



ADRIANA CAMARGO PEREIRA

INHOTIM E SENSORIALIDADE: um estudo do corpo na arte contemporânea

CAMPINAS
2014



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

ADRIANA CAMARGO PEREIRA

INHOTIM E SENSORIALIDADE: um estudo do corpo na arte contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Orientadora: Maria de Fátima Morethy Couto

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Adriana Camargo Pereira, e orientada pela Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

P414i Pereira, Adriana Camargo, 1974-
Inhotim e sensorialidade: um estudo do corpo na arte contemporânea /
Adriana Camargo Pereira. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Centro de Arte Contemporânea Inhotim. 2. Corpo como suporte da arte. 3.
Arte moderna - Séc. XXI. I. Couto, Maria de Fátima Morethy, 1963-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Inhotim and sensuousness: a study of the body in contemporary art

Palavras-chave em inglês:

Centro de Arte Contemporânea Inhotim

Body art

Art, Modern - 21st century

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Maria de Fátima Morethy Couto [Orientador]

Luisa Angélica Paraguai Donati

Hermes Renato Hildebrand

Data de defesa: 24-01-2014

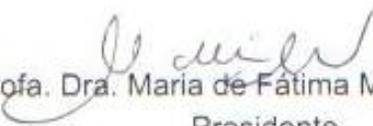
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais



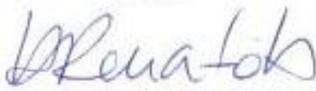
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela
Mestranda Adriana Camargo Pereira - RA 40131 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Presidente


Profa. Dra. Luisa Ângélica Paraguai Donati
Titular


Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand
Titular

ABSTRACT

This essay shows the need that one has to think, investigate and study the body in contemporary art. Inhotim Institute – Center of Contemporary Art, located at Brumadinho – MG was the chosen place for this thesis. The text has been divided into four chapters. The first chapter searches to understand which bodies are being discussed; their specificities, their “in-between-places” and most of all how these bodies are manifested in contemporary art. The second chapter addresses the discussion of the body, its reactions and its duplicity; all in accordance with the installations of the artists Valeska Soares and Yayoi Kusama. The third chapter welcomes you into a debate between the artists Matthew Barney and Tunga, and their works. Where the body is put into questioning, and an open dialogue surges between the hybrid and the modified. The fourth and final chapter indorses questions about body and technology; where the new sound and audiovisual characteristics are thought and executed as a way to integrate gadgets and electronic media. Showing that it could become almost an inseparable and indispensable tool for anybody in today’s art; where art is an extension of the body; for this, I’ve selected the couple Cardiff & Miller and the artist Doug Aitken.

Keywords: Inhotim. Body. Contemporary Art.

RESUMO

Esta dissertação reflete sobre a necessidade de pensar, investigar e estudar o corpo na arte contemporânea. O local que se elegeu para abordar o objeto de estudo foi o Instituto Inhotim - Centro de Arte Contemporânea, que se encontra em Brumadinho – MG. O texto está dividido em quatro capítulos. O primeiro capítulo busca compreender de quais corpos se está tratando, das suas especificidades, dos seus entrelugares e de que forma esses corpos se manifestam na arte contemporânea. O segundo capítulo aborda a discussão do corpo, seus reflexos e sua duplicidade segundo as instalações das artistas Valeska Soares e Yayoi Kusama. No terceiro capítulo, trava-se uma discussão entre os artistas e as respectivas obras de Matthew Barney e Tunga, onde o corpo se coloca em constantes questionamentos e diálogos entre o híbrido e o metamorfoseado. E no quarto e último capítulo, referendam-se questões acerca do corpo e da tecnologia onde novas geografias sonoras e audiovisuais são pensadas e executadas como forma de incorporar os dispositivos e os meios eletrônicos quase inseparáveis e indispensáveis para os indivíduos, hoje, no espaço da arte e como prolongamento do corpo; para tanto foram selecionados o casal Cardiff & Miller e o artista Doug Aitken.

Palavras-chave: Inhotim. Corpo. Arte contemporânea.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
Inhotim: o espaço como experiência corpórea	1
Artistas selecionados em Inhotim.....	15
Estrutura	17
CAPÍTULO 1 - O CORPO NA ARTE CONTEMPORÂNEA ENTRELUGARES: PRESENÇA E AUSÊNCIA	19
1.1 Corpo e arte – entre lugares.....	30
CAPÍTULO II - O CORPO REFLETIDO	35
2.1 Valeska Soares.....	35
2.2 Yayoi Kusama	51
2.2.1 <i>Desdobramentos do corpo no trabalho de Yayoi Kusama</i>	70
CAPÍTULO III - O CORPO HÍBRIDO: EM CHOQUE / EM XEQUE.....	73
3.1 Matthew Barney	73
3.1.1 <i>Desdobramentos do corpo no trabalho de Matthew Barney</i>	87
3.2 Tunga.....	90
3.2.1 <i>Entendendo um pouco o ímã e seus tipos</i>	111
3.2.2 <i>Desdobramentos do corpo no trabalho de Tunga</i>	120
CAPÍTULO IV - GEOGRAFIAS ESPACIAIS E NARRATIVAS AUDIOVISUAIS	129
4.1 Janet Cardiff e George Bures Miller	129
4.2 Doug Aitken	145
4.2.1 <i>Entendendo um pouco mais acerca do som e sua percepção</i>	150
4.2.2 <i>Desdobramentos do corpo no trabalho de Doug Aitken</i>	162
CONCLUSÃO.....	165
REFERÊNCIAS	169

Por me fazer acreditar que era possível, por em mim confiar, me acolher e me ajudar a levantar depois de um longo período na cegueira do meu corpo, eu dedico este trabalho a Vovó Tereza de Aruanda, pois, sem a sua presença, luz e amor, eu certamente não teria conseguido terminá-lo. Com todo o meu afeto e respeito, o meu muito obrigada por você existir na minha vida.

AGRADECIMENTO

A Maria de Fátima Morethy Couto, minha orientadora, pela oportunidade e acompanhamento na pesquisa;

a Juliana Duran, querida e amada amiga, pela leitura atenta do texto e apontamentos importantíssimos para a minha qualificação;

a Renas Barreto, pelas colocações, conversas e importantíssimas interlocuções.

a Paula Priscila Braga e Hermes Renato Hildebrand, que participaram como membros da Banca do Exame de Qualificação, pela leitura e respeitáveis considerações ao trabalho;

ainda a Hermes Renato Hildebrand e Luisa Angélica Paraguai Donati que, gentilmente, aceitaram o convite para compor a Banca de Defesa desta dissertação;

ao Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), pelo apoio que me foi dado e pela liberação parcial das minhas atividades docentes, o que me ajudou no desenvolvimento e conclusão deste trabalho;

aos meus pais, pelo apoio constante mesmo na distância física;

aos queridos Eduardo Camargo, meu irmão e amigo, Cassia Aparecida Satiro, Marli Campos, André Luiz de Oliveira, Cristiano Nascimento Oliveira e ao meu fiel amigo João Diógenes, que sempre me ouviu e me auxiliou nos momentos mais difíceis com bom humor e com seriedade;

a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para que este trabalho se consolidasse, especialmente as presenças imateriais que sempre me acompanham e me iluminam: Pai Horácio de Aruanda, Mãe Adazila do Oriente, Mãe Maria Conga, Pai Joaquim das Almas, Pai Roberto das Matas e a todos os filhos que pertencem à Seara de Pai Mateus.

Talvez a pergunta pelo corpo sempre nos afaste dele. Talvez essa pergunta deva ser antecedida de outra que questiona o próprio questionar. Talvez o corpo se manifeste sem ser questionado, justamente porque o corpo é subjetivo, vive-se de dentro para fora.¹

¹ BÁRTOLO, J. **Corpo e sentido** – estudos intersemióticos. Covilhã: Livros LabCom, 2007. p. 20.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Folly, 2005-2009. À esquerda, parte externa e, à direita, parte interna.	36
Figura 2 - Detour, 2002. Espelho, 2 painéis fotográficos e trilha sonora em DVD, Dimensões variáveis.	42
Figura 3 - Fainting Couch, 2002. Aço inoxidável, tecido e flores -35 x 60 x 200 cm	44
Figura 4 - Puro teatro, 2003.....	45
Figura 5 - Catálogo - 28ª Bienal de São Paulo.	48
Figura 6 - Vertigo, 2009. Cerâmica, madeira, vidro e alumínio. Dimensões variadas.	49
Figura 7 - À esquerda Caixas de madeira. Horizontes, 2009 [Detalhe]. Dimensões variadas. À direita Vista da Exibição - passatempo - Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, 2009....	50
Figura 8 - Yayoi Kusama, Narcissus Garden, XXXIII Biennale di Venezia, 1966	54
Figura 9 - Yayoi Kusama, Narcissus Garden, XXXIII Biennale di Venezia, 1966	54
Figura 10 - Narcissus garden Inhotim, 2009. Aço inoxidável.....	55
Figura 11 - Imagens de Yayoi Kusama nos seus espaços infinitos.	64
Figura 12 - Linha "Infinitamente Kusama"- Yayoi Kusama para Louis Vuitton.....	65
Figura 13 - Infinity Mirror Room - Love Forever.	67
Figura 14 - Infinity Mirror Room.	68
Figura 15 - Invisible Life, 2000-2001.	70
Figura 16 - De Lama Lâmina (2004-2009) – À esquerda parte externa, à direita, parte interna.	76
Figura 17 - De Lama Lâmina (2004-2009). Fragmento do vídeo.	76
Figura 18 - Imagens de Drawing Restraint de produções dos filmes de 1 a 6.	80
Figura 19 - The Cremaster Cycle - Filmes de 1 a 6.....	82
Figura 20 - À esquerda Galeria True Rouge – parte externa. À direita, True Rouge, 1997.....	94
Figura 21 - Galeria Tunga	101
Figura 22 - Nociferatu, 2001.	103
Figura 23 - ão, 1981 -2012.	104
Figura 24 - José Oiticica Filho – <i>Túnel</i> , 1951 (fotomontagem).	108
Figura 25 - Lézart , 1989- 2012.....	109
Figura 26 - Obra sem título - série <i>Vanguarda Viperina</i> , 1983 a 1997	115
Figura 27 - À La Lumiere de Deux Mondes, 2005.	117
Figura 28 - Cooking Crystals Expanded, 2009.	119
Figura 29 - Deleite, 1999.....	124
Figura 30 - À esquerda performance Debaixo do meu chapéu, 1995. À direita performance de Lygia Clark realizada em 1975 – <i>Cabeça Coletiva</i>	124
Figura 31 - The Murder of Crows, 2008.	130
Figura 32 - Goya - O Sono da Razão Produz Monstros, 1799. Série Caprichos.....	134
Figura 33 - Fotografia de montagem de trechos da obra de Cardiff e Miller.....	135
Figura 34 - Playhouse, 1997.....	138
Figura 35 - Forty Part Motet, 2001	139
Figura 36 - Road Trip, 2004	140
Figura 37 - Opera for a small room, 2005.	142
Figura 38 - Alter Bahnhof Video Walk, 2012.	143

Figura 39 - Sonic Pavillion: projeto e obra acabada - Inhotim, 2009.....	147
Figura 40 - Sound Pavilion, 2009.....	149
Figura 41 - Electric Earth, 1999.	156
Figura 42 - I Am In You , 2000.....	157
Figura 43 - Sleepwalkers, 2007.....	160
Figura 44 - Migration, 2008.	161

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APP	Área de Proteção Permanente
Caci	Centro de Arte Contemporânea de Inhotim
CEG	Companhia Estadual do Gás
CsO	Corpo sem Órgãos
Er	Espace Rouge
ICI	Instituto Cultural de Inhotim
MACBA	Museu de Arte Contemporânea de Barcelona
MAP	Museu de Arte da Pampulha
MOMA	<i>The Museum of Modern Art</i>
Oscip	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
R	Rouge
RJ	Rio de Janeiro
Tr	Algèbretrue Rouge

INTRODUÇÃO

Inhotim: o espaço como experiência corpórea

Inhotim não é um museu convencional daqueles que estamos habituados a frequentar, especialmente, no Brasil; museus localizados num espaço fechado, divididos por vidros e paredes brancas e que seguem os padrões convencionais de assegurar e apresentar a obra de arte. Segundo O’ Doherty,

A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. A obra é isolada de tudo que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. Um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de produzir experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única.²

Apesar dessas características que mantêm os museus em muitos espaços no Brasil e no mundo, a partir da segunda metade do século XX, esse cenário começou a passar por constantes transformações, especialmente pela necessidade de atualização e sucessivas alterações na forma como os artistas se manifestam e concebem as suas obras no contexto contemporâneo. No entanto, ainda assim, encontramos essa prática da “galeria ideal” referida por O’ Doherty na dinâmica espacial de muitos museus, mantida na representação da figura do cubo branco, recorrente em todas as partes do mundo. Podemos dizer que, muitas vezes, existe uma incoerência entre as expressões dos artistas, as obras artísticas e as condições oferecidas pelos museus como espaço para atender a certos tipos de exposição e, também, para a apreciação pelo espectador.

O’ Doherty complementa o seu pensamento no que se refere a essa nova concepção do espaço expositivo na arte contemporânea:

Assim que a moldura sumiu, o espaço se espalhou pela parede, gerando turbulência nos cantos. [...] O novo espaço, não mais confinado a uma zona ao redor da obra e agora imbuído da memória da arte, pressionou suavemente a

² O’DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 3.

caixa que o enclausurava. Gradativamente, a galeria impregnou-se de consciência. As paredes tornaram-se o chão, um pedestal, os cantos, vórtices; o teto, um céu estático. O cubo branco tornou-se arte potencial; seu espaço fechado, um meio alquímico.³

Inhotim não apresenta as características de um museu tradicional; ele é um espaço a céu aberto, que se mantém em constante transformação desde a sua inauguração. Compreende galerias e jardins externos, com diversos quiosques distribuídos em pontos específicos entre as galerias⁴. No entanto, se no Brasil ele é o único que apresenta esse caráter em dimensão gigantesca, no exterior existe esse modelo em outros formatos, ou seja, existem museus que rompem com o culto do cubo branco. A Fundação Wanas, por exemplo, criada em 1987 e localizada no sul da Suécia, apresenta um espaço parecido ao de Inhotim, com inúmeras esculturas a céu aberto. Esse centro de arte está envolto por um parque com esculturas de artistas de todo o mundo e desenvolve um programa baseado em intervenções artísticas a céu aberto, em que as esculturas são circundadas pela natureza.

Assim como em Inhotim, a Fundação abre espaço para que os artistas possam desenvolver o seu trabalho em condições únicas. Todavia, enquanto na Fundação Wanas o acervo é constituído em sua maioria por esculturas e instalações e os artistas quase sempre fazem as obras especialmente para o local, em Inhotim há a presença de diversas manifestações e proposições artísticas distribuídas entre esculturas, instalações, fotografia, vídeo etc. Outra diferença é que a Fundação Wanas não tem um acervo oriundo de uma única coleção e também não pretende formar coleções como ocorre em Inhotim.

Outra instituição que tem moldes atípicos dos museus comuns é o Museu Middelheim, que se localiza na Antuérpia (Bélgica) e foi inaugurado em 1950. Sobre o Middelheim, podemos dizer que é um museu parque, estrategicamente localizado no centro da cidade, por isso os visitantes podem ter acesso fácil e rápido, tanto de bicicleta, quanto de carro ou ônibus, a visita é gratuita e tem várias vias de acesso, o que facilita a circulação do visitante dentro do parque. Assim como a Fundação Wanas, o Museu Middelheim recebe obras de vários artistas, mas por tempo determinado.

³ Ibidem, p. 101-102.

⁴ Tudo isso posicionado em pontos estratégicos, com sanitários, lanchonetes, amplas estruturas e diversidade nos preços de alimentos para atender a públicos variados e receber melhor o visitante.

Uma semelhança entre esses dois museus é que ambos têm um caráter mais de parque do que propriamente de museu e são de fácil acessibilidade e permanência. Em Inhotim, o acesso é feito apenas por uma entrada e ao visitante é cobrado ingresso, exceto nas terças-feiras (prática adotada em 2012). Apesar de ser um espaço diferenciado, Inhotim apresenta um espaço muito mais de contemplação do que de participação ativa, experimentação e permanência, seja nos jardins, nas galerias ou nos pavilhões. E, apesar das características que o distinguem, é um museu com regras típicas dos museus com que estamos habituados, com horários e dias definidos para visitação e, a cada galeria, o visitante é recomendado a não se alimentar dentro dela, tocar nas obras, ou fotografar⁵, diferentemente dos outros dois anteriormente citados.

Há em Inhotim uma grandiosidade que se manifesta entre o enorme jardim botânico, o acervo de obras de artistas contemporâneos em constante ampliação e os projetos educativos, de pesquisa e de eventos.

O Instituto foi construído em uma fazenda da pequena cidade de Brumadinho, na região metropolitana de Belo Horizonte – MG, a cerca de 60 km da capital mineira. Brumadinho conta com apenas 35 mil habitantes e está localizada no Vale do Paraopeba, local onde ainda existe uma extensa área de recursos naturais, como matas, nascentes inteiramente preservadas, e conta não somente com riquezas culturais, como, também, com heranças históricas locais. Esse museu é fruto de uma iniciativa privada e constituiu-se, inicialmente, de uma coleção particular – prática muito comum na formação e história dos museus. Inhotim foi idealizado por Bernardo Paz, empresário siderúrgico brasileiro, que nasceu em Minas Gerais, em 1949, um dos maiores colecionadores de arte do Brasil. Paz e a sua família tinham um considerável acervo de obras de arte, em sua maioria modernista.

A inauguração do museu, inicialmente intitulado Centro de Arte Contemporânea de Inhotim (Caci), ocorreu em 2004. Nesse primeiro momento, recebia apenas grupos fechados e pequenas visitas, contava com poucas obras e galerias, e os seus jardins externos ainda estavam em planejamento ou construção. Em outubro de 2006, o museu começou a ser aberto ao público e passou a ser chamado apenas Inhotim - Centro de Arte Contemporânea.⁶

⁵ INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO (INHOTIM). **Regras de visitação.** Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/visite/regras-de-visitacao/>>. Acesso em: 28 jun. 2012.

⁶ Mais informações em: INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO (INHOTIM). **Histórico.** Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/index.php/p/v/199-647>>. Acesso em: 28 jun. 2012.

Em razão dos variados projetos de ampliação (em número de obras, artistas e ações acerca do estudo da arte contemporânea), deixou de ser uma iniciativa exclusivamente privada e passou a ser administrado pelo Instituto Cultural de Inhotim (ICI). Atualmente é uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip), que abre espaço para parceiros e colaboradores físicos e jurídicos. Todavia, Bernardo Paz é responsável por cerca de “70% da verba que mantém o Inhotim, sendo o restante arrecadado através de patrocinadores, taxas de entrada e serviços como o aluguel dos carros elétricos”.⁷ Apesar de sua aparente acessibilidade e pluralidade, Inhotim carrega características elitistas, pois, tanto o acesso ao parque, quanto a permanência e alimentação no local exigem despesas altas, além do valor do ingresso. Conforme salientamos, essa é outra diferença entre Inhotim e os outros dois museus citados, o que, de certa forma, é um agravante para o acesso e a permanência do visitante no horário especificado e determinado.⁸

Como Inhotim se encontra em local afastado do centro mais próximo, Belo Horizonte, Bernardo Paz está construindo hotéis e pousadas nas suas adjacências, para que o visitante possa fazer do espaço um local de turismo e recreação no período em que se encontrar na cidade.

Uma questão que não se comenta abertamente, mas que já foi salientada pela mídia⁹ (as matérias saíram com maior ênfase, especialmente, em *blogs* e *sites* de menor relevância no cenário de Minas Gerais e do Brasil, todavia replicaram em veículos de maior credibilidade e circulação), são as denúncias acerca de possível lavagem de dinheiro envolvendo o empresário, políticos e jornalistas,¹⁰ cujos escândalos consequentes disso vão desde o dinheiro que financia a construção do museu com os seus suntuosos pavilhões, a questão das espécies raras que compõem os jardins e a sua constante expansão, até as empresas que prestam serviços, como a rede hoteleira e os restaurantes.

⁷ CABRAL, P. **Brazil's Inhotim park celebrates giant art amid nature**. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/uploads/Noticias/bbc-news2.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2013.

⁸ “Estamos abertos à visitação pública às terças, quartas, quintas e sextas-feiras, das 9h30 às 16h30 (última entrada às 16h00), e aos sábados, domingos e feriados, das 9h30 às 17h30 (última entrada às 17h00).

A entrada é gratuita às terças-feiras, com exceção de feriados. O valor da entrada é R\$20,00 às quartas e quintas-feiras. E às sextas-feiras, sábados, domingos e feriados o valor cobrado é R\$28,00.

Meia-entrada para maiores de 60 anos e estudantes (mediante apresentação de carteira específica da escola ou faculdade, dentro do prazo de validade e com foto). Portadores do cartão do Clube de Assinantes do Estado de Minas e assinantes do Hoje em Dia ganham 50% de desconto na compra de 2 ingressos.” Disponível em:

<<http://www.inhotim.org.br/p/v/209>>

⁹ JUSBRASIL. **Inhotim dinheiro public para patrimônio de seu dirigente**. Disponível em: <<http://novo-jornal.jusbrasil.com.br/politica/8861558/inhotim-dinheiro-publico-para-patrimonio-de-seu-dirigente>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁰ Fato que novamente coloca em xeque toda a sustentação do espaço.

No ano de 2009 foram publicadas diversas denúncias, pelos meios de comunicação, envolvendo o museu e abrangendo políticos e empresários de Minas Gerais¹¹, como a matéria do Novojornal, intitulada *Inhotim: a grande Lavanderia Mineira*:

[...] o Instituto Inhotim vinha sendo utilizado nos últimos 10 anos para lavar dinheiro público e privado através de simulados patrocínios. Os recursos lavados seriam utilizados principalmente no financiamento de campanhas políticas do PSDB e do PT.¹²

Segundo essas denúncias, a área que hoje compreende o museu foi comprada e construída graças à sonegação de impostos:

Bernardo Paz, devedor do Estado é réu numa ação judicial em que é acusado de participar de um esquema de fraudes fiscais que resultou num prejuízo de R\$ 74,7 milhões ao governo mineiro, para construção da sede do Centro de Arte Contemporânea de Inhotim, em Brumadinho (60 km de BH). O centro cultural Inhotim vale US\$ 200 milhões (R\$ 365 milhões), de acordo com a assessoria de Paz.¹³

Apesar das várias acusações contra o empresário, tudo indica que o governador de Minas Gerais na época – Aécio Neves – concedeu recursos para que Paz continuasse a expansão do museu e implementasse novos pavilhões e obras no espaço. O empresário também conseguiu financiamento público para a construção de uma estrada, a fim de viabilizar o acesso ao museu, e de uma ponte para facilitar o tráfego em Brumadinho, próximo ao Inhotim:

-
- ¹¹ BLOG DO FRAGA Disponível em: <<http://blogdofraga.com.br/?p=1114>>. Acesso em: 24 nov. 2013.
NOVO JORNAL. **Inhotim a grande lavanderia mineira**. 2009. Disponível em:
<<http://www.novojornal.com/politica/noticia/inhotim-a-grande-lavanderia-mineira-09-07-2009.html>>. Acesso em:
24 nov. 2013.
ADVIVO. **O centro de arte contemporânea inhotim**. Disponível em: <<http://advivo.com.br/blog/luisnassif/o-centro-de-arte-contemporanea-inhotim>>. Acesso em: 24 nov. 2013.
CORREIO DA LAPA. **Inhotim grande lavanderia mineira**. 2009. Disponível em:
<<http://correiodalapa.blogspot.com.br/2009/07/inhotim-grande-lavanderia-mineira>>. Acesso em: 24 nov. 2013.
JUSBRASIL. **PF, MP, ibama e Icmbio apuram irregularidades do inhotim** Disponível em: <[html - http://novo-jornal.jusbrasil.com.br/politica/8861557/pf-mp-ibama-e-icmbio-apuram-irregularidades-do-inhotim](http://novo-jornal.jusbrasil.com.br/politica/8861557/pf-mp-ibama-e-icmbio-apuram-irregularidades-do-inhotim)>. Acesso em:
24 nov. 2013.
- ¹² JUSBRASIL. **Inhotim dinheiro publico para patrimônio de seu dirigente**. Disponível em: <<http://novo-jornal.jusbrasil.com.br/politica/8861558/inhotim-dinheiro-publico-para-patrimonio-de-seu-dirigente>>. Acesso em:
24 nov. 2013.
- ¹³ JUSBRASIL. **Inhotim dinheiro publico para patrimônio de seu dirigente**. Disponível em: <<http://novo-jornal.jusbrasil.com.br/politica/8861558/inhotim-dinheiro-publico-para-patrimonio-de-seu-dirigente>>. Acesso em:
24 nov. 2013.

Para facilitar o acesso ao local, que fica a cerca de 60 km de Belo Horizonte, o governo de Minas construiu a estrada Barreiras-Brumadinho, o Inhotim queixou-se que a pontezinha que dava acesso ao gigantesco museu era estreita. Não teve problema, o governo de Minas Gerais construiu em tempo recorde, 180 dias, uma portentosa ponte de R\$ 2,5 milhões sobre o Rio Manso, além de pavimentar o trecho.¹⁴

Outra questão também não menos importante se refere à biodiversidade encontrada em Inhotim. Por mais que Paz e os consultores da equipe de botânicos se filiem a programas e projetos de recuperação e preservação de espécies raras e se coloquem como “aliados na conservação ambiental”¹⁵, ainda assim o complexo responde por sérias denúncias, e a equipe é acusada de ter plantado algumas espécies nos seus jardins sem a necessária regulamentação. Uma matéria também publicada no *Novojornal* reitera a nossa fala:

Pessoas ligadas a área informam que a muito as atividades do Inhotim vinham sendo acompanhadas de perto pelas autoridades do setor, porém, com a utilização indevida do nome da ICMBio para retirar Palmeiras de uma Área de Proteção Permanente (APP) junto a nascente de um rio no Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros, percebeu-se que Bernardo não tem limites. Até mesmo os principais assessores de Bernardo na área de Botânica, como o ex-curador do Instituto Inhotim Prof. Dr. Eduardo Gomes Gonçalves, foi obrigado a retirar-se do recém criado Jardim Botânico devido as irregularidades praticadas. O professor Gonçalves foi inclusive o subscritor de uma das mais pesadas críticas as práticas adotadas. O envolvimento de Bernardo com pessoas conhecidas no setor de botânica pela prática e comércio ilegal de espécies levou o IBAMA MG a comunicar e solicitar do Departamento de Biopirataria da Polícia Federal uma rigorosa investigação.¹⁶

Em setembro de 2009, o crítico e professor de arte Paulo Sérgio Duarte rebateu as críticas e acusações direcionadas ao museu. Além de expor a sua posição, defendeu a iniciativa de Paz com a criação de Inhotim fora do eixo Rio – São Paulo e levantou questionamentos sobre a cultura e o patrimônio no Brasil, no que diz respeito à arte:

Se a coleção tivesse sido construída e cedida em comodato para um órgão

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO (INHOTIM). **Meio ambiente**. Sala verde. Disponível em: <[http://www.inhotim.org.br/uploads/File/meio%20ambiente/Sala%20Verde%2024\(1\).pdf](http://www.inhotim.org.br/uploads/File/meio%20ambiente/Sala%20Verde%2024(1).pdf)>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁶ JUSBRASIL. Disponível em: **PF, MP, ibama e Icmbio apuram irregularidades do inhotim**. <<http://novo-jornal.jusbrasil.com.br/politica/8861557/pf-mp-ibama-e-icmbio-apuram-irregularidades-do-inhotim>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

público, com o ônus no orçamento público que isso acarretaria, e não tivesse sido objeto de um pesado investimento patrimonial num ambiente exemplar e com edificações igualmente exemplares para abrigar as obras seria tratada de forma diferente como o são as diversas coleções cedidas a museus em São Paulo e no Rio de Janeiro. Lembro que a cessão em comodato não é doação, transfere-se ao órgão mantenedor todos os ônus de preservação, conservação e proteção (segurança) decorrentes da existência da coleção e conserva-se o direito de propriedade e de herança sobre o patrimônio cedido.

Por último, e talvez o mais importante, se o Centro de Inhotim e sua coleção tivessem sido construídos com recursos oriundos dos tesouros > públicos por meio de renúncia fiscal, as chamadas leis de "incentivo à cultura" e ocupassem terrenos e prédios públicos, talvez não estivessem sendo atacados. Isenções fiscais das quais gozam todos os jornais na compra do papel usado na sua impressão.¹⁷

Fato é que, até o presente momento, essas denúncias e as consequentes investigações continuam em processo de averiguação no estado de Minas Gerais, mas as matérias e os rumores se extinguíram, e hoje não são mais veiculadas informações que comprometam o museu e o empresário, como ocorreu especialmente no ano de 2008.

Em contrapartida, desde 2008, concomitante com as denúncias, o museu investe em ações, projetos, muitos de cunho educativo, e pesquisas no âmbito da arte contemporânea. Um exemplo disso é o programa Laboratório Inhotim Brumadinho:

Entre os programas do Educativo Inhotim, destaca-se o ‘Laboratório Inhotim, Brumadinho’. O programa promove o conhecimento da arte por jovens da rede escolar de Brumadinho e cidades vizinhas e fomenta a interação dos participantes com a produção artística contemporânea presente no museu, assim como com as diferentes manifestações da cultura local.¹⁸

O Inhotim desenvolve programas e projetos nas áreas de cultura e sociedade, sem se desvencilhar do foco na arte e na educação, e com a participação de novas parcerias e convênios firmados desde 2008. Esses eventos começaram com movimentos locais, em Brumadinho, e hoje abrem espaço para grupos, bandas e movimentos culturais de visibilidade nacional e internacional, abertos a todos os visitantes:

¹⁷ CANAL CONTEMPORANEO. **Archives**. 2009. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2009_09.html>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁸ MINAS GERAIS (Estado). **Museu do inhotim**. Disponível em: <<http://www.mg.gov.br/governomg/portal/c/governomg/conheca-minas/5663-turismo/5234-museu-do-inhotim/5146/5240>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Em 2008, o Inhotim, em parceria com mais de 30 representantes culturais, bandas, grupos musicais, músicos independentes, associações e estabelecimentos culturais de Brumadinho, criou o projeto ‘Brumadinho: uma cidade musical’. O programa promove a potencialização das ações que envolvem a música e as manifestações culturais da cidade. Um bom exemplo é o Coral Inhotim Encanto e a Iniciação Musical desenvolvidos com as quatro bandas existentes no município. Os Corais Inhotim Encanto Infantil, Juvenil e Adulto reúnem 100 pessoas, moradoras do município de Brumadinho, e é uma parceria entre o Inhotim, Fundação Madrigal Renascentista, Prefeitura de Brumadinho e a Corporação Musical Banda São Sebastião.¹⁹

Segundo Jochen Volz – diretor artístico do Inhotim no período de 2004 a 2012 –, a ideia era transformar o museu em um empreendimento autossustentável, com infraestrutura para os visitantes permanecerem mais tempo no local, com atrações, pesquisas, cursos, eventos e com a participação dos próprios artistas nas práticas de desenvolvimento da arte e da pesquisa. Isso já vem acontecendo, com shows culturais nos fins de semana, cursos e seminários esporádicos, além da infraestrutura que Paz está construindo para melhor atender a visitantes e pesquisadores. Em entrevista concedida em janeiro de 2013 à Revista KAZA, Bernardo Paz fala mais dos seus planos para o museu e arredores:

Vamos criar 1.600 leitos nos próximos anos. Não é só hotel de luxo que vamos ter. Teremos hotéis para as classes B e C, e albergue para estudantes. Tudo com bom gosto. Vou transformar Inhotim em uma empresa nos moldes da Disney, dedicada à arte, educação e cidadania.²⁰

É comum e recorrente encontrarmos, em publicações, sites, catálogos e reportagens sobre o museu, o emprego do termo *destino*, em contextos como “Inhotim inaugurava novos destinos”, “Inhotim, um destino”. Acreditamos que esse uso decorre do fato de, realmente, esse museu se colocar como um lugar de “parada” e de turismo, pois, como vimos no próprio comentário de Bernardo Paz, existe a intenção de transformar o museu em um local como a Disney, porém dedicado “à arte, educação e cidadania”. A comparação de Paz, entretanto, leva-nos imediatamente a pensar na questão do turismo e do entretenimento nos moldes da Disney, isto é,

¹⁹ ibidem

²⁰ REVIS TAKAZA. **A Babilônia arquitetônica de Inhotim**. Disponível em: <<http://revistakaza.tecto.com.br/Zoom/2013/01/29/A-Babilonia-arquitetonica-de-Inhotim>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Inhotim, um destino turístico, e não um lugar de uma breve visita. Entretanto, ao mesmo tempo em que se apresenta como um local aberto ao público, o acesso a Inhotim oferece grandes dificuldades, como a distância, que envolve tempo e valores elevados para o trajeto até a localidade, e o custo para permanência no espaço durante a visitação (entrada e alimentação), pois não podemos sair do museu e retornar sem efetuar um novo pagamento, e é proibido ao visitante ingressar portando alimentação ou bebida.

Essa referência ao museu como um *destino* está calcada e centralizada também na ideia de permanência, pois, hoje, é impossível uma visita completa a esse museu em uma parte do dia ou mesmo em um único dia. Ela ainda exige disposição e preparo físico, tanto para visualizar as obras e os pavilhões, como para apreciar todo o complexo botânico e educativo.

A iniciativa de construção de um museu fora do centro precede a iniciativa de Paz. Um exemplo disso é a Fundação Chinati – museu de arte contemporânea localizado em Marfa, no Texas, e que teve como um dos fundadores o artista minimalista Donald Judd.

Judd foi um artista nova-iorquino, que, em 1970, alugou uma casa em Marfa e, em 1979, com o auxílio do Dia Art Foundation, comprou uma área próxima à cidade, com cerca de 340 hectares, que incluía prédios abandonados do antigo Exército dos EUA, Fort D.A. Russell. A Fundação Chinati foi aberta ao público em 1986 como uma fundação de arte sem fins lucrativos. A coleção permanente era composta por obras, em grande escala, de artistas, tanto do cenário nacional, como do internacional, que eram postas ao ar livre ou em pavilhões feitos de alumínio e em concreto em dois galpões de artilharia restaurados. Para o artista, o museu deveria fomentar a comunicação entre arte, arquitetura e natureza de forma harmônica e dialógica. Esse museu, assim como Inhotim, recebe obras permanentes e transitórias de vários artistas e se consolidou e conquistou credibilidade especialmente por se encontrar afastado dos grandes centros e por receber obras distintas no mesmo espaço – característica hoje muito semelhante ao que acontece com Inhotim. Acreditamos que a distância favorece a diversidade de artistas e de obras, que se encontram reunidos em um mesmo espaço, o que revela também a não necessidade de haver uma unidade entre artistas e obras.

Pensamos que o que interessa e revela a força desses dois museus é a possibilidade de se travar um diálogo entre o diferente e, assim, fomentar o embate com a estranheza entre artistas e obras contemporâneas em um único espaço museológico.

Entendemos que o intuito de Inhotim se firmar como um destino e um sítio turístico justifica a intenção da equipe de construir uma rede de hospedagens e continuar mantendo práticas de fomentar o estudo, a pesquisa, a ampliação do acervo, mas, sobretudo, fazer com que o visitante permaneça mais tempo no local.

Para o visitante, o espaço do museu se constitui em um lugar de passeio, lazer ou turismo antes mesmo de chegar ao destino, pois existe um cenário no qual o espaço cede lugar ao tempo de contemplação como medida de todas as coisas. Inhotim é também um local que incita o movimento em função de vários quesitos marcados pela própria particularidade e especificidade da sua constituição. Como se encontra distante do grande centro – Belo Horizonte –, existe a necessidade de o visitante se deslocar de carro ou de ônibus da capital mineira até o local. Esse deslocamento envolve diversos trajetos, e o visitante pode escolher o que lhe for mais conveniente, desde uma via de trânsito rápido, até um itinerário por condomínios, com estrada por entre matas e lugarejos, onde ele pode apreciar a natureza e fazer paradas em restaurantes e lanchonetes até chegar à cidade de Brumadinho e, posteriormente, a Inhotim. Talvez esse seja mais um dos fatores que tenham colaborado para a consolidação desse museu como sítio turístico.

Em Inhotim, logo na recepção o visitante recebe as informações dos funcionários acerca da abrangência do espaço e das formas de locomoção, a pé ou de carro elétrico. Este transporte, que é alugado, percorre um trajeto definido (que se encontra sempre em expansão), levando a algumas galerias mais afastadas, de acesso mais íngreme, cujo valor de entrada é cobrado à parte. Logo depois, o visitante recebe um mapa²¹ com informações sobre as galerias e os serviços oferecidos pelo museu. Entretanto o visitante²², mesmo direcionado pelas informações e com o mapa funcionando como uma bússola, ele não precisa, necessariamente, seguir um roteiro de percurso ditado e enumerado pelo mapa. Cabe-lhe, na verdade, fazer a sua própria seleção de forma aleatória, particular e de predileção, seja pelos jardins, contendo ou não obras expostas, seja pelos lagos, restaurantes, lanchonetes, seja por entre os pavilhões que rompem o espaço e “rasgam” a mata fortuitamente. Ou seja: o visitante tem total liberdade para selecionar e montar o roteiro da sua visita durante o horário de funcionamento do museu.

²¹ INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO (INHOTIM). **Mapa parque**. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/uploads/Noticias/mapa-parque.htm>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²² Espectador/visitante - esses dois termos serão por utilizados, para se referir àquele que visita o museu.

O fato de o visitante em Inhotim ter a opção de elaborar o seu próprio roteiro altera significativamente a sua experiência com o espaço, pois, caso faça a visita a pé, ele pode estabelecer o percurso de acordo com seu próprio ritmo, apreciando os pavilhões, fazendo caminhadas, paradas para lanche e descanso.

Inhotim, por sua biodiversidade, grandiosidade e variedade artística, pode ser visitado por quaisquer pessoas, mesmo aquelas que não se interessam avidamente por arte, pois a sua localização, as matas, as trilhas entre uma galeria e outra por si só já proporcionam passeio, descontração e lazer ao visitante.

Hoje, Inhotim é considerado o maior museu a céu aberto da América Latina,²³ com um acervo de, aproximadamente, quinhentas obras, de cem artistas de renome nacional e internacional. As obras são distribuídas entre galerias, pavilhões e jardins externos, segundo uma lógica de apropriação do espaço físico. O museu recebe obras permanentes e transitórias, e é a equipe que decide o que vai ser exposto durante um período de, aproximadamente, dois anos (obras transitórias) nas galerias e jardins externos. Até o presente momento, o museu conta com 21 galerias²⁴, intituladas: Praça, Cildo Meireles, Rivane Neuenschwander, Adriana Varejão, Valeska Soares, Galpão Cardiff e Miller, Marilá Dardot, Cosmococa, Fonte, Lézar, Mata, True Rouge, Doris Salcedo, Miguel Rio Branco, Matthew Barney, Doug Aitken, Marcenaria, Lago, e, em setembro de 2012, foi inaugurada a Galeria Tunga e a Galeria Teteia, que recebe obras da artista Lygia Pape. Algumas dessas galerias recebem apenas uma obra de arte ou obras de um único artista, como é o caso das obras de Valeska Soares, Cardiff e Miller, Adriana Varejão, Matthew Barney, Doris Salcedo, Doug Aitken. Outras galerias recebem obras transitórias, como Fonte, Mata, Praça e Lago, e obras de mais de um artista em seu interior.

Inhotim expõe ainda obras de alguns artistas, que se distribuem, tanto no interior das galerias, como na parte externa (a céu aberto), entre eles: Adriana Varejão, Valeska Soares, Cildo Meireles, Matthew Barney, Doug Aitken, Janet Cardiff, Jonh Ahearn e Rigoberto Torres, Marepe, Chris Bruden, Giuseppe Penone, Miguel Rio Branco, Tunga, Waltércio Caldas, Jarbas Lopes, Amilcar de Castro, Dan Graham, Simon Starling, Jorge Macchi, Doris Salcedo, Pipilotti

²³ Parte dos jardins foi projetada pelo paisagista Roberto Burle Marx; os pavilhões são pensados e executados por arquitetos distintos, de acordo com o projeto de cada artista e respectiva(s) obra(s) que irão compor o espaço.

