

Letícia Weiduschadt

O CORPO COMO LABORATÓRIO DE SI:

estudos fotográficos

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

Mestrado em Artes

2013

Letícia Weiduschadt

O CORPO COMO LABORATÓRIO DE SI:

estudos fotográficos

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

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dra. Wanda de Paula Tófani

BELO HORIZONTE

Escola de Belas Artes/UFMG

2013

Weiduschadt, Letícia, 1988-

O corpo como laboratório de si [manuscrito] : estudos fotográficos /
Letícia Weiduschadt. – 2013.

196 f. : il.

Orientadora: Wanda de Paula Tofani

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Fotografia – Teses. 2. Corpo como suporte da arte – Teses. 3.
Figura humana na arte – Teses. 4. Imagem corporal – Teses. 5.
Imagem (Filosofia) – Teses. 6. Arte e fotografia – Teses. 7. Criação
(Literária, artística, etc.) – Teses. I. Tófani, Wanda de Paula, 1942-
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.

CDD: 770.1



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **LETÍCIA WEIDUSCHADT** Número de Registro **2010721360**.

Título: O Corpo como Laboratório de Si: Estudos Fotográficos

Profa. Dra. Wanda de Paula Tofani – Orientadora - EBA/UFMG

Profa. Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral – titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Patrícia Dias Franca Huchet – titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 26 de outubro de 2012

Agradecimentos

À professora Wanda de Paula Tofani – um agradecimento especial – pela generosidade, paciência e estímulo nas orientações desta pesquisa.

Às professoras Maria Ivone dos Santos e Patricia Franca-Huchet.

À minha mãe, meu pai e minha irmã.

Bruno Alberto Mota e Marco Antônio Mota.

Daniel Herthel.

Daniella Birchal de Moura, Raquel Versieux, Kamilla Nunes, Júlio Martins, Cinthia Marcelle, Letícia Guimarães.

À professora Rosângela Cherem.

Aos amigos.

Às galinha.

Resumo

Esta pesquisa se desdobra a partir do campo das poéticas visuais relativas à experiência de meu processo de criação. Atravessada por questionamentos teóricos e plásticos, pretende abrir possibilidades investigativas para algumas relações entre o corpo humano e a fotografia. Para tanto, traçando uma cartografia de corpos, analiso as mudanças da noção de posse corporal relacionada à ausência de identidade, noção essa que impulsiona a investigação sobre o desejo de desconstruir as formas corporais anatômicas. Tal desconstrução se consolida na fragmentação, na metamorfose, no devir-animal, em suma, na transgressão do antropomorfismo canônico. A experiência do olhar sobre a imagem e a teoria da fotografia instrumentalizam o estudo do gesto fotográfico enquanto possibilidade de um toque à materialidade da ampliação fotográfica. Em decorrência desta noção de toque, investigo o valor de pele enquanto desgaste da matéria corporal e fotográfica, assim como os limites do encontro entre a imagem e o suporte.

Palavras-chaves: corpo | fotografia | materialidade | criação artística.

Abstract

This research is developed from the field of visual poetics related to the experience of my creation process. Crossed by theoretical and plastic questioning, it intends to open investigative possibilities for some relationships between the human body and photography. For this purpose, through the cartography of bodies, I analyze the changes in the notion of body ownership related to the absence of identity. Such notion promotes the research about the desire of deconstructing anatomic body parts. The deconstruction is consolidated in the fragmentation, in the metamorphosis, in the becoming animal; in conclusion, in the transgression of the canonical anthropomorphism. The experience of the view on the image and the theory of photography instrumentalize the study of the photographic gesture as a possibility of touching the materiality of the reproduction. In the wake of this touch notion, I investigate the skin as a body and photographic material wearing, as well as the limits of the encounter between image and support.

Keywords: body | photography | materiality | artistic creativity

Sumário

Corredor.....	13
Laboratório 1 - O corpo como experimentação.....	22
I - Corpo e seus fragmentos.....	23
II - Sobre corpos.....	25
III - Fragmentação de formas na fotografia surrealista.....	29
IV - Estranhamento.....	51
Segundo Laboratório - Visual.....	60
I - Da fotografia.....	74
II- Para um gesto do corpo sobre o corpo.....	89
III - Sobre o gesto do corpo no espaço.....	95
IV - Sobre o espaço, para uma noção de lugar.....	99
V - Sobre lugares físicos.....	103
VI - Reverberação de vestígios.....	109
VII - Pensamento escultórico.....	116
Terceiro laboratório - Matéria.....	122
I - Corpo e corpus: incisões e cisões sobre peles.....	133
II - O encontro com o papel.....	136
III - Por um procedimento de Des-incarnat.....	147
IV - Corpo devir-ruína.....	154
V – Escalavrar.....	163
VI - A fronteira e o contato.....	168
VII - Por um toque visual.....	175
VII – Do toque ao toque.....	183
Entre rotas, notas e voltas.....	186
Referências Bibliográficas.....	189

Lista de Figuras

Figura 1 - Jacques-André BOIFFARD. Le gros orteil, sujet masculin, 30 ans. Fotografia que dialoga com o artigo de G. Bataille: Le gros orteil.	33
Figura 2 Jacques-André BOIFFARD. Bouche, Documents No5, 1929. Fotografia que dialoga com o artigo de G. Bataille: Bouche.....	34
Figura 3 - Eli LOTAR. Aux abattoirs de la Villette, Fotografia que dialoga com o artigo de G. Bataille: Abattoir.....	36
Figura 4 - George BRASSAÏ. Estudo de nu, 1930. Fotografia.....	42
Figura 5 - Man RAY. Anatomias, 1930. Fotografia.....	44
Figura 6 - Man RAY. Minotauro, 1933. Fotografia.....	45
Figura 8 - Hans BELLMER. Da série Bonecas, sem data. Fotografia.....	52
Figura 7 - Hans BELLMER. Da série Bonecas, sem data. Fotografia.....	53
Figura 9 - Letícia WEIDUSCHADT. Penetrar I, 2010. Fotografia.....	61
Figura 10 - Letícia WEIDUSCHADT. Penetrar II, 2010. Fotografia.....	63
Figura 11 - Letícia WEIDUSCHADT. Penetrar III, 2009. Fotografia.....	65
Figura 12 - Letícia WEIDUSCHADT. Penetrar IV, 2010. Fotografia.....	67
Figura 13 - Letícia WEIDUSCHADT. Penetrar V, 2009. Fotografia.....	69
Figura 14 - Letícia WEIDUSCHADT. Penetrar VI, 2011. Fotografia.....	71
Figura 15 - Aleksandr RÓDCHENKO. Escada de incêndio, 1925. Fotografia.....	79
Figura 16 - Aleksandr RÓDCHENKO. Sacadas. Canto de um prédio, 1925. Fotografia.....	80
Figura 17 - Aleksandr RÓDCHENKO. Mergulho do alto, 1934. Fotografia.....	82
Figura 18 - Aleksandr RÓDCHENKO. Salto, 1932. Fotografia.....	83
Figura 19 - Patrick TOSANI. Corpos do desejo, 1925. Fotografia.....	90
Figura 20 - Patrick TOSANI. Corpos do desejo, 1925. Fotografia.....	91
Figura 21 - Patrick TOSANI. Corpos do desejo, 1925. Fotografia.....	92
Figura 22 - Francesca WOODMAN. Sem título, 1930. Fotografia.....	104
Figura 23 - Francesca WOODMAN. Auto-engano, 1978. Fotografia.....	106
Figura 24 - Francesca WOODMAN. Espaço, 1976. Fotografia.....	109
Figura 25 - Francesca WOODMAN. Sem título, 1977. Fotografia.....	110
Figura 26 - John COPLANS. Pé, 1988. Fotografia.....	117

Figura 27 - John COPLADS. Costas para baixo, 1985. Fotografia.....	118
Figura 28 - John COPLANS. Costas com braços acima, 1984. Fotografia.....	119
Figura 29 - Letícia WEIDUSCHADT. Frequências 1, 2009. Intervenção sobre fotografia...123	
Figura 30 - Letícia WEIDUSCHADT. Frequências 1, 2009. Intervenção sobre fotografia. (Detalhe).....	124
Figura 31 - Letícia WEIDUSCHADT. Frequências 2, 2009. Intervenção sobre fotografia...125	
Figura 32 - Letícia WEIDUSCHADT. Frequências 2, 2009. Intervenção sobre fotografia. (Detalhe).....	126
Figura 33 - Letícia WEIDUSCHADT. Frequências 3, 2010. Intervenção sobre fotografia...127	
Figura 34 - Letícia WEIDUSCHADT. Frequências 3, 2010. Intervenção sobre fotografia.(De- talhe).....	128
Figura 35 - Letícia WEIDUSCHADT. Frequências 4, 2010. Intervenção sobre fotografia...129	
Figura 36 - Letícia WEIDUSCHADT. Frequências 4, 2010. Intervenção sobre fotografia.(De- talhe).....	130
Figura 37 - Letícia WEIDUSCHADT. Sobre a distância entre mim e você, 2011. Livro de artista.....	131
Figura 38 - Letícia WEIDUSCHADT. Sobre a distância entre mim e você, 2011. Livro de artista.....	132
Figura 39 - Leila DANZIGER. Livro de Memória, 1997, Livro de artista.....	141
Figura 40 - Leila DANZIGER. Livro de Memória, 1997, Livro de artista.....	142
Figura 41 - Sophie RISTELHUEBER. Fato, 1991. Fotografia.....	155
Figura 42 - Sophie RISTELHUEBER. Fato, 1991. Fotografia.....	156
Figura 43 - Sophie RISTELHUEBER. Todos, 1994. Fotografia.....	158
Figura 44 - Sophie RISTELHUEBER. Todos, 1994. Fotografia.....	159
Figura 45 - Leila DANZIGER. Diários Públicos, 2001. Intervenção sobre papel.....	164
Figura 46 - Leila DANZIGER. Diários Públicos, 2001. Intervenção sobre papel.....	165
Figura 47 - Rivane NEUENSCHWANDER. Cartas Famintas, 2000. Papel corroído por les- mas.....	176
Figura 48 - Rivane NEUENSCHWANDER. Cartas Famintas, 2000. Papel corroído por les- mas.....	177
Figura 49 - Letícia WEIDUSCHADT. Espaços de um corpo, 2012. Fotografia.....	178

Corredor

Para falar de experiências do corpo, agencio a fotografia digital como meio de expressão escolhido para criação de trabalhos visuais. Neste diálogo, a porta de entrada para *O corpo como laboratório de si* é o processo de criação de alguns trabalhos, por mim realizados entre 2008 e 2012. Criando uma cartografia de

corpos, percebo que meu olhar percorre o corpo do outro e o meu, buscando certa fragmentação através da ausência de partes corpóreas e da captura de detalhes.

Essas cartografias corporais possibilitaram uma reflexão escrita que parte da minha experiência em relação ao processo de criação, atravessado por questionamentos teóricos e plásticos que pretendem abrir possibilidades investigativas para algumas relações entre o corpo humano e a fotografia.

Entrando no percurso traçado nessa escrita, divido-a em três laboratórios: 1- O corpo como experimentação, 2- Visual e 3- Matéria. No primeiro laboratório, de acordo com James McFarlane, atenta-se às mudanças na mentalidade europeia do início do século XIX até depois da Segunda Guerra Mundial e na desintegração da forma de pensar que surge nesta época. Esta instabilidade repercute em novas formas de compreender o corpo, ampliando-se segundo Ieda Tucherman à consciência de possuí-lo. Desdobrando este pensamento com Eliane Robert Moraes e Georges Bataille, analisa-se como, atravessados por uma perda da identidade corporal, o desejo de destruir a anatomia se aliou ao de esgotar certa desintegração das formas humanas.

A partir do Modernismo, esses fatores evidenciaram a perda do vínculo com o humano e a animalidade presente dentro de cada homem. Investigo com Georges Didi-Huberman e Rosalind Krauss, mais especificamente, como a fotografia surrealista consolida a transgressão do antropomorfismo canônico, ao desenvolver proposições nas quais o corpo foi sendo experimentado e explorado por diversas possibilidades técnicas dessa linguagem, reverberando nos modos de uma captura de imagens que criam seus próprios limites. Considerando que o corpo ideal para o surrealismo é aquele que pode extrapolar suas formas, há uma fragmentação, reorganização e manipulação de seus limites, nas quais ocorrem possíveis perdas de um vínculo com o humano, repercutindo em um devir-animal, como definido por Gilles Deleuze, e em metamorfoses do corpo como proposta a partir de Bataille. Destarte, investigo nesse laboratório como as inserções da noção de possuir um corpo percorreram mudanças

da consciência corporal, cuja ausência de identidade desencadeou o desejo de destruir as formas corporais.

Considerando as experimentações sobre as formas do corpo humano, o segundo laboratório retoma a teoria da fotografia para instrumentalizar as relações visuais presentes no processo fotográfico e sua ampliação, ou seja, sua materialidade. Neste laboratório visual do possível, a escolha dos conceitos investigados segue da experiência para o olhar sobre a imagem, reverberando em uma restrita seleção de inquietações que me atingem enquanto fotógrafa-artista-pesquisadora.

O termo visual refere-se às escolhas realizadas antes do ato fotográfico, que são direcionadas ao processo criativo de minhas fotografias da série nomeada *Penetrar*. Pequenos textos descritivos de cada fotografia acompanham as imagens rememorando os acontecimentos, ambientes, corpos, detalhes e modos como foram criadas, abrindo-se para o estudo processual da série. Essas escolhas realizadas antes do ato fotográfico são instrumentalizadas pelos conceitos da teoria da fotografia que se aliam na construção de um referencial teórico articulado a partir da prática artística. Definida a noção de ponto de vista por Jacques Aumont e sua conjunção com a seleção de determinado enquadramento fotográfico que dialoga com Philippe Dubois, procuro, através dos trabalhos do russo Aleksandr Ródchenko, investigar possibilidades e distinções entre a seleção de recortes espaciais e temporais, determinadas pelo instante único fotografado. Assim, esta análise se prolonga do ato ao gesto fotográfico a partir de relações entre Dubois e Vilém Flusser com os trabalhos de Patrick Tosani e Francesca Woodman.

Considero o momento silencioso do processo criativo da série *Penetrar* como um possível criador de relações do gesto fotográfico com o movimento e o pensamento do corpo-sobre-o-corpo e do espaço-sobre-o-corpo. Da compreensão de espaço, direciono-me à noção de lugar e de uma possível colagem conceitual como procedimento de criação entre os referentes (corpo e espaço) determinados no caso dos trabalhos de Tosani, Woodman e da série *Penetrar*. Assim, no diálogo entre os

referentes abordados nesse laboratório, investigo como o corpo é algo a estar no espaço e este no corpo, a fim de percorrer, com Geraldine Johnson, uma análise entre a fotografia e a escultura direcionada a um possível procedimento de criação contaminado por um pensamento escultórico.

Este laboratório visual serve de abrigo para o terceiro, intitulado *Matéria*. Neste, a materialidade da ampliação fotográfica é investigada plasticamente em relação às suas camadas, divididas em sua película sensível e no papel sobre o qual essa se sobrepõe. O percurso compreende a série de fotografias *Frequências*, o livro de artista *Sobre a distância entre mim e você* e o trabalho *Espaços de um corpo*. Neles, a criação de cisões e esfolamentos atinge as imagens fotográficas para um encontro com o papel, seu suporte.

O estudo do desgaste da matéria relacionado à captura de fragmentos do meu corpo se amplia da intervenção sobre fotografias para a portabilidade do livro de artista, sendo instrumentalizado pelo diálogo com Paulo Silveira e Ulisses Carrión. Seu desenvolvimento também se aproxima da possibilidade do tocar a materialidade enquanto um suporte ativo.

A superfície da imagem e da matéria conduz uma investigação aliada aos conceitos que não pretendem justificar, explicar, tampouco interpretar meus trabalhos. Através da escrita, especificamente nesse laboratório, procuro analisar como o corpo capturado e o *corpus* da fotografia dialogam com o desgaste da matéria em relação à sua captura. Este contato será investigado como um possível devir-ruína – noção deleuzeana –, em diálogo com trabalhos de Sophie Ristelhueber e por um estudo de camadas de pele (da fotografia e do corpo fotografado) em aproximação com o conceito de *incarnat* de Georges Didi-Huberman. Através desta noção, analiso um percurso pelo processo de escalavrar como possibilidade de *des-incarnat* e *re-incarnat*. Prolonga-se a investigação do ato de desgaste da materialidade com trabalhos de Leila Danziger em que a matéria e o referente fotografado são fronteiras. Esses limites de encontro entre imagem e suporte que criam pontos de contatos, como explicitado por Michel

de Certeau, são desdobrados nesta pesquisa como *inframince*, de acordo com o pensamento de Marcel Duchamp. Por fim, novamente com Didi-Huberman, investigo o valor de pele existente entre a distância criada na captura da imagem e desta com a matéria, questionando minha prática em relação ao ato de tocar, no sentido do toque visual e sua impossibilidade.

para Leiris

Foi olhando um touro como um corpo que meu imaginário se misturou com o mundo real. Naquele amálgama de cores, tecidos, pelos, suor e areia, vi a tensão tangencial entre touro e o toureiro. Entre passos e movimentos, o gesto do toureiro sobre o animal animal demarcava um território nesta arte tauromáquica. Aprendi que são os riscos na arena que absorvem espectadores e protagonistas do espetáculo. Todos os olhos se voltam para aqueles, homem e animal, que se colocam inteiros na arena. Um gesto. Não basta narrar os acontecimentos, é necessário acontecer, como um passe de tauromaquia. Assim, entendi que para escrever é necessário colocar-se por inteiro e se expor, assumindo ~~qualquer~~ qualquer risco. Talvez meu "eu" se misture entre a realidade e a ficção num campo de possibilidades. Mas sinto que é necessário desconstruir-me para mergulhar num abismo, depois disso volto para o mundo das palavras.

Torno-me ausência. Perpetuo.

Penso que este acontecer também ocorre como uma corrosão dentro de mim no ato fotográfico. Mas não morro, e sim estendo-me aos poucos. Percorro meu corpo, o corpo do outro e a arena ao redor de cada fotografia para cair no abismo.

Aquele touro que corre, anda e sofre expelindo suor e raiva não é um monstro, mas uma alteridade, algo que me impulsiona sobre os riscos entre texto e a imagem. Permaneço na tangência das palavras para o texto e das cores para as imagens. Retiro-me em um labirinto para tangenciar texto e imagem e acabo aumentando os limites entre e com as possibilidades e impossibilidades. Aqui, a saída é quase imprevisível. Então faço suas palavras, Leiris, minhas: "no fundo de toda a confissão há o desejo de ser absolvido". Afasto-me para me aproximar.

A arte tauromáquica é tangencial assim como o ato fotográfico que circunda seus referentes. O corpo que enxergamos na materialidade fotográfica é uma construção realizada entre o corpo do outro e o corpo percebido. É aqui que me misturo às palavras, na intensão de deslocar o leitor para um lugar estranho e tenso. Como uma arena que desestabiliza lugares provocando abismos, é entre o homem e o touro que ocorre uma per-

manência do "eu" - o eu escritor, o eu artista. O olhar da plateia se fixa em cada movimento entre o toureiro e o touro. Percebi que o toureiro, para conseguir enfrentar o touro, deve conhecer seus movimentos e gestos por seus próprios pés, calculando cada passo do seu rival para driblá-lo. No entanto, além disso, o toureiro deve se conhecer percebendo suas tensões e seu corpo para realizar os passes tauromáquicos com precisão. Enquanto acontece a tourada há cisões que realocam o homem em um lugar obscuro numa intensa tentativa de enganar a morte. Assim, retomando a escrita como um jogo tangencial, compreendo que ela é um lance de dados em que acontecimentos, referentes, lugares, corpos, circunstâncias e argumentos me envolvem dentro de uma cápsula com algo profundamente íntimo. Faço minhas escolhas do possível.

Compreendi que escrever sobre o processo e a materialidade de meus trabalhos é um jogo tauromáquico, em que os movimentos são lentos e delicados. Minhas escolhas são as do possível, e são distanciadas de certezas absolutas e inquestionáveis.

Eis que me afasto para me aproximar.

Pequeno ensaio dedicado ao escritor francês Michel Leiris. Inspirado após a leitura de seu livro Espelho da Tauromaquia.

Belo Horizonte, 28 de fevereiro de 2012.

Laboratório 1 - O corpo como experimentação

I - Corpo e seus fragmentos

Entre 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, mais especificamente no período entre guerras, a Europa acompanhou uma crise política e estética advinda de uma transformação na forma de pensar, demarcada por um sentimento de instabilidade.

James McFarlane (1920-1999) publicou, em 1989, o texto *O espírito modernista*, em que traça uma análise sobre mudanças e deslocamentos na

1. MCFARLANE, James. *O espírito modernista*, Modernismo—Guia Geral, Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), 1989. P. 62.

mentalidade europeia iniciados no século XIX e que se estenderam até depois da Segunda Guerra Mundial. A ênfase recai sobre a fragmentação e o rompimento dos sistemas em relação às leis, e consecutivamente ao comportamento do homem. Essa fragmentação se refere à sociedade e não somente a um indivíduo e, em decorrência destas transformações, ele afirma que ocorreu uma reestruturação do pensar, “*uma recomposição das relações entre os conceitos fragmentados, um reordenamento das entidades linguísticas para enfrentar o que se percebia como uma nova ordem do real*”.¹

Para tanto, esta crise humanista que se instaurava na Europa em relação à moral, à ética e à política repercutiu na estética. A partir disso, McFarlane busca observar como a estética modernista pretendia demolir o humanismo e o realismo. “*O próprio vocabulário do caos – desintegração, fragmentação, deslocamento – implica um desprendimento ou um desligamento. Mas o que define a postura modernista não é tanto que as coisas se soltem, mas que se desprendam juntas*”.²

2. Ibid., p. 72.

Para tal, as cisões da mentalidade repercutiram em dissoluções, fusões e aglutinamentos do pensar.

Exemplificando esta necessidade de uma fragmentação, McFarlane afirma que August Strindberg (1849-1912) foi um dos precursores desta geração. Afastando-se de distinções estilísticas, Strindberg procurava decompor sucessivos instantes de fragmentos, como “*uma folha que cai*”. Através deste procedimento, ele acreditava registrar “*um nível ‘mais real’ da realidade*”.³

3. Ibid., p. 63.

Entrementes, a história não se limitava somente às narrativas de conquistas, de fatos extraordinários e começou a tratar também do cotidiano dos indivíduos. A arte moderna respondeu à trama do caos com formas fraturadas, fragmentadas e com justaposições diferenciadas apresentadas até então. No entanto, o espírito moderno foi transitório e manteve-se sobre a dinâmica do instantâneo, efêmero, perpassado por constantes mutações.

II - Sobre corpos

4. AUDO-
IN-ROZEAU,
Stéphane.
*Massacres – o
corpo e a guerra.*
IN: CORBIN, Alain;
VIGARELLO,
Georges;
COURTINE,
Jean-Jacques.
*História do corpo:
As mutações do
olhar. O século
XX, 2009. P. 365.*

*Toda experiência de guerra é, antes de
tudo, experiência do corpo. Na guerra, são
os corpos que infligem a violência, mas
também são os corpos que sofrem violência.* ⁴

Eliane Robert Moraes (1951-) escreve no livro *O cor-
po impossível* que a instabilidade do pensar foi ocasionada pela situa-

5. MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*, 2010. P. 57.

6. Ibid., p. 59.

ção de um mundo em ruínas, despedaçado. Frente a isso “(...) *restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente*”.⁵

“*Fragmentar, decompor, dispersar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos*”⁶, acrescenta

a autora. A partir dessa instabilidade, do caos e da fragmentação da consciência, Moraes estabelece uma correspondência com o corpo humano. A autora define que é ele a unidade material mais próxima ao homem, através da qual nos reconhecemos enquanto indivíduos. Para tanto, em um ambiente em crise, seria o corpo o primeiro alvo a sofrer transformações provenientes de mudanças no regime cognitivo como ocorrido no século XIX. Desta forma, o corpo era para a modernidade um lugar de limite individual e um ponto de interface com a sociedade.

Entende-se aqui o corpo como um conceito construído historicamente, já que as práticas corpóreas, as formas de representação e de compreensão sofrem mudanças no decorrer do tempo. Esta crise sobre a compreensão das formas corporais acompanhou o século XIX até o final da Segunda Guerra Mundial, desdobrando-se devido a crise na Modernidade. Tucherman afirma: “*Significa então que à experiência do homem na Modernidade é dado um corpo que é o seu corpo – corpo próprio -, cuja espacialidade própria é irredutível e se articula com os espaços das coisas*”.⁷

Entretanto, nem sempre esta ideia e compreensão de corpo estiveram atreladas a uma consciência de posse corporal. A concepção de “possuir um corpo” começou a ser construída a partir do modernismo, se consolidando na contemporaneidade.

Moraes escreve que no modernismo: “*O interesse pela anatomia humana era proporcional ao desejo de destruí-la*”.⁸

Esta forma de problematizar o corpo foi inaugurada nesse período, porém podemos encontrar precedentes dessa abordagem a partir do Renascimento, sobretudo nas investigações acerca da anatomia e da morfologia humana. Entre o Renascimento e o final do século XIX, as representações de corpos fragmentados mantiveram-se sob um viés de estudos anatômicos que se aproximavam de idealizações das formas do corpo. Desta forma, o que diferencia a abordagem do corpo que se desencadeou a

7. TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*, 1999. P. 85.

8. Ibid., p. 89.

partir do modernismo das abordagens anteriores foi que a figura humana passou a ser desumanizada, intensificando a consciência humana em relação às manifestações abruptas sobre o corpo. Assim, o homem começou a ser reconhecido na animalidade, em abjeções e sob formas estranhas.

O corpo passou a ser desprovido de proporções ideais para se potencializar como algo em crise. O primeiro recorte nesta noção habitual da figura humana separou a cabeça do corpo estabelecendo uma dilaceração ostensiva nas suas formas. Desde então,

(...) o ser humano foi totalmente desfigurado, desmontado e desarticulado: as mãos separaram-se dos braços, os pés desligaram-se das pernas, o ventre adquiriu autonomia, os olhos e as orelhas destacaram-se do rosto, os órgãos internos desagregaram-se uns dos outros.⁹

9. Ibid., p. 89.

Entende-se aqui por noção habitual de um corpo aquela em que a ordem de membros, órgãos e de todas as partes que o compreendem são desprovidos de alterações de suas formas, sendo elas proporcionais, ideais e estáveis. São aquelas em que cabeça, tronco, pernas, pés e todas as demais partes que compõem uma figura humana permanecem em seus lugares determinados, trazidos pelos estudos de anatomia humana.

No modernismo, a fragmentação do corpo repercutiu na metamorfose desconcertante das formas, influenciada pela negação de uma idealização da realidade na representação corporal. Assim, a destruição da figura humana e a reinvenção das formas se ampliaram para uma ausência de limites. Ocorreu uma cisão na noção de corpo habitual e uma abertura para uma grande gama de possibilidades de fragmentar e manipular a apresentação das formas corporais. Aproximando-se dos gestos de destruição, a decomposição das partes foi preponderante para uma “*abertura do corpo*”, não havendo sequer um gesto de violência nesta abordagem. Esta

noção de figura humana se afasta da relação com a semelhança e entre o modelo e sua cópia para se aproximar de alteridades, contrariedades e dessemelhança. Assim, a transformação no entendimento do corpo humano, dos modos de sentir e das maneiras de ser acabaram definindo novas experiências do campo do sensível, metamorfoseando as formas corporais.

III - Fragmentação de formas na fotografia surrealista

Com o surgimento da fotografia, atribuída a Joseph Nicephore Niépce (1765-1833), em 1826, iniciou-se um discurso e uma reflexão sobre divergências e aproximações desta com a pintura. A mudança na forma de olhar trouxe possibilidades e impossibilidades de sacrificar detalhes das imagens ou de escondê-los. Para tanto, André Rouillé escreve que na fotografia confrontam-se de um lado “(...) *as forças imanentes, criativas e construtivas; do outro, o poder transcendente constituído a favor de um*

10. ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*, 2009. P. 59.

retorno à ordem – neste caso, o poder das Academias e das instituições artísticas”.¹⁰

Neste sentido, a captura da totalidade e do fragmento foi construída por diferenças entre o desfocado e nítido em relação a enquadramentos e, principalmente, na separação entre artista e máquina fotográfica. Esse afastamento entre a mão do artista e a imagem, trazido pela câmera, implicou em mudanças na construção da composição; no entanto, nas primeiras décadas do surgimento dessa linguagem, mais especificamente, entre a fotografia e o corpo, a captura do mesmo foi influenciada pela pintura, principalmente, conforme a tradição clássica, na qual o corpo era algo intacto formado por uma conciliação entre todas suas partes. O uso da fotografia se ampliou como uma forma de substituir o modelo vivo, sendo utilizada para detalhamentos corporais e no auxílio de proporções ideais, passando a ser absorvida como uma ferramenta e como um objeto a ser problematizado.

Inicialmente, por mais que a fotografia ameaçasse a pintura, estava de certa forma atrás dela. O tempo da tradição crítica vinculada à fotografia é muito menor que a pintura, mas a partir dela surgiram inúmeras investigações pertinentes ao campo das artes visuais. Muitos teóricos e historiadores já refletiram que com advento da fotografia, o realismo de suas reproduções foi determinante para mudanças no campo pictórico, especialmente para a vanguarda do século XX. De acordo com Stéphane Huchet:

11. HUCHET, Stéphane. *Tal qual, a fotografia*. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*, 2004. P. 15.

Dentre suas origens, portanto, a fotografia fundou uma discursividade crítica que se defrontou sempre com o enigma de um certo tal qual, o tal qual do sujeito e do próprio estatuto da imagem. É uma outra maneira de falar do sujeito da analogia e da analogia como sujeito. A fotografia residiu bem na sua capacidade reprodutiva e espelhante.¹¹

Entretanto, ela possibilitou além de uma nova compreensão estética do corpo humano, uma ampliação relacionada a reprodutibilidade das imagens reverberando,

sobretudo, na multiplicidade de apresentações corporais. Como já vimos com Moraes, a mudança da compreensão do conceito de corpo e de seus usos repercutiu na fotografia através do uso de um repertório de formas.

Mais especificamente na segunda década do século XX, a revista de arte *Documents*, dirigida por Georges Bataille (1897-1962), é um exemplo desta iconografia, propondo a decomposição dos fundamentos da estética clássica, pela veiculação de imagens e textos estranhos. Deve-se ressaltar que Bataille foi um dissidente do surrealismo, mas muitas das imagens que povoam a revista se referem ao universo surrealista. Em seu *Dicionário Crítico*, publicou em 1929, segundo Moraes, dois artigos anônimos com o título “Homem”. No primeiro, relata-se que:

12. Revista
Documents n.4,
Paris: Jean Michel
Place, 1991,
edição fac-similar,
p. 125. O artigo
remete ao *Journal*
des Débats, 13
ago. 1929. APUD
MORAES, Eliane
Robert. *O corpo*
impossível, 2010.
P. 125.

A gordura de um corpo humano de constituição normal seria suficiente para fabricar sete porções de sabonete. Encontram-se no organismo quantidades suficientes de ferro para fabricar um prego de espessura média e de açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo daria para 2200 palitos de fósforo. O magnésio forneceria matéria para se tirar uma fotografia. Ainda um pouco de potássio e de enxofre, mas em quantidade inutilizável. Essas diversas matérias-primas, avaliadas na moeda corrente, representam uma soma em torno de 25 francos.¹²

A partir deste texto, percebe-se a fragmentação da noção de integridade do ser humano, doravante à sua decomposição em partes ínfimas, reduzindo-o a um quase nada. Há uma perda da estabilidade das formas em que a configuração ideal do homem se desfaz para se transformar apenas em matéria. Essa dissociação corporal da matéria apontada no texto foi determinada a partir do modernismo pelo esgotamento e pela desintegração do corpo, resultando numa dissecação visual e metamórfica das formas corpóreas.

A possibilidade de metamorfose foi trazida pela perda da identida-

de do sujeito, e para isso, a partir do século XX, ocorre um confronto do homem com sua imagem diante de outros seres, criaturas e, em geral, animais. Moraes afirma que “a anatomia do desejo foi buscar matrizes de suas metamorfoses nas imagens do prazer e da dor. Ou numa só palavra: o êxtase.”¹³

13. Ibid., p. 71.

A perda do vínculo com o humano impulsionou as metamorfoses através do inumano e de uma ampliação no campo do possível e do sensível na representação de corpos.

