

Ao nascer, o homem traz a marca de seu corpo biológico revelado em sua nudez: traço que comunga com todos os seres do reino animal, mas que é rapidamente camuflado, travestido, apagado. A nudez da hora do nascimento é apagada pela cultura e as roupas e os ornamentos vão, do nascimento à morte, conferindo ao homem sua identidade social e cultural (CAMPELLO, 1997, p. 84).

Precisamos lembrar que somos todos iguais, da mesma carne, quando estamos desprovidos de roupas e acessórios que denunciariam a nossa procedência, a nossa posição na sociedade. Somos parte do mundo natural e temos ciclos, nossos corpos são efêmeros, embora nos esqueçamos disso algumas vezes.

[...] além dos ciclos da natureza, o próprio homem vivencia ciclos em seu corpo que insistem: o desenvolvimento visível do corpo durante a vida, os ciclos de gestação, os estados de sono e de vigília, os estados de saúde e de doença e de força e de fraqueza, os períodos de fome e saciedade e os períodos de cio, entre outros (CAMPELLO, 1997, p. 47).

O ciclo e a efemeridade do corpo material apontam para questões de passagem, de duração, de tempo. Nossos corpos revelam em marcas e desgastes o envelhecimento.

As ações biológicas, químicas e físicas do corpo realizam-se num determinado espaço e a duração dessas ações constituem-se no tempo de vida deste corpo. E o corpo participa do tempo do universo: como definiu Prigogine (1990:36), “parece que existe uma flexa do tempo comum a todo o universo” que aponta sempre para a frente e envelhece o corpo inexoravelmente (CAMPELLO, 1997, p. 27).

De onde vim? Para onde vou? Trata-se de perguntas bastante recorrentes em torno da existência, as quais se impuseram, ao começar a trabalhar com questões de permanências e impermanências dentro do processo cerâmico, com corpo/matéria e vida.

Tudo vai, tudo torna; a roda da existência gira eternamente. Tudo morre; tudo torna a florescer; correm eternamente as estações da existência. Tudo se destrói, tudo se reconstrói, eternamente se edifica a mesma casa da existência. Tudo se separa, tudo se saúda outra vez; o anel da existência conserva-se eternamente fiel a si mesmo (NIETZSCHE apud CAMPELLO, 2001, p. 33).

4.3 ACERCA DA IMPRESSÃO CORPORAL

Desde o começo das investigações, antes de iniciar o mestrado, deparei-me com palavras como fragilidade, pista, rastro, captura, registro, memória, impressão, fóssil.

A investigação *Geofagia: Corpos Cerâmicos, Corpos Híbridos* passou por algumas modificações no decorrer de um curto espaço de tempo – entre outubro de 2005 e janeiro de 2006 –, gerando incertezas sobre o rumo que a pesquisa estaria tomando. A característica híbrida do trabalho continuava. Questões estéticas e filosóficas colocavam-se à medida que os trabalhos tomavam corpo, estando também muito envolvida com o fazer.

O primeiro batismo foi de lama. O segundo, de fogo. Nesse momento, ocorre a transmutação interior–exterior. Interior: matéria biológica, falível, despedindo-se, torna-se cinzas. Exterior: pele de terra, de argila, de lama medunizada que endurece, conservando corpo gravado, pele petrificada, arquivo, memória. Corpo finito, espírito infinito.

4.4 A PASSAGEM PARA O INSTANTE FOTOGRÁFICO

Uma influência importante da presença da fotografia no meu trabalho foi a convivência com dois reconhecidos fotógrafos de Colônia, Christian Altengarten e Akim Helm, os mesmos que fotografaram a produção realizada no ateliê. Ambos trabalham tanto com diversos recursos em fotografia analógica (incluindo laboratório), quanto com fotografia digital com editoração, utilizando os *softwares* mais avançados. Como não tinha conhecimento prévio dessa técnica, comecei a familiarizar-me com questões de luz, sensibilidade, obturação e temperatura de cor, vindas da fotografia analógica; e a lidar com *pixels*, arquivos e editoração, presentes na fotografia digital. A princípio, conforme alusão anterior, a câmera, uma Panasonic Lumix FX8, foi adquirida com o objetivo de registrar o processo de construção das obras e os

objetos. Posteriormente, passei a me interessar pela fotografia como linguagem independente e híbrida.