²⁴ INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO (INHOTIM). **Mapa parque**. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/uploads/Noticias/mapa-parque.htm>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Rist, Yayoi Kusama, Helio Oiticica, entre outros.

A ideia, segundo a curadoria, é construir novos pavilhões até o final de 2014, para receber obras de artistas que estão despontando no cenário contemporâneo, ou que já tenham uma trajetória artística consolidada. Segundo Sílas Marti, da Folha de São Paulo, o artista paulistano Nuno Ramos²⁵ vai ganhar um pavilhão permanente em 2014²⁶. Já está prevista a construção de mais dois pavilhões, um para o artista dinamarquês Olafur Eliasson (que já tem obras expostas nos jardins de Inhotim) e outro para a fotógrafa Cláudia Andujar, cujas fotos descrevem a sua trajetória com os índios yanomami, trabalho que vem desenvolvendo desde os anos 1970.

Todavia sabemos que não é somente o Inhotim que adota essa estrutura arquitetônica para apresentar a arte e estabelecer uma cumplicidade entre o artista e a instituição. Essa é uma prática paralela à constituição dos museus e de suas necessidades ao longo dos tempos, pois as condições tecnológicas, os tipos de suportes utilizados e incorporados às obras, entre outras características, fazem com que a instituição repense a nomeação e (re)adequação dos espaços e suas atribuições segundo as necessidades. Isso tem acontecido não só no Brasil, como, também, no cenário internacional, como nos informa Ricardo Basbaum:

[...] as mudanças de concepção museológica basicamente acompanham as transformações artísticas, indicando o deslocamento das questões conceituais e de linguagem, que informam e conformam as obras, para os parâmetros conceituais e arquitetônicos que constituem o museu. Claro que não se pode acreditar aqui de modo absoluto na simplificação e linearidade deste processo, já que sobretudo a arquitetura possui sua dimensão investigativa e conceitual propriamente autônoma, assim como já se estabeleceu um corpo de estudos museológicos e curatoriais capaz de se emancipar em relação à obra de arte enquanto finalidade fechada; e, sobretudo, pode-se alinhar exemplos em que as conquistas do espaço arquitetônico e concepção museológica trouxeram à cena novos espaços e ferramentas para que certas obras fossem efetivadas, invertendo a unidirecionalidade do processo. Mas, entretanto, é preciso ter clara a existência de uma especificidade do museu em responder às transformações prioritárias das obras enquanto mudanças conceituais e discursivas que irão informar o quadro teórico geral da arte – sendo, portanto, seguidas pelas outras disciplinas (daí a importância de se referir sempre, de modo concreto, às obras). Certamente, seria mais exato perceber que obra e museu estabelecem uma relação dinâmica, de mútua implicação: sob uma perspectiva contemporânea.²⁷

²⁵ RAMOS, N. Disponível em: <<http://www.nunoramos.com.br/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²⁶ FOLHA UOL. **Em 2014 Nuno Ramos terá pavilhão em Inhotim**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1143918-em-2014-nuno-ramos-tera-pavilhao-em-inhotim.shtml>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²⁷ BASBAUM, Ricardo. **Perspectivas para o museu no século XXI**. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/painel/artigos/rb_museus/>. Acesso em: 04 jul. 2012.

É importante dizer que, no Brasil, Inhotim é o único que empreende, desde a sua concepção, uma “nova” forma de experimentação do espaço expositivo dada, por exemplo, ao artista, no fazer ou elaborar a obra, e ao espectador para experimentar.

O artista Matthew Barney, por exemplo, apresenta em Inhotim a sua primeira obra elaborada especialmente para um espaço museológico. Também Doug Aitken, com a obra *Sound Pavilion*, tem, em Inhotim, a primeira e única apresentação. Do mesmo modo, artistas, como Rivane Neuenschwander, cuja obra foi montada em uma antiga casa na fazenda da região, mantendo as características do lugar e um jardim preparado com ervas e plantas medicinais; Marilá Dardot, com a obra a céu aberto, com “vasos de flores”, em forma de letras, que são manipulados pelo espectador; Valeska Soares, com um coreto octogonal espelhado e árvores frutíferas ao redor e flores que se refletem no espelho), puderam construir as suas obras em qualidades distintas de um espaço expositivo habitual e durante um tempo permanente – como é o caso das obras dos pavilhões construídos especialmente para o artista: Matthew Barney, Tunga, Lygia Pape, Adriana Varejão, Miguel Rio Branco, entre outros.

Em 2009, um evento em Inhotim marcou a inauguração de mais nove obras permanentes, que deram início a esse conceito particular. Elas são dos artistas: Chris Burden, Doug Aitken, Edgard de Souza, Janet Cardiff & George Bures Miller, Jorge Macchi, Matthew Barney, Rivane Neuenschwander, Valeska Soares e Yayoi Kusama. Em setembro de 2012, o museu recebeu obras de Cristina Iglesias e do cubano Carlos Garaicoa e ainda duas galerias permanentes: Tunga e Lygia Pape.

Ainda segundo Brian O’ Doherty, “chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o *espaço* em si”.²⁸ Essa característica nos impulsiona a pensar obras e artistas contemporâneos em uma relação que se instaura entre continente e conteúdo.

Em Inhotim, deparamos-nos com esse universo onde arquitetura e obra de arte estabelecem uma combinação relacional, ou seja, uma comunicação artística, onde o museu só existe nesse encontro e junção – em contaminação. Inhotim é um museu/galeria a céu aberto, onde cada espaço arquitetado – os pavilhões, as obras expostas nos jardins, os jardins externos, os lagos do parque – foi e é pensado e rearranjado para atender às necessidades de um projeto

²⁸ O’DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 3.

artístico e de características, como a distância entre uma obra e outra, a relação entre o concreto e a natureza, a mata, os jardins. Tudo isso reunido constitui a especificidade de organização do museu, em que a arquitetura é parte indissociável. Assim o espaço arquitetônico dos pavilhões junta-se à obra de arte como uma unidade de discurso, e é isso que, também, nos interessa.

No entanto é importante salientar que, apesar de, em todo o texto, estarmos falando da relação entre o espaço e o museu, que inclui pavilhões, jardins externos, a concepção de botânica (apesar das críticas e das denúncias feitas em 2008-2009, que estão sendo investigadas) é, segundo a equipe do museu, dedicada muito mais à ciência e à pesquisa em benefício e a serviço da arte. Isso parece evidente quando observamos que os jardins são submetidos a um paisagismo especializado que se adapta inicial e definitivamente ao projeto determinado pelas partes envolvidas no planejamento e, assim, apesar das ações dedicadas à botânica (como cultivo, preservação de espécies etc.), o museu visa, sobretudo, à contemplação do espaço destinado para atender à arte contemporânea e, como consequência, a natureza, apesar da sua exuberância, variedade de espécies e cuidados para mantê-la. Em Inhotim, entendemos que o conceito de “natural” é repensado e que existe nos projetos uma tentativa de integração entre o espaço do museu, a galeria e a área natural que o abrange.

Apesar de o museu incitar o movimento, percebemos que poucas obras incitam, efetivamente, a participação do espectador. Ele é confrontado muito mais com a grandiosidade do local e com a diversidade das obras artísticas, juntas, porém, completamente heterogêneas.

As obras são constituídas pela fragmentação, seja no tempo, seja no espaço, sobretudo por falta de integração entre elas, o artista, o pavilhão, o jardim e, enfim, o paisagismo, pois cada pavilhão e o seu entorno foram e são construídos aos moldes de um projeto específico para receber, também, obras exclusivas. Um exemplo claro disso é a Galeria Tunga – que será vista com mais propriedade adiante –, que recebe obras de trinta anos da trajetória do artista, e todas convivem juntas, agora, em Inhotim, em um mesmo espaço. A nosso ver, isso evidencia outra característica do museu, que afeta a experiência corpórea do visitante, pois ele também passa por uma relação de interrupção a cada contemplação, seja passeando pelos jardins, seja entrando ou saindo de pavilhões pelo caminho, nessa convivência e experiência com o espaço.

Inhotim é um museu dedicado à arte contemporânea, abrange obras a partir dos anos 1960, reunindo um acervo considerável, com obras nacionais e internacionais, que,

periodicamente, são atualizadas. Apresenta-se como um museu que contempla um número significativo, em um só espaço, de artistas e obras que nos interessam como objeto de pesquisa, pois pretendemos fazer uma investigação acerca do corpo e seus desdobramentos na arte contemporânea.

É fato que, na última década, aumentou o número de estudos relacionados ao **corpo na arte** e ao **corpo na arte contemporânea**, todavia ainda é pequeno o número de títulos e pesquisas com publicações nacionais sobre o tema. Por isso, este estudo busca aumentar essa especialização e, ainda, fomentar estudos bibliográficos a respeito de Inhotim, que conta com quase nenhuma bibliografia acerca do museu, de suas obras e dos respectivos artistas em interlocução. Este trabalho pretende, sobretudo, dar início a um estudo que estabeleça conexões entre **corpo e arte contemporânea**.

A escolha por Inhotim deve-se às características particulares que favorecem ao espectador a relação espacial com a arte e, ao artista, a exibição de suas obras em qualidades privilegiadas, diferentemente dos museus convencionais no que se refere a tempo, tamanho, forma e espaço da obra e para a obra de arte.

Artistas selecionados em Inhotim

A ideia inicial da pesquisa surgiu eminentemente da intenção de investigar o corpo e os seus desdobramentos na arte contemporânea. A primeira escolha se deu pelo local – Inhotim – um Centro de Arte dedicado exclusivamente à arte contemporânea. Posteriormente a isso, partimos para a seleção dos artistas e das obras que dialogassem de alguma forma com o corpo. Entretanto é importante salientarmos que não estávamos à procura de artistas e obras que apresentassem, necessariamente, o corpo (físico) como proposição em seus trabalhos, mas artistas que expusessem de algum modo o corpo de forma mais ampla em leituras e escrituras específicas e, ao mesmo tempo, diversificadas, para que pudéssemos nos aprofundar no tema proposto e desdobrá-lo.

Diante da profusão de artistas existentes no museu, foi necessário realizar um recorte que viabilizasse a pesquisa. Assim demos início a uma primeira seleção, buscando artistas que apresentassem o corpo como “conteúdo” da sua obra de arte no que se refere aos sentidos e à

experiência como parte constitutiva de suas obras, mas que estivessem sintonizados com procedimentos estético-artísticos que mesclassem matérias de expressão e que rejeitassem uma visão pré-estabelecida da realidade. Artistas, em cujas obras, existisse uma tentativa expressiva antirrealista e mimética, e que enfatizassem a “desmesura”: multiplicidade de signos irreduzíveis à conformação de uma mesma lei ou de uma realidade dominante²⁹.

Dessa seleção, resultaram três artistas/galerias do museu com suas respectivas obras: Valeska Soares – *Folly*; Matthew Barney – *De Lama Lâmina*; e Janet Cardiff e George Bures Miller – *The Murder of Crows*.

Entretanto, durante o desenvolvimento dos estudos e, sobretudo após as considerações feitas pela Banca de Qualificação, entendemos que, diante do grande número de artistas/obras que o museu abrange, essa escolha se fazia muito diminuta para abarcar o nosso intento e proporcionar, como consequência, os resultados pretendidos. Assim, a partir daquele momento elegemos mais três artistas com a finalidade de obter mais subsídios para consolidação da pesquisa. Então selecionamos os artistas/obras/galerias: Yayoi Kusama – *Narcissus Garden*; Tunga – *True Rouge e Galeria Tunga*, com oito obras, aprofundando-nos mais em: *Ão*, *Lézart*, *Palindromo Incesto*, *À La Lumière de Deux Mondes*, *Nociferatu*, *Cooking Crystals Expanded*, e ainda duas de suas obras expostas nos jardins às quais nos dedicamos mais: a obra sem título da série *Vanguarda Viperina* e, por fim o artista Doug Aitken – *Sound Pavilion*. Finalizamos, assim, a nossa seleção.

O conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin³⁰ se colocou como uma importante ferramenta para a compreensão da relação dos artistas selecionados. Bakhtin compreende a linguagem (e aqui no caso a arte e o corpo) como uma expressão essencialmente condicionada pela presença do "outro", que desencadeia uma relação de diálogo entre inúmeros signos. Segundo Barros³¹, uma das categorias que fazem parte desse conceito de dialogismo desenvolvido por Bakhtin seria o princípio da intertextualidade, definido como a incorporação de

²⁹ PEIXOTO, N. B. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, A. (Org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. RJ: Ed. 34, 1993. p. 237-252.

³⁰ BRAIT, B. Mikhail Bakhtin: o discurso na vida e o discurso na arte. In: DIETZSCH, M. J. (Org.). **Espaços da linguagem na educação**. São Paulo: Humanitas, 1999. p. 11-39.

³¹ BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L.P.; FIORIN, J. L. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994. p. 04.

um texto em outro, seja reproduzindo o sentido incorporado, seja transformando-o seja, ainda, transtornando-o.

A profusão de referências intertextuais nos artistas escolhidos funcionou como um processo poético, múltiplo, pelo qual a obra de arte passou a ser entendida, essencialmente, por meio dessa abertura histórica e dialógica.

A proposta foi então procurar compreender os artistas em um "diálogo" com as suas obras expostas em Inhotim e também outras (desses mesmos artistas) para além do museu. Entretanto, diante da extensão e dimensão da proposta, foi necessário delimitarmos um pouco mais o recorte analítico proposto. Por isso, também, elegemos o corpo, como operador conceitual que nos permitiu lançar um olhar com recorte mais delimitado e dirigido para nosso objeto.

Estrutura

O presente trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro, intitulado *O corpo na arte contemporânea entrelugares: presença e ausência*, parte da premissa de que a irrupção do corpo no contemporâneo mais do que nunca se manifesta nas mais diferentes áreas em razão das suas próprias características – uma natureza híbrida e muitas vezes desterritorializada. Para discutir esse tema lançamos mão de parte das teorias elaboradas por Deleuze e Guattari³² acerca do CsO – corpo “desorganizado” e em busca da imanência. Nesse capítulo também trabalhamos sobre o sujeito que coabita esse corpo e como as transformações e urgências contemporâneas contribuem com a formação/dissolução desse sujeito. Para contemplar essa questão, selecionamos os teóricos Spinoza, Foucault (que também trabalha com a questão do corpo) e Hélia Borges. Por fim, tentamos traçar uma relação entre esse corpo e a arte contemporânea diante desse contexto também híbrido, móvel e em fluxo.

Do segundo ao quarto capítulo, dedicamo-nos às discussões, análises e aos diálogos travados entre os artistas e suas obras. Assim, em cada um desses capítulos (2, 3, 4) selecionamos dois artistas para promover uma análise entre as suas obras expostas em Inhotim e outras obras de cada um dos artistas que pudessem nos oferecer possíveis afinidades e, ao mesmo tempo, levantar questionamentos acerca do corpo e dos seus desdobramentos. O segundo capítulo, *O corpo*

³² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3.

refletido, é destinado às artistas Valeska Soares e Yayoi Kusama e as suas respectivas obras *Folly* e *Narcissus Garden*. Nesse capítulo, a questão do corpo e as suas reflexões, seja nas superfícies refletoras, seja no outro como espelho de si próprio, seja defronte do espelho, são confrontadas e analisadas como forma de compreender esse corpo dividido entre real e imaginário, visível e invisível na obra de arte.

O terceiro capítulo, *O corpo híbrido: em choque/em xeque*, é dedicado aos artistas Matthew Barney com a obra *De Lama Lâmina* e Tunga (desse artista trabalhamos com a Galeria de mesmo nome e a *True Rouge* – que confere também o nome da obra). Já na análise desses artistas, o corpo é literalmente colocado em xeque ou em choque, pois ambos vão apresentar em suas obras o estranhamento pelos corpos mutilados, por gêneros híbridos e transtornados e uma forte relação entre vida e morte. Nesse capítulo, abordamos a transitoriedade da vida e os corpos que, ao mesmo tempo em que são orgânicos, carregam traços imateriais. Corpos que tanto urgem pelo novo, criticam o obsoleto e também prezam pela alquimia e pelas questões da natureza.

O quarto e último capítulo, intitulado *Geografias espaciais e narrativas audiovisuais*, traz um diálogo entre o casal de artistas canadenses Janet Cardiff e George Bures Miller com a obra *The Murder of Crows* e o artista Doug Aitken com *Sound Pavilion*. Aqui, a questão da tecnologia sonora e audiovisual é colocada em relevância e, também em questionamentos, pois, ao mesmo tempo em que se torna necessária no cotidiano das pessoas, se torna uma cólera, um vício para muitos. Ambos os artistas estudam a inserção da tecnologia como mediação corporal da obra de arte e, assim, eles nos fornecem subsídios para entendermos e avaliarmos esse corpo em fluxo constante e que transborda entre sangue e fios.

É importante salientarmos que, embora a temática do corpo seja de suma importância para a arte contemporânea, a bibliografia sobre o assunto, especialmente em português, é reduzida, já que encontramos poucos livros que tratam especificamente do tema. Outra questão também não menos importante é o fato de haver poucos estudos sobre o Inhotim.

Diante disso, acreditamos que este estudo vai ao encontro de duas grandes urgências: fomentar a pesquisa no que se refere ao corpo na arte contemporânea e contribuir para o conhecimento dos artistas que expõem em Inhotim e a divulgação das suas obras.

CAPÍTULO I - O CORPO NA ARTE CONTEMPORÂNEA ENTRELUGARES: PRESENÇA E AUSÊNCIA

O corpo hoje é discutido, pesquisado e está presente em várias áreas do saber; ele já se tornou questão de estudo e análises no âmbito do contemporâneo, em razão, sobretudo, das suas características. O corpo se apresenta como um elemento híbrido por natureza (ele existe como biológico, social e maquínico), não se enquadrando mais em padrões prefixados ou em categorias. O corpo, assim como o sujeito, é caracterizado pela desterritorialização, fluidez e, como revelam Bartolo³³, Deleuze e Guattari³⁴, José Gil³⁵, entre outros, é também completamente fragmentado: precede de identidades múltiplas e intercessões, tanto advindas do meio, do outro, como de si próprio. Essa fragmentação e hibridação nos levam a pensar, pelo próprio fluxo que o envolve, que esse corpo só pode ser, existir, por meio de um “atravessar” ininterrupto de acontecimentos³⁶ que, para Deleuze, é dado especialmente pela singularidade que equivale a “essencialmente pré-individual, não-pessoal, aconceitual. A singularidade é completamente indiferente ao individual e ao coletivo, ao pessoal e ao impessoal, ao particular e ao geral – e às suas oposições”.³⁷ E, ao mesmo tempo, esse corpo está (imerso) na busca pelo desejo, na intenção plena de ser potencializado, assim como o sujeito que investiga os novos mecanismos e processos de subjetivação na estesia. Tratamos, então, não de um corpo amorfo, mas de um corpo permissivo a vários diálogos.

No âmbito da arte, como afirma Jeudy, “dos escritos de Leonardo da Vinci às performances de Orlan, o tratamento estético do corpo humano terá sofrido todas as metamorfoses inimagináveis”.³⁸

Assim, a noção de um corpo que se manifesta por meio do acontecimento³⁹ é algo que

³³ BARTOLO, José. **Corpo e sentido** – estudos intersemióticos. Covilhã: Livros LabCom, 2007.

³⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, 1996, op. cit.

³⁵ GIL, J. **Metamorfoses do corpo, relógio d'água**. Lisboa, 1997. p. 185.

³⁶ “O modo do Acontecimento é o problemático. Não se deve dizer que há acontecimentos problemáticos, mas que os acontecimentos concernem exclusivamente aos problemas e definem as suas condições. [...] O acontecimento por si mesmo é problemático e problematizante” (DELEUZE, 1974. p. 57).

³⁷ Ibidem. p. 55

³⁸ JEUDY, H.-P. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 26.

³⁹ O conceito de acontecimento nasce de uma distinção de origem estoica: “não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal num estado de coisas” in: ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. p. 16.

acontece durante, e, ao mesmo tempo em que se origina, se consolida pelas partes. Ou seja, ele é constituído por meio da fragmentação e, muitas vezes, pela falta de unidade. É um corpo dinâmico, que cria vida no seu fazer contínuo.

Diante do exposto nos apropriamos de conceitos, como “devir”, “acontecimento”, entre outros trabalhados pelos teóricos Deleuze e Guattari⁴⁰, para melhor entender, investigar que corpo(s) é (são) esse(s) e quais as suas especificidades e urgências. Para isso selecionamos como ponto de partida as considerações de Antonin Artaud⁴¹, as quais foram desenvolvidas pelos teóricos acerca do “corpo sem órgãos” (CsO), como uma possibilidade de encontrar respostas a esse corpo que almejamos avaliar.

Artaud, em 1947, se revolta em relação aos órgãos do corpo – “porque achem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do que um órgão”.⁴² E assim surge a ideia do CsO – Corpo que ultrapassa a organicidade, as amarras e os seus próprios “limites”. Dada a disposição do organismo e a unicidade do corpo, ele (o corpo) irá caminhar em outro sentido, em direção a uma constituição fragmentada de si mesmo, porém atravessada intrinsecamente pelo desejo e transformando-se em um lugar de devir e permanência: “o CsO é o campo da imanência e do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)”⁴³.

Então a escolha de trabalhar com o conceito de CsO, pois acreditamos que o corpo não deixou de ser orgânico, mas, como elucidaremos, ele ultrapassa e transgride esse âmbito. Hoje o corpo se transmuta e pode ser vários: um corpo tecnológico, um corpo maquínico, um corpo pós-orgânico, um corpo sintético, entre outros. Assim ele se insere em novos desafios, especialmente o corpo contemporâneo, mas podemos ver esse cenário ainda mais intensificado a partir dos anos de 1980.

O CsO, segundo o dicionário de Deleuze,

Para além do organismo, mas também como limite de corpo vivido, há o que Artaud descobriu e nomeou: corpo sem órgãos. ‘O corpo é corpo Ele é único E não precisa de órgãos O corpo nunca é um organismo’. O corpo sem órgãos opõe-se menos aos órgãos do que a essa organização de órgãos chamada

⁴⁰ DELEUZE; GUATTARI, 1996, op. cit.

⁴¹ ARTAUD, A. Linguagem e vida. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, S. (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1995.

⁴² ARTAUD, A. **Para acabar de vez com o juízo de deus e o teatro da crueldade**. Lisboa: Ed. & Etc., 1975.

⁴³ DELEUZE; GUATTARI, 1996, op. cit. p. 15.

organismo. É um corpo intenso, intensivo. É percorrido por uma onda que traça no corpo níveis ou limiares segundo variações de sua amplitude. O corpo não tem, portanto, órgãos, mas limiares ou níveis.⁴⁴

Ainda segundo as definições de Deleuze e Guattari, o corpo funciona como uma máquina, que trabalha para fins produtivos e, quando ele se torna um organismo, acontece o que entendemos acerca do sujeito atrofiado: o corpo se torna capturado por uma lógica capitalística e perde, em decorrência disso, o seu poder de ressignificação, de potência e, como consequência, se torna um mero operador de fazeres e executor de funções viciadas, com finalidades impostas e prescritas moral e socialmente. O desejo então lhe é tolhido.

Adaptado para favorecer e alimentar essa lógica estanque, o corpo-organismo (organizado) se torna fraco, indefeso, doente de si mesmo e inimigo não dos seus próprios órgãos, mas do organismo que o sustenta e o restringe. Isso explica a revolta de Artaud em 1947, pois, com o desejo estanque, o corpo não consegue expandir, transtornar, e a sua capacidade é estagnada. A forma encontrada, então, para proporcionar a estesia e a vivacidade perdida está na criação de um CsO para si – um corpo que recusa o organismo, como efeito das suas restrições, capturas e da sua instrumentalização. O CsO, portanto, é ordenado na busca por intensidade e desejo e, na produtividade sobre a falência do organismo, não é mais dependente e se torna um conjunto de sensações, vivo, pulsante e intensivo.

Percebemos que o desvencilhamento do corpo e de seus órgãos é um discurso de resistência e ruptura com os padrões viciados na experiência do organismo. É proporcionar aos órgãos do corpo novos rearranjos, só que agora investidos de desejo, pois, na medida em que a potência se consolida no CsO, ela não pode mais ser afetada ou enfraquecida. A intensidade decompõe esse corpo, que é reprimido e sucumbido pelo organismo, e o desorganiza para favorecer a imersão nessa intensidade pulsante.

Assim o CsO não está vinculado à normatividade e aos valores impostos e, por isso, ele é rebelde, revolucionário, anarquista, pois deseja resgatar a sua potência de existir e romper com as armadilhas; ele é devir, é “poder de transformação e devir”,⁴⁵ livre e aberto a experimentações. O corpo, da experiência com a sua própria força de agir, tem, assim, a sua capacidade criativa e afetiva aumentada. Luiz Fuganti complementa: “eu crio um corpo que não perde o devir, um

⁴⁴ ZOURABICHVILI, 2004, op. cit. p. 30.

⁴⁵ GIL, 1997., op cit., p. 185

corpo em acontecimento, que é condição de si próprio. Os órgãos se tornam meios de mim mesmo. Abrir as portas do corpo para a vida potente e fechar para as armadilhas”.⁴⁶ Eis a intensa e experimental aventura do corpo.

Para Bartolo, o CsO “não é um corpo, é um processo que percorre o corpo, é uma intensidade”.⁴⁷ Essa afirmação retoma a questão do acontecimento – que só existe sendo, durante. Se o CsO, como dissemos, é movido pelo devir e pela intensidade, é fato que acontecimentos distintos influenciam positiva ou negativamente esse corpo, porém tudo ocorre por meio de um desejo e movido por uma energia.

O CsO diz (de) e reflete sobre o corpo contemporâneo, a nosso ver, porque ele é um corpo desorganizado ou é aquele que se desorganiza na busca de encontros e respostas aos seus anseios, uma das suas características. A intensidade também é discutida em diversos corpos nomeados por Deleuze e Guattari, como no corpo hipocondríaco, drogado, masoquista, entre outros, e, em todos eles, a potência, o devir e o desejo funcionam como mola propulsora na construção de um CsO: “o prazer é a afecção de uma pessoa ou de um sujeito, é o único meio para uma pessoa ‘se encontrar’”.⁴⁸ E tudo isso tem a ver com a criação de um CsO onde as intensidades aconteçam e façam com que não exista nem o fora, nem o dentro; não exista nem o eu nem o outro em relação às singularidades pessoais, pois o campo da imanência não é mais o território do eu, o seu interior, assim como também não deriva do exterior; tudo isso porque interior e exterior se fundem e se tornam constantes nesse campo. Assim, o desejo não pode ser tratado como uma falta interior, ou então o prazer ser delongado para prolongar uma sensação que vem do exterior, mas o oposto disso é possibilitar a construção de um CsO intensivo, onde nada falta ao desejo, pois ele não se pauta em exterior ou interior, apenas.

O campo da imanência é construído, constituído, por meio de diversas e distintas formações sociais que reinam em cada corpo e, ainda, pelos diferentes agenciamentos que o atravessam, que vão desde o místico, o doente, o artístico até o político, e todos, sem exceção, possuem um CsO como consequência, também, distinto. Desse arranjo e dessas formações e agenciamentos pode surgir um CsO que entendemos como Frankenstein, contendo anomalias ou

⁴⁶ ECA USP. **Sala preta**. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF07/SP07_09.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2013.

⁴⁷ BARTOLO, 2007 ., op cit., p. 185.

⁴⁸ DELEUZE; GUATTARI, 1996, op. cit., p. 18

monstruosidades. Sobre isso, Deleuze e Guattari afirmam:

O plano de consistência seria, então, o conjunto de todos os CsO, pura multiplicidade de imanência, da qual um pedaço pode ser chinês, um outro americano, um outro medieval, um outro pequeno-perverso, mas num movimento de desterritorialização generalizada onde cada um pega e faz o que pode, segundo seus gostos, que ele teria conseguido abstrair de um Eu, segundo uma política ou uma estratégia que se teria conseguido abstrair de tal ou qual formação, segundo tal procedimento que seria abstraído de sua origem.⁴⁹

A multiplicidade do corpo supõe a autonomia dos seus gostos, delineando e subjetivando os seus movimentos. Nesse campo de imanência do desejo, podemos distinguir no CsO três categorias segundo, ainda, Deleuze e Guattari:

1) Os CsO que diferem como tipos, gêneros, atributos substanciais, por exemplo o frio do CsO drogado, o dolorífero do CsO masoquista; cada um tem o seu grau 0 como princípio de produção (é a remissão); 2) o que se passa sobre cada tipo de CsO, quer dizer, os modos, as intensidades produzidas, as ondas e vibrações que passam (a latitude); 3) o conjunto eventual de todos os CsO, o plano de consistência (a Ommitudo, às vezes chamado de CsO).⁵⁰

Distinguimos, por exemplo, o corpo hipocondríaco, cujos órgãos são destruídos pelo cérebro do “doente”; o corpo paranoico, onde os órgãos são agredidos por influências externas e fantasmas internos criados pelo corpo; o corpo esquizo, onde se trava uma luta contra o próprio órgão; o corpo drogado, que, por meio de substâncias que proporcionam euforia, letargia e, ao mesmo tempo, são nocivas aos órgãos, vai lentamente sendo afetado e pode chegar à falência de um ou vários dos seus órgãos; o corpo masoquista, em que um ímpeto de desejo se fere ou se deixa ferir fisicamente: um corpo costurado, asfixiado, esfolado, chicoteado.

É fato que esses corpos não utilizam métodos necessariamente eficazes e saudáveis na busca dessa desorganização, mas em todos eles existe uma motivação, um desejo para o efeito e, como consequência, os resultados atingidos a partir dessas ações, comportamentos, condutas, seja a intensidade que envolve o sentimento de dor, seja a de afeto, tudo se encontra como lugar do desejo. Entendemos que pode não haver lógica na ordem masoquista, por exemplo, onde existe o prazer em se mutilar ou sentir dor, mas podemos afirmar que há desejo e intensidade nessa ação, assim como nas outras classes de corpos citados e em todos eles produz-se um CsO, onde, como

⁴⁹ Ibidem, p. 19.

⁵⁰ DELEUZE; GUATTARI, 1996, op. cit., p. 19, 20

afirmam Deleuze e Guattari, não existem intensidades negativas ou contrárias, elas caminham juntas como um fluxo.

O CsO é tão somente um conjunto de válvulas, represas, comportas taças ou vasos comunicantes: um nome próprio para cada um, povoamento do CsO, Metrôpoles, que é preciso manejar com o chicote. O que povoa, o que passa e o que bloqueia?

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas.⁵¹

Ainda no domínio da intensidade, do caráter intensivo, no pensamento de Foucault⁵², Deleuze e Guattari, o corpo é pensado como um campo de forças capaz de atuar com a inversão de signos e ir muito além do campo simbólico. O CsO revela o corpo como uma “máquina desejanter” (Guattari) e pulsante, que ultrapassa seus contornos e transborda os seus limites, e tudo isso parte da sua própria força de agir em um investimento de si mesmo. Para Foucault, esse investimento de e em si visa à fabricação de um sujeito que possa “permanecer livre de qualquer escravidão interna das paixões, e atingir a um modo de ser que pode ser definido pelo pleno gozo de si ou pela soberania de si sobre si mesmo.”⁵³ Entende-se o corpo por ele mesmo, sem dotá-lo de explicações ou conceitos pragmáticos. Não existe um limite, pois o corpo se ressignifica a todo tempo.

Assim, entendemos que o corpo não tem, de forma alguma, por finalidade, matar a si próprio a partir da desorganização do seu organismo ou da sua organicidade, mas, sim, promover, provocar e explorar novas experiências significantes, se permitir novos agenciamentos por meio da desterritorialização – conceito que, na verdade, relaciona-se a este capítulo e permeou toda a nossa pesquisa. Esse conceito (o CsO) ainda nos diz do sujeito e desse corpo que investigamos na arte contemporânea, pois, para Deleuze e Guattari, descolar pontos de subjetivação que nos fixam

⁵¹ DELEUZE; GUATTARI, 1996, op. cit., p. 13

⁵² FOUCAULT, M. A Escrita de si (1983a). In: MOTTA, M. B. da (Org.). **Ética, sexualidade, política: Michel Foucault**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2004. v. V, p. 144-162. (Coleção Ditos & Escritos).

⁵³ FOUCAULT, M. **História da sexualidade: o uso dos prazeres**. 13. ed. São Paulo: Graal, 2009. p. 40.

e nos capturam na realidade se faz por: “arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do seu organismo.”⁵⁴ Esse corpo, claro, é biológico, mas é também um corpo que tem força e que age em busca de respostas e encontros para além do biológico; porque, a nosso ver, ele se manifesta como um corpo vivo, pulsante, que quebra e rompe sucessivamente com as lógicas e os comportamentos dominantes e, por isso, se transforma em um corpo intensivo, um corpo presente na relação consigo, com o outro e com o mundo.

Creemos que a existência desse corpo intensivo que, para Deleuze e Guattari, se consolida na criação de um CsO e, para Foucault, no corpo atento, que declara uma guerrilha contra si mesmo, é alcançado por meio do exercício constante de investigação de si e na procura de meios que possam despertar e ressignificar esse corpo capturado e refém dos moldes e comportamentos hegemônicos que o ditam cultural e socialmente. Assim, é nesse movimento de expansão, de estesia e, sobretudo por meio de um deslocamento desses comportamentos do corpo, que uma atividade ordinária é transformada em um exame e em uma prática corporal que potencializa o seu uso nas relações consigo e com o outro. Como consequência, a arte de si mesmo se articula ao governo de si e dos outros, numa dimensão **ética**, segundo Spinoza⁵⁵, que faz o corpo expandir, não contrair, e **estética**, artística, mas também política da existência e da arte.

Com base ainda no pensamento de Spinoza, percebemos que é essencial produzir uma estética – algo que perdemos quando nos permitimos capturar por essas lógicas hegemônicas que nos fazem exauridos e reprimidos no próprio corpo – no organismo organizado. Para o filósofo André Martins, a experiência é provocada no indivíduo por meio da compreensão. Para ele: “a experiência estética é uma experiência corporal, inclusive quando ela se dá através do pensamento.”⁵⁶

Para melhor entendermos essa dimensão contemporânea do corpo, não podemos nos desvencilhar do sujeito que o coabita; assim, a construção e a dissolução do sujeito podem ser pensadas segundo o cogito de Descartes hoje referendado: “penso, logo existo” – reconhecida a divisão corpo/mente proposta na teoria do filósofo. E é dentro dessa divisão cartesiana contestada por Nietzsche e Spinoza, teóricos que defendem, mesmo com pensamentos distintos em alguns

⁵⁴ DELEUZE; GUATTARI, 1996, op. cit., p. 22.

⁵⁵ SPINOZA, Baruch. de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

⁵⁶ VIMEO. Disponível em: <<http://vimeo.com/71904152>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

pontos de vista acerca do tema, que, para se obter uma ética positiva da vida, é necessário que ocorra uma elevação de potência da totalidade corpo/mente, que essa totalidade só se faz possível (para ambos os teóricos) por meio de uma prática calcada na afetividade. Para tanto, no pensamento de ambos (Nietzsche e Spinoza), assim como vimos anteriormente acontecer (em cada um, a seu modo) também, no pensamento de Foucault, Deleuze e Guattari, o corpo só continua a viver enquanto potência e, por isso, essa potência do humano deve ser intensificada por uma terapia dos afetos.

Para Spinoza a ideia que se faz de corpo/alma se estabelece na totalidade afetiva, ou seja, não existe essa divisão demarcada por Descartes. Segundo o autor (Spinoza), o corpo é composto de outros (vários) corpos, e a mente é pensada como “ideia de corpo” e “ideia da ideia do corpo”⁵⁷, ou seja: a mente, além de ser a consciência por si só, ela ainda processa as afecções do corpo, mantendo-o em equilíbrio. A relação corpo/mente não é colocada de forma causal, como em Descartes, pois nem mente nem corpo age por determinação, imposição de um ou do outro, mas sim em uma relação dada, retroalimentação e simultaneidade, preservando as especificidades que cabe a cada um, no entanto estabelecendo uma dialógica de potências entre o existir, pensar, nas ações, no movimento. Para Spinoza, “por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”.⁵⁸

Para Spinoza, um corpo é, antes de tudo, singular, particular, complexo, e composto também do encontro com outros corpos: “se vários indivíduos contribuem para uma única ação, de tal maneira que sejam todos, em conjunto, a causa de um único efeito, considero-os todos, sob esse aspecto, como uma coisa singular.”⁵⁹ Todavia essa complexidade e singularidade do corpo para Spinoza só pode acontecer pelo conjunto das partes contidas na especificidade que cada corpo possui, e mais, isso só ocorre, também, pelo equilíbrio dessas partes no que se refere ao dentro e fora do corpo, movimento e repouso. O equilíbrio desse corpo em Spinoza depende dessa proporcionalidade.

Assim, no CsO, tratado por Deleuze e Guattari em diálogo com o corpo-afeto de Spinoza, percebemos que esse “equilíbrio” é alcançado por meio do campo da imanência, ou do plano de

⁵⁷ SPINOZA, 2009, op. cit.

⁵⁸ SPINOZA, 2009, op. cit., p. 98.

⁵⁹ Ibidem, p. 15.

consistência, que deve ser construído mesmo com formações ou agenciamentos completamente distintos. Parece-nos que ambos os pensamentos sobre os corpos, aqui tratados de forma distinta por cada um dos teóricos, visam, no entanto, de alguma maneira atingir esse “equilíbrio”, pois eles estão em busca do desejo imanente, e não apenas do prazer momentâneo.

Um spinozista define um corpo em função dos afetos de que ele é capaz de gerar: o ato de afetar e se deixar afetar por outro corpo. Nunca se sabe de antemão de quais afetos um corpo é capaz: "ninguém nunca soube o que pode um corpo";⁶⁰ é preciso experimentar, experienciar. Os encontros para Spinoza são experimentações e não necessariamente envolvem outro ser humano; pode ser encontro com qualquer coisa, por exemplo, uma obra de arte, um livro e, assim, infinitamente, pode ser analisado no CsO como os agenciamentos que atravessam esse corpo. E é nesses encontros, para Spinoza, que um corpo pode potencializar ou despotencializar o outro. Se em um encontro o corpo sentir que sua potência de agir e sua força de existir aumentaram é porque o outro ou a coisa operaram como "intercessores" – uma espécie de interlocutor afetivo.

Mas, diferentemente do CsO, que pode e é afetado por diferentes agenciamentos e devires, não necessariamente positivos ou negativos, mesmo que, por esses atravessamentos diversos no corpo, origine um CsO “desajustado”, ele ainda assim criou para si um CsO. Já para Spinoza esse corpo só pode ser afetado positivamente a partir de ideias produtivas e da realização de bons encontros, pois a passividade e a atividade do corpo estão diretamente atreladas às ideias férteis ou improdutivas que esse corpo alimenta e produz. Adriana Belmonte Moreira reitera esse pensamento:

Com efeito quando Spinoza trata especificamente da mente, esclarece que ela é tanto mais passiva quanto mais ideias confusas e inadequadas tem, e é ativa na medida em que tem maior número de ideias adequadas ou claras e distintas (Cf. Spinoza 15, EIII CPI). Além da relação com a adequação e a inadequação, para ele, a atividade da mente tem uma relação direta com o afeto da alegria.⁶¹

Contudo, segundo Spinoza, o sujeito é impotente no controle dessas ações afetivas positivas ou negativas, ou seja: ele não tem o domínio de conter ou satisfazer esses afetos, pois essas ações ocorrem pelo acaso e, talvez, esse sujeito, mesmo entendendo que certas atitudes e

⁶⁰ Ibidem. Demonstrada à maneira dos geômetras.