14. BATAILLE, Georges (ed). *Documentos*, 1969. P. 149.

“Como una necesidad violenta, que en realidade se confunde con cada una de nuestras necesidades animales, impulsando a un hombre a apartase de pronto los gestos y actitudes exigidos por la naturaleza humana”. Tradução livre.

Bataille define no Dicionário Crítico de Documents a metamorfose “como uma necessidade violenta, que na realidade se confunde com cada uma de nossas necessidades animais, impulsionando um homem a apartar-se prontamente dos gestos e atitudes exigidas pela natureza humana”.¹⁴

Assim, ele propõe que na história dos animais selvagens ocorreram sucessivas metamorfoses, estabelecidas segundo uma analogia entre o homem e a prisão. Apontando que há em cada homem um animal aprisionado, quando este é libertado, é como se o homem morresse para dar lugar a toda animalidade que resguardava dentro de si. Há a perda de um vínculo com o humano, advinda da animalidade que o transforma e, a figura humana “deixa seu ser normal, sua substância, seu estado familiar, seu reino orgânico”.¹⁵

15. DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance informe*, p. 171 APUD MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*, 2010. P. 133.

No bestiário modernista, o imaginário figura um prolongamento de formas naturais, cuja origem perpassa não somente a figuração de um animal, mas também a desfiguração e deformação das formas da figura humana. Dessa forma, o gesto surrealista buscou animalizar a anatomia humana, problematizando a metamorfose e a fragmentação de corpos.

Rosalind Krauss (1941-) aponta no texto *Fotografia e Surrealismo* as relações entre esse movimento e essa linguagem. Defende que é através do estudo de funções semiológicas da fotografia que ela “ofereceria uma melhor resolução dos problemas colocados pela heterogeneidade do surrealismo do que as propriedades formais que determinam as categorias estilísticas tradicionais da história da arte”.¹⁶

16. KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, 2010. P. 115.

Nas mudanças dos processos fotográficos do surrealismo a autora aponta uma relação intrínseca entre ambos, atribuindo um lugar definitivo à fotografia. Opondo-se a uma tendência que observamos em relação aos pensadores da fotografia nos anos



Figura 1 - Jacques-André BOIFFARD.
Le gros orteil, sujet masculin, 30 ans.
Fotografia que dialoga com o artigo de
G. Bataille: *Le gros orteil*.



Figura 2 Jacques-André BOIFFARD.
Bouche, Documents No.5, 1929. Fotografia que dialoga com o artigo de G. Bataille: Bouche.

80, Krauss não pretende estabelecer somente o que é específico à fotografia. Mas através dessa condição semiológica, transforma-a em objeto teórico.

As fotografias surrealistas estiveram ligadas ao texto, entretanto, não abordaremos aqui uma análise de possíveis relações ou distanciamentos entre texto e imagem surrealista.

Ressaltamos que os trabalhos de Jacques-André Boiffard para os livros *Nadja* e *Amor Louco* de André Breton, como também os dele próprio, de Nadar e as fotografias de William Seabrook evidenciaram amplamente os interesses e as experimentações dos artistas e escritores vinculados ao movimento. Esse movimento que surge na literatura é ampliado também para o campo das imagens a partir das revistas, textos e periódicos publicados na época. Assim, distanciando-se do campo da escrita, no campo experimental de imagens as distorções, como o uso de espelhos, foram alguns dos recursos usados em inovações técnicas (como a raiografia de Man Ray ou a queima de negativos de Raul Uba) utilizadas para abarcar as intencionalidades dos artistas vinculados ao surrealismo.

Os recortes fotográficos abordados no surrealismo desestabilizaram a noção de detalhe, cujo corte capturado suscitou a ideia do corpo humano inteiro. Na fotografia *Le gros orteil* (Figura 1) e em *Bouche* (Figura 2), Boiffard secciona partes do corpo que foram apresentados na revista Documents com um tamanho maior que sua forma natural, desestabilizando a noção de partes fragmentadas de corpos. O close opera nas páginas da revista uma transposição do todo ao detalhe, cuja desproporção evidencia a monumentalidade e a organicidade, se afastando de uma simples relação com os precedentes surrealistas. Tanto a textura da pele capturada no dedão do pé como a língua e a saliva da boca são evidenciadas pelo recorte fotográfico trazidos pelo enquadramento nas suas especificidades com a perspectiva de corpos despedaçados. Aproximando-se de um exercício de crueldade, a decomposição dos trabalhos subverte o plano de fundo pelo isolamento de um detalhe corporal. Desestabilizando o leitor, os fragmentos do corpo provocam uma presença inusitada que se assemelha

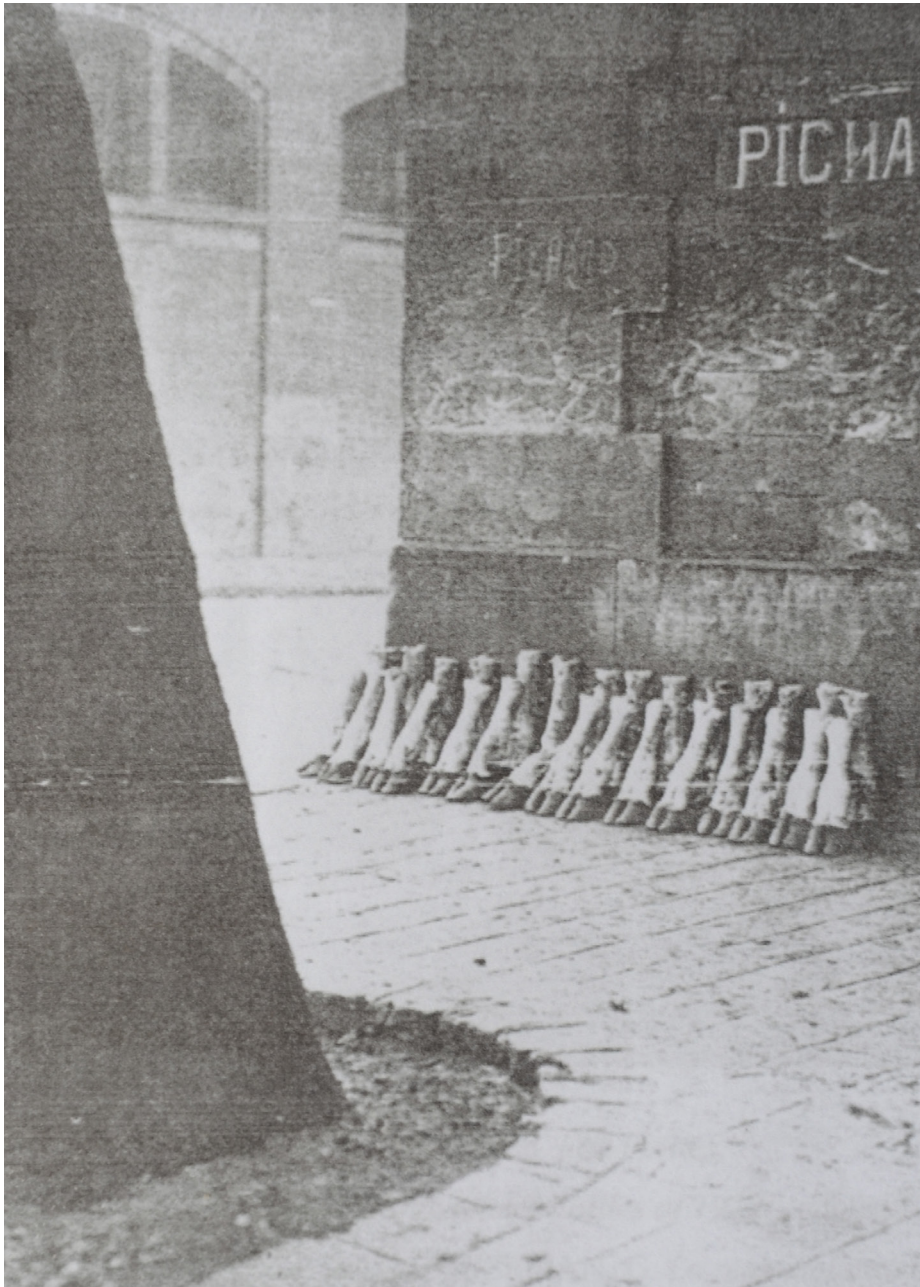


Figura 3 - Eli LOTAR. *Aux abattoirs de la Villette*, Fotografia que dialoga com o artigo de G. Bataille: *Abattoir*.

17. MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*, 2010. P. 189.

a uma animalidade e cujo deslocamento transgride a própria imagem.

Para tanto, Bataille aponta que o dedão do pé “*é a parte mais humana do corpo do homem*”.¹⁷ Neste sentido, no artigo *Le gros orteil*, segundo Moraes, o autor coloca o macaco como um modelo que se aproxima do ser humano em direção a seus órgãos atrofiados reverberando nas capacidades que o mesmo perdeu no processo evolutivo. Desta forma, cogita-se a possibilidade de que Bataille teve contato com as teorias evolucionistas do início do século XX. Entretanto, contestando as concepções antropomórficas de Charles Darwin (1809-1882) o autor defende que o dedão do pé seria a parte mais humana do corpo humano por revelar as marcas da perda evolutiva. Elevando o homem ao topo da escala orgânica e derrubando a noção tradicional de detalhe, a fotografia pretendeu se afastar de ser somente um recorte do corpo, induzindo a revista a desproporção. O close não é somente um detalhe, todavia se impõe como uma ameaça autônoma que infringe uma possível dedução de um corpo apresentado pelo fragmento. Apesar do detalhe indicar relações com o todo, a desproporção cria uma cisão com esta analogia evidenciando um fragmento que se desfigura de si mesmo, criando uma autonomia do corpo humano.

Aproximando-se desta animalidade do corpo humano, a fotografia *O abatedouro de La Villette* (Figura 3) de Eli Lotar apresenta patas de animais como uma exibição de crueldade, estabelecido pelas patas cortadas a machadadas. Essas partes talhadas permanecem no pátio do abatedouro como vestígios decepados de animais sacrificados. O recorte da captura fotográfica e do fragmento orgânico podem se direcionar ao animal inteiro, entretanto, como no caso das fotografias de Boiffard, essas partes decepadas podem ser independentes, potencializando-se enquanto coisa, parte e forma.

Assim, afastamo-nos da compreensão de que a fotografia foi um suporte privilegiado nas produções surrealistas para nos aproximarmos de alguns aspectos das inovações para pesquisas do âmbito fotográfico. Para Moraes, “*a revista Documents representa tudo aquilo que o surrealismo não se atreve a ser, aquilo que a sua violên-*

18. Ibid., p. 156.

cia seria, in extremis, se não fosse travada pela vontade de Breton em dotá-la com as melhores razões, quer dizer, as mais elevadas".¹⁸ Podemos perceber que a fotografia surrealista ampliou, de um modo geral, a noção de detalhe clássico para uma nova compreensão imagética trazida por um exercício de crueldade com o referente. Considerando o detalhe, há um jogo da forma com a forma, cujo fragmento não é somente potencializado pelo agigantamento que isola o modelo (como no caso de Boiffard), mas também por uma expansão da compreensão de um corpo enquanto partes evocadas por certa animalidade e transgressão do antropomorfismo.

19. KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTON, Jane. *L'amour fou: photography & surrealism*, 1986.

Dentre as nuances do movimento, Krauss aponta um paradoxo, no qual é difícil distinguir fotografia e surrealismo, afirmando que parece haver fotografia ou surrealismo.¹⁹

No entanto, compreendemos que, através de uma visão da realidade atrelada ao inconsciente, o surrealismo possibilitou que a fotografia fosse compreendida enquanto linguagem e com suas características próprias. Desta forma, o movimento abarcou dois pólos: o possível e o impossível e o sonho e a realidade. Voltando-se para o interno, para o invisível, pode-se encontrar uma dimensão mais profunda do sujeito. A figura humana foi amplamente abarcada como um labirinto em que administrar o impossível produziu efeitos de realidade e de possibilidade. A imersão no corpo se dirigiu para suas partes internas, abarcando músculos, ossos e veias que foram potencializadas com o avanço do raio-X e da medicina no final do século XIX e início do século XX. Este mapeamento interno do corpo se direciona ao campo da experiência e da visibilidade que implicava uma busca pelas singularidades subjetivas de cada figura humana. Entretanto, a busca de um olhar interno foi produzida por experimentações que reorganizaram e manipularam os limites corporais. Assim, o corpo ideal para o surrealismo é aquele que extrapola seus limites. Semelhante a um incômodo existente entre pele, órgãos, ossos e todas as partes que compõem um corpo ideal, ele passou a ser alvo da busca por novos sentidos, possibilidades e formas de ver, fato este que acabou repercutindo tanto em uma nova compreensão e representação como também em novas produções de sentido.

As misturas entre homem e animal e as próprias mudanças na configuração

20. O texto A partir da fotografia foi publicado no prefácio do livro O fotográfico de Rosalind Krauss e no livro El desnivel: la fotografia puesta a prueba de Hubert Damisch. DAMISCH, Hubert. *A partir da fotografia* In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, 2010./ Damisch, Hubert. *El desnivel - la fotografia puesta a prueba*, 2008.

21. DAMISCH, Hubert. *A partir da fotografia* In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, 2010. P. 28.

22. Ibid., p. 11.

de um corpo ideal não se relacionam com um gesto violento. Afinal, o entendimento de violência natural muda a partir da Primeira Guerra Mundial, dialogando com novas dimensões. Estas mudanças de novas produções de sentido, destinadas ao corpo, são implicadas por uma entrega do mesmo a delírios e a um “não-sentido” de possíveis resultados, investigados pelo surrealismo.

O teórico francês Hubert Damisch (1928-) escreveu o texto *A partir da fotografia*²⁰ destinado ao prefácio do livro *O fotográfico*, escrito pela crítica de arte Rosalind Krauss. O autor pontua que “*falar de fotografia é falar a partir dela mesma e não sobre ela*”.²¹

Para tanto, Damisch analisa que Krauss trabalha para além de uma escrita sobre a fotografia e sua história, mas tenta escrever sobre a própria fotografia. Essa nova trajetória coloca inquietações no leitor, que se interroga sobre o entendimento da história aplicada à arte. Segundo o autor, quanto mais Krauss se aproximou da fotografia e de sua história, mais ela se afastou da história da fotografia. Tal afastamento foi aplicado no sentido de problematizá-la a partir de um campo crítico que rompeu com um discurso dominante. A partir do âmbito fotográfico construiu-se um pensamento histórico e teórico na recusa da história da fotografia, que tem a arte moderna como modelo. A história da fotografia se baseia nas especificidades estéticas como meios de expressão, e é através de um estudo da genealogia do ato fotográfico que podemos observá-lo para além de um ato mecânico. Desta maneira, segundo Damisch, “*o automatismo do processo fotográfico não é apenas uma questão de ótica*”.²²

Além de um estudo de formas apresentadas pela fotografia, ela nunca está ligada somente com um discurso artístico. Ampliando esta visão, a fotografia no surrealismo não apresenta apenas uma forma de criar imagens automaticamente, mas revela a própria natureza capaz de se reproduzir. Esta potencialidade evidencia que a criação fotográfica surrealista construiu uma imagética que repercutiu em novos olhares sobre os corpos, possibilitando novas maneiras de se relacionar com o ato fotográfico. Em geral, os fotógrafos eram como caçadores de imagens que utilizavam alguns procedimentos de manipulação imagética. Neste processo, as inovações técnicas perseguiram a irrealidade do real e a realidade do irreal. Para abarcar este

pensamento, no primeiro manifesto surrealista, André Breton (1896-1966) situa o automatismo psíquico em relação às imagens e em como elas são percebidas pelo viés do sonho e do mundo onírico.

Interessa-nos retomar, brevemente, como o surrealismo utilizou o automatismo psíquico em relação ao processo de criação de imagens para investigar os processos fotográficos de Man Ray e Brassai, a fim de compreender as nuances e algumas questões trazidas em alguns trabalhos desses fotógrafos para o âmbito da fotografia e da problematização de um corpo em fragmentos. O “*automatismo*” foi apropriado da teoria psicanalítica de Sigmund Freud (1856-1939), como forma de eliminar o controle da razão. A partir disto, Breton define esta noção no *Manifesto Surrealista* de 1924:

Automatismo psíquico puro pelo qual nos propomos exprimir, seja verbalmente, seja pela escrita ou por qualquer outra forma, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento que, na ausência de todo o controle exercido pela razão, é externo a toda preocupação estética ou moral.²³

23. BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*, 2001. P. 47.

É no inconsciente que os surrealistas se debruçavam para suas produções. Procurando uma liberdade do mundo que os circundava, os artistas do movimento buscavam, a partir de si mesmos, o domínio dos instintos e de seus desejos, direcionando-os para a imaginação. Privilegiavam, sobretudo, algumas formas de criação que começaram a ser desenvolvidas por todos. Formas que permearam por textos automáticos, descrição de sonhos, colagens, entre outras. Essas imagens surrealistas nasciam de encontros não como fato isolado. Assim, muitas vezes é o acaso que determina a construção das imagens, as quais pontuam o não-sentido. Todavia, lidavam com a possibilidade de uma pluralidade de sentidos. Criaram ainda uma transgressão de censuras sociais e procuraram na irracionalidade a libertação de normas e de expressividade. Desta forma, para Krauss “*o automatismo psíquico é uma forma de expressão escrita, ‘um rascunho no papel’, uma produção de texto*”²⁴, no entanto, quando este automatismo é transposto à imagem, deixa de ser compreendido como

24. KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, 2010. P. 111.

uma forma de escrita. Krauss escreve que as relações entre o automatismo escrito e a produção heterogênea de imagens surrealistas que surgem no final do século XIX são uma fotografia do pensamento. Assim, o automatismo imagético parte da experiência de imagens alucinatórias e de um processo em que a visão não é afetada ou contaminada pela razão. Entretanto, como afirma Krauss, segundo o Primeiro Manifesto Surrealista de Breton, “*ele situa a própria descoberta do automatismo psíquico no contexto da experiência das imagens hipnagógicas, quer dizer as que são percebidas em estado de quase sonho, semi-onírico*”²⁵. Na prática visual surrealista, o acaso é preponderante e as imagens são mais uma representação de um sonho do que o sonho em si. Aliados a este sonho é inevitável não mencionar o inconsciente e a espontaneidade que sobre ele estão imbricados. Através da espontaneidade do automatismo, desvela-se o inconsciente nos trabalhos surrealistas, sejam eles escritos ou visuais.

25. Ibid., p 111.



Figura 4 - George BRASSAÏ. *Estudo de nu*, 1930. Fotografia.

26. A noção de ponto de vista será aprofundada no segundo laboratório.

A fotografia *Estudo de nu* (Figura 4), realizada em 1930 por George Brassai (1899-1984), apresenta uma figura feminina, cujo enquadramento é fechado sobre suas formas. Através da noção de enquadramento e de um ponto de vista²⁶ diferenciado, este corpo se divide em dois blocos: o primeiro, é o seio em perfil do primeiro plano; e o segundo, se direciona ao segundo plano que apresenta as pernas deste corpo. A partir destes blocos, observa-se uma leve distorção, localizada no torso do corpo feminino. No entanto, esta visão estranha do corpo foi proveniente de um deslocamento de uma visão habitual do corpo, criada através de um novo ponto de vista do referente utilizado por Brassai.

Nas fotografias surrealistas, as representações de corpos fragmentados, manipulados e estranhos foram trazidas a partir de alguns procedimentos: fotomontagem, intervenções no negativo, usos de espelhos ou elementos ópticos e pelos pontos de vistas diferenciados. Entretanto, atemo-nos às análises de diferentes pontos de vista e de como esse procedimento trouxe características dentre os processos criativos usados pelos fotógrafos e escolhidas em relação ao automatismo e ao afastamento da apresentação do real. Krauss determina que “o enquadramento é sempre percebido como uma ruptura no tecido contínuo da realidade. (...) o fragmento contextualizado pelo quadro é um exemplo da natureza-enquanto-representação, da natureza-enquanto-signo”.²⁷ Assim, tanto na fotografia de Brassai aqui apresentada, bem como nas fotografias *Anatomias* e *Minotauro* de Man Ray (1890-1976), observa-se o enquadramento como um determinante para a mudança de um ponto de vista das formas do corpo. Através dele, as capacidades do olho humano são ampliadas, colocando-se entre o observador e o mundo, ao modelar a realidade a partir de suas próprias possibilidades, ditas técnicas. Neste momento se configuraria o olhar fotográfico, a partir do qual seria possível capturar a intencionalidade do fotógrafo.

27. Ibid., p. 124.

A máquina fotográfica, no decorrer da história da fotografia, foi utilizada por diversos artistas e abordada pelos teóricos como uma prótese. No entanto, a câmera enquanto aparelho óptico, segundo Krauss, amplia a visão do olho humano superando obstáculos e limites. Assim, o artista/fotógrafo une suas mãos à câmera fotográfica

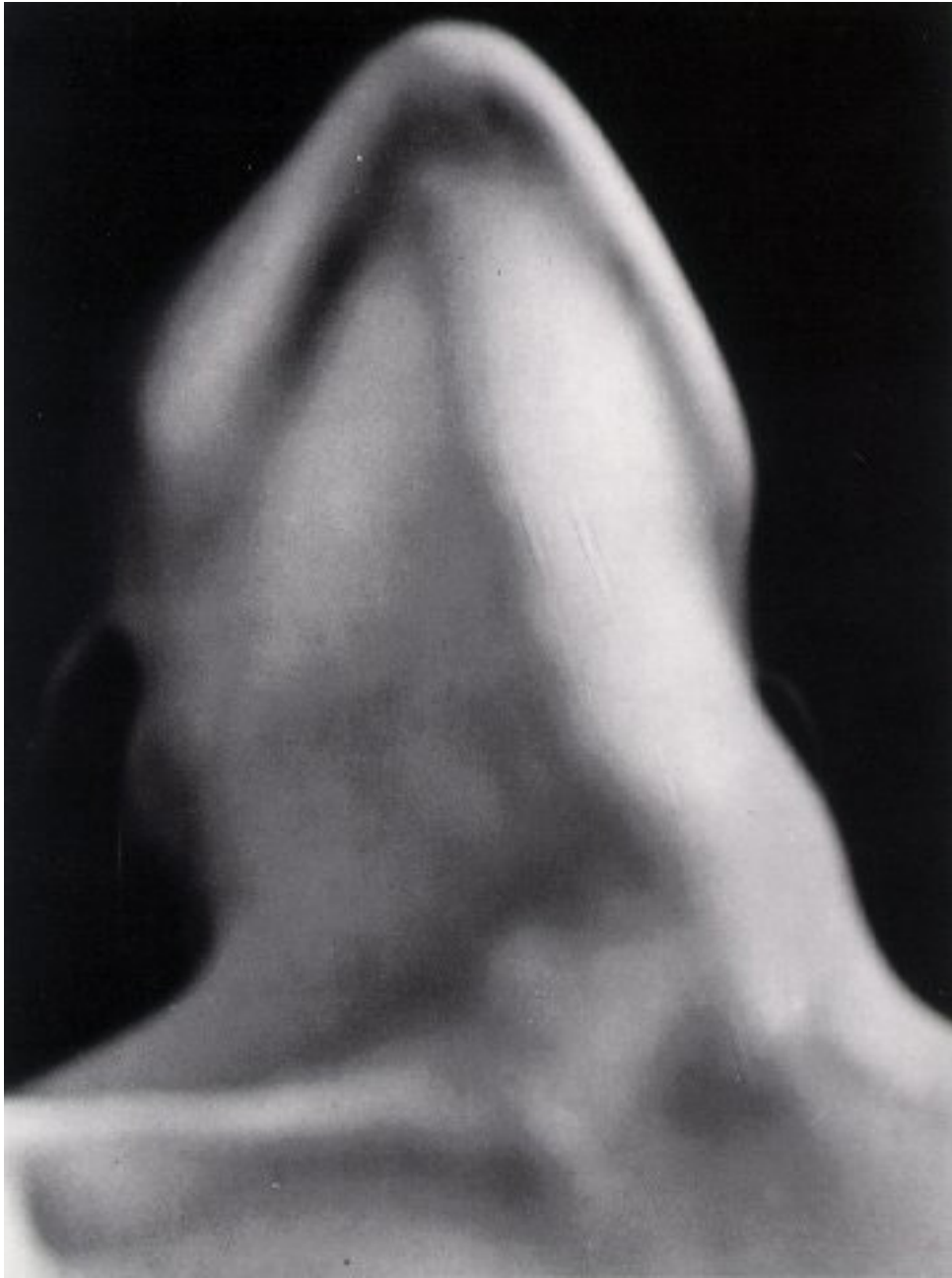


Figura 5 - Man RAY. *Anatomias*, 1930. Fotografia.



Figura 6 - Man Ray. *Minotauro*,
1933. Fotografia.

como um “membro artificial”. É importante lembrar que as limitações técnicas da câmera se contrapõem em relação à analogia da máquina fotográfica como prótese do corpo. Para a autora, a fotografia é produtora de signos e um ponto de contato com o mundo estabelecido tanto pelo fotógrafo quanto pela máquina. Esta imagem fotográfica “*não nos parece constituir um simples elemento formal e neutro e sim, ao contrário, simboliza a dominação, a autoridade e o controle*”.²⁸

28. Ibid., p. 127.

Assim, uma das características específicas dos surrealistas considera a realidade como representação ou signo. Fato este que trouxe uma ampliação do real e uma consequente substituição e superação da imagem técnica.

Segundo essas atribuições às fotografias surrealistas, retomamos as imagens de corpos humanos, amplamente abordadas no movimento. A ausência da identidade foi uma característica determinante para muitas fotografias de Man Ray. Em *Anatomias* (Figura 5) e *Minotauro* (Figura 6), fotografias realizadas em 1930 e 1933, respectivamente, observa-se que além de um ponto de vista específico, tem-se uma contorção do corpo humano frente à câmera. Haveria, então, uma inversão de corpos que atravessa o processo de criação do artista em que “*não se pode mais ver o corpo como humano, pois ele pecou para se tornar um animal*”.²⁹

29. Ibid., p. 174.

Em *Anatomias*, Man Ray utilizou um ponto de vista de baixo para cima, aliado a uma posição do corpo, cuja cabeça se direciona para o alto e para trás. Esta relação criou um corpo estranho com a musculatura de um pescoço distendido, cujos contornos e volumes são trazidos pela luz e pela sombra tornando-o semelhante a um réptil. Com isso, Man Ray desmontou o aspecto familiar do corpo, e, através desse efeito desorientador, perdemos a visualidade do rosto, restando um pescoço com queixo saliente. A figura humana se metamorfoseia deixando escapar sua dupla constituição: o humano e o animal.

Com um processo de construção semelhante, observamos na fotografia *Minotauro* um torso acéfalo devido a uma enorme sombra presente sobre o rosto. A posição dos braços da figura humana permanece tensionada para um plano de fundo chapado pela escuridão. Man Ray coloca esse corpo saindo da escuridão e permane-

cendo iluminado em pontos específicos. Destarte, o artista acabou problematizando a animalidade não somente pelo título da fotografia, mas por isolar e afastar a identidade humana da figura. Assim, tanto em *Anatomias* quanto em *Minotauro* o corpo se transfigura para um devir-animal. Como propõe Gilles Deleuze (1925-1995), o conceito de devir-animal não perpassa a semelhança, nem uma relação de identificação com o homem ou com o animal. Para Deleuze:

30. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs* – Capitalismo e esquizofrenia. Vol 4, 1997. P. 9

Trata-se de ordenar as diferenças para chegar a uma correspondência das relações, pois o animal, por sua vez, distribui-se segundo relações diferenciais ou oposições distintivas de espécies; e, da mesma forma, o homem, segundo os grupos considerados. ³⁰

O devir não é estabelecido como uma correspondência de relações, nem numa relação de evolução ou regressão. Afasta-se da imaginação e de tentativas de imitação de um animal. Distancia-se da intencionalidade de fazer o homem ou o animal se tornar outra coisa. Para Deleuze, o devir “*não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna.*”³¹

31. Ibid., p. 15-16.

Desta maneira, segundo o autor, este devir é qualificado como devir-animal. Não é produzido a partir de filiações, já que seria necessário o imaginário para abarcar essa filiação. É através de um domínio de simbioses que se confrontam o homem e o animal. Assim, a simbiose adentra o devir trazida por uma formação de alianças entre bandos, minotauros e outros. Neste jogo de diferenças, a partir das formas, o sujeito, seus órgãos e suas funções são preenchidos e modificados no processo de desejo, potencializado pela criação. As imagens do devir não revelam o homem, mas trabalham com a indistinção do que nele é animal, vegetal ou humano. Há um entrelaçamento irreduzível nesta relação: “*O homem que sofre é um bicho, o bicho que sofre é um homem. É a realidade do devir*”³², descreve o autor. O devir-animal agencia as

32. DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*, 2007. P.32.

formas humanas por uma potência do afeto animal como um sobressalto.

33. KRAUSS,
Rosalind.
O fotográfico,
2010. P. 174.

Krauss afirma que os fotógrafos surrealistas tinham uma “*pre-dileção pela metáfora extravagante, inesperada e irracional (...)*”³³

através da qual exploraram amplamente a ideia de animalidade do homem como algo comum. Através desses procedimentos espaciais (espaço do corpo e ao redor do mesmo), as imagens fotográficas foram conduzidas aos desejos do homem e da manipulação que transfigurava suas formas.

Para falar de um corpo fragmentado no surrealismo, Krauss se afasta da ideia de acaso para se aproximar de métodos utilizados na invasão dos corpos surrealistas: “*corpos cedendo sob o efeito da vertigem diante da força gravitacional, corpo trabalhado por uma perspectiva deformadora, corpos decapitados pela projeção da sombra, corpos devorados quer pela luz, quer pelo calor*”.³⁴

34. Ibid., p. 180.

Assim, o êxtase, desejo e sonho se aliaram com uma grande preocupação dos fotógrafos surrealistas em relação a como representar suas intencionalidades através dos processos fotográficos. Os procedimentos fotográficos não se unem somente às distintas posições corporais, mas também ao automatismo e ao desejo onírico de causar estranhamento na transfiguração das formas do corpo.

Tanto na fotografia de Brassai quanto na de Man Ray uma nova configuração do corpo invade suas formas, na qual percebemos uma apresentação de corpos estranhos e fragmentados. Enquanto em Brassai o corpo se contorce em uma posição que rompe suas formas ideais, no caso das fotografias de Man Ray reverbera a animalidade, pontuando o inumano.

Retomando a influência da história sobre o surrealismo, a radicalidade da guerra levou ao extremo uma desumanização do corpo. Incidindo sobre esta desumanização está a transgressão do antropomorfismo que só chega à dimensão humana como uma questão de forma. É através do olhar do espectador que ele é reconhecido e apresentado. Atribuindo seu caráter subliminar, Georges Didi-Huberman (1953-) propõe que “*o homem, o anthropos, está de fato*

35. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nos vemos, o que nos olha*, 1998. P. 125-127.

aí na simples apresentação da obra, no face a face que ela nos impõe; mas não tem, ele, sua forma própria, não tem a morphè de sua representação".³⁵

No entanto, no imaginário moderno, a transgressão das formas do antropomorfismo se manifestou, em especial, no surrealismo. Assim, as proporções humanas deixaram de ser uma medida universal, cujas imagens criadas colocaram seus próprios limites e, conseqüentemente, há o surgimento de seres desconhecidos. Para que estas mudanças pudessem acontecer, ocorreu um esgotamento das possibilidades de formas corporais. Como aponta Moraes:

36. MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*, 2010. P. 107.

Tudo acontece como se fosse necessário levar a termo um projeto radical de combinar a figura humana com uma infinidade de outros seres e matérias, num processo rigoroso cujo sentido último residiria em demonstrar a abominável hipótese de sua irrealdade.³⁶

Neste sentido, o homem é habitado pelo animal e transformado em um ser híbrido. Entende-se que o antropomorfismo trabalha a partir de um esgotamento da experiência das formas proporcionais da figura humana; no entanto, afasta-se da ideia de que essa transgressão trouxe algum aspecto evolutivo das formas, sendo apenas uma consequência iniciada com a fragmentação do corpo.

