos que volutam sua barriga. Se uma obra nunca é isolada, ela é uma complexa rede que engloba os processos psíquicos e físicos de sua manufatura, ela também engloba tudo o que está a sua volta, atraindo para si o que há de semelhante, de quente, de



Fig. 125 - Louise Bourgeois, *Spiral Woman*, 1984.



Fig.126 - Louise Bourgeois, *Spiral Woman,* 2003.

maleável, de macio. Vejo a *Spiral Woman* feita em tecido e penso no conceito de escultura para a artista: um corpo, seu próprio corpo. Tecer seu corpo, moldando-o, transformando-o, cobrindo-o de superfícies outras. Nesta cabeça feita de restos de tapeçaria, não sabemos exatamente os conceitos desenvolvidos por ela, mulher-objeto, a sexualidade, o abandono, e independente disto nos confrontamos com esta peça, um membro do nosso corpo, tecido e costurado, imóvel e no entanto emanando vida. Esta obra demonstra novamente o aspecto tátil, comunicante, do material utilizado. O tecido aqui serve de *liant* com o observador, promovendo uma identificação importante. Gostaria de atentar para a palavra em francês, *liant,* que *s*ignifica o que liga, que se liga facilmente com o outro, forma relações amigáveis, familiares e também diz do que é elástico e flexível. É intrigante esta associação do flexível e amigável, e para mim um dos melhores exemplos disto são as obras de Leda Catunda.

Observando, novamente, as obras da artista plástica Leda Catunda, cujos trabalhos tiveram uma forte impressão sobre mim desde a primeira vez que os vi, podemos compartilhar sua relação com os tecidos e o que ela chama de pintura macia. Leda Catunda não trabalha apenas com materiais macios, mas com um sentimento imbuído nestes e causado por estes. Como se suas formas oblongadas e arrendondadas pudessem suscitar sentimentos que tivesse esta forma. Neste momento compreendi a extensão e a força de sua obra e do porquê havia tanto me tocado. Como se em meio a tanta aspereza e rudeza nossos olhos secos se amornassem ao tocar os veludos de Leda, as curvas e os volumes desprovidos de pontas, arredondados para caber em nosso olhos redondos, lúdicos para encher nosso coração.



Fig. 127 - Leda Catunda, *Prainha*, 2002.

Leda Catunda produz obras que podem estar entre a pintura e a escultura, como a obra Prainha (fig.127). Obras que pairam em algum lugar de sua cabeça com uma presença que definitivamente não é a de

um quadro, de alguma forma mais contemplativo, e nem de um objeto, que instaura sua presença delimitando-a a seu espaço. Suas obras permitem uma certa interatividade tanto corporal quanto mental, de forma que a aproximação trazida pelo tecido nos faz desejar tocá-lo e adentrá-lo. Como se ele fosse convidativo o bastante para nos caber. É notável observarmos o *liant* proporcionado entre o observador e suas obras, pela maneira com que trabalha o tecido, pintando-o, imprimindo sobre ele imagens, e trazendo o que ele tem de tátil, de volumoso e pendente. Foi assim que María Gainza , em um periódico argentino, descreveu seu trabalho:

> *...suas obras disparam percepções que surgem de uma estranha mescla dos sentidos. Como o pastor que na sinfonia pastoral de Gide ensina à jovem cega a ver através do tato e do ouvido...Catunda pode gerar um dos momentos mais especiais do dia. Sua obra, mescla de gêneros diversos e pinturas, converte o espectador mais resistente em um sinestésico: uma destas pessoas que possuem o que os médicos chamam de uma condição excepcional, e os artistas 'um dom', a possibilidade de ver sons, sentir cores e saborear formas. E que alguém possa nos levar a este estado – num lugar público e sem assistência química – é sempre interessante.*[109]

Esta descrição revela a minha primeira resposta às suas obras. Uma sensação de liberdade, alegre e perplexa, que se fixou permanentemente em mim. Mais adiante, Gainza comenta sobre as formas orgânicas que se entrelaçam e não se soltam: São *como abraços primordiais.*[110] Entrar dentro da pintura e nos tornar esta. Fazer dela o nosso corpo para senti-la de forma completa, diminuindo a distância entre corpo e objeto até um ponto zero. Existe uma ligação estreita na forma como podemos fruir a obra de Leda Catunda e de Ann Hamilton. Ambas nos pedem para confiar naquilo que não podemos nomear, ambas nos demandam o tato, a entrega à sensações múltiplas e muitas vezes imprevistas que nos cabia apenas quando crianças, quando sabíamos menos, e sabíamos mais.

109 - GAINZA, cf www.pagina12.com.
110 - Ibidem.

O artista plástico francês Patrice Hugues dedica uma pesquisa desde 1970 à utilização dos tecidos como elemento fundamental em suas obras. Nesta sua obra está impressa em um tecido a fotografia de uma pessoa que efetua um gesto (fig.128). Ela parece manipulá-lo. Creio que o nome da obra, indicando um *gesto de tecido* e *gesto de ajuda*, diz muito de sua concepção sobre o tecido, uma matéria restauradora no sentido artístico, científico, espiritual. No seu Cahier II, *Le Tissu entre le vivant et la conscience,* capítulo VI: *Une double question: coherences internes/externes – tissu/peau,* o autor apresenta algumas imagens de sua mão sobre uma toalha de mesa xadreza, ao lado de um guardanapo xadrez (fig.129). Ele executa um longo percurso topológico - que ele denomina estar no limite de uma agradável vertigem -



Fig.128 - Patrice Hugues, *Geste de tissu, geste d'aide I,* installation, voiles et tissus thermoimprimés, 1996.

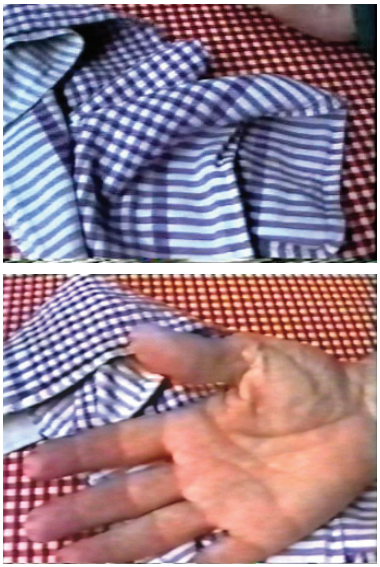


Fig.129 - Patrice Hugues, ilustração do ensaio *Une double question: coherences internes/externes-tissu/peau, 2000.*

estabelecendo afinidades e diferenças entre o tecido da mesa e o da sua mão, *constatando que este torna constantemente manifesta a continuidade presente em si entre aquilo que nos é diretamente perceptível (pelo tato, visão...) e o imperceptível.*[111] Ele analisa as pregas do guardanapo, a que chama de imprevisíveis, móveis e a da mão, estáveis e marcadas.