⁶¹ FFLCH USP. **Espinosanos**. Disponível em:

<<http://www.fflch.usp.br/df/espinosanos/ARTIGOS/numero%2024/adriana.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

comportamentos são improdutivos, em decorrência do não domínio das ações que afetam esse corpo, às vezes, pode executá-las mesmo assim, pois nem sempre está no seu controle escolher e determinar. Muitas vezes esse corpo/sujeito é influenciado por circunstâncias avessas a ele. Vimos que isso pode ocorrer comumente com o CsO, como o CsO drogado, masoquista ou esquizo, entre outros, pois, como pensam Deleuze e Guattari: “se o desejo não tem o prazer por norma, não é em nome de uma falta que seria impossível remediar, mas, ao contrário, em razão de sua positividade, quer dizer, do plano de consistência que ele traça no decorrer de seu processo.”⁶² Diferentemente de Spinoza, para Deleuze e Guattari não existem intensidades negativas ou contrárias – elas são fluxo. Apenas existem em função do corpo, fruto do seu dinamismo.

Da mesma forma como Foucault, Spinoza também afirma que o sujeito está “aprisionado” a convenções e condutas normativas, que lhe são socialmente descritas e muitas vezes impostas. E, essa normatividade produz uma das causas e efeitos diretos na formação de preconceitos e juízos por parte desses sujeitos acerca de valores e condutas sociais. Um exemplo disso acontece quando executamos uma prática ou uma atividade qualquer, como o percurso de uma viagem, uma pintura, a escrita de um livro, entre outras, e entendemos que a execução dessas práticas demanda etapas de elaboração, como início, meio e fim para sua concretização, mesmo que essas sejam executadas fora da ordem linear. Segundo Spinoza, como esses conceitos já estão, muitas vezes, arraigados na nossa constituição e são reproduzidos diariamente por nós, isso nos impossibilita, muitas vezes, de transcender ou ressignificar.

Todavia acreditamos que a arte tem a capacidade de transcender essas alocações da ideia que se faz universal no pensamento de Spinoza, pois, especialmente a arte contemporânea, desconstrói esse organograma de convenções e confere ao corpo um discurso de resistência a essa lógica normativa da “ideia universal”. A arte tem como propriedade deslocar e desestabilizar o pensar e o fazer corporal dessa dialética no espaço-tempo e, a cada proposição incitada por diferentes artistas, o corpo é percebido em uma sensação outra, pois as respostas de uma fruição artística não se encontram como receita dada, cada experiência não tem necessariamente uma ordem de linearidade entre começo, meio e fim. Muitas vezes as proposições artísticas são

⁶² DELEUZE; GUATTARI, 1996, op. cit., p. 18.

colocadas como um hiato em processo ou, até mesmo, ficam inacabadas propositalmente.

Marcell Mauss⁶³, já em 1934, ressaltava a construção social do corpo, que promove, por exemplo, a valorização de certos atributos em detrimento de outros. Para Mauss, o corpo é o primeiro objeto técnico, ou melhor, meio técnico do homem. Mediação entre nós e o mundo.

Atualmente tem sido fundamental o papel atribuído ao corpo não somente no âmbito da arte, mas também nas mais diversas áreas do saber como esclarecemos inicialmente neste capítulo. O corpo, que, à época das narrativas legitimadoras, ocupava o polo negativo da dicotomia classificatória, agora se libera e se inventa em discussões, em produções que reconfiguram os estatutos de real e irreal, privado e público, natureza e cultura. A discussão induz a pensar os limites do corpo e suas formas de significar e as possibilidades de percepção, como explicamos na possibilidade de criação de um CsO.

Atualmente, entretanto, o corpo se encontra confinado por discursos hegemônicos, distribuídos, em geral, pelos meios de comunicação de massa, que oferecem aos sujeitos um leque de recursos simbólicos, entre os quais um “modelo” corporal, que interfere de forma processual na constituição identitária desses sujeitos.⁶⁴ O corpo pensado hoje, como construção social, é amplamente constituído pelas representações que provêm dos meios de comunicação de massa. Assim, o corpo, parte integrante de nossos processos de subjetivação (já que medeia nossa relação com o mundo), também tem sido construído de forma padronizada e homogeneizada pelos agenciamentos da mídia. Ou seja: a representação do corpo promove uma interface direta com os processos de subjetivação. Os processos midiáticos contemporâneos, ao produzirem uma subjetividade descrita por Guattari e Guattari⁶⁵ como “capitalística”⁶⁶, nos oferecem um padrão dominante do que seria o corpo.

A problemática gerada do confronto com as obras selecionadas e a relação com suas referências possibilitam pensar que corpos não homogeneizados e massificados são possíveis. Buscaremos compreender como esses "outros" corpos e os processos de experiência corpórea que

⁶³ MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. SP: Cosac & Naify, 2004.

⁶⁴ Os meios de comunicação de massa constroem um discurso sobre o corpo, que deve ser jovem, ideal, belo, saudável, e produzem uma espécie de “padrão dominante de representação corporal”, que passa a ser almejado e seguido.

⁶⁵ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998..

⁶⁶ Rolnik e Guattari (1996) acrescenta o sufixo “ístico” a “capitalista” como forma de não priorizar somente o primeiro mundo, mas também o capitalismo periférico e salientar que a produção de subjetividade atua de forma analógica nessas sociedades.

envolvem o discurso sobre os diversos corpos (produzidos pelas experiências e práticas de cada um dos artistas selecionados em Inhotim), na arte atual, bem como as relações com suas referências, serão compreendidos como formas de alteridade a esse corpo ideal difundido e normatizado.

Os artistas e obras selecionados para discussão, todos do acervo de Inhotim, em seu diálogo com outras obras desses mesmos artistas e com uma vitalidade própria do período contemporâneo, promovem (re)configurações corporais que questionam esse corpo capturado.

1.1 Corpo e arte – entre lugares

Desde os movimentos de vanguarda, o corpo surge, cada vez mais, como objeto e sujeito da prática artística. Começam a aparecer tendências que traduzem e antecipam as mudanças produzidas na arte no século XX. Nesse contexto, a arte sofreu profundas reflexões que reconheciam e denunciavam uma relação entre artista criador e espectador passivo, denominada, por Arthur Freitas, “jogo estético tradicional”:

Quando a Primeira Guerra Mundial começou, o que restava da confiança do homem comum do XIX esvaiu ralo abaixo. A loucura humana reacendia aquele comportamento coletivo tão historicamente colecionável: a violência, a revolta, a revolução, a insurreição, em suma, a guerra. E é desse contexto pavoroso que surgem os primeiros artistas europeus que realmente se dão conta da ineficácia do – ainda válido – jogo estético tradicional.⁶⁷

Assim o papel tradicionalmente passivo e unívoco do espectador foi, no século XX, totalmente revisto. É possível afirmar que esse processo renovou o modo da percepção estética e da produção artística.

No final dos anos 1950, depois da série de “ismos” surgida na primeira metade do século, o ideal renascentista de uma arte que copia a realidade está fora de questão. A partir dos anos 1960, muitos artistas, influenciados por Marcel Duchamp, dispensaram a tela, a escultura, o papel e partiram em busca de novas formas de expressão. Não se tratava de lutar por uma alteração na configuração formal das obras, mas, sim, de procurar novos meios poéticos, novas matérias de

⁶⁷ SCRIBD. **Artur Freitas contra arte vanguarda conceitualismo e arte de guerrilha 1969-1973**. p. 39. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/124566827/112024396-Artur-Freitas-Contra-Arte-Vanguarda-Conceitualismo-e-Arte-de-Guerrilha-1969-1973>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

expressão. Os anos 1960 marcaram a crise do suporte artístico tradicional, e, dos anos 1980 até os dias atuais, a arte continua a se transformar, e o corpo, especialmente, ganha um papel preponderante em diversas manifestações artísticas e se coloca como objeto da obra de arte em muitos acontecimentos.

Assim, as possibilidades artísticas se ampliam, e cada artista manifesta o seu estilo e sua tendência sobre o fazer artístico. Isso possibilita uma comunicação entre artistas, suportes e conceitos que suscita multiplicidade na aplicação e concepção da obra de arte. Como ressalta Annateresa Fabris, o “meu” de cada indivíduo só tem sentido quando se comunica com o meu dos outros, quando um gosto particular é confrontado com outros gostos.⁶⁸

A exemplo disso, em Inhotim, artistas completamente díspares, tanto em nacionalidades, quanto em estilos, apresentam suas práticas, como instalação, escultura, vídeo, fotografia, que, combinadas em um espaço comum, muitas vezes único, como nas obras selecionadas para este estudo, permitem a constante revelação da obra enquanto conceito-outro, hibridez, fragmentação e experimento, assim como vimos acontecer na criação de CsO. Isso se assemelha também com o que Fabris denomina como a arte que “está no meio”.⁶⁹ Esta arte atravessa o objeto estético e provoca outro olhar para ele, o qual não se resume no visível, que perpassa, tenciona e o impulsiona para outras possibilidades de ressignificação do ponto inicial e é, mais uma vez, onde o CsO, que, já elucidado, coexiste em várias obras, pois ele está em busca desse desajuste, dessa desorganização, como forma de imanência e desejo de estesia.

Grande parte dos artistas contemporâneos foi influenciada pelas experiências precedentes, que interferiram gradualmente na liberdade estético-constructiva do artista para experimentação, ampliando o processo de concepção, sensação e conceitualização da arte. A partir da década de 70, como afirma Ricardo Basbaum, “a produção desenvolveu estratégias que mantiveram em alta tensão as possibilidades de inserção e intervenção”.⁷⁰ Desde então, são perceptíveis as potencialidades da imagem no mundo hodierno, em razão das constantes mudanças “informático-

⁶⁸ FABRIS, A. Percorrendo veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual. **Revista USP**, São Paulo, n. 40, p. 68-77, dez./fev. 1998/1999. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/40/07-annateresa.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2012.

⁶⁹ Ibid., p. 69.

⁷⁰ BASBAUM, R. (Org.) **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001. p. 12.

midiática(s)”.⁷¹ Basbaum e os artistas procuraram formas de ressignificar essa profusão de imagens que é veiculada diariamente.

Nesse contexto experimental, como é o caso de alguns artistas que se encontram em Inhotim, a arte não se manifesta presa a amarras ou territórios fixos; existe uma despreocupação com a biografia, repertório ou histórico precedente por parte dos artistas, que fazem do presente, agora, lugar efêmero para experimentações de materialidades, incorporação de outras mídias, criatividade, que acontece durante o ato artístico. Em Inhotim foi e é aberto um espaço para testar e avaliar também as potencialidades de outras ideias, outros suportes ou objetos. Inclusive, grande parte das obras que se encontram no museu não é caracterizada pela exclusividade, pois a maioria delas já foi exposta em diversos locais e apresentações pelo mundo e, em Inhotim ganhou, muitas vezes, outro formato e, como consequência, suscita novas intencionalidades e desdobramentos, tanto para o artista, como para o espectador.

Essa profusão de imagens e liberdade promove, no artista, um descompromisso ou uma responsabilidade com a ideia inicial e com a sua obra. O importante na obra está na sua efetuação, sem vínculo, necessário, com tempo, espaço, massa, volume ou durabilidade. A arte contemporânea questiona o “real”, por isso o simula, o critica e o ironiza com frequência. Os artistas selecionados fragmentam, descaracterizam e irrompem com o corpo enquanto espelho ou transformação da realidade.

Ronaldo Brito reitera essa postura, ao questionar o agora pela transformação com obras transitórias que operam com tempos e espaços “impossíveis” a um olhar contemplativo, pois enfatiza a efemeridade da obra pelo curso às avessas, demonstrando o seu caráter degenerativo frente ao real:

[...] o trabalho responde com inteligência sacana de uma percepção desatenta e desconsiderada. Faz voltar ao mundo a verdade de sua degeneração: é arte agora que, refletida e deliberadamente, desatenta e desconsidera o mundo. Desconfia de sua objetividade, irrealiza os seus dados. Ataca o princípio da realidade com uma movimentação atópica.⁷²

Na arte contemporânea existe também uma “adoção” da relação; os conceitos de arte e vida, por exemplo, estão em conjunção, pois “para quem joga o jogo da arte como manifestação

⁷¹ Ibid.

⁷² BASBAUM, 2001, op. cit., p. 84.

lúdica e libidinal, a identidade da arte procurada estará sempre associada ao sentido de transgressão que a torna indistanciável da vida”⁷³.

Os artistas selecionados procuram uma aproximação da relação arte e vida em conjunto com uma (re)singularização da obra de arte, em alguns casos, com a (re)apropriação de objetos que são ejetados pela sociedade de consumo, como vimos acontecer no trabalho de diversos artistas em Inhotim. Trabalhando com o fragmento e a ausência, partes retiradas do “real”, os artistas tentam a apropriação da própria vivência, da ação do homem e do seu próprio corpo.

Na arte contemporânea, cada artista promove o seu fazer, concebe a arte com liberdade e desprendimento, que o isentam do compromisso com tendências ou vanguardas, cada um cria o seu estilo singular. Contudo, a particularidade de cada artista só faz sentido em contato direto com o processo criativo do outro, ou seja: na relação-ato e na retroalimentação. Daí mais uma vez se justificar a “eficácia” dessa relação obras/artistas, pavilhões/galerias completamente distintos, díspares e juntos, às vezes dividindo um mesmo espaço físico (galeria) em Inhotim. Essa liberdade e a participação coletiva dos artistas promovem uma fruição do estado da arte e rompem com o conceito de identidades fixas, unificadas, descritas por Ronaldo Brito⁷⁴.

Se, como afirma Alliez, cabe à arte não a função de tornar visível o não visto ou o invisível, mas, sim, a tarefa de *tornar sensível* a vida em suas “zonas de indeterminação”⁷⁵, a pesquisa da sensação não tem outra finalidade a não ser a de “fazer virem à luz perceptos e afetos desconhecidos”.⁷⁶ A arte sendo, portanto, menos uma questão de mimeses do que de *aesthesis*.

Acreditamos, portanto, que o perfil dos artistas selecionados para a pesquisa se propõe à tarefa de um criador capaz de se recolher até o núcleo gerador das sensações artísticas, por meio da experimentação e expressão através de diversas matérias e linguagens disponíveis e, por meio do corpo, da experiência corpórea, sobretudo.

É importante ressaltar que a obra não pode ser considerada como um mero produto final. Para compreender a experiência estética proporcionada por esse movimento de compreensão do processo de criação como processo dos artistas/obras, apropriamo-nos das ideias de Deleuze

⁷³ Ibid. p. 98.

⁷⁴ Ibidem, p. 112.

⁷⁵ ALLIEZ, Eric. **A assinatura do mundo**: o que é a filosofia de Deleuze e Guattari. Rio de Janeiro: Ed 34, 1994. p. 59. (grifo nosso).

⁷⁶ Ibid. p. 60.

sobre “jogo ideal”, desenvolvidas na *Lógica do Sentido*.

O jogo ideal é um jogo sem regras, sem vencidos nem vencedores, sem responsabilidade, jogo de inocência e corrida à Caucus, onde o endereço e o acaso não se distinguem mais, parecem não ter nenhuma realidade [...] um jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há apenas vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, no lugar de dividi-lo para dominá-lo, para apostar, para ganhar.⁷⁷

Para Deleuze e Guattari⁷⁸, o artista ergue monumentos com a força da sensação: a obra de arte é um bloco de sensações, e as figuras estéticas da arte são os afectos e os perceptos, enquanto o corpo, aqui, é o nosso objeto da arte. O objetivo da arte é arrancar blocos de sensações do objeto e dos estados de um sujeito – cada linguagem artística utiliza seu material e repertório específicos. Desse modo, os métodos são diferentes, não somente segundo as artes, mas também segundo cada artista. O método varia de autor para autor e faz parte da obra, sendo que cada nova pesquisa da sensação inventa seus procedimentos.

⁷⁷ Ibid., p. 63.

⁷⁸ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34. 1992. p. 213; 279.

CAPÍTULO II - O CORPO REFLETIDO

2.1 Valeska Soares

Valeska Soares é uma artista mineira, nascida em Belo Horizonte em 1957. Formou-se em Artes no Rio de Janeiro em 1987, especializou-se em História da Arquitetura e, em 1990, mudou-se para Nova Iorque para fazer mestrado no Pratt Institute, ao fim do qual ingressou no doutorado em Artes Plásticas, na Universidade de Nova Iorque, em 1996. A artista vive e trabalha desde o início dos anos 1990 fora do Brasil, embora já tenha participado de várias Bienais em São Paulo (1994, 1998 e 2008). Fora do país, participou da Bienal de Liverpool, em 2004, e da Bienal de Veneza, em 2005, com a obra *Folly*, que hoje faz parte do acervo de Inhotim, uma das obras da artista que será discutida adiante.

Adaptando uma obra de 2002, Soares criou, em Inhotim, uma estrutura que se diferencia um pouco da dos demais pavilhões. Trata-se de uma obra permanente, inaugurada em 2009, intitulada *Folly (Loucura)*, que se distribui na parte externa e interna do pavilhão, e cujo caminho para chegar até ela interfere na percepção e na experiência do espectador.

Na parte externa, a estrutura é formada por um coreto octogonal posicionado acima do chão, sobre uma espécie de deck de madeira, formado de pilares também de madeira e por paredes recobertas de espelhos que refletem o entorno dos jardins. Em razão dessa composição com materiais reflexivos, ao olhar a estrutura de um ponto mais distante, tem-se a ilusão de que suas paredes são vazadas e isso se confirma quando percebemos alguns espelhos quebrados devido a aves que em voos se chocam com as paredes. Todavia, essa falsa impressão é perdida à medida que nos aproximamos do coreto e que vemos, em conjunto com a paisagem do entorno, a nossa imagem refletida nos espelhos. O ambiente externo é resultado de um projeto paisagístico desenvolvido entre a artista e a equipe de botânica do instituto. Trata-se de um tipo de paisagismo diferente do aplicado à maior parte do instituto, pois tem características de um jardim caseiro, com árvores frutíferas, flores e um grande lago. Nesse espaço que precede a obra, o espectador pode se sentar em grandes bancos de madeira sob as árvores (uma mangueira, por exemplo) descansar, se distrair e ainda contemplar o entorno.

Figura 1 - Folly, 2005-2009. À esquerda, parte externa e, à direita, parte interna.



Fonte: Inhotim⁷⁹

As paredes de espelho que revestem a parte externa da obra refletem a paisagem e, com ela, o grande lago, que o espectador tangencia para chegar ao octógono e, ainda, refletem o próprio espectador, ou seja: existe uma duplicidade da imagem do corpo, tanto na parte externa, como na parte interna do coreto, que se inicia na caminhada para chegar até o local, produzida pela superfície refletora característica do lago. É importante salientar que, apesar de o lago e o jardim que compõem esse espaço contemplativo serem refletidos e terem sido caracterizados especialmente para receber *Folly*, eles não se constituem efetivamente como parte da obra.

Na parte de trás, há uma porta que dá acesso à parte interna de *Folly*. Ao entrar, o espectador se depara com uma sala escura, onde possui uma projeção que se reflete infinitamente pelos espelhos. Na projeção em uma das paredes, a artista apresenta um vídeo chamado *Tonight* (esta noite), gravado na antiga boate do cassino da Pampulha, atual MAP, em Belo Horizonte. O vídeo é composto por uma sobreposição de várias imagens de três dançarinos bailando pela pista – um casal dançando junto e uma pessoa sozinha. Como foram filmados em tempos diferentes, ora aparecem, ora somem do vídeo, o que promove a impressão de que os bailarinos se encontram e se afastam. Originalmente, no MAP, o vídeo fora projetado na sua própria pista, onde as sequências foram filmadas, onde o chão era diferente da obra atual. Em Inhotim, recebe um formato distinto do espaço original, até porque o piso do coreto é de cimento queimado. A trilha sonora é uma versão remixada da música *The Look of Love* (1967), de Burt Bacharach,

⁷⁹ INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO (INHOTIM). **Obras Valeska Soares.** Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/novenovosdestinos/pt/obras_valeska-soares.html>. Acesso em: 24 nov. 2013.

remixada pelos artistas do grupo *O Grivo*, de Belo Horizonte. Trata-se de uma das faixas que aparecem na trilha sonora do filme *Casino Royale* (1967).

Os espelhos das paredes do octógono fazem com que a imagem dos corpos dos dançarinos seja refletida, criando, assim, uma obra onde o corpo do espectador parece também estar no salão e dançando como os da representação do vídeo. A participação do espectador parece fundamental para a concretização da experiência, pois ela só acontece inteiramente em razão da exploração direta de todo o espaço, ou seja, o espectador é envolvido, tanto pelo som da música, como pelas imagens que incitam a dança, o movimento, no ritmo dos dançarinos. As múltiplas imagens formadas pelos reflexos do vídeo e do próprio espectador, em conjunto com a canção, ajudam a finalizar a contemplação da experiência do corpo.

Folly (2009) é uma continuidade dos trabalhos anteriores da artista, já que se fez por meio da construção e de um diálogo com temáticas precedentes, que carregam traços comuns na trajetória da artista. Em *Folly*, existe uma composição entre a arte e a tecnologia: uma projeção em vídeo “infinitamente” promovida pelo jogo de espelhos nas paredes do espaço octogonal geram imagens corporais múltiplas, que desestabilizam as representações convencionais do corpo no espaço. E é nessa desestabilização, que percebemos, uma ruptura mimética do tempo e do espaço, pelas anamorfoses⁸⁰ imagéticas causadas ao corpo do espectador, representadas na reflexão do espelho ao som da música dançante. O espectador interage com imagens corporais, que geram, ao mesmo tempo, um efeito, ora de instabilidade, ora de estabilidade representativa, em razão dos códigos culturais, que, por outro lado, ordenam as nossas representações e orientações corporais, ou seja: a sensação do espectador acontece de maneira consciente e, ao mesmo tempo, inconsciente, pois as imagens corporais são ordenadas pela experiência. Segundo Jeudy,

Os jogos de espelho revelam o quanto a vertigem do especular conduz mesmo à impossibilidade de captar uma imagem fixa de nosso próprio corpo. Em 1965, Piotr Kowalski efetuou uma montagem especular de tal sorte que o espectador contornava um espelho giratório. Sua imagem lhe era devolvida, tal como seria vista por ele e, se ele mexia sua mão direita, era no lado esquerdo que ela aparecia. Era-lhe impossível recompor seu rosto sem ser imediatamente tomado pela vertigem. Essa ruptura da relação especular é uma convincente colocação à prova da desestruturação perpétua dos modos de apreensão do corpo.⁸¹

⁸⁰ KEIL; TIBURI, op. cit.

⁸¹ JEUDY, Hi-P. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 51.

Nessa obra, é possível o espectador se observar de frente e de costas simultaneamente. Melhor dizendo: é possível se ver por qualquer ponto de vista e, ainda, com o corpo em repouso ou em movimento, seja o seu próprio, seja o do outro que se encontra no espaço interno do octógono. Em decorrência disso, a experiência é ampliada e modificada, pois o espaço interno instaura no corpo, pelas próprias características citadas, uma atmosfera que transita entre(lugares), que pode ser relacionada a questões como real/imaginário, consciente/inconsciente, sonho/vigília. Intitulamos essas categorias como entre(lugares) por percebermos que elas, nessa experiência, se alternam, se inter-relacionam e se contaminam comumente, na experimentação do espaço interno do octógono pelo corpo.

A relação entre real e imaginário, por exemplo, se evidencia para o espectador assim que ele adentra a sala escura do coreto. Lá, ele tem imediatamente um choque visual causado pelo blackout em relação à condição luminosa de fora para dentro. Em seguida, ele tem um choque auditivo, pois, no espaço externo, ele estava envolto por uma paisagem diurna e natural, com sons de pássaros e ruídos externos ou falas dos visitantes. Assim, dentro do coreto, o corpo necessita se adequar imediatamente à falta de luminosidade e ao som da música, como se permeasse outro universo, o do seu imaginário, onde cores, formas e sons ganham novos sentidos e representações, os quais se distanciam do mundo e das práticas “reais”. Ali, naquele espaço da imaginação, o corpo pode se reinventar: dançar ao som da música, brincar com a sua imagem no espelho, se imaginar outro corpo em um movimento lúdico e, ao mesmo tempo, mágico.

Os estados gerados entre a relação consciente e inconsciente do corpo também chamam a atenção, pois é como se ele fosse tomado por outro estado de consciência dentro do espaço. Uma condição que transita, ora no corpo consciente, ora no inconsciente, pois são incomuns as imagens com as quais ele se defronta: não é natural observar ou perceber fisicamente a sua imagem multiplicada infinitamente e ainda representada por vários ângulos. Essa parece então uma imagem produzida pelo inconsciente do corpo, um estado de experiência e experimentação física e mental.

Outra questão que merece a atenção é a apresentação do vídeo. Com ela, o corpo é reportado para um espaço externo, inclusive em relação ao museu, onde se localiza *Folly*. Como já salientamos, a projeção foi elaborada no espaço do MAP. Isso também incita o desconforto e, ao mesmo tempo, esse entre (lugares) na consciência, pois o espaço que o corpo visualiza na

projeção é um e o espaço interno do coreto onde ele se encontra é outro completamente distinto. Ou seja: existe uma quebra dos espaços, seja o representado, seja o presente e, ainda, uma ruptura na percepção de dentro (no espaço do coreto) e de fora (no espaço da projeção – Museu MAP) do corpo nessa obra, pois é perceptível a diferença entre a projeção e o espaço interno do octógono. Essa própria divisão interna já insere e remete ao corpo, tanto a separação entre real e imaginário, como a relação entre consciente e inconsciente, pois ambas as categorias são situações distintas entre corpo, espaço e projeção.

A música que toca no interior do coreto, conforme já dissemos, é uma faixa da trilha sonora do filme *Casino Royale*, de 1967. Caso o espectador já tenha assistido ao filme, ele é transportado para o passado, pois a música reporta à memória guardada no corpo, que alude à narrativa do filme – uma comédia de espionagem que ficou bastante conhecida na época e, na década de 1980, quando foi reprisada. Desencadeia características que variam entre o glamour daquele tempo e a decadência dos tempos atuais, na sua reprise. A música é lenta, tranquila e, ao mesmo tempo, envolvente. Com ela, o espectador pode dançar, estimulado pelos dançarinos representados na projeção, ou apenas contemplar e, novamente, ser conduzido pelo clima (música, movimento e vídeo) para outro universo – o do sonho –, que pode estar contido na própria biografia do corpo, ou então ser, ali, inventado ou interpretado momentaneamente pelas condições externas ao corpo dentro do espaço. Diante dessa fruição estética, que varia entre a projeção com os casais dançando no salão, a música no ambiente e a reflexão ocasionada pelos espelhos, o corpo se percebe em um movimento de total imersão nesse espaço, transitando mutuamente entre os dois estados: sonho e vigília.

Propomos uma comparação com o quadro *As meninas*, de Velásquez. Como ele, *Folly* produz uma reflexão especular, mas não com o modelo exterior ao quadro (o rei e a rainha). É o próprio espectador que, no lugar do modelo real, se descobre parte da obra, desvela uma imagem virtual, um simulacro, instituindo uma prótese substitutiva do real contido na imagem espectral. Na experimentação direta do espaço octogonal, em cada posição tomada pelo espectador, percebe-se que as imagens do corpo podem submeter-se aos múltiplos efeitos de desestabilização, instaurando – pela impossibilidade de uma posição do corpo ou do olhar de fixar-se – uma angústia, pois a própria especularidade é fragilizada. Isso acontece pela quebra momentânea de nossas convenções diante da imagem do corpo produzida pelos espelhos. Arlindo Machado,

complementado a nossa fala, afirma que a “ilusão especular não é senão um conjunto de arquétipos e convenções historicamente formados que permitem florescer e suportar essa vontade de colecionar simulacros ou espelhos do mundo, para lhes atribuir um poder revelatório”.⁸²

Por outro lado, é impossível esquecermos que nós somos aquilo que vemos, seja no espelho, seja no outro, como dimensão de alteridade. Portanto, “o espelho não engana, ele lhe diz o estado presente de seu corpo. O espelho é comparável a um quadro vivo na superfície do qual surge o autorretrato”.⁸³ Pensando em conceitos como realidade e ficção, arriscamos aferir como a duplicidade e a multiplicação do corpo se instauram nessa obra, feitas pela projeção e pela trilha sonora, pois há, ainda, a reverberação do som atrelada ao movimento do corpo, que afeta a relação de aproximação e distanciamento dos corpos.

Aqui duas questões merecem a atenção: primeiro, o corpo em repouso do espectador, imerso na imagem da projeção, incita apontamentos quanto à idealização de beleza corporal, em sua maioria representada pelo corpo imóvel ou em repouso, como a escultura que inspira o julgamento de que o imóvel é o próprio movimento; segundo, o corpo em movimento, como já dissemos, pode movimentar-se, dançar pelo espaço, multiplicando as suas imagens e, muitas vezes, desfigurando-as pela impossibilidade de se fixar em um ponto. Isso ainda é intensificado pelas paredes reflexivas que potencializam e também geram essa vertigem.

Deparamos-nos com um intrigante paradoxo entre a imagem do espectador em repouso e a imagem em movimento. Inserido fisicamente no espaço fragmentado, entrecortado da obra (coreto espelhado), ele se movimenta com os corpos representados no vídeo, que dançam; também se encontra atrelado à projeção especular do espaço, que produz uma sensação de corpo fragmentado e ausente na experiência corporal, pois é impossível, em razão da reflexão e multiplicação da imagem pelos espelhos, se ater a uma única imagem do corpo e à imagem fixa do seu próprio corpo. Essa obra se insere, assim, em uma das temáticas recorrentes no trabalho da artista, que é a presença e a ausência do corpo.

O trabalho artístico de Valeska Soares apresenta uma grande variação de suportes. Além de recorrer a espelhos ou superfícies refletoras, ela utiliza uma multiplicidade de outros materiais integrados em várias de suas obras, especialmente naquelas elaboradas nas duas últimas décadas.

⁸²MACHADO, A. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 10.

⁸³JEUDY, H-P. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 55.

Nelas, Soares procurou experimentar uma extensa gama de materiais, incluindo cera, detritos sociais – como livros, caixas, dedicatórias de livros, bancos, cadeiras, porta-retratos – além de perfumes e flores. É perceptível, em algumas obras, um entrecruzamento temático entre **o corpo e os sentidos**, que se encontram quase sempre envolvidos ou relacionados de alguma forma. Desse modo, alterna provocações entre o espaço expositivo e a percepção sensorial do corpo, por meio da experimentação física do espaço e dos jogos sensuais travados e divididos entre corpo-texto, corpo-espelho, num envolvimento constante do espectador com o som, com imagens projetadas, com odores.

Em 2002, a artista criou a obra *Détour (Desvio)*, que foi exposta na Galeria Fortes Vilaça, no Bairro da Barra Funda, na capital de São Paulo. Essa galeria representa a artista no Brasil. Nela encontramos, além de suas obras, material para pesquisa, como documentos, catálogos, informações acerca do seu trabalho, biografia e trajetória. *Détour* é uma instalação que contém objetos e dialoga muito com *Folly*, no que se refere à superfície espelhada, à música, ao movimento e às reflexões por meio da representação imagética do corpo.

A instalação comporta dois momentos conforme descreve o texto do site da galeria. O primeiro momento:

Na sala principal uma instalação cria um ambiente onírico. Duas das paredes da galeria são inteiramente recobertas por espelhos enquanto as outras são recobertas por imagens. O reflexo circular entre espelhos e imagens cria um labirinto virtual, onde o espectador fica imerso. A trilha sonora foi construída a partir de fragmentos de uma mesma história contada por pessoas diferentes. A cada lugar da sala ouve-se uma nova voz.⁸⁴

A artista recobriu uma das paredes, do chão ao teto, com algumas placas de espelho (elas foram alinhadas e coladas na parede lado a lado), de modo que a imagem do espectador pode ser refletida tanto na dimensão total (toda a parede – observada a distância) dos espelhos, como na divisão da imagem do corpo, que acontece no encontro entre duas placas. As outras contêm imagens fotográficas. A obra faz referência a sonhos e fábulas e é detalhada por Moacir dos Anjos:

⁸⁴ FORTES VILAÇA. **Exposições**. 2002. Disponível em: <<http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2002/17-detour>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

A instalação *Détour* (2002) é exemplar da imprecisão e da irreduzível singularidade com que, para Valeska Soares, cada um constrói o discernimento sobre o entorno sensível que habita. Em uma referência possível à fabula de Lewis Carroll (*Alice através do espelho e o que Alice encontrou lá*), uma porta giratória leva o visitante a entrar em uma sala iluminada e ampla onde duas das paredes são recobertas por espelhos; situadas em faces opostas do ambiente, refletem uma a outra e tudo o que entre elas se posiciona. Nas demais paredes, imagens fotográficas de um portal cerrado e de seu reflexo sobre o piso são impressas – enfileiradas – ao longo de toda a sua extensão, multiplicando-se virtualmente para um e outro lados do recinto.⁸⁵

Figura 2 - *Detour*, 2002. Espelho, 2 painéis fotográficos e trilha sonora em DVD, Dimensões variáveis.



Fonte: Fortes Vilaça⁸⁶

O reflexo proporcionado pelos espelhos e pelas imagens institui uma espécie de labirinto ilusório, onde o espectador, imerso, se vê refletido entre as divisões dos espelhos dispostos lado a lado. Esses formam então anamorfoses imagéticas do corpo, onde o espectador, ao mesmo tempo, se observa, se admira e se desconcerta. Marcia Ortegosa explica essas múltiplas propriedades do espelho no que se refere às duplicidades e fragmentações:

O espelho é um objeto de fascínio porque permite pensar na questão das representações que se autorrepresentam. O espelho cria divisões, duplicidades. Fragmenta e une espaços. Faz a junção de campo e contra campo num mesmo

⁸⁵ SOARES, V. Invenção, memória, sonho. In: MELLO, L.; MELLO, M. *Arte Bra*, crítica Moacir dos Anjos. RJ: Automática, 2010. p. 259-260. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/76718262/24/INVENCAO-MEMORIA-SONHO>>. Acesso em: 02 jul. 2013.

⁸⁶ FORTES VILAÇA. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/17011306_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

FORTES VILAÇA. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/17021174_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

plano. Cria um tempo de reflexão. Uma parada. Através do espelho, obtemos a noção de alteridade.⁸⁷

A obra é acompanhada, também, por ruídos e vozes. Esse som é composto por fragmentos de uma mesma narrativa: a história de Zobeide, a cidade criada pelo escritor Ítalo Calvino, no livro *As cidades invisíveis*, que é narrada por pessoas distintas; em cada aresta do espaço físico, o espectador escuta uma voz diferente, porém, da mesma história.

No segundo momento em outra sala, Soares exhibe a escultura *Fainting Couch (Sofá de Desmaio)*: uma cama de aço inoxidável com a superfície toda perfurada. No seu interior, há lírios (flores), que o espectador não vê, entretanto pode sentir o odor, pois as flores exalam o seu perfume, o que constitui um convite aos sentidos do espectador. Adriano Pedrosa reitera algumas características da obra de Soares:

A obra lida com um complexo repertório de temas e conceitos que, embora potentes e arrebatadores, assumem um caráter deliberadamente fugidivo, seja por sua resistência à precisa nomeação, seja pela evocação de construções e ordens opostas. Neste contexto, um dos conceitos fundamentais da obra é a ficção, sempre associado aqui também a seus opostos – os verdadeiros sentimentos e experiências. Assim o prazer encontra-se contraposto à dor, à beleza, à cruzeza, às expectativas às decepções. [...] Ao final, cabe ao espectador aceitar o convite à interpretação, descobrindo as ficções cujas trilhas foram abertas pelas obras, mas que em última instância cabe a nós construir e percorrer. Como no desejo.⁸⁸

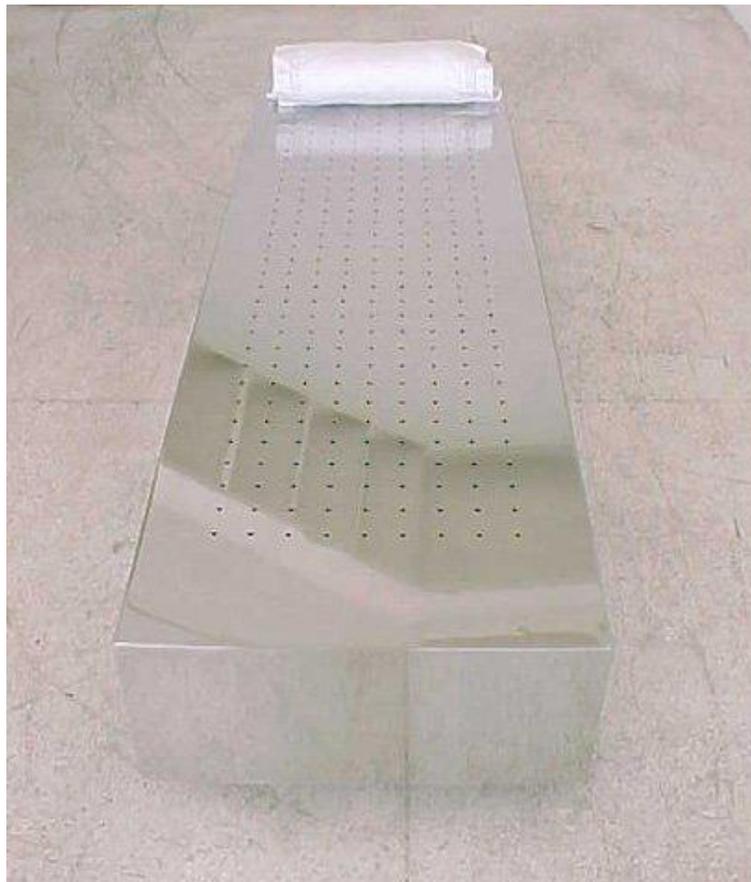
Em 2003, Soares realizou uma instalação, intitulada *Puro Teatro*, no Bosque de Chapultepec, do Museu Tamayo de Arte Contemporânea, no México. O nome da obra faz referência a uma canção popular da cantora cubana La Lupe. A obra tem de 35 a 40 metros de diâmetro, em média, e foi construída inteiramente no espaço externo do museu. Essa é de confecção complexa, com grande acuidade arquitetônica, realizada com uma mescla de materiais, como placas de acrílico reflexivas, que simulam a superfície de um lago e refletem todo o entorno do bosque, como as árvores, o céu e as pessoas que sobre o falso lago passam. A proposição acomoda, também, um coreto (estrutura também presente na obra *Folly*) feito de vidro e metal, contendo, em seu interior, um divã branco, em tamanho natural, totalmente construído com glacê usado em bolos de festas. O espectador pode apenas visualizar, através do vidro, o “bolo”, mas

⁸⁷ ORTEGOSA, M. **Cinema noir**: espelho e fotografia. São Paulo: Annablume, 2010. p. 22.

⁸⁸ FORTES VILLAÇA. **Exposições Valeska Soares**. 2002. Disponível em: <<http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2002/17-valeska-soares/foto-0.html>>. Acesso em: 25 fev. 2012.

não pode tocá-lo tampouco degustá-lo.

Figura 3 - Fainting Couch, 2002. Aço inoxidável, tecido e flores -35 x 60 x 200 cm



Fonte: Fortes Vilaça⁸⁹

Na parte exterior, foi criado um caminho de cascalho, que conduz o espectador até o falso lago na parte externa do museu. O espectador pode e deve transitar sobre a superfície espelhada. Essa obra estabelece uma estreita conversa entre o conceitual, que se faz pela manipulação dos sentidos, os jogos de sensualidade do corpo, refletidos no falso lago em toda a sua extensão, que mexem e, ao mesmo tempo, incitam o narcisismo do corpo de ver a si próprio e aos outros impressos nessa superfície, e a duplicidade do corpo, causada pela reflexão da imagem, e, ainda, a passagem do tempo no espaço, onde o espectador se encontra, como reitera Marcia Ortigosa:

⁸⁹ FORTES VILLAÇA. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/16998809_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Dessa suspensão, gera-se um processo reflexivo; mudanças na temporalidade e encontramos metaforicamente o espelho. Por outro lado, nas superfícies refletoras, as imagens se duplicam... Instaure-se uma temporalidade subjetiva, onde surge a parada: um tempo para se voltar para si.⁹⁰

Figura 4 - Puro teatro, 2003.