No bestiário modernista, a metamorfose dos seres resulta na criação de monstros imaginários. Depois do processo de desantropomorfização, ocorre a perda da identidade da figura humana e uma ausência de traços psicológicos. Entretanto, têm-se resquícios que permitem observar o homem como um ser vivo, devido à ausência de um aniquilamento perante a decomposição da figura humana. Moraes escreve que Bataille afirmava que o homem "*é o único animal que mata seus semelhantes com furor e obstinação, (...) ele é também o único que se transtorna de maneira absolutamente dilacerante com a morte de seus semelhantes*".³⁷

37. BATAILLE APUD MORAES. BATAILLE, Georges. *Dossier de Lascaux*, 1979. P. 322. In: MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*, 2010. P. 149.

Desta forma, a desintegração da figura humana do imaginário modernista condiz com a necessidade de destruição, mas ela não se resume à violência sobre a figura humana. Assim, por mais que algumas partes do corpo mudem, transfigurem-se em outras, ou ainda, acarretem algo de inumano, ainda apresentam aspectos da figura humana.

IV - Estranhamento

A construção imagética no surrealismo e suas atribuições à metamorfose das formas humanas estiveram atreladas ao mimetismo, à camuflagem e à simbiose. A figura feminina foi obsessivamente explorada a partir do desejo e do imaginário surrealista. No entanto, a prática fotográfica não abordou a mulher em seu estado natural, mas diluiu suas distinções sexuais. Apesar de essas imagens se aproximarem do

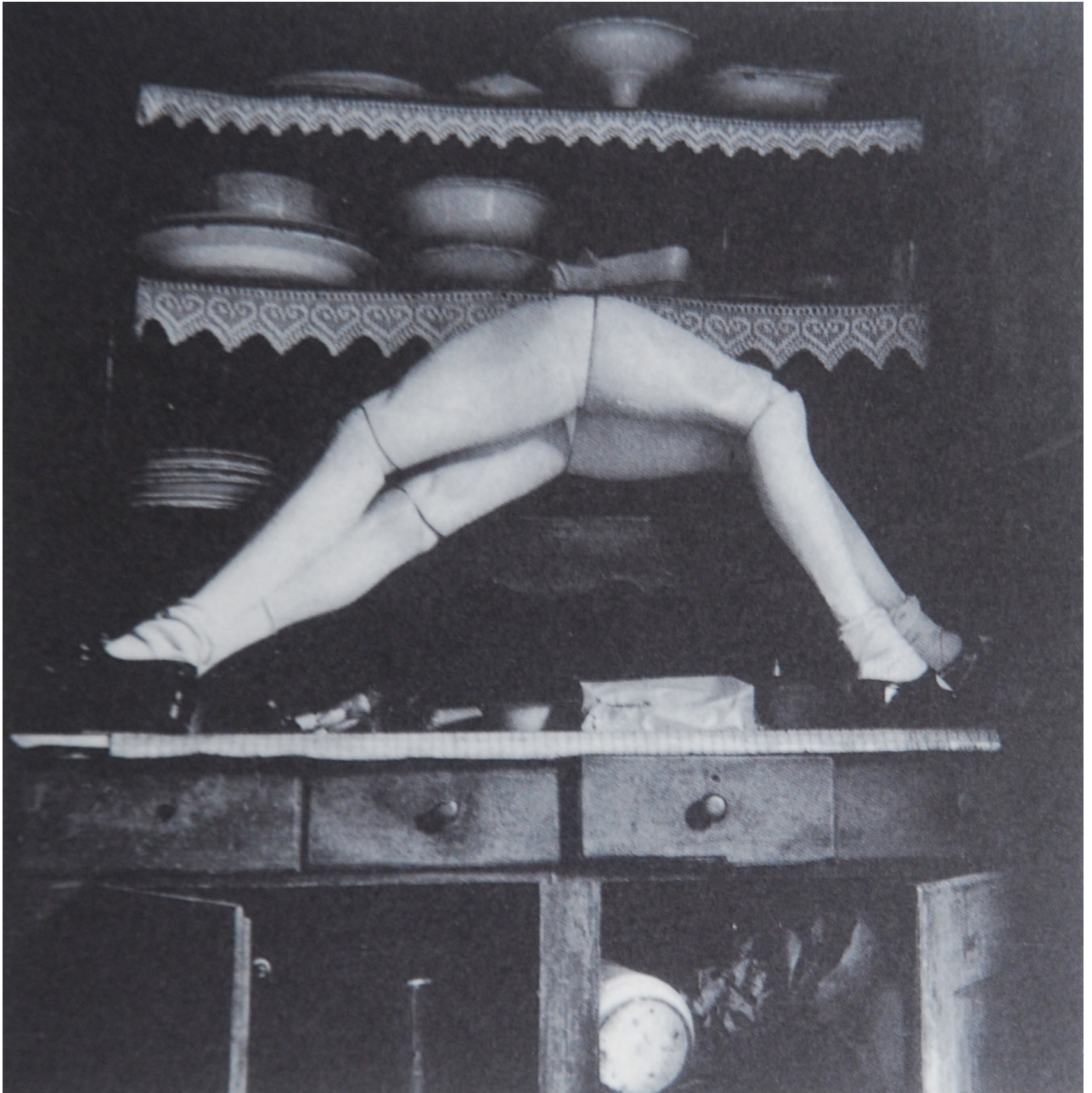


Figura 7 - Hans BELLMER. *Da série bonecas*, sem data. Fotografia.

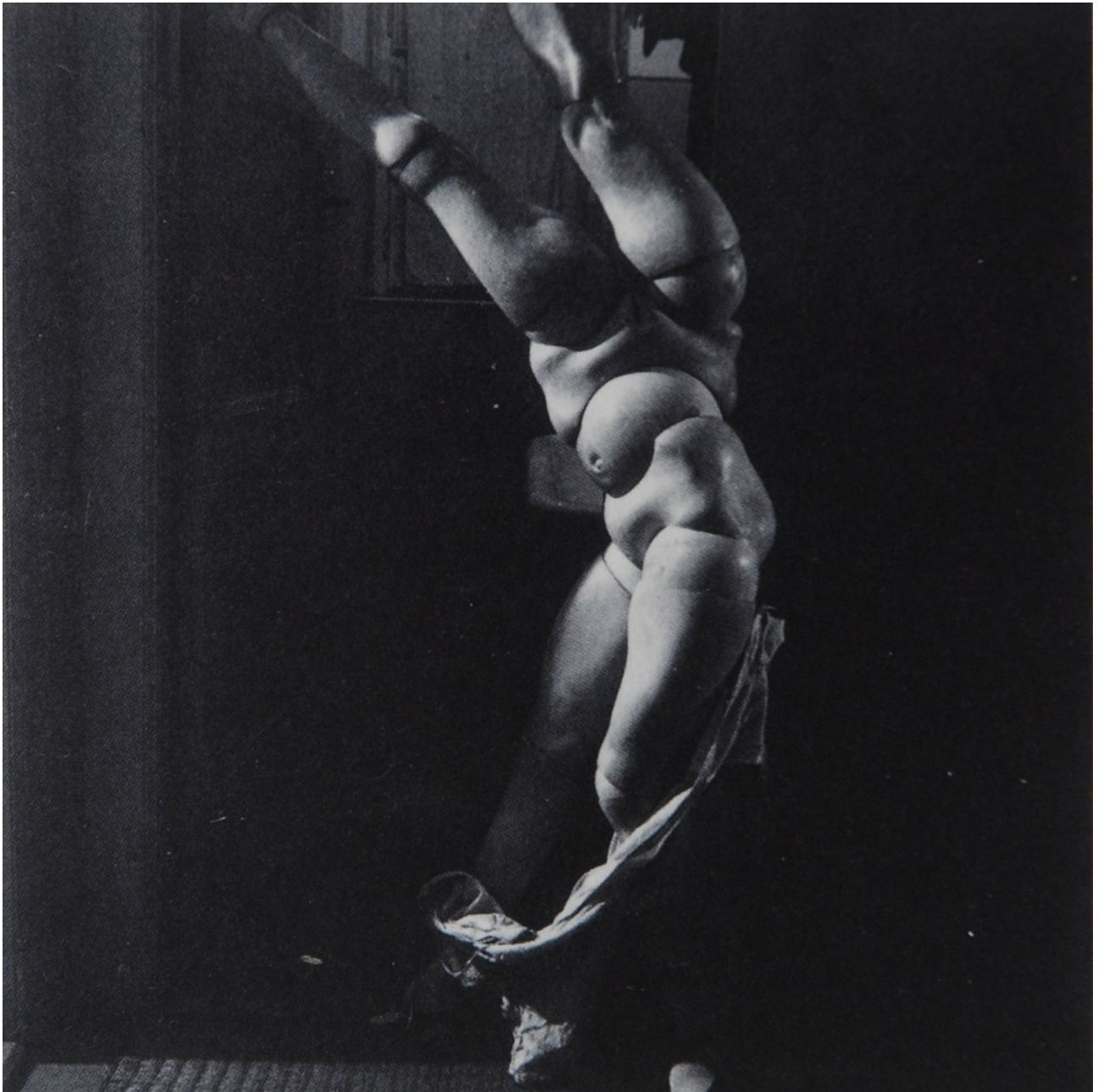


Figura 8 - Hans BELLMER. *Da série bonecas*, sem data. Fotografia.

38. KRAUSS, O
fotográfico, 2010.
P. 201.

campo do fetiche e do erotismo, na medida em que a fotografia surrealista representava estas figuras, “o conceito de mulher estava em construção”.³⁸ Os processos fotográficos surrealistas acabaram figurando a mulher como um objeto, uma figura, uma imagem, em que o gesto operou uma desumanização da anatomia.

Trabalhando com estas questões, Hans Bellmer (1902-1975) perpetrou na série Bonecas, criadas entre 1933 e 1938, a desconstrução da ordem do corpo para reinventá-lo. Esses trabalhos de Bellmer delimitaram um processo de desarticulação das partes do corpo para uma reinvenção de suas formas que foram apresentadas através de fotografias.

O artista cita o corpo natural através de suas bonecas, mas elas são edificadas a partir de uma eliminação de suas formas, articulações e proporções habituais. Neste dilaceramento das formas é que ocorre a criação de corpos com acúmulos de partes desconexas. Abordando limites anatômicos, os corpos de Bellmer são criados a partir de uma montagem de múltiplas partes, trazidas por proporções e organizações de partes calculadas e definidas pelo artista. Semelhante a um devaneio anatômico, o artista propõe analogias entre os fragmentos em que se percebe uma equivalência das partes.

Referimo-nos à equivalência das partes quando Bellmer retira a cabeça para dar lugar a outro conjunto de pernas (Figura 7) ou quando um corpo é constituído somente por dois pares de pernas (Figura 8). A ausência de braços, cabeça e tronco constitui um corpo desordenado cujos fragmentos se metamorfoseiam em outros. Ou seja, o artista não se desfaz de partes para pontuar somente um corpo alheio ao habitual, mas reinventa suas formas através do seu olhar e de sua imaginação. Como aponta Moraes:

Ele libertava a anatomia humana das proporções estabelecidas e dos cânones normalizados para inventar “anagramas do corpo”. Porém, bem mais que simples jogos combinatórios, os anagramas que estão na base da morfologia de Bellmer representavam um método de exploração das

39. MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*, 2010. P. 68-69.

possibilidades físicas do ser humano, atenta às sensações simultâneas do corpo, para dele oferecer “uma imagem mais verossímil”.³⁹

Através da intencionalidade do artista, o imaginário surreal incide na anatomia humana. De um modo geral, diversos artistas no surrealismo apresentaram imagens, cuja parte de um corpo desaparecia, ou ainda, se multiplicava. Assim, adentramos na autonomia da anatomia em que os sentidos são deslocados, o corpo sendo fragmentado e passível de uma aleatoriedade das formas. Nesta transfiguração do corpo, o desejo por uma desintegração e mudança na forma corporal pode ser trazido por uma abordagem de formas históricas; entretanto, essas possibilidades não serão aprofundadas neste texto.

Além de bonecas, Bellmer também utilizou autômatos. Em ambos os casos, observa-se uma mistura entre atração e repulsa. Esta transgressão que monta e remonta formas através de articulações imaginárias criou para o espectador diversas possibilidades de olhá-las. Constituídas de fragmentos, as partes, por vezes, deixam transparecer seu interior. Cria-se aqui uma analogia do processo de Bellmer com a dissecação. Através de uma meticulosa separação entre os membros e os órgãos, a recomposição é trazida como um jogo de próteses desordenadas em um processo de criação que se aproxima do âmbito onírico e de uma crítica ao corpo ideal.

Bellmer duplica as partes do corpo para dar origem a outras. O corpo é reinventado na transfiguração de suas formas que lidam não apenas com uma imagem do corpo, mas também com o corpo da imagem. Neste sentido, as bonecas mutiladas e monstruosas do artista conjugam limites anatômicos operados pelas manipulações dos corpos transpostos à fotografia. Segundo Krauss, “*a série inteira é uma encenação infinita do processo de construção e desmembramento, ou mais precisamente de construção enquanto desmembramento*”⁴⁰. Para tanto, a primeira boneca de Bellmer, criada em 1933, partiu de um conto de Hoffmann intitulado O homem de areia. Acerca deste conto Krauss escreve:

40. KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, 2010. P. 196.

O temor de ser ferido no olho e a revelação que a Bela Olímpia é, na realidade, uma boneca-autômato, conjugam-se para formar o estranho. A impressão inquietante produzida frequentemente pelas figuras de cera, as bonecas mecânicas e os autômatos pode ser atribuída ao fato de que estes objetos fazem com que “duvidemos que um ser de aparência animada esteja vivo e, inversamente, que um objeto sem vida seja de algum modo animado”.⁴¹

41. Ibid., p. 194.

42. MORAES, Eliane. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*, 2010. P. 107.

Além desta relação com o conto, em 1933, Bellmer recebeu uma caixa de brinquedos enviada por sua mãe. Revivendo jogos de sua infância, o artista se deparou com uma boneca, que como Olímpia, poderia ser manipulada, montada e transformada segundo sua intenção e desejo.⁴² Nos devaneios anatômicos, o artista problematizou os corpos através de uma ausência de funções determinadas e de sua sustentação.

Neste entrelaçamento entre animado e inanimado surge o conceito de estranho, proposto por Freud e apropriado por Krauss. Este estranhamento não está ligado à presença ambígua da boneca, mas ao desmembramento das partes dos corpos. Para abarcar o estranho, Freud recorreu ao termo alemão *Unheimlich*, a seu oposto *heimlich* (doméstico) e ao termo *heimisch* (nativo) – que se opõe à noção de familiar. Percorrendo estudo de casos de cunhos psicanalíticos e literários, Freud não considera o estranho como algo simplesmente da ordem do assustador ou que provoca medo, horror pelo inusitado. O conceito do estranho para Freud “é uma categoria do assustador que remete ao que é conhecido e velho, e há muito familiar”⁴³. Assim, o que era familiar e acolhedor se torna sinistro, distante, ameaçador. Na concepção freudiana, o *Unheimlich* também tem a ver com a sensação que certos lugares e objetos, às vezes, nos provocam como um efeito contrário. Por exemplo, a sensação de algum tipo de lugar, que era familiar, e que em segundos se torna ameaçador. No caso de Bellmer, seus corpos a partir das manipulações no processo de criação se tornam desprovidos de aspectos familiares para subitamente se transmutarem em direção ao sinistro, ameaçador, tenebroso: em suma, o estranho.

43. FREUD, S. *Das Unheimliche*, 1919. Tradução inglesa *The uncanny*, 1925. P. 372.

Na ausência de partes desses corpos pode-se perceber a ampliação do repertório das formas corporais. Neste sentido, observando a ausência como uma ameaça ao olhante, Didi-Huberman cita o pensamento de Freud, no qual, ameaçados pela ausência, “(...) *nossa desorientação do olhar implica ao mesmo tempo ser dilacerados pelo outro e ser dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos. Em todo o caso perdemos algo aí, em todo o caso somos ameaçados pela ausência*”. Assim, o ato de olhar configura-se como um jogo entre o afastamento e a proximidade com o que é visto, nos cindindo e nos fazendo oscilar “*entre a realidade material e a psíquica*”.⁴⁴ Logo essa ausência que nos olha traz uma inquietação que nos ameaça.

44. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nos vemos, o que nos olha*, 2010. P. 231.

Assim, o estranhamento permite acessarmos o novo, algo que foge de nossa vivência familiar. Ao nos afastarmos do familiar, nos aproximamos de inquietações. Por fim, tanto as bonecas de Bellmer como as fotografias aqui apresentadas de Man Ray e Brassai suscitam uma mistura entre fascinação e aversão. Seus corpos são estranhos aos olhos e familiares ao desejo da transgressão.

Deve-se destacar que além da intenção do artista, segundo Krauss, as experiências surrealistas foram influenciadas pelo espaço. Abarcando este pensamento, o sociólogo francês Roger Callois (1913-1978), no texto *Mimetismo e psicastenias legendárias*, afirma que a influência do espaço sobre os animais é algo determinante para suas formas, uma vez que “Semelhante produz semelhante”.⁴⁵ Para Callois, o mimetismo não possui finalidade defensiva, tanto porque foram observados os insetos miméticos no estômago de alguns animais predadores, como nos casos em que aquele que se mimetiza é vítima daquilo que deveria garantir sua proteção. Por exemplo, espécies que são cortadas ao meio por jardineiros, devido ao seu mimetismo com galhos e, outros que na sua semelhança com folhas são devorados por insetos da mesma espécie.

45. CAILLOIS, Roger. *Mimetismo e psicastenias legendárias*, 1986. P. 61

Referindo-se ao campo mimético do bicho-pau em um viveiro, Didi-Huberman, no livro *Phasmes*, investiga a psicastenias e suas repercussões nas formas do animal. Considerando este animal no meio de galhos secos, constata que perdemos de vista

46.
DIDI-HUBERMAN,
Georges.
Phasmes: Essais
sur l'apparition,
1998. P. 10.
"Devant ces
choses fortuites
- choses de
passage,
mais choses
apparaissantes-,
nous prend
soudain l'envie
déraisonnable de
tout abandonner
et de nous
consacrer, sans
perdre une minute,
à leur pouvoir de
fascination. Légère
angoisse, à ce
moment, d'oublier
trop vite leur
poésie intrinsèque,
de reclore trop
vite leur capacité
à provoquer, à
ouvrir une pensée.
Légère angoisse
symétrique de
mettre en danger
la coeurrence du
parcours que cette
chose fortuite
vient tout juste
d'interrompre".
Tradução livre.

o animal. Embora se saiba de sua presença, o observador do viveiro não consegue localizá-lo. A partir disto, Didi-Huberman afirma:

Diante destas coisas fortuitas — coisas de passagem, mas coisas que aparecem —, somos de súbito tomados pela vontade desatinada de tudo abandonar e de nos consagrar, sem perder um minuto, a seu poder de fascinação. Ligeira angústia, neste momento, de esquecer, rápido demais, sua poesia intrínseca, de fechar, rápido demais, sua capacidade de provocar, de abrir um pensamento. Ligeira angústia simétrica de colocar em perigo a coerência do percurso que essa coisa fortuita acaba justamente de interromper.⁴⁶

Assim, a psicastenia se afasta de uma simples relação de semelhança do animal com seu meio, a fim de protegê-lo, problematizando a assimilação do espaço pelo corpo. A psicastenia incide sobre a nulidade do sujeito, já que, neste viveiro de galhos secos, o bicho-pau realiza uma imitação perfeita do meio que o envolve. Segundo Didi-Huberman, mais que uma relação de cópia, o bicho-pau devora o modelo (galhos secos) que o influenciou. Através desta assimilação do referencial, o animal se coloca num lugar que impossibilita o observador saber onde se encontra, tornando sua presença estranha, perturbadora e inquietante.

Esta despersonalização do sujeito trazida pelo espaço através da psicastenia se pontua no âmbito fotográfico como um phasme. Surge uma presença perturbadora ao espectador, que pode ser direcionada ao gesto fotográfico numa relação espaço-corpo quando a aparição perturbadora deste corpo se espalha por todo o lugar captado na fotografia. No entanto, *Phasmes* traz um problema de tradução da língua francesa para outras. O termo é definido pelo autor como "(...) *forma, aparição, visão, fantasma, e em conseqüência presságio*"⁴⁷. É especialmente sobre o presságio que a relação das formas corporais se pontua em imagens estranhas. Este indício de que algo está prestes a acontecer potencializa nas imagens dos corpos algo que escapa de suas formas habituais, metamorfoseando o corpo na transfiguração de suas for-

47. Ibid., p. 11.
"(...) forme, ap-
parition, vision,
fantôme, et par
conséquent
présage". Tradu-
ção livre.

mas. Segundo Krauss, na psicastenia:

48. KRAUSS,
Rosalind. *O
fotográfico*, 2010.
P. 184.

O corpo se dissocia então do pensamento, o indivíduo cruza então a fronteira de sua pele e habita o outro lado de seus sentidos. Ele procura ver a si mesmo a partir de um ponto qualquer do espaço. Ele mesmo se percebe tornando-se espaço. Ele se assemelha a algo, mas simplesmente não passa disso.⁴⁸

Essas mudanças se apresentam, por exemplo, nas fotografias surrealistas através de corpos amputados, cortados e desprovidos de uma forma harmônica ideal. Entretanto, o sujeito que procura ver-se no espaço muda suas formas por assimilá-lo. Na construção fotográfica, desconsideram-se a ordem de escolhas no processo de criação, já que a relação corpo–espaço se potencializa depois do ato fotográfico. As formas do corpo podem ser influenciadas pelo espaço, e o processo inverso também pode ocorrer. No entanto, percebe-se que é a presença de formas corpóreas não ideais que torna o espaço um lugar da ordem do estranhamento, da inquietação e da perturbação.

Tanto o estranhamento quanto a fragmentação, como também as possibilidades de manipulação sobre o corpo, a partir dos meios fotográficos, percorrem uma possível abordagem teórica e analítica dos trabalhos de nossa autoria, investigados nos capítulos que seguem. Não se observam as questões do mimetismo vinculadas aos trabalhos. Entretanto, sob o campo das possibilidades, a questão da psicastenia pode ser aplicada como um operador teórico dos trabalhos que apresentamos a seguir.

Segundo Laboratório - Visual

49. BARROS,
Manuel. *Memórias
inventadas*. 2010.
P. 109.

*Um fotógrafo-artista me disse uma vez: Veja que pingo de sol no couro de um lagarto é para nós mais importante do que o sol inteiro no corpo do mar. Falou mais: que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem com barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.*⁴⁹

50. Ibid., p. 47. *Uso a palavra para compor meus silêncios.*⁵⁰



Figura 9 - Letícia WEIDUSCHADT.
Penetrar I, 2010. Fotografia.

Penetrar I

Estava em meu quarto e a moça no quarto ao lado. Compartilhávamos cafés, almoços, jantares, algumas fotografias aleatórias e a leitura de alguns livros. E por falar em livros, eles eram sua maior paixão. Ela compartilhava algumas coisas escritas em suas margens e foi daquela escrita margeada e daquele espaço em que ela permanecia horas de seu dia que descobri seu maior fascínio: as quedas. Todas as quartas e sextas à noite ela percorria as ciclovias da cidade até o prédio de suas aulas de dança contemporânea. Contava me sobre os alongamentos e todos os jogos corporais executados du rante as aulas, mas eram as quedas o seu maior prazer. Corpo ao chão. Corpo que cai. O peso do corpo entre o tempo e o espaço da queda era o que mais me atraía ao vê-la se dobrar e contorcer até cair. Aquele barulho do corpo ao chão permanecia nos meus ouvidos diariamente. Assim, um dia conduzi a moça para adentrar meu quarto. Tirei a cama, o colchão e conversamos sobre alguns movimentos para que ela executasse. Seu corpo foi perdendo as formas. Subi na cadeira, na mesa, depois na escada. O ambiente particular colocou a moça do quarto no lado dobrada em si mesma até o limite de seus músculos e tendões. Um corpo que quase cai.



Figura 10 - Letícia WEIDUSCHADT.
Penetrar II, 2010. Fotografia.

Penetrar 11

Era tarde. Madrugada e todos dormiam. Eu e o merino de pele branca lustrosa fomos até a garagem de meu prédio. A ausência de pessoas era imprescindível, o silêncio era necessário. Ele era entrecortado pelo barulho das luzes fluorescentes e pelo barulho dos grilos do verão. O ~~meu~~ merino se posicionou do lado do fusca verde e um contraste entre branco e verde se formou. Pedi a ele para se rastejar pelo chão. Começaram então os movimentos rastejantes serpentinos em direção à parede. As luzes daquele lugar iluminaram todos os enca^uamentos do prédio que faziam sombras no plano de fundo e, enquan^{to} eu me perdia entre as luzes e sombras, o corpo se contorcia.



Figura 11 - Letícia WEIDUSCHADT.
Penetrar III, 2009. Fotografia.

Penetrar III

Meio-dia. A biblioteca central da universidade estava vazia. A fome consumia meu estômago no exato momento em que fui conversar com o bibliotecário para solicitar a subida no telhado a fim de fazer um ensaio fotográfico. Após alguma ressalva, o homem que já estava, acostumado com a minha passagem pelo lugar em busca de livros permitiu a nossa subida. Eu e a mulher com o pequeno príncipe tatuado no interior do seu braço esquerdo subimos até o terceiro andar. O bibliotecário destrancou a escada, abriu o alçapão e disse com um sorriso no rosto: "podem subir, só não se aproximem das beiradas do telhado!". Esqueci o medo de altura e o dor do estômago e percorri aquela ~~essa~~ escada vertical. Abri a porta que se direcionava para a caixa d'água e vi então a outra que me separava do telhado. Assim que ultrapassei esta última senti o vento sul bater no meu rosto. Pusquei as calhas entre as chapas de zinco para andar e encontrar um lugar para dispor o tripé. A mulher da tatuagem do pequeno príncipe se posicionou entre as chapas num pequeno espaço sujo por uma poeira preta. Entre o chão quente e o medo de que o bibliotecário subisse para acompanhar as fotos, ela se despiu. Comecei a conduzir suas formas até que aparentemente adentrasse aquele telhado e se perdessem no meio das linhas do zinco.



Figura 12 - Letícia WEIDUSCHADT.
Penetrar IV, 2010. Fotografia.

Penetrar IV

Interior de Santa Catarina. Andando pela madrugada, o merino de cintura fina e eu entramos em uma rua de um terreno baldio. A única luz do lugar era a da lua e as de uma cidade que se vislumbrou de cima. Tateando a escuridão e vagando pelo espaço descobrimos que ali funcionava uma pedreira. Em meio às ruínas e a pedras, pedregulhos, fios, arames e piche, solicitei ao merino de cintura fina contorcionismos corpóreos. Paulatinamente suas formas foram se misturando com as ruínas e toda aquela atmosfera assustadora de um lugar noturno e abandonado foi configurando suas formas e estas o espaço ao seu entorno.



Figura 13 - Leticia WEIDUSCHADT.
Penetrar V, 2009. Fotografia.

Penetrar V

Túnel perto da Bahia Sul. Um lugar de passagem. Luzes alaranjadas incidiam sobre o concreto do teto e sobre o asfalto do chão. Um ambiente estranho e intrigante de onde retornar andando foi algo assustador. Visto de perto e sem estar dentro de um ônibus ou carro, ressaltou experimentações de luz e sombra com uma poeira acumulada através do tempo que quase expulsava o corpo daquele corredor. As luzes dos automóveis acentuavam a rápida passagem de pessoas por esse oásis sem presenças físicas além de mim e da bailarina roteirista. A experiência das barras no balé cativou a bailarina que, assim que chegou se debruçou em alongamentos. Posicionei-me em um ângulo perpendicular ao dela. Observei vários movimentos e seu corpo foi se dissipando no espaço como uma fumaça de cigarro até sua perna sumir. Metaforicamente e esteticamente esta adentrou a barra, enquanto a sombra na parede de concreto revelava sua posição.



Figura 14 - Leticia WEIDUSCHADT.
Penetrar VI, 2011. Fotografia.

Penetrar VI

Após passar por vários ônibus na Ilha da Magia - dita Desterro ou atualmente Florianópolis - cheguei à Lagoa do Peri, ou Peri para os íntimos. Era uma tarde de ~~um~~ verão escaldante quando um senhor mané (dito nativo deste lugar) me contou acerca das bruxas que habitavam aquele lugar. Ouvi vários contos de bruxas. Um específico da Lagoa dizia que nas noites de lua cheia as bruxas cantavam de dentro do mar seduzindo homens e mulheres para dentro das águas. Já Franklin Cascaes descreveu no seu livro O fantástico na Ilha de Santa Catarina várias dessas histórias, mas esse senhor nativo - habitante de uma casa de pau a pique que costeava a lagoa em direção à trilha da cachoeira - relatou a cena com tanta veemência que vi nos seus olhos o medo e o fascínio do acontecido. Na noite anterior ele teria ouvido aquele canto agudo e, se não fosse sua esposa a dispensar sua atenção, com certeza teria pegado uma trouxa de roupa e caminhado até a Lagoa. Saímos o menino de cintura fina e eu rumo à cachoeira para tomar um banho de água gelada, entretanto, antes decidimos nos banharmos nas águas mornas do Peri. Um vento leste soprava como brisa suave e enquanto o observava percebi as formas robustas de suas costas que se misturavam com o azul cinzento das águas. Assim, neste ambiente me perdi nas formas, ora da água, ora do corpo que saltava sobre ela.

O todo de um aparato técnico: lentes e corpo da câmera fotográfica. Captura de imagem: o corpo do outro. O corpo todo dentro de mim. As partes que o compõem debaixo da pele. Partes que são pele. Limites do diáfano nos corpos. Epiderme e derme. Revelação e ampliação. Saco de burburinhos. Fotografia e fotografado. Corpo e espaço: o espaço, o corpo e a presença perturbadora. Espaço no corpo e o corpo no espaço.

I - Da fotografia

No ato fotográfico, neste momento único, a figura humana e o espaço que a envolve se articulam nas fotografias da série *Penetrar* (Figuras 9-14). Para abarcar uma investigação sobre aspectos inerentes à captação fotográfica, parto do processo de criação das mesmas, analisando o gesto fotográfico e um procedimento de criação escultórico que antecede este ato fotográfico e que fazem parte dele até sua execução.

51. AUMOUNT, Jacques. *A imagem*, 1995. P. 156.

52. O termo criação de corpos é utilizado no sentido de um novo olhar sobre as formas habituais de um corpo. (Subcapítulo Sobre Corpos).

53. Para Dubois (2001), a fotografia, segundo sua gênese automática, é testemunha do referente, apresentando uma transposição, análise, interpretação e até de transformação do real. Assim, a fotografia é um traço do real, sendo este o discurso do índice e da referência. Através da fotografia existe um processo de atribuição em que a imagem se remete a seu referente, ultrapassado sua relação com o real. Através da semiologia do norte americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) a abordagem de Dubois pertence a uma categoria de signos nomeada índice. A partir disso, Dubois define que a imagem fotográfica é primeiramente índice e somente em um segundo momento ela pode se tornar parecida ao seu referente. Este se aproxima do que seria um ícone para se tornar símbolo, ao adquirir sentido.

Processo fotográfico

A relação entre o objeto fotografado e o lugar que o rodeia é determinada pelo meu pensamento e olhar de fotógrafa. Através da escolha do enquadramento e de alguns pontos de vista, o corpo se alia ao espaço e vice-versa, determinando a criação de formas corpóreas. Com esses procedimentos são determinados recortes espaciais e temporais no ato fotográfico. É, sobretudo, antes deste ato em si que me atendo, e constato que o ponto de partida para a criação da série se alia à noção de ponto de vista. O ponto de partida do artista para selecionar sua cena no âmbito fotográfico e dirigi-la a outra é definido por Jacques Aumont (1942-) no livro *A imagem sob três maneiras*. Segundo Aumont (1995), “O ponto de vista pode designar: 1. um local, real ou imaginário, a partir do qual uma cena é olhada; 2. “o modo particular como uma questão pode ser considerada”; 3. enfim, uma opinião, um sentimento com respeito a um fenômeno ou a um acontecimento”.⁵¹

A partir disto, atento que em *Penetrar* escolho corpos e lugares para olhá-los de um modo particular.