Na realização de minha primeira auto-imagem tive o auxílio de uma pessoa que, sob minha direção, fotografou a ação de impressão corporal. A imagem foi, ainda, trabalhada em um programa de edição, o Adobe Photoshop.

Da experimentação técnica com matéria, ação e fotografia, surgiu a necessidade de refletir sobre o elo que nascia entre o meu procedimento de guardar rastros, marca, e a criação de índice, inerente à imagem fotográfica.

Dei início às investigações sobre as relações entre a fotografia e a cerâmica, através, primeiramente, das teorias de Roland Barthes, em sua obra intitulada *A Câmara Clara*:

A Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*. [...] a essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa (BARTHES, 1984, p. 127-128).

Para Barthes, toda fotografia atesta uma presença. Mas, ao mesmo tempo, essa presença é ausência por ser representação de algo que já não está mais ali, porque o referente não permanece imutável, não se repete ou não existe mais, como também comenta Cristina Freire:

O presente-ausente das coisas é revelado pela fotografia na arte contemporânea. Ao registrar ações e situações, a fotografia e, posteriormente, o vídeo tornam perenes projetos transitórios e ocupam, dessa maneira, o lugar intermediário entre a obra e sua documentação. Interrogam o papel das instituições e suas práticas ao embaralharem definitivamente categorias como obra e documento, museu e arquivo e, até mesmo, História e memória. Distante de objetos autônomos, tangíveis no espaço e no tempo, o que vemos são, em muitos casos, os registros de ausências. São sinais de que algo se passou, e em sua quase efemeridade permanecem como testemunhos de processos em fotografias, livros, filmes e vídeos. Nas fotografias e filmes de ações e performances, a obra de arte mistura-se com sua documentação, desafiando assim o fetichismo do objeto, afeito às expectativas do mercado e à idéia aceita e naturalizada do que seja a obra de arte, ou seja, aquela que em tudo busca a aura das obras-primas no isolamento de sua pretensa autonomia (FREIRE, 2004, p. 31).

A perda do referente que aparece nos conceitos de Barthes trouxe novo fôlego ao trabalho. Contudo, nas idas e vindas entre prática e teoria, é preciso ter cautela

para não se tornar um mero “ilustrador de teorias”, como sempre me adverte minha orientadora.

Ironicamente, as *performances* têm sido muito mais vistas através de documentação em fotos, vídeos e textos do que ao vivo. Por isso, um trabalho que, originalmente, se propõe a ser efêmero é perenizado em película, negativo e arquivos digitais.

Ao realizar essa ação de impressão que resultou em uma peça cerâmica, e, ao mesmo tempo, registrá-la em vídeo e fotografia – trabalho de apreensão de marcas do que já se foi, se modificou –, o registro, nesse momento, alude a uma efemeridade que está presente em toda matéria orgânica, passível de transformações.

Quando recorri ao auto-retrato, foi somente para a documentação do trabalho, num primeiro instante. Inicialmente tive resistência em levar a público minhas imagens fotográficas, principalmente por considerá-las sem boa resolução técnica, embora admitisse que houvesse algo especial, denominado por Barthes de “punctum”³⁰. Foi no período de outubro de 2005 a fevereiro de 2006 que a fotografia foi gradativamente inserida na minha pesquisa, recebida como um caminho natural que a própria investigação apontou.

Passei então a planejar novas ações (prefiro chamá-las assim), a princípio sem público. Logo consegui atingir melhor resolução técnica no campo da fotografia, enquanto continuava o trabalho com diversos materiais orgânicos e inorgânicos, tendo meu corpo como veículo e referência. Sobre a importância da fotografia nesse tipo de trabalho, Cristina Freire aborda, em seu artigo *Gestos Perenes: o Registro Fotográfico na Arte Contemporânea*:

[...] de qualquer forma, a fotografia é seu único testemunho, e foi por meio da imagem fotográfica que a obra se tornou emblemática. Pela transitoriedade no tempo e dificuldade de acesso ao local, a fotografia é o que torna a obra acessível e, portanto, presente aos olhos do público. A veracidade da obra, se é que podemos falar aqui de verdade, ou, em suma, a prova da realização do projeto do artista é o olho da câmera que registrou um movimento privilegiado de uma existência temporária e distante ou, em outras palavras, virtualmente inacessível no tempo e/ou espaço (FREIRE, 2004, p. 35).