Fonte: Fortes Vilaça⁹¹

As superfícies espelhadas, adotadas por Soares nas obras *Détour* e *Puro Teatro*, como dissemos, aparecem como uma possibilidade a mais para envolver o espectador, cujos sentidos são estimulados por sons, cheiros, anamorfozes imagéticas, reflexões no espelho que promovem uma “ilusão especular”⁹². Em *Puro Teatro*, a artista faz uma interlocução entre o ator, em seu mundo fantástico, formado por realidades e narrações ficcionais, pois reflete a imagem do espectador no espelho e, como consequência, a passagem do tempo no espelho da vida, e a deterioração do corpo como ator-obra.

Soares, em ambas as obras, desestabiliza o espectador. Na escultura *Fainting Couch*, por exemplo, as flores existentes no interior da cama geram sensações dúbias, pois, pela sua delicadeza, perfume, cores e beleza, podem ser utilizadas pelo ser humano como símbolo de celebração, mas, também, como adereços que lembram a morte, como é o caso das coroas de flores que nos remetem, imediatamente, a esse sentimento de pesar. Quanto à cama propriamente

⁹⁰ ORTEGOSA, M. **Cinema noir**: espelho e fotografia. São Paulo: Annablume, 2010. p. 23.

⁹¹ FORTES VILLAÇA. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/30916967_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

FORTES VILLAÇA. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/30908468_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

⁹² MACHADO, A. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

dita, por ser feita em aço inoxidável, reflete, quando, dela nos aproximamos, a imagem do espectador, o que leva à dubiedade mais uma vez: o travesseiro, feito em tecido e aparentemente macio, é um convite ao corpo para se recostar e descansar, ao passo que o material (inox) e o seu formato (reta, perfurada e sem colchão) podem remeter esse mesmo corpo às macas, muito comuns, de necrotério, para além da questão cama-descanso. Entendemos que Soares, nessas obras, trabalha com a desterritorialização: as sensações causadas no corpo são ambíguas, fazendo-o se deslocar a todo o momento, se adequando e readequando entre realidades e ficções particulares e pessoais e, também, da obra. Complementamos o nosso pensamento com a afirmação de Moacir dos Anjos quanto à recorrência desse caráter ambíguo, provocador e também questionador do trabalho da artista. Para ele, existem certa perversidade e ironia na sua obra:

Há, nessa aproximação simbólica possível, certa perversidade da artista (desde muito tempo presente em sua obra), sempre disposta a criar, com seus trabalhos, mais desconforto de ideias que aconchego para os corpos. Diante de estímulos tão díspares, mas igualmente fortes – próprios de um mundo onde hierarquias se reconstróem a toda hora –, o trabalho de Valeska Soares parece, portanto, confrontar a possibilidade de construção de um método unívoco de conhecimento: ao invés do exato, que se apreenda o impreciso que ronda cada passo dado; ao invés da busca do certo, que se assuma o risco de perder-se em rotas diferentes.⁹³

Em *Puro Teatro*, essa estabilidade/instabilidade também se faz presente, pois a representação da imagem se forma de baixo para cima, onde dois movimentos são notados: primeiro, acontece um ato narcísico do corpo, de se olhar, se enamorar da sua imagem refletida sobre a superfície do falso lago, assim como acontece também em *Folly*. Mas, esse processo se torna impossível, inviabilizado pela deformação da imagem do corpo, causada pelas placas refletoras. O bolo em forma de cama também inquieta, pois, ao mesmo tempo em que é impossível tocá-lo ou degustá-lo, provoca uma interrogação acerca do propósito de uma cama feita de glacê. Podemos pensar também em uma forte relação do glacê – uma substância que aguça o paladar e o tato – na infância ou nas pessoas que apreciam doces. E tudo isso está diretamente relacionado também com memória do corpo: a infância especialmente e as festas,

⁹³SOARES, V. Invenção, Memória, sonho. In: MELLO, L.; MELLO, M. **Arte Bra**. Crítica Moacir dos Anjos. RJ: Automática, 2010. p. 261. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/76718262/24/INVENCAO-MEMORIA-SONHO>>. Acesso em: 02 jul. 2013.

pois é muito comum acontecer, nesses eventos e comemorações, o corte do bolo como forma de celebração de um acontecimento.

Como dissemos acima, Soares é uma artista que constrói a sua narrativa poética com os mais diversos materiais, como dejetos sociais, onde cada peça é marcada por uma história carregada de memória do seu tempo, mas ressignificada em suas construções narrativas, em constante diálogo com o espectador.

Na obra intitulada *Catálogo*, realizada em 2008, a artista faz um grande tapete e uma “montanha” de letras de papel. Essa obra fez parte da 28ª Bienal de São Paulo e foi avaliada como “intra-Bienal”, pelo fato de utilizar, como referência, o histórico das Bienais precedentes. Trata-se de uma instalação composta por um tapete-capacho (os visitantes precisam pisar no tapete para fazer a transição do espaço expositivo até o arquivo da Bienal, que fica no 3º andar) e, ao seu lado, uma “montanha” de letras produzidas com polpa de papel. As letras e o tapete foram elaborados com os textos do catálogo da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, ocorrida em 1951, juntamente com as letras próprias retiradas do tema da 28ª Bienal, *Em Vivo Contato*. Essa relação histórica entre a primeira Bienal (1951) e a 28ª (2008) esteve presente também no lugar onde ocorreu a exposição, o que proporcionou um acesso entre o espaço expositivo e o arquivo da instituição. Segundo Soares, “O desenho gráfico da capa e da contracapa do catálogo é representativo da época e se relaciona diretamente com as ideias que iniciaram o projeto da Bienal e a arquitetura de seu espaço”.⁹⁴ Mas é importante ressaltar que Soares não pretende imprimir nessa obra um caráter documental e muito menos a ânsia artística da necessidade de se atrelar ao “cubo branco” (como o espaço – museu); com essas referências, a artista prefere situar a sua obra como uma abertura e ampliação do texto histórico.

Essa obra de Soares, pode-se dizer, constitui uma influência dos “projetos editoriais”, em que ela cria formas tridimensionais, com textos escolhidos de autores, como Ítalo Calvino e Roland Barthes, entre outros. Para a artista, seu trabalho transita entre o campo mental e o essencialmente sensual do fetiche: “meu trabalho nunca foi somente mental; ele se permite ser sensual. O que me interessa é o erotismo das ideias, o fascínio da matéria.”⁹⁵ A artista elabora

⁹⁴ SOARES, V. **Valeska Soares** – Artistas. [2008]. Entrevistadora: Isabel Carlos. Disponível em: <<http://www.28bienalsaopaulo.org.br/apresentacao>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

⁹⁵ SOARES, V. **Valeska Soares** – Artistas. [2008]. Entrevistadora: Isabel Carlos. Disponível em: <<http://www.28bienalsaopaulo.org.br/apresentacao>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

uma “montanha” de letras, como em um anagrama, onde o espectador pode tocar e sentir as palavras. “Acho que sou uma artista que produz uma inteligência visual, as ideias dão a matéria... A prática artística agora se relaciona mais com a filosofia, com o pensamento, mais do que com a ideia artesanal”.⁹⁶

Figura 5 - Catálogo - 28ª Bienal de São Paulo.



Fonte: Flickr⁹⁷

A obra intitulada *Vertigo* é formada por dezenas de *cake stands*, isto é, peças, onde geralmente são colocados bolos (peças que servem de apoio e, ao mesmo tempo, funcionam como decoração). A artista faz torres de mais de um metro de altura (até 1,45m) com esses objetos feitos em vidro, porcelana, espelho e prata; eles se equilibram uns sobre os outros e são agrupados por combinação e harmonia de cores e materiais para auxiliar na sustentação e equilíbrio ou, mesmo, por oposição de estilos dos materiais e cores. Essas colunas são organizadas diretamente no chão e fazem alusão à obra “colunas infinitas”, de Brancusi, segundo informações que obtivemos com os funcionários da própria galeria. Essas peças se transformam em estruturas arquitetônicas: os “*cake stands*” fazem referência a torres, pelos materiais usados (espelho, porcelana e prata), e pela forma como são empilhados, pois parece que vão desmoronar a qualquer momento pela impressão visual de desequilíbrio que os empilhamentos promovem. O espectador se entrevê caminhando por um

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ FLICKR. **Arte x plorer**. Disponível em: <<http://www..com/photos/artexplorer/3097111682/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

campo delicado, onde qualquer deslize por parte dele pode acabar em um acidente, e experimenta uma sensação de risco e vertigem ao passar por entre a obra.

Figura 6 - Vertigo, 2009. Cerâmica, madeira, vidro e alumínio. Dimensões variadas.



Fonte: Fortes Vilaça⁹⁸

Na obra *Horizontes*, a artista cria uma linha do horizonte com doze metros, que é fixada na parede, na altura dos olhos do espectador. Essa linha é resultado de uma coleta, que durou alguns anos, de caixas de madeira de costura, charutos, maquiagem, porta-trecos em geral. O conteúdo de cada caixa é resguardado pela artista como forma de receptáculo da memória impressa no objeto e na transitoriedade do tempo, de sua vida útil e serventia. As caixas de madeira recebem um trabalho de entalhe feito pela artista, com motivos tropicais, que dá o toque final na aparência da obra:

As caixinhas marchetadas têm típicas cenas brasileiras, como um coqueiro em uma praia ou uma araucária em uma montanha. Os desenhos se unem em pontos-chave: uma montanha em uma caixa está ligada a um lago em outro, um rio em uma deságua no mar da outra, formando uma única imagem.⁹⁹

⁹⁸ FORTES VILAÇA. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/13921462_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

⁹⁹ GALERIAS FORTES VILLAÇA. **Passa tempo** – Valeska Soares. Disponível em: <<http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2009/116-passa-tempo/foto-3.html>>. Acesso em: 26 fev. 2012.

Figura 7 - À esquerda, Caixas de madeira. Horizontes, 2009 [Detalhe]. Dimensões variadas. À direita, Vista da Exibição - passatempo - Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, 2009.



Fonte: Fortes Vilaça¹⁰⁰

Pela análise dessas obras, podemos constatar que, no trabalho de Soares, existe um forte apelo à experiência artística oriunda de distintos materiais, como polpa de papel, madeira, vidro, acrílico, papelão, espelho, entre outros. Texturas e reflexões fazem parte da maioria de suas proposições que percebemos aqui, atreladas, também, a odores e sonorização. Soares transita entre a realidade e a ficção, em um movimento que resgata a memória dos objetos como é o caso de *Horizontes* e *Vertigo* ou lhes imprime outros sentidos e significados. A artista ainda trans(forma) os usos dedicados a cada um dos materiais ou então em seu conjunto customizado. O espectador é convidado e instigado a uma experiência distinta a cada nova obra. Adriano Pedrosa reitera o emprego dessas texturas, dos materiais distintos e das provocações no espectador expressas no trabalho de Soares, em uma obra dedicada à XXIV Bienal de São Paulo: “Em cada uma das extremidades de uma placa de cera está um orifício em forma de boca entreaberta. Essa cera de aparência densa sugere uma consistência de carne, uma maciez de pele. É quase impossível resistir ao apelo de tocá-la, acariciá-la”¹⁰¹.

Acreditamos que Soares cria obras que provocam, no corpo, “desordens identificatórias que constituem o eu, do qual a imagem corporal, sempre fragmentada, é inseparável”¹⁰².

¹⁰⁰ FORTES VILAÇA. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/13897065_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

FORTES VILAÇA. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/13839092_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁰¹ HERKENHOFF, P.; PEDROSA, A. (Curadores). Arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s/. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 24., 1998. São Paulo, 1998. p. 102.

¹⁰² Ibid., p. 79.

Percebemos que, tanto nas narrativas que operam com a relação da memória reconstruída ou (res)significada por objetos sociais da cultura, quanto nos trabalhos que apresentam a duplicidade da imagem, as anamorfoses e o movimento do corpo, a artista pretende, com as suas obras, desestabilizar esse corpo, hoje atrofiado e cultuado pela experiência contemporânea da reprodução de ações e valores, de comportamentos modelares e preestabelecidos.

Depois de uma breve análise de suas obras, entendemos que Soares pretende promover um deslocamento desse corpo “modelo social”, rompendo com a representação mimética e instituindo mecanismos de resistência a esse corpo que está escravizado e retido em uma lógica capturada de pensamento e de atitude.

Pode-se dizer que Soares, com as suas obras, intenta uma expansão da existência — um corpo como estesia,¹⁰³ ou seja: um corpo que se afeta e é afetado mutuamente.

2.2 Yayoi Kusama

A grande maioria dos trabalhos de Yayoi Kusama da década 1960 - 1970 está relacionada com performances e acontecimentos em que o corpo, seja o dela próprio, seja o de participantes, faz a obra. Entre 1968 e 1969, no auge da *body arte*, a artista começou a trabalhar em Nova York com grupos de homens e mulheres nus, que, recobertos apenas com a sua assinatura de bolinhas, dançavam pelas ruas ou posavam como estátuas na fonte do Museu de Arte Moderna. Como forma de contemplar o “amor livre”, ela, também, questionava o sistema capitalista, a guerra, entre outros fatores que envolviam o contexto da época. Outra característica de Kusama é a sua entrega a movimentos artísticos atrelados à cultura de massa. Ela posava ao lado de manequins recobertos de bolinhas, se apresentava vestida com mesma indumentária das suas pinturas infinitas ou dos espaços expositivos, como forma de brincadeira e com um toque de ironia. Essas performances ainda perduram. O corpo na arte de Kusama se traduz em linguagem e identidade, reiterando o universo distribuído entre realidades e ficções de si mesmo. Assim Bree Richards define essa arte de Kusama que se faz em processo e a sua relação com o corpo:

O corpo na arte é o local onde a identidade, como definido por gênero, raça e sexualidade, é mais frequentemente situado, bem como realizado e desafiado.

¹⁰³ DELEUZE, G.; GUATTARI, F., **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34. 2001.

Para Kusama, o corpo tem sido frequentemente utilizado como uma superfície literal para a inscrição de uma linguagem visual de identificação, real e projetada. Tirada de estereótipos e personas do artista, habita, muitas vezes literalmente, com figurinos e perucas uma constante em seu repertório visual.¹⁰⁴

Yayoi Kusama é uma artista japonesa, nascida em 1929, em Matsumoto, cidade localizada na província de Nagano. O seu trabalho artístico é bastante diversificado, muitas vezes relacionado à cultura pop, por grande influência, nos anos 1960, do artista Andy Warhol, mas também dialoga com outros movimentos, como o surrealismo e o minimalismo. O uso de cores fortes e a mistura de diversas formas de expressão, como colagem, pintura, escultura, desenho, arte performática, instalações, são recorrentes em seu trabalho, algumas próprias do espaço urbano, porém todas marcadas por uma característica comum, que é a fixação da artista por pontos, círculos e linha, o que acabou se tornando seu traço e marca pessoal. O trabalho de Kusama é calcado na repetição e acumulação dessas formas em todas as suas criações. Em algumas dessas obras, a artista utiliza espelhos que, pela reflexão, multiplicam infinitamente as formas já repetidas. Em algumas performances, apresenta, também, o seu próprio corpo como parte integrante da obra: Kusama, travestida em uma indumentária idêntica ao cenário que compõe o espaço expositivo, estabelece uma fusão do seu corpo com a sua obra em um corpo-obra.

Segundo dados biográficos, a artista sofre de esquizofrenia desde a infância e, em decorrência dessa doença, cria e alimenta o seu próprio mundo paralelo, no qual as formas (círculos, pontos, linhas) com que trabalha obsessivamente fazem parte de suas alucinações. A arte parece ter sido o modo que ela encontrou para conviver melhor com a gravidade da doença. Em um dos depoimentos, Kusama afirma:

Minha arte é uma expressão da minha vida, sobretudo da minha doença mental, originária das alucinações que eu posso ver. Traduzo as alucinações e imagens obsessivas que me atormentam em esculturas e pinturas. Todos os meus trabalhos em pastel são produtos da neurose obsessiva e, portanto, intrinsecamente ligados à minha doença. Eu crio peças, mesmo quando não vejo alucinações.¹⁰⁵

¹⁰⁴ INTERACTIVE. **Look now see forever**. Disponível em:

<<http://interactive.qag.qld.gov.au/looknowseeforever/essays/performing-the-body/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁰⁵ WIKIPEDIA. **Yayoi Kusama**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Yayoi_Kusama>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Em Inhotim, desde 2009, Kusama apresenta uma obra permanente no terraço-jardim do Centro Educativo Burtle Marx, que estabelece um diálogo com o entorno e com a arquitetura do prédio. Intitulada *Narcissus Garden (Jardim Narciso)*, é uma versão adaptada pela artista da obra datada de 1966, apresentada (extraoficialmente) na Bienal de Veneza. Originalmente fora constituída por “1.500 bolas espelhadas que eram vendidas aos passantes por dois dólares cada. A placa colocada entre as esferas – ‘Seu narcisismo à venda’ – revela de forma irônica sua mensagem crítica ao sistema da arte.”¹⁰⁶ Em Inhotim a obra recebeu outro formato e proposição: são quinhentas bolas feitas de aço inoxidável, colocadas sobre um lago, que, de acordo com a atividade climática local (vento, chuva, sol) ou a ação do homem, ganham novos formatos e espaços sobre o lago; em movimento constante elas se aproximam ou se afastam coletivamente, em pequenas ou grandes quantidades, de acordo com a intensidade das forças externas na superfície do lago. Essas formas são também determinadas e delimitadas pelo contorno e anteparos, ocasionados com as plantas da margem e a arquitetura própria do terraço que abriga o espelho d’água. Segundo o texto de apresentação da obra no *site* do Museu Inhotim:

Evocando o mito de Narciso, que se encanta pela própria imagem projetada na superfície da água, a obra constrói um enorme espelho, composto por centenas de espelhos convexos, que distorcem, fragmentam e, sobretudo, multiplicam a imagem daqueles que a contemplam. Em sua releitura do mito, Kusama o desconstrói na medida em que proporciona uma experiência de dispersão da imagem, que ali é refratada ad infinitum, ao contrário da ilusão de unidade e completude vivenciada por Narciso.¹⁰⁷

¹⁰⁶ INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO (INHOTIM). **Release Yayoi-Kusama**. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/novenovosdestinos/pt/release_yayoi-kusama.html>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁰⁷ INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO (INHOTIM). **Yayoi Kusama Nagano Japo 1929 vive em Toquio Japão**. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/arte/texto/de_parede/362/yayoi_kusama_nagano_japo_1929_vive_em_tquio_japo>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Figura 8 - Yayoi Kusama, Narcissus Garden, XXXIII Biennale di Venezia, 1966.



Fonte: Interactive¹⁰⁸

Figura 9 - Yayoi Kusama, Narcissus Garden, XXXIII Biennale di Venezia, 1966.



Fonte: Nonsolokawaii¹⁰⁹

¹⁰⁸ INTERACTIVE. **Look now see forever.** Disponível em: <<http://interactive.qag.qld.gov.au/looknowseeforever/timeline/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁰⁹ NONSO LOKAWAII. **Art file Yayoi Kusama.** Disponível em: <<http://www.nonsolokawaii.com/art-file-yayoi-kusama-part-2/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Figura 10 - Narcissus Garden Inhotim, 2009. Aço inoxidável.



Fonte: Viagens da Paulete¹¹⁰

Na instalação de 1966, essas esferas espelhadas de Kusama foram dispostas sobre a grama, e cada uma delas foi colocada à venda, como uma forma de questionar ironicamente a vaidade narcisista inerente ao humano e refletir, de modo extremamente atual, sobre como o corpo pode, mediante distintos processos, adquirir “a beleza narcísica” por meio de troca financeira (por um preço estipulado, troca-se o rosto, o corpo, os cabelos). Essa experiência é muito comum, tanto em artistas, como Orlan, que também critica essa prática, desfigurando o seu próprio corpo, colocando a precariedade biológica do nosso corpo enquanto debate público, quanto em outra corrente de artistas, personagens contemporâneos que rejeitam a sua própria imagem e assim adquirem nova aparência a qualquer preço por meio de intervenções, entre outras práticas como é o caso da cantora e escritora Cindy Jackson¹¹¹ que já entrou para o livro dos recordes, pois é considerada a mulher que mais fez cirurgias plásticas no mundo, na tentativa de alcançar o padrão de beleza e medidas (impossíveis) da boneca Barbie.

Práticas, como a de Kusama e Orlan, ao mesmo tempo, fomentam um debate público acerca do valor da obra de arte. Na obra permanente em Inhotim, as quinhentas esferas estão todas sobre o espelho d’água, mas não podem ser adquiridas pelo espectador, como na instalação

¹¹⁰ VIAGENS DA PAULETE. **Narcissus garden Yayoi Kusama**. Disponível em: <<http://www.viagensdapaulete.com.br/2012/06/narcissus-garden-yayoi-kusama.html>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹¹¹ WIKIPEDIA. **Cindy Jackson**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cindy_Jackson>. Acesso em: 24 nov. 2013.

de 1966; ele pode, apenas, observá-las. Todavia, nessa contemplação, a imagem do corpo do espectador é projetada e multiplicada nas esferas (assim como na obra *Folly* de Soares – pelos espelhos), que se reorganizam constantemente, e na superfície refletora do lago, juntamente com a imagem do céu e do entorno, tanto do lago, como das esferas. Como consequência disso, o corpo é afetado, tanto pela multiplicação da imagem nas esferas que se proliferam e se movem sobre o lago, quanto pela duplicidade de si.

A esfera espelhada de *Narcissus Garden* é uma formação convexa, que reflete a luz incidente dos raios luminosos. O espelho convexo tem a propriedade de prolongar o campo de visão, a profundidade de campo do motivo que reflete. Já com espelhos planos, os quais estamos habituados a utilizar em nosso cotidiano, não é possível essa observação do campo e extracampo de visão em profundidade, e a imagem se faz restrita e reduzida em suas dimensões. O espelho convexo, pelos seus atributos, não é muito utilizado para fins caseiros; sua utilização é restrita a locais onde há necessidade de uma visão ampliada e temporizada do recinto, como em ônibus, lojas de conveniência, supermercados, por ser possível a reflexão e a representação de todo o contexto da cena “real” (o que está antes, durante e depois, até a linha do infinito) no espelho.

Nas esferas dessa obra, existe o ponto focal (característica comum desse tipo de espelho), que se faz pelo ponto central – encontro dos raios que são refletidos e para onde convergem (centro de curvatura do espelho). Outra particularidade desse tipo de espelho é a nitidez da imagem, que supera a do espelho plano comum, pois o seu ângulo de abertura é inferior a dez graus. A imagem é formada por diferentes encontros dos raios que incidem no espelho convexo e é muito mais nítida em razão da variação de encontro desses raios e a sua captura pelo espelho.¹¹²

E ainda:

Para o espelho convexo temos apenas um caso para a formação da imagem. Para um objeto (O) posicionado a frente do espelho, os raios R^1 e R^2 emitidos do objeto incidem no espelho e esses refletem de acordo com o comportamento que vimos anteriormente. No encontro do prolongamento dos raios, temos a formação da Imagem, que no caso é caracterizada como sendo Virtual (pois é constituída pelo prolongamento dos raios incidentes, outra característica é que tal imagem não é constituída por luz na formação), Direita (mesma direção do

¹¹² INFOESCOLA. **Espelho convexo e raios incidentes**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2010/01/espelho-convexo-6-raios-incidentes.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

objeto) e Reduzida (porque é menor que o objeto).¹¹³

Assim, as esferas da obra de Kusama adulteram a representação imagética convencional, naturalística e cultuada do corpo do espectador e também do entorno, o que origina uma nitidez imagética que supera os padrões normativos da visão humana. Por sua vez as esferas funcionam como uma prótese do olhar, pois a imagem proporcionada na esfera intensifica o prolongamento da cena e a profundidade dos planos representados e, ainda, possibilita a distorção da imagem visualizada em um plano geral, pois apresenta um ângulo de 360° de alcance (o do humano se faz em 48°). O corpo, ao se aproximar da esfera, tem as suas proporções reduzidas e desestabilizadas na convencional representação do “real”, pois a propriedade do espelho convexo, assim como a de uma lente grande angular olho de peixe, se faz apropriada e mais adequada para a representação de grandes planos. A imagem observada no espelho sofre sucessivas modificações, seja pelo movimento do corpo defronte às esferas, seja pela aproximação e distanciamento das esferas, o que origina imagens individualizadas e deformadas do motivo representado e que causa inquietações e estranhamento ao corpo, por causa, ainda, em conjunto, da ampliação ou redução da imagem representada. A distorção da imagem real e a criação da imagem virtual, a visualização dos motivos representados em forma circular, como um globo, e, ainda, a imagem multiplicada infinitamente pelas centenas de esferas revelam a perda da unidade do corpo.

No entanto o espectador continua atraído pelo espelho ao fitar a sua imagem refletida e se ver em foco. Percebemos, nessa análise, que as obras *Folly*, de Valeska Soares e *Narcissus Garden*, de Yayoi Kusama, claro que cada uma a seu modo, apresentam em comum a sedução proporcionada pelo espelho: o corpo, ao se ver refletido na superfície, é imediatamente compelido por uma súbita atração e, como consequência, o narcisismo é novamente provocado pela reflexão imagética.

A reflexividade, que é intrínseca ao espelho, pode promover no corpo uma desconstrução de valores no âmbito do consciente e do inconsciente.

Não temos a intenção de nos aprofundar no pensamento ou na teoria lacaniana, por não se constituir no objeto ou foco deste estudo e, ainda, por ser uma teoria sobre a qual não temos um conhecimento amplo. Todavia parece impossível nos furtar do pensamento de Lacan na busca de

¹¹³ INFOESCOLA. **Espelho convexo**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/optica/espelho-convexo/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

melhor entender e analisar a obra de Kusama e de outros artistas que trabalham com a questão do espelho e reflexão e que foram abarcados pela pesquisa. Assim, para fazer a análise das obras selecionadas, passamos a utilizar a concepção de Lacan sobre o inconsciente estruturado como linguagem, isto é, trabalharemos as obras da artista no âmbito relacional e da linguagem. Para a psicanálise, o inconsciente é a mola propulsora do pensamento, inclusive dos aspectos conscientes. O consciente é a manifestação do inconsciente. Acreditamos que a obra da artista está muito ancorada nessas questões. Lacan entende que a constituição do Eu é diretamente atravessada pela imagem que se tem do seu próprio corpo. Todavia, ao se olhar no espelho, apesar de ver a sua imagem, ele não se reconhece como totalidade, unidade. O espelho se faz como algo externo ao corpo nessa constituição do Eu. Para o teórico, tanto o homem (criança), como o animal, a partir de ações, reconhecem sua imagem como tal no espelho. E por meio dessas imagens, seja do seu próprio corpo, seja do espelho, seja do outro, é que o Eu se desenvolve e progride.

Para aprofundar e discutir a relação entre o sujeito e o EU, Lacan trabalha com algumas linhas argumentativas, como a proposta de substituição do termo *instinto* por *complexo*; o *complexo* corresponde a uma ordem de conhecimento, do conhecimento inconsciente; determinados traços da *imago*¹¹⁴ compõem o psiquismo humano e a reflexão em torno da noção de objeto. Lacan fala mais dessa relação entre *instinto*, *complexo* e *imago* que compete ao homem ainda na infância como também ao animal:

Esse ato, com efeito, longe de se esgotar, como no caso do macaco, no controle – uma vez adquirido – da inanidade da imagem, logo repercute, na criança, uma série de gestos em que ela experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio refletido, e desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica, isto é, com seu próprio corpo e com as pessoas, ou seja, os objetos que estejam em suas imediações.¹¹⁵

Sobre essas premissas, o mais importante para o nosso estudo é que a relação entre *complexo* e *imago* vai diretamente ao encontro da questão do espelho e, como consequência,

¹¹⁴ Segundo o dicionário formal Novo Aurélio: para a psicanálise *imago* significa a imagem ou fantasia de uma pessoa, carregada de valor afetivo (formada na infância, é projetada mais tarde sobre certas pessoas do meio ambiente).

¹¹⁵ LACAN, J. O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos revela a experiência psicanalítica. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-97.

dialoga com os trabalhos da artista, pois, para Lacan, a substituição do termo *instinto* por *complexo* diz respeito à organização psíquica do sujeito, no que se refere à realidade e à projeção especular e às inscrições psíquicas através dos traços da *imago*.

Lacan afirma a necessidade de o humano se constituir, se formar e se desenvolver na relação com o outro, e isso se dá pelo diálogo entre *complexo e imago*. Para Lacan, “é por intermédio do complexo que se instauram no psiquismo as imagens que dão forma às mais vastas unidades do comportamento: imagens com que o sujeito se identifica altamente, para encenar, como ator único, o drama de seus conflitos”.¹¹⁶

Paulo Eduardo Arantes¹¹⁷ também compartilha desse pensamento em relação ao *complexo* e, assim como Lacan, acredita que o complexo e a imagem são partes fundamentais para a compreensão psíquica do ser humano e, ainda mais, considera que o sujeito é inteiramente responsável por sua biografia e que a relação com o outro também dita reações e comportamentos. Com base nessas ponderações, podemos perceber que a formação do ser humano decorre da troca, da experiência e do conjunto de reações do sujeito em relação ao outro. Intuímos que, muitas vezes, ou quase sempre, dependemos dos outros, como se fossem espelhos, para definir quem somos, o que somos e o que pode o corpo, pois o espelho permite uma visualização do extraquadro de nós mesmos. Reiteramos a nossa fala com a comunicação de Lacan datada de 1949:

Pelas *imagos*, com efeito, das quais é nosso privilégio ver perfilarem-se, na nossa experiência cotidiana e na penumbra da eficácia simbólica, os rostos velados, a imagem especular parece ser o umbral do mundo visível, se confiamos na disposição em espelho da imago do corpo próprio que se apresenta na alucinação e no sonho, quer se trate de seus traços individuais, quer mesmo de suas enfermidades ou de suas projeções objetais, ou se observarmos o papel do aparelho do espelho nas aparições do *duplo* onde se manifestam realidades psíquicas, aliás, heterogêneas.¹¹⁸

Retornando a *Narcissus Garden*, de Kusama, podemos compreender que os espelhos (aqui se referindo ao outro, também, como um espelho), assim como as esferas, que tudo refletem

¹¹⁶ LACAN, 1998, op. cit., p. 33.

¹¹⁷ ARANTES, P. E. Hegel no espelho do Dr. Lacan. **Rev. Psicologia**, USP, v. 6, n. 22, 1992. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psicousp/v6n2/a02v6n2.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹¹⁸ SCRIBD. **Estádio do espelho Lacan**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/80235300/Estadio-Do-Espelho-Lacan>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

(céu, entorno, o corpo, os corpos de outrem, o lago), auxiliam o sujeito na sua constituição identitária atrelada ao corpo e institui comportamentos e condutas. A superfície desses espelhos reflete a construção e desconstrução dos valores que se fazem mutáveis, plurais e infinitos (até a finitude do corpo), que podem ser representados na obra pelas esferas que multiplicam as imagens desses corpos.

Percebemos que é também na representação imagética do seu duplo que o corpo se vê dividido e, por meio dessa reflexão, ocorre a possibilidade de formação e deformação desse sujeito. Na imagem do outro, nesse confronto, é que a dimensão de alteridade é incitada e, como resultado, é possível alcançar maior clareza acerca de si próprio e, por conseguinte, se reinventar e tornar-se outro. Ou seja: a imagem do corpo refletida nas esferas desencadeia uma noção de diferença e, ao mesmo tempo, uma maior dimensão de si em relação ao outro. Isso decorre, primeiro, de forma consciente pelo contato direto e reflexo da imagem e, depois, inconscientemente, pois a imagem é automaticamente deformada nessa representação em razão das propriedades próprias das esferas, que distorcem as laterais como uma imagem feita por uma lente olho de peixe. O corpo se depara com algo que não quer ver, pois, defronte ao espelho, se faz imediata a necessidade do vislumbre e de encontrar-se belo, e não descobrir ou se revelar diferente do imaginado ou pretendido. Ninguém deseja enxergar o avesso do que considera e acredita para si próprio ou para o outro como beleza e semelhança. O corpo não estima ver refletido no espelho a imagem dos seus monstros, mesmo que esse espelho seja a representação do seu outro. Ele não está e não quer estar preparado para esse confronto, eis, então, a questão: querer se ver, mas não se enxergar, ou se aceitar como é/está representado. No entanto a construção do corpo só é possível por meio desse (des)encontro. Ieda Thucherman complementa a nossa fala no que se refere a essa ausência da imagem dos nossos monstros refletida no espelho:

E quando nos vemos no espelho, o que vemos refletido é a imagem do Narciso que está em nós, mas não do vampiro que nos habita: este sempre escapa. [...] O vampiro que somos torna possível a imagem do Narciso que vemos, mas o vampiro é o que não pode ser contemplado, já que o espelho não reproduz a imagem do vampiro.¹¹⁹

Outra questão que merece nossa atenção nessa obra é a relação de espaço e tempo que o

¹¹⁹ TUCHERMAN, I. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega, 1999, p. 19. (Coleção Passagens).

corpo estabelece com a imagem no espelho. Assim como acontece com o retrato fotográfico, o tempo e o espaço são congelados e apreendidos na imagem refletida, mesmo que, no espelho, esse tempo e espaço sejam retratados por apenas alguns instantes. O espaço representado refere-se diretamente à nossa percepção visual e à percepção corporal (tato, olfato, movimento do corpo etc.) e é, a partir dessas duas percepções, especialmente da percepção corporal, que temos o sentido do espaço ao redor, que é contemplado por meio da ocupação de um corpo em movimento, ou seja: “a vista aprecia sempre o espaço em virtude de sua ocupação por um corpo humano móvel”.¹²⁰ Já o tempo representado está relacionado diretamente com a sua duração, mesmo que isso decorra em instantes e, nesse fragmento de tempo, a imagem refletida se faz completamente nula no que concerne à temporalidade, pois o sujeito se enamora do seu duplo. Os acontecimentos sucedem no espaço-tempo, e isso requer, por conseguinte, a passagem do tempo, todavia o corpo se esquece, ele não se atém à passagem do tempo enquanto contempla a sua imagem no espelho, pois ele é enfeitiçado pela sua própria imagem – a relação narcísica retorna à tona. A imagem, então, é congelada instantaneamente por um tempo mínimo, irrisório, todavia infinito durante aquele dado instante, pois essa passagem temporal decorre mais da percepção que o corpo tem do espaço do que propriamente do recorte de tempo.

O espelho também nos chama a atenção para a ideia de espetáculo no mundo contemporâneo, pois ele se manifesta na mídia (revista, TV, jornais, Webséries) e ainda estabelece a relação entre público e privado, que hoje se faz muito estreita e até mesmo inversa em muitos casos, pois a privacidade hoje é um conceito tão elástico que já se rompeu. A própria concepção da obra *Narcissus Garden*, de 1966, com a placa “seu narcisismo à venda”, reflete e reverbera essa imagem particular do corpo que ganha caráter público por um valor estipulado de troca. A imagem particular do corpo se “ausenta” nessa valoração pública e, ainda, aumenta e expande esse preço quanto maior for a sua exposição refletida no espelho público. A própria composição e exposição das esferas em *Inhotim* já apresentam essa retroalimentação entre o espaço público e o privado, representado nas quinhentas bolas espelhadas boiando na superfície refletora do lago. O corpo – objeto de desejo de si e do outro – é multiplicado por meio do “espelho público” e hoje é vendido e também comprado por um preço estipulado, pois a imagem que o corpo pretende refletir de si próprio está quase sempre ao seu alcance, investido de desejo e

¹²⁰ AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993. p. 213.

concedido o direito a quem pode pagar o preço para transfigurar e se reconhecer outro como objeto de beleza e de desejo de si próprio assim como do outro que o olha através do espelho.

Entendemos nos trabalhos de Kusama, tanto um corpo **imaginário**, quanto um corpo **simbólico**¹²¹, pois que é constituído e instaurado segundo as perturbações e obsessões do inconsciente da artista, convertido, em prática que marca e legitima o seu traço intrínseco.

Assim, o Eu imaginário do corpo se forma indubitavelmente por meio da imagem do outro, e é o outro, porém, que também entrará em rivalidade com a sua imagem e, assim, sucessivamente. Por conseguinte, o Eu não se forma ou se constitui pelo reconhecimento de si mesmo no espelho; “paradoxalmente se constitui pelo não reconhecimento do que está em si, vendo-se do lado de fora.”¹²² Ou seja: é somente na reflexividade do outro (em si), que não é percebida em si próprio, que está o seu reconhecimento e encontro. Então, retornando às obras de Kusama, compreendemos com mais clareza esse corpo imaginário que irrompe por meio da reflexividade das bolas de inox, dos espelhos circulares convexos e dos espelhos planos que recobrem as paredes e o teto de alguns espaços expositivos compostos pela artista. O corpo nesses trabalhos de Kusama pretende, pelas reflexões, duplicações e anamorfozes, encontrar, na imagem refletida, o reconhecimento de si próprio nesse duplo que, genuinamente, se faz outro. O espelho, ao mesmo tempo em que aproxima e promove o duplo, ele, paradoxalmente, afasta esse corpo de si em decorrência da própria duplicidade da imagem que o divide e o multiplica, ocasionando imediatamente a reflexividade imaginária – como é o caso de algumas obras de Valeska Soares, e Yayoi Kusama por nós analisadas. A duplicidade do corpo produzida pelas superfícies refletoras permite a viagem, tanto dentro, como fora de si mesmo. Para o espectador, essas obras possibilitam que, por alguns instantes, ele (o espectador), se ausente, se olhe e se veja a distância em um movimento cíclico e conjunto de observar e ser observado simultaneamente. Esse intervalo entre as imagens duplicadas pelo espelho ocasiona uma transformação da própria história e da geografia desse sujeito que, circundado pela experiência da distância de si (pelo duplo), é atravessado como forma de adulteração e mutação da própria experiência interna, construída, tanto na memória, como na imaginação, que subjaz em um testemunho e ficção acerca de si mesmo.

¹²¹ Conceitos de Lacan.

¹²² SANTAELLA, L. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004. p. 145.

Ainda na superfície do espelho, o espectador, pela própria externalidade da imagem, se depara com o desejo narcísico, pois o que vê é, também, a imagem do outro. Essas obras, assim, fazem uma interlocução entre espaço e tempo real, simbólico e imaginário do corpo. Ainda segundo Bree Richards, Kusama trabalha com o corpo como sujeito e objeto da ação, em que "a teatralidade da performance, a fisicalidade de arte corporal, e o espelhamento de auto-retratos, onde seres inconscientes estão ativamente projetada externamente"¹²³ reitera o processo de autorreflexo da artista.

Já no campo simbólico, todo o trabalho de Kusama está envolto pelo seu próprio corpo, que é empregado pela prática obsessiva de suas alucinações traduzidas nas bolinhas. O simbólico surge do inconsciente, mas, também, é assinalado pela linguagem e, em decorrência disso, segundo Santaella:

A condição simbólica interpõe-se à maneira de um corte entre o sujeito e o objeto, transformando o objeto em uma abstração. O significante é assim um poder que mortifica, desencarna a substância vital, secciona o corpo e o subordina à constrição da rede significadora. Apesar disso, é na cadeia significante que o desejo se inscreve.¹²⁴

Apesar de Santaella afirmar que o simbólico é determinado por um rompimento entre o sujeito e o objeto, transformado em abstração, contraditoriamente a isso ela afirma que o desejo decorre da "cadeia significante"¹²⁵. É em consequência disso que, acreditamos, no trabalho de Kusama, existe um registro do corpo simbólico traduzido em desejo, pois a artista criou o seu mundo significante por meio da representação e multiplicação dos pontos, que a permitem encontrar o lugar de si e assim se ressignificar. É no encontro dos padrões desconcertantes, recorrentes e centena de vezes duplicados, seja pelos pontos e linhas, seja pelas esferas distribuídas em superfícies diversas no espaço expositivo, que Kusama imprime o corpo nas suas obras. O ato performático de se adornar em forma de personagens, com chapéus e indumentária, tanto na sua figura corporal, quanto em suas práticas artísticas, desde 1960, reflete um corpo que se constitui como elemento genitor e como parte da obra, pois o seu corpo é fundido ao espaço e, assim, corpo-artista e obra se metamorfoseiam e se transformam em apenas um: o corpo artista-

¹²³ INTERACTIVE. **Performing the body**. Disponível em:

<<http://interactive.qag.qld.gov.au/looknowseeforever/essays/performing-the-body/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹²⁴ Ibidem, p. 146.