As da mão equivaleriam às dobras repassadas do tecido e as dobras do papel. As dobras do tecido teriam um tempo incomparavelmente mais breve do que as da mão. e se multiplicariam inversamente à maleabilidade do tecido da pele com a perda de sua elasticidade, tornando-se rugas. O autor estabelece um olhar de continuidade, aonde os dois xadrezes, um maior, o outro menor e a pele começam a se comunicar em analogias e uma coerência segundo ele em um nível mais estrutural do que formal:

111 - HUGUES, cf www.perso.orange.

do lado externo do inanimado, os motivos tecidos, o cruzamento dos fios, e do lado interno do que é vivo, a estrutura celular da pele e os tecidos diferenciados da mão.


Fig. 130 - Louise Bourgeois, s*em título*, 2002.

Assim como ocorreu uma continuidade entre a mão e o guardanapo de Patrice Hugues, vemos a pele desta cabeça de Louise Bourgeois (fig.130) assumir a trama de uma tapeçaria. Observando-a atentamos para a sua característica tátil, tocamos com o olhar e passamos nossas mãos pela tapeçaria, sentindo suas reentrâncias, sua superfície tecida, assim como um cego reconheceria alguém, tocando cada ponto do rosto. Estaríamos apalpando nós mesmos em nossa tecedura?

O mapa da epiderme exprime certamente mais que o toque, mergulha profundamente no sentido interno, mas começa no tato.[112] Michel Serres fala do tato e daquilo que é intocável, intangível, o complementar ao encarnado na carne. Segundo o autor, no entanto, o espírito da finura habita o tato e *a alma intacta encanta o tato, como o invisível de topologia povoa e ilumina o visível da experiência.*[113]

Todo o tocável desta obra nos remete ao que não podemos tocar, ao que se encontra ausente, mas no exercício do tocável tenho a impressão de descobrir algo novo, de encontrar uma abertura neste objeto, ou como diz Serres: *No faustoso luxo da sensação tátil, parece que toco um abstrato novo*[114]. A tecedura acrescentaria substratos, camadas que nossos olhos desejariam aonde adentrar e passear. Se a alma e o corpo não se separam, mas se misturam, inextricavelmente, mesmo na pele, como diz Serres, neste passeio pela epiderme não estaríamos distanciando mas nos aproximando da alma.

Nesta tapeçaria, os pontos estão configurados em formas ornamentais, são o próprio desenho e

112 - SERRES, 2001, p. 20.
113 - Ibidem.
114 - Ibidem.

não apenas costuram planos. Analisando o gesto do tear, que constitui a manufatura do tecido em sua primeira instância, podemos fazer uma analogia desta obra com o significado do tear para algumas comunidades da África do Norte. Eles utilizam dois rolos de madeira sustentados por dois montantes. Ao rolo de cima eles dão o nome de céu, ao de baixo, de terra:

> *O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, um parto. Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazê-lo pronuncia a fórmula de bênção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido. Tudo se passa como se a tecelagem traduzisse em linguagem simples uma anatomia misteriosa do homem.*[115]

É interessante notar esta analogia feita por estes povos, fazendo sair de suas mãos a criação de algo semelhante ao ser humano. O tecer significaria criar como o Criador nos fez, como num gesto ritualístico que reverenciaria o ato primordial. Como se nos entremeios da tecedura de uma superfície pudéssemos tocar e experimentar algo dos vãos desconhecidos, das direções dos fluxos da criação da matéria. Como se naquele ato relativamente simples, de entrelaçar fios, transformando-o em uma pele, pudéssemos adentrar ou talvez sentir o mistério da existência. Aqui se ressalta a organicidade de algumas obras quando trabalhadas em tecidos.



Fig.131 - Birgit Dieker, *La vie en rose*, 2007.

Observando a cabeça realizada por Birgit Dieker (fig.131), sentimos claramente a diferença do que é trabalhar a superfície da pele de uma imagem, e de adentrar um pouco mais fundo desta. Birgit Dieker trabalha o corpo humano de uma forma instigante. Ela constrói formas que aludem ao corpo, ou a alguma parte dele, realizando-o em camadas de tecidos, como a desfolhar a matéria, a arejá-la para um melhor conhecimento. Esta cabeça toda feita em tecido causa uma

115 - Tecer in CHEVALIER; GUEERBRANT, *Dicionário dos Símbolos*, 1982.

sensação de desconforto e desprazer, mesmo que o material com que é realizado induza a um conforto, e creio ser esta a intenção da artista, criar uma dialética. Mesmo que eu tenha trabalhado até agora com tecidos de cores rosáceas, que se aproximam da pele e outros da cor vermelha, que se aproximam de algo vivo, ou seja, aonde possa haver circulação de sangue, realmente me parece uma experiência peculiar a de passear os olhos e os dedos mentalmente nas cavidades deste crânio. Os tecidos macios e as cores instigantes nos coloca em um dilema de atração e repulsa, de aceitação e desvio. É interessante notar como ela utiliza-se do tecido e suas camadas sucessivas para fazer do crânio uma massa tangível, como num descobrimento de dentro para fora, ou vice-versa, deste corpo que é nada menos que o nosso, e ao qual não temos acesso, e muitas vezes nem mesmo o conhecimento. Aqui fica evidente o receio embuído na visão do objeto último, o que resta, ao qual não nos identificamos mais.

Observando um detalhe de *Drei Grazie*, de Birgit Dieker (fig.132), vemos os detalhes desta espécie de *corselet.* Uma abertura ao meio indica um caminho. Para aonde daria a abertura deste objeto, que se apresenta fechado e vazio ao mesmo tempo? Para aonde daria o caminho do crânio em suas superfícies cada vez mais interiores? Neste ato de escarafunchar, escavar, o que estaríamos procurando? A dobra, este ato operatório observado por Deleuze que se torna leque ao se referir à dobra do mundo:



Fig.132 - Birgit Dieker, detalhe de *Drei Grazien*, 2001.