O laboratório deste capítulo é visual. Visual porque é o meu olhar que cria relações entre o objeto e o espaço antes do ato fotográfico para nele potencializar novas formas de ver, o que possibilita uma criação singular de formas corporais.⁵² A seleção dos pontos de vistas de *Penetrar* é particular a cada fotografia da série e direciona a escolhas de luzes, texturas, cores e sombras. Através do enquadramento o ponto de vista é materializado em algo que não é uma simples mudança do lugar físico, onde se encontra o fotógrafo relacionado a seu referente.⁵³

Então, o laboratório visual aqui proposto permanece na noção de escolha de enquadramentos aliada a diferentes pontos de vista do fotógrafo que determinam uma mudança direcionada à imagem de arte. Em *Penetrar*, o processo parte do olhar para retornar a ele em materialidade e apresentar uma mudança na configuração habitual, dita ideal, das formas de corpo humano.

Observar as composições que determinaram as fotografias de *Penetrar* é

relembrar o jogo de escolhas. Partindo da seleção do modelo ao lugar e vice-versa, as decisões durante o processo foram determinantes e determinadas por ensaios fotográficos desprovidos de um procedimento único que perdurasse toda a série. No entanto, a intencionalidade se manteve no olhar sobre o corpo, criando novas formas em relação ao espaço que o rodeia.

Dubois afirma que o recorte espacial da fotografia é uma escolha do fotógrafo, “já que o espaço não é determinado, assim como não se constrói. Ao contrário, é um espaço que deve ser capturado (ou deixado de lado), um levantamento de mundo, uma subtração que opera em bloco.”⁵⁴

54. DUBOIS,
Phillipe. *O ato
fotográfico*, 1993.
P. 178.

Percebo que é o gesto do fotógrafo que determina esta operação, separando o mundo que o rodeia de sua visão e do enquadramento fotográfico. Assim, este espaço se refere ao campo específico da e na fotografia. Segundo o autor, todo lugar que envolve o fotógrafo possui a mesma importância que o enquadramento fotográfico, ou seja, o que está fora do enquadramento possui a mesma importância do espaço recortado na fotografia. Para chegar a esta compreensão, o autor definiu três tipos de espaços: 1-fora-do-quadro; 2-composição e 3-espaço topológico. Analisando estes tipos de espaços propostos por Dubois, retorno às fotografias de *Penetrar*. Nestes trabalhos, o primeiro espaço que nós, enquanto espectadores, percebemos, é o espaço topológico, ou seja, o que se atrela à materialidade depois do ato fotográfico. Ligado ao olhar do espectador sobre a imagem, este espaço pontua “a exterioridade no momento de recepção da imagem”⁵⁵, por isso, é posterior à construção da fotografia e será abordado mais adiante neste capítulo. Desta forma, retomo os itens processuais de fora-do-quadro e da composição da fotografia aqui apontados. Perpassando a seleção de lugar e de formas corporais, todo o mundo fora da composição do enquadramento fotográfico exerce influências para a construção da fotografia.

55. Ibid., p. 179.

Assim, o jogo de escolhas da intencionalidade do fotógrafo coloca em questão a noção de ponto de vista trazida por Aumont. A seleção no espaço constitui meu campo fotográfico e exclui elementos para selecionar o enquadramento e determinar a composição. Desta maneira, divido meu referente em dois campos: 1-corpo huma-

no; 2-lugar. No entanto, a intencionalidade da série perpetuou a tentativa de união entre os mesmos na busca por um novo olhar, especialmente sobre o corpo. Através deste ato de procurar outra forma de ver o corpo, diferentes formas de ver foram utilizadas para criar um novo olhar que repercutiu na apreensão de formas corporais não habituais. Este laboratório de processos permitiu constatar que o ponto de vista, no caso da série *Penetrar*, incide mais sobre o corpo e suas formas do que sobre o espaço circundante. Apesar de repercutir no lugar e de essas buscas singulares de um corpo-outro partirem deste lugar em que se encontram, foi através de uma desconstrução e fragmentação da imagem corpórea que as cisões no meu olhar foram constituídas. Falo aqui de um ponto de vista que pretende abrir visualmente a figura humana a fim de deformá-la. O processo de *Penetrar* une o espaço do corpo ao espaço do enquadramento e, como reitera Aumont, é ele que repercute no centramento e descentramento do referente (no caso, a figura humana) através da composição.

Ampliando o recorte espacial fotográfico, é necessário apreender outro corte: o temporal. Não pretendo me ater ao tempo relativo à memória, tão questionada e problematizada acerca do âmbito fotográfico, mas analisarei o golpe temporal intrínseco ao ato fotográfico aliado às construções de novos olhares em *Penetrar*.

“O tempo da foto não é o do Tempo.”⁵⁶ Esta afirmação do escritor Denis Roche (1937-) trazida por Dubois aponta o isolamento do tempo pelo gesto fotográfico durante a captação pelo dispositivo fotográfico. Desta forma, o tempo da foto pode ser comparado a um ponto, um instante único que define um mundo próprio à imagem. Dubois pontua que o recorte temporal é desprovido de perda, mas pelo contrário funciona como:

(...) um golpe de bisturi, decapitar o tempo levantar o instante e embalsamá-lo sob (sobre) faixas de película transparente, bem achatado e bem à vista a fim de conservá-lo e protegê-lo de sua própria perda. Furtá-lo para o revestir melhor e exibi-lo para sempre.⁵⁷

56. ROCHE, Denis in DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 2001. P. 168.

57. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*, 2001. P. 169.

Nesta descontinuidade temporal relacionada ao processo fotográfico, percebo uma sobreposição de temporalidades trazida pela memória do fotógrafo em relação à sua seleção temporal.

58. O termo corpos-outros se refere às novas formas corporais apresentadas na materialidade fotográfica. Esses corpos são construídos por diferentes pontos de vista que partem do gesto fotográfico de fragmentar o corpo pela ausência de partes ou pela captura de algum fragmento.

Considerando o processo fotográfico, distingo três momentos: 1-o tempo antes do ato fotográfico destinado à construção dos enquadramentos e composições; 2-o recorte temporal do ato fotográfico e por fim, 3-o tempo captado na imagem. Assim, a ação de se deslocar inicia no primeiro momento, que incide sobre o segundo e este sobre o terceiro. No entanto, ao falar de processo percebo que estes três momentos se misturam um sobre o outro sem ordem imposta. Eis o ato fotográfico, um ato em si que une recorte temporal e espacial em um momento único num golpe, numa cisão.

A partir disso, é possível constatar que toda fotografia perpassa por estes conceitos. Percorrendo as intencionalidades da série *Penetrar*, as construções de suas composições feitas antes deste ato incidem sobre a noção de ponto de vista, de corpo e do espaço. Entretanto, os processos de criação destas fotografias percorrem um campo experimental. Através da relação entre os referentes (corpo e espaço), evidenciam-se deformações visuais dos corpos, desprovidas de manipulações posteriores à sua materialização. Através do olhar direcionado a ver novos pontos de vista sobre os referentes, as experimentações de *Penetrar* constroem corpos-outros⁵⁸ e se afastam da noção habitual para explorar seus limites e suas formas.

Através da noção de ponto de vista específico, o processo de criação de *Penetrar* se aproxima do modo de produção do russo Aleksandr Ródchenko (1891-1956). A vanguarda russa do século XX não foi somente um fenômeno no país, mas se ampliou para todo o mundo. Desta forma, depois da segunda metade do século XX o artista demarcou uma transformação no âmbito fotográfico.⁵⁹ Em 1924, Ródchenko afirmou que “*Nosso dever é experimentar.*”⁶⁰ Desta forma, partindo do contexto e das fotografias do artista é possível perceber as mudanças na linguagem fotográfica e consecutivamente do pensamento do fotógrafo. As inovações de Ródchenko foram determinadas por sua pesquisa

59. RÓDCHENKO, Aleksandr. *Aleksandr Ródchenko: revolução na fotografia*, 2010. P. 7. A exposição foi organizada pela Moscow House of Photography e curada por Olga Svíblova, sendo a primeira grande retrospectiva do fotógrafo no Brasil realizada em 2011 no Instituto Moreira Salles – RJ e na Pinacoteca do Estado de São Paulo – SP.

60. RÓDCHENKO, Aleksandr APUD SVÍBLOVA, Olga. Gerador da Arte In: RÓDCHENKO, Aleksandr. *Aleksandr Ródchenko: revolução na fotografia*, 2010. P. 7.



Figura 15 - Aleksandr RÓDCHENKO.
Escadas de incêndio, 1925. Fotografia.



Figura 16 - Aleksandr RÓDCHENKO.
Planetário de Moscou, 1929. Fotografia.

61. RÓDCHENKO, Aleksandr. A fotografia é uma arte. (Texto escrito em 31 de outubro de 1934 para a revista *Soviétskoe Foto*) In: RÓDCHENKO, Aleksandr. *Aleksandr Ródchenko: revolução na fotografia*, 2010. P. 10.
62. LAVRÉNTIEV, Aleksandr. Aleksandr Ródchenko: começos da vanguarda fotográfica na Rússia IN: RÓDCHENKO, Aleksandr. *Aleksandr Ródchenko: revolução na fotografia*, 2010. P. 204.
63. *Ibid.*, p. 206.
64. Movimento que eclodiu na França, Inglaterra e Estados Unidos a partir de 1980. Os fotógrafos pictorialistas utilizavam procedimentos de manipulação do negativo, em que através da alteração dos grãos e cores tentavam aproximar suas produções de desenhos, gravuras, aquarelas ou pinturas.
65. LAVRÉNTIEV, Aleksandr IN: RÓDCHENKO, Aleksandr. *Aleksandr Ródchenko: revolução na fotografia*, 2010. P. 204.
- processual no campo da fotografia que resultaram numa produção com um caminho próprio. Segundo o artista, “*É difícil não notar o quanto procuramos todas as possibilidades abertas para a fotografia.*”⁶¹ Nesta abertura das possibilidades da linguagem, “*o pai da fotografia soviética*”⁶² se deteve na busca de uma linguagem fotográfica própria na qual um dos pontos principais destas características foram as alternativas diferenciadas de pontos de vista sobre o referente, e seus trabalhos potencializaram a criação de uma nova noção de espaço. A fotografia *Escada de incêndio* (Figura 15), realizada em 1925, foi enquadrada do chão para o céu abordando uma perspectiva em que o ponto de fuga é trazido pela escada em relação à linha de um prédio. A profundidade de campo é evidenciada tanto através da escada, como pelo corpo presente no espaço. Esta noção de ponto de vista desconcertante perpassa elementos arquitetônicos pontuados de forma semelhante na fotografia *Sacadas. Canto de um prédio* (Figura 16), realizada mais tarde em 1929. Através do enquadramento do artista aliado à noção de ponto de vista sob novos ângulos, Ródchenko problematizou suas diferentes experimentações em relação às mudanças no âmbito fotográfico. Essas inovações da forma perpassam o processo de construção de um novo olhar para o mundo que rodeava o artista e estiveram ligadas às suas referências de movimentos pictóricos “*inspirados pela pintura francesa do século XIX e de começo do século XX, pelas telas dos impressionistas. Seus artistas favoritos eram Delacroix, Courbet, Degas e Van Gogh*”⁶³, e além disso, também foi influenciado pelo pictorialismo fotográfico⁶⁴.
- O neto de Ródchenko, Aleksandr Lavréntiev, escreveu acerca da vanguarda russa, mais especificamente sobre os anos de suas produções fotográficas entre as décadas entre 1924 e 1954, apontando que elas permeavam “*composições com o objetivo de descobrir novas oportunidades visuais e de expandir os limites da fotografia como forma de arte*”.⁶⁵ Para tanto, é importante salientar que o artista transformou a fotografia documental em arte. Trabalhando como fotógrafo e/ou ilustrador para revistas *Soviétskoe Foto* e *Novi LEF* seus trabalhos misturaram design, arquitetura e arte. Entretanto, uma das abordagens da revista eram estudos escritos sobre técnica e mudanças na noção de ponto de vista da fotografia. Em 1932 ele assinou um contrato



Figura 17 - Aleksandr RÓDCHENKO.
Mergulho do alto, 1934. Fotografia.



Figura 18 - Aleksandr RÓDCHENKO.
Salto, 1932. Fotografia.

66. O Grupo Outubro, segundo o Manifesto publicado no Pravda em 5 de junho de 1928, teve como objetivo principal a criação de uma propaganda ideológica. Rodchenko uniu-se ao grupo em 1929, trabalhando com desenho de interiores. No ano seguinte, participou da exposição do grupo e passou a organizar a seção fotográfica juntamente com Várvara, sua mulher. Este trabalho problematizou uma revolução cultural, constituindo-se contra os clichês, contra uma "nova fotografia", a exemplo das experiências abstratas de Moholy-Nagy e Man Ray. Afastando-se da fotografia formalista, os integrantes mantinham uma relação direta com suas produções, trabalhando em jornais e revistas, o que ajudou a fomentar a prática fotográfica. Cf. FABRIS, Annateresa. Um olhar sob suspeita. 2006. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200005#nt01. Acesso em fevereiro de 2012.

67. Ibid., p. 210.

68. Ibid., p. 209.

com a editora *Izogiz* e se comprometeu a fornecer-lhes, no mínimo, quarenta fotografias por mês. A temática destas fotografias foram cenas do cotidiano de acontecimentos políticos. Há, desta forma, uma transposição entre o registro e novas formas de ver através das quais o fotógrafo conseguiu guiar e conduzir seus trabalhos. Suas fotografias experimentais e inovadoras repercutiram em um laboratório visual colocando-o em meio ao grupo Outubro.⁶⁶ O grupo foi fundado em 1930 e dele faziam parte os pintores Aleksandr Deineka e Diego Rivera, os designers Gustav Klutssis e Serguéi Senkin, o cineasta Serguéi Eisenstein e os arquitetos Moisei Ginzburg e Aleksandr Vesnin.⁶⁷ O objetivo do grupo era a criação de uma propaganda ideológica direcionada aos ideais sociais da época partindo do cotidiano e de seu contexto. Segundo Lavréntiev, os trabalhos do artista na década de 1920 e na época em que participou deste grupo consolidaram um estilo especial para a fotografia artística. Ele acrescenta que:

Contudo, Ródchenko mostrou que era capaz de expressar as fórmulas, peculiaridades e regras do novo estilo de modo mais conciso, incorporando elementos como a perspectiva especial com instantâneos angulares, a diagonal principal, estrutura geométrica, escolha clara da projeção – frontal perfil, vistas de cima ou de baixo.⁶⁸

De acordo com os trabalhos até aqui abordados, no caso de Ródchenko, há mudanças visuais tanto com a forma de abordar a fotografia documental quanto no cotidiano e no contexto social do fotógrafo. A partir disto, neste laboratório visual, a noção de ponto de vista de Ródchenko impregna a série *Penetrar* pelos modos de ver e de captar os referentes fotográficos, expandindo nossa percepção para um modo particular de abordar os corpos.

As características processuais do fotógrafo nos trabalhos *Mergulho do alto* (Figura 17) e *O Salto* (Figura 18), produzidos respectivamente em 1934 e 1932, evi-

denciam corpos no espaço. Entretanto, segundo estes trabalhos, o fotógrafo não se deteve somente sobre novos ângulos espaciais. Essas fotografias colocam novos olhares sobre o corpo sob uma abordagem diferente da temática corporal habitual em sua época. De um modo geral, os pontos de vistas por ele utilizados dependiam de seu objetivo perpassando multidões e arquiteturas, ângulos superiores ou inferiores que se relacionavam mais com manifestações públicas da época, ora enquadrando vestuários, ora focando em cartazes ou textos. Seja no primeiro plano, seja como plano de fundo, as seleções do artista evidenciaram seu cotidiano e os aspectos sociais que foi contratado para documentar. Entretanto, essas fotografias dos corpos foram produzidas a partir da documentação inovadora de eventos esportivos, cenas de circo e de teatro, bem como de outros trabalhos realizados para a revista SSSR na *Stroike*.⁶⁹ Seu fascínio pelos atletas trouxe tomadas em ângulo superior e inferior, além de composições diagonais, cuja imagem mais emblemática desta série se refere à fotografia *Salto*. Neste trabalho, o mergulhador se transforma em uma forma redonda, fundindo-se com o céu. Figura e fundo se misturam num corpo enrodilhado por si mesmo cuja estranheza dificulta, momentaneamente, sua identificação como forma humana.

69. Ibid., p. 223.

Ródchenko foi o percussor de uma nova visão processual antes do ato fotográfico, sendo reconhecido por seu olhar sensível e diferenciado. Atenho-me em observar as escolhas realizadas pelo fotógrafo em seu processo, uma vez que o processo da série *Penetrar* privilegia as mesmas questões de modo aproximativo. Ênfase, portanto, que tanto na fotografia *Salto*, como na série *Penetrar*, o procedimento de criação privilegiou um ponto de vista singular sobre os corpos para aliá-lo ao espaço, já que através de tal ponto de vista o corpo se torna estranho. Para abarcar esse processo de um laboratório visual a fim de ampliar esta análise, percebo que o gesto fotográfico é que define algumas das escolhas do fotógrafo.

A série *Penetrar* começou a ser produzida em 2009, e após três anos de construção dessas fotografias, a experiência vivida na criação de cada trabalho foi determinante para construções de um novo olhar sobre o espaço e o corpo nas demais

fotografias da série. O corpo passa a se dissipar no espaço e este sobre as formas corpóreas não habituais. As seis fotografias aqui apresentadas foram realizadas em diversos lugares e com distintos modelos. No entanto, analisarei algumas intenções que foram preponderantes ao gesto fotográfico: 1-o espaço do corpo destinado a uma nova visão em relação a si mesmo (corpo-sobre-corpo); 2-tensão entre o espaço ao redor da figura humana sobre a mesma (corpo-sobre-espaço) e 3-nova visão do corpo em relação ao espaço (estranhamento fotográfico e procedimento de criação escultórico). Seguindo estas intenções descrevo brevemente as referidas fotografias da série:

Penetrar I – apresenta um corpo cortado ao meio desprovido de parte do tronco e da cabeça em ambiente interno; *Penetrar II* – figura humana que visualmente adentra a parede de uma garagem; *Penetrar III* – tronco que perde suas pernas e cabeça sobre um telhado; *Penetrar IV* – homem acéfalo e desprovido de uma perna em meio a ruínas; *Penetrar V* – figura feminina dentro de um túnel que perde uma de suas pernas sobre um corrimão, cuja sombra, entretanto, revela a posição da modelo; *Penetrar VI* – figura acéfala que emerge de um lago.

A noção de gesto fotográfico perpassa a relação de recorte espaço-temporal do ato fotográfico que é definido pela escolha de pontos de vista, e este é determinado na relação do fotógrafo com a câmera. A partir disto, o filósofo Vilém Flusser (1920-1991) considera a construção de uma fotografia como um jogo de obstáculos que se chocam entre si implicando “reconstituir a condição do gesto”⁷⁰. Este gesto de fotografar implica a consequente relação entre corpo, aparelho fotográfico e fotógrafo, três elementos que se articulam no ato fotográfico partindo das escolhas de pontos de vistas definidos pelo fotógrafo, como já foi dito. No entanto, através do gesto, são determinados os métodos e escolhas temporais e espaciais do ato fotográfico. A palavra “*gesto*” está imbricado ao corpo, neste caso, mais especificamente, o do artista. Flusser define que os gestos são movimentos do corpo do artista que expressam uma intenção. Desta forma, o gesto é o movimento do corpo produzindo algo. Para abarcá-lo, é necessário considerar a intencionalidade do fotógrafo em relação ao

70. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*, 1985. P. 18.

71. Ibid., p. 19-20. aparelho. Segundo Flusser, “*o fotógrafo não pode fotografar processos*”⁷¹, mas há um jogo entre caça e caçador que é constituído no processo criativo. Define-se aqui um paradoxo entre a intencionalidade do fotógrafo versus as capacitações técnicas do aparelho, assim podemos dividir em momentos de convergência e divergência com o equipamento fotográfico. O primeiro se direciona ao acerto entre fotógrafo e câmera, enquanto o segundo implica o combate entre eles. No entanto, ambos pretendem construir um gesto de caça. Através do gesto o artista escolhe seus referentes e enquadramento e seleciona um ponto de vista. Há uma confusão entre o caçador e o aparelho, e Flusser, assim como já apontado por Krauss no primeiro capítulo, determina que a câmera deve ser tratada como uma extensão do corpo do fotógrafo ⁷².

Como uma prótese que se acopla ao olho e à mão do fotógrafo, a câmera, além disso, faz parte do gesto fotográfico e é direcionada pelo fotógrafo do processo de criação ao ato fotográfico. Flusser define que o gesto só pode ser percebido através de uma série fotográfica e não em uma foto isolada. Incidindo sobre estas relações, o gesto presente na série *Penetrar* se direciona na intencionalidade de unir o corpo ao espaço para observar através de um ponto de vista figuras humanas com formas não habituais.

Gesto e ato fotográfico se aliam no processo fotográfico, como já sabemos. Através da intencionalidade do fotógrafo são realizadas escolhas espaciais e temporais apresentadas na materialidade da imagem. Neste processo parece existir uma disputa entre uma submissão às configurações e possibilidades de câmera digital perante as escolhas de lugar, modelo, espaço e tempo. Divergindo das possibilidades normais da câmera e, por outro lado, convergindo com elas, define-se o campo fotográfico para nele se determinar as escolhas. Desta forma, em *Penetrar* não ocorrem escolhas que partem das possibilidades técnicas da câmera, mas por outro lado, é a intencionalidade que converge com o aparelho no ato fotográfico.

Vilém Flusser define que o gesto de fotografar “*a fotografia de alguém fumando um cachimbo é a descrição do ato de fumar, mediante a transcrição do gesto de*

73. FLUSSER, Vilém. *Los gestos, fenomenología y comunicación*. 1994. P. 101. "La fotografía de un fumador de pipa es la descripción de su fumar, mediante el traslado del gesto de cuatro a dos dimensiones". FLUSSER, Vilém. *Los gestos, fenomenología y comunicación*". Tradução livre.

quatro dimensões para o de duas"⁷³. Para ele, a fotografia transpõe o gesto a uma descrição bidimensional. Entretanto a intenção de um sentido para o gesto fotográfico se afasta de qualquer intenção específica para se direcionar a existência de um gesto do corpo do artista. A partir disto, o laboratório visual, aqui em questão, direciona o olhar para a imagem final, e não mais somente ao seu processo de constituição.

II- Para um gesto do corpo sobre o corpo

Cabeça, tronco, membros. Dedos, pés, pescoço e mãos. Nariz, boca, olhos, umbigo, cabelo, barriga, seios, pênis, vagina, unhas, pelos, poros. Todas as partes de um corpo. Todo o corpo e um olhar intencional sobre o mesmo. Até o presente momento, o processo entre o ato e o gesto fotográfico da série *Penetrar* é traçado pela seleção de pontos de vista do corpo. Este gesto é presente em muitos outros trabalhos que percorrem a história da arte e a linguagem fotográfica. É através da intenção



Figura 19 - Patrick TOSANI. *Corpos do desejo*, 1925. Fotografia



Figura 20 - Patrick TOSANI. *Corpos do desejo*, 1925. Fotografia.



Figura 21 - Patrick TOSANI. *Corpos do desejo*, 1925. Fotografia.

de um gesto que ocorre a escolha de pontos de vista do corpo, produzindo estranhamentos na ordem habitual ou ideal de um corpo.

74. "Corps du dessous". Tradução livre.

75. TOSANI, Patrick. Disponível em: <http://www.patricktosani.com/main.php>. Acesso em janeiro de 2012.

No entanto, percebe-se que o gesto de um corpo sobre ele mesmo pode definir novas formas de olhar o corpo humano. A partir disto, o artista Patrick Tosani (1954-), na série *Corpos do desejo*⁷⁴ (Figuras 19-21), realizada em 1996, adota um procedimento criativo de corpos vistos de baixo. Observando seus modelos de um ângulo inferior ele coloca o corpo como algo compactado. Como o próprio artista analisa,⁷⁵ embora seja possível compreender sua posição, é segundo seu ponto de vista que se evidencia a ausência de partes corpóreas.

76. TOSANI, Patrick. Disponível em: <http://www.patricktosani.com/main.php>. Acesso em janeiro de 2012.

Tosani isola o modelo do espaço que o circunda. Sem manipulação fotográfica, destina o corpo a ele mesmo sob formas contidas e comprimidas. Fragmenta seus corpos através das escolhas de enquadramento e de recorte fotográfico. As roupas de seus modelos são neutras e sua posição para as fotografias é baseada num ângulo inferior do corpo, criando uma confusão entre as formas corporais.⁷⁶ Neste processo criativo, o isolamento do fragmento de um corpo proporciona um novo olhar sobre o mesmo direcionando-o à criação de figuras estranhas. Percebo que para concluir e enfatizar este estranhamento já presente em Ródchenko, o gesto fotográfico de Tosani termina na ampliação de suas fotografias em grande formato. Esta dimensão no espaço expositivo causa impacto no espectador através da escala que ultrapassa a proporção humana de um corpo e que também apresenta uma visão inusitada do mesmo, conduzido por um ponto de vista com ângulo inferior e pela posição do modelo frente ao ato fotográfico.

Diferente desde procedimento de Tosani referente à escala de ampliação fotográfica, em *Penetrar* há uma escolha por um tamanho fotográfico menor que a escala humana. As fotografias horizontais da série são ampliadas em 40cm x 60cm e as verticais em 60cm x 40cm. No entanto, a série se aproxima destes trabalhos de Tosani em relação ao uso de um ponto de vista que possibilita outro olhar sobre as formas dos corpos: em ambos os casos o estranho é trazido pela ausência de partes destes

corpos, no posicionamento do corpo em direção a si mesmo perde-se a visualidade de um corpo ideal. Entretanto, um dos pontos dos quais os corpos de *Penetrar* se afastam dos de Tosani é sua relação com o lugar: o isolamento das formas estranhas de Tosani não é determinante em *Penetrar*. Desta maneira, percebo que há em *Penetrar* um gesto do corpo que também se estende ao espaço específico onde o mesmo se encontra.

III - Sobre o gesto do corpo no espaço

Espaço do corpo – o corpo. Corpo do espaço – o espaço. Entre estes espaçamentos é possível criar um espaço no corpo e em contrapartida, um corpo no espaço?

Todo o processo de criação de *Penetrar* até aqui evidenciado compreende a intenção do ato fotográfico e do gesto na tentativa visual de unir tais referentes. No entanto, o conceito de espaço aqui proposto não se direciona mais ao processo. Afastando-se das escolhas de recorte espaciais, o termo espaço se refere ao lugar

apresentado na fotografia enquanto materialidade.

Como já apontado no texto, considerando uma separação entre os referentes fotográficos de *Penetrar*, divido em 1-o corpo e 2-o lugar que o circunda. Analiso a possibilidade e os modos em que o lugar se dissipa no corpo, este se expandindo em direção ao espaço que o envolve. Considerando essas possibilidades, a união entre corpo-lugar é visual e adentra a possibilidade de um procedimento realizado através de uma colagem fotográfica.

77. KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, 2010. P. 167.

Como sabemos, uma colagem consiste na utilização da cola, fitas, grampos ou outros modos de colar diversos fragmentos sobre alguma superfície. De um modo geral, a colagem trabalha com partes, sobreposições e a composições feitas com os mesmos. Analisando estes fragmentos, Krauss afirma que:

78. Irving Penn foi um fotógrafo norte-americano que iniciou sua carreira na fotografia em meados da década de 1940. Trabalhou para a revista Vogue, fotografando inúmeros artistas como Truman Capote, Pablo Picasso e Kate Moss. No entanto, além da fotografia de moda, em 1949 realizou uma série de nus femininos que causaram estranhamento e notoriedade para o artista na época. Cf. KEANEY, Magdalene; NAIRNE, Sandy. *Irving Penn Portraits*, 2010.

O elemento colado, por sua imperiosa condição de fragmento, chama a atenção para esta qualidade de ausência presente, por assim dizer, e revela a verdadeira natureza da representação, que não passa de aparência, redução, substituta, signo. Com a colagem, o “real” entra no campo da representação enquanto fragmento, e fragmenta a realidade da representação ⁷⁷.

O surgimento da colagem para utilização no campo fotográfico foi direcionado primeiramente à fotomontagem. Entretanto, este procedimento pode se relacionar a um âmbito mais conceitual, ou como Krauss define: colagem conceitual. Através da análise dos estudos de nus de Irving Penn ⁷⁸, realizados entre 1949 e 1950, a autora traça uma aproximação das fotografias do artista com um procedimento de colagem. Krauss determina que essas fotografias de Penn são como colagens, ou seja, são como “*texturas que pertencem ao mundo parecendo isoladas, como naufragadas na superfície do papel*” ⁷⁹. Entretanto, esse procedimento trazido através de diferentes texturas das partes corporais aparentemente se cola em sobreposições de uma sobre a outra. Para a autora,

79. KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, 2010. P. 167.

80. Ibid., P. 68.

A fotografia é quem fala melhor a linguagem da colagem, (...) ela sempre chega até nós como fragmento: as diversas texturas reunidas no campo da imagem captam nosso olhar pela sua densidade e tendem a se separar umas das outras, de forma que, no mais das vezes, lemos as fotografias pedaço por pedaço, elemento por elemento. Além do mais, na medida em que cada fotografia traduz uma cena ou um objeto que existiu realmente em dado lugar e em dado momento a “presença” da imagem fotográfica sempre é modificada pelo seu estatuto de testemunha, traço, vestígio.⁸⁰

Desta maneira, a criação fotográfica pode se configurar como colagem enquanto fragmentos, texturas e vestígios que se colam frente à câmera no ato fotográfico reverberam na materialidade. No entanto, a colagem conceitual não acontece em qualquer fotografia, caso contrário, o ato fotográfico seria sempre um procedimento de colagem conceitual. Desta forma, a aproximação conceitual entre colagem e fotografia se coloca na medida em que a colagem evidencia os fragmentos e a possibilidade de representar o real. É importante lembrar que a colagem está imbricada a fragmentos muitas vezes desprovidos de seus contextos, e que se direcionam a uma relação de ausência/presença, problematizando a representação pela ausência (seja de volume, proporção, textura).

Desta forma, a colagem se aproxima da fotografia em um movimento de relação dos recortes sobre o lugar de seus referentes. Entre um fragmento e outro, Krauss define que o conceito de colagem conceitual advém através de recortes fotográficos e de uma associação entre a presença/ausência de partes.

Avanço uma possibilidade de que em *Penetrar* haja uma construção fotográfica através da colagem conceitual. Para abarcar esse campo de possibilidade, analiso mais atentamente as quatro primeiras fotografias da série, já que em *Penetrar V e VI* não observo este procedimento de criação.

Em *Penetrar I, II, III e IV* atento que o corpo é abordado somente em partes fragmentadas que se sobressaem sobre o lugar que o circunda. Observando estas

fotografias, visualizo que corpos se sobrepõem ao espaço enquanto estranhamento, uma vez que parecem problematizar sua relação com o mesmo. Percebo que a construção fotográfica isola visualmente o corpo para colocá-lo no espaço. Seria então uma colagem conceitual? Afasto-me de uma relação intrínseca com a colagem proposta por Krauss. Destarte, compreendo que o processo de *Penetrar* se aproxima de um procedimento de colagem conceitual que parte de referentes separados para uni-los no ato fotográfico em relação à intencionalidade. Atento que esta tentativa de unir o corpo ao espaço acarreta uma visão isolada do corpo para colá-lo no espaço pelo gesto fotográfico. São corpos isolados de seus contextos, e que em sua condição fragmentária são problematizados pela posição e dobras sobre si mesmos. A posição do corpo se sobrepõe a um ponto de vista que destina colocar esse corpo como algo estranho. Desta forma, a textura corporal e as formas não habituais nos remetem a um corpo humano e uma representação outra do mesmo – uma alteridade. Entretanto, através deste procedimento, os corpos se aproximam do lugar que os envolve como uma extensão ou continuidade. Visto pelo viés da psicastenia, poder-se-ia dizer que compartilham o próprio estranhamento com o espaço. Desta forma, o corpo se expande ao lugar, problematizando sua presença inquietante e estranha também em relação ao espaço que o envolve.