¹²⁵ Ibidem.

obra nesse universo simbólico criado por Kusama. Nessa prática, mesmo que dialogue ou reafirme eventos da cultura e da mídia, o corpo da artista extrapola o mero e simples efeito contemporâneo, que confere esse cenário do corpo como figurino, pois, para ela, o corpo não está recoberto pelos adornos e vestuário ou se “entregando” à publicidade e ao consumo, apenas.

Figura 11 - Imagens de Yayoi Kusama nos seus espaços infinitos.



Fonte: Indesignlive e Radiobresil¹²⁶

Apesar de, em 2012, a artista ter feito uma parceria com a marca renomada Louis Vuitton na coleção intitulada *Infinately Kusama* e de sua relação com a cultura de massa sempre ter se evidenciado estreita, o corpo simbólico (na artista) aos nossos olhos é esse corpo que transcende os moldes e os padrões em uma relação que se legitima reconhecendo a especificidade e atributos de cada prática, como da moda, da arte, da cultura, mas, ainda assim, rompendo os limites e operando por entre-lugares: moda-consumo, arte, mídia, estabelecendo e nutrindo uma relação de autorreflexo entre o Eu e o outro de forma a quebrar rituais e cultos viciados.

¹²⁶ INDESIGNLIVE. **Creative combustion or disciplinary.** Disponível em: <<http://www.indesignlive.com/articles/creative-combustion-or-disciplinary-clash#axzz2IU3C1auu>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

RADIO BRESIL. Disponível em: <<http://www.radiobresil.com/?p=302>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Figura 12 - Linha "Infinitamente Kusama"- Yayoi Kusama para Louis Vuitton.



Fonte: Lovage Magazine¹²⁷

Yayoi Kusama estabelece um estreito diálogo com a artista Valeska Soares no que se refere à incorporação dos espelhos em suas obras e a reflexão infinita da imagem do corpo no espelho, como podemos ver em *Folly*, *Détour* e *Puro Teatro* de Soares e, ainda, em algumas obras de Olafur Eliasson como em *Viewing Machine*¹²⁸ que também se encontra em Inhotim.

Tentando entender mais as relações da obra citada com a trajetória de Kusama, em uma retrospectiva no ano 1996 a artista criou uma obra que valoriza o universo fantástico, intitulada *Infinity Mirror Room - Love Forever (Infinito quarto espelhado - Amor para sempre)*. Com uma estrutura em forma de cubo,

¹²⁷ LOVAGE MAGAZINE. **Princess of polkadots Yayoi Kusama for Louis Vuitton**. Disponível em: <<http://lovagemagazine.com/womens/fashion/princess-of-polkadots-yayoi-kusama-for-louis-vuitton,1671>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹²⁸ INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO (INHOTIM). **Olafur Eliasson Viewing Machine**. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/arte/texto/de_parede/344/olafur_eliasson_viewing_machine>. Acesso em: 24 nov. 2013.

a peça é uma grande caixa hexagonal que tem o seu interior revestido de pequenos espelhos e lâmpadas coloridas, com janelinhas quadradas para que os curiosos possam colocar seus rostos e explorar o efeito brilhante que os milhares de reflexos causam.¹²⁹

Nessa obra o espectador não pode adentrar e experienciar fisicamente o espaço. A presença física acontece, apenas, por meio de uma janela, onde o espectador observa o que está acontecendo no interior do espaço, que é acessado por meio de “uma janela mágica”, com abertura e entrada para o outro espaço. São várias as janelas que permitem fitar o interior da obra, que é composto por um quarto infinito contendo luzes e projeção dos pontos luminosos nas superfícies refletoras que recobrem o teto e as paredes.

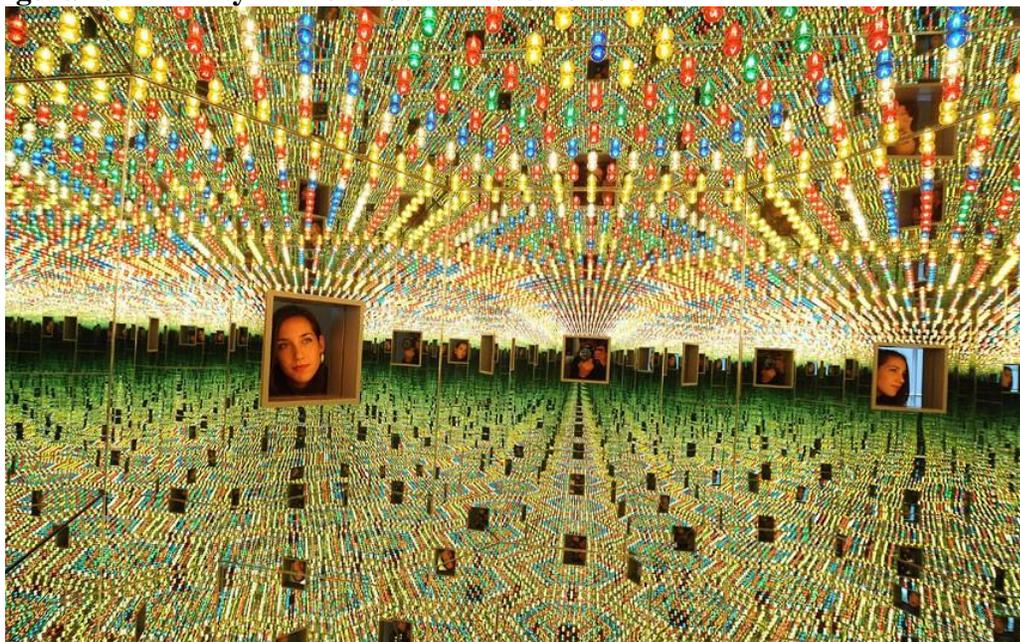
O espectador, por não poder entrar no espaço expositivo, percebe a janela como uma ligação, uma abertura que o conecta com o mundo real e, simultaneamente, o transporta para esse universo fantástico e lúdico, dividido, em cores e formas variadas, por luzes coloridas refletidas nos espelhos que formam infinitamente as imagens no cubo. Ao olhar pela janela, o espectador, como em um filme, renuncia momentaneamente ao tempo e espaço da realidade vivida e se veicula ao universo mágico e também obsessivo (bolas e pontos) da artista, que remete ao corpo a impressão de uma perspectiva interminável enquanto olha pelas pequenas janelas. Mesmo não estando fisicamente dentro do espaço do espelho, o corpo ainda assim tem a sensação de estar imerso nessa viagem, pois o movimento das luzes (para fora) funciona como uma espécie de hipnose e confunde o senso e a percepção do espaço. A obra possibilita ao espectador alterar os padrões de cores de acordo com a sua preferência, respeitando o número de cores programadas do interior do cubo, por meio de sensores externos que modificam a composição das cores e o movimento das luzes, o que interfere diretamente na visibilidade e apreensão do espaço infinito.

Essa obra também tem como característica preponderante a atualidade que decorre dos materiais utilizados e das luzes coloridas de led de alta tecnologia, programadas em tempos distintos. A admissão dos espelhos como revestimento do espaço expositivo e o uso das janelas para visualização se assemelham à moldura de um quadro, que permite ao espectador adentrar na lógica constitutiva do ambiente interno. Essa composição elaborada por Kusama reflete, também, o sujeito contemporâneo, que olha, vive e se nutre “do olhar pela janela”, representado pelo

¹²⁹ ABDALLA, F. Disponível em: <http://proffelipeabdalla.blogspot.com.br/2012_09_09_archive.html>. Acesso em: 24 nov. 2013.

outro, pelo espelho ou por si mesmo – questões que já foram comentadas na análise da obra anterior.

Figura 13 - Infinity Mirror Room - Love Forever.



Fonte: Telegraph¹³⁰

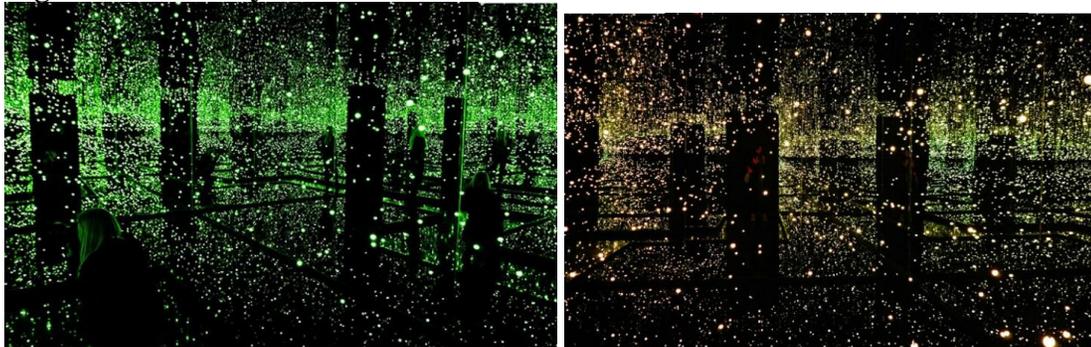
Infinity Mirror Room de 2012¹³¹, obra improvisada sobre uma retrospectiva de trabalhos elaborados em 1966, no Tate Modern, em Londres, é uma instalação baseada na organização espacial, com reflexo e luz colorida no espelho. A artista projeta vários pontos de luz, como na obra *Infinity Mirror Room - Love Forever* (*Infinito quarto espelhado - Amor para sempre*), que formam um espaço infinito, onde o corpo do espectador se encanta e, ao mesmo tempo, se perde, pois no espaço o teto e as paredes são completamente revestidos por espelhos e o chão é encoberto por uma fina camada de água e centenas de lâmpadas de led coloridas penduradas acima. Essa obra é um espetáculo visual para o espectador, pois ele é convidado a adentrar o seu espaço por meio de uma passarela feita por murais de vidro, e o corpo percebe o ambiente como um espaço interminável, uma composição tridimensional de luz e escuridão projetadas infinitamente. Assim o espectador é envolvido pelo imaginário em total imersão no espaço

¹³⁰ TELEGRAPH. **Culture picture galleries.** Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/9590139/Christies-Post-War-and-Contemporary-Art-Auction-and-Italian-Sale-in-London.html>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹³¹ ARTORBIT. Disponível em: <<http://artorbit.me/2012/03/01/test-vid/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

luminoso e infinito dessa obra, pois as luzes vão mudando de cor e tonalidade vagarosamente, o que interfere na característica espacial da obra, que varia entre cores quentes e frias, alterando a atmosfera. Quando os tons se fazem mais frios, como o azul, o roxo, o ambiente torna-se mais obscuro e o corpo se perde na escuridão pela falta de percepção espacial e pela limitação de percepção visual, pois a pupila do olho, por mais que se dilate, passa por um blackout momentâneo. Apesar de o ambiente se fazer contemplativo, o corpo se depara com outros espectadores, que, inseridos no mesmo espaço, reagem de forma distinta ao visual luminoso e à reflexão no espelho. Em *Infinity Mirror Room*, essa projeção se difere um pouco das demais, pois, dependendo da cor da luz emitida, o corpo não consegue vislumbrar perfeitamente o seu reflexo no espelho, e, sim, apenas, os pontos luminosos que são de tamanhos variados e se refletem infinitamente. Nessa obra é possível perceber uma fusão do corpo com as luzes do espaço refletidas no espelho; os pontos parecem se multiplicar ainda mais e se perdem no espaço pela variação de tamanho e cores.

Figura 14 - Infinity Mirror Room.



Fonte: Inhabitat¹³²

Na obra intitulada *Invisible Life (Vida Invisível)*, elaborada em 2000-2001, a artista recobre as paredes e o teto (espaço todo pintado de branco) com diversos espelhos convexos circulares de dimensões variáveis. Em razão da disposição desses espelhos afixados nas paredes, cada um reflete o outro espelho que se encontra a sua frente, e os que se localizam no teto refletem o chão e as paredes, assim como os que estão mais abaixo refletem o chão recoberto de madeira. Como já foi discutido, na obra que se encontra em Inhotim, esse tipo de espelho abarca

¹³² INHABITAT. **Infinity mirror room yayoi kusama unveils spectacular space lit y hundreds of leds** Disponível em: <<http://inhabitat.com/infinity-mirror-room-yayoi-kusama-unveils-spectacular-space-lit-by-hundreds-of-leds/>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

a imagem em um ângulo de 360°. As projeções, então, se fazem infinitas, e as imagens se multiplicam nos espelhos, representando as formas circulares dos outros espelhos. Em decorrência dessa acomodação dos espelhos, da forma circular e das propriedades próprias do espelho convexo, o espectador tem a falsa impressão, pela reflexão dos espelhos uns nos outros, que cada espelho foi “pintado” elaborado, caracterizado novamente com as recorrentes esferas, todavia aqui elas se encontram inscritas dentro e fora dos espelhos, pois, no interior de cada superfície refletora, ocorre a representação de várias esferas em cada um deles que estão afixados no teto e nas paredes. O ambiente assemelha-se a um longo corredor em forma de labirinto, e a obra, mais uma vez, reverbera a reflexão infinita do corpo no espaço. O espectador percebe o seu corpo em anamorfozes visuais, tanto na imagem das pequenas esferas multiplicadas em um espelho, quanto no todo de cada um dos espelhos e, ele, ainda pode se ver de frente e de costas nessa mesma construção anamórfica. Essa é uma obra que acarreta no corpo uma total desestabilização da percepção espacial, pois os espelhos se encontram afixados em um corredor de formato em zigue-zague, cujas paredes (lado esquerdo e direito) estão muito próximas do corpo. Assim, ao caminhar pelo corredor, o espectador percebe o seu corpo em deformação, pois a proximidade excessiva dos espelhos amplia e altera a imagem, criando anomalias na representação imagética. Essa é uma obra também metalinguística (autorreferente), isto é, uma obra que sucede dentro de outra obra. Isso acontece, em primeiro lugar, porque o corpo tem a sua imagem ampliada ou reduzida, conforme o seu movimento, formando imagens dentro do espelho circular se o espectador se posicionar em frente a um dos espelhos, especificamente; em segundo lugar pela possibilidade de se ver de frente e de costas – assim como na obra *Folly* de Soares analisada anteriormente; em terceiro lugar, porque o espectador se percebe de diversos pontos de vista e ampliações em virtude da reflexão e posição de cada espelho distribuído no espaço.

Podemos avaliar essa experiência como se existisse um quadro circular e, dentro dele, vários outros quadros, em que o corpo parece se olhar e, ao mesmo tempo, ter a sensação de estar sendo observado por outros olhos, e isso tudo em um movimento entre o que vê e o que, ao mesmo tempo, também o olha. Essa obra possibilita ao corpo a impressão de se olhar através de uma ou de várias janelas, que derivam dos múltiplos quadros internos que refletem dentro do espelho. Assim, o corpo se depara com a reflexividade de diversas faces de si mesmo.

Figura 15 - Invisible Life, 2000-2001.



Fonte: Cmeinke e Boijmans¹³³

2.2.1 Desdobramentos do corpo no trabalho de Yayoi Kusama

Apesar de, aqui, apresentarmos e nos restringirmos apenas à análise das obras que dialogam efetivamente com *Narcissus Garden* – obra que se encontra em Inhotim e que constitui o nosso objeto de estudo –, entendemos que o que legitima toda a trajetória de Kusama, desde a década de 1960, extrapola o entendimento que se tem da sua obra e abrange o seu envolvimento em movimentos sociais, políticos e artístico-culturais das décadas subsequentes até os dias atuais. A artista apresenta características específicas no seu trabalho, mesmo mantendo o seu foco nas “bolinhas”, as quais demarcam avidamente as contribuições na arte em uma relação de autorreflexo em que o corpo se faz presente durante todo o processo de constituição e criatividade da artista. O autorreflexo é entendido como algo ou alguém em uma situacionalidade que não somente decorre de um reflexo de si mesmo, mas que direciona a ação em outro(s) prisma(s) de acontecimentos na arte.

Um exemplo disso acontece na obra *Narcissus Garden*, que, em um movimento de autorreflexo, sofre transformações com o crescimento das plantas ao redor do lago, o sol que altera a luminosidade das esferas, a chuva e o vento que as movimentam e as transportam,

¹³³ FLICKR. **Seancuttlefish**. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/seancuttlefish/8702459225/in/photostream/>>. Acesso em: 23 nov. 2013.
BOIJMANS. **News letteritem**. Disponível em: <<http://www.boijmans.nl/en/116/newsletter/newsletteritem/80>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

modificando os seus desenhos sobre o lago. Cada situação e o conjunto delas tornam a obra única, diferentemente do ato-reflexo, que apenas reflete e reverbera uma relação de ação e reação, como um martelinho no joelho, que responde ao estímulo simultaneamente, sem processo ou atravessamento de sentido no corpo. Distanciando da prática de um simples ato-reflexo, as obras da artista provocam no corpo uma autorreflexão que desterritorializa ou desloca o sujeito da ação assim como o que recebe.

Como já comentamos, o trabalho da Kusama está diretamente relacionado com a sua biografia, especialmente no que concerne à doença que lhe ocasiona alucinações e obsessões constantes. Todavia a artista encontrou no fazer e na prática artística um refúgio para acolher os seus tormentos psicológicos e, conjuntamente, se “autotrotar”, com a arte, como parte de “cura” paliativa, e com medicamentos que controlam e mantêm o seu estado de salubridade e integridade física e mental diante do seu quadro clínico irreversível.

CAPÍTULO III - O CORPO HÍBRIDO: EM CHOQUE / EM XEQUE

3.1 Matthew Barney

Nascido na Califórnia em 1967, Matthew Barney é considerado um artista multimídia, marcado por recorrentes performances e por misturar várias matérias de expressão, como vídeo, escultura, performance. Ele trabalha com escultura, fotografia, teatro, desenho e filme, geralmente empregando uma dimensão narrativa nos trabalhos, assim como percebemos comum a alguns trabalhos das artistas, por nós selecionados, analisados e comentados anteriormente: Valeska Soares e Yayoi Kusama. No entanto, os trabalhos de Barney não são idealizados de forma unidimensional e, como no caso dos seus filmes, não são editados segundo uma narrativa linear. É o próprio artista quem roteiriza, dirige e atua em alguns de seus filmes. Jorge Coli reitera esse caráter múltiplo e diferenciado do artista e a dificuldade de nomear e qualificar a sua obra:

Existe a dificuldade de definir a modalidade da obra, uma vez que os filmes documentam performances, têm elementos cênicos que são esculturas – com autonomia para exposição em museus e galerias – além de terem direção, roteiro e edição assinados pelo artista. Não dá para encarar separadamente o cinema e as artes visuais. Neste caso, é uma absoluta fusão das coisas.¹³⁴

As obras de Barney, diferentemente das de Soares e Kusama, apresentam como temática central a questão do corpo e a narrativa ficcional, que aparecem atreladas a assuntos como religião, mitologia, sexo, realidade, ficção, metamorfoses humanas e o hibridismo contidos tanto na questão do corpo, como da obra. Nos seus trabalhos não existe, necessariamente, passado, presente ou futuro; o artista cria um tempo e espaço que são particulares e fantásticos, com personagens que também resistem a essa transitoriedade do tempo. José Augusto Ribeiro discute o caráter heterogêneo da produção de Barney:

A origem temática, temporal e geográfica das imagens que conformam os trabalhos de Matthew Barney é tão diversa – ou nenhuma – que, para localizá-la, vale evocar a história, a mitologia, a biologia, a ficção científica, o maneirismo, o romantismo alemão, o cinema experimental dos anos 1970 e 1980... Enfim, disciplinas, escolas artísticas, além de personagens ficcionais ou da vida real, em quantidade a tornar inglória qualquer tentativa de esgotamento.¹³⁵

¹³⁴COLI, J. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2512,1.shl>>. Acesso em: 11 jul. 2013.

¹³⁵RIBEIRO, J. A. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2512,1.shl>>. Acesso em: 11 jul. 2013.

A obra *De Lama Lâmina* (2004-2009), que se encontra em Inhotim, pode ser considerada como o desfecho de um projeto de Barney que se originou da performance realizada em parceria com o músico Arto Lindsay, durante o carnaval de Salvador, em 2004.

A obra, em Inhotim, ocorre em dois momentos: *o vídeo e a instalação*. O vídeo foi realizado, pelo artista, no carnaval de Salvador, no percurso Barra-Ondina com o trio elétrico e um bloco independente dos demais, intitulado *De Lama Lâmina*. Os percussionistas do Cortejo Afro (bastante conhecido em Salvador) se juntaram ao bloco posteriormente e, assim, a música de Arto Lindsay se fundia à percussão do grupo durante o percurso. O bloco se vestia com abadás brancos e adereços na cabeça, em alusão ao candomblé baiano. A obra traz referências ao carnaval e ao corpo do *greenman* – homem com características híbridas de um vegetal, com raízes que saíam pela boca e um vegetal introduzido no ânus, representado pelo ator e performer Vicente Pinho Neto – que se encontrava, nu, no interior do trator e se masturbava com o movimento das estruturas internas do veículo. O trator, em movimento, fazia o percurso comum aos blocos carnavalescos. Essa foi uma performance feita ao vivo e fazia parte do carro alegórico. Nesse trator havia uma garra que prendia uma árvore real, em cujos galhos estavam acoplados bastões brancos que se assemelhavam a falos. Durante toda a performance e o percurso do carro alegórico, a atriz e performer Chelsea Romersa se mantinha em cima dessa árvore, fazendo uma alusão à ativista americana Júlia Butterfly Hill¹³⁶, que morou, por dois anos, em cima de uma árvore, como forma de protesto.

Durante todo o percurso do trator pela avenida, tudo foi filmado para posterior elaboração do vídeo, que teria o mesmo nome. Duas performances aconteciam simultaneamente: uma no interior do trator e outra sobre o trator, com a atriz Chelsea Romersa, que retirava os bastões dos galhos e com eles montava uma grande estrutura geométrica sobre a copa da árvore. O vídeo dessas performances, hoje, fica no espaço conhecido como Marcenaria, em Inhotim, e é apresentado uma vez ao dia (às 15h), durante a semana, e, nos fins de semana, duas vezes ao dia (às 11h e 15h), com duração de, aproximadamente, 45 minutos e em local distante da instalação.

¹³⁶ Julia Butterfly Hill (Missouri, 18 de fevereiro de 1974), nascida Julia Lorraine Hill é uma ativista e ambientalista norte-americana. Julia ficou conhecida por ter vivido no alto de uma sequoia de 55 m de altura e cerca de 1500 anos (idade baseada na contagem dos anéis de um exemplar próximo de uma sequoia um pouco menor que havia sido cortada) por 738 dias entre 10 de dezembro de 1997 e 18 de dezembro de 1999. Julia morou na árvore, carinhosamente conhecida como "Luna", para evitar que a madeireira Pacific Lumber Company a derrubasse. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Julia_Butterfly_Hill>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Essa obra é a primeira instalação permanente desenvolvida por Matthew Barney para uma instituição museológica. Em Inhotim, o artista escolheu situá-la em meio a uma floresta de eucaliptos, considerando a experiência de deslocamento como parte integrante do projeto – fato esse semelhante ao dos outros artistas selecionados para a pesquisa, em especial Valeska Soares, com *Folly*; e os que ainda trataremos nessa pesquisa: Tunga (com a galeria de mesmo nome); e Doug Aitken, com a obra *Sound Pavilion*, e isso como parte da experiência do espectador para chegar até as obras. Todavia, no caso de Barney, a questão do excesso de esforço físico imposto ao corpo constitui uma das características e configura um traço importante no seu fazer artístico, já que, para Barney, o sobre-esforço é positivo e interfere no processo criativo do artista.

A experiência para o espectador é densa, pois ele percorre um caminho sinuoso até o local da instalação e, quando se depara com ela, entrevê um cenário atípico, pois, logo após esse caminho, o espectador precisa virar à esquerda e entra em uma trilha estreita, de alguns metros entre eucaliptos. Ao final da trilha estrita, o espectador se depara com duas grandes cúpulas geodésicas de aço e vidro, acopladas uma a outra, em meio a morros de minério de ferro e árvores derrubadas. Do lado de fora, percebe-se uma destruição ambiental. Os domos geodésicos de aço e vidro oferecem um contraste à paisagem local de morros de minério de ferro e troncos de árvores no chão. Do lado de dentro, o espaço é quase todo preenchido pelo trator, posicionado no centro, e, da mesma forma que, no bloco de carnaval de 2004, ele ergue uma escultura: a árvore do desfile, todavia agora feita de resina branca, contendo, inclusive, a estrutura geométrica na copa. O geodésico é construído de estruturas de ferro e vidro, divididas em triângulos que formam um sextavado de vidro preso por ferro. Olhando de dentro para fora, vemos o ambiente externo e o reflexo da obra e a nossa imagem dividida nos triângulos espelhados. Já na parte de fora do geodésico, só é possível visualizar imagem do entorno refletido pelas paredes espelhadas e a sua própria imagem.

Na instalação em Inhotim há o mesmo trator usado na performance e nas filmagens para a produção do filme, só que, ali, ele é desprovido de todas as suas funções e é transformado em escultura. Essa obra pretende estabelecer uma articulação suscitada pela aproximação de polos opostos: a natureza e a máquina – apontando o dualismo entre destruição e criação, progresso e conservação, vida e morte –, temas recorrentes nas obras do artista, como veremos mais adiante.

Figura 16 - De Lama Lâmina (2004-2009) – À esquerda, parte externa, à direita, parte interna.



Fonte: Vervelingerie¹³⁷

Figura 17 - De Lama Lâmina (2004-2009). Fragmento do vídeo.



Fonte: Kultur¹³⁸

Nessa obra, o artista estabelece uma referência direta ao candomblé baiano e à religião afro-brasileira como narrativa para a obra. Barney descreve o conflito entre Ogum, orixá do ferro,

¹³⁷ VERVELINGERIE. Disponível em: <http://vervelingerie.files.wordpress.com/2010/05/blog-318-3_580.jpg?w=300&h=225>.

VERVELINGERIE. **De Lama Lamina Matthew Barney foto Pedro motta 2**. Disponível em: <<http://vervelingerie.files.wordpress.com/2010/05/de-lama-lamina-matthew-barney-foto-pedro-motta-2.jpg?w=300&h=200>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹³⁸ KULTUR. Disponível em: <<http://www.kultur-online.net/node/1064>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

da guerra e da tecnologia, e Ossanha, orixá das florestas, das plantas e das forças da natureza.

Pedro Modesto Lima reitera a relação entre essas forças:

O artista se aproximou do mito de Ogum, que segundo o candomblé, é o criador de armas, para pensar nos instrumentos usados pelos humanos (a lâmina, o trator) como dotados de um valor orgânico, de vida. As diferentes direções das potencialidades desses instrumentos são representadas pelos dois polos opostos espelhados: a ativista que é arrancada junto com a árvore e a entidade da natureza que copula com o trator, organicizando a máquina.¹³⁹

O vídeo apresenta uma discussão sobre as influências do candomblé com o *greenman* (o homem vegetal que se encontra no interior do trator) e algumas simbologias e misticismo religiosos. E, ainda, de um lado, um trator sujo de lama, que, na religião, pode representar/aludir a força e o ferro como o orixá Ogum; do outro lado, uma árvore branca presa ao braço mecânico do trator, representando Ossanha, orixá das florestas, plantas e natureza. Essa narrativa idealizada por Barney foi posicionada entre os eucaliptos do espaço do museu para criar uma ambiência e apresentar uma configuração de dualidade entre a natureza e a tecnologia, tanto dentro da geodésica (trator, árvore de resina), quanto fora (cúpula geodésica e árvores, pedras de minério de ferro) completando, assim, a experiência sensorial do espectador.

Narrativas mitológicas se fazem constantes na obra de Barney, que encontrou, no sincretismo afro-brasileiro, um campo oportuno para explorar seu interesse pela natureza e pela dualidade inerente ao homem, dividido entre valores, quereres e necessidades. Essa obra foi criada especialmente para o contexto de Inhotim, e a sua localização é parte importante de sua concepção. A escolha pela mata afastada do museu permite uma discussão ambiental, que, em Barney, constitui-se numa característica pessoal, utilizada também em outras obras, ao lado de elementos naturais relacionados aos orixás – o minério de ferro do solo e as árvores de eucalipto da mata. A coexistência entre plano exterior e interior – dentro e fora do geodésico – é mais uma demonstração dessa dualidade inerente ao humano.

Nesse trabalho, a questão do corpo pode ser pensada e discutida em um longo debate, pois suscita vários desdobramentos como: o corpo de passagem (corpo físico, que sede o seu “aparelho” para receber uma entidade do candomblé – Ossanha ou Ogum); o corpo pensado como

¹³⁹ UNIRIO. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/748/684>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

um fluxo contínuo que transita entre a construção e a destruição, entre a fecundidade e a morte, pois a obra incita o movimento e, ao mesmo tempo, a destruição, com as árvores que são derrubadas no local e a figura do trator como máquina destituída das suas funções originais; e a morte, representadas pela árvore de resina, que é arrancada pela raiz e presa na garra do trator.

Barney discute a narrativa sobre o conflito entre Ogum e Ossanha. Os orixás são forças imateriais que só se tornam perceptíveis aos olhos humanos se houver uma materialização corporal de um deles, ou seja: um corpo humano cede “passagem”, espaço em seu próprio corpo, para que essa força, energia não humana, possa se manifestar, “Ao receber o orixá, o elégún faz uma espécie de doação do seu corpo. Ser possuído implica ofertar o corpo para a entidade divina. Melhor dizendo, trata-se de encarnar uma entidade, tornar-se veículo de suas forças”.¹⁴⁰

A prática da possessão é cultuada em diversas religiões, especialmente as de origem africana e se faz no momento em que o corpo humano se prepara para receber a presença do divino. Ele se torna o canal de comunicação entre nós humanos e as forças não humanas. “Podemos dizer que o corpo humano é um microcosmo que reproduz as dimensões do tempo e do espaço, dotado de poder para atuar no mundo e transformar as coisas”.¹⁴¹

Para configurar o conflito entre dois orixás distintos – um do ferro, da guerra e da tecnologia e o outro das florestas, das plantas e das forças da natureza –, é necessária a presença do corpo como “aparelho” (veículo de passagem) para a manifestação dos orixás. O conflito pode ser representado pelas performances dos artistas (duas forças materiais) num bloco de carnaval; ou pela construção dos dois domos geodésicos de aço e vidro, acoplados um ao outro, com arquitetura moderna, tecnológica, em meio a morros de minério de ferro e a “representação” do orixá Ogum e, do lado externo, uma floresta de eucaliptos, como parte de uma devastação, que representa o orixá Ossanha. No interior, um trator, que se encontra posicionado no meio – entre as duas cúpulas geodésicas –, se transforma em uma escultura, pois foi retirado de seu lugar de utilidade, da sua funcionalidade. Em *De Lama Lâmina* em Inhotim, Barney apresenta o mesmo trator que foi utilizado na performance do carnaval baiano e no vídeo.

No interior da geodésica, a escultura (trator) também inquieta, pois muitos espectadores ficam sem entender a proposição e o vídeo em local afastado também promove uma interpretação

¹⁴⁰ SANT’ANNA, D. B. de. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade humana. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 103.

¹⁴¹ Ibid., p. 104.

à parte da instalação. A obra se faz uma constante de sensações desconcertantes; um misto de receio, apreensão e indagações. O corpo parece, também, estar “possuído”, tomado por vários sentimentos:

Provavelmente, muito do que se passa é o devir, que, como disse Nietzsche, é informulável. Na longa repetição de gestos e sons constituintes da possessão em cada culto, há a intervenção do diferente: este não é apenas uma sensação nova, ou um conjunto de sensações inusitadas. É também uma maneira desconhecida de sentir.¹⁴²

Matthew Barney, a partir 1987, começou a fazer trabalhos mais conceituais. A maioria de suas obras constitui narrativas ficcionais, distribuídas em série, como é o caso de *Drawing Restraint* (série desenvolvida entre 1987 e 2010), cujo tema predominante é a imposição do controle e a resistência física do corpo, atrelada à criatividade para desenhar, e do *Ciclo Cremaster*, composto por cinco filmes, em ordem anacrônica (desenvolvidos entre 1994 e 2002), com vários desdobramentos a cada filme e linguagens entre universos fantásticos e seres híbridos. Pode-se dizer que *De Lama Lâmina* é um desdobramento da pesquisa e experimentos das obras *Drawing Restraint*, *Ciclo Cremaster*, pois nelas há relações estreitas entre questões, como fecundação, copulação, personagens (como o *greenmam*) entre outros aspectos recorrentes e comuns nessas obras.

Drawing Restraint abrange desdobramentos que são distribuídos nas sequências fílmicas e nos seus alongamentos, que datam de 1987 a 2010, com *Drawing Restraint 18*.

Nas sequências *Drawing Restraint* de 1 a 6, filmadas entre 1987 e 1989, que são experiências feitas em estúdio, Barney aposta nos seus próprios limites físicos e emocionais. Ele se apropria da prática esportiva em que o crescimento do músculo só ocorre por meio da contenção, ou seja, o músculo com excesso de esforço encontra resistência, torna-se mais inchado e, como consequência, fica dividido e, na cura, se torna mais forte, mais resistente. Exemplo disso ocorre quando o artista tenta executar os seus desenhos em cima de um torno, dentro do estúdio, e, assim, criar a sua obra em condições diferentes da que normalmente é utilizada pelo pintor, desenhista, que pinta ou desenha geralmente sentado ou apoiado em um anteparo, e não sobre um torno ou preso. O artista, com esse exercício, se analisa na dificuldade inerente ao corpo, ocasionada pelos obstáculos e pelo esforço criado pelas restrições físicas no desenvolvimento da ação. Barney arrisca fazer marcas gráficas na

¹⁴² SANT’ANNA, op. cit., p. 105.

parede, no teto de um ambiente e até na lateral de um barco preso por cordas de rapel e artigos próprios para a prática de escalada. A obra começa com entraves construídos propositalmente pelo artista, como rampas, inclinações, cordas elásticas e outros bloqueios arquitetados especificamente ou incorporados no intuito de prejudicar e, conseqüentemente, forçar e retardar a sua capacidade técnica e física no processo de criação.

Figura 18 - Imagens de Drawing Restraint de produções variadas dos filmes de 1 a 6.



Fonte: Cremasterfanatic¹⁴³

Outra obra significativa na trajetória artística de Barney é o projeto intitulado *The Cremaster Cycle* (Ciclo Cremaster). Formado por seis filmes, *Cremaster* foi filmado fora da ordem, desenvolvido e publicado nas sequências 4, 1, 5, 2, 3, 6 mas nunca foram comercializados ou distribuídos em DVD.

A título de curiosidade, e como interesse para a nossa análise, a palavra *Cremaster* vem

¹⁴³ CREMASTERFANATIC. **Production draw rest.** Disponível em: <<http://cremasterfanatic.com/Pics/ProductionDrawRest.html>>. Acesso em 24/11/2013.

do grego *kremastér*, que, no estudo da anatomia humana, denomina um fino músculo do órgão masculino que se responsabiliza pela elevação e altura dos testículos. Esse músculo é controlado pela temperatura exterior ao homem e pelas emoções internas dele e externas a ele. Funciona como uma proteção à semente (testículos) e à capacidade de criação e reprodução e, pode-se afirmar, na nossa cultura, assegura e emblema a sexualidade, a virilidade masculina.

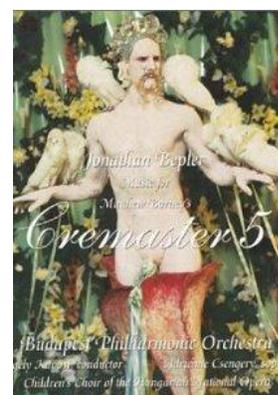
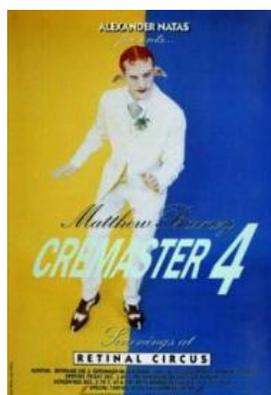
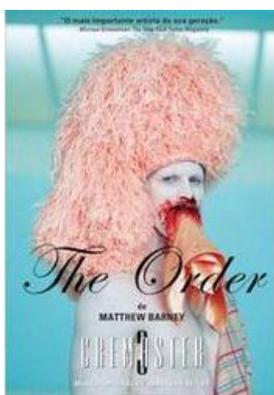
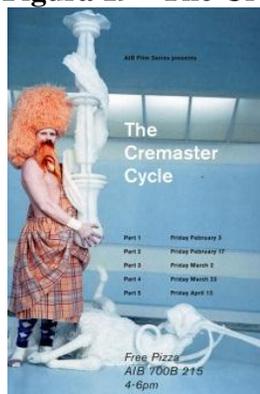
The Cremaster Cycle é uma obra que aborda personagens lúdicos e estranhos, entre eles as fadas musculosas com penteados em forma de bolas avermelhadas, travestis, reis, semideuses, desportistas, corredores de rally com espermas saindo dos bolsos das roupas, um prisioneiro coberto de abelhas, um alpinista escalando as paredes de um palco, uma mulher meio humano, meio leopardo, um sátiro metade homem, metade bode, um mágico e outras androginias. Esse é o universo fantástico e paralelo, criado e adaptado por Barney, distribuído em narrativas com começo e sem, necessariamente, um fim. Essas obras dizem muito, também, da biografia do artista, anteriormente um desportista. *Cremaster* dialoga, sobretudo, com a obra *Drawing Restraint*, em relação ao esforço impelido para a pintura e ainda com *De Lama Lâmina*.

O mundo de *Cremaster*, produzido por Barney, dialoga muito com universos imaginários vastos e distintos e com a ficção científica, onde corpo e espaço são expandidos, deformados e reconstruídos, em uma variante de multiplicidades e visibilidades. O artista agrupa fotografias, desenhos, esculturas, além de filmes que fazem referência às sexualidades híbridas, aos gêneros desconhecidos e aos corpos humanos e ou animais. O artista elabora novas leituras e possibilidades do corpo contemporâneo e ainda reinventa histórias na construção de suas narrativas ficcionais. Essas questões salientadas nesta pré-análise foram reiteradas por Maria Teresa Santoro:

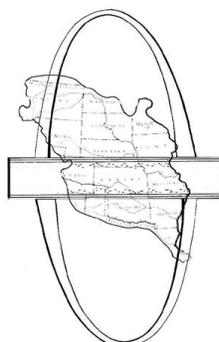
‘Ciclo Cremaster’ objetiva a construção de uma mitologia para o novo milênio, baseada na figura retórica do oxímoro, ou seja, na construção de ideias opostas que se fundem em uma unidade impossível, sem caminhar para a síntese. Assim, Barney elabora uma literatura fantástica, fundada na (des)construção de organismos-personagens-heróis polimórficos que habitam uma terra de ninguém — seus cenários ou sua cosmologia — em uma narrativa antirracional, ou seja, que não se fecha.¹⁴⁴

¹⁴⁴ PHP. **Tropico**. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1549,1.shl>>. Acesso em: 21 out. 2013.

Figura 19 - The Cremaster Cycle - Filmes de 1 a 6.



CREMASTER 6



Fonte: Designaib; Cineplayers; Jaycbird; Fnac; The-Order-Cremaster; Filmow; Imdb e Yale¹⁴⁵

¹⁴⁵ DESIGNAIB. **Category**. Disponível em: <<http://designaib.wordpress.com/category/uncategorized/page/3/>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

CINEPLAYERS. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=12050>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

JAYCBIRD. Disponível em: <<http://.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

FNAC. **The Order Cremaster 3 sem especificar**. Disponível em: <<http://www.fnac.pt/The-Order-Cremaster-3-sem-especificar/a204794>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

FILMOW. **Cremaster**. Disponível em: <<http://filmow.com/cremaster-4-t24760/>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

IMDB. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0056030/>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

YALE. **Cremaster**. Disponível em: <<http://www.yale.edu/wake/spr03/cremaster6.html>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

Para Barney, o corpo se constitui, tanto como órgão de reprodução, quanto como instrumento esculpável. E, esse esculpável, para Barney, se reflete em rituais performáticos, seja o seu próprio corpo, seja dos assistentes, personagens de seus filmes ou de suas ações, todos são reféns de experiências, cirurgias plásticas, implantes de próteses e diversos tipos de mutação relacionados a semideuses (metade humanos, metade animais), humanos ou seres construídos para povoar e representar o seu universo pessoal. Olga Gambari, crítica de arte, analisa esse universo de Matthew Barney: “Para Barney o corpo humano é a escultura perfeita, a matéria viva moldada pelo divino. E, em seguida, tentar fazê-lo viver e se sentir em todas as dimensões paralelas à realidade, que só o cinema pode abrir a porta na sua ilusão.”¹⁴⁶

Os trabalhos de Barney, como, também, em *De Lama lâmina*, são mais concentrados em performances, vídeo-filmes e instalações, e tudo é elaborado por meio de narrativas ficcionais ou séries. As suas exposições, por exemplo, são interativas, com várias telas de led distribuídas no espaço expositivo e cada uma delas passa um vídeo ou um *take* de filme, juntamente com esculturas, desenhos, fotografias, que servem para nortear, ou não, a compreensão do espectador.