Ás vezes, o leque aberto faz descer e subir todos os grãos da

matéria, cinzas, névoas através das quais percebe-se o visível como que pelos orifícios de um véu, (...). Porém, outras vezes, do outro lado do leque agora fechado(...), a dobra já não se dirige a uma pulverização, mas ultrapassa-se ou encontra sua finalidade em uma inclusão, " acumulação em espessura, oferecendo o minúsculo túmulo da alma, certamente".[116]

Quando comecei esta pesquisa, estava com o leque aberto, abanando-o e tentando espalhar o máximo de vestígios de partículas no ar, tentando dissipar a solidez da vestimenta e transformá-la em pó. No decorrer do projeto fui fechando o leque e me deparando com as espessuras desta vestimenta e tomei o sentido contrário, adentrando sua matéria. Percebi que os dois movimentos são pertencentes ao mesmo leque, ora aberto, ora fechado. Logo no início do projeto comecei a realizar um livro de recortes que me auxiliou muito na orientação do trabalho. É apartir dele que extraí os desenhos e concepções para a realização das obras posteriores. Como cita Deleuze, *A dobra é inseparável do vento. Ventilada pelo leque, a dobra já não é a da matéria através da qual se vê, mas é a da alma na qual se lê, " dobras amarelas do pensamento."*[117] Na primeira página deste livro tomo desenhos de objetos de vestuário e tento ultrapassá-los, ir além deles, num movimento em distenção (fig.133). Como se pudesse transcendê-los, pulverizá-los, torná-los menos sólido, menos tangível. Depois percebi que este é um movimento contínuo, para fora, e que depois se reverbera para dentro, algo que realmente inesperado. Quando me dei conta do surgimento deste aspecto orgânico do tecido em meu trabalho fui tomada de surpresa, embora ele já existisse em trabalhos anteriores. Agora penso que uma coisa não possa existir sem a outra, a plenitude

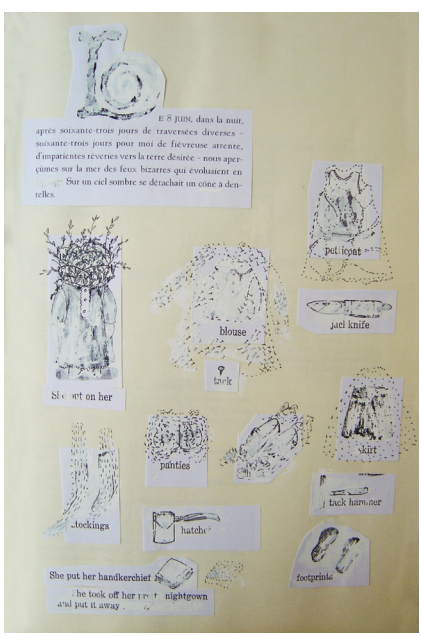


Fig.133 - Página do livro de recortes, 2005-2006.

116 - DELEUZE, 2005, p.59.
117 - Ibidem.

sem o limite, o diáfano sem a carne, o prazer sem a dor.

No trabalho *Cosmologia*, comecei estruturando o que seria uma armação de saia com círculos concêntricos feitos de arame orientados por fitas de tecido de algodão (fig.134). A intenção era cobri-la com uma superfície de tecido tramado e escrito. No entanto a sua base era demasiadamente larga e o arame não se sustentava, mesmo com as fitas verticais. A sua angulatura não me satisfazia, eu a havia medido milimetricamente, mas eu desejava algo mais curvo. Decidi então refazer a angulatura, desfazendo todos os círculos e refazendo-os, medindo pelo olhar. A saia se fechou na extremidade



Fig.134 - Construção da saia, 2006.

inferior, tomando um aspecto completamente diferente. Eu não desejava mais cobri-la com um tecido, mesmo que este fosse transparente, não tinha mais sentido. Ao olhá-la imediatamente imaginei pequenas peças flutuando em seu interior. Sabia exatamente como seriam, as formas respectivamente com suas texturas e cores. Não queria fazer a pele fina da laranja, mas abri-la e esmiuçá-la por dentro. Existe sempre a distância entre a idéia e a execução, que é o percorrer, o durante no qual você pode se deter em algo improvável, tomar caminhos inesperados, exatamente o que há de excitante no processo artístico.

Fabricar os volumes que eu havia imaginado me pareceu mais difícil do que imaginava, talvez por não possuir muita prática na costura. O fato de manipulá-los é algo agradável ao toque e há um caráter escultural no processo. Desenhei as formas, costurei e recheei todas com espuma, adensando mais algumas, outras menos, de acordo com o resultado desejado. Por mais que o processo tenha sido lento, depois que as dependurei constatei que haviam ficado exatamente como eu havia concebido.

A armação exterior realmente havia perdido o aspecto de saia, o que não me desagradou. Com a organização dos elementos em seu interior parecia agora impregnada de vida, uma referência interna quando a olhava. Penso que ao fechar a sua parte inferior ela passou a possuir um interior, e foi isto que me incitou a inspeccioná-la por dentro. As formas de dentro estão harmonizadas com o parte externa, ou seja, apresentam uma certa volatilidade. A primeira pessoa que a viu disse que se assemelhava ao cosmos, ou então ao fundo do mar. E completou: Você não acha que as formas do céu parecem com as do mar? Pensei sobre isto, em como este trabalho poderia refletir estas formas viventes, inclusive nós mesmos. Decidi chamá-la *Cosmologia,* este elemento que reflete feições de outras partes do universo, cuja estrutura é um universo individual e ao mesmo tempo contém e faz parte do todo (fig.137). Penso que o que era saia a princípio tomou uma feição mais universal, no sentido de se distanciar um pouco da saia que possa designar um signo feminino, o que definitivamente não era a minha intenção. Quando penso na saia e em seu abaulado penso na expansão do corpo, na condição humana, naquilo que pode transcendê-la, ou naquilo que vai além dela.

Na fig.135 vemos uma forma semelhante à um coração trabalhada em veludo, sendo marcada para o alinhavamento. A forma que se recorta acaba sendo bem diferente daquela que se deseja fazer. A parte da costura interna tem que ser considerada, portanto a forma passa por várias transformações durante a costura. Na fig.136 fecho uma forma que chamo de *útero*, feito de linho rústico que desfia-se em fios irregulares e de espessuras diferentes. As pequenas bolinhas observadas na fig.141 a que

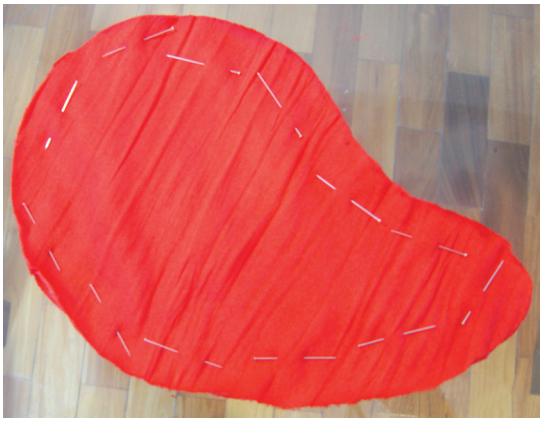


Fig. 135 - Processo de costura do *coração*.