81. MOHO-
LY-NAGY, László.
Espacio. *El
espacio-tiempo
y el fotógrafo.*
In: YATES, Steve
(ed.) *Poéticas
del espacio:*
antología crítica
sobre la fotografía,
2002. P. 207.
“(…) matemático,
físico, geométrico,
euclidiano, no
euclidiano,
arquitectónico,
pictórico, escénico,
cristalino, cúbico,
hiperbólico,
parabólico,
elíptico, corporal,
superficial, lineal,
unidimensional,
bidimensional,
tridimensional,
proyectivo, métrico,
isotrópico,
topográfico,
homogêneo,
absoluto, relativo,
fictício, abstrato,
real, imaginario,
finito, infinito,
ilimitado, universal,
etéreo, interior,
exterior, del
movimiento, hueco,
vacío, formal, etc,
etc”. Tradução
livre.

IV - Sobre o espaço, para uma noção de lugar

(…) matemático, físico, geométrico, euclidiano, não euclidiano, ar-
quitetônico, pictórico, cênico, cinematográfico, esférico, cristalino,
cúbico, hiperbólico, parabólico, elíptico, corporal, superficial, linear,
unidimensional, bidimensional, tridimensional, projetivo, métri-
co, isotrópico, topográfico, homogêneo, absoluto, relativo, fictício,
abstrato, real, imaginário, finito, infinito, ilimitado, universal, eté-
reo, interior, exterior, de movimento, oco, vazio, formal, etc, etc.⁸¹

82.
MOHOLY-NAGY,
László. *Espacio*.
El espacio-tiempo
y el fotógrafo.
In: YATES, Steve
(ed.) *Poéticas del
espacio*: antología
crítica sobre la
fotografía, 2002. P.
208. "(...) tenemos
que reconocer en
todo momento que
el espacio es una
realidadeennuestra
experiência sen-
sorial". Tradução
livre.

Segundo László Moholy-Nagy (1895-), estes são alguns exemplos distintos de espaço. Entre esta variedade que ainda se estende a tantos outros tipos de espaços, "(...) *temos que reconhecer em todo o momento que o espaço é uma realidade de nossa experiência sensorial*"⁸². Perspectivas, superfícies, ambientes internos, externos, naturais e arquitetônicos, todos estes são elementos espaciais. Atrelados ao ambiente fotográfico servem muitas vezes como ponto de partida para o fotógrafo ou também são um meio, um entre, para o processo fotográfico.

Abordando o espaço em fotografias artísticas é importante atender para uma nova concepção deste conceito que se desvelou depois da revolução industrial. Por exemplo, podemos pensar sobre a arquitetura e como ela se converteu em mais numa justaposição de casas e prédios do que um bloco único com uma perspectiva linear. Assim, a compreensão de espaço está atrelada a uma articulação entre os planos e suas dimensões.

83. Ibid., p. 213.

Perpassando por um viés histórico, o artista aponta o espaço unidimensional apresentado pelos Egípcios e o contato exterior e interior captado na relação entre arquitetura e paisagem no Renascimento e no Barroco⁸³. Desta forma, não me estenderei aqui às características que se sucedem no decorrer da história, mas sim, ao espaço capturado pela fotografia moderna e contemporânea. Assim, é importante lembrar que ocorreram mudanças no entendimento da noção de espaço, através de uma compreensão do mesmo usado em baixos relevos até a ampliação para diálogos espaciais. Atualmente no âmbito fotográfico as escolhas implicam um recorte espaço-tempo em que todo contexto cultural, social e antropológico, juntamente com a ciência, incidem sobre a compreensão da noção do conceito de espaço. No entanto, por mais que Moholy-Nagy considere incompleta a noção de espaço, para o autor, a melhor definição do conceito é a que se aproxima da física e em que "*o espaço é a relação de posição de corpos*"⁸⁴.

84.
MOHOLY-NAGY,
László. *Do material
à arquitetura*, 2005.
P. 195.

Focalizando outro viés, Rudolf Carnap (1891-1970) converteu o espaço em categorias organizadas pelo seu contexto histórico: espaço formal, espaço percebido

85. CARNAP, Rudolf. *El espacio*. In: YATES, Steve (ed.) *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*, 2002. P. 125.

e espaço físico. Descrevendo estas categorias, o espaço formal está ligado a dimensões como um círculo ou um quadrado, que por sua vez incluem cores, pessoas e objetos, entre outros. No entanto, são os fundamentos geométricos e uma visão euclidiana que fundamentam esta categoria. Ampliando para o espaço percebido, a imaginação e a percepção se referem à experiência do sujeito, assim os objetos espaciais se relacionam pelas percepções do fotógrafo. Por fim, o último espaço é o físico que parte da experiência na natureza. *“Entre elas figuram aquelas as que nos referimos como relações físico-espaciais, como frente a, dentro de, entre, cerca e longe.”*⁸⁵

Desta forma, a partir deste espaço físico de Carnap e da visão de Moholy-Nagy, abordo a reinvenção da noção de espaço em relação à perspectiva e suas variações. Considerando Carnap, parto da percepção de espaço para a experiência. Afastando-se de uma noção preconcebida de espaço, a câmera fotográfica proporciona uma forma racional de observá-lo, já que, de um modo geral, fortalece o modelo geométrico linear da perspectiva. No entanto, este modelo é quebrado, por exemplo, pelas inovações de enquadramentos, desenquadramentos e com os novos pontos de vista. Os experimentos do início do século XX expandiram a fotografia artística e, assim, não podemos desconsiderar que a ciência influenciou nas mudanças das câmeras fotográficas, o que obviamente repercutiu no trabalho do fotógrafo. Nas primeiras décadas do século XX, nas imagens da arte, observa-se uma nova abordagem do espaço em que a experimentação repercutiu em novos aportes da linguagem. Tanto os experimentos dadaístas e surrealistas como os do construtivismo russo potencializaram uma nova combinação de materiais, experimentos e novos olhares sobre o espaço. Matisse, aliás, afirmava que *“o espaço tem a extensão da minha imaginação”*⁸⁶.

86. MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*, 1972. P. 241.

Por fim, a noção de espaço se direciona à noção do lugar fotografado, percorrendo algo que pode ser redefinido e reinventado. É através das inovações fotográficas em relação à experimentação que esta noção incide na invenção de formas de ver. Aproximando-se de uma extensão do mundo visto, o lugar é uma função de processo fotográfico individual. Defino então alguns tipos de lugares: o primeiro é o lugar físico, que está dividido em: natureza e arquitetônico. A partir desse lugar físico,

num segundo momento, investigo a reverberação de vestígios na imagem fotográfica. Estas divisões de lugares não são taxativas, nem se isolam no ato fotográfico, no entanto, a partir de alguns trabalhos da artista americana Francesca Woodman (1958-1981), pretendo observar algumas nuances das diferenças na abordagem do lugar fotografado na série *Penetrar*.

Woodman capturou através da lente da câmera fotográfica seu próprio corpo, em sua maioria, sob fotografias em preto e branco. Estes autorretratos também se estenderam ao corpo do outro, sobretudo, através de corpos nus. O espaço explorado em seu processo de criação foi principalmente a casa antiga de sua infância. Pé direito alto, paredes em ruínas, tinta descascada e demais decorações da casa serviram para uma produção intensa que começou aos seus 13 anos de idade, sendo interrompida por seu suicídio aos 22 anos.

87. TOWNSEND,
Chris. *Francesca
Woodman*, 2006.
P. 55-56.

Embora por curto tempo, Francesca foi uma fotógrafa prolífica. Como aponta no texto *Na tradição do autorretrato*⁸⁷, ela procurava um novo olhar sobre o corpo, deslocando sua biografia, a fim de investigar as formas corpóreas relacionadas ao espaço. Observa-se que em algumas fotos há frases poéticas que pontuam novos questionamentos redirecionando o espectador. No entanto, não me deterei a essas características de seus trabalhos.

Francesca mantém um afastamento dos corpos fotografados para colocá-los no espaço como objetos com fixidez. Esta fixidez coloca seus referentes fotográficos entre vestígios, presenças e abandonos com a permanência da forma se estendendo ao espaço que o rodeia. Assim, da mesma forma que em *Penetrar*, observo um estranhamento entre o corpo e o espaço se perpetuando no objeto de trabalho da artista. Para ampliar esta investigação em relação a *Penetrar* e a alguns de seus trabalhos retomo as categorias de espaço por mim propostas.

V - Sobre lugares físicos

Há em toda fotografia um recorte espacial que é capturado e que não é determinado, embora possa ser planejado. Este recorte fotográfico, como já apontado neste capítulo, é trazido através de um enquadramento. No entanto, observo que em *Penetrar* a noção de lugar fotografado se problematiza a partir do corpo: o corpo se coloca no lugar, se situa no mundo e se (des)integra nele. Assim, partindo de alguns trabalhos de Woodman retomo *Penetrar* e divido estes lugares físicos em: natural e arquitetônico.



Figura 22 - Francesca WOODMAN.
Sem título, 1930. Fotografia.

Lugar natural

88. KRAUSS (2002) analisa a imagem fotográfica como um tipo de espelho. Sobre ela se coloca a questão do duplo que se aproxima do simulacro do original. Segundo a autora, ele não pode existir senão como representação, como imagem em que não há semelhante. Desta forma, é o duplo que destrói a singularidade de seu original, transformando-se em cópia sem original. Assim, percorre o simulacro, que transforma sua cópia na sua própria condição de existência. No caso de Woodman, o simulacro não se direciona ao espelho, mas aos galhos que se duplicam sobre a pele da artista no primeiro plano que se afastam da semelhança para se aproximar apenas como uma cópia sem original. Assim, este plano de fundo é apenas um modelo para a casca de árvore sobre a pele de Woodman que se problematiza na dessemelhança, no simulacro.

No desencadeamento de um lugar natural, a fotografia *Sem título* (Figura 22) de Woodman coloca árvores no plano de fundo e sobre ele suas mãos e os braços se apresentam estendidos para o alto. Realizada em 1930, a fotografia coloca abaixo de seus pulsos uma fina camada de casca de árvore enrolada sobre a pele. Esta sobreposição de camadas permite observar que os braços da artista se colam aos galhos como um simulacro⁸⁸ ao plano de fundo. É criado um jogo de texturas desde a camada do fundo até o primeiro plano. Assim, a casca de árvore e os braços da artista problematizam figura e fundo em relação aos outros componentes da imagem, enquanto ela própria parece se integrar aos espécimes arbóreos.

Desta maneira, Woodman utiliza o lugar de modo tangencial sobre o corpo. O gesto fotográfico da artista é tangente entre o corpo e lugar que o envolve. Colocando este corpo neste lugar percebo uma simbiose entre ambos conduzida pelo ato fotográfico. Esta tangência inscreve o corpo no espaço na busca de uma interação e associação através de um processo simbiótico e psicastênico.

Nesta categoria, atento que em *Penetrar VI* ocorre uma simbiose, entretanto, diferentemente de Woodman, nessa fotografia o corpo fotografado permanece dentro da água e entre os juncos, um ambiente natural. Enquanto na fotografia de Woodman é através das cascas de árvore que o corpo pretende se unir a seu plano de fundo, em *Penetrar VI* o corpo acéfalo simplesmente está dentro da água atrás das plantas do primeiro plano. Entretanto, este corpo, que emerge de águas tranquilas, parece impor sua estranheza de modo mais contundente, devido ao contraste entre uma natureza em princípio acolhedora e sua acefalia, sua dessemelhança.



Figura 23 - Francesca WOODMAN.
Auto-engano, 1978. Fotografia.

Lugar arquitetônico

Os lugares arquitetônicos podem ser considerados dicotômicos, já que apresentam um exterior e um interior. Esses lugares variam entre casas, muros, prédios e demais construções urbanas, sendo internas ou externas.

Retornando aos trabalhos de Woodman, nas fotografias da série *Auto-engano* (Figura 23), produzidas em 1978, observa-se que o corpo é algo estático na terceira fotografia da série aqui abordada. Observando desde o chão até a parede, este ambiente é entrecortado no canto direito por esse corpo que provoca uma presença perturbadora, pelo inusitado de sua posição. O espelho sobre o qual a figura feminina pisa reflete parte da parede e de seus tornozelos. Este artifício cria um sutil plano invertido e fragmentado na imagem.

No entanto, a figura feminina destoa do espaço como em tantos outros trabalhos da artista e se pontua no espaço enquanto um corpo como presença estranha. Esta estranheza refere-se ao corpo contra a parede degradada, parecendo desejar integrar-se a ela.

A partir disto, observo que as fotografias de *Penetrar I, II, III, IV e V* também utilizam o espaço arquitetônico no segundo plano de suas imagens. *Penetrar I* aborda o interior de um lugar vazio; em *Penetrar II*, o interior de uma garagem se articula com o corpo e as sombras do espaço; no caso de *Penetrar III*, um telhado com um ponto de vista da cidade serve como ponto de apoio para um corpo se sobressair, aproximando-se do imaginário de uma chaminé; *Penetrar IV* percorre uma arquitetura em ruínas apresentada pelo acúmulo de pedras sob os pés do modelo; por fim, *Penetrar V* abarca um ambiente urbano em que um corpo se debruça sobre o corrimão um túnel. Em todas as imagens, a relação dos corpos com o espaço arquitetônico se dá de forma ambígua.

VI - Reverberação de vestígios



Figura 24 - Francesca WOODMAN.
Espaço, 1976. Fotografia.



Figura 25 - Francesca WOODMAN.

Sem título, 1977. Fotografia.

89. A simbiose é um processo biológico que estabelece uma relação intrínseca entre dois organismos, os quais não podem viver um sem o outro. Do dicionário, no campo da ecologia, refere-se à associação entre dois organismos, já num sentido figurado se refere a uma associação íntima entre duas pessoas. Neste caso do âmbito fotográfico, se pontua na relação entre corpo e lugar capturado.

Considerando os lugares físicos capturados e recortados em fotografias, sua relação com o corpo pode reverberar em vestígios. Assim, um prolongamento é determinado em relação às formas de um corpo que se estende pelo lugar que o circunda estabelecendo relações que se aproximam da simbiose ⁸⁹.

Em 1977 Woodman realizou a fotografia intitulada *Espaço* (Figura 24). Apresentando pedaços de um papel de parede que são colocados em cima do corpo, este espaço sai da parede ao corpo, descola-se dela envolvendo o corpo capturado. Buscando unir o corpo à arquitetura, a artista cria um jogo de planos em que as camadas do papel de parede saltam sobre a figura feminina como um recobrimento. Os vestígios do papel de parede permitem observar que o corpo se prolonga no espaço por duas vias. Primeiramente, a forma do corpo que ultrapassa a textura do papel de parede e, consecutivamente, o papel de parede se lança sobre o corpo. Desta forma, neste caso, os vestígios do espaço/plano de fundo se direcionam ao corpo.

Por outro lado, outra fotografia da artista, *Sem título* (Figura 25), de 1976, pontua a utilização de vestígios sob outra perspectiva. A apresentação da impressão do corpo sobre os pés da figura feminina evidencia o indício de uma presença que inevitavelmente se relaciona com seu referente fotografado. Como já vimos, Dubois problematiza o índice no ato fotográfico. Assim, aborda a sombra como uma ausência de um original escrevendo:

Por sua inscrição, a sombra perde sua indicialidade temporal e remete sua indicialidade espacial para o passado. E essa perda de indicialidade, essa conquista de iconização, essa autonomização temporal que, ao mesmo tempo que conserva uma relação de conexão real com o referente, o dá como anterior, como origem 'ultrapassada', vê-se bem que isso corresponde finalmente a um grande fantasma de qualquer representação indiciária: ao mesmo tempo afirma a existência do referente como uma prova irrefutável do que ocorreu, e ao mesmo tempo, portanto, eternizá-lo, fixá-lo além de sua própria ausência. ⁹⁰

90. DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*, 1993 P. 120.

No caso da fotografia de Woodman, percebe-se que o que está aos pés da figura feminina não é uma sombra projetada, mas uma pintura ou uma impressão. Esta construção eterniza a ausência de um corpo. Todavia também problematiza o corpo referente, a figura feminina que permanece sentada, em relação a este vestígio. Neste caso, sua presença é afetada pela ausência, problematizando-se enquanto um indício. Não me refiro ao caráter indicial direcionado à fotografia, como propõem Dubois, já que possui ligação com seu referente. Mas este lugar vestígio procura observar os indícios na própria fotografia, enquanto materialidade de sua ampliação.

91. Ícone, índice, index.

Assim, retomo o significado dos termos ícone, indício e índice⁹¹. Segundo Pierce, o ícone se direciona ao seu objeto e à relação de sua semelhança, o que significa que algumas propriedades do ícone correspondem às deste objeto. Assim, o ícone se aproxima do símbolo e de metáforas. O ícone difere em algumas características de seu objeto, assim essas imagens possuem uma iconicidade que se dissolve. Desta forma, diferentemente do ícone, nesta classe de signos há os indícios (*indices*) e os índices (*index*). Portanto, segundo Pierce, o índice é:

Um signo ou uma representação que remete a seu objeto não tanto porque tem qualquer similaridade ou analogia com ele nem porque seja associado às características gerais de que esse objeto se acha possuído, mas porque está em conexão dinâmica (aqui compreendida como espacial) com o objeto individual, de uma parte, e, outra, com os sentidos ou a memória da pessoa para qual ela serve de signo.⁹²

92. Charles S. Peirce, Dictionary of Philosophy and Psychology, artigo "index", 1901. P. 158.

Considerando que toda fotografia é evidentemente indicial, toda imagem fotográfica possui um efeito determinado daquilo que ela nos apresenta. Desta maneira, os indícios não estão condenados ao ícone. Por exemplo, uma fumaça não é um ícone do fogo, mas sim índice, da mesma forma que a sombra determinada na fotografia de Woodman (Figura 22). Dubois escreve que, segundo Leonardo da Vinci "as sombras são sempre companhia, unidas a corpos"⁹³, assim, afirmam sempre "isto

93. Dubois, Philippe. *O ato fotográfico*, 1993. P. 120.

*está ali*⁹⁴. Desta forma, assim como a fotografia possui um caráter indicial atrelada a seus referentes, a impressão de um corpo no chão é um índice de corpos. Eis um lugar-vestígio.

Através das nuances das características formais das fotografias de Woodman aqui abordadas, percebem-se dois direcionamentos. Na primeira, o lugar-vestígio destina-se às partes do papel de parede que se pontuam sobre o corpo. Não se percebe um caráter indicial dentro da fotografia, mas são fragmentos que encobrem partes do referente. Já na segunda fotografia, o vestígio se potencializa enquanto índice na fotografia como uma sombra/pintura fazendo uma referência ao corpo fotografado.

Assim, a reverberação do corpo no espaço físico pode ocorrer através de vestígios que se problematizam em direção ao corpo, tanto por um aspecto físico do espaço como por um aspecto indicial.

Desta forma, percebo a partir destas noções de lugares que em *Penetrar* ocorre uma fusão de parte ou partes dos corpos com o lugar, seu entorno ou seu plano de fundo. Esta relação específica entre corpo e lugar que o acolhe acaba gerando um estranhamento nas imagens devido às suas deformações e fragmentações. Há em *Penetrar I e II* uma fusão com o espaço mais evidente para o observador, no sentido de que visualmente a cabeça e a parte superior do tronco parecem adentrar a parede de fundo, na primeira imagem, e o rodapé na segunda. Desta forma, o espaço em *Penetrar* atua sobre as imagens no aparente ato de engolir partes destes corpos ou através de vestígios que se direcionam aos corpos. Em *Penetrar V*, o corpo se prolonga pela fusão de uma perna não visualizada com o guarda-corpo que percorre a extensão do túnel e se duplica no espaço, através da sombra, que propicia uma abertura para a compreensão da forma na qual o corpo se metamorfoseou sobre si mesmo, revelada no lado direito da imagem. Entretanto, são os corpos que determinam a estranheza das fotografias em direção ao plano de fundo. O espaço observado como um lugar acaba acentuando a estranheza do corpo na imagem.

A partir destas categorias e relações, com uma abordagem sensorial de espaços, constato que estes corpos são capazes de sentir-se sentindo. Assim como aponta o filósofo francês Jean-Luc Nancy (1940-):

O mundo dos corpos é o mundo não impenetrável, o mundo que não está primeiramente submetido à compactibilidade do espaço (que é, como tal, apenas enchimento, pelo menos virtual), mas onde os corpos articulam antes de tudo o espaço. Quando não são os corpos a estar no espaço, mas o espaço a estar nos corpos, então há espaçamento, tensão do lugar.⁹⁵

95. NANCY,
Jean-Luc. *Corpus*,
2003. P. 28.

Esta relação entre os corpos traçada pelo autor pode ser dividida, a meu ver, em dois sentidos: o corpo que se dilui no espaço e o espaço que se dilui no corpo. O ambiente se situa e (des)situa no corpo. Nos trabalhos de Francesca Woodman e da série *Penetrar* percebo um atravessamento pelos corpos que permite que eles se sintam desde o fora e se toquem desde o dentro. É através deste movimento que os corpos estão no espaço e este nos corpos. Estabelecendo a criação de corpos estranhos, o referente fotográfico (des)situa o corpo do modelo ultrapassando suas formas habituais, na qual o entre-corpos incide sobre a criação de corpos-outros.

Este entre-corpos permeia a relação entre o espaço do corpo fotografado com relação ao ambiente em que ele está situado. E, por outro lado, a criação de corpos -outros se atém ao espaço do corpo sobre si mesmo. Estes dois movimentos se unem somente no ato fotográfico — instante único — de recorte espacial e temporal que nunca se separam do referente, embora provoque no situar de outras formas corpóreas o (des)situar do referente.

Quando Nancy escreve que o espaço é algo a estar nos corpos, percebo que, na série de meus trabalhos aqui analisada, o corpo também é algo a estar no espaço no processo de criação das fotografias. Há um duplo movimento desta relação corpo -espaço que permite que, além de os corpos serem utilizados como um espaço, é o

espaço do corpo que pode penetrar o meio ao seu redor.

Desta maneira, em *Penetrar* os corpos sentem a si mesmos desde o fora e partem deste fora. A partir disto, não se sentem nem se tocam desde dentro, são corpos, sobretudo, outros. O termo *corpos-outros* é utilizado para designar um pensamento de corpos que são vistos como um objeto e que deixam sua identidade para se perpetuarem nas formas. A relação com o exterior da pele é trazida por este fora, num sentido de fora para dentro.

Assim, o gesto fotográfico incide no procedimento de colagem conceitual enquanto pensamento de criação. Não há uma colagem habitual de um corpo no espaço ou vice-versa, mas compreendo *Penetrar* como trabalhos em que “um referente está no outro”, ou seja, há um elo entre espaço-corpo necessário para a criação do estranhamento das formas. Entendo que é através do gesto fotográfico que ocorrem algumas nuances diferenciadas da abordagem processual de criação. O gesto do corpo sobre o corpo, dobrando-se sobre si mesmo, parte do gesto sobre o espaço assim como este também se impõe sobre as formas corporais.

VII - Pensamento escultórico

96. Johnson, Geraldine. *Sculpture and Photography: envisioning the third dimension*, 1999.

Além desta estranheza, percebe-se que o gesto fotográfico e visual pode ser pensado em *Penetrar* segundo um procedimento de criação de um pensamento escultórico. A teórica Geraldine Johnson, no livro *Escultura e Fotografia*⁹⁶, escreveu acerca de algumas relações entre a fotografia e a escultura. Enfocando a fotografia de esculturas para sua documentação, a autora deixa pistas para se intuir as práticas artísticas que ressaltam o efeito escultórico nas imagens planas. Este registro da tridimensionalidade serviu como ponto de partida para a questão da possível



Figura 26 - John COPLANS.
Pé, 1988. Fotografia.



Figura 27 - John COPLADS.
Costas para baixo, 1985. Fotografia.



Figura 28 - John COPLANS.
Costas com braços acima, 1984.
Fotografia.

97. Johnson, Geraldine. *Sculpture and Photography: envisioning the third dimension*, 1999. P. 13.

existência da “*fotografia para escultura ou como escultura*”⁹⁷. Assim, a fotografia pode assumir qualidades normalmente associadas com a escultura. Para tanto, as nuances nas fronteiras entre essas linguagens percorrem tanto o campo documental do registro fotográfico da escultura (fotografia de alguma escultura de Brancusi, por exemplo), bem como certa visualidade escultórica no caso de uma instalação fotográfica. Nos anos 80 muitos artistas produziram entre o campo da escultura e da fotografia. Alguns trabalhos de Helen Chadwick se determinaram entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade. Por exemplo, em *Ego Geometria Sum* (1982-1984), em que a artista cola fotografias sobre formas geométricas de madeira colocadas no chão do espaço expositivo. Por fim, dentre estas possibilidades, a autora determina a ampliação do registro escultórico como uma das formas possíveis de documentar a escultura ou *site specific*, como o caso de alguns trabalhos de Robert Morris, Richard Serra ou de Andy Goldsworthy, que realiza intervenções na natureza.

Considerando essas três possibilidades, toda fotografia se aproxima do campo escultórico ao capturar a tridimensionalidade do espaço e do seu referente. Entretanto, observa-se que o gesto fotográfico que repercute em um pensamento escultórico pode ser trazido pelo destaque da volumetria apresentada pelo uso da luz e, eventualmente, por sombras de caráter diverso. Devido às escolhas do ato fotográfico – recorte espacial e temporal – pode-se induzir uma relação com a escultura. Estas evidências podem ser observadas na série de autorretratos do britânico John Coplans (1920-2003), que investigam a conformação inusitada do próprio corpo. Muitas dessas fotografias se apresentam como uma pesquisa sobre as formas, texturas de peles e pelos do artista. Seu corpo apresenta-se fragmentado ou sob as formas de dípticos, trípticos ou polípticos. No trabalho *Pé* (Figura 26), o artista prolonga o recorte de seu pé por quatro fotografias que compõe o todo da imagem. A pele divide lugar com os vestígios do tempo evidenciado a forma do fragmento. Nos trabalhos *Costas para baixo* (Figura 27) e *Costas com braços acima* (Figura 28) pode-se verificar um procedimento de criação de pensamento escultórico através da evidência da volumetria do corpo e de seus fragmentos. Na primeira fotografia (Figura 27) pode-se perceber que

a perspectiva nos carrega para dentro da imagem, cujo corpo envolve-se e enrodi-lha-se sobre si mesmo, desvelando um corpo acéfalo que se torna parcialmente uma massa de carne, considerando a parte superior da imagem. Neste último trabalho (Figura 28), a forma retangular que ocupa quase todo o campo da imagem é pontuada pelas duas formas levemente arredondadas acima, impactando o espectador por sua potência de abstração, de um volume material que induz, primeiramente, um olhar háptico, para se revelar, logo em seguida, como suas costas abaixo de suas mãos fechadas.

Dessa maneira, eu poderia dizer que o pensamento escultórico se evidencia na forma final de alguns trabalhos da série *Penetrar*. Neste caso, o procedimento de pensamento escultórico pode ser relacionado tanto com as evidências do contorno das formas corporais em determinados espaços, bem como pela atuação de um olhar tátil sobre esse corpo fotografado. No âmbito das imagens de *Penetrar*, evidencia-se uma força escultórica ora consolidada ora latente, devido aos procedimentos criativos adotados na busca de um efeito da presença de uma ausência.

Terceiro laboratório - Matéria

*Chega de retratos. Já existem em número suficiente. Chega de sombras de mim mesma impressas pela luz em pedaços de papel, em quadrados de plástico. Chega de olhos, bocas, narizes, humores, ângulos ruins. Chega de bocejos, dentes, rugas. Eu sofro com minha própria multiplicidade. Duas ou três imagens seriam suficientes, ou quatro, ou cinco. Isso teria permitido uma ideia firme: Esta é ela. Desse jeito, sou aquosa, ondulo, a todo momento me dissolvo em meus outros *eus*. Vire a página: você, ao olhar, fica de novo confuso. Você me conhece bem demais para me conhecer. Bem demais não: demais.*⁹⁸

98. ATWOOD, Margaret. *A tenda*, 2006. P. 33.



Figura 29 - Leticia WEIDUSCHADT.
Frequências 1, 2009.
Intervenção sobre fotografia (Detalhe).

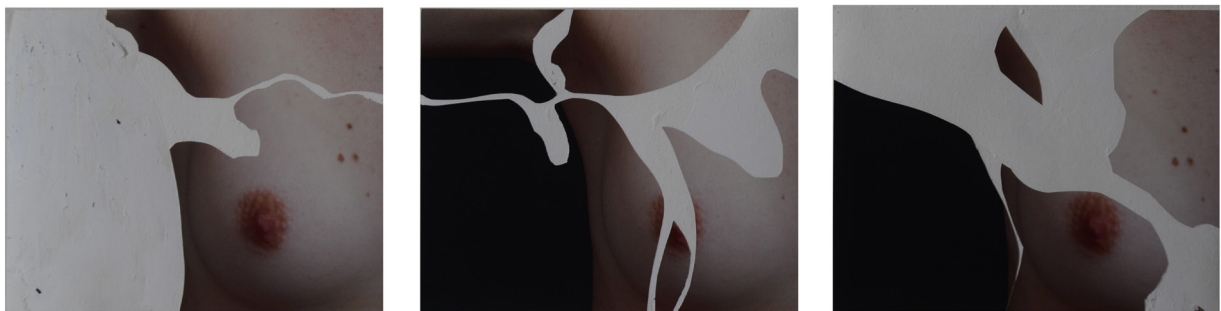


Figura 30 - Letícia WEIDUSCHADT.
Frequências 1, 2009.
Intervenção sobre fotografia. (Detalhe).



Figura 31 - Leticia WEIDUSCHADT.
Frequências 2, 2009.
Intervenção sobre fotografia. (Detalhe)



Figura 32 - Letícia WEIDUSCHADT.
Frequências 2, 2009.
Intervenção sobre fotografia. (Detalhe)



Figura 33 - Letícia WEIDUSCHADT.
Frequências 3, 2010.
Intervenção sobre fotografia.

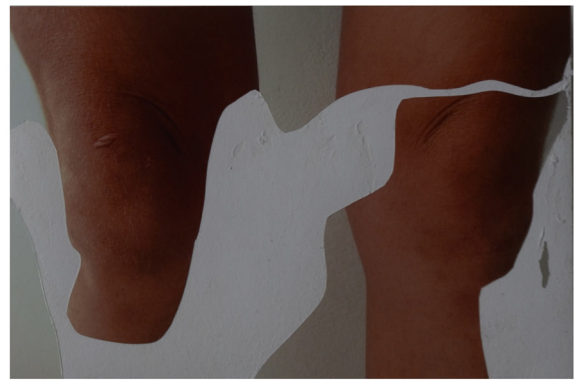


Figura 34 - Letícia WEIDUSCHADT.
Frequências 3, 2010.
Intervenção sobre fotografia. (Detalhe)

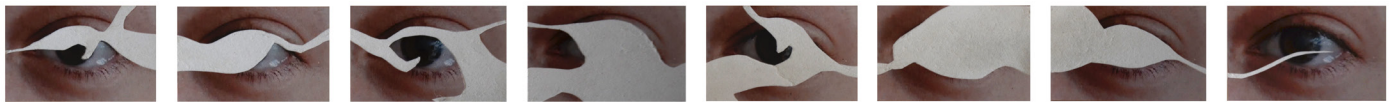


Figura 35 - Letícia WEIDUSCHADT.
Frequências 4, 2010.
Intervenção sobre fotografia.