Segundo Massimiliano Gioni, o cinema de Matthew Barney é desatrelado da qualidade bidimensional da imagem fotográfica e videográfica e incorpora elementos, como volume, contrastes e dimensões.¹⁴⁷ Isso decorre do estudo aprofundado do artista acerca dos materiais utilizados em suas performances e da pesquisa sobre tecidos e acessórios inteligentes para melhor se adequarem às ações desempenhadas por ele, como vaselina (líquida e aquosa), o figurino utilizado, como roupas próprias para impactos e impermeáveis, para que os atores possam melhor realizar o papel na cena dos filmes.

Para Francesco Bertocco, Matthew Barney é um dos poucos artistas contemporâneos em que teoria e prática caminham juntas.¹⁴⁸ Acreditamos que isso é o resultado de um exercício eminentemente teórico e dissertativo empregado por Barney, um traço particular do artista, pois, tanto em *Drawing Restraint*, em *De Lama Lâmina*, como em *Ciclo Cremaster*, existe um estudo aprofundado de cada ação, personagem, roteiro, edição. Por exemplo, na série *Drawing Restraint*

¹⁴⁶ GAMBARI, O. **Matthew Barney**: mitologie contemporanee. Itália: Fondazione Merz, 2009. p. 15. (tradução nossa).

¹⁴⁷ GIONI, M. **Matthew Barney**: supercontemporary. Itália: Electra, 2007.

¹⁴⁸ BERTOCCO, F. Matthew Barney: Contemporary Mythologies. **Digimag**, Feb. 2009. Disponível em: <<http://www.digicult.it/digimag/issue-041/matthew-barney-contemporary-mythologies/>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

(1987 a 2007)¹⁴⁹, Barney passou décadas avaliando tipos de materiais esportivos, tecnologias para usar em suas performances a cada novo filme, além do estudo de outras obras de artistas consagrados como em *Drawing Restraint – 17*, em que o artista se inspirou na pintura do século XVI, *Death and the Maiden* (A Morte e a Donzela), do artista Hans Baldung Grien, para fazer a sua instalação, elaborada por meio de duas narrativas paralelas, no museu Schaulager, em Basileia, na Suíça, em 2010:

Uma das narrativas envolve um artista (Matthew Barney) e uma equipe de técnicos que procedem à instalação de uma escultura no Schaulager. Quando terminam o trabalho para esse dia, a escultura é coberta com um plástico. A segunda narrativa acompanha uma jovem (representada pela alpinista profissional Emily Harrington) na sua viagem de comboio, desde o meio rural de Goetheanum, em Dornach, para o Schaulager, em Basileia. Uma vez no interior do museu, a mulher começa inexplicavelmente a subir a enorme parede do átrio usando pegadas que já lá estão colocadas. Quando se agarra a uma das pegadas esta solta-se, fazendo-a cair lentamente de costas no átrio. Ela cai diretamente em cima da escultura e por esta adentra, esticando e rasgando o plástico fino, à medida que o seu corpo desaparece de vista.¹⁵⁰

Nessas três obras, percebemos que Barney se preocupa com o rigor entre teoria e prática, além de manter o exercício do autocontrole, estudar a tecnologia e a história da arte, agregar questões mitológicas, como mitos celtas (*Ciclo Cremaster*), cultura maçônica (*Ciclo Cremaster* e *Drawing Restraint*), culturas religiosas (se estende também a *De Lama Lâmina*) e apontamentos acerca do pós-humano. Barney insere, em seus filmes, performances cada vez mais elaboradas, reproduzindo cirurgias em humanos, como mudança de órgãos ou enxertos, mutações reprodutivas, seres meio humanos, meio animais e vegetais, criaturas sexual e humanamente modificadas e, ainda dentro do religioso e da cultura, o artista trabalha com questões acerca da maçonaria e do candomblé, como foi analisado na obra *De Lama Lâmina*. Mas, tanto em *Ciclo Cremaster* como em *De Lama Lâmina*, Barney discute questões acerca de forças produtivas e destrutivas próprias do humano e do imaterial também (como nos orixás em *De Lama*). Essas questões culminam na preservação ambiental, como em *Cremaster*, que aparece mais evidente, talvez pelo desdobramento da obra que se desenrola em cinco filmes, mas em *De Lama Lâmina* esse confronto de forças via energia dos orixás acontece, tanto na performance do carnaval com os

¹⁴⁹ DRAWIN GRESTRANT. Disponível em: <<http://www.drawingrestraint.net/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁵⁰ DRAWIN GRESTRANT. Disponível em: <<http://www.drawingrestraint.net/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

ativistas, como no vídeo e na instalação em Inhotim. Essa é uma preocupação do artista, como ele mesmo relata em entrevista à Folha de SP, em 2004:

Eu não busco criar peças com mensagens políticas explícitas, há uma discussão muito maior sobre a energia. No ‘De Lama’, essa questão não é tão explícita quanto no ‘Cremaster’. Mas, ao final, estou sempre tratando do gesto criativo, que no início é uma faísca, mas no final é explosão. Assim, não se trata de uma investigação sobre um modelo biológico ou psicológico, mas de um modelo geopolítico.¹⁵¹

Maria Tereza Santoro ressalta a questão do corpo metamorfoseado, engendrado e enfatizado pelo artista em todos os cinco filmes da série *Cremaster*,¹⁵² corpo este inserido em uma nova mitologia. Segundo Santoro e Massimiliano Gioni, Barney trabalha com a adulteração da relação tempo e espaço e utiliza a técnica cinematográfica da narrativa enviesada.¹⁵³ Outra característica dessa série é que ela não apresenta ordem definida (prólogo, desenvolvimento e conclusão) e também não termina, necessariamente. Essas características de *Ciclo Cremaster* já sinalizam algumas questões acerca do corpo, que são preponderantes no trabalho do artista e reiteradas em *De Lama Lâmina*.

Com base em leituras e nessa breve análise, cremos que a obra de Barney transita, frequentemente, em torno de várias narrativas ficcionais. Para o artista, a relação de controle não é só marcadamente evidenciada pelas atuações dos personagens desenvolvendo suas ações nas séries. Ele define o controle total de suas criações, pois, no exercício do desenho, o artista, primeiramente, em algumas séries, desenha o cenário, o desenvolve bidimensionalmente para, em seguida, arquitetar e desenvolvê-lo como produto desdobrado da obra. Um exemplo disso acontece em alguns dos filmes do *Ciclo Cremaster* e também em *Drawing Restraint*. O artista desenvolve sua própria mitologia em apropriações de expressões artísticas já existentes. O historiador Jorge Coli acrescenta:

¹⁵¹ CYPRIANO, F. Artista pretende ampliar a discussão em relação às questões ambientais de sua obra - Barney explora criação e destruição. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 set. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2209200407.htm>>. Acesso em: 22 out. 2013.

¹⁵² SANTORO, M. T. **Cremaster**. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1549,1.shl>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

¹⁵² GIONI, M. **Matthew Barney**: supercontemporary. Itália: Electra, 2007.

¹⁵³ Ibid.

A atuação de Barney nos filmes introduz elementos que são ‘chaves simbólicas para compreender sua obra’, por exemplo, quando entram dados biográficos que constituem a mitologia pessoal do artista. ‘É como um elemento complementar de controle: eu dou a obra e dou, junto, a intenção que eu tive’. De um modo geral, essas intenções são muito interessantes, porque elas mostram a gênese das preocupações do autor. O que me parece um pouco mais temeroso é quando você começa a explicar a obra por esse simbolismo. O trabalho (de Barney) desencadeia sugestões múltiplas, e é esse o fascínio dos filmes.

O historiador voltou a uma sugestão feita por Lisette Lagnado, na abertura do debate, de comentar a "porção operística" dos filmes de Barney. Antes, Coli comparou o ritmo dos trabalhos ao desenvolvimento das sinfonias do compositor austríaco Anton Bruckner (1824-1896). Uma sinfonia do Bruckner dura um tempo fantástico, que não é mais o nosso tempo, o nosso ritmo, já que a gente está vivendo num mundo de coisas muito breves, de recortes. Ora, o tempo do Matthew Barney têm andamentos lentos, de processos repetitivos, de algo que não é uma pulsação, mas um fluir no qual você tem que entrar numa temporalidade muito singular. Mas, se eu tiver que compará-lo com alguma ópera, eu teria que pensar imediatamente em Wagner.¹⁵⁴

Conforme salientado por Jorge Coli, Barney movimenta com adaptações de passagens religiosas, fábulas já conhecidas, poesia, música e cinema, entre outras, conferindo-lhes narrativas concebidas de outros valores em mediações técnicas e experiência estética. Carlos Adriano complementa esse caráter experimental e apropriativo de Barney no cinema:

A explanação de Carlos Adriano teve por objetivo inserir Matthew Barney na tradição do cinema experimental, definido, aqui, como um cinema não-narrativo-dramático, ‘um cinema não de entretenimento, não inserido nos moldes do circuito comercial, não um produto-mercadoria, mas como uma expressão de arte em seu sentido mais radical’. Em suma, um cinema que traz à tona o elementar da linguagem, ‘o que o cinema tem de específico em relação às outras expressões artísticas. Curiosamente, quando o cinema tentou fazer essa abordagem radical específica, ele recorreu a outras artes, basicamente à música, à pintura, às artes plásticas e à poesia, rechaçando a mordada da literatura e do teatro que, aliás, para as vanguardas históricas, vão compor o primeiro ponto de inflexão’. Adriano fez uma categorização entre o cinema-documentário, representado, de cara, pelas experiências dos irmãos Auguste (1862-1954) e Louis (1864-1948) Lumière, e o ficcional, encabeçado por George Méliès (1861-1938).¹⁵⁵

Outro ponto curioso a ser ressaltado é que, assim como os personagens engendrados nas tramas, os objetos, as esculturas também formam/são protagonistas nas séries, pois é perceptível

¹⁵⁴ REVISTA TROPICO. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2512,1.shl>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁵⁵ REVISTA TROPICO. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2512,1.shl>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

que ambos são dirigidos nas mesmas condições de planos, espaço, tempo e escalas de importância.

3.1.1 Desdobramentos do corpo no trabalho de Matthew Barney

Em decorrência da amplitude do seu trabalho, entendemos o corpo em Barney como um corpo imaginado, pois, em sua prática, a idealização e a qualificação de um corpo vislumbrado o acompanham e conferem traços recorrentes à sua obra. Sabemos que essa não se faz uma prática exclusiva ou inovadora do artista, pois que existe em vários outros artistas, como Carolee Schneemann, que é conhecida por seus discursos sobre o corpo, a sexualidade e o gênero, com um trabalho fortemente pautado na investigação sobre as tradições visuais, os tabus e o corpo do indivíduo, em relação aos órgãos sociais; o Grupo Gutai, em 1950, também conhecido como Gutai Bijutsu Kyokai, que praticou a primeira manifestação artística radical no Japão no pós-guerra e ainda mantém relações estreitas com a obra de Bruce Nauman e Vito Acconci, entre outros artistas. Todavia podemos dizer que Barney, assim como esses artistas que já teorizaram ou praticaram ações, manifestações sobre o corpo em qualidades além do seu limite, demonstra, desde *Drawing Restraint (Limitação ao Desenho)*, ao infligir ao corpo condições adversas para a criação da obra, institui e desencadeia um processo criativo no artista que o move para um discurso inovador em relação às práticas convencionais dos artistas.

A obra de Barney, além de refletir sobre assuntos contemporâneos e emergenciais, como o homem orgânico e pós-orgânico, como *greenman* da obra *De Lama Lâmina*, as fadas musculosas, os transexuais, os sátiros, as questões ambientais, entre outras situações e personagens pautados também na obra *Cremaster*, visa apresentar ao espectador outras formas de manifestação corporal e artística. Em Barney, existe um diálogo de retroalimentação entre forma e conteúdo, entre teoria e prática, em busca de novos sentidos e caminhos para a arte e para o corpo na contemporaneidade, pois, Barney, por meio dessas apropriações discutidas, viabiliza, ao corpo, novas modalidades e possibilidades de se reinventar outro. E essa(s) possibilidade(s) interfere(m) em sua imagem, práticas e comportamentos, que se fazem avessos a esses corpos cultuados e exercidos cotidianamente. A ideia da narrativa atrofiada é de uma narrativa muda, esvaziada de sentido, que não promove o que aqui nos remete a Barney, que é um discurso de resistência sobre

o discurso atrofiado – de um corpo e comportamento, clichê reiterado muitas vezes pela mídia, traçado pela cultura contemporânea de um corpo e conduta delimitada ao padrão dominante de representação, imprimindo, muitas vezes na arte, valores e (res)significações em inscrições corporais.

Essa referida tríade – *pensamento, técnica e linguagem* – nos auxilia a refletir e fazer arte, hoje, frente a novas situações comunicativas.¹⁵⁶ Nesse contexto, o ato de produzir ações, intervenções, performances pelo artista deve ser pensado e atrelado a processos criativos que, por sua vez, estão relacionados, de forma significativa, às complexidades tecnológicas inerentes também ao desenvolvimento dos meios eletrônicos; prática esta que é bastante recorrente na obra de Matthew Barney. Isso não significa que devemos esquecer as manifestações produzidas em suportes tradicionais, mas que devemos, também, pensar em novas poéticas criativas.

A expressão “processo criativo” engloba dois aspectos que merecem ser explicitados: criatividade e criação. A criatividade, segundo Plaza e Tavares, é uma faculdade da inteligência, “uma aptidão que possibilita ao que inventa organizar um campo de percepção projetando sensações em um plano de referência, modificado e combinado segundo a cultura que é inerente ao criador”.¹⁵⁷ Se a criatividade constitui-se como um potencial fundado em atividades cognitivas de um sujeito criador, a criação configura-se como a passagem daquilo que é potência para uma ação concreta, provida de originalidade. O corpo imaginado de Barney abre-se para essa relação entre a criatividade e a criação, que se configura nos universos paralelos de seus filmes e nos seus personagens híbridos.

Quando Olga Gambari afirma que, em Barney, “o corpo humano é a escultura perfeita”, podemos refletir sobre algumas questões referentes ao seu trabalho corporal: para Barney, o corpo humano se coloca tanto como sistema reprodutor, quanto como um instrumento escultorável.

Com base nos filmes e nas performances de Barney, percebemos um corpo, reiterando, aqui, o corpo imaginado, que rompe, sucessivamente, com o padrão dominante de representação de corpo, tanto feminino, como masculino, calcado e reiterado no contexto contemporâneo pela mídia e também via discursos da estética e da saúde. Barney (trans)(des)figura o corpo em sucessivas inscrições cirúrgicas, estéticas, mitológicas... Na obra de Barney, entrevemos o corpo

¹⁵⁶ PLAZA, J.; TAVARES, M. **Processo criativo com os meios eletrônicos**: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1997.

¹⁵⁷ PLAZA; TAVARES, op. cit., p. 67.

em reconstrução e escultura constante, que é infinita, de modo similar ao que ocorre no trabalho da artista performática Orlan:

A artista Orlan insiste nesta possibilidade quase demiúrgica em suas cirurgias: reconstruir o próprio corpo transformando-o em território de espetaculares explorações e inusitadas metamorfoses; testá-lo, colocá-lo à prova, expô-lo de diversas maneiras diante das câmeras e dos próprios olhos.¹⁵⁸

Os personagens do “fabuloso” mundo de Barney fazem uma rigorosa crítica aos corpos belos e esculturais que regem o mundo hodierno, pois sabemos o quanto o corpo se encontra confinado por discursos hegemônicos, distribuídos, em geral, pelos meios de comunicação de massa, que oferecem, aos sujeitos, um leque de recursos simbólicos, entre os quais um “modelo” corporal, que interfere de forma processual na constituição identitária desses sujeitos.¹⁵⁹ O corpo pensado, hoje, como construção social, é amplamente constituído pelas representações que provêm dos meios de comunicação de massa. Assim, o corpo, parte integrante dos nossos processos de subjetivação (já que faz a mediação da nossa relação com o mundo), também tem sido constituído de forma padronizada e homogeneizada pelos agenciamentos da mídia. Ou seja: a representação do corpo promove uma interface direta com os processos de subjetivação. Os processos midiáticos contemporâneos, ao produzirem uma subjetividade descrita por Guattari como “capitalística”,¹⁶⁰ nos oferecem um padrão dominante do que seria o corpo.

Como já salientado por outros teóricos, críticos e historiadores, essa multiplicidade artística do artista – vídeo, fotografia, filme, escultura, performance – dificulta um pouco alocar o seu trabalho em categorias ou, até mesmo, qualificá-lo. Barney, a partir das experiências calcadas na sua trajetória biográfica e nas referências artísticas precedentes da arte e de artistas afins, conforme analisado, imprime, em seu trabalho, diálogos entre a cultura maçônica, religiões, como o candomblé e o protestantismo, e ainda questões sobre a mitologia grega entre outros assuntos, todos tangenciando questões acerca do corpo. Acreditamos que essa “mitologia para o novo

¹⁵⁸ Ibid., p. 65.

¹⁵⁹ Os meios de comunicação de massa constroem um discurso sobre o corpo, que deve ser jovem, ideal, belo, saudável, e produzem uma espécie de “padrão dominante de representação corporal”, que passa a ser almejado e seguido.

¹⁶⁰ Rolnik e Guattari (1998), acrescentam o sufixo “ístico” a “capitalista”, como forma de não priorizar somente o primeiro mundo, mas, também, o capitalismo periférico, e salientar que a produção de subjetividade atua de forma analógica nessas sociedades.

milênio” caracteriza a ruptura que Barney estabelece com os padrões dominantes de representação. Ele atravessa as barreiras da ditadura do corpo e promove um debate outro em intervenções nem sempre amenas ao olhar do espectador: “por vezes, as intervenções no corpo não evocam a sua ruína. E noutras, o radicalismo das metamorfoses repete um antigo medo: a impossibilidade de tornar o corpo, cognoscível, legível, eloquente sobre si mesmo, humanizado.”¹⁶¹

Entendemos que a obra de Barney pretende “invalidar” qualquer analogia com esse corpo presente (padrão dominante) e estabelecer outro novo discurso ao corpo. Um corpo imaginado, idealizado, criado aos moldes de uma nova inscrição corporal; inscrição esta que só se faz possível por meio do exercício incessante, do (sobre-) esforço imposto e da disciplina para executar a ação.

3.2 Tunga

Entre todos os artistas elencados para compor a pesquisa, Tunga talvez seja o que se encontre mais próximo do museu (desde o início) e da sua proposta e é um dos artistas com o maior número de obras dentro do complexo, pois, antes mesmo da concepção do museu, muitos dos seus trabalhos, como *True Rouge*, já compunham parte da coleção de Bernardo Paz. Tunga também que é um amigo próximo de Paz, que colaborou com a ideia e com sugestões para o que viria a ser o Inhotim. Assim o artista segue junto com Paz no desenvolvimento e trajetória do museu, que recebeu mais uma galeria inaugurada em setembro 2012, cujo título é o seu próprio nome.

Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, mais conhecido como Tunga, nasceu em Palmares – PE, em 1952 (alguns dados recentes falam que ele nasceu no RJ). É escultor, desenhista, artista performático, entre outras especificidades. Em 1974 passou a morar no Rio de Janeiro e concluiu o curso de arquitetura e urbanismo na Universidade Santa Úrsula. Pode-se dizer que o seu trabalho mantém um diálogo estreito com a literatura e outras áreas do saber, como filosofia, psicanálise, teatro, além de um intercâmbio com as ciências exatas e biológicas, para preparação de algumas de suas proposições, como ele mesmo descreve num trecho da sua

¹⁶¹ SAN'TANNA, 2001, op. cit., p. 65.

descrição sobre viagem à Amazônia:

viajei ao Norte com o encargo de formar um mostruário de fragrâncias locais. Raízes, óleos, sabonetes e tudo o que lá se fabrica ou se colhe de aromático e perfumado. Sendo eu um entusiasta dos insetos, seus mundos e hábitos, encontrei oportuna a viagem para avivar o meu deleite de entomólogo amador.¹⁶²

A reunião de fragmentos, mitos, memória, relatos e documentos se fez, na verdade, a matéria-prima para as construções narrativas impressas no seu trabalho. A sua obra está diretamente atrelada à tríade investigação, técnica e criatividade, uma junção que fornece os subsídios para dar força ao processo criativo e se revelar como produto final da experiência, seja para o próprio artista, seja para o espectador.

Tunga é motivado pelo imaginário, por sua biografia e por resquícios próprios da memória e, ao mesmo tempo, é isso que fomenta, nutre a sua obra e toca o espectador. Completamos o nosso pensamento com as palavras de Paul Sztulman:

Jogando com as diferenças de proporções, Tunga considera a escultura como um conjunto de formas e figuras enigmáticas cuja estranheza e proporções fabulosas intrigam o espectador e causam transtorno em sua percepção habitual de próximo e distante, dentro e fora, cheio e vazio. Seu interesse no inconsciente e, particularmente, nos processos associativos das engrenagens do sonho, bem como na figura da metáfora, o levou a construir obras de arte com ramificações e efeitos de significado múltiplos. Estes se entrelaçam com erupções do fantástico, convidando o espectador a penetrar num universo barroco onde não se pode distinguir o real do imaginário.¹⁶³

Tunga é um artista muito dedicado à pesquisa, mas também à poesia e é, no saber sensível acerca dos seres e das coisas, que ele encontra inspiração para a criação de alguns dos seus trabalhos. E isso é expresso também no seu material literário – nos livros cuidadosamente escritos e publicados pela editora Cosac & Naify –, que são divididos entre textos científicos, poesia, arqueologias, alquimia, obras de arte, tudo inserido em uma edição interativa com encartes, radiografias, transparências, entre outras delicadezas poéticas impressas pelo artista, que

¹⁶² TUNGA. **Barroco de Lírios**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p. 90.

¹⁶³ SZTULMAN, P. "Tunga". In: Documenta 10. Kassel: Documenta, 1997. p. 226. (Texto traduzido). Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=3441&cd_item=15&cd_idioma=28555>. Acesso em: 24 nov. 2013.

complementam e formam o seu trabalho. Em entrevista concedida a Bruno Porto, Tunga descreve esse seu caráter multifacetado nas artes:

Eu não me considero um artista plástico. Considero-me um poeta. O poeta se define classicamente pela palavra. Para mim, o poeta se define, sobretudo pela poética. E poética não é um termo que se restringe ao uso das palavras, pode se expandir ao uso das mais indeterminadas formas de expressão.¹⁶⁴

Em uma entrevista concedida a Nina Gazire sobre a obra *Cooking Crystals Expanded* (Cozinhando Cristais em Expansão), Tunga afirma que é um assíduo leitor de textos sobre alquimia. Segundo Gazire, “para ele, essa antiga tradição, na qual se encontram a ciência e a magia, também dá origem aos conhecimentos da arte”¹⁶⁵. O próprio Tunga comprova esse caráter de investigação e pesquisa como alquimia que se desdobra e compõe parte do seu trabalho: “obviamente não pretendo achar o ouro no meio de meu trabalho. A alquimia é apenas uma metáfora.”¹⁶⁶

O artista também é bastante discutido não somente no meio artístico (Valtércio Caldas, Arthur Barrio, Cildo Meireles, entre outros) como, também, no campo teórico (Suely Rolnik (1998), Marta Lúcia Pereira Martins Lindote (2005), Paulo Sérgio Duarte (2001), entre outros), certamente em decorrência não somente da sua vasta produção poético-artística, mas como também, devido a sua herança biográfica, pois

Tunga é filho do jornalista e poeta Gerardo Mello Mourão. O artista teve seu primeiro contato com a arte na casa de seu avô paterno, colecionador de arte moderna e barroca, o deputado federal e posteriormente senador Antonio de Barros Carvalho, no Rio de Janeiro, que era frequentada por artistas como Portinari, Manuel Bandeira, Guignard etc. Iniciou sua carreira artística em meados dos anos 1970, enquanto ainda era estudante.¹⁶⁷

Outra característica marcante do artista é a diversificação do seu trabalho, que envolve

¹⁶⁴ NOVA JOIA. **Tunga joalheria como poetica**. Disponível em: <<http://novajoia.blogspot.com.br/2010/11/tunga-joalheria-como-poetica-3.html>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁶⁵ ISTOÉ. **Tunga a alquimia como arte**. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/101173_TUNGA+A+ALQUIMIA+COMO+ARTE>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁶⁶ ISTOÉ. **Tunga a alquimia como arte**. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/101173_TUNGA+A+ALQUIMIA+COMO+ARTE>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁶⁷ REVISTAS UFG. **Visual**. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/viewFile/19858/12240>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

uma trajetória de mais de quarenta anos distribuídos em projetos distintos, mas que carregam uma poética particular do artista e, por isso, mesmo com obras dispares durante esse tempo todas elas passam por esse fio condutor comum, que é marcado, como salientado acima, no campo que excede a arte, pois dialoga com outras áreas do saber. Paulo Sérgio Duarte acredita que a arte de Tunga imprime traços históricos, mas que não são trabalhados de forma ingênua ou aleatória. Para ele, o artista traz, em toda a sua obra, o conceito de continuidade e fluidez, que contém, por natureza, um experimentalismo, tanto na prática artística, quanto na temática. Assim esse experimentalismo configura o elemento construtivo de sua obra:

Como Leitmotif¹⁶⁸ a questão do contínuo terá múltiplo papel: deverá ser elemento integrador entre as partes díspares da obra estabelecendo uma unidade conceitual, pela variedade com que se repete, nos fios e nas chapas, e deverá conduzir o espectador no esforço de reconstrução de uma totalidade. O contínuo não participa apenas fornecendo elementos visíveis e evocativos, sua função não é apenas tematizar, criando um material adequado à exposição dos problemas, mas, ao mesmo tempo, como se o simbólico devesse se evidenciar como fato e se fazer diante de nossos olhos, atravessa o nível temático e se constitui em elemento literalmente construtivo.¹⁶⁹

Na maior parte das suas obras, Tunga investe em grandes instalações. Algumas dessas instalações se encontram em Inhotim, em caráter permanente, em um só espaço, na Galeria Tunga, onde o artista reuniu trabalhos de trinta anos de carreira. Há também esculturas espalhadas pelos jardins do museu, como as célebres tranças – uma delas se encontra no jardim do corredor principal de Inhotim –; a obra sem título (da *Série Vanguarda Viperina*), feita em chumbo, com onze metros lineares; e *Deleite*, obra construída em ferro e couro, de 1999.

No diálogo entre as obras do artista, vida e morte se defrontam em um movimento de constante, tanto do corpo presente no espaço da galeria (passando de uma obra a outra), quanto da sua experiência em contato com as obras do artista e do museu. Entre essas obras, a galeria *True Rouge*, que vamos analisar com mais propriedade. *True Rouge*, de 1997, nome da instalação e da galeria do artista, foi uma das primeiras obras a compor o acervo do museu, pois, conforme salientamos, antes mesmo da abertura do museu, ela já pertencia à coleção particular de Paz. Essa obra ocupa 150 metros quadrados e fica defronte a um dos grandes lagos existentes no interior do

¹⁶⁸ Do alemão: motivo condutor

¹⁶⁹ DUARTE, P. S. In: BASBAUM, R. (Org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001. p.126-127.

museu. A galeria com a fachada toda em vidro propicia a contemplação, tanto de dentro para fora com vista para o lago, como de fora para dentro, visão possibilitada pela transparência e reflexão que decorrem das paredes de vidro.

Figura 20 - À esquerda, Galeria True Rouge – parte externa. À direita, True Rouge, 1997.



Fonte: Staticflickr e 4.bp.blogspot¹⁷⁰

Em *True Rouge*, o branco e o vermelho se desdobram em vida; como nos frascos cheios de fluido, o corpo se percebe ativado, motivado. A galeria se encontra logo depois da galeria do artista Cildo Meireles, cuja obra é intitulada *Desvio para o Vermelho*. O espectador, portanto, perpassa consecutivamente por duas obras em cores vivas e com características de intensidade e fluxo ao mesmo tempo, pois, em *Desvio para o Vermelho*, o espectador é conduzido até um cômodo todo negro, ao som da água que cai, escorrendo e, quando chega ao final do caminho, ele se depara com uma pia toda branca que esguicha um líquido vermelho – retornando à temática do sangue.

A instalação *True Rouge* é inspirada em um poema de mesmo nome, composto pelo escritor inglês Simon Lane, falecido em dezembro de 2012. Segundo Tunga, em entrevista concedida à Folha de São Paulo em 2007, trata-se de “uma peça que nasceu junto, quase que, simultaneamente, com um poema do Simon Lane, que é um escritor inglês, com quem eu colaborei já largamente. O

¹⁷⁰ FARM 8 STATICFLICKR. Disponível em: <http://farm8.staticflickr.com/7053/6897189585_040496c075_b.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.
BP. **Inhotim True Rouge Amilcar de Castro**. Disponível em: <<http://4.bp.blogspot.com/-6u73-FSkT4g/TyA-jaUY7I/AAAAAAAAABBY/N1HHkcs7jjI/s1600/Inhotim+-+True+Rouge+-+Amilcar+de+Castro.JPG>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

fato desse poema estar na gênese da obra faz dele não só um poema, mas quase matéria-prima”.¹⁷¹

Eis o poema algébrico escrito por Simon Lane:

true rouge
ou
vers une compréhension tentative de l'existence d'une poésie/algèbre **true rouge** (**tr**) étant donné une
représentation ou des représentations monochromatique(s):
tr+ espace (e) + rouge (r x 2) = rouge (r) + espace rouge (er)
tr+ e + (r x 2) = r + er
tr+ (r x 2) = r + er - e
tr= r + er - e
(r x 2)
tr= e - e
tr= o = zéro/vide (vero) = true rouge
une page/espace soi-disant "neutre" ou "blanc" doit être/devenir
true rouge par défaut
au même temps ce qui est autour de la page/de l'espace doit être/devenir **true rouge** en conséquence de ce
qui est logiquement (in)visible:
e + (r x 2) = r + er
e = r + er
(r x 2)
e = e = o = zéro/vide (vero) = **true rouge**
simultanément tout ce qui est true rouge ou/et qui est devenu
true rouge doit rester true rouge étant donné les circonstances de la transformation de la page/de l'espace/de
l'autour de l'espace
résultat: la transformation définitive de toute matière en
true rouge avec des espaces non-inclusifs autour de la page/de l'espace permettant la lecture de la
poésie/algèbre **true rouge**
même dans les conditions défavorables de lisibilité
(fatigue, amnésie, ivresse, etc.)
essayez-le en servant de la ligne suivante:
"**true rouge** is the colour that my baby wore"¹⁷²

É fato que a obra *True Rouge*, de Tunga, já passou por várias apresentações e montagens distintas desde a sua criação em 1997, todavia vamos nos dedicar aqui exclusivamente à edição feita para a galeria em Inhotim. Tomando a fala de Tunga – “o fato desse poema estar na gênese da obra faz dele não só um poema, mas quase matéria-prima”¹⁷³ – como ponto de partida para essa análise. Primeiramente, pensando na relação entre a obra e o poema, percebemos que ambos

¹⁷¹ TUNGA. Entrevistador: Marcos Augusto Gonçalves. **Folha Uol**. (Ilustrada), São Paulo, 21 nov. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u347005.shtml>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁷² THE COLLEGE. **January True Rouge**. Disponível em: <<http://www.the-college.com/news-and-insights/blog/2013/january/true-rouge>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁷³ TUNGA. Entrevistador: Marcos Augusto Gonçalves. **Folha Uol**. (Ilustrada), São Paulo, 21 nov. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u347005.shtml>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

se constituem com base na fragmentação. Na montagem da obra, essa fragmentação acontece de forma organizada, assim como no poema, do centro para a periferia, um aglomerado maior no centro que, aos poucos, vai ganhando as bordas do espaço da folha (poema) e da galeria no caso da instalação em Inhotim. Ambos também tratam as cores branca e vermelha como complementares nas representações e na constituição e afirmam a importância dessas cores na existência e gênese, na condição de vida que pulsa e que só existe por meio dessa complementaridade. Segue parte da tradução do poema que complementa nossa avaliação:

para a compreensão tentativa da existência de um poema / álgebra verdadeira vermelho (r) Dada uma
representação OU representações monocromática (s): -
uma página / espaço chamado "neutro" ou "branco" para ser / tornar-se
vermelho verdadeiro padrão
ao mesmo tempo que está em torno da página / espaço deve ser / tornar verdadeiro consequência vermelho
do que é logicamente (in) visível:
simultaneamente, tudo o que é verdadeiro vermelho / e tornou
vermelho verdadeiro deve permanecer fiel vermelho que está sendo dadas as circunstâncias da
Transformação página / espaço / o espaço ao redor

Acreditamos que, na instalação do artista, as divisões na galeria, ora em vermelho, ora em branco, também são organizadas e distribuídas em uma relação de tempo e espaço e de visível e invisível, pois a obra, a nosso ver, lida com metáforas de dentro para fora e de fora para dentro do corpo: um vermelho que sugere sangue e fluidos de dentro do corpo, e um branco que se manifesta como os espaços e bordas entre esses tecidos e fluidos de dentro desse corpo. Ainda podemos pensar em um corpo que transborda, pois as poças vermelhas, formadas no chão branco do espaço da galeria, voltam-se novamente para a metáfora do poema:

simultaneamente, tudo o que é verdadeiro vermelho / e tornou
vermelho verdadeiro deve permanecer fiel vermelho que está sendo dadas as circunstâncias da
Transformação página / espaço / o espaço ao redor

E mais:

resultado: transformação em qualquer definitiva
verdadeiros vermelhos com espaços localidade não inclusive ao redor da página / espaço para a leitura de
poesia / álgebra verdadeiro vermelho
mesmo em condições desfavoráveis ou adversas
(Fadiga, amnésia, estados alterados de consciência, etc.)

Mais uma vez, percebemos o corpo que pulsa e que altera os seus estados de manifestação – seja externo, seja interno – de dentro do corpo em mutações constantes, mas que se sustentam e se retroalimentam, mesmo com as adversidades. Complementamos o nosso pensamento com a análise de André Maya Monteiro, para quem “a estrutura, que se assemelha a um sistema nervoso, é aparentemente frágil, mas suficiente para suportar a pressão”.¹⁷⁴

A obra, lembrando marionetes que são equilibradas por uma força, compõe-se de frascos de vidro em tamanhos e formatos diversos, como tubos de ensaio, taças e funis, contendo, alguns deles, um líquido vermelho, em alusão ao sangue. Presos ao teto por cordas e cabos de aço, esses objetos são aglomerados e acomodados, de forma fracionada, em redes – também na cor vermelha –, e, pendentes do teto, chegam quase a alcançar o chão. O piso da galeria é todo branco e, no espaço onde se encontram os objetos que quase o tocam, foram espalhadas manchas vermelhas, como se o líquido entornado dos frascos escorresse pelo chão, formando poças ou manchas vermelhas – metáfora de sangue.

Essa instalação, por sua vez e não diferentemente das outras obras selecionadas para este estudo, não carrega o corpo representado, todavia ele é percebido em diversos contextos e na própria construção da obra: como na composição dos fracos de vidro soprado, que são dispostos em maior concentração no centro e se dissipam para a periferia dentro do espaço da galeria. Em um primeiro olhar, a instalação parece uma rede de circuitos do corpo – nervos, veias, neurônios –, distribuídos entre secreções e fluidos sanguíneos. Todos os objetos estão unidos pelos fios vermelhos e ancorados pelas redes na mesma cor que fornece a conexão em uma relação hipertextual: tudo está lincado, assim como órgãos e circuitos internos do corpo que, para sua funcionalidade, precisam dessa comunicação.

Ao observar a obra do lado de fora da galeria, em razão de as paredes serem todas de vidro, como uma vitrine de loja, e das paredes do seu interior serem de alvenaria e pintadas em branco, bem comum e característico dos museus, do cubo branco.

Assim o branco também é a cor que reveste a galeria, tanto por dentro, como por fora. Pelo fato de essa galeria se posicionar logo após a ponte que cobre o lago, antes mesmo de

¹⁷⁴ REVISTAS UFG. **Visual**. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/viewFile/19858/12240>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

chegarmos ao local, avistamos a galeria em forma de L; em decorrência dos vidros, do branco das paredes e do lago, a luz é refletida em todos os lados da galeria, seja pelo branco que reluz com a incidência de luz natural, seja pelos vidros que refletem a imagem do entorno. Assim o corpo, nos parece ser afetado antes mesmo de se defrontar com a obra.

Ao olhar de fora para dentro, o espectador se percebe refletido nas paredes de vidro e, ao mesmo tempo, o seu olhar é totalmente ofuscado pela profusão de luz branca, natural, que incide nas colunas e nas paredes da galeria, tanto na parte externa, como na parte interna, e que reflete diretamente no olho, causando uma cegueira momentânea. Do outro lado (em frente à galeria), ele ainda se depara com o reflexo da luz sobre o lago, o que acarreta duplicidade da paisagem e de todo o entorno na superfície refletora. Essa reflexão de luz no corpo não termina e é reverberada, pois o interior da galeria – da instalação do artista – é também refletido nesse vidro.

Assim, o espectador, ao olhar de dentro para fora pelo vidro – vitrine da galeria –, percebe o reflexo da imagem do próprio corpo e também a imagem da instalação “colada” à sua imagem; há uma fusão entre elas. As imagens (corpo/instalação) sobrepostas no vidro podem ocasionar uma instabilidade no espectador, pois é como se ele estivesse se observando, tanto dentro, como fora do seu próprio corpo, dividido entre uma relação narcísica e de embate, pois os vidros, tubos, redes da obra, como salientado, aludem ao interior de um corpo, aos órgãos, aos fluidos sanguíneos. Ieda Tucherman complementa a nossa fala acerca do corpo narcísico que complementa o pensamento no que se refere à sensação causada no corpo, pois, na visão de fora para dentro, é como se a imagem do corpo estivesse “aprisionada” no vidro:

[...] para um re-conhecimento, o seu agora absoluto é “mortal” ou, pelo menos, muito perigoso. Narciso apaixona-se pela sua “própria” imagem e isto significa a sua morte. Cecília Meireles, a mais conhecida poetisa brasileira, com a sutileza do olhar feminino, pergunta: “Em que espelho ficou perdida a minha face?”¹⁷⁵

Já no interior da instalação, o vermelho sangue predomina e é sobressaltado pelo branco. Alguns fios e redes que estão sustentados e emaranhados “flutuam” no espaço, enquanto outros parece que estão prestes a cair e quebrar, desmoronar no chão. É como se o espectador se deparasse, observando, dentro do seu próprio corpo. Como se os fios, redes que amparam e

¹⁷⁵ MEIRELES, Cecília. Retrato – flor de poemas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972. p. 63. In: TUCHERMAN, I. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega, 1999. p. 21. (Coleção Passagens).

sustentam os tubos de vidro soprado fossem as ligações internas que fazem o fluxo sanguíneo se movimentar para fornecer vida ao corpo, ao mesmo tempo em que o espectador se percebe como fluido contínuo de secreções, de ligações que se retroalimentam e se comunicam dentro e fora do corpo.