³⁰ Um “detalhe” da foto que chama a atenção daquele que olha. Seria o que me punge, me prende, me toca.

Mais tarde, os limites existentes entre ambas as linguagens dissolveram-se, provocando contaminações. A ponte, o fio condutor que as une está no rastro presente em ambas. Na introdução da coletânea de artigos, intitulada *A fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos*, assinada por Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos, há o seguinte comentário essa questão:

A fotografia é puro rastro, mas, ao mesmo tempo, a coisa toda como imagem: a imagem nunca é uma meia-medida, mas sempre insiste, consiste e persiste, independente de seu regime de legibilidade, de integridade, etc. (SANTOS, A. S.; SANTOS, M. I., 2004. p. 17).

Todo rastro é visível, aludindo à ausência de algo, que em algum instante se fez presente, impressionou ou foi captado. A ausência, portanto, alude a uma presença, e não há redundância ao se repetir de outras formas, mas uma ênfase num princípio que se reitera e se multiplica. Essas ausências existentes em ambas as linguagens – cerâmica/ações e fotografia – referem-se a algo que em algum momento esteve presente, mas que não volta mais, remetendo a questões de tempo, passagem e transitoriedade, transformação, alteridade.

A fotografia é, simultaneamente, desmaterialização e motivo. Também neste setor, percebemos a imagem fotográfica como deslocamento, como transição de um dado contexto para outro, elucidando aspectos legados ao esquecimento (SANTOS, A. S.; SANTOS, M. I., 2004, p. 10).

Fotografando minhas ações, perenizo o referente em uma superfície bidimensional ou em meio digital, que, com o auxílio da luz, sensibiliza um negativo ou permanece gravado em sistema binário. Imprimindo o meu corpo de encontro à argila, num embate com a matéria, ou barbotinizando materiais orgânicos e objetos do cotidiano, também faço referência a um ausente, que se altera, que é passível de desaparecimento.

Por ter utilizado meu corpo como suporte, essa técnica (cerâmica) sofreu uma interrupção no momento em que não pôde mais concluir-se – com secagem e queima –, dando lugar a outras formas de expressão visual, como ação e fotografia.

4.5 FRAGILIDADE E PASSAGEM DO TEMPO

Vemos em marcas, em vestígios deixados pelo tempo, a memória da vida sentida e o andar do relógio, o caminhar das horas. O tempo imprime suas marcas na nossa pele e percebemos o quanto o corpo é corruptível. Corpo que é ao mesmo tempo proteção, receptáculo, invólucro, casa e até mesmo prisão.

As instalações integram o corpo ao espaço do trabalho, ao possibilitar sua circulação numa ambiência que induz esse corpo a posicionar-se e mesmo a interferir no espaço.

Nesse contexto, o próprio corpo – que é lugar de acontecimento artístico – torna-se suporte. Suporte e invólucro de ressignificações.

Matéria e reflexão andam juntas, assim como corpo e poesia, repletos de questões simbólicas. Corpo que lembra sofrimento, ser, existência, vida. Lugar de sofrimento e nascimento, atado à vida por um fio tênue, esticado e em constante tensão, que a qualquer momento pode romper-se. Corpo que se veste de roupas que fazem as vezes da pele, que por sua vez encobrem a carne. Corpo revelador da dialética morte–vida. Fio aparece aqui como cordão umbilical, numa suspensão que traz em si o sonho de vôo e de leveza, junto com uma fragilidade que traz um irresistível desejo de toque.

Em plena era das infotecnologias, vê-se uma volta a técnicas ditas tradicionais, revistas como transgressão. Isso não se caracteriza como uma aversão ao “novo”.

Questões sobre matéria–espaço e tempo–memória estão nesse ritual de transformação e sacrifício, o qual começa com a apropriação temporária de objetos que lembram o estereótipo feminino. As obras são petrificadas, assim como o tempo nelas, congelado. O rastro do gesto que se evidencia nas obras decorre da imersão e da emersão, lembrando um ritual de batismo. As finas películas, frágeis, assim como o corpo, encerram a essência e os significantes.