Fig. 136 - Processo de costura do *útero*.

chamo *células* são feitas de cetim, algumas do lado direito do tecido, algumas do lado avesso. Queria que elas refletissem a luz, que pudessem ser luminosas e nesta cor rosada. As *gotas* são feitas de feltro (fig.139). É interessante notar que durante todo o processo de costura destas formas, desde a escolha das peles que as revestiria, existe a consciência da natureza de cada tecido e uma relação com estes. Nenhuma forma poderia ser trabalhada com outro tecido, pois já haviam sido concebidos com estes. A forma circular a que chamo *espelho* (fig.142) tem uma base que toma contornos talvez de um intestino e tem uma textura de linho, levemente áspero, contornando o disco de voal. Observando estas formas, sabemos com o olhar que o cetim é mais frio, o linho mais quente e áspero, o feltro mais quente ainda e mais confortável. O olhar toca e conjuga as sensações. O olhar que toca pressente as temperaturas, o olhar que é gesto acaricia as formas e segue sua anatomia.

É relevante notar que o processo de recortar , alfinetar, alinhavar pelo avesso, desvirar o tecido, preenchê-lo com espuma e fechá-lo, é inevitavelmente passar pela abertura destas formas, seja o coração ou as células. E aqui tocamos em um ponto muito importante do meu processo artístico, o desvendar da matéria, adentrá-la, esvaziá-la e depois recompô-la novamente. Assim como na utilização de tecidos transparentes havia uma tentativa de transpor, ir além deste tecido, aqui também existe uma tentativa



Fig. 137 - *Cosmologia*, 2006-2007.



Fig.138 - Detalhe de *coração.*

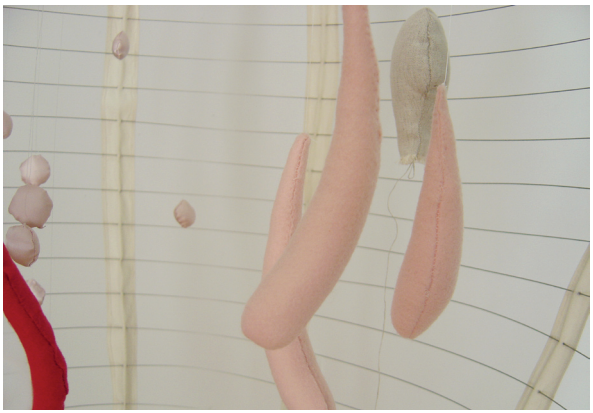


Fig. 139 - Detalhe de *gotas.*

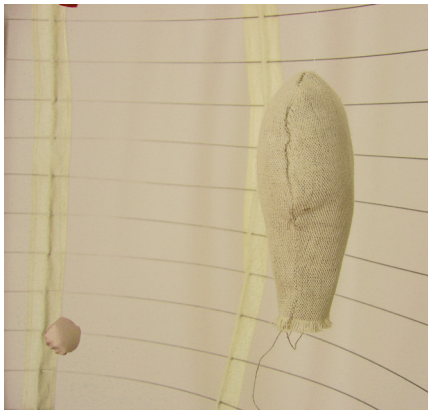


Fig. 140 - Detalhe de *útero.*



Fig.141 - Detalhe de *células.*



Fig.142 – Detalhe de *espelho.*

semelhante de passar por estes órgãos, participar de sua elaboração, processando interiormente o que poderia conter neles em matéria e em significado.

Didi-Huberman, na obra *O que vemos, o que nos olha*, fala do que Baudelaire chama de *moralidade do brinquedo*, uma espécie de primeira tendência metafísica da criança:

> *Imagino, com efeito, que num momento ou noutro a criança não pode mais ver sua boneca, como se diz, e que a maltrata até arrancar-lhe os olhos, abri-la e esvaziá- la... através do quê passará a olhá-la realmente desde seu âmago informe.*[118]

Mais adiante há um trecho de Baudelaire em que diz que a maior parte destas crianças quer sobretudo ver a alma, ao exercitar-se neste ritual de destruição, ou desconstrução. Muitas vezes ao se deparar com o vazio do brinquedo, quebram-no deixando-o em pedaços. Podemos observar esta mesma pulsão vista na arte, um desejo de penetrar a matéria, de transformá-la, atravessá-la, num esforço para compreendê-la através destas experiências.

A obra *Cosmologia* como um todo tem um aspecto aéreo em virtude da suspensão das formas, o que cria uma analogia entre corpo humano - espaço. Aqui visitamos mais uma vez a questão da corporificação de outro elemento, neste caso, o espaço, aonde não existe gravidade. Como se o corpo , massa densa e fluida contivesse aspectos do espaço, ou a obra indicasse este lugar do corpo que contém espaço ou mesmo um lugar do espaço que seria um corpo. O contraponto dos anéis da saia e das partículas no interior desta levanta uma reflexão do que seríamos como delimitação no espaço. Uma força concentrada e sustentada por variáveis estáveis, ou seja, aquilo que nos mantém em vida, e ao mesmo tempo compostos de elementos extremamente voláteis e abstratos, pensamentos, emoções, sonhos, que não se dissipam tão facilmente quanto à matéria.

---

118 - DIDI-HUBERMAN, 2005, p.83.

Esta imagem mostra uma nova visão da saia (fig.143) vista de baixo. Aqui os anéis de diâmetro maior definem o tamanho do círculo, evidenciado como forma que guia a saia, desde a cintura até o seu fechamento. É surpreendente constatar que este ângulo me fornece uma imagem semelhante a um planeta em torno do qual orbitam elementos, num fluxo de movimento circular, uma idéia análoga a que se tem quando a olho de frente.