Acreditamos que a instabilidade é uma marca presente e constante nessa instalação, pois o corpo lida primeiramente com a questão dos objetos – esses carregam como característica principal a fragilidade advinda da sua própria composição e matéria (vidro) –, que estão presos por fios também delicados, finos e ainda ancorados em redes (os vidros são empilhados e depositados nas redes), que parecem despencar ou romper as ligações (elas são ligadas por um arame em forma de (S)) a qualquer momento, levando os vidros a se estilhaçarem no chão. Em contrapartida, entendemos que o corpo é colocado diante da própria fragilidade e finitude interna dos órgãos, que entram em falência, que envelhecem e morrem, assim como a parte externa, a pele, a beleza, a virilidade que é, também, fugidia. No contato com essa instalação, o espectador é posto simultaneamente diante da decrepitude e da vida, o que deflagra o desconforto e propõe questões acerca de si próprio diante da vida. As poças vermelhas no chão aumentam a dramaticidade do espaço branco, pois elas, realmente, parecem sangue e, assim como os objetos que estão elevados, se concentram do centro para a periferia – elas são de um vermelho intenso no seu interior e na borda ficam mais claras como se estivessem desaparecendo. Como contém líquidos próprios e preparados para encher os frascos, essa obra se transforma com o tempo e necessita de ajustes e manutenção algumas vezes. Essa se faz mais uma metáfora para o corpo, que se transforma a cada segundo, se tornando outro corpo, seja por influências externas (social, cultural, afetiva), que o transformam em seu interior, seja pelo mau funcionamento de órgãos que transforma ou transtorna o exterior do corpo. Reflete, assim, sobre a necessidade funcional do corpo, que exige ajustes e cuidados diários para não adoecer, perecer, tanto interna, quanto externamente, e isso vai desde uma boa alimentação e hábitos saudáveis ao uso de produtos e próteses, roupas, produtos de higiene, exames periódicos e remédios que tratam dos sintomas do corpo e o mantém em fluxo contínuo social e culturalmente.

Tunga, em uma entrevista a Audrey Furlaneto, diz como esses ajustes, em *True Rouge*, interferem na composição e criam outras possibilidades para a obra que se faz, em decorrência disso, constantemente aberta a ressignificações:

– A água dos frascos evapora, e fica apenas o resíduo vermelho, como uma mácula. Esse evaporar era uma metáfora do tempo. É a obra nos dizendo que não existe matéria inerte – diz Tunga. – A determinação de deixar apenas a mácula vermelha é do artista, e, em determinado momento, achei que podia remontar. Quando reposiciona os fios – ou quando os fios se reposicionam, já que, diz Tunga, não há controle completo sobre o material da instalação – e frascos de ‘True Rouge’, ocorre o que ele chama de ‘uma sutil mudança da energia do campo’.¹⁷⁶

Tunga não se intitula como um artista, mas, sim, como um “instaurador”, o que significa ir além e englobar conceitos que se adaptam mais ao seu trabalho artístico e, como consequência, à arte contemporânea. Lisette Lagnado complementa a nossa fala:

No campo da crítica, vimos que é necessário gerar conceitos novos para dar conta de fenômenos estéticos que surgem de uma prática que até então teve uma configuração já delimitada e decodificada. Para dar um exemplo, Tunga inventou a instauração, um estado que se situa entre a instalação e a performance, cujo sentido gera um diferencial em relação a duas modalidades artísticas que pareciam ter chegado ao limite de suas potencialidades.¹⁷⁷

Para Tunga, a instauração se faz como um conceito de valores mais abertos, no que concerne ao fazer artístico e à obra de arte. Para o artista, é imprescindível que a obra transborde a execução e resulte em outras experiências a cada montagem no espaço expositivo, pela transformação que ocorre com a obra exposta e pelos próprios atributos da passagem do tempo, como o que aconteceu e acontece com a instalação *True Rouge*, em que o líquido vermelho dos vidros seca, ficando apenas uma mácula no fundo, a mancha vermelha, antes líquida, que coloria os vidros. A sustentação, por fios entrelaçados, redes e conexões, vai se rearranjando e se reagrupando de acordo com o peso, aclimação e, em decorrência, transformando sucessivamente, nesse ínterim, a obra, a experiência do corpo e o contato com a obra a cada visitação.

Em setembro de 2012, Tunga inaugurou em Inhotim mais uma galeria, que leva seu nome – “Galeria Tunga” –, que é permanente no complexo do museu e se situa no meio da mata mais afastada, uma escolha feita pelo próprio artista, assim como a galeria de Barney analisada

¹⁷⁶ GLOBO. **Tunga remonta primeira obra de Inhotim**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/tunga-remonta-primeira-obra-de-inhotim-4496003>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁷⁷ LAGNADO, L. A instauração: um conceito entre instalação e performance. **Lapiz. Revista Internacional de Arte**, Madri, n. 134-135. jul./set. 1997.

anteriormente. Tendo, em média, dois mil e duzentos metros quadrados¹⁷⁸, foi arquitetada com as paredes também em vidro, como a Galeria *True Rouge*, já analisada, conta com oito instalações, que se referem a uma trajetória de trinta anos do artista, onde cada obra reflete momentos específicos e intervalos distintos na sua pesquisa. Porém, agora estabelecem um diálogo coletivo e, em conjunto, desvelam, segundo o próprio artista, novos sentidos e proposições de quando foram criadas e expostas em lugares e momentos distintos.

Figura 21 - Galeria Tunga.



Fonte: Inhotim¹⁷⁹

As obras estão distribuídas no espaço expositivo da galeria, que conta com pisos distintos. Segundo Tunga, a ideia é trabalhar com as características do universo dos sonhos e do imaginário por meio da percepção sensorial:

quero recriar algo originário, representar a reminiscência de um sonho que se esvai ou se concretiza. As obras neste espaço são uma conjunção de ideias, momentos e reflexões. Uma mostra que busca provocar um estado de

¹⁷⁸ CBCA ACOBRASIL. Disponível em: <<http://www.cbca-acobrasil.org.br/noticias-ultimas-ler.php?cod=5666>>. Acesso em: 24 nov. 2013. Existem várias fontes que falam de diferentes tamanhos para essa galeria. Segundo pesquisas e visitas ao local, acreditamos que esse é o que está mais próximo da realidade do projeto arquitetônico.

¹⁷⁹ INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO (INHOTIM). **Tunga**. Disponível em: <http://www.inhotim.tv.br/hotsite2012/galeria_arquivos/tunga/1.png>. Acesso em: 24 nov. 2013.

percepção.¹⁸⁰

Outra questão que, para o artista, se faz preponderante nessa(s) instalação(ões) é a localização da galeria, que se posiciona em um ponto mais afastado na mata (a recepção do museu funciona como localização central nessa referência), no meio da floresta, pois, para o artista, assim como para Matthew Barney, o local também colabora e faz parte da experiência corpórea e contemplação do espectador. Tunga fala um pouco mais dessa relação da arte com a natureza: “A arte e o jardim são enriquecedores, e acredito que a floresta, tal como está, é a expressão mais alta de uma cultura. Mas o estado de percepção a que o público irá chegar somente será estabelecido quando ele estiver aqui e experimentar.”¹⁸¹

O espaço externo dos jardins que envolvem a galeria foi todo reflorestado seguindo as instruções do artista. Construído de forma a circundar a galeria, se assemelha ao itinerário interno que faz o espectador na visita das obras.

Segundo Tunga, a galeria ainda se faz como “um grande espaço mental”¹⁸², onde os limites são estendidos, ou inexistentes no contato com as obras. Ligação essa que nos parece próxima, semelhante, aos espaços fantásticos criados pelo artista Matthew Barney para as suas produções fílmicas.

Nociferatu é uma obra elaborada entre 1999 a 2001; nela Tunga retorna, ou melhor, prossegue com os tubos feitos de vidro soprado, mas, diferentemente da obra *True Rouge*, de 1997, em que os vidros são transparentes e carregam líquidos vermelhos – metáfora de sangue –, em *Nociferatu*, eles se multiplicam em cores e formas bem variadas e distintas entre si. Nela há, ainda, a presença de materiais como gelatina e placas de elastômero (borracha). Essas peças ficam espalhadas em uma grande mesa espelhada, que promove a reflexão dos vidros, por meio da qual, o espectador fica livre para visualizar as formas nos seus contornos variados e a multiplicação de cores sobre os espelhos. Ivana Monteiro¹⁸³, em um texto de 2004, intitulado

¹⁸⁰ HOJE EM DIA. **Tunga trinta anos de produção expostos em espaço de Inhotim** Disponível em: <<http://www.hojeemdia.com.br/pop-hd/tunga-trinta-anos-de-produc-o-expostos-em-espaco-de-inhotim-1.29082>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁸¹ Ibidem

¹⁸² YOUTUBE. **Vídeo**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=LwUOtJC97XY>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁸³ SCRIBD. **Tunga Deleuze**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/135792570/Tunga-Deleuze>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Instaurando com palavras: as narrativas e fabulações de Tunga, faz uma análise acerca de como a obra afeta o corpo do espectador e, ao mesmo tempo, dialoga diretamente com *True Rouge*, pois nesta temos o sangue como fonte de vida para o corpo e seu funcionamento, o que é indispensável ao Nosferatu, que se alimenta unicamente do líquido. Os vidros secos em cores diversas em *Nociferatu* aludem a esse corpo esquelético e sem vida que reage a uma sobrevivência sem o líquido, o fluido da vida do corpo.

Em *Nociferatu*, essa vivacidade empalidece e perece, pois os vidros refletidos no espelho, juntamente com a imagem do corpo do espectador, demarcam as sombras e as trevas que restam ao vampiro. Ivana Monteiro comenta as formas impressas nos vidros e espelhos da obra:

Formas cujo percurso é impresso no vidro – índice de um contato. Fica a marca: a fenda. Permanece para sempre essa abertura – memória sempre acessível de um contato prévio: a mordida. Uma ligação permanente se estabelece. As vítimas voltam a oferecer seu pescoço: atração pelo abismo. As sombras no vidro são índices: memória de um contato oposto ao de *True Rouge* ausência de vermelho. Que cor tem o vidro de *Nociferatu*? Vidro colorido. Gelatina e placas de elastômero. O negativo também em vidro. Os vidros seriam o espectro de corpos das vítimas, corpos desprovidos de sangue – formas femininas: cálices, cristais, memória vítrea.¹⁸⁴

Figura 22 - Nociferatu, 2001.



Fonte: Revista Portfolio EAV¹⁸⁵

É possível notar a presença desse “espaço mental”, onde as coisas não têm limites nem

¹⁸⁴ Ibidem, p. 88.

¹⁸⁵ REVISTA PORTFOLIO EAV. **Tunga**. Disponível em: <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/01/?p=32>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

dimensões precisas, na videoinstalação criada por Tunga em 1980 intitulada *Ão*. Pode-se dizer que essa instalação formaliza a “representação” desse “espaço mental” genuíno, que constitui e organiza o pensamento e a trajetória artística do autor. Essa instalação se encontra no subsolo da galeria, circundada por todas as outras instalações, que são divididas por níveis (no espaço da galeria), e se constitui propriamente como o “coração” dessa rede, no espaço da galeria, pois tudo gira em torno desse espaço circular, criado pelo artista e reiterado nessa obra, que, por sua vez, mostra um filme feito em uma seção curva do trecho que liga São Conrado a Gávea do antigo túnel “Dois Irmãos” (hoje denominado “Zuzu Angel”), inaugurado em junho de 1971 com 1.590 metros de extensão, na cidade do Rio de Janeiro, ao som do refrão da música *Night and day*, de Frank Sinatra, que reverbera por todo o espaço da galeria. O frame foi montado de forma que o túnel não tivesse nem começo nem fim – a impressão do espectador é como se a câmera percorresse o caminho em círculos. E assim é percebida também a montagem das outras instalações na galeria, que é circundada pelos outros “órgãos” do corpo no espaço, já que essa é apontada por nós como o “coração”. As fotos são feitas por Murilo Salles.

Figura 23 - *Ão*, 1981-2012.



Fonte: Tunga oficial¹⁸⁶

O título da obra é um som muito reconhecido e usado na língua portuguesa, mas, segundo o artista, remete a “Om” (sonoridade típica para o corpo entrar em estado de transe). Com esse som reverberando no espaço, o sujeito perde a consciência e percorre, com orientações de um profissional, outras áreas da sua memória, transitando em tempos distintos da e na sua existência

¹⁸⁶ TUNGA OFICIAL Disponível em: <<http://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/ao/>>. Acesso em: 25 dez. 2012.

corporal. Esse título está diretamente relacionado com as filmagens do túnel (saída e entrada que nada mais são que a topologia de toro, ou seja: um círculo, um anel) ¹⁸⁷ e, também, com a “perda” momentânea da relação de espaço e tempo na percepção do corpo. Segundo o próprio artista:

o filme era parte de uma instalação onde me propus a construir um toro imaginário no interior de uma rocha. Para tal, filmei uma secção circular do São Conrado-Gávea, e fiz a montagem de tal modo, que o resultado final era a imagem de um túnel sem começo e sem fim. ¹⁸⁸

O espectador, ao visualizar essa obra, tem a sensação de, também, estar percorrendo um caminho em círculos, como se não saísse do lugar e isso foi elaborado intencionalmente pelo artista.

Tunga, assim como vimos acontecer com o artista Matthew Barney, para desenvolver seus trabalhos recorre a um vasto arcabouço de informações, análise e pesquisa em diversas áreas do saber antes da execução e apresentação final da obra. Com a videoinstalação *Ão* não foi diferente. Para sua organização, Tunga recorreu a informações e documentos sobre a época em que o túnel estava em construção na busca de subsídios que ancorassem e legitimassem a realização do vídeo. Segundo o próprio artista, foram encontradas pouquíssimas informações, porém algumas lhe interessaram, como uma matéria que relatava a descoberta, na Alemanha Ocidental, por técnicos e cientistas, de um ultrassom de alta tecnologia que realizava imagens internas do corpo, dos órgãos, com precisão, desde então intitulada ultrassonografia e que, naquele momento, estava sendo muito utilizado em diagnoses pré-natais. Outra notícia que lhe chamou a atenção foi a morte de um operário de nome Mestre Manuel.

Segundo ainda o artista, a partir de um estranho telegrama da antropóloga Giovana Fulvi, que trabalhava na Dinamarca, ele deu continuidade às filmagens do túnel. A antropóloga conhecia o trabalho de Tunga, então, como forma de auxiliá-lo, enviou-lhe uma carta com as suas investigações, juntamente com a tradução dos escritos do professor Pieter Wilhelm Lund – que tinham sido encontrados à época –, que relatavam o mito do povo nórdico, o qual tem toda uma relação com as gêmeas xifópagas e capilares, que também fazem parte da pesquisa e das obras do

¹⁸⁷ SOMA. **Os mistérios da mata são os mistérios da arte entrevista com Tunga**. Disponível em: <<http://www.soma.am/noticia/os-misterios-da-mata-sao-os-misterios-da-arte-entrevista-com-tunga>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹⁸⁸ TUNGA. **Barroco de lírios**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

artista nessa galeria em Inhotim, – e, por último, um protocolo da Associação Internacional para Radiestesia e Psicokinesis do Rio de Janeiro de 1924, cuja experiência narrava a história de dois sujeitos (um de origem francesa e outro de origem brasileira), que está relacionada a questões acerca da construção do túnel, entre outros fatos, como mapas, ossos em forma de fêmur, dois irmãos.¹⁸⁹

Sem a intenção de nos alongarmos mais e sermos prolixos em demasia na descrição dos fatos e desdobramentos que envolveram a pré-produção da instalação *Ão*, acrescentamos que a narrativa que precede a obra termina com investigações do artista e com a descoberta, feita em uma escavação para a obra, de um osso similar a um fêmur humano, quando Tunga fazia um dos seus trabalhos de engenheiro e arquiteto para a Companhia Estadual do Gás (CEG) - RJ. Tunga imediatamente encaminhou o material recolhido para estudos e averiguações e, posteriormente, recebeu a visita de um paleontólogo – Dr. Armando E. C. –, que relatou a preciosidade da peça encontrada pelo artista pela sua história e memória. Para surpresa do artista, o Dr. Armando E. C., depois de várias pesquisas, investigações e registros feitos com testes e exames em objetos e documentos colocados em um dossiê, comprovou a relação entre o tal professor Dr. Lund (documentos enviados pela antropóloga Giovana Fulvi), no túnel “Dois Irmãos” (antigo nome do túnel e referencia aos pesquisadores) e na vida do Mestre Manuel (notícia de jornal relativa ao túnel e a época de sua construção).¹⁹⁰

Retornando à análise da instalação *Ão* – o vídeo foi feito em P&B e a imagem é bastante saturada, granulada deixando propositalmente à vista os grãos do filme. Isso deflagra a sensação de que a imagem parece ser composta de grãos de areia, podendo se esfacelar a qualquer momento, pois, por estar granulada, não é possível ver o motivo nitidamente.

O interessante na projeção é que as luzes do plano superior da imagem vão ao encontro do corpo do espectador (como se estivesse voltando de um ponto), e a linha de trânsito do plano inferior segue rumo à curva, sugerindo a saída (como se estivesse caminhado para o final do túnel). Esse ir e vir, representado na videoinstalação é, porém, subitamente reduzido, ou melhor, paralisado no plano central da imagem, como se o corpo fosse interrompido do processo de ir e vir e parasse na curva em razão das luzes refratadas incididas dos holofotes, que iluminam o

¹⁸⁹ TUNGA, 1997, op. cit., p. 04. Anexo (xifópagas capilares entre nós).

¹⁹⁰ Ibidem, p. de 1 a 8 (anexo).

plano superior e inferior e definem o espaço da cena, ou seja, a luz cria e delinea o espaço e faz a experiência do corpo. Este efeito talvez se deva ao que Rudolf Arnheim esclarece melhor:

As superfícies curvas são obtidas acelerando-se os gradientes de claridade, que correspondem ao fato de que a curvatura de um objeto é quase plana onde a linha de visão a atinge em ângulo reto, mas aumenta com a velocidade crescente do centro em direção aos limites. Variando a inclinação do gradiente, pode-se controlar a forma da curvatura percebida.¹⁹¹

O espectador ainda tem a sensação de visualizar a duplicidade continuada de cada círculo luminoso, apresentada, tanto pela montagem do vídeo, cuja imagem é representada pela curva, que parece estar sem entrada ou saída, como pelas luzes refratadas que emanam dos holofotes, do túnel. Em decorrência disso, o espectador percebe uma discordância entre tempo e espaço, ou seja: ao fixar o vídeo, o espectador, posicionado de um ponto, enquanto corpo presente (corpo naquele momento e local) – momento da experiência do corpo durante a projeção do vídeo – necessariamente conduz o olhar para o ponto de fuga que é representado na construção da imagem arquitetada entre linhas curvas e na representação imagética da própria condição da imagem real (motivo da imagem – curva), pois todas as linhas se direcionam para o centro da imagem e se encontram na curva.

Outra questão é a relação do corpo com o seu imaginário – consciente/inconsciente em relação à imagem – pois, naquele instante de visualização, o espectador fica em uma espécie de trânsito entre futuro – o olhar para frente – e o passado – a faixa de trânsito que fornece uma sensação de retorno – e o presente, que se constitui pelas linhas superiores e inferiores que se quebram na curva do túnel. Como um relógio momentâneo do tempo, o corpo fica imerso no espaço de representação da imagem do túnel em um movimento circular.

Em 1951 José Oiticica Filho fez a fotomontagem intitulada *Túnel* e, assim como na montagem do vídeo de Tunga, há essa perspectiva comprimida e o espaço reduzido. Todavia, na fotomontagem de José Oiticica o túnel é percebido como um caminho mais fluido: os olhos, ao fixar a imagem são conduzidos “à saída” (representação do túnel), principalmente, em virtude das linhas curvas desenhadas e delineadas pelos trilhos do trem que, nessa imagem, estão somente no plano inferior, por isso a sensação é de continuidade, fluidez. Outra questão importante para a

¹⁹¹ ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Nova Versão, 1980. p. 301.

sensação do corpo é que nessa imagem o plano superior faz um contorno (formato do túnel) de um lado a outro (do plano inferior) fechando o contorno do túnel pela luz. Na obra de Tunga, o corpo parece aprisionado no meio da imagem, pois os olhos batem e rebatem no ponto central, que é formado pelas linhas superiores e inferiores que se encontram necessariamente na curva do túnel.

Na instalação intitulada *Lézart (Lagarto)* de 1989, o artista recorreu ao seu mundo imaginário, ao ócio e à natureza como fatores de influência e potência criativa e como elementos indispensáveis para a constituição desse processo criativo que foi dividido entre a palavra e a imagem:

Cansado das imagens e dos livros nada me resta além da rede. Moro no sopé da Pedra da Gávea, muralha lítica, opacas as ondas de frequência de rádio e televisão. Tenho no ócio o balanço da rede, nele insanos insetos a embalar um preguiçoso imaginário. Sou amante dos insetos, pequeninos diabos que me parecem os agentes da digestão de penosas leituras.¹⁹²

Figura 24 - José Oiticica Filho – *Túnel*, 1951 (fotomontagem).



Fonte: Iconica¹⁹³

¹⁹² TUNGA. 1997, op. cit., p. 227.

¹⁹³ ICONICA. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/wp-content/uploads/2009/10/Jos%C3%A9-Oiticica-Filho-O-Tunel-19511-300x364.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Com tranças feitas de fios de cobre que aludem a cabelos, aço, ímãs, chapas de ferro em formato de pentes e tacapes (arma ofensiva usada pelos indígenas, nos sacrifícios humanos) e, ainda, uma grande pesquisa com experimentos e impressões do campo imaginário, o artista deu forma à instalação narrativa *Lézart*, palavra de origem francesa que significa lagarto. De início, parece que a obra nada tem a ver com o título; todavia, se fizermos uma ligação com outra obra do artista, intitulada *Xifópagas Capilares* (ambas estão registradas e comentadas no livro *Barroco de Lírios*), passamos a entender a relação. Em *Xifópagas Capilares*, há a presença de duas mulheres unidas pelos cabelos e, em *Lézart*, existe a representação de dois lagartos unidos pelas cabeças, que não é vista, a imagem percebida acontece apenas dos corpos unidos seguidos dos rabos. Na obra *Xifópagas Capilares*, existe uma aproximação entre as mulheres, que nos parece de união e tranquilidade – mesmo unidas pelos cabelos. Já em *Lézart*, esses dois lagartos são cegos, pois estão unidos pelas cabeças e, diferentemente das gêmeas, parecem desejar se soltarem, desprenderem um do outro e ganharem vida própria e individual.

Figura 25 - Lézart , 1989-2012.



Fonte: Roda da Moda¹⁹⁴

¹⁹⁴ RODA DA MODA. Disponível em: <http://www.rodadamoda.com/post.php?id_post=67>. Acesso em: 25 nov. 2013.

INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO (INHOTIM). Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/img/b9e8e6c1ac23965dc9c1210520cfce63_4.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Na obra *Lézart*, apesar da ligação do ímã nos tacapes e nas placas de ferro, todos os objetos podem ser vistos separadamente, apesar da união harmônica, especialmente composta pelos materiais utilizados, como nas gêmeas xifópagas. Isso reitera a nossa fala acerca dos lagartos e da sua relação com os materiais que compõem a obra, com as palavras de Cahoni Chufalo:

Eles vivem obrigatoriamente unidos. Isso refletirá no nosso olhar sobre a obra. Não vemos mais os tacapes, as placas, as tranças como individualidades que querem o contato umas com as outras, mas sim que desejam escapar desse relacionamento arbitrário. Se ainda continuam fazendo parte da mesma unidade, já não é mais de forma pacífica.¹⁹⁵

O fato importante nessa obra é que não existe solda para conectar ou ligar os objetos de metal. Todos são unidos pela atração fornecida pelo controle magnético do ímã e, assim, as estruturas são apoiadas e sustentadas pelo encontro das peças envolvidas pela força de atração e gravidade.

Essa instalação causa no corpo uma apreensão, primeiramente pela grandiosidade dos objetos, que se apresentam em várias dimensões. Entre eles, existem grandes placas de metal, tacapes, feitos de pequenos ímãs, recostados nas paredes e, também, “esculpidos” nessas placas. O ímã, dada a sua aderência, dá forma aos tacapes, e permite a sua visualização a distância.

Os fios de cobre saem de dentro desses tacapes, que, por sua vez, ao mesmo tempo em que são delicados em razão da sua fina espessura, carregam a firmeza e a robustez do metal e, ainda, reluzem com a incidência de luz, a cor vibrante da ferrugem. Os fios entrelaçados dão origem a tranças (representação capilar) gigantescas que atingem o chão e, posteriormente, se desfazem e “escorrem” pelo salão da galeria em forma de longos “cachos ruivos”. As tranças estão diretamente relacionados à ideia de parte do corpo humano – cabeça e cabelos humanos – e, ao mesmo tempo e contraditoriamente, também, fazem alusão às cobras – répteis peçonhentos e, muitas vezes, temidos ou repelidos pelo humano.

A obra pode provocar algumas sensações que merecem reflexão: os tacapes, por exemplo, eram objetos indígenas usados na prática de sacrifícios, em que as pessoas eram golpeadas na cabeça; os fios de “cabelo” soltos, sem a cabeça (membro), também inquietam, pois podem

¹⁹⁵ AQUIACULTURA ACONTECE. Disponível em: <http://aquiaculturaacontece.blogspot.com.br/2012/03/quinta-critica_14.html>. Acesso em: 24 nov. 2013.

sugerir a resquícios de vida mantidos no tacape após o golpe – os fios de cabelo da vítima ficam presos no objeto; o corpo parece se fragmentar nessa instalação, desmaterializar-se e desconectar-se lentamente em um ritual de vida e morte ao mesmo tempo.

As tranças, que remetem a cabelos humanos, são de enorme comprimento e se arrastam pelo salão e, ao mesmo tempo em que o corpo é remetido à vida pela representação desses cabelos ruivos em cachos jogados pelo chão e pelo tamanho das tranças que parecem sair das cabeças “presas” às placas de metal, ele é, simultaneamente, conduzido à imagem que remete a cobras gigantes, que podem ser sinônimo de morte, ferimento ou paralisia do corpo, por ser um animal venenoso e selvagem. Outra questão que pode ser analisada são os tacapes, que nos reportam à memória passada e história de algumas antigas civilizações e de seus rituais, mas que, também, carregam a metáfora da morte presente, pois eram objetos usados para ferir ou matar. O corpo se percebe em um misto de vida e morte, simultaneamente, a partir de um mesmo objeto ou de uma mesma imagem. Isso nos chama a atenção para a multiplicidade de significados que um objeto ou um elemento histórico, narrativo pode carregar, em decorrência dos usos e funções e, ainda, como o corpo reage e conflitua com o objeto pelos seus valores e identidade. O corpo é submetido a um teste de vida e morte consigo mesmo de acordo com conceitos que vão além do substantivo, da denotação isto é, conotam significados interpretativos a cada um desses conceitos enquanto desdobramento referente ao mesmo objeto. Tunga acredita que não existe estado de consciência alterado, pois todos os estados de consciência são uma alteração, especialmente modulada pela cultura, em que se está inserido. Assim o que é um estado alterado em um lugar pode não sê-lo em outro, e vice-versa. O corpo, então, é um substrato da cultura e, considerando dessa forma, entendemos melhor esse estado de vida e morte que decorre em paralelismo nessa instalação.

A composição feita pelos ímãs sugere mais questionamentos acerca da obra e fomenta a experiência do corpo na relação dialógica entre vida e morte.

3.2.1 Entendendo um pouco o ímã e seus tipos

A pedra-ímã é uma forma de magneto e é o ímã natural mais forte encontrado na natureza. Ela tem suas propriedades magnéticas na movimentação de partículas de prótons e elétrons, que

se encontram no interior da matéria e, em decorrência disso, consegue atrair objetos pequenos de metal e unir-se a eles, pois se forma um campo magnético ao seu redor. Segundo pesquisas realizadas, no século XII é que foi descoberto o poder de atrair e magnetizar pedaços de ferro em geral. Na sua maioria, os domínios magnéticos apontam na mesma direção, ou seja, os campos magnéticos, ao se juntarem e combinarem, formam um maior campo de atração. Todavia o ímã é dipolo (sul/norte) e, por definição, o polo sul de um ímã é atraído pelo polo norte magnético da Terra e, por isso, eles não podem ser separados. Caso ocorra a divisão de um ímã, cada um terá um polo norte e um polo sul.

As características dos ímãs são muito parecidas com as de um acelerador de concentração “magnética” de ligação que transita entre sentimentos de aproximação e partículas, que Tunga afirma existir em suas obras. Na instalação *Lézart (Lagarto)*, esse acelerar acontece, tanto por meio dos objetos e da própria matéria-prima, que, na concentração de partículas, ganha força e forma o seu campo de magnitude, como pelo corpo – na instalação entendemos que esse corpo também opera, por meio dessa repulsão, que decorre, tanto interna (órgãos), quanto externamente (atração ou repulsão por algo ou alguém). O próprio impacto causado no corpo, ao vislumbrar essa instalação, já reverbera ou institui uma reação desse corpo que prefigura a imediata atração ou repulsão no domínio da sensação, pois, ao fixar a obra, esse espectador pode em seguida ter uma reação direta: agradado ou desagradado, tocado ou não pela obra entre outras sensações. No entanto pode também acontecer, nesse intermédio, algo que vai além desse abalo imediato que acontece como o ímã de aproximação e repulsão.

O corpo em fruição estética com a obra pode desencadear uma sensação que não se faz na ordem direta do discurso, mas em uma sensação outra: de estranheza, desconforto e, essa, diferentemente da ação e reação como a do ímã, o coloca no entremeio, e esse, por sua vez, o faz desterritorializar.

Continuando com fios de cobre, ímãs, folhas de cobre e limalhas de ferro constituídas por raspas de metal, na instalação elaborada entre 1990 a 1992, intitulada *Palíndromo Incesto*, o artista vai mais fundo no imaginário e na pesquisa de materiais e objetos que consigam referendar as suas intenções e auxiliar na experiência do espectador. *Palíndromo Incesto* é composto por enormes vasos de ferro que se assemelham a dedais de costura, alguns recobertos com folha de ouro, agulhas gigantes feitas de ferro e que também lembram anzóis de pesca. Fios de cobre

passam pelo furo das agulhas e são presos a grandes argolas de ferro, também recobertas por ímãs, que estão suspensas no ar e parecem flutuar no espaço.

O próprio título da instalação sugere a atmosfera cíclica, fluida de movimento e continuidade, impressa por Tunga nos trabalhos já discutidos neste texto: “palíndromo” se refere a palavras ou frases que admitem a leitura nos dois sentidos (direita/esquerda ou o contrário). Assim a instalação reverbera a retroalimentação entre as partes envolvidas em um movimento que se faz em ambos os sentidos, já que palíndromo também pode ser chamado de anacíclico – aquele que permite a inversão dos sentidos. Essa instalação, portanto, no conjunto da galeria, se faz mais uma constituinte desse movimento circular e coletivo na experiência que é intencionado pelo artista.¹⁹⁶ E, nesse movimento da obra, dado pelos objetos, os fios de cobre que são interligados às argolas (passando por dentro delas), que são integrados aos vasos (dedais), que passam pelo furo das grandes agulhas feitas de ferro, os vasos (dedais) são recobertos por ímã (pela sua atração dada) e outros por folhas de ouro, o corpo é remetido via imaginário a uma “roda da vida”. A instalação pode funcionar aos olhos do espectador como um movimento constante, assim como acontece no ato de costurar. Esse movimento de ir e vir próprio do fazer, seja na costura de uma roupa, seja nas ações do corpo, se reflete na constituição da nossa própria biografia corporal, onde cada movimento e ação executados pelo e no corpo, no seu momento presente, concebe um ponto na construção e estruturação desse ser, assim como ocorre com uma peça que é costurada, montada, cortada, acertada ou remendada.

A costura de uma peça dá-se por meio de moldes, incisões, cortes e recortes, arremates para a elaboração e formação desejada num processo infinito, pois uma peça de roupa, por exemplo, mesmo depois de pronta, sempre necessitará de ajustes frequentes para se manter “nova”, presente e pronta para uso. Outra questão importante é que essa peça, ao ser pensada e elaborada, automaticamente passa a carregar consigo uma história, uma trajetória, que fica impressa, seja no corte, seja no tecido utilizado, na estampa, na cor, no modelo, e todas essas características em conjunto compõem a memória que confere à peça pronta. Ou seja: no tempo, no espaço, carregados de identidade. E, ainda acrescentamos que a peça fora pensada e elaborada para um corpo (X), com características e especificidades particulares, pois, nessa constituição

¹⁹⁶ REVISTA TRIP. **Tunga**. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/194/paginas-negras/tunga.html>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

para o corpo (X), mesmo que esse esteja escalonado nos padrões já entendidos e difundidos pelo mercado (tamanhos e cores, estampas, por exemplo) ela, ainda assim, terá características de um estilo, que pode ser mutável e transitório, seja pela moda, seja pela própria característica de quem está vestindo a peça. Outra questão é o biótipo¹⁹⁷, pois, como cada corpo é único, a peça deve preservar a característica desse corpo em sua arquitetura para uma melhor adequação. E, como finalidade, todas essas características e composições fazem parte da história de um corpo. Retornando à instalação e aos seus objetos – o ímã se coloca como a própria costura, que se dá pela adesão da linha (fios de cobre) com o tecido, de uma história que se faz – assim como o ímã pelo ajuntamento corpo-roupa, roupa-corpo.

Falando de corpo e do ato de costurar e fazendo uma comparação, entendemos que é com as alterações, incisões, inserções, cortes nos acontecimentos da própria história desse corpo que a sua biografia vai sendo organizada e moldada em uma relação que se refere ao presente, passado e futuro. Uma recordação, por exemplo, acontece via memória e é constituída pelo ajuntamento de vários presentes que se tornam passado a cada instante vivido. E é a estrutura-ímã que fornece a liga para os objetos em alusão ao corpo conectado ao seu presente em diálogo constante com o passado constitui uma relação de troca entre consciente e inconsciente do corpo.

A obra sem título da série *Vanguarda Viperina*, elaborada entre o período de 1983 a 1997 pelo artista, é formada por uma longa trança feita de vários fios de chumbo entrelaçados, com onze metros de comprimento. Situada nos jardins de Inhotim, na grama, a trança se arrasta como uma grande cobra em seus contornos. Imagem que pode ser aflitiva aos olhos do espectador, coloca o corpo em choque, pois ele parece se deparar com um grande animal peçonhento, já que os fios de chumbo tramados um a um e a cor do objeto sobre a grama verde do jardim aumentam esse desconforto diante da representação de uma cobra. A impressão é de se estar em uma floresta diante de um bicho selvagem e perigoso. Essa é uma das obras que estimula o movimento, pois a primeira motivação do espectador pode ser a de se afastar ou então pular a obra sobre a grama.

¹⁹⁷ Existem 5 (cinco) biótipos de corpo: Retângulo, Oval, Triângulo, Triângulo Invertido e Ampulheta

Figura 26 - Obra sem título - série *Vanguarda Viperina*, 1983 a 1997.



Fonte: BP.blogspot¹⁹⁸

A temática da morte atrelada ao sonho é a característica mais acentuada da obra *À La Lumière de Deux Mondes* (À Luz de Dois Mundos), criada em 2005. Exibida no Museu do Louvre, em 2007, foi exposta no MOMA, depois seguiu por outras partes do mundo e, chegando ao Brasil, foi exposta em Salvador – BA no ano de 2010. A mostra em Salvador apresentou quatro peças inéditas inspiradas em *La Lumière*, que são compostas por desenhos e estudos da época da primeira produção, como cartazes das mostras do Louvre e no MOMA, e ainda traz um

¹⁹⁸BP. Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/-0RmR_nUG0OQ/TiOIND5vf-I/AAAAAAAAAGLY/VroLZqbbtYA/s640/DSC09328.JPG>. Acesso em: 24 nov. 2013.

vídeo sobre estas duas exposições, além de uma apresentação audiovisual que o crítico Paulo Sérgio Duarte criou especialmente sobre a obra principal e que foi incorporada à exposição de Salvador. Hoje ela faz parte do acervo que compõe a Galeria Tunga (importante dizer que a obra foi “alterada” para se adequar ao espaço atual em que se encontra exposta) e fica bem ao lado de *Palíndromo Incesto* e em uma das laterais da galeria defronte à varanda que é dividida por vidros, o que torna possível ver a obra tanto de dentro para fora como o contrário, pois se reflete no vidro da galeria.

A obra foi inspirada em referências e memórias do repertório pessoal do artista em suas pesquisas arqueológicas, pois Tunga buscou, nas figuras históricas europeias, as cabeças dos reis da França e todos os bustos de nobres expostas no Louvre em Paris. Toda a montagem da exposição fora desenhada pelo artista como parte do projeto que foi enviado ao Louvre antes da sua constituição e montagem.

O artista, com as esculturas em forma de crânios (caveiras), questiona a carnificina e os saques feitos pela cultura europeia aos países de Terceiro Mundo. A obra ainda traz uma caveira na cor preta, em grandes dimensões, que se recosta sobre uma rede no centro da instalação, como denúncia ao domínio europeu nos países das Américas. São cabeças fundidas em bronze e chumbo, algumas em ouro, que, juntas, pesam, em média, mais de três toneladas. A obra ainda retorna, em diálogo, com fios entrelaçados que formam “redes” que acomodam algumas dessas cabeças menores que se “arrastam” em uma longa teia entrelaçada pelo chão. Essas parecem divididas entre nós, uma a uma. A rede que recosta a caveira é sustentada por uma tala em forma de X, parecendo aquelas de marionete e flutua pelo espaço assim vimos em *True Rouge*. As cabeças maiores são colocadas juntas também nessa flutuação, escoradas pelo mesmo cabo que sustenta a rede. Tudo é feito em ferro, bronze, resina, ouro e cabos de aço para a sustentação das peças.

O corpo é colocado em choque e, ao mesmo tempo, em xeque em contato com essa obra, pois tudo é brutal e gigantesco. As cabeças decepadas se arrastam pelo chão, o esqueleto, sem cabeça, repousa sobre a rede ao lado de crânios de caveiras dependuradas. Tudo parece remeter a uma sequência fílmica. A representação da morte, da tortura ao corpo e de sua fragmentação surge sucessivamente a cada olhar e, ainda, vem à mente a memória de outras civilizações e heranças históricas. No entanto o artista renova e atualiza o conceito e o valor da cultura

particular e local (herança/memória) de cada sujeito, pois estamos inseridos no momento contemporâneo, imersos em um mundo globalizado, conectado e hiperlinkado globalmente, mas, ainda, assim, carregamos traços e impressões da nossa geografia – heranças que fazem parte da nossa particularidade e singularidade –, entretanto, também, as novas demandas contemporâneas ditadas pela tecnologia, globalização, velocidade, entre outros fatores, que nos oferecem, simultaneamente, características que nos imprimem “vários mundos”, identidades múltiplas, o que pode ser pensado na imagem do esqueleto sem cabeça que faz um convite ao espectador que escolha ali uma das cabeças expostas para compô-lo.

Figura 27 - À La Lumiere de Deux Mondes, 2005.



Fonte: Palacete das Artes¹⁹⁹

¹⁹⁹ PALACETE DAS ARTES. **Tunga a luz de dois mundos**. Disponível em: <<http://www.palacetedasartes.ba.gov.br/exposicoes/tunga-a-luz-de-dois-mundos.html>>. Acesso em: 25 dez. 2013.

Para Tunga essa se faz uma obra aberta; arriscamos-nos a dizer que a Galeria Tunga como um todo se faz uma obra aberta e constante. Um convite ao espectador para reconstruí-la e ressignificá-la em seus valores próprios e em fruição estética.