Diante de evidências de que estava capturando rastros e perenizando impressões, fui aconselhada pela Professora Doutora Maria Ivone dos Santos a

consultar uma tradução de um texto de Didi-Huberman, intitulado *L'empreite*³¹, e constatei que existiam relações entre os conceitos ali presentes e a minha investigação, no que se refere à conservação de rastros. Nesse catálogo, o autor, aborda todo tipo de impressão, marcas, rastros, como, por exemplo, as pegadas deixadas na areia que logo as ondas do mar apagam. Já os rastros acontecidos por acidente, no cimento fresco do passeio, vão petrificar e permanecer por pelo menos um bom tempo. As digitais deixadas na argila vão, também, ser petrificadas, quando essa matéria se transformar em cerâmica. Ressalta, ainda, tempo que poupou as marcas-assinatura feitas pelo humano rupestre, feitas com o sopro de pigmentos no contorno das mãos, assegurando, através de um gesto essencial, a presença do humano em tempos tão remotos.

Fazer uma marca, uma impressão, todos sabemos o que é. Todos nós um dia ou outro fazemos isso. Basta pensarmos nos traços dos nossos passos, no contato com a argila ou massa, nos nossos dedos molhados de tinta ou mesmo fazendo *frottages* de moedas velhas sob a folha de um papel (HUBERMAN, 1997, p. 9)³².

A impressão por contato é um processo híbrido entre a pintura, o desenho e a gravura. Aproxima-se da pintura por ser uma mancha; do desenho, pelo traço; e da gravura pela produção de uma imagem invertida, negativo, uma espécie de “fantasma”, vestígio de imagem.

[...] cada impressão vai liberar uma espécie paradoxal de eficiência e de magia: magia que seria aquela singular da tomada do corporal e universalizante como a reprodução serial; a que produz semelhanças extremas que não são mimésis mas duplicação, ou ainda a de produzir semelhanças como negativos, contra-formas, dessemelhanças (HUBERMAN, 1997, p. 11).

Ainda que muitos defendam que a impressão é uma técnica rudimentar se comparada com os dispositivos *high-tech*, ambos podem ser apontados como técnicas contemporâneas. Muitos artistas, atualmente, têm escolhido deixar as marcas de seu corpo na terra, cimento, gesso, tecido, papel, entre outros materiais.

³¹ Obra que teve um trecho traduzido pela Profa. Dra. Patrícia Franca, da Universidade Federal de Minas Gerais, ao qual tive acesso.

³² HUBERMAN, Georges Didi. *L'empreite*.

A impressão transmite fisicamente e não somente visualmente a semelhança da coisa ou do ser impresso. A analogia com a reprodução sexual se torna pertinente, porque o seu processo supõe o enlaçamento estreito por pressão, muitas vezes por penetração do substrato, ou seja, da coisa essencial pelo objeto que vai ser impresso, e o resultado não é evanescente, como o caso do espelho, mas nasce literalmente enquanto corpo produzido pela operação da impressão. Por isso podemos fazer analogias da impressão com a matriz (HUBERMAN, 1997, p. 38).

Nas pesquisas sobre rastro, corpo e matéria, baseadas em Didi-Huberman, também foram encontradas aproximações, no que diz respeito à impressão corporal, entre a ação *Filha do Vosso Ventre* e a obra *Soffio* (Figura 72), do artista italiano Giuseppe Penone. Nesse trabalho, ele abraça um grande vaso torneado e ainda fresco, deixando a sua impressão corporal. Onde seria a boca do vaso, há uma boca modelada, coincidindo com a altura da boca do artista (Figura 73). Esse mesmo artista, na instalação *Souffle de Feuilles*, deixa o seu rastro em um monte de folhas secas (Figuras 74 e 75).

Muitos acham que a impressão mortifica o seu sujeito, sua referência, isto poderia ser uma maneira inconsciente de tocar na questão imemorial da prática funerária (HUBERMAN, 1997, p. 73).

Huberman lembra, ao fazer tal afirmação, das máscaras de cera de personagens importantes da aristocracia romana, que eram moldadas diretamente sobre o rosto (Figura 76). Mas, por causa da “aderência excessiva ao seu referencial de representação” (p. 75)³³, ou seja, grande semelhança, adquirida por contato, as máscaras mortuárias, juntamente com os ex-votos, não eram considerados arte pela história oficial. Por isso o nome de diversos moldadores de máscaras mortuárias não aparecem na história da escultura.

³³ Do catálogo *L'empreinte*.