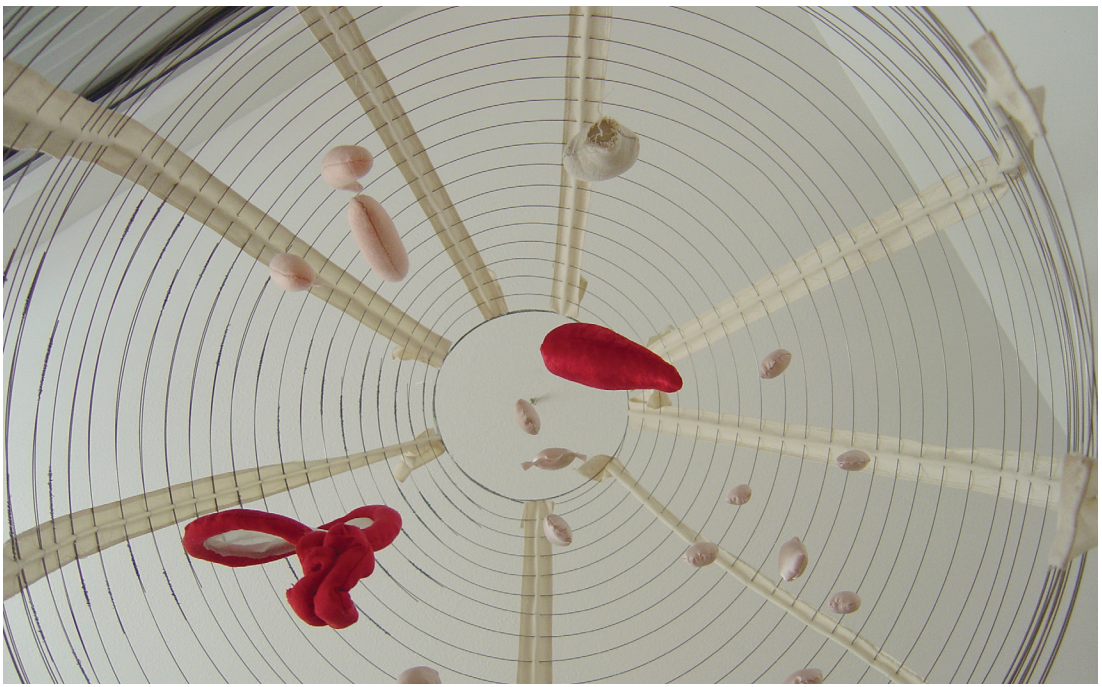


Fig. 143 - *Cosmologia* vista do chão, 2006-2007.

Apartir da forma que contorna o *espelho* (fig.142), decidi fazer mais delas, no entanto queria que tivessem um diâmetro maior e fossem de uma cor próxima da pele. Fechei a primeira em círculo, (fig.144) embora gostasse dela distendida também. Percebi que ela se aproximava muito dos anéis que flutuavam em uma saia que eu desenhava desde o início do projeto (fig.147), era exatamente o que precisava para executá-la tridimensionalmente. A estrutura parecia leve, perfeita para o objetivo, mas não seguiam uma forma ondulante desejada. Tentei colocar um arame por dentro, mas este se fazia

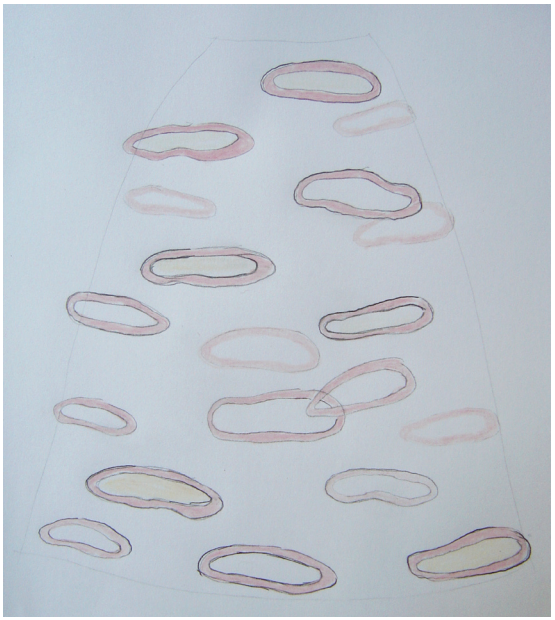


Fig. 147 - *Sem título,* desenho, 2005.

visível. Costurei portanto um pequeno espaço de meio centímetro na parte interna do tubo para que depois de pronto eu pudesse passar um arame e assim orientá-lo da forma que desejasse. Depois de várias tentativas, consegui. Uma vez fechado o tubo e formado o círculo, cobri a sua parte interna com um tecido fino e tranparente (figs.145 e 146). Comecei por uma tela elástica, depois utilizei uma espécie de seda, depois o voual. A quantidade destes discos semelhantes a poças precisava ser grande para a formação da saia (fig.148).

Os discos precisavam ser suspensos no teto para que cada um ocupasse um lugar no espaço do que eu definiria como saia. O fato desta ser formada por uma aglomeração de células táteis me faz pensar novamente no toque. O ato de tocar no íntimo da essência daquilo que chamo de saia. Utilizar-se do tecido para tocar o intocável, transformando em corpo aquilo que não o é. Agora tenho os anéis todos comigo, posso dispô-los no chão ou na parede. Suas peles tem uma cor suave que se adequa ao que eu procurava (p.149). Fiz um teste com um pequeno grupo suspensas no teto como eu as imagino, cada uma em uma posição diferente, entretanto só as reunirei todas da forma que imaginei no dia da montangem da exposição. Existe aí um caráter de impermanência nesta obra. Ela é toda desmembrável e de grande instabilidade, como a sinalizar as forças às quais dependem a estabilidade e existência das coisas. Quando vejo todos os anéis, suas cores e formas ondulantes boiando no espaço com a possibilidade de várias formações, penso em plasmas. Procuro pelo seu significado e vejo que consiste em algo *comum às células ou tecidos a partir dos quais um novo organismo pode ser gerado.* Penso nos brotamentos dos trabalhos de Lygia Clark e em como um trabalho conduz ao outro.



Fig. 144 - Anel formado.

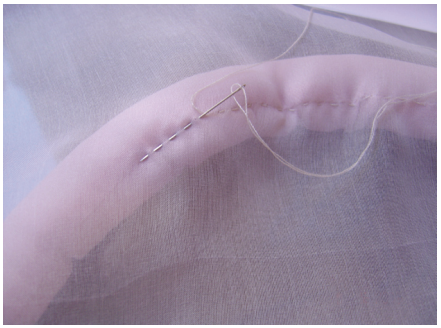


Fig. 145 - Alinhavando anel.



Fig. 146 - Arrematando anel.



Fig.148-Anéis juntos (*plasmas*), 2007.

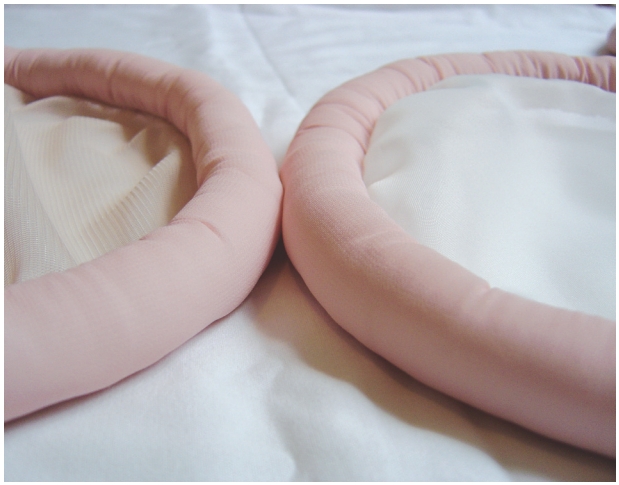


Fig.149 – Anéis se tocam.