Figura 36 - Letícia WEIDUSCHADT.
Frequências 4, 2010.
Intervenção sobre fotografia. (Detalhe)

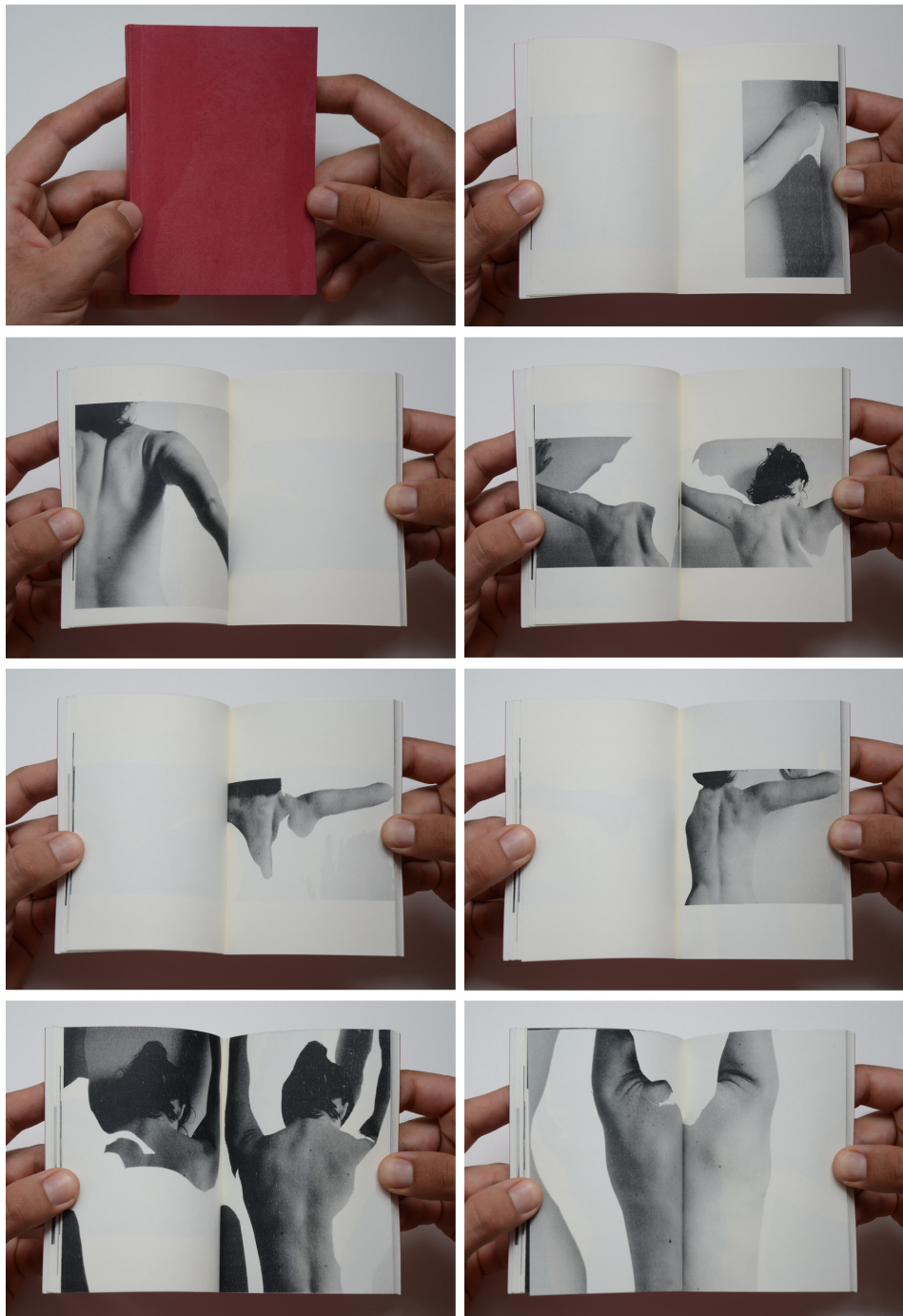


Figura 37 - Letícia WEIDUSCHADT.
Sobre a distância entre mim e você, 2011.
Livro de artista.

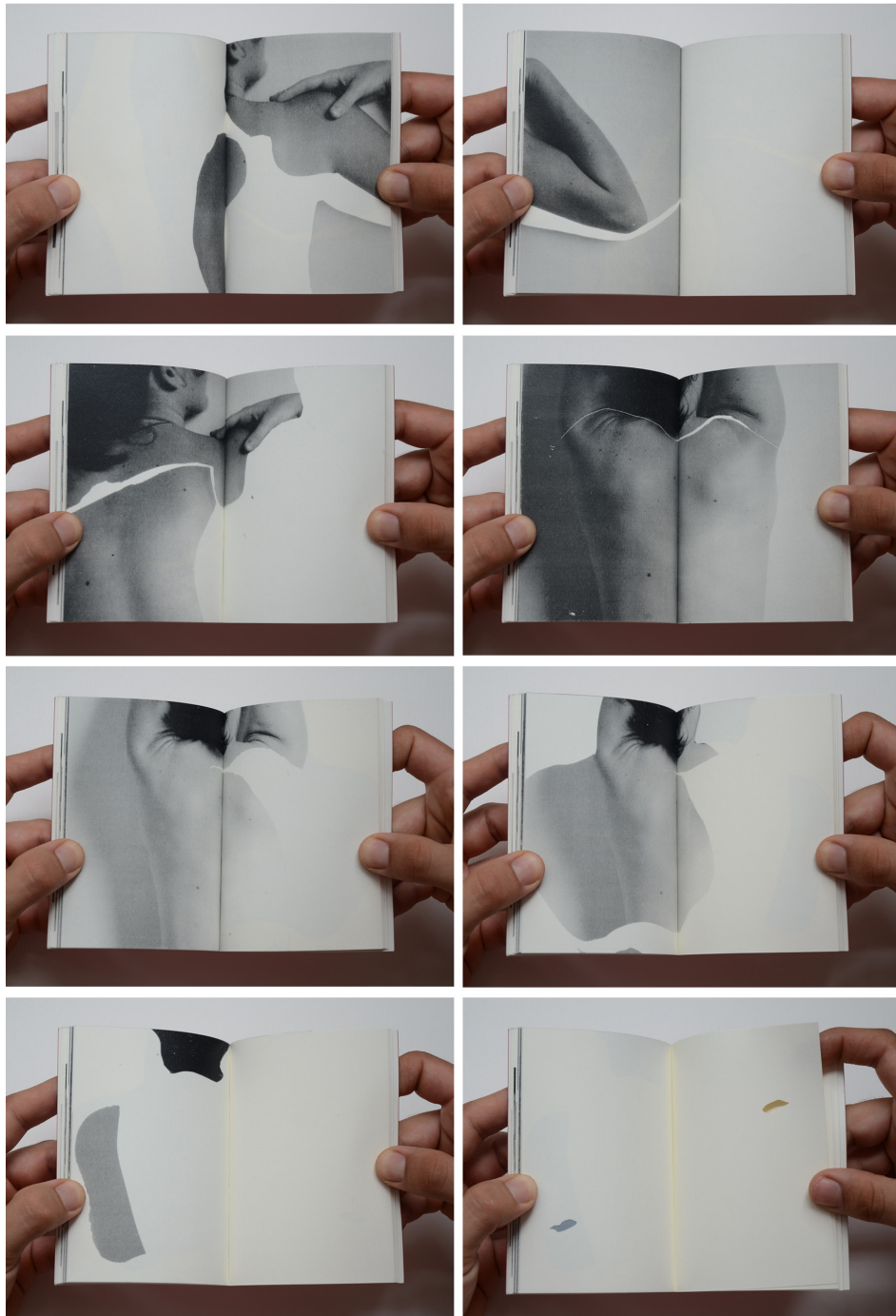


Figura 38 - Letícia WEIDUSCHADT.
Sobre a distância entre mim e você, 2011.
Livro de artista.

I - Corpo e corpus: incisões e cisões sobre peles

O todo do aparato técnico: lentes e corpo de uma câmera fotográfica. Captura da imagem: o meu corpo. O corpo todo dentro de mim. As partes que me compõem debaixo da pele. Partes que são peles. Limites do diáfano nos corpos.

99. O termo película se refere a fina camada sensível a impressão que compõe o papel fotográfico.

O corpo de uma fotografia, enquanto materialidade, é composto por um papel e uma fina película ⁹⁹ sensível que permanece sobre ele. Sobre a parte sensível a imagem fotográfica se fixa na ampliação. Esta materialidade foi explorada na série *Frequências*, produzida entre 2009 e 2010, em que foi utilizado o suporte da fotografia

para realizar intervenções sobre sua ampliação.

Criando cisões, incisões e esfolamentos sobre a imagem, a película sensível foi atingida evidenciando gestualidades que, por vezes, se comunicam com a imagem fotografada. De um modo geral, a retirada de partes dessas imagens desvela formas abstratas de imagens ausentes que se direcionam tanto ao espaço que as circundam quanto a elas mesmas. O processo de criação deste trabalho se inicia na escolha de algum fragmento de meu corpo, como seio (*Frequência 1*), costas (*Frequência 2*), joelhos (*Frequência 3*) e olho (*Frequência 4*). Depois da seleção de um fragmento, a fotografia é ampliada inúmeras vezes e todas são justapostas. A partir da justaposição, o gesto da retirada da primeira película se prolonga na imagem seguinte, na qual as intervenções sobre o suporte da imagem determinam suas alterações. Essas cisões sobre a imagem atingiram o corpo da fotografia e o corpo fotografado. Esse gesto não é violento, uma vez que é executado delicadamente. Entretanto, a imagem proveniente de intervenções indica uma violência sobre o corpo apresentado.

O primeiro trabalho da série (Figuras 29-30) é composto por cinquenta e cinco fotografias do fragmento de um seio. A justaposição das fotografias com suas respectivas intervenções evidencia uma mancha informe que passa por cima da pele do corpo, criando um ritmo que vai paulatinamente se contraindo e se dilatando. As costas são abordadas no segundo trabalho (Figuras 31-32) em três ampliações fotográficas com grandes dimensões. As dobras da pele apresentam-se com uma sutil costura advinda de esfolamentos sobre a imagem. Esse mesmo procedimento foi realizado no terceiro trabalho (Figuras 33-34), cuja imagem de dois joelhos foi reproduzida em sessenta fotografias, que juntas evidenciam um deslocamento dos mesmos. No quarto trabalho (Figuras 35-36), a imagem de um olho é repetida oito vezes, ampliada em tamanho natural. O procedimento de deformação do olho é traçado nas três últimas fotografias nas quais ocorre a retirada aparente do globo ocular.

A cada trabalho é possível observar a alteridade corporal advinda do processo de intervenção sobre o corpo, sendo particular tanto ao fragmento fotografado

quanto ao corpo da fotografia. As intervenções realizadas subtraem algo da imagem acrescentando formas cuja frequência se relaciona tanto com a película da impressão fotográfica, como com a pele e a parte do corpo em questão.

A partir da série *Frequências*, em 2011, foi criado o livro de artista intitulado *Sobre a distância entre mim e você* (Figuras 37-38), com tiragem de 50 exemplares. A proposta deste trabalho se direcionou a uma pesquisa das formas de fragmentos do corpo com intervenções sobre fotografias em relação ao formato e à espacialidade de um livro. Através da relação entre as peles de fragmentos capturadas por fotografias e as da materialidade de sua ampliação havia uma investigação sobre os modos do desgaste do corpo fotografado. Abarcando esse meio criativo, a reflexão passou do espaço das imagens (problematizado em *Frequências*) para o suporte fotográfico e as especificidades de seu uso.

O livro foi criado a partir de oito fotografias de minhas costas que foram, posteriormente, esfoladas de modo semelhante ao procedimento adotado em *Frequências*. Após a descolagem de partes das imagens fotográficas, todas foram escaneadas e organizadas espacialmente na forma de um livro. Organização essa que foi conduzida por uma narrativa construída pelas metamorfoses advindas das intervenções, na forma de recortes dessas imagens fotográficas. Pode-se pensar que o resultado final se aproxima da noção de desgaste, de apagamento, de destruição do corpo fotografado.

II - O encontro com o papel

Através do desgaste da matéria, pode-se perceber uma impossibilidade de tocar que permanece na distância entre a superfície da imagem fotografada e a imagem do corpo capturado. Entretanto, considera-se que o desgaste da fotografia explora dois campos distintos: a materialidade da imagem e o corpo capturado. Nessa relação, podemos observar uma impossibilidade do toque que percorre as camadas do processo de criação dos trabalhos aqui abordados. Iniciando na distância entre referente e

ampliação fotográfica, as cisões sobre a imagem a descamam, desencadeando uma terceira distância proveniente da mancha criada sobre a fotografia. Podemos pontuar que a impossibilidade do toque se refere ao processo dos trabalhos, implicando uma sobreposição de procedimentos que se desdobram do corpo à materialidade em uma dissecação da imagem. Essa, por sua vez, repercute e reverbera na investigação da própria matéria da ampliação fotográfica, direcionando-se também a uma negação de um desejo de possuir um corpo. Assim, a investigação de *Sobre a distância entre mim e você* percorreu um estudo sobre os recortes cirúrgicos sobre as imagens, conforme realizados anteriormente em *Frequências*. A escolha do formato de um livro resultou da intencionalidade de aproximação do toque do espectador com o papel. Esse novo dispositivo reverberou em novas possibilidades de um encontro com a materialidade, desdobrando-se em novas camadas. A edição do livro apresenta repetições de algumas das oito autofotografias com cisões e desgastes diferentes. Assim, pode-se perceber que o desgaste das imagens se amplia na proximidade com uma narrativa trazida pela sequência visual de uma metamorfose das formas corporais.

A sensibilidade do tocar é aguçada já no primeiro toque ao livro. A capa vermelha incita a uma percepção tátil do papel como pele, enquanto a cor induz uma relação com a carne do corpo. A “descamação” do corpo fotografado advinda das intervenções, por sua vez, traria a mesma sensação do encontro tátil com as incisões sobre a fotografia. Entretanto, ao final do livro haveria uma evidência da ausência do desejo de tocar estes corpos? Pode-se notar um vestígio de imagem informe cinza escuro que permanece ao lado de um buraco no papel. O livro é, por fim, desgastado ao seu limite. Um furo, um buraco. É um pequeno vestígio que atravessa todas as camadas de peles que constituíram a construção dos corpos. Desde a imagem do corpo fotografado, ao corpo impresso, bem como o *corpus* da ampliação fotográfica ou a própria página, percebe-se um elo entre papel e pele. Neste lugar tudo parece se suspender.

A escolha do título do livro *Sobre a distância entre mim e você* é proveniente da

distância entre o corpo fotografado e os procedimentos de descamação da imagem. Este afastamento se pontua na quarta camada, evidenciada através de uma segunda distância com este corpo na apresentação do buraco no papel. Eis as distâncias do corpo fotografado à sua materialidade. Criam-se, a meu ver, cisões sobre a imagem e sobre a materialidade. Elas separam tanto a posse de um corpo ao fotografá-lo, como a deste corpo com sua matéria - dito o *corpus* da ampliação fotográfica. Assim, a “*distância*” apontada no título é tanto uma separação entre o corpo capturado e a materialidade fotográfica quanto entre a materialidade fotográfica e o suporte do livro. No entanto, percebe-se que essa distância pode ser compreendida sob algumas nuances que partem da relação do espectador com o trabalho. Uma possível compreensão pode vir do afastamento entre artista-espectador, entre pessoas em geral, ou com a própria intencionalidade do trabalho. Para além de outras possíveis compreensões, a meu ver, a distância que mais evidencia neste trabalho seria a da relação entre as pessoas, sobre a impossibilidade de possuir corpos, de tocá-los. Corpos ou *corpus* que, paradoxalmente, tocamos, ao folhear as páginas do livro.

A retirada de partes dos fragmentos do corpo possibilita que esta ausência se expanda para a espacialidade da folha de papel. Uma narrativa visual segue pelas páginas, lado a lado, de forma sequencial, perpassando páginas em branco e, especialmente, através das páginas, já que em alguns casos a imagem retorna em tons esbranquiçados e acinzentados no verso da impressão. A página é, neste caso, um espaço, um lugar de recorte espaço-temporal que dá suporte à narração. Entretanto, no caso de *Sobre a distância entre mim e você* a página é ativa. Não é somente um suporte, mas sim um lugar em que a imagem se comunica com a espacialidade do papel.

100.
DERDYK, Edith.
A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. In: PÓS: revista do Programa de Pós-graduação em Artes, 2012. P. 167.

A artista Edith Derdyk (1955-), no texto *A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro*, escreve que “as páginas são as células dos livros, agora puro espaço, revelando pelo avesso a estrutura sintática da forma livro”¹⁰⁰. Desta maneira, o contato com um livro percorre sua capa, encadernação, texturas, folhas, dobras e vincos. Abarcamos todas estas informações que,

segundo a artista, nos transportam através dos nossos sentidos a outros. No entanto, a narrativa nos livros de artistas percorrem não somente a sequência das páginas, mas o modo de narrar incide também na sua materialidade. Para Derdyk, “*Dessas conjunções entre a forma sintática do livro e sua materialidade, desses cruzamentos entre tempo e espaço, entre forma e conteúdo, entre significante e significado, nascem as narrativas.*”¹⁰¹

101.
Ibid., p. 167.

A narrativa visual compreende uma narração através de imagens. Esta narrativa, embora nem sempre seja evidente, é uma categoria universal que foi amplamente compreendida no campo literário, em que o termo trabalha com a apresentação de um acontecimento, ou até mesmo uma série deles. Entretanto, a narrativa visual é trazida por imagens, cujo ponto de vista considera certa unidade entre elas. Aumont ressalta a importância da ordem e sequência na narrativa imagética, dizendo que:

No que se refere à imagem, sobretudo imagem fixa, o critério mais determinante será, portanto, o da narratividade: a imagem narra antes de tudo quando ordena acontecimentos apresentados, quer essa representação seja feita no modo do instantâneo fotográfico, quer no modo mais fabricado e mais sintético¹⁰².

102.
AUMONT,
Jacques. *A
imagem*, 1975.
P. 246.

Essas narrativas são conduzidas pelas páginas, em que a sequencialidade atinge a percepção e a leitura. Paulo Silveira escreve que esta leitura é algo interno ao trabalho em relação ao leitor. Há, desta forma, o tempo de construção do livro e o de folheá-lo. A cada página folheada “*temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva. Esta nova impressão (e inteligência) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras.*”¹⁰³

103.
SILVEIRA,
Paulo. *A
página violada: da
ternura à injúria
na construção do
livro de artista*,
2001. P. 72.

A partir disso, percebe-se que a narrativa de *Sobre a distância entre mim e você* é também realizada pelas mãos, pelo tocar. Entretanto, é uma narrativa visual, que não está ligada somente a uma sequência de fotografias, mas a uma sequência de ima-

gens que se justapõem através das páginas, construindo um corpus narrativo.

Ulisses Carrión (1941-1989), no texto *El nuevo arte de hacer libros*, desenvolve um estudo sobre a sequência de imagens e textos em livros, descrevendo uma forma específica de fazê-los e dividindo-os em duas categorias: a antiga e a nova. A primeira é determinada pelos livros que estariam em bibliotecas, guardados em prateleiras ou estantes e, ele os denomina livros recipientes. A segunda abarca um conteúdo que se integra à sua forma e estrutura. Assim, segundo o autor, na nova arte “o escritor faz livros”¹⁰⁴. Neste novo livro, o lugar da página estabelece uma relação com a materialidade, na qual sua unidade se difere daquela que se segue. Cada livro possui e requer uma leitura específica, que pode ser evidenciada por uma sequência de espaços. Segundo Carrión (1975), “cada um desses espaços é percebido num momento diferente – um livro é também uma sequência de momentos”¹⁰⁵, explorando um recorte espaço-temporal. Através disso constitui-se o livro-obra, o livro objeto, o livro de artista. Paulo Silveira, de certa forma, confirma esta acepção do livro de artista, dizendo que “O livro de artista é uma categoria (ou prática) artística que desenvolve tanto a expressividade das linguagens visuais como a experimentação das possibilidades expressivas dos elementos constituintes do livro”¹⁰⁶. Neste sentido, Carrión aponta, segundo Clive Phillpot, que seriam livros em que “a forma é intrínseca ao trabalho”¹⁰⁷. No artigo *Books, book objects, bookworks, artists' books*, publicado na revista *Artforum* em 1982, Phillpot define o termo livro de artista para descrever exemplares únicos e livros objeto. Os livros únicos (sem tiragem) possuem uma tendência a enfatizar a fisicalidade de seu volume, aproximando-se de esculturas, pinturas, colagens, que, de modo geral, negam a potencialidade de uma multiplicação. Para o autor, nota-se que muitos livros abarcam uma seriação, uma tiragem. Tanto em grandes escalas, como em pequenas, cada cópia é uma obra de arte. Assim, Phillpot destaca: “Poucos fazedores de livros produzem trabalhos que são realmente dependentes da forma do livro. Muitas pessoas agrupam páginas juntas, mas poucas concebem seu trabalho nos termos do meio.”¹⁰⁸ Essas mudanças na produção de um livro ocorreram principalmente a partir da década

104.
CARRIÓN,
Ulisses. *El nuevo
arte de hacer
libros*, 1975. P. 33.

105.
Ibid., p. 25
106.
SILVEIRA,
Paulo. *A página
violada: da
ternura à injúria
na construção do
livro de artista*,
2001. P. 77.

107.
PHILLPOT, Clive.
In: CARRIÓN,
Ulisses, 1997.
P. 124.

108.
PHILLPOT,
CLIVE. *Books,
book objects,
bookworks, artist'
books*, 1982.
P. 77. In: Revista
Artforum, maio de
1982.



Figura 39 - Leila DANZIGER.
 Livro de Memória, 1997.
 Livro de artista.



Figura 40 - Leila DANZIGER.
 Livro de Memória, 1997.
 Livro de artista.

de 1960, quando as imagens deixaram de ser ilustrações. As páginas e o próprio formato do livro passaram por transformações em relação a sua manipulação, resultando numa relação intrínseca entre o conteúdo e o formato do livro de artista.

Compreendendo este campo do modo de produção de um livro e de sua forma, recorro ao *Livro de memória* (Figuras 39-40), produzido por Leila Danziger em 1997 e apresentado na mostra *Nomes Próprios*. Este trabalho partiu da premissa de manutenção da memória do extermínio dos judeus na Segunda Guerra Mundial. Através do livro de registros de nomes de alemães da família Danziger que viveram os anos do genocídio, a artista procurou conferir materialidade a esses nomes. Resgatando informações de mortes anônimas e seriais, objetivava “*humanizar os nomes, materializá-los, reinscrevê-los no tempo e no espaço, dar-lhes aquilo que perderam: Corpo.*”¹⁰⁹

Utilizou serigrafias, cujos tons amarelados predominam dentre uma impregnação rústica sobre páginas desgastadas. Construiu sobre as páginas uma impregnação de óleo de linhaça, grafite, dentre outros procedimentos. Silveira descreve que, ao folhear as páginas, sentimos tanto um cheiro forte e enjoativo, como a aspereza do desgaste. No entanto, a artista afirma que:

Os livros solicitam o manuseio e, ao mesmo tempo, o dificultam ou mesmo o repelem. O que travaria eventualmente o contato são as qualidades específicas dos materiais: a densa impregnação do papel pelo óleo e a fragilidade de partes do trabalho causando a sensação que este pode desfazer-se a qualquer momento. Se já acreditei serem esses “problemas” a serem solucionados, vejo-os hoje como qualidades inerentes à natureza do trabalho.¹¹⁰

Este manuseio permite entrarmos em contato com a página do livro, esta primeira unidade estrutural. Ela é universalmente aceita como parte da construção, é “*tanto uma unidade de espaço, como de tempo*”¹¹¹. Assim, no caso de Danziger, a artista rememora e expande um vestígio relacionado à Segunda Guerra, colocando-o de modo singular na espacialidade das páginas. Como a artista descreve, esses “*livros são organismos de memória, o que pratica-*

109.
DANZIGER, Leila.
(Entrevista) In:
Herkenhoff, Paulo;
Pedrosa, Adriano.
*Marcas do corpo,
dobras da alma*. XII
Mostra da Gravura
de Curitiba, 2000.
P. 76.

110.
SILVEIRA, Paulo.
*Da ternura à injúria
na construção do
livro de artista*,
2001. P. 231.

111.
Ibid., p. 77.

mente a maioria dos livros é” ¹¹².

Em consonância com Carrión, o livro é um encadeamento sequencial espaço-temporal de páginas. Podemos distinguir duas partes referentes à constituição de um livro. O primeiro ligado aos elementos formadores: capa, contra-capa, lombada, folha de guarda e demais detalhes que o compõem. Já o segundo enlaça as informações, o conhecimento, questões, elementos formais ou simbólicos que estariam possivelmente em seu interior. No entanto, analisando livros de artista, o *ser livro* requer um pensamento sobre esses dois campos. Não somente à forma, nem restringindo seu conteúdo. Assim, há uma razão de *ser livro*. No caráter específico da estrutura da forma, o processo de criação incorpora a concepção do trabalho artístico. Este *ser livro* se aproxima de uma união entre forma e conteúdo; entre o corpo do livro, sua materialidade e o conteúdo que os atravessa.

Esta pesquisa sobre a materialidade, no caso do *Livro da memória* de Danziger, apresenta uma seleção específica tanto do texto quanto das intervenções sobre ele realizadas em relação à sua posição efetiva sobre o espaço da página. Este espaço é vigente, atua sobre o livro a partir da materialidade, com uma composição específica que abrange suas páginas.

No caso de *Sobre a distância entre mim e você*, o formato livro foi utilizado como uma experimentação entre sua forma e seu conteúdo. Este desdobramento da série *Frequências* foi criado através de um processo investigativo da relação do corpo capturado com a materialidade que o abarca. Assim, a descamação se inicia na capa, passando os corpos que se metamorfoseiam pelas páginas, até chegar ao limite da materialidade, apresentada nas últimas páginas com o buraco no papel. Observa-se que o livro secciona a captura do referente sob um ponto de vista vertical. Esta seleção de um modo de ver e de capturar os fragmentos dos corpos coaduna com o modo como as intervenções foram realizadas. Ou seja, pode-se perceber que as intervenções sobre as imagens partem do modo pelo qual o corpo foi capturado, atribuindo-lhe novas camadas de possíveis leituras. A partir disso, analiso a possibi-

lidade de este trabalho evidenciar, além de sua visualidade, uma experiência tátil de imagens deslocadas.

Através do processo e do formato livro, da escolha do modo de apresentação dos trabalhos abarcados neste capítulo, percebe-se uma transposição do modo vertical de apresentação no espaço expositivo (no caso de *Frequências*) para a portabilidade do modo livro. Neste último caso, a meu ver, ocorre uma aproximação tátil entre a fronteira do corpo e o papel que o abarca, em que a fotografia se coloca como um meio. Assim, o livro não exclui o gesto fotográfico, mas se sobrepõe e se acrescenta a ele.

A partir de *Sobre a distância entre mim e você*, percebe-se a possibilidade de que este trabalho seja visualizado como um dispositivo de experiências sobre seu processo de criação. Através do livro, há uma abertura para outras maneiras de se problematizar e evidenciar o desgaste de uma imagem. Compreende-se que novas nuances poderiam ser trazidas por outros trabalhos ou outras linguagens. Entretanto, o formato livro e a relação entre sua forma e conteúdo, a meu ver, partiram de relações condizentes com a recepção advinda da posição de sua leitura, com o modo vertical em que as imagens são capturadas e da narrativa visual que abrange a sequência de fotografias. O livro pode ser uma experiência que atravessa a fisicalidade do papel até as imagens que se metamorfoseiam entre páginas vazias, incidindo sobre o amarelado do papel e seus tons de cinza. É um dispositivo de ver em que a localização das imagens, sua diagramação e o vazio que compreende algumas páginas apresentam outra forma de olhar para as imagens.

Através deste trabalho e de um uso imagético trazido por sua supressão, uma nova posição de leitura se faz presente, em que o ato de tocar é muito evidenciado, paralelamente à experiência visual. De um modo geral, todo livro solicita um toque de quem o folheia, criando uma relação corporal e íntima. No livro de artista, esta relação é uma experiência singular que se associa à materialidade física do livro e a relação espaço-temporal envolvida no gesto de tocar. O livro fechado deixa suas páginas

113.
OITICICA,
Hélio. *Posição e Programa*, 1996.
P. 3.

inertes e latentes e, desta forma, a ação física do toque emana do ato de folheá-lo, construindo sentidos que se ampliam no contato com o mesmo. O espectador passa a ser um participador, um sujeito ativo do trabalho. Hélio Oiticica (1937-1980) descreve no texto *Posição e Programa* que “a obra do artista no que possuiria de fixa só toma sentido e se completa ante a atividade de cada participador”¹¹³. Assim, o livro pode trazer uma portabilidade de experiência que permanece numa relação tátil, o sujeito que o toca também interagindo com ele. Quando pegamos um livro ele é um volume fechado. No momento em que passamos a folheá-lo, lidamos com o tempo e com um ritmo de leitura. A narrativa é conduzida pelos espaços temporais trazidos por este propositos – o livro. Na constituição do livro, com a materialização de suas páginas constroem-se sequências com possibilidades contínuas ou descontínuas. Essas narrativas podem ser construídas tanto pelos olhos como pelas mãos. Desta maneira, na relação temporal percebe-se que ele pode se aproximar de um livro de areia. Tal proposição foi apontada por Jorge Luis Borges (1899-1986) no conto *Livro de areia*, em que escreve que “nem o livro nem a areia tem início ou fim”¹¹⁴. Neste sentido, o livro pode ser observado como uma experiência atemporal e com múltiplas possibilidades de leitura. Assim, ultrapassando uma sequência linear, proponho que em *Sobre a distância entre mim e você* a narrativa visual de corpos aparentemente se dissipa pelo espaço das páginas. Nessa metamorfose, observa-se uma suspensão do tempo e do espaço (das páginas) em que o livro expande conceitualmente a sua forma tradicional. Pode-se dizer que o ritmo da leitura é determinado visualmente e, apesar do livro pontuar uma sequência imagética, analisa-se a possibilidade de ele se abrir para uma leitura circular, ou seja, quando o final do livro retorna ao início. Neste sentido, nota-se que o esgotamento da imagem, apresentada pelo buraco na página, que pode trazer novas leituras e aberturas para as imagens anteriores. Desta maneira, haveria um retorno cíclico de um pensamento de desgaste da imagem.

114.
BORGES, Jorge
Luis. *O livro de areia*, 2012. P.97.

III - Por um procedimento de Des-incarnat

Tanto no processo de *Frequências* como no de *Sobre a distância entre mim e você*, investiga-se uma relação entre peles: da pele fotografada às peles do suporte fotográfico. Segundo esta relação, as imagens desgastadas por esfolamentos evidenciam formas metamorfoseadas que se constituem como novas camadas sobre a imagem, trazidas pela retirada de partes das mesmas.

115. La
pintura encarnada”
ou “La peinture in-
carnée”. Tradução
livre.

No livro *La Pintura Encarnada*¹¹⁵, Georges Didi-Huberman re-

116.
BALZAC, Honoré.
*A obra-prima
ignorada*. Editora
Comunique
Editorial, São
Paulo: 2003.

fere-se à relação da pele da pintura e do corpo. Dividido em duas partes, o livro enfoca o conto “*A obra prima ignorada*”¹¹⁶ escrito por Honoré de Balzac (1799-1850) datado de 1831. Na primeira parte, Didi-Huberman recupera este texto literário como uma fonte historiográfica diante das questões da arte. O autor reconhece nesta literatura seu poder metafórico – articulado pelo imaginário – de conferir às visualidades uma função e um sentido. No entanto, o livro *La Pintura Encarnada* se situa fora de um âmbito mais tradicional de uma historiografia da Arte, aproximando-se de uma história das imagens.

117.
DIDI-HUBERMAN,
Georges. *La
pintura encarnada*,
1985. P. 9.

Recorrendo ao drama do pintor Frenhofer, o autor esboça o problema estético do encarnado na pintura. No início do texto afirma que “*a pintura pensa, e esta é uma questão infernal para o pensamento humano*”¹¹⁷. Para analisar como a pintura pensa, o autor pontua o acabamento do quadro e a injeção de sangue na própria pintura, já que a finalidade desta ultrapassa a prática pictórica na busca pela revelação de sua essência. Didi-Huberman procura decifrar as três dimensões paradigmáticas que o constituem: no campo da semiologia (sentido-sèma); com a filosofia, a estética (sentido-aïsthesis); e no campo da psicanálise: o patético (sentido-pathos).

As questões do ritmo da pincelada e a ideia de acabamento, da mirada como jorro do olhar, da subjetividade do pintor e da injeção extrema de sangue na pintura são importantes para a ideia desafiadora de sua finalização. Assim, tal operação se aproxima de orientações do pintor italiano Cennino Cennini (1370-1440) quando ele sugere que as camadas pictóricas têm que ser sobrepostas para revelar a cor da superfície da pele. Esta sobreposição de camadas não interfere na superfície, mas constitui uma trama corpórea. De forma oposta, em *Frequências*, recorre-se ao um processo inverso: da retirada de camadas. No caso dessa série, esta trama corpórea parte da superfície da pele da fotografia para adentrar na imagem capturada. Este procedimento repercute de forma visual e atinge o papel da materialidade fotográfica e a superfície do corpo fotografado.

Observa-se, ainda, de acordo com a problemática do *incarnat* apontada por

Didi-Huberman a partir da pintura clássica, que o encarnado é pensado na relação entre o vermelho e o branco em que a cor é depositada sobre seu objeto devolvendo à pintura seu caráter vivo e natural. É, sobretudo, uma relação que atravessa desde a superfície até a profundidade. Conforme o autor afirma:

118.
Ibid., p. 31.

O incarnat seria, portanto, o dever do colorido: a buscar de baixo e a trazer de volta até as superfícies visíveis do quadro. O incarnat procede do vermelho, isto é do sangue, matéria por excelência – mas também do olhar, meio do desejo.¹¹⁸

Este encarnado se direciona para uma oscilação entre a superfície e a profundidade como um ato de passagem. Para o autor, nossa pele é esse entre que vemos pela superfície, mas é no espaçamento com a profundidade que se apresenta um olhar mais profundo, podendo-se observar a pintura como uma pele. Esta aproximação também se estende aqui à fotografia, a fim de analisar as peles que a constituem enquanto matéria e algumas formas possíveis de capturar a pele do corpo humano para sua posterior manipulação.

No caso da pintura, a pele permeia as camadas pictóricas em relação à camada final do corpo pintado. No entanto, no caso de *Frequências* e no caso das fotografias do livro *Sobre a distância entre mim e você*, as peles capturadas são problematizadas em relação ao suporte. Determinando duas peles no campo da materialidade divido-as: a primeira ligada ao papel fotográfico e a segunda na camada sensível que se localiza sobre ele.

As camadas, para Didi-Huberman, trabalham com o ocultamento de peles pictóricas que permeiam o branco da pele ao vermelho da carne sendo, para o autor, imprevisível da aparição (*épiphysis*) e desaparecimento (*aphanisis*). Assim, configura-se um limite na pintura atrelado ao processo exaustivo do retoque. O jogo entre a aparição e a desaparecimento provoca uma alteração do visível no sujeito. Desta forma, o encarnado

é como um colorido em ato e em trânsito, através do qual se pode imaginar e desejar o corpo pintado.

Entre aparição e desaparecimento propostas pelo autor em relação à pintura, observa-se que as intervenções sobre as fotografias nos trabalhos aqui apontados determinam um processo inverso. No caso das pinturas de corpo humano, o pintor sobrepõe camadas de cor, como peles umas sobre as outras, evidenciando a encarnação do desejo de um corpo. No entanto, no caso de *Frequências* e *Sobre a distância entre mim e você* ocorre um procedimento de descamação do corpo fotografado, sendo possível pensar na “desencarnação” da forma e do desejo do corpo.

A figura humana no *corpus* pictórico é trazida pelo tecido da tela, revestimento e tessituras. De forma distinta, a fotografia enquanto ampliação determina a imagem por sua materialidade, que passa do papel a uma película sensível, sobre a qual a impressão é realizada.

Segundo Didi-Huberman, as questões óticas permitem considerar que cada corpo é composto por uma série de infinitas películas laminadas ou espectros, o que ele chama de topologia das pregas. Esta topologia das pregas colocada diante das questões pictóricas pontua como transformar o plano da tela em pele ou como possibilitar a aparição de um fantasma através dos meios pictóricos. Deixar aparecer como imagem aquilo que fica retido entre o quadro (estrutura de prega e interstício) e a tela (existência de suporte) revela a conversão do plano como efeito da pele. Desta forma, a noção de *incarnat* se aproxima de um tecido de entranhas, noção em que as imagens testemunham a transformação da tela em pele captando aparências e produzindo a ilusão. Em todo quadro existe uma projeção na espessura através de uma profundidade implicada no gesto de cobertura e nas manchas. A conversão topológica de plano a um efeito da pele é uma exigência do *incarnat*, viabilizando-se pela aparição e desaparecimento. O fantasma da pintura não é um plano, mas uma estruturação direcionada a uma tripla função da perfuração: do trançado estrutural e da impressão (rastros), sendo que tudo ocorre quando a tela se entrega no *incarnat*, a um fantasma

da pele. A partir disto, o autor conclui que:

O que nos subjuga, nos transtorna e nos divide muitas vezes frente à pintura é que ela age no perpétuo recuo de um depois do tempo, é por isso também que o subjetivo reserva sua última ambigüidade, a de jogar sob: quer dizer, jogar diante de nós sob nosso olhar – mas também “colocar por baixo”, ou seja, dissimular “sob” nosso olhar ¹¹⁹

119.
Ibid., p. 36-38.

Contudo, retomando o pensamento do autor, temos que o desastre de Frenhofer implica não alcançar nem a mulher, nem a tela. Obtém-se apenas o efeito de *pan* (pano, extensão, fragmento, pedaço, superfície, pânico), um delírio situado entre a estrutura de um corpo inteiro e o detalhe do corpo (o pé) numa relação de proximidade e distância. Há desta forma um plano háptico, a noção de carne consistindo num efeito ótico que aliena aquele que percebe. O efeito de *pan* é estabelecido como um momento em que cintila uma mancha que torna o plano pulsante, sendo assim fulguração. Trata-se de um fantasma que se elabora entre o sentido tátil e o sentido óptico desfazendo a porteira entre o mundo exterior e o corpo. Podemos pensar com Didi-Huberman, como a estrutura impossível de um quadro pode ser perversa. No espaço entre o modelo e a pintura (ou o que poderíamos relacionar com a materialização de inquietações plásticas), pode-se observar o esquecimento de que toda pintura é mancha e cada curva do corpo, cada fragmento ou cor é um delírio onde a superfície da tela encena uma interrogação sobre suas relações com o mundo e a impenetrabilidade das coisas. Entretanto, a fusão entre o mundo e o corpo não é completa, já que a pele sentida está sempre abaixo da pele percebida visualmente, esta sensação se aproximando de um efeito de tela como experiência alucinatória.

Segundo Jean-Luc Nancy (1940-), a pintura é uma arte corporal “*porque ela conhece apenas a pele – porque é pele de parte a parte. E um outro nome para cor local é a carnação*” ¹²⁰. Esta carnação é como o batimento, a cor, uma frequência que muda de lugar, sendo acontecimento e existência. Considerando isso, mesmo que

120. NANCY, Jean-Luc. *Corpus*, 2000. P. 17.

não exista a questão da cor nos corpos capturados em *Sobre a distância entre mim e você*, é possível observar uma espécie de “encarnação”, assim como em *Frequências*. Através do desgaste da fotografia, o gesto se direciona ao sentido tátil da matéria da ampliação fotográfica, constituindo-se como procedimento de descamação da imagem que busca uma aproximação com a possibilidade de adentrar os limites da ampliação fotográfica, atingindo as peles que compõem este corpus. O processo da série pretendia adentrar os próprios limites da imagem e nesta busca o corpo se amplia em metamorfoses dos seus fragmentos capturados.

No caso de *Frequências*, a materialidade da ampliação fotográfica é trazida pela descamação da fotografia, em que o acabamento revela a essência da matéria. Da imagem capturada à película fotográfica, resta o papel. As camadas são desgastadas e a trama corpórea é manipulada por um procedimento de dissecação da materialidade que se aproxima de um procedimento que poderíamos chamar de *des-incarnat*. Este *des-incarnat* permanece pontualmente nas intervenções sobre a imagem e não se amplia para toda ela, assim, localiza-se nas partes da ampliação fotográfica que são retiradas, nos lugares em que ocorre o desgaste cirúrgico e cuidadoso de alguns fragmentos. Nestes pontos, através da descamação/esfolamento o corpo da ampliação é reduzido ao papel que o compõe, que o suporta, sendo desprovido do *incarnat*. Neste processo, partes da imagem desaparecem para dar lugar à matéria da sua ampliação.

Entretanto, de acordo com a metamorfose do corpo e da permanência de partes dessa imagem, ainda resta um corpo vivo e pulsante. Por isso, podemos pensar que o *incarnat* da ampliação desdobra-se ao processo de *des-incarnat* somente nas partes desgastadas da imagem. Nestes lugares, podemos nos aproximar através da ausência de partes da imagem e indo ao encontro com as camadas que compõem a fotografia, permitindo uma percepção de corpos desencarnados. Desta maneira, é possível pensar que ocorre a retirada do encarnado capturado nas fotografias. Ao adentrar as camadas, perfura-se o efeito da pele, convertendo-o topologicamente a

um retorno à matéria, ressaltando a materialidade do suporte que não é corpo ou não se faz de corpo, somente anula-o. Observa-se que os fragmentos corporais passam da captura do encarnado para, através do desgaste das imagens, apresentarem uma metamorfose corporal que pontua o início, o ponto de partida da constituição própria da matéria do papel fotográfico. Assim, para além do *des-incarnat* que se aproxima do processo de desgaste imagético, num olhar sobre todo o trabalho (*Frequências* ou *Sobre a distância entre mim e você*) percebe-se que esta dissecação acaba acrescentando uma nova camada sobre as fotografias. Os fragmentos corporais que resultam de partes arrancadas parcialmente denotam uma relação entre as peles da fotografia e do corpo capturado. As formas advindas da retirada dessa película configuram-se como uma camada visual que abarca as fotografias em movimentos ondulantes, simultaneamente, obliterando e revelando os fragmentos do corpo fotografado. Neste processo, podemos compreender um possível *re-incarnat* nas imagens proveniente do processo da descamação fotográfica. Ao mesmo tempo em que esse processo realizado sobre as imagens retira algumas de suas partes, possivelmente retirando seu *incarnat* (*des-incarnat*), o papel fotográfico que resta das intervenções acaba se colocando como uma nova camada sobre os trabalhos. Assim, o olhar sobre as imagens finais possibilita observar o retorno à matéria em relação às partes que se metamorfoseiam pelo desgaste/destruição de partes para evidenciar fragmentos de corpos. Poderíamos, talvez, dizer que, havendo *des-incarnat* (que pode ser observado no local nas intervenções) na imagem final, restaria uma presença pulsante do corpo que se metamorfoseia, como um possível *re-incarnat*.

IV - Corpo devir-ruína



Figura 41 - Sophie RISTELHUEBER.
Fato, 1991. Fotografia.



Figura 42 - Sophie RISTELHUEBER.
Fato, 1991. Fotografia.

A descontinuidade temporal imbricada ao ato fotográfico implica algumas possibilidades de caracterizar a ruína como um diálogo investigativo direcionado aos fragmentos, estilhaços, memória e o viés de uma história narrada a partir dos vencidos. Guerra, conflitos, desastres e catástrofes são os objetos de pesquisa da fotógrafa francesa Sophie Ristelhueber (1949-), que se afasta de qualquer caráter documental para potencializar poeticamente tais questões.

A série intitulada *Fato* (Figura 41 e 42), foi produzida em outubro de 1991 no Kuwait, através de fotografias do final da primeira Guerra do Golfo com o Iraque. Sete meses depois do fim da guerra, Ristelhueber registrou trincheiras, crateras de bombas, fumaça de poços de petróleo em chamas e demais detritos dissipados sobre a areia. As fotos desta série se estendem da fotografia aérea até o nível do solo. Esse ponto de vista permite a percepção de como os resquícios da guerra podem ser observados como uma cicatriz da existência humana. Os rastros destas ruínas permeiam o devaneio do esquecimento, já que a intenção humana deixa lugar às linhas, formas e a absorção da mesma pelo tempo.

Para Rosalind Krauss, a fotografia aérea transforma o real num mundo codificado. É sobre a interpretação de leitura que essas fotografias de Ristelhueber problematizam o difícil reconhecimento dos objetos. A profundidade de campo da imagem é restrita e a diferença entre o côncavo e o convexo se anula no achatamento da imagem, trazido pela distância do objeto referente e pelo uso de lente grande angular. Como afirma Krauss:

A fotografia aérea coloca-nos diante de uma “realidade” transformada em algo que necessita de uma codificação. Existe ruptura entre o ângulo de visão sob o qual a foto foi feita e esse outro ângulo de visão que é exigido para compreendê-la. A fotografia aérea revela, portanto, um rasgão no tecido da realidade, um rasgão que a maioria dos fotógrafos no solo tentam mascarar ardentemente. Se toda a fotografia promove e aprofunda nosso fantasma de uma relação direta com o real, a fotografia aérea tende – pelos próprios meios da fotografia – a perfurar a película desse sonho. ¹²¹

121.
KRAUSS, Rosalind
APUD DUBOIS,
Philippe. *O ato
fotográfico e
outros ensaios*.
1993. P. 262-263.



Figura 43 - Sophie RISTELHUEBER.
Todos, 1994. Fotografia.



Figura 44 - Sophie RISTELHUEBER.
Todos, 1994. Fotografia.

Assim, na série *Fato*, a temporalidade intempestiva trazida pelas ruínas desdobra-se em um achatamento visual da topografia do lugar, marcado por resquícios da guerra. A memória da destruição resulta em linhas, buracos e uma topografia trazida por vestígios. Além disso, percebe-se uma ambiguidade nos trabalhos de Ristelhueber no âmbito de uma história narrada pelos vencidos.

Em outra série, a artista evidencia corpos vencidos pela sua história: demarcados por rugas, cicatrizes, marcas de tempos e de guerras. A série *Todos* (Figuras 43 e 44), produzida em 1994, trabalha com corpos anônimos submetidos a cirurgias que foram fotografadas num hospital de Paris. Cada registro fotográfico indica a memória da guerra descrita sobre corpos. Assim, esta série estabelece uma metáfora da cicatriz relacionada à série anterior e transposta ao corpo humano. A maturação das guerras e a ocupação do tempo são transpostas ao corpo, provocadas pela vivência que o lapida, tornando-o único e embutido de história. Estas cicatrizes remetem às cicatrizes no deserto do Kuwait e criam uma força simbólica de corpos mutilados pela guerra. Através dessas cicatrizes somos levados a reconhecer o horror de todas as guerras. Assim, ambos os vestígios – os ferimentos e os terrenos dilacerados das séries *Fato* e *Todos* – se constituem como ruínas potencializadas no corpo e no espaço, enquanto a memória perpassa os vestígios e as marcas do tempo.

As suturas presentes nas imagens da série *Todos* apresentam um corpo desgastado por algum acidente de guerra. A ruína deste corpo é intrínseca a ele, sendo o mesmo capturado enquanto um referente fotográfico. De forma distinta, os corpos presentes no livro *Sobre a distância entre mim e você* são marcados por desgastes sobre a imagem. Desta maneira, a ruína não está no corpo fotografado, mas sim no procedimento realizado sobre sua imagem. Todavia, em ambos os trabalhos observa-se um corpo como um devir ruína. No entanto, enquanto na série de Ristelhueber o corpo apresenta sua ruína na própria matéria corporal, no livro, há um devir-ruína que se problematiza enquanto procedimento criativo.

As cisões realizadas sobre a pele da fotografia pretendem adentrar a imagem

desgastando-a e descolando partes que a fragmentam. Assim, potencializam metamorfoses entre as imagens das costas abordadas, em que a retirada de suas partes estabelece certa violência em relação ao corpo fotografado. Apesar de não desgastar o corpo em si, o gesto cuidadoso e delicado realizado sobre a imagem percorre o corpo capturado, apresentando-se em fragmentos e esfolamentos e propiciando uma cicatriz aparente de um devir-ruína na imagem. Poderia dizer que esse devir não funciona como uma semelhança de um corpo desgastado, fraturado, mas com um processo de desejo. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), o devir não consiste em imitar algo ou alguém, tampouco se alia a qualquer identificação. Ele introduz uma proximidade particular que não é produzida por uma analogia com um corpo afetado pelas marcas da violência do mundo ou do tempo, mas trabalha por um agenciamento de uma corrosão. Este agenciamento não é uma correspondência de relações, nem imitação, nem identificação. Mas consiste, segundo os autores, em algo que:

122.
DELEUZE, Gilles;
GUATTARI,
Félix. *Mil Platôs*.
Capitalismo e
esquizofrenia. Vol
4, 1997. P. 64.

A partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em via de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos.¹²²

Desta forma, o devir-ruína implica se colocar num processo de proximidades, numa zona de vizinhança com as marcas que atingem o corpo, como no caso dos corpos captados na série *Todos* de Ristelhueber. O devir-ruína se alia, tanto em *Frequências* como em *Sobre a distância entre mim e você*, com uma tentativa de um desgaste da imagem do corpo e da matéria fotográfica. Para abarcar esta intervenção fotográfica, evidencia-se o que procuro chamar de peles da fotografia. Defino, no livro de artista, a confluência de quatro delas: a primeira sendo o corpo fotografado (autofotografias); a segunda, o que eu denomino de primeira pele da fotografia¹²³; a terceira está ligada ao papel da fotografia, e no caso mais específico deste trabalho há o surgimento de uma quarta que é o papel do livro.

123. A
primeira pele da
fotografia está
ligada a primeira
parte sensível
da ampliação
fotográfica,
também
relacionada com a
primeira película
da ampliação
fotográfica.

Desta maneira, através de uma busca poética, é capturada a pele que abriga todo o saco de excrementos, os órgãos, ossos e todas as partes que compõem o corpo. Após o processo de descamação percebe-se a impossibilidade do tocar como uma negação de posse e do desejo do corpo. A pele do corpo não é adentrada, mas são as peles da fotografia que se sobrepõem em novas camadas sobre a imagem.

Como seria falar da imagem de um corpo desgastado?

Estes corpos vencidos pela história procuram investigar as camadas entre as peles da fotografia e do corpo, nas quais imagem e materialidade discutem a metamorfose do corpo numa narrativa de desgaste da imagem corporal que resulta em vestígios, fragmentos e manchas. Um questionamento da impossibilidade do toque se perpetua entre corpos, entre imagem e objeto fotografado, e na própria materialidade fotográfica. Consistem em certa impossibilidade e ausência do toque de um corpo, já que este é parcialmente descolado na ampliação fotográfica.

É sobre este processo de criação que é estabelecida uma relação entre a ruína e o corpo. De acordo com o esfolamento da fotografia e a retirada de sua primeira pele, os fragmentos do corpo se metamorfoseiam, constituindo-se na criação de outras formas fragmentadas. Nesta imagem-ruína se retira parte do suporte da fotografia e, conseqüentemente, da imagem que é destruída para criar corpos-outros que percorrem as páginas do livro. O descolamento desta primeira pele desgasta um corpo, coloca um esfolamento tanto sobre a imagem capturada, quanto na matéria fotográfica. A partir disto, as fotografias com suas intervenções são escaneadas para retornarem e incidirem sobre uma nova camada que é a própria materialidade do livro, constituída pela sequência de folhas de papel. Percebo que quando uma parte é retirada, outra aparece e conflui na quarta camada: as páginas do livro. Resta, sobretudo, vestígio sobre vestígio. Partes que se descolam a fim de permitirem o surgimento de um corpo-outro. Este corpo é, por fim, um devir-ruína que se constrói em camadas e sobreposições que incidem sobre o corpo do papel, atravessando um processo de criação que contempla uma alegoria da rasura.

V – Escalavrar



Figura 45 - Leila DANZIGER.
Diários Públicos, 2001.
Impressão de sol sobre papel.



Figura 46 - Leila DANZIGER.
Diários Públicos, 2001.
Impressão de sol sobre papel.

124.
DANZIGER,
Leila. Diários
Públicos: jornais
e esquecimento.
(Esse texto foi
apresentado
no Colóquio
Entre-lugares:
Arte e Pen-
samento (Literatura
e Artes Plásticas),
do Programa de
Pós-graduação
em Ciência da
Literatura da UFRJ,
em outubro de
2005). Disponível
em: [http:// www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/leiladanziger.htm](http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/leiladanziger.htm). Acesso em 22
de novembro de
2011.

Memória e vestígio. Através da leveza e da aspereza das folhas do jornal, Leila Danziger, cujos trabalhos foram analisados no sub-capítulo *O encontro com o papel*, desenvolveu também em 2001 a série *Diários Públicos* (Figuras 45–46). Sobre esse trabalho que a artista escalavra a superfície de jornais, ela relata que:

Passei alguns anos perfurando papéis, verso e reverso. Queria penetrar em sua substância opaca, ir além da pele, virá-la pelo avesso, buscar a área ínfima entre as camadas da pele. Acho que buscava a interioridade da superfície. Perfurar o papel era uma forma de escrita: constelações de signos construídos pelos vazios que iam aparecendo no papel. A escrita era pensada não como deposição de tinta sobre uma superfície, mas como falta, subtração de matéria, ou como reação do tecido (lesão, cicatriz).¹²⁴

Danziger utiliza um procedimento de descamação de jornais e, sobre eles, sobrepõe novas camadas do tempo através de marcas de queimadura do sol. Verso e reverso das páginas desses jornais foram suportes de matérias jornalísticas que foram esvaziadas por uma descamação de textos e imagens. Entretanto, restam vestígios de catástrofes trazidas por fotografias e textos. Em contraponto, a relação da artista com esses jornais trouxe novos elementos que serviram como instrumentos que se potencializam nestes trabalhos. Através de uma seleção de frases, o ato de carimbá-las começou aos poucos a se impor no espaço do trabalho, evidenciando uma leveza demarcada por fragilidades, colocando-se como uma nova camada sobre o suporte.

Tanto na frase inspirada em Paul Celan (1920-1970) “*Para-alguém-que-nasce-hoje*”, como “*Um grupo de crianças que pula durante alguns minutos, tentando provocar um terremoto*”, reverberam delicadezas, por sua vez, contrapostas às imagens de tragédias, catástrofes, guerras. Assim, a leitura desses jornais é traçada pela extração de partes, é uma “*Leitura ruminante e distraída; leitura defensiva que quer se proteger da brutalidade do real*”¹²⁵. A seleção minuciosa de frases e imagens feitas por Danziger cria, através de pequenos detalhes, vestígios que sobrevivem ao gesto cirúrgico da descamação. Assim, memória e esquecimento, fato e experiência perma-

125. Ibid.

necem lado a lado.

Observo que o procedimento criativo dos *Diários Públicos* se aproxima de uma escrita e de uma leitura por supressão. A intervenção realizada na temporalidade linear do jornal esvazia informações para então conferir potências poéticas nos vestígios de guerras e nas frases carimbadas. Esta descamação permanece no limite da materialidade do jornal em que a leitura é produzida de modo corrosivo. A violência deste processo se aproxima dos procedimentos cirúrgicos de *Frequências* e *Sobre a distância entre mim e você*. Eles se aproximam, pois as páginas do jornal, do livro e a própria fotografia são vistos como uma espécie de pele material. Nestes processos, habita-se deixando rastros. São superfícies de carne viva, passíveis de cisões, incisões, esfolamentos cuidadosos e cirúrgicos que violentam a materialidade e os corpos.

Nestas descamações, surge um novo *corpus*, tanto no trabalho de Danziger, como nos dois trabalhos por mim realizados. Esse *corpus* é atravessado por pedaços de imagens que são arrancadas de seu suporte, desdobrando-se em novas camadas que se sobrepõem à materialidade. Percebo que as operações que justapõem e sobrepõem as imagens capturadas em *Frequências* e *Sobre a distância entre mim e você* reverberam na evidência da fisicalidade do corpo da imagem fotográfica, assim como na fragilidade, na transitoriedade do corpo fotografado.

VI - A fronteira e o contato

126. VALERY,
Paul. *Variedades*,
1995. P. 43.

*O mais profundo é a pele.*¹²⁶

Na pele da fotografia de *Frequências*, observa-se uma ruptura com a superfície da sua ampliação. Esta cisão, no livro *Sobre a distância entre mim e você*, prolongou-se até a superfície das páginas através das camadas de seu processo de criação. No entanto, a pele do corpo humano nos coloca em contato com o espaço que nos

circunda, sendo como uma membrana que nos mistura com o mundo.

O processo destes trabalhos busca uma tentativa do toque da matéria em relação à captura da pele fotografada. Michel Serres (1930-), no livro *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*, escreve sobre uma mistura de sensações no corpo. Destaca que o mundo se relaciona com os sentidos, sobrepondo-se sobre eles e trazendo novas formas de percepção desse mesmo mundo. No entanto, para Serres, o corpo é atravessado por sentidos internos e externos. Para ilustrar esse pensamento, o autor aponta seis tapeçarias medievais tecidas em Flandres ao final do século XV, provenientes do Château de Boussac e atualmente localizadas no Museu de Cluny . O conjunto, denominado *A Dama e o Licorne*, apresenta duas mulheres – uma principal e uma ajudante –, além de um unicórnio e um leão, envoltos por uma série de elementos que compõem um trançado entre fauna e flora. Cinco dessas tapeçarias apresentam cada um dos sentidos externos: olfato, audição, visão, paladar e tato. A evidência de cada um desses sentidos é definida por objetos específicos, como Serres descreve: “(...) *espelho para a vista, para o ouvido, bomboneiras para o paladar, travessa ou cesta para o olfato, o tato não tem coisa própria.*”¹²⁷

127. Serres.
Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados, 2001.
P. 48.

Assim, a única cena que não aponta um instrumento específico é a relativa ao tato, já que ele “*não precisa de um instrumento especial, a pele torna-se, ao bel-prazer, sujeito ou objeto.*”¹²⁸

128.
Ibid., p.48

No entanto, além dos sentidos externos, o autor analisa a sexta tapeçaria que problematiza o sentido interno. Trazendo o escrito “Unicamente meu desejo” esta tapeçaria se relaciona com o campo da linguagem, ao que não me aterei, no entanto. Destarte, o sentido interno é direcionado ao corpo próprio, ao que está embaixo da pele, “*o sentido interno veste-se de pele*”¹²⁹.

129.
Ibid., p.50.

Por outro lado, para falar de pele, Serres escreve que ela é impregnada de vivências e experiências. É nela que a história do corpo se apresenta, constituindo-se como um mapa, um lugar em que a memória se imprime através de cicatrizes e vestígios. A pele é topológica e tátil, e o tato predomina sobre os outros sentidos em todas as situações. Segundo Serres:

130.
Ibid., p. 50

O tato predomina. O pavilhão, sentido interno, ou corpo próprio, fecha seus véus como o corpo fecha sua pele. Véu ou invólucro abertos de portas erguidas, os órgãos dos sentidos externos. Por estas portas, vemos, ouvimos, sentimos os gostos e as fragrâncias, por estas paredes, mesmo fechadas, nós tocamos. O pano do pavilhão ou a pele do corpo podem se abrir ou fechar, o sentido externo continua salvo. O sentido interno veste-se de pele. ¹³⁰

131.
Ibid., p. 11-12.

Assim, as misturas entre as sensações e os sentidos do corpo se delimitam em diversas nuances. Segundo o autor, a visão sempre permaneceu preponderante aos outros sentidos. Ela permite, num sentido distanciado, um ponto de vista panorâmico que, como no trabalho *Fato* de Ristelhueber, achata as relações entre o côncavo e o convexo do relevo. Por outro lado, num sentido aproximado, permite-nos compreender as nuances do relevo, suas sutilezas. Entretanto, para Serres, o tato predomina sobre a visão. Para tanto, o autor convida-nos a imaginarmos um treinamento de incêndio, em que para viver ou sobreviver o indivíduo precisa atravessar caminhos sinuosos. Deitado sobre o chão deveria permanecer imóvel, já que a fumaça pesava sobre seu corpo e os movimentos realizados deveriam ser lentos para não espalhá-la. Saber prender o fôlego e respirar rasteiramente sobre o chão, andar sem ver, perceber o caminho da saída e saber calcular o tempo são artimanhas necessárias à sobrevivência. Nas palavras do autor, “*a fumaça arde os olhos, ocupa o espaço, sufoca, é preciso se deitar, cego. A gente só consegue sair às apalpadelas, só resta o tato como guia.*” ¹³¹

O tato segue desta forma, predominante sobre a mistura dos sentidos; entretanto, a pele é uma costura entre todos eles. Os sentidos externos (tato, olfato, visão, audição e paladar) são separados pela pele que protege e constrói o interno (alma). Ela é responsável por abrir-se aos sentidos externos e fechar-se parcialmente ao interno. No entanto, Serres pontua que através da longa extensão da pele percebemos variações discretas e vivências que se aproximam de pequenas ilhas ou regiões mistas e o que é sentido varia segundo o lugar que a pele envolve, por exemplo, em um toque de nossa mão com o ombro, sentimos mais a mão sentindo do que o ombro. Dentre essas nuances do sentir através da pele de nosso corpo, há por sua vez, uma

variação do tocar. Assim, retomando o processo criativo dos meus trabalhos aqui referidos, pontua-se que todos partem de uma seleção de um fragmento da pele do corpo específico, direcionando-se para uma pele da materialidade do suporte. No entanto, antes de ampliar esta investigação podemos compreender que uma aproximação entre essas peles está na relação de fronteira e de limite com a superfície. Para abarcar fronteiras, Michel de Certeau (1925-1986) no livro *A invenção do cotidiano*, escreve acerca de demarcações sobre lugares. Dentre elas situa a fronteira em que os limites são traçados nos pontos de encontro. Para Certeau (1980), há um paradoxo da fronteira, uma vez que pergunta:

132.
CERTEAU, Michel.
A invenção do cotidiano, 1980.
P. 213.

Criado por contatos, os pontos de diferenciação entre dois corpos são também pontos em comuns. A junção e a disjunção são aí indissociáveis. Dos corpos em contato, qual deles possui a fronteira ou os distingue? Nem um nem o outro. Então ninguém?¹³²

Segundo o autor, há um problema tanto teórico como prático que se pontua na indagação sobre a quem pertence a fronteira. Observa-se, então, a pele como uma fronteira do espaço do corpo. Neste sentido, pode-se compreendê-la como um limite do contato com o mundo e com o próprio corpo. Assim, o corpo capturado pelo gesto fotográfico apreende uma exterioridade que condiz com um campo de contato da pele com o que está exterior a ela. A partir da captura fotográfica, a meu ver, surge uma segunda relação de fronteira que percorre a imagem fotográfica até o corpo referente, desdobrando-se para a ampliação da imagem enquanto matéria. Desta maneira, a fronteira com o corpo humano pode estar tanto na sua relação com o espaço que o envolve como na relação do corpo como referente da fotografia e na sua ampliação. No caso dos trabalhos *Frequência* e *Sobre a distância entre mim e você* há uma tentativa de um toque de fronteira corporal e da matéria fotográfica. Tanto o gesto fotográfico como as intervenções realizadas após a impressão tateiam a superfície

dos corpos que entram em contato com a materialidade, segundo sua ampliação fotográfica.

As potencialidades artísticas do contato foram o cunho analítico curatorial utilizado por Stéphane Huchet na exposição nomeada *O contato*. Segundo o autor, o contato “*desfaz a hierarquia (...), mas abre o possível. Na troca entre a superfície e a profundidade, encontra-se um poder potencial da superação dos limites.*”¹³³

133.
HUCHET,
Stéphane. *O
contato*, 2003. P. 2.

Neste sentido, o contato pode indicar, percorrendo ordens topográficas e topológicas, uma geografia como um lugar de troca entre a superfície e a profundidade. “*Seus intercâmbios precisam do espaço do limite: lugar-sem-lugar, linha de partilha. Epifânico, o Contato acontece e não tem lugar. É a dobra do paradoxo.*”¹³⁴

134.
Ibid., p. 3.

Dentre as nuances da relação que o contato pode estabelecer, interessa-me o proveniente do toque. Neste entrar em contato, Marcel Duchamp (1887-1968), no texto *46 Notes sur l'infra-mince*¹³⁵, formulou múltiplos tipos de contato pertencentes à relação entre objetos. Percorrendo suas notas, o contato é evidenciado pela sutilidade de toques.

135. O
inframince pode
ser traduzido
ao português
como infra-fino,
infra-leve, in-
fra-delgado.

Segundo Patrícia Franca-Huchet, o *inframince* traz:

(...) questões como a repetição (entre-dois, um objeto e depois o outro, o mesmo com seu referente e suas distâncias respectivas), o contato (quando através do visível levamos a questão do contato), a semelhança (quando existe aderência, encontro, fusão) e dessemelhança (estranhamento, distância e negatividade)”¹³⁶.

136.
FRACA-HUCHET,
Patrícia.
*L'Inframince: zona
de sombra e o
tempo entre dois*,
1999. P. 20.

Assim, nesta conexão entre-dois, segundo a percepção de Duchamp, faço uma pequena seleção de suas notas:

Nota 4 – O calor de uma poltrona que acaba de ser deixada – é um *inframince*.