Na saia *Constelações* (fig.150), costurei uma saia de voual com dois retângulos de tecido em que eu havia desenhado em lápis os olhos de várias pessoas de minha família. Esta obra derivou de um desenho do caderno de recortes, da idéia de uma peça do vestuário que pudesse expressar algo de minha vida, ou da passagem de qualquer um. Os olhos definem a presença momentânea, o olhar (fig.151) e queria que, na transparência, pudesse se entrever o outro lado, que houvesse uma superposição dos planos, criando camadas. O espaço de pano transparente assim estentido dá uma impressão de espaço real, e os olhos ali reluzindo me deram a visão de estrelas momentâneas, brilhos que concidiram brilhar no mesmo instante, coabitando o espaço e se relacionando. Talvez numa improvável poeira de estrelas, como diz o cientista Francis Collins: *Quase todos os átomos de seu corpo foram, algum dia, cozinhados*



Fig.150 - *Constelações,* 2007.

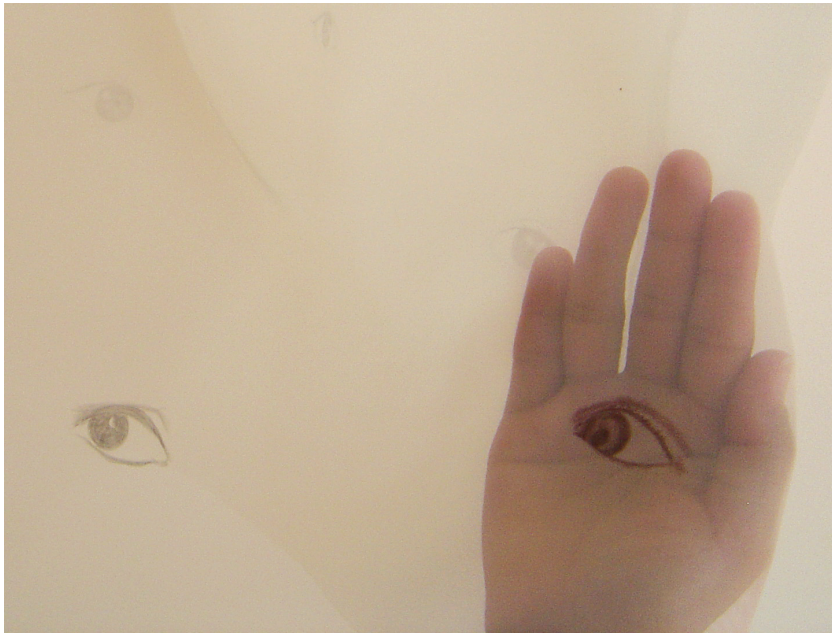


Fig.151 - Detalhe de *Constelações.*

na fornalha nuclear de uma supernova antiga – você foi, de verdade, criado com a poeira das estrelas.[119] Os desenhos dos olhos foram feitos à lápis, queria fazê-los como se os estivesse fazendo no papel. Mesmo que eu me esforçasse para escurecer os traços e forçar o lápis, eles chegavam a um limite de

119 - COLLINS, 2007, p. 76.

onde não passavam. Inclusive poderiam ser apagados com facilidade, se um pano se esfregasse no outro ou se eu os esbarrasse com a mão. Esta fragilidade me agradou, não queria de forma alguma imprimir os olhos com um tinta indelével. Gosto da idéia de que estejam ali de forma instável, que possam se transformar, em uma apagamento progressivo.


Fig.152 - *Mala (ou porte-pensées)*, 2007.

O objeto *Mala (ou porte-pensées)* (fig.152) é um guarda pensamentos de superfícies transparentes. Desde que comecei a pensar neste objeto tinha em mente muito definido de que ele seria algo para guardar coisas, e impossível de ser usado. Algo para conter um outro algo muito menos contível, o que definiria a impossibilidade de reter determinados pensamentos e momentos; eles simplesmente se vão. Agora me lembro de uma sacola que realizei feita de um papel com corpo e textura de tecido engomado. A sua abertura era obstruída por linhas costuradas de um lado e de outro. Eu queria me certificar de que ela não seria usada para guardar nada, apenas o vazio contido dentro dele. Ela era retangular e como o papel era levemente transparente podia se entrever o seu interior opalizado. A *Mala* tem semelhanças com a sacola, ela é fechada, de modo que ela só respira através dos poros do tecido. O contexto *mala* seria apenas um suporte para a materialização de nosso comportamento perante a vida, guardar, amontoar, colecionar, um impulso que estaria na contramão do escoamento do tempo. Suas laterais transparentes e sua forma pouco rígida estabeleceriam os padrões para uma abertura neste objeto, de forma e função.

O que delimita o seu desenho é uma espécie de tubo de feltro acolchoado de uma espuma

bem fina. Comecei fazendo uma armação em arame fino, fiz o mínimo de medições, queria que ela seguisse o ritmo do meu olhar. Somente depois esta foi recoberta com a espuma que foi sendo enrolada em toda a sua extensão. Cobrir o arame, ou acolchoá-lo, significava velá-lo, atribuir-lhe carne, depois pele(fig.153). Cada etapa seria encoberta pela próxima, num jogo de dobramentos. Todo este processo é relativamente lento visto que não me interessa a medição correta para uma rápida execução de um objeto, mas sim a descoberta gradativa do que consistirá este objeto e como ele se substancializará. Dos tubos que sustentam a mala posso dizer que foi muitas vezes desenrolada a espuma, que mostrava-se muita espessa e constantemente apalpada, sentida, muito diferente se tivesse feito os tubos regulares, medidos e estofados igualmente. Sendo assim fica a criação de um objeto sujeito a uma justaposição de camadas equivalente a um desfolhamento ou descascamento às avessas. Um descobrimento no seu cobrimento. Aqui a *Mala* atravessa o domínio do corpo e é atravessada por seus pensamentos, incapaz de aprisioná-los pois os poros do voual os deixariam fugir, mas delineando um lugar no espaço para que estes se repousem.

A sustentabilidade desta mala é precária, assim como a de suas paredes transparentes, incapazes de reter algo muito pesado. Sua armação se mantém fragilmente, visto que qualquer esforço a desarmaria da forma original. Assim como o título e a inscrição indicam, este objeto seria um *container* de pensamentos e momentos, num desejo não só de guardá-los em algum lugar, mas de levá-los conosco, para onde quer que formos. Talvez face a esta miríade de imagens e lembranças que guardamos em nossa memória eu quizesse criar um local aonde eu pudesse colocá-los mesmo que mentalmente, ou ritualisticamente, assim como se projeta imagens em uma bola de cristal. Nomear este objeto para tal fim, reconhecê-lo como portador de significados, de projeções de sentimentos que não são palpáveis, sólidos, ou visíveis. Talvez aqui resida o motivo para a escolha dos tecidos na realização desta obra: a instabilidade do tecido nestas três qualidades: palpalidade, solidez e visibilidade.