Nota 17 - Papel oco (intervalo *inframince* sem que haja 2 folhas).

137.
DUCHAMP, Marcel.
Notes, 1999.
Note 4. *La chaleur
d'un siège (qui
vient d'être quitté)
est infra-mince.*
P. 21.
Note 17. *Papier
creux (intervalle
infra-mince sans
qu'il ait pour cela 2
feuilles).* P. 24.
Note 19. *Papier
creux / intervalle in-
framince / papier à
lettres pas cartons.*
P. 24.
Note 21. *Ombre
portée/frisante/infra
mince. Impression
typo/ photo/etc./in-
fra mince.* P. 26.

Nota 19 - Papel oco/intervalo inframince/papel de carta e não papelão.

Nota 21 – Sombra projetada/frisante/infra mince. Impressão typo/foto/etc./
Infra mince. ¹³⁷

Abrangendo as sutilezas dentre as relações propostas pelo artista, o *infra-mince* nos leva a uma possível compreensão condizente com a materialidade e impressão da fotografia. Considerando ampliações provenientes do meio digital, a relação entre o papel fotográfico e a impressão seria um *infra-mince*? Possivelmente. A meu ver, é possível pensar o calor proveniente da impressora para fixar o toner nos lugares determinados da impressão da imagem como um *infra-mince* da impressão. Toda a página percorre o mecanismo da impressora, entretanto, é o calor que determina a localização exata da fixação do pigmento e de seus tons sobre o papel.

A materialidade do papel fotográfico, como já mencionada anteriormente no texto, traz em sua superfície uma parte sensível, uma fina película sobre a qual a imagem é depositada. Desta maneira, segundo as notas 17 e 19 de Duchamp, o papel oco ao qual se refere, ao meu entender, prevê um espaçamento no papel. Não se relaciona com uma sobreposição de folhas, nem com um papelão em que sua interioridade possui características ocas. Este “oco” problematizado como *infra-mince* por Duchamp, condiz com um espaçamento mínimo, sutil e microscópico da própria composição do papel. Assim, considero uma segunda possibilidade de *infra-mince*: do papel fotográfico - a distância entre o papel e sua película sensível.

Segundo a matéria da composição do papel fotográfico, o que há entre a película e o papel? Esta indagação refere-se a uma procura plástica nos meus trabalhos abordados neste laboratório. Esta materialidade, alvo de um processo de descamação da imagem, para além do uso da imagem fragmentada do corpo, leva-me a pensar sobre este procedimento como contato. Para Huchet:

As 46 Notas de Duchamp sugerem que, nos interstícios imperceptíveis que a

138.
HUCHET,
Stéphane. O
contato, 2003.
P. 11.

constituem, a realidade sensível é uma máquina e um reservatório insondáveis onde o mais tênue e imponderável dos sentidos desenvolve suas implicações *infra-mince*. Assim, toda conceituação do contato o é de uma forma de *infra-mince*, formidável conjunto das sensações sutis onde o toque entre objetos é o anonimato sensorial que tece a percepção de forma infinitesimal.¹³⁸

Desta maneira, a conceituação do contato sutil com as imagens é uma forma de *infra-mince* realizado através de um procedimento de descamação. Percorrendo um processo cirúrgico, cuidadoso e delicado, percebe-se que o procedimento de intervenção sobre a imagem em *Frequências e Sobre a distância entre mim e você* é incisivo, objetivando adentrar a superfície da matéria da ampliação. Este contato é uma superfície do toque entre o bisturi e fotografia. A matéria é atingida, esfolada, desgastada, e então revela-se o papel para mais uma vez ser cirurgicamente cortada com incisões que percorrem o próprio papel. Aqui, a relação com a descamação da fina película e a retirada do suporte (que se refere ao papel) propicia, entre o arrancar e a imagem restante, uma experiência possível de *infra-mince*. Podemos, portanto, acrescentar como *infra-mince* a fina película descamada ao ser retirada de seu suporte.

VII - Por um toque visual



Figura 47 - Rivane NEUENSCHWANDER.
Cartas Famintas, 2000
Papel corroído por lesmas:



Figura 48 - Rivane NEUENSCHWANDER.
Cartas Famintas, 2000.
Papel corroído por lesmas.



Figura 49 - Letícia WEIDUSCHADT.
Espaços de um corpo, 2012. Fotografia.

139.

DERRIDA, apud
Jean-Luc Nancy.
Le toucher, 2000.
P. 81.

140. CASA

NOVA, Vera. *Es-
cópicas: notas a
partir de um lugar.*

IN: ALETRIA,
2003-2004. P. 68.

Figura, fingimento, ficção. Tangenciamentos. O pensamento-arte se expande sem medida. Do paradigma do olhar ao do tocar, "car il y a une loi du tact"¹³⁹, é o corpo que grafa, escreve, desenha, esculpe, pinta, grava, imprime toca superfícies e anima-as. Respeitar implica em não tocar? Qual sagrado não pode ser tocado? As instituições de toda ordem continuam a nos imprimir a marca do intocável?¹⁴⁰

A partir da exploração de cisões com a própria matéria/suporte, podem ser criadas topografias que se direcionam ao encontro do limite da materialidade, que perpassam o ato de anular, de fazer desaparecer partes do suporte. Segundo este

141. Entrevista realizado por Fernando Oliva à artista Rivane Neuenschwander. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2791,1.shl>. Acesso: maio de 2012.

procedimento, observa-se o trabalho *Cartas Famintas* (Figura 47-48), da artista Rivane Neuenschwander (1967-), realizado em 2000. Este trabalho foi criado a partir da presença de inúmeras lesmas no quintal da artista em Belo Horizonte. Neuenschwander relata¹⁴¹ que procurou cercar a baba luminosa provenientes das mesmas, colocando-as em uma caixa de madeira. Algum tempo depois, retomando a caixa, verificou que o acaso proporcionou um novo caminho ao trabalho, já que as lesmas haviam comido o papel. Segundo a artista:

(...) as lesmas tinham comido o papel, transformando-o em uma espécie de cartografia. Eu tinha fome do mundo e achei que podia me saciar saindo por aí, sem ter muita responsabilidade em relação à própria baba. E, quando cheguei em casa, dei de cara com as lesmas, que dentro de sua casa dada, redefiniram o mundo, e ainda mais: fizeram-no com a boca.¹⁴²

142. Ibid.

143. ANJOS, Moacyr dos. *Olhar a poeira*, por exemplo IN Revista Tatuí, 2012. Disponível em: <http://revistatatui.com/revista/tatui-12/moacir-dos-anjos/>. Acesso em maio de 2012.

Sobre este processo, Moacyr dos Anjos escreve que “*são muitas lesmas que, postas sobre finas folhas de papel de arroz, as consomem devagar e de modo irregular, definindo nelas as bordas de imaginárias cartas geográficas*”.¹⁴³ Assim, o ato de tocar a matéria é realizado através das lesmas. Aproximando-me de uma busca de um encontro com a matéria, criei, em 2011, o trabalho *Espaços de um corpo* (Figura 49). Um mês antes da criação deste trabalho, encontrei um livro em minha biblioteca corroído por traças. O fascínio por aquela sutil tridimensionalidade meticulosamente traçada se encontrava com a ausência de letras, palavras e a impossibilidade da leitura, perpassada através das folhas. No caso de *Espaços de um corpo*, criei incisões que buscam uma aproximação com papéis corroídos por traças. Assim, percebe-se um afastamento em relação ao processo de Neuenschwander, que usou lesmas para a corrosão da matéria na criação da série *Cartas Famintas*. O caminho percorrido no meu trabalho é conduzido por perfurações da matéria, realizados com o auxílio de um bisturi. As cartografias das traças foram um ponto de partida para esse trabalho que é composto por dez impressões de uma mesma imagem de minhas costas co-

locadas, alternadamente, com mais 35 folhas em branco. Todas essas folhas (com e sem impressão) foram empilhadas, e, sobre esse bloco, foram cortadas minuciosamente algumas partes do corpo impresso e das folhas em branco entre as imagens. Criando intervenções através de recortes e uma sutil abertura dos fragmentos visuais do corpo, resta uma topografia que relaciona a pele impressa sobre o papel, com o suporte e suas camadas. A meu ver, este trabalho percorre uma topologia pertencente à materialidade que condiz com o corpo capturado. O toque-corte que atravessou as páginas rompe com a matéria esculpindo os volumes. Neste ato que toca a matéria do suporte fotográfico e do corpo fotografado, esculpo o corpo pelo vazio.

144.
DIDI-HUBERMAN,
Georges. *O que
nos vemos, o que
nos olha*, 2010.
P. 159.

O valor de pele embutido na imagem do tocar se refere ao toque como contato com a matéria e ao toque visual com o corpo capturado. Podemos compreender com Didi-Huberman o contato visual em relação ao espaçamento proveniente do olhar. O autor traça essa distância como um choque, “*como capacidade de nos atingir, de nos tocar, a distância óptica capaz de reproduzir sua própria conversão háptica ou tátil*”.¹⁴⁴ Didi-Huberman aponta uma *dupla distância*, em que o “*olhado olha o olhante*”¹⁴⁵.

145.
Ibid., p. 160.

Desta forma, a distância é um elemento da visão. O autor escreve segundo o livro *O Sentido dos sentidos* de Erwin Strauss que o movimento tátil começa no vazio e termina quando atinge novamente este vazio. Assim, a impressão de tatilidade de algum objeto permanece numa distância que se produz quando este se destaca. A essência do olhar é trazida no ato de olhar e de sentir-se tocado pelo referente olhado. Neste sentido, para Didi-Huberman, “*a distância constitui obviamente o elemento essencial da visão, mas a própria tatilidade não pode não ser pensada como uma experiência dialética entre distância e proximidade*”¹⁴⁶.

146.
Ibid., p. 160.

Assim, o contato visual é evidenciado na relação entre o afastamento e a proximidade, em que o sentir revela a distância. Para o autor, ela sempre é dupla e imposta pelo ato de ver, em que os sentidos, mais propriamente o visual, são conduzidos segundo um contato que segue nesta relação entre a aproximação e distanciamento da visualidade de algo. Assim, todo olhar está atrelado a uma distância que se abre quando vemos alguma coisa e somos tocados por ela; no entanto, isto só acontece para aqueles que são orientados para o mundo

147.
Ibid., p. 162.

pelo sentir. Didi-Huberman afirma, conforme o pensamento de Strauss, que a distância “*é sempre dupla e virtual, já que o espaço deve sempre ser conquistado de novo e a fronteira que separa o espaço afastado é um limite variável*”¹⁴⁷. Desta forma, há uma distância entre o olhar e o olhante, a captura fotográfica podendo ser pensada como um toque visual do referente.

Assim, retomando uma relação de contato com meus trabalhos abordados até aqui, podem ser estabelecidos dois sentidos diferentes do tocar. No caso de *Penetrar* e das fotografias dos outros trabalhos, o toque é estabelecido com um sentido visual. Já, por outro lado, nos trabalhos investigados neste laboratório (Matéria), percebo que além deste, há um segundo toque que se direciona ao uso da materialidade fotográfica ativamente. Este contato atravessa alguns conceitos já abordados, possivelmente relacionados com seu processo de criação, tais como *desincarnat/re-incarnat*, *devir-ruína*, superfície, fronteira e *infra-mince*. Aqui, o toque está no encontro com a própria matéria fotográfica.

Entretanto, iniciando um desdobramento destes pensamentos em relação ao toque visual, em meus trabalhos há possivelmente uma criação fotográfica que parte de um procedimento de criação de um pensamento escultórico. Adentrando esta possibilidade, “*não podemos tocar um corpo fotografado*”; assim, a relação de contato se potencializa no limite do corpo (na sua pele) com o lugar que o envolve relacionado aos atributos inerentes a captura fotográfica (fora do campo fotográfico, referente).

VII – Do toque ao toque

A escultura para Didi-Huberman possui um valor de toque não no sentido de pegar, possuir, dominar, mas se aproxima de uma dimensão tátil do lugar. Para abarcar este pensamento o autor aponta *frottages* realizadas por Giuseppe Penone (1947-) feitas com grafite sobre o calcário de uma parede craniana. Para o autor, essas imagens formadas por pressão atribuem um valor de pele embutida na imagem do tocar. Entretanto, quando tocamos alguma coisa é necessário tirarmos a mão a fim

de observar a área de contato. Assim, nesta captura cega de uma imagem, o autor afirma:

Entre o “eu” e o “espaço”, só há minha pele. Esta é um receptáculo, um porta-impressões do mundo ao redor que me esculpe. (...) É, por fim, uma escrita de minha carne, um conjunto de traços emitidos, desde o interior de meu crânio, por um pensamento inconsciente – pensamento que também esculpe. A pele é um paradigma: parede, casca, folha, pálpebra, unha ou muda de serpente, e é em direção a ela, em direção a um conhecimento por contato, que parece se orientar uma grande parte da fenomenologia escultural colocada em obra por Penone. Pele-limite ou pele-bolsa, pele-divisão ou pele-imersão, pele cega ou pele decifradora de formas.¹⁴⁸

148.
DIDI-HUBERMAN,
Georges. *Ser
crânio* - lugar,
contato, pensa-
mento, escultura,
2009. P. 70.

A partir disto, a escultura se aproxima da pele como algo capaz de atribuir tudo o que ela toca e possuir capacidade de desenvolver, seja por algum contato, pela *frottage* ou até mesmo por algum reporte objetivo. Entretanto, a diferença entre a apresentação da espacialidade no caso de suas *frottagges* se diferencia na relação visual de uma escultura. Atenho-me ao reporte objetivo e à escultura, já que o que a circunda (como uma paisagem) também a envolve de forma tátil.

Desta maneira, a relação com o espaço é evidenciada na série *Penetrar* através de um olhar fotográfico, trazido pela distância entre o referente e a captura fotográfica. Iniciando no processo de criação e na condução das formas do modelo, a visão estabelece um toque ao corpo que nos olha problematizado em relação ao referente. Na ausência de fragmentos corporais pode-se perceber o limite de suas formas. Neste sentido, observando a ausência como uma ameaça ao olhante, Didi-Huberman cita Freud, dizendo que: “(...) *nossa desorientação do olhar implica ao mesmo tempo ser dilacerados pelo outro e ser dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos*”¹⁴⁹. Assim, o ato de olhar incide na intencionalidade da captura fotográfica, deter-

149.
DIDI-HUBERMAN,
Georges. *O que
nos vemos, o que
nos olha*, 2010.
P. 231.

minando uma relação de distância entre o afastamento e a proximidade com o referente, colocando as formas do corpo em uma ausência presente de algumas partes. Esta ausência traz um estranhamento como uma ameaça visual ao olhante.

No entanto, outra forma de tatilidade se sobrepõe ao toque visual nos trabalhos *Frequências*, *Sobre a distância entre mim e você* e *Espaços de um corpo*. Nesses trabalhos podemos perceber que o espaço que circunda o corpo é um espaço branco ou apenas algumas nuances de texturas. A matéria é ativa no processo e acaba se sobrepondo ao corpo presente ampliação como uma nova camada. Assim, todos esses trabalhos partiram de uma busca de certo contato com os corpos, contato este trazido pelo olhar sobre a imagem e executado sobre a matéria. Neste sentido, segundo o processo dos trabalhos, o que resta é um toque à materialidade que se desdobrou aliado a uma impossibilidade da possessão corporal. Nesta relação entre o toque das intervenções sobre a matéria, percebe-se uma relação visceral entre a intervenção sobre a imagem e sua matéria, em que há um valor de pele que está de certa forma embutido na matéria fotográfica. A pele do corpo é “tocada” através do *corpus* da ampliação fotográfica, cuja tentativa do toque ao corpo capturado reverbera na materialidade. Assim, percebo um paradoxo nesta questão do toque, uma vez que a impossibilidade do tocar os corpos fotografados induz à intervenção sobre o papel fotográfico. Essa descamação acaba sendo, portanto, um esfolamento sobre a parte do corpo capturada na imagem, evidenciando a impossibilidade do tocar.

Entre rotas, notas e voltas

Penetrar, Frequências, Sobre a distância entre mim e você, Espaços de um corpo. Todos esses trabalhos moveram a pesquisa entre as possibilidades de relações entre o corpo humano e a fotografia.

Através do percurso traçado nos três laboratórios, percebi que a construção de imagens pode ser trazida por um toque visual sobre os referentes fotográficos que se prolonga na matéria da ampliação fotográfica. Buscando uma reflexão através de aproximações analíticas de meus trabalhos e de seus processos criativos, compreendi que tracei uma cartografia de corpos. Seus fragmentos e resquícios possibilitaram aberturas aos detalhes, seja em relação à ausência ou à captura de partes corpóreas. As

distorções, estranhezas e singularidades que extrapolam os limites dos corpos humanos foram se expandindo em direção a uma desumanização e desfiguração das formas. Assim, pode-se afirmar que as imagens criaram seus próprios limites, destituindo do caráter familiar o corpo humano. Desdobrando-se em estranhamentos da noção de corpo habitual, as experimentações de meus trabalhos foram construídas por certo toque visual sobre o espaço e corpo.

Minha câmera, uma prótese artificial de meus olhos, prolongou-se em direção ao mundo. Nesse espaço tátil procurei atravessar fronteiras e, entre proximidades e distâncias, compreendi que a possibilidade de toque visual foi conduzida a uma tentativa de um toque à matéria mesma da fotografia. Na intenção de construir corpos e determinar suas formas visualmente, percebi a impossibilidade do toque. Quanto mais me aproximei, no sentido de tocar fisicamente o que resultava em materialidade, mais a ausência surgiu. Criaram-se camadas do meu corpo e do corpo do outro em relação à câmera fotográfica, do referente ao toque visual, da captura à matéria, da ampliação ao toque que escorchava superfícies. Percorri fronteiras, lugares do contato.

No processo de criação, procurei unir figuras humanas aos lugares e as peles fotografadas às da fotografia. Confrontei-me com as impossibilidades. Todavia, essas intenções se dilataram num corpo que se dilui no espaço e na materialidade.

Segundo os laboratórios desta pesquisa, erodiram relações visuais com a materialidade entre corpos e fotografias. Assim, percebi que minha intencionalidade do tocar o fotografado ou o ampliado não é de todo impossível. Ela se estende ao toque visual e às fronteiras que nos separam das imagens. Através desses abismos com meu corpo e com o corpo do outro escalavrei superfícies. Ao percorrê-las, através de incisões e esfolamentos na materialidade, busquei uma construção visual. Tentei tocar com meu olhar e percorrer a matéria, no entanto, percorri as fronteiras e cheguei a superfícies.

Considero que as superfícies da ampliação fotográfica devem seguir para uma pesquisa plástica por uma maior proximidade entre meus gestos, que esfolam as imagens e desgastam a matéria em relação à captura.

Contudo, percebo ainda que a fotografia deverá se prolongar pelos estudos do toque entre a captura da tridimensionalidade em direção à bidimensionalidade, presente na ampliação fotográfica. Entretanto, segundo o procedimento de criação atravessado por um pensamento escultórico, percebi

que, em alguns casos, há um possível pensamento concomitante com a força escultórica das formas dos referentes fotografados, apresentados na evidência volumétrica na ampliação como um retorno à tridimensionalidade. Este ciclo de captura, que possivelmente relaciona a fotografia e escultura, exige um aprofundamento na investigação plástica e teórica.

As camadas do corpo equiparadas às camadas da fotografia colocam, ao final da pesquisa, um desejo de uma busca de outros corpos e *corpus*. Começam a surgir diálogos distintos de corpos e outras provocações sobre materialidades. Desde o uso do livro como uma experiência do toque, iniciei uma nova investigação das camadas do papel. Escalavrando superfícies busquei uma compreensão de certo valor da pele fotografada embora seja necessário certo afastamento da figura humana. Não há um esgotamento, mas uma necessidade de novos corpos de objetos, paredes e paisagens.

Outras peles começam a surgir, como a tinta acrílica seca sobreposta em grossas camadas e a descamação do branco ou amarelado do papel sem qualquer impressão. Assim, como a investigação da materialidade se expande a novos materiais, um retorno ao corpo humano se direciona para as próteses e para a performance.

Percebo que as tessituras estão tensionadas. Sinto que é necessário cortá-las. Afasto-me do meu corpo e do corpo do outro na procura de um contato com outras extensões. Busco novas maneiras de fraturar imagens.

Referências Bibliográficas

- ADES, Dawn. *O Dadá e o Surrealismo*. Tradução: Lelia Coelho Frota. Barcelona: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papyrus, 1993.
- ATWOOD, Margaret. *A tenda*. Tradução: Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- BALZAC, Honoré. *A obra-prima ignorada*. Editora Comunique Editorial, São Paulo: 2003.
- BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.
- BATAILLE, Georges. *Documentos*. Caracas: Bernand Noel, 1969.
- _____. *Informe*, IN: *Ouvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970-1988. Vol 1.
- BELLMER, Hans. *The Doll*. Tokyo: Treville, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: MEDIAfashion, 2012.
- BOUSSO, Vitoria Daniela et al. *Metacorpos*. São Paulo: Paço das Artes, 2003.
- BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James Walter. *Modernismo: guia geral, 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. São Paulo: Nau Editora, 2001.
- CAILLOIS, Roger. *Mimetismo e psicastenias legendárias*. Revista Che Vouí, ano 1, no. 1, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, Porto Alegre: 1986.
- CARNAP, Rudolf; MARICONDA, Pablo Ruben; SCHLICK, Moritz. *Coletânea de textos: Moritz Schlick, Rudolf Carnap*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- CARRIÓN, Ulysses. *El nuevo arte de hacer libros*. In: Revista Plural. México, 1975.
- CASA NOVA, Vera. *Escópicas: notas a partir de um lugar*. IN: Aletria – revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: Pós-Lit, 2003/2004, vol. 10/11, pp. 75-21.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2006.
- COCHIARALE, Fernando et al. *Corpo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.
- COPLANS, John. *John Coplans: A self-portrait, 1984-1997*. New York: Contemporary Art Center, 1997.

- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes; 2008. Vol 3.
- DAMISCH, Hubert. *El denível – la fotografia puesta a prueba*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. v.4.
- DERDYK, Edith. *A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro*. IN: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, UFMG, 2012. Semestral. Vol. 2, num. 3.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La pintura encarnada*. Tradução: Manuel Arranz. Espanha: Pre-Textos, 2007.
- _____. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- _____. *O que nos vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: 34, 1997.
- _____. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris: Minuit, 1998.
- _____. *Ser crânio - lugar, contato, pensamento, escultura*. Tradução Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.
- DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. São Paulo: HUCITEC, 1985.
- _____. *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Barcelona: Editora Helder, 1994.
- FRANCA-HUCHET, Patricia. *L'inframince, zona de sombra e o tempo entre-dois*. Revista Porto Arte, vol.9, n.16. Porto Alegre, Instituto de artes da UFRGS, 1999.
- _____. *Patricia Franca-Huchet: depoimentos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Das Unheimliche*. Tradutor: Alix Strachey. 1919. Tradução inglesa *The uncanny*, 1925, p. 368-470.

- GOLDSWORTHY, Andy. *Andy Goldsworthy*. London: Viking, 1987.
- HEITING, Manfred. *Man Ray*. Madrid: Taschen, 2008.
- HERKENHOFF, Paulo (org.). *Rivane Neunswander: um dia como outro qualquer*. São Paulo: Cobogó, 2010.
- HUCHET, Stéphane. *O contato*. São Paulo: Paço das artes, 2002.
- JOHNSON, Geraldine. *Sculpture and Photography: envisioning the third dimension*. Cambridge University Press, 1999.
- JONES, Amelia; WARR, Tracey (org.). *The artist's body*. Londres: Phaidon, 2000.
- KEANEY, Magdalene; NAIRNE, Sandy. *Irving Penn Portraits*. New York, 2010.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTON, Jane; ADES, Dawn. *L'amour fou: photography & surrealismo*. New York: Abbeville, 1985.
- LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MOHOLY-NAGY, László; SUSSEKIND, Pedro. *Do material à arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. *58 indícios sobre el cuerpo*. Tradução: Daniel Alvaro. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.
- _____. *Corpus*. Tradução Tomás Maia. Lisboa: Veja, 2000.
- PIERCE, Charles S.. Index, IN: *Dictionary of Philosophy and Psychology*, New York: 1901.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: editora 34, 2005.
- RISTELHUEBER, Sophie. *Operations*. Paris: Les Presses du Réel, 2009.
- RÓDCHENKO, Aleksandr Mikhaylovich; PINHEIRO, Flávio. *Aleksandr Ródchenko: revolução na fotografia*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2010.
- RODCHENKO, Aleksandr Mikhaylovich; STEPANOVA, Varvara Fedorovna; NOEVER, Peter. *The future is only goal*. Munich: Prestel-Verlag, 1991.
- REIS, Paulo. *Uma história de pele*, IN: *Marcas do corpo, dobras da alma*. Organização Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. Curitiba: XII Mostra de Gravura de Curitiba, 2000.

- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre o documento e arte contemporânea*. Tradução: Constança Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.
- SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos. *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.
- SCHWARZ, Arturo e Vera col. *Sonhando de olhos abertos: dadá e surrealismo*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004.
- SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SILVEIRA, Paulo Antonio. *A página violada: da ternúria à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.
- _____. *As existências da narrativa no livro de artista*. Tese de doutorado em Artes Visuais. PPG Artes Visuais/UFRGS, 2008.
- TOFANI, Wanda de Paula. *Imagem e figura: a representação em Georges Bataille e Francis Bacon*. Tese de Doutorado em Letras e Literatura Comparada. FALÉ-UFMG, 2005.
- TOWNSEND, Cris (org.). *Francesca Woodman*. New York, Phaidon, 2006.
- TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Veja, 1999.
- VALERY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- YATES, Steve (ed.) *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- WOOD, Paul et al. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

Sites

- ANJOS, Moacyr dos. *Olhar a poeira, por exemplo*, In: Revista Tatuí, 2012. Disponível em: <http://revistatatu.com/revista/tatui-12/moacir-dos-anjos/> Acesso em maio de 2012.
- DANZIGER, Leila. *Diários Públicos: jornais e esquecimento*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, em outubro de 2005. [apresentação de trabalho]. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/leiladanziger.htm>. Acesso em 22 de novembro de 2011.
- _____. <http://www.leiladanziger.com/>
- _____. <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/leiladanziger.htm>
- _____. <http://www.fortesvilaca.com.br/artistas/rivane-neuenschwander>

FABRIS, Annateresa. *Um olhar sob suspeita*. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S0101-47142006000200005#nt01 Acesso em fevereiro de 2012.

NEUNSHWANDER, Rivane. Entrevista realizado por Fernando Oliva à artista Rivane Neunshwander. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2791,1.shl> Acesso em maio de 2012.

OITICICA, Hélio. *Posição e Programa, Posição ambiental, Posição e ética*. Jul 1996 5 p. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4374&cod=235&tipo=2. Acesso em 3 de março de 2012.

RÓDCHENKO, Aleksandr. <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/>

TOSANI, Patrick. <http://www.patricktosani.com/>

_____. *Corps du dessous*. Disponível em: <http://www.patricktosani.com/main.php>. Acesso em: janeiro de 2012.

WOODMAN, Francesca. <http://www.essex.ac.uk/arthistory/rebus/PDFS/Issue%202/Dunhill.pdf>

Referências das Figuras

- Figura 1 - DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995. P. 55.
- Figura 2 - DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995. P. 59.
- Figura 3 - DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995. P. 68.
- Figura 4 - KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTON, Jane; ADES, Dawn. *L'amour fou: photography & surrealismo*. New York: Abbeville, 1985. P. 98
- Figura 5 - KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. P. 173.
- Figura 6 - MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002. P. 221.
- Figura 7 - KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. P. 193.
- Figura 8 - BELLMER, Hans. *The Doll*. Tokyo: Treville, 1995. P. 67.
- Figura 9 - Arquivo Pessoal.
- Figura 10 - Arquivo Pessoal.
- Figura 11 - Arquivo Pessoal.
- Figura 12 - Arquivo Pessoal.
- Figura 13 - Arquivo Pessoal.
- Figura 14 - Arquivo Pessoal.
- Figura 15 - RÓDCHENKO, Aleksandr Mikhaylovich; PINHEIRO, Flávio. *Aleksandr Ródchenko: revolução na fotografia*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2010. Escada de incêndio, 1925. Fotografia. P. 63.
- Figura 16 - RÓDCHENKO, Aleksandr Mikhaylovich; PINHEIRO, Flávio. *Aleksandr Ródchenko: revolução na fotografia*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2010. Planetário de Moscou, 1929. Fotografia. P. 68.
- Figura 17 - RÓDCHENKO, Aleksandr Mikhaylovich; PINHEIRO, Flávio. *Aleksandr Ródchenko: revolução na fotografia*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2010. Salto, 1932. Fotografia. P. 164.
- Figura 18 - RÓDCHENKO, Aleksandr Mikhaylovich; PINHEIRO, Flávio. *Aleksandr Ródchenko: revolução na fotografia*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2010. Mergulho do alto, 1934. Fotografia. P. 210.

Figura 19 - Disponível em: <http://www.patricktosani.com/main.php>. Acesso em janeiro de 2012.

Figura 20 - Disponível em: <http://www.patricktosani.com/main.php>. Acesso em janeiro de 2012.

Figura 21 - Disponível em: <http://www.patricktosani.com/main.php>. Acesso em janeiro de 2012.

Figura 22 - TOWNSEND, Cris (org.). *Francesca Woodman*. New York, Phaidon, 2006. P. 219.

Figura 23 - TOWNSEND, Cris (org.). *Francesca Woodman*. New York, Phaidon, 2006. P. 156.

Figura 24 - TOWNSEND, Cris (org.). *Francesca Woodman*. New York, Phaidon, 2006. P. 109.

Figura 25 - TOWNSEND, Cris (org.). *Francesca Woodman*. New York, Phaidon, 2006. P. 97.

Figura 26 - COPLANS, John. *John Coplans: A self-portrait, 1984-1997*. New York: Contemporary Art Center, 1997. P. 50-51.

Figura 27 - COPLANS, John. *John Coplans: A self-portrait, 1984-1997*. New York: Contemporary Art Center, 1997. P. 12.

Figura 28 - COPLANS, John. *John Coplans: A self-portrait, 1984-1997*. New York: Contemporary Art Center, 1997. P. 8.

Figura 29 - Arquivo Pessoal.

Figura 30 - Arquivo Pessoal.

Figura 31 - Arquivo Pessoal.

Figura 32 - Arquivo Pessoal.

Figura 33 - Arquivo Pessoal.

Figura 34 - Arquivo Pessoal.

Figura 35 - Arquivo Pessoal.

Figura 36 - Arquivo Pessoal.

Figura 37 - Arquivo Pessoal.

Figura 38 - Arquivo Pessoal.

Figura 39 - Disponível em: <http://www.leiladanziger.com/>. Acesso em dezembro de 2011.

Figura 40 - Disponível em: <http://www.leiladanziger.com/>. Acesso em dezembro de 2011.

Figura 41 - RISTELHUEBER, Sophie. *Operations*. Paris: Les Presses du Réel, 2009. P. 286.

Figura 42 - RISTELHUEBER, Sophie. *Operations*. Paris: Les Presses du Réel, 2009. P. 80.

Figura 43 - RISTELHUEBER, Sophie. *Operations*. Paris: Les Presses du Réel, 2009. P. 104.

Figura 44 - RISTELHUEBER, Sophie. *Operations*. Paris: Les Presses du Réel, 2009. P. 111.

Figura 45 - DANZIGER, Leila. *Diários Públicos: jornais e esquecimento*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, em outubro de 2005. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/leiladanziger.htm>. Acesso em 22 de novembro de 2011.

Figura 46 - DANZIGER, Leila. *Diários Públicos: jornais e esquecimento*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, em outubro de 2005. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/leiladanziger.htm>. Acesso em 22 de novembro de 2011.

Figura 47 - HERKENHOFF, Paulo (org.). *Rivane Neunschwander. um dia como outro qualquer*. São Paulo: Cobogó, 2010.

Figura 48 - HERKENHOFF, Paulo (org.). *Rivane Neunschwander. um dia como outro qualquer*. São Paulo: Cobogó, 2010.

Figura 49 - Arquivo Pessoal.