Fig. 153 - Detalhes de *Mala (ou porte-pensées)*.

Na obra *Olho que dorme* (fig.154) , vemos um olho que pensa, projeta, reflete ou sonha palavras. As pálpebras estão fechadas e aqui fechamos os olhos para ver mais uma vez. A pálpebra tem o tecido fino e rosado, está descolada da camada inferior que a sustenta e é nesta pele tênue que encobre o olho que encontro a cortina do olhar. Abóbada protegida por este manto bordado de cílios, glóbulo humidificado, ovo, esfera. As palavras pairam entre os dois, o glóbulo e a pálpebra, dançantes, flutuantes, como esquecidas ou guardadas, prementes, suspensas em desejo. As palavras estão ali no momento deste piscar, apenas quando dormimos ou estiveram sempre ali? Este momento seria um átimo, ou momento distentido no espaço, um éon?



Fig.154 - Construindo *O olho que dorme*, 2007.

Insisto em falar do corpo humano, mas sobretudo da vida através dele, como se no seu esquema comportassem universos, um cosmo inteiro, brilhando, cintilando, explodindo, vibrando. Estes objetos apresentados e dispostos juntos formam um todo que pode ser visto como Didi-Hubermann comenta em seu texto *Phasmes*, cenas, sempre solitárias, de nossos sonhos. Estes restos de imagens com os quais nos contentamos, que nos olham, nos tocam profundamente, mas das quais não sabemos nada ao certo.[120] Como ajuntar os restos e vestígios deste sonhos para que façam algum sentido? Como fazer deste enigma de imagens uma palavra que tenha algum sentido? *A nossa extrema solidão de imagens são o órgão mesmo pelo qual nós tocamos a comunidade no que ela tem de mais amplo, mais inteiro, mais extremo.* [121]

120 - DIDI-HUBERMAN, 1988, p.22 (tradução nossa).
121 - Ibidem, p.26.

Considerações finais

Logo que terminei este texto comecei a refletir em sua composição estruturada em cinco partes que imediatamente me remeteram a um corpo. Primeiro a cabeça, a tecedura de alguns aspectos da Fenomenologia, ciência nascida fora da arte e assimilada por tantos artistas apartir da década de sessenta, e que de certo modo guiou esta pesquisa. Os braços, de um lado as reminiscências da Ninfa antiga nos trapos de hoje e de outro, os objetos moles com suas peles finas. As pernas são as responsáveis pela locomoção, de uma lado o desdobramento de um desenho de Holbein nos aspectos intrínsecos do tecido e do outro, a costura como processo e conduzido a uma organicidade.

Após ter anulado o corpo reduzindo-o aos resquíscios de sua vestimenta, transformando-o em objetos ao antropomorfizá-los, isolar suas partes, adentrar suas entranhas, inspeccionando-o em sua complexidade, eis que me encontro a procura do corpo íntegro novamente. Este fato me causou surpresa e me fez refletir sobre este movimento circular. Sabia que estava criando um corpo de reflexões, de sentidos e dobraduras múltiplas. Talvez pudesse encontrar ao final um vestido tecido ou uma túnica aonde poderia realizar uma bainha que pudesse arrematá-lo ou mesmo deixá-la inacabada, desfiando-a. Mas não. Deparei-me com um corpo exato, assim como o que meu filho encontrou dias depois no biscoito de cinco pétalas. Ele disse: olhem, é um corpo. Do corpo não se foge. O corpo é o ponto de onde partimos para um devir. Devir vestimenta, devir objeto, devir biscoito, devir células, olho, coração. Devir algo que está fora, ou está longe. O corpo formado por este texto tinha a dimensão da projeção de meus sentimentos, de minhas indagações, era orgânico demais para se assemelhar a uma veste, era vivo demais para ser um objeto.

Talvez seja esta a essência do *Corpograma,* palavra que nasceu da tentativa de condensar em escrita os delineamentos corpóreos que analisei nas vestimentas de minhas pinturas, desenhos e objetos,

e também na obra de outros artistas. Imagens de um exame fictício do corpo, assim como a radiografia resta a fotografia do seu intangível na abstração de linhas, névoas e massas. Os *Corpogramas* tentam captar as condensações e rareificações do corpo, atendo-se ao que há de móvel e de oscilante nele. São também um peso-medida do corpo, gramas, quilos, ou um peso em pó, em que medidas caberiam estas oscilações de matéria e de espaço? Neste exame o tecido se faz sintoma. Seu estiramento, relaxamento, corte, medida, ele é o elemento analisado da oscilação da matéria, de sua massa corporal. Talvez não tenha sido por acaso que o texto tenha se estruturado em cinco partes, ele mesmo *corpograma* metalinguístico, adensando-se em partículas letras e significados.

Neste texto deparei-me muitas vezes com a justeza e em outras com a total dissociação entre o tempo pensado e o tempo vivido. A única certeza era o tempo presente da escrita, o tempo real, quando o sentimento estava presente e as idéias cabiam em seus lugares ou às vezes tornavam-se escorregadias, mas iam sempre invadindo e criando um campo novo que seria realimentado e criaria continuamente novos espaços. De alguma forma analisar uma obra já criada por mim operou uma infinidade de sentimentos e raciocínios que envolveram uma prática de recriação, de reconstrução daquele espaço-tempo, de alguma forma aproximando-me do tempo pensado no momento em que foi criado e superpondo-se a um outro tempo vivido, o da escrita. Sobre o tempo pensado e o tempo vivido, Gaston Bachelard reflete:

> *Há, portanto, acima do tempo vivido, o tempo pensado. Esse tempo pensado é mais etéreo, mais livre, mais facilmente rompido e retomado. É nesse tempo matematizado que estão as invenções do Ser. (...) Qualifica-se mal esse tempo ao dizer que ele é abstrato, pois é nesse tempo que o pensamento age e prepara as concretizações do ser*[122].

Talvez o que Bachelard chame de concretização do ser seja este novo espaço construído ao longo da escrita, juntamente com a prática artística. Um espaço quase que fisicamente sentido por mim, agora que me coloco entre a reflexão e a criação. Uma espécie de dobra, de duplicação de vetores, que ao início funcionavam como um lado e outro, as duas faces de um espelho, agora partem de um mesmo

122 - DERDYK, 2001, p.15.

eixo, efetuando movimentos interdependentes. Algo como se conscientizar de uma nova faculdade ou da mescla de dois sentidos. Como operar uma substancialização do pensamento no momento pré, durante e pós criação, de forma a interagir e coexistir com a obra, numa retroalimentação.

As formas que se condensam no tempo pensado, no entanto, já existem. Assim como Joseph Beuys descreve o pensamento: *...permito-me dizer que o pensamento humano já é escultura, independente do fato dele ganhar um corpo físico, externo, mundano*[123].E neste fenômeno envolvem condensações de peso incerto, mas aparentemente mais rarefeitas que a sua cristalização no plano físico. É neste trânsito de formas que me perseguem, se assim posso dizer, que reside o campo mais frutífero da minha pesquisa, na compreensão destas formas, em seu desenvolvimento como obra e como vetor de sentido. As vestimentas me assombram já há algum tempo, como nos *Sonhos de roupa* de Margaret Atwood:

> *Ah não. De novo não. É o sonho de roupa. Eu o venho tendo há cinquenta anos... Por que sou forçada a me embaralhar no meio desses trajes, enroscando os cabides, tropeçando em fitas, atrapalhando-me com um botão ou colchete...*[124]

O texto e a tentativa de depuração deste movimento entre o tempo pensado e o tempo vivido, com as suas inúmeras dobras de tempo, tempo da escrita, tempo do fazer, tempo do já feito, tempo do fazendo-escrevendo, instauraram um espaço onde são tecidos pequenos fios unindo estes dois tempos, aproximando-os, fazendo das três condições da forma, sólida, em pensamento, e escrita, três formas que possam coexistir. A tarefa de lidar com os três estados da forma não só as torna mais ricas como objeto de estudo e pesquisa como promove mais dobraduras, mais espaços: questões a serem desdobradas adiante.

123 - BEUYS apud DERDYK, 2001, p.67.
124 - ATWOOD, 2006, p.15.

Referências

Bibliográficas

ANTELO, Raul. *Objecto Textual*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

ATWOOD, Margaret. *A Tenda*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os sonhos:* Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASA NOVA, Vera. *Texturas:* ensaios. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

CELANT, Germano e outros. *Claes Oldenburg:* An Anthology. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1995.

CERTEAU, Michel. *La Fable Mystique* –XVI-XVIIe siècle. Paris : Gallimard, 1982.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra*: Leibniz e o Barroco. São Paulo: Papirus, 2005.

DERDYK, Edith. *Linha de horizonte:* por uma poética do ato criador. Saõ Paulo: Escuta, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna:* Essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Editora 34, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes:* Essais sur L'apparition. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.

FRANCA, Patrícia. A dessemelhança. In: *Dessemelhança* (Catálogo de exposição), Centro Cultural, São Paulo, março de 1996.

GABRIEL, Peter; KUSAMA, Yayoi; CHADWICK, Helen; MONCHAUX, Cathy; UDO, Nils. *Eve.* UK: Real World Multimedia, 1996.

HAMILTON, Ann. *The body and the object*: Ann Hamilton 1984-1996. Columbus: Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, 1996.

HUCHET, Stéphane. A história da arte como multiplicidade simbólica. In: XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte, PUCRS, Porto Alegre, setembro de 2002.

JOHNSON, Ellen H. *Modern Art and the Object.* London: Thames and Hudson, 1976.

LANG, Abigail S. (org.). *Mode & contre-mode:* Une anthologie de Montaigne à Perec. Paris: Institut Français de la Mode – Regard, 2001.

MERLOT-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLOT-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORRIS, Robert. L'Antiforme. In *Attitudes/Sculptures* (Catálogo de exposição), CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 17 a 14 de maio de 1995.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art.* Colônia: Taschen,1991.

PRECIOSA, Rosane. *Produção Estética:* notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

RIBEIRO, Aileen; CUMMING, Valerie. *The Visual History of Costume*. London: Batsford, 1989.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de Passagem.* São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Políticas do Corpo.* São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

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

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*: roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

TINOCO, Carlos (org.). *La sensation.* Paris: Flammarion, 1997.

Revistas e periódicos

FELSHIN, Nina. Clothing as Subject. *Art journal,* v.54, n.1, p.20-85, spring 1995.

LAGNADO, Lisette. Leda Catunda usa máquina de costura para remendar seu surrealismo juvenil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 de outubro de 1990. Ilustrada.

SAUNDERS, Wade. Ann Hamilton. *Art in America*, v.81, n.1, p.76-78, jan. 1993.

SHERMETA, Margo. Ann Hamilton: Installations of Opulence and Order. *Fiberarts Magazine,* v.18, n.2, p.30-35, set.-out. 1991.

SMALLWOOD, Lyn. Ann Hamilton: Natural Histories. *ARTnews*, v.91, n.4, abril 1992.

Catálogos

ATTITUDES/SCULPTURES. Exposição *Attitudes/Scultures*, CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 17 a 14 de maio de 1995.

O CONTATO. Exposição *O Contato*, curadoria de Stéphane Huchet, Paço da Artes, São Paulo, 19 de outubro a 17 de novembro de 2002.

HAMILTON, Ann. *Ann Hamilton, tropos*. Exposição e projeto *tropos,* Dia Center for the Arts*,* Nova York, 7 de outubro de 1993 a 19 de junho de 1994.

HAMILTON, Ann. *Ann Hamilton*. Exposição *21a Bienal Internacional de São Paulo,* São Paulo, 21 de setembro a 10 de dezembro de 1991.

KIEFER, Anselm. *Anselm Kiefer*: Cette obscure clarté qui tombe des étoiles. Exposição *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles,* Galerie Yvon Lambert, Paris, de 14 de setembro a 30 de outubro de 1996.

METACORPOS. Exposição *Metacorpos*, curadoria de Vitoria Daniela Bousso. Paço das Artes, São Paulo, 2003.

VIOLA, Bill; MALSCH, Friedemann; MONTOLIO Celia; NEUMAIER, Otto. *Bill Viola*. Exposição

Bill Viola: Video Installations and Videotapes, curadoria de Alexander Pühringer, Salzburger Kunstverein, Salzburg, 11 de agosto a 2 de outubro de 1994.

VIOLA, Bill. *Bill Viola*: The Messenger. Exposição *The Messenger*, Durham Cathedral, Durham, 1996.

do meio eletrônico

http://www.chez.com/somnia/La%20peau%20du%20mort%20final.htm, 3/6/2006.

www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt2.html , 25/11/2005.

www.eba.ufmg.br/patríciafranca, 12/05/2006.

http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/index.htm, 7/6/2006.

http://perso.orange.fr/patrice.hugues/ecrits.htm, 14/2/2007.

http://pphp.uol.com.br/tropico/html/print/2634.htm, 17/7/2007.

http://www.raffavoz.vox.com/library/posts/tags/arte/ , 15/4/2007.

http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2149-2005-04-10.html, 08/7/2007.

http://www.recirca.com/reviews/louisebourgeois/index.shtml , 04/3/2005