Para concluir esse ciclo de análises das obras do artista, *Cooking Crystals Expanded* (*Cozinhando Cristais em Expansão*) é uma obra mais recente – elaborada em 2009 para a bienal de Moscou do mesmo ano –, contudo não menos inquietante e perturbadora que as demais, pois nela o artista utiliza os recorrentes vidros soprados transparentes, em alguns deles há a presença de um líquido amarelo (alusão à urina), cristais de rochas (alusão a falos). Ligas de ferro formam as articulações que sustentam os vidros em suspensão, se assemelhando, outra vez, a marionetes e, ao mesmo tempo, são as conexões de um hipertexto, entre cristais, vidro, ligas metálicas, tramados, formando redes que acomodam e protegem os tubos de vidros. Segundo o jornalista e crítico de arte Antônio Gonçalves Filho, Tunga é um artista dedicado à alquimia, cujas práticas combinam diversos elementos que aparecem em grande parte de suas obras. A alquimia é uma prática milenar que atrela ensinamentos e pesquisas, que vão desde a religião, a magia, às ciências, como química, biologia, história e outras práticas do saber. Segundo estudos existem quatro objetivos principais na prática alquímica: a transmutação dos metais em ouro (metáfora de mutação da consciência - mente transformada em ouro); a obtenção de um único remédio que curaria todos os males e produziria vida longa àqueles que o ingerissem a partir da aquisição da Pedra Filosofal, (substância de cunho místico) e, por fim, a criação da vida artificial e o enriquecimento humano a partir da existência.

Cooking Crystals Expanded também faz a relação entre o interior do corpo e o mundo exterior, porém, diferentemente de *True Rouge*, os líquidos que compõem os frascos se referem aos excrementos do corpo. Nina Gazire esclarece a obra:

As instalações estão arranjadas como emaranhados de cristais e frascos de urina suspensos por redes e fios. Como as tranças e os ímãs de ferro, o cristal e a urina são símbolos comuns ao seu trabalho e se integram ao que o artista chama de uma ‘estrutura cristalográfica’ ou Inebulosa escatológica’.²⁰⁰

²⁰⁰ ISTOÉ. **Tunga a alquimia como arte**. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/101173_TUNGA+A+ALQUIMIA+COMO+ARTE>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Figura 28 - Cooking Crystals Expanded, 2009.



Fonte: Tungaoficial e Colunistas²⁰¹

Para o artista, existe uma forte relação entre os elementos exteriores, céu, terra, água, ar, e os interiores ao nosso corpo: “tanto a terra quanto o nosso corpo produzem cristais, essa é uma constelação lógica, uma zona metabólica. A urina em nosso corpo também se apresenta como uma forma cristalóide.”²⁰² Para o artista, segundo a sua trajetória e pesquisa no âmbito da alquimia, ele acredita que “torna possível transformar corpo em cristal e cristal em arte”.²⁰³

Esses objetivos da alquimia se fazem mais presentes por meio dos materiais utilizados e da relação dentro e fora do corpo, que Tunga pretende desvelar. Para o artista, o corpo nessa obra é apresentado em uma relação de gênese que se faz com a troca de fluidos em uma relação sexual que origina o esperma, que vai ao encontro do óvulo por meio de secreções e, também, o nascimento que acontece entre excrementos, como fezes e urina.

Entendemos que o corpo nessa obra é violado, e as suas dimensões, expandidas, pois o seu interior (órgãos, fluidos, secreções) e a sua intimidade (relação sexual) são expostos em uma relação metafórica de cristais, que remetem a falos. Ligações feitas por ligas de ferro unem esses corpos em uma relação íntima e mística, ao mesmo tempo em que repassam a magia dos cristais, o âmbar, tudo ligado por vinculações. E aqui é impossível não nos reportar à obra *Cremaster* de Matthew Barney, que analisamos anteriormente, que também imprime em seus personagens e

²⁰¹ TUNGA OFICIAL. Disponível em: <http://www.tungaoficial.com.br/wp-content/uploads/2012/07/Tunga-19%C2%A9Edouard_Fraipont.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

COLUNISTAS. **Tunga**. Disponível em:

<<http://colunistas.ig.com.br/clarissaschneider/files/2010/11/Tunga1.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²⁰² Ibidem

²⁰³ Ibidem

ações situações de intimidade e expansão do corpo a partir dos personagens híbridos e dos universos fantásticos concebidos pelo artista.

Retornando à obra de Tunga, o corpo aqui é imerso em uma relação visceral, pois sofre uma transmutação de estado a cada cena da obra: tubos de ensaio contendo um líquido amarelo, presos por fios que aludem a resíduos fisiológicos, cristais de rocha que são sustentados e equilibrados por fios de metal e, assim, os diálogos se propagam, permitindo diversas leituras do corpo.

Tunga, assim como o artista Matthew Barney, elabora a sua própria mitologia e alquimia no hábito “arqueológico” de colecionar antiguidades, como reportagens de jornais, livros antigos, dossiês, entre outras fontes de dados que servem de inspiração para empreender uma nova prática artística por meio de memória e da história.

3.2.2 Desdobramentos do corpo no trabalho de Tunga

Eu mexo minhas pernas, meus braços, meu polegar.
Estamos na linguagem do corpo. A pedra torna-se o corpo
O que acontece em meu corpo é repetido na pedra, salvo quando eu
Acrescento uma significação formal
Louise Bourgeois²⁰⁴

Tunga estabelece um diálogo estreito com a artista Louise Bourgeois²⁰⁵, que apresenta, em muitos dos seus trabalhos, o corpo torturado ou mutilado, porém, para Tunga, Bourgeois tem um forte apelo biográfico em seu trabalho, característica essa que a distingue da sua obra, pois Tunga deixa claro que o seu processo artístico acontece por intermédio de outros meios, como poesia, pesquisa, alquimia, conforme salientamos, e não se ancora necessariamente em sua biografia pessoal. Todavia, mesmo diante do exposto, entendemos o corpo em Tunga como um “corpo fragmentado”, seja pela cultura, religião, sonho, órgãos, membros, fluidos, seja pelas secreções.

Em Tunga essa fragmentação deriva **da concepção** (pensar a obra), **do fazer** (materiais) e **da recepção do espectador** (espectador em contato com a obra – a experiência do corpo).

²⁰⁴ KEIL, I.; TIBURI, M. **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos, 2004. p. 187. Cita: BERNADAC, Marie Louise Bourgeois Paris. **Flammarion**, 1995. p. 103.

²⁰⁵ Artista francesa (1911 a 2010).

Conforme já relatamos, o artista tem o hábito de colecionar documentos, peças, livros e “amigos”, que se mantêm pelas reuniões constantes que ele realiza em sua casa para falar de poesia, entre outros assuntos. Em entrevista concedida a Sergio Leo, o artista complementa:

O trabalho da arte, da poesia, é de criar modelos [...] ‘Há bibliotecas inteiras tentando demonstrar que a ‘Divina Comédia’ é um tratado de alquimia, de política, de x disciplinas; e é um poema, que pode servir de modelo para pensar outra situação’.²⁰⁶

Essa fragmentação do corpo no trabalho do artista pode ser pensada desde o seu processo de investigação, no gosto por colecionar artefatos, pela pesquisa e pelo processo cognitivo em que empreende a sua própria alquimia – ele se fragmenta e se multiplica, ou seja, o artista não compreende apenas um corpo, mas, sim, a representação e a constituição de vários, diversos, distintos e, também, semelhantes corpos.

O seu pensar sobre a obra é organizado pelo acúmulo de elementos das diferentes áreas do saber, do ócio – como uma tarde deitado na rede no seu quintal –, das conversas poéticas com amigos, das cartas e dossiês recebidos, dos livros que escreveu, dos objetos e souvenirs adquiridos em todas as partes do mundo, que se inserem em uma prática cíclica e ao mesmo tempo híbrida que se conforma no próprio cenário contemporâneo das artes como no do artista, em obras que se fundam na “implementação” com seu público, no mundo hodierno. Esses recortes de história vão desencadear no seu trabalho: “você vai conectando os sentidos. A tarefa de organizar o mundo, de criar um modelo de juntar as coisas, é uma das tarefas de fazer arte, da poesia”²⁰⁷ e, assim, líquidos vermelhos viram sague, amarelos viram urina, redes viram tecidos do corpo, cristais interior do corpo, metais viram crânios humanos, dessa forma o seu trabalho ganha vida no corpo fragmentado, constituído de partes, das partes.

Eliane Robert Moraes reitera essas multifaces da arte contemporânea, na qual Tunga e a sua obra se inserem:

Destruídos os velhos modelos e descartada qualquer ambição de criar obras duradoras, o que restou foi a dinâmica acelerada da mutação: uma sensação de

²⁰⁶ VALOR. **Procura da arte onde ela não esta**. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/2811526/procura-da-arte-onde-ela-nao-esta>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²⁰⁷ VALOR. **Procura da arte onde ela não esta**. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/2811526/procura-da-arte-onde-ela-nao-esta>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

fluxo, ‘coisas correndo juntas em sentidos muitas vezes contrários aos ditames do simples bom-senso (embora bastante familiares aos sonhos) pareciam as únicas capazes de auxiliar na compreensão de certos fenômenos desconcertantes da vida contemporânea de outra forma inexplicáveis’. As formas do sentir e de pensar submetiam-se à dinâmica do instantâneo e do efêmero.²⁰⁸

Com a combinação de ciência, alquimia e pesquisa, ele propõe um exercício associativo que trabalhe a transversalidade dos conceitos e dos corpos da cultura. A dimensão conceitual de Tunga tem como meta maior a sua aplicabilidade nas práticas criativas; como na ciência e na pesquisa, isso possibilita novos sentidos para o objeto artístico ou para a ideia de sua representação Tunga vai além dos signos e busca símbolos para a organicidade criativa do seu trabalho. Ainda em entrevista a Leo, o artista reitera: “ao entrar aqui em casa você viu várias coisas que conhece, mas estranhou, pelo encadeamento delas com outras coisas. Encontrar novos sentidos em coisas que são arcaicas é uma tarefa de natureza diversa do que encontrar novos signos, simplesmente.”²⁰⁹

Ainda em entrevista a Leo, o artista afirma que no signo já sabemos do que se trata e, aí, imediatamente o interesse por ele é perdido; já com o símbolo, isso não acontece, pois ele se desvela em outros sentidos, e é, aí, para Tunga, que a linguagem acontece, origina. Tunga pretende transformar o previsível e transcendê-lo.

Quanto aos materiais utilizados pelo artista, esses criam corpos “transculturais” avessos a uma identificação precisa ou nomeação da cultura de um local com característica específica. Esse corpo de Tunga pode carregar membros, cabeça, ideias de lugares completamente distintos uns dos outros formando o “Corpo *Frankenstein*”. Exemplo disso é a obra *La Lumiere de Deux Mondes (À Luz de Dois Mundos)* em que o esqueleto sem cabeça recostado na rede “solicita” ao espectador que ele eleja uma das várias cabeças expostas para compor o “corpo”. Esse esqueleto, por sua vez, alude ao corpo do próprio artista, que narra, em um dos seus textos, o processo de concepção da obra *Lezart*.

As redes são usadas como peças frequentes nas obras do artista: elas podem acomodar frascos de vidro, como em *True Rouge* e em *Cooking Crystals Expanded* (uma alusão, na primeira, aos órgãos internos do corpo e, na segunda, a excrementos); podem acomodar as

²⁰⁸ MCFARLANE, J. **O espírito do modernismo**. Modernismo – guia geral. Tradução Denise Bottmann. Malcolm, Bradbury e James McFarlane (Eds.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 62-63.

²⁰⁹ *ibidem*

cabeças que se arrastam pelo chão, como em *La Lumière de Deux Mondes*; e ainda servem para recostar o grande esqueleto suspenso.

Outro ponto importante e recorrente na sua obra é a suspensão e a “flutuação” dos corpos que acontece em diversas obras, como em *Palíndromo Incesto*, *True Rouge*, *Cooking Crystals Expanded* e em *La Lumière de Deux Mondes*. Representação de corpos fragmentados pela memória, repartidos pelo consciente/inconsciente e na divisão interna e externa do corpo. Suspensão e “flutuação” que envolvem o corpo em transe, que reside em universos paralelos e expandidos, e o corpo presente fisicamente, porém com a mente “viajando” para fora do próprio corpo e perda no espaço - tempo.

Na parte externa da Galeria Tunga em Inhotim, várias redes em tamanho natural e na cor vermelha são presas na varanda para que o espectador possa descansar o corpo e contemplar a paisagem e os jardins pensados pelo artista. Todavia o vermelho das redes – para o espectador que já visitou a instalação *True Rouge* – proporciona imediata conexão entre as proposições, e isso, mais uma vez, interfere na experiência do corpo, pois as redes na galeria e instalação *True Rouge* acomodam frascos de vidro que aludem, como reiteramos, a fluidos e sangue; já ali as redes são um convite ao descanso e à contemplação local.

A obra intitulada *Deleite*, de 1999, feita com materiais, como ferro e couro, que fica nos jardins do museu, constitui outro retrato desse corpo, em que a religião e a cultura imprimem marcas biográficas, representadas na figura dos sinos, do ferro e do couro. O couro lembra os sacrifícios impostos pelos religiosos ao corpo, como forma de remissão e lealdade a Deus, fazendo-nos lembrar da prática do autoflagelo e de mutilações no corpo, em prol de uma absolvição; a estrutura exposta a céu aberto, com os sinos enferrujados pela ação do tempo, retrata marcas, cicatrizes e incisões que esse corpo carrega.

Já o ferro utilizado em outras obras analisadas aqui, como *Palíndromo Incesto* e *Cooking Crystals Expanded (Cozinhando Cristais em Expansão)*, representa corpos que estão unidos ou então que se ligam a outros corpos. Em *Palíndromo Incesto*, por exemplo, os ímãs proporcionam essa ligação em razão do material que se une.

Na performance intitulada *Chapéu Coletivo* ou *Debaixo do meu chapéu*, de 1995, várias pessoas utilizam um único grande chapéu, que acomoda várias cabeças/corpos em seu interior. Nessa obra, a união entre os corpos com o couro do chapéu faz alusão à performance de Lygia

Clark realizada em 1975 – *Cabeça Coletiva* – onde, mais uma vez, os corpos, distintos, se unem no coletivo, se compondo e se “vestindo” com um grande chapéu. Nessa performance de Tunga, temos o corpo oriundo de diversas culturas e credo, que se aglomeram em um só corpo constituído e reunido no chapéu, que acomoda todas as cabeças de corpos presentes na performance em uma só peça – várias cabeças que formam apenas uma sob o chapéu.

Figura 29 - Deleite, 1999.



Fonte: Inhotim²¹⁰

Figura 30 - À esquerda, performance *Debaixo do meu chapéu*, 1995-2012. À direita, performance de Lygia Clark realizada em 1975 – *Cabeça Coletiva*.



Fonte: Revista Portfolioeav²¹¹

²¹⁰ INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO (INHOTIM). Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/img/125024d2f16991b771224bbd720e27e5_0.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²¹¹ REVISTA PORTFOLIO EAV. Disponível em: <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/01/?p=32>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

No que se refere à recepção e experiência do espectador, o corpo é confrontado com sentimentos e sensações totalmente distintas em cada obra. Nicolas Bourriaud diz acerca da obra de arte e da sua relação entre o artista e seu público:

Uma boa obra de arte sempre pretende mais do que a sua mera presença no espaço: ela se abre ao diálogo, à discussão, a essa forma de negociação inter-humana que Marcel Duchamp chamava de “o coeficiente de arte” – e que caracteriza a obra de arte como produto trabalhado do humano: de fato ela mostra (ou sugere) seu processo de fabricação e produção, sua posição no jogo das trocas, o lugar – ou a função – que atribui ao espectador e, por fim, o comportamento criador do artista (isto é, a sucessão de artistas e gestos que compõe seu trabalho e que cada obra individual reproduz, como se fosse uma amostra ou ponto de referência).²¹²

E, nesse comportamento criador do artista, o corpo do espectador é colocado em xeque, transitando entre sonho e realidade e, simultaneamente, em choque, diante de questões atreladas a dualidades, como vida e morte, interior e exterior do corpo pela presença de elementos como pedras que aludem ao corpo, líquidos que representam sangue ou excrementos e escatologias – várias dessas características também nos remetem às obras discutidas, aqui, do artista Matthew Barney. As obras dos artistas (Tunga e Matthew Barney) funcionam como uma espécie de jogo de vida e morte, consciente e inconsciente, e, novamente, gera e reitera a fragmentação do corpo.

As obras simulam um grande quebra-cabeça, como *Cremaster*. Em Barney, cada trabalho concluído se faz uma peça, que compõe o jogo, ou seja, história que se liga ao texto, que elabora o vídeo, que se atrela ao objeto, que ora promove saída, ora apenas circula no seu próprio eixo, e tudo isso se comunica de forma dialógica e se adere ao corpo do espectador. As redes adotadas pelo artista, por exemplo, retornam como metáfora genuína dessa trama formada por dobras, duplos e dúbios caminhos à experiência do corpo. As obras contaminam o corpo do espectador, que parece estar envolto em uma teia encadeada por memórias, histórias e percursos que levam o corpo a interpretações e sensações distintas a cada contato com a obra.

Cada obra em particular permite uma interpretação associada à sua própria história ou atrelada a conceitos e objetos cedidos pelo artista, assim como o coletivo da Galeria Tunga, em diálogo com as obras desse espaço ou fazendo interlocuções com a galeria e com a obra *True Rouge*, desempenham o seu papel agregador na experiência do corpo e na interpretação da(s)

²¹² BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 57- 58.

obra(s), pois o trabalho do artista também confere uma narrativa.

Em *Nociferatu*, por exemplo, os tubos de vidro soprados em cores e formas diversas ficam deformados em virtude da sua reflexão no espelho (conforme análise realizada), mas a obra causa uma sensação de dubiedade na experiência corporal, pois a imagem do corpo do espectador é também refletida nessa superfície. Vê-se, então, comumente a sua imagem atrelada à imagem dos vidros, todavia as representações do corpo e dos vidros sobre o espelho se fazem entrecortadas pelas placas que são formadas por vários quadrados, separadamente. Esses, por sua vez, se ligam uns aos outros compondo o todo da superfície que acomoda os vidros e, no encontro entre as placas, a imagem do corpo se “rompe” na fratura do rejunto das peças, como se parte da imagem, do corpo (espectador) ficasse presa às arestas e assim, dividida em pedaços, automaticamente sua imagem é fragmentada e deformada e o mesmo ocorre com os vidros. Outro ponto que merece destaque é que o corpo do espectador, ao se posicionar no centro (do quadrado recortado de um dos espelhos), a sua imagem se transforma em um quadro – um autorretrato que é emoldurado pelo recorte da placa de espelho – a imagem do corpo é representada em retrato e moldura ao mesmo tempo, expandindo, assim, a experiência da obra, pois o corpo enquanto **moldura** ultrapassa os limites do campo visual do dentro e fora da obra e, o corpo enquanto **quadro** amplia o espaço físico onde os objetos estão dispostos e ainda se insere um espaço imaginário atrelado diretamente ao seu próprio corpo (espectador) e a visão disforme dos vidros refletida na superfície do espelho.

Todavia se o espectador conhecer a gênese da obra representada pelos tubos de vidro esvaziados de vida assim como corpos escassos de sangue e de fluidos e estabelecer a relação da obra com a imagem do Nosferatu que tem como característica preponderante o “feio” – a falta de vida e, que para se manter um “zumbi”, recorre à vida do corpo representada na metáfora do sangue - fluido que o mantém ainda presente nesse mundo. Temos um movimento novamente cíclico representado nos frascos contidos nessa obra: sem vida, sem forma que são refletidos no espelho. Aí então a experiência se faz outra, pois a imagem do “vampiro” não é refletida no espelho somente a imagem do corpo que ainda possui vida, ou seja, mesmo entrecortado, somente, o corpo do espectador e dos corpos quase mortos (representados pelos tubos de vidro) são refletidos no espelho. Cria-se então um abismo entre a imagem viva do corpo e os corpos quase sem vida sobre a mesa. Marcia Ortegosa complementa nossa colocação acerca da imagem

no espelho:

A construção em abismo que o espelho nos revela está intimamente ligada com a obsessão em perseguir pistas próprias da narrativa [...]. Desse modo temos a narrativa e a estética unidas de forma harmônica e eficaz, para obterem construção dos sentidos. Tais pistas nos levam para um estudo da linguagem. A reflexividade própria do espelho é a chave para consigo mesmo, ele nos leva para o abismal e nos leva também para a chave da desconstrução.²¹³

Tunga elabora uma constante prática comunicativa e interativa com o seu público em um exercício de contaminação: obra – artista – público. Essa dimensão comunicativa é constitutiva da experiência estética na passagem de poiesis para aisthesis. Em outras palavras, a passagem de uma problemática da produção para uma problemática da recepção e do confronto com a obra, em consonância com o sentido original da aisthesis grega: sensação. Sendo assim, além dos aspectos formais e técnicos, o que envolve a obra do artista é a fruição estética (que decorre em contaminação: o sentido se faz durante) desses objetos contaminados. A contaminação aqui pode ser encontrada na natureza das obras em particular (uma a uma) ou em estado coletivo, quando, ao propor um diálogo metalinguístico, ao convocar sua participação, ao dissolver e fragmentar o corpo e ao propor novas experiências, coloca o espectador em uma posição fortemente reflexiva diante da própria arte e de seus objetos.

²¹³ ORTEGOSA, M. **Cinema noir**: espelho e fotografia. São Paulo: Annablume, 2010. p. 48-49.

CAPÍTULO IV - GEOGRAFIAS ESPACIAIS E NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

4.1 Janet Cardiff e George Bures Miller

Janet Cardiff e George Bures Miller formam o casal de artistas canadenses que residem em Berlim, na Alemanha, e se interessam pela construção de novas geografias espaciais, pelo desenho da paisagem sonora com experimento de tecnologias do ruído ou da música; uma exploração atípica de como o som afeta e molda a nossa experiência, como sujeitos. Os artistas envolvem o espectador com narrativas de caráter apenas sonoro ou audiovisual, onde o universo dos sonhos e do imaginário humano é frequentemente abordado, constituindo-se forma e conteúdo na organização de suas obras que apresentam histórias sugeridas, imaginadas por eles. Janet Cardiff complementa:

Fazer arte para nós é muitas vezes um estado intuitivo e lúdico, de reflexões do nosso subconsciente e do mundo que nos rodeia. Deixamos o trabalho fazer-se e o seguimos através da sua passagem, pela sua mudança e seu tempo pelo nosso subconsciente e nossos sonhos. Nós tentamos fazer obras que refletem esse estado mágico.²¹⁴

É no contexto de *sound art* (arte sonora) que Cardiff e Miller compõem grande parte da produção artística desde os anos 1990. Cardiff apresenta uma produção artística muito intensa, com várias obras distribuídas durante a década. A partir da segunda metade dos anos 1990, Cardiff e Miller começaram a experimentar misturas sonoras, a estabelecer ligações culturais nas suas obras e a incorporar, também, o vídeo como parte das suas instalações.

Janet Cardiff, hoje, tem duas instalações em Inhotim, porém na nossa pesquisa nos ativemos à obra permanente intitulada *The Murder of Crows (O Assassinato dos Corvos)*, inaugurada no museu em 2008, feita em parceria com seu companheiro George Bures Miller. Essa é a maior instalação sonora produzida pelos artistas para ocupar um espaço permanente em museu, o Galpão Cardiff & Miller, com duração de 30 minutos. A instalação, que é parte de um projeto anterior, ocorre em um grande espaço físico, com acústica adequada para a experiência e,

²¹⁴ ARTREPUBLIC. **Janet Cardiff & Georges Bures Miller**: the house of books has no windos. Disponível em: <<http://www.artrepublic.com/exhibitions/208-janet-cardiff-george-bures-miller-the-house-of-books-has-no-windows.html>>. Acesso em: 23 jul. 2013. (tradução nossa).

no centro desse espaço, há várias cadeiras posicionadas em forma de “meia-lua”, distribuídas em frente a uma mesa, que acomoda um gramofone. Nesse espaço ainda existem 98 caixas de som espalhadas meticulosamente no pavilhão, com alta tecnologia e grande acuidade sonora, algumas colocadas sobre as cadeiras e outras em um tripé e distribuídas no entorno interno do espaço. Os visitantes são convidados a sentar-se nessas cadeiras, e o som é reverberado ao redor do espectador, formando uma circunferência de som a sua volta. O trabalho de áudio que provém das caixas de som é gerado por gravações polifônicas especiais e técnicas de repetição, e a história é um pesadelo recontado por falas, marchas de soldados, canções de ninar, grasnar de pássaros e uma música suave, ao final da gravação, que é interpretada por Cardiff. A instalação opera por meio de vários sons que são divididos em momentos que evocam uma narrativa do imaginário, do sonho, proporcionando, no corpo, sensações, ora de conforto e tranquilidade, ora de receio, com efeito envolvente e, ao mesmo tempo, desconcertante, pois, em decorrência da qualidade do som, a(s) narrativa(s) parece(m) estar acontecendo ao vivo como os passos que escutamos no caminhar de uma pessoa se aproximando até o ranger da porta se abrindo vagarosamente. Na verdade, podemos arriscar a afirmar que, pela acuidade técnica do áudio que define essa obra, a sensação promovida no corpo vai além do que estamos habituados a experienciar em gravações de áudio comum.

Figura 31 - The Murder of Crows, 2008.



Fonte: Rodada Moda e Converse Arte Expandida²¹⁵

²¹⁵ RODADA MODA. Disponível em: <http://www.rodadamoda.com/uploads/imagens/blog-312-4_580.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

CONVERSE ARTE EXPANDIDA Disponível em <http://conversearteexpandida.files.wordpress.com/2011/05/themurderofcrows_2.jpg?w=500&h=332>. Acesso em: 24 nov. 2013.

A instalação foi idealizada como um filme, uma peça de teatro ou uma ópera, contudo as imagens e a narrativa são desenhadas e pautadas apenas pelo áudio. A voz do artista ocasionalmente surge na caixa de som alocada no centro e pelo gramofone posicionado sobre a mesa. A trilha sonora é tridimensional: segundo Janet, a técnica utilizada é a do sistema ambisonic, que possibilita gravar as distâncias do som individualmente e, assim, permite ao ouvinte perceber a profundidade do som separadamente, nas falas, nos ruídos e nas canções. Segundo Figueiredo, o ambisonic

consiste em uma tecnologia particular de reprodução sonora espacial capaz de registrar e de reconstituir posteriormente o campo sonoro a ser auralizado. Apresenta as vantagens técnicas de propiciar uma ótima qualidade de imersão espacial do ouvinte no campo holofônico.²¹⁶

Essa obra agencia uma realidade simulada, provocando diversas sensações, como aguçar o imaginário para que o corpo faça parte dessa “realidade”, instigando-o a evocar suas memórias e, como consequência, fazê-lo (re)viver, por meio da narrativa, o odor, a cor da imagem, a textura, a imagem dos pássaros. É isso que enriquece a experiência individual do espectador e a imaginação na troca com o repertório particular. Nessa obra, o som intercepta e adentra o ambiente, e a audição é o indicador privilegiado na percepção do corpo pelo espectador. A dimensão sonora, na obra, é a mola propulsora para a materialização da linguagem visual, que é experienciada por meio da imaginação e da vivência.

Diferentemente da obra *Folly* de Valeska Soares e da Galeria Tunga, analisada anteriormente onde se faz pertinente e oportuno percorrer o espaço da obra, nessa instalação o espectador é convidado a se posicionar, preferencialmente, dentro de um espaço delimitado: no centro, sentado em cadeiras. Entendemos que essa experiência altera completamente os mecanismos de apreensão do corpo, já que somos habituados e, de certa forma, tiranizados pela visão, no mundo hodierno, mesmo sem enxergar, pois sempre cultuamos a experiência da imagem. Apesar de os meios de comunicação de massa, desde 1920, nos fornecerem as potencialidades do som, a visão se configura como um sentido predominante na nossa

²¹⁶ FIGUEIREDO, F. L. **Validação estatística da aplicação do sistema Ambisonics em acústica de salas**. 2011. 20 f. Projeto (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da ECA, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, SP, 2011. p. 10. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/FL.pdf>>. Acesso em 31 out. 2012.

experiência. No entanto, Cardiff, com essa instalação, tenta lançar um olhar para a experiência corporal além da visão, mediando e provocando os outros sentidos e o contato entre o visível e o invisível da obra.

Nessa experiência, o que está velado pela ausência da imagem visual é visibilizado, para o espectador, por meio da criação e de uma construção narrativa do imaginário, elaborada por ele mesmo em contato direto com os sons (soldados marchando, ruídos e grasnar de pássaros), músicas (cantigas de ninar e canção narrada por Cardiff) e a narrativa construída por Miller e Cardiff. Os artistas atuam com as 98 caixas distribuídas no espaço, abrangendo sons distintos, em momentos determinados para cada caixa de som, o que oferece, ao espectador, a impressão de estar realmente imerso nessa narrativa, porém, mais intrinsecamente, no seu universo particular, ou seja: o corpo é conduzido a adentrar nos seus próprios “porões”, nas suas lembranças, recordações, e é por isso que a obra se faz tão significativa e inquietante ao espectador, pois o seu corpo é tomado de memória.

O corpo, aqui, é estimulado por falas, ruídos e cantigas contidos na história, onde adentra por meio dos jogos sonoros tocantes e quase reais e ainda experiencia universos paralelos. Universos esses, que nas obras de Matthew Barney são representados em produções audiovisuais. Aqui, somente pelo som são colocados, explorados pela história narrada aos ouvidos que provoca sensações e aguça os outros sentidos, como tato e olfato, o que enriquece a vivência individual e a imaginação do corpo.

The Murder of Crows foi inspirada na gravura *O Sono da Razão Produz Monstros* (1799), da série *Caprichos de Goya*, cujo título faz referência ao comportamento dos corvos, que vivem, caçam e grasnam em bandos e são vistos pelo humano como algo negativo, uma energia ruim; de certa forma, uma imagem cultuada, também, pela necrofilia dos bandos e que é própria da espécie e pelos fatos de guerra narrados na trama, como perda de pernas e outras atrocidades. Essa gravura faz parte das oitenta placas que constituem a série *Os Caprichos*, publicada em 1799, no *Diário de Madrid*, divulgando no anúncio da sua publicação a “condenação dos erros e vícios humanos” e “dos exageros e loucuras comuns a todas as sociedades civilizadas”.²¹⁷

Vale ressaltar a história que precede essa obra de Goya, pois o artista ensurdece em

²¹⁷ WORDPRESS. A pintura revolucionária de Goya e a sua importância no seio da pintura Romântica – As séries de gravuras “Os Caprichos” e “Os Desastres da Guerra”. 2009. Disponível em: <<http://falandode.wordpress.com/category/reflexoes/page/5/>>. Acesso em: 31 out. 2012.

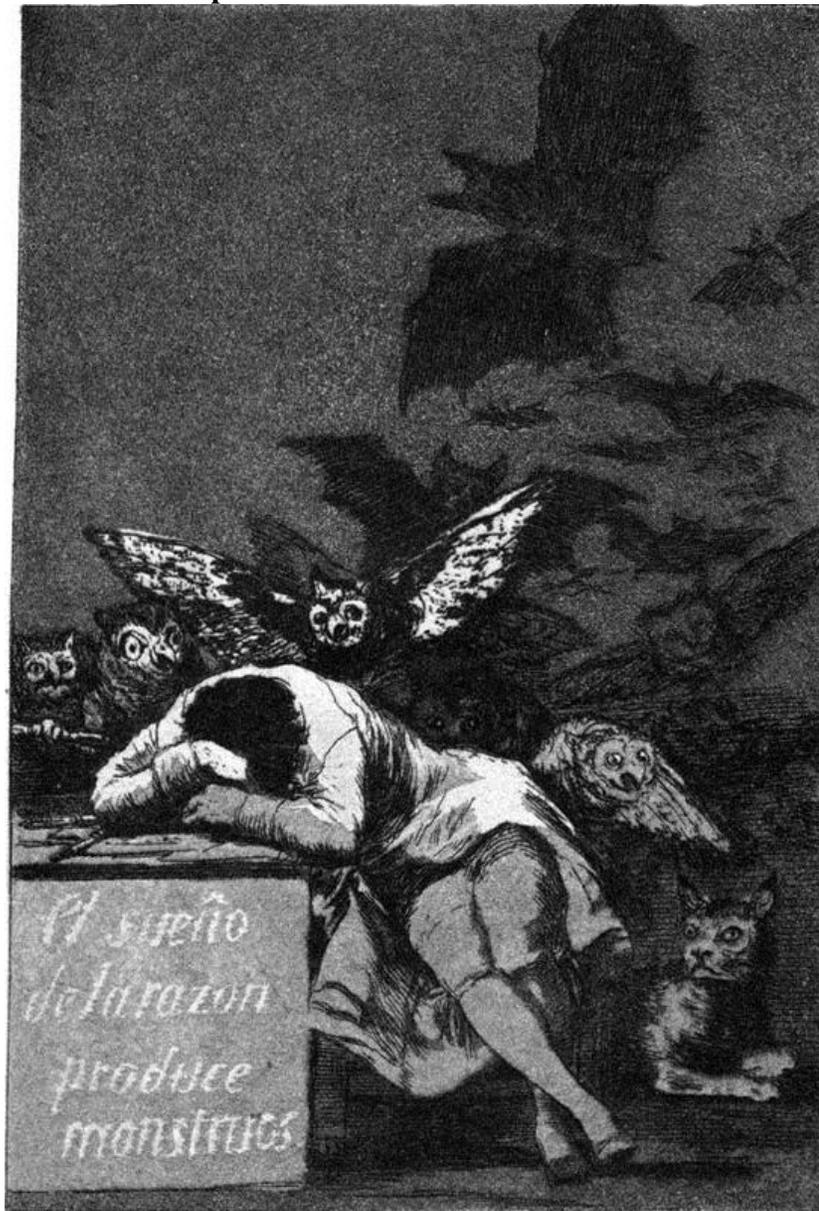
decorrência de uma doença, e, depois desse fato, o seu trabalho é comprometido e modificado:

Em 1792 ensurdeceu na sequência de uma grave doença, contraída numa viagem feita pela Andaluzia no mesmo ano, só se restabelecendo em Abril de 1793. A partir dessa altura alterou-se a sua visão do mundo e a sua obra, antes amável, transformou-se numa crítica mordaz da sociedade e ganhou uma violência imaginária e expressiva. Cerca de 1793 iniciou a série de oitenta gravuras e águas-fortes intituladas *Os Caprichos*, nas quais expandiu a sua imaginação, expondo uma concepção do mundo sarcástica e irónica. Estas obras num formato mais pequeno, normalmente 43 x 32 cm, não obrigavam o artista a grande esforço físico e tinham como temática a sátira, com forte teor crítico e caricatural, dos vícios e defeitos da sociedade espanhola da época. As cenas, na sua maior parte desenvolvidas em ambientes noturnos, giram em volta de dois temas principais: a prostituição e a superstição. O próprio artista, em Janeiro de 1794, ao informar o Vice-Reitor da Real Academia da conclusão de um primeiro conjunto destas obras, sublinha que se tratam de obras muito diferentes dos padrões da época, representando, nas suas palavras, ‘visões que não tinham lugar nas obras encomendadas, onde a vontade e a criação não podiam existir’. A comercialização destas obras chegou mesmo a ser proibida pela Inquisição.²¹⁸

Existe, então, na obra de Goya, a alusão a um corpo atormentado, que cria as imagens a partir da sua subjetividade, todavia calcado na experiência vivida. A gravura de Goya representa o artista adormecido, ameaçado por “fantasmas noturnos”. Entre as similaridades entre a obra dos artistas analisados (Cardiff e Miller) e a série *Os Caprichos*, está o tom de ironia em Goya, ao criticar a sociedade espanhola e, em *The Murder of Crows*, a crítica social no contexto contemporâneo, por meio da narração e da música, ao corpo que, hoje, é “dispensável”, como acontece em tempos e regiões de conflitos, onde soldados vão servir sua pátria e voltam apenas com medalhas ou deveres cumpridos, e, ainda, em civilizações, como acontece no Oriente Médio ou na África – regiões que são massacradas pela guerra com homens e carros-bombas causando vítimas fatais ou ocasionando lesões, fraturas e mutilações no corpo físico, como, também, gerando problemas emocionais, psicológicos nessas vítimas e danos, muitas vezes, irreversíveis aos entes que sobrevivem a esses horrores. Ainda existe uma crítica à falta de humanidade e ao preconceito racial e de classe que resiste e persiste na contemporaneidade.

²¹⁸ ibid

Figura 32 - Goya - O Sono da Razão Produz Monstros, 1799. Série Caprichos.



Fonte: Upload Wikimedia²¹⁹

Na obra *The Murder of Crows*, o gramofone posicionado no centro sobre a mesa, segundo os próprios artistas²²⁰, faz alusão ao personagem da gravura de Goya, que se encontra preso no seu

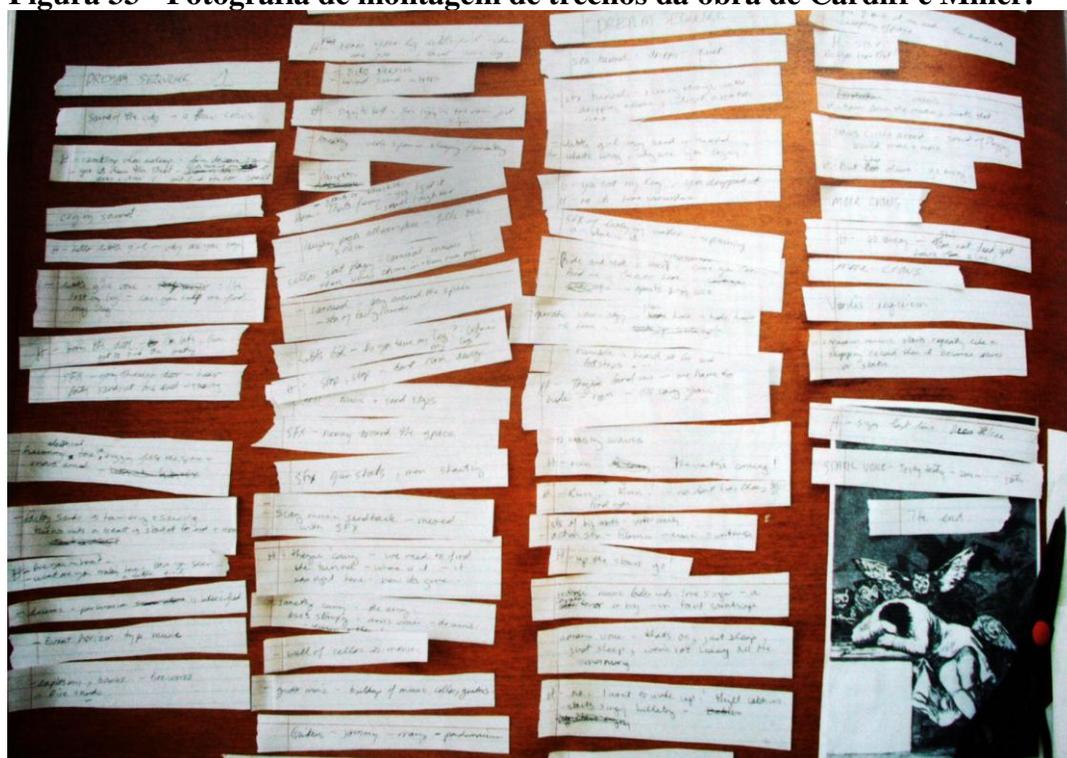
²¹⁹ WIKIMEDIA. **Goya Caprichos**. Disponível em: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Goya_-_Caprichos_\(43\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Goya_-_Caprichos_(43).jpg)>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²²⁰ CARDIFF, J.; MILLER, G. B. **The murder of crows**. Hatje Cantz, 2011. p. 32

sonho e atormentado pelos seus fantasmas. Analisando as duas obras, podemos perceber, assim como na gravura, que existe um homem sentado e recostado na mesa, o gramofone se encontra colocado na mesma posição e é o objeto principal, central, de *The Murder of Crows*, que funciona como uma espécie de cérebro dessa obra. Assim como acontece na gravura é como se o gramofone verbalizasse pelo som aquilo que se encontra guardado na memória do homem que ilustra a gravura *O Sono da Razão Produz Monstros*.

Ainda baseado na fala dos próprios artistas²²¹, essa obra foi concebida com base na ideia de fragmentação do corpo, ficção, de alguns fatos e trechos da história (guerras, fatos policiais e fatos corriqueiros noticiados) e, ainda, pedaços de sonhos de Cardiff. Para construir essa obra, os artistas, primeiramente, elaboraram um roteiro e, depois, recortaram algumas dessas frases e, posteriormente, agruparam partes delas e montaram uma nova história como podemos ver na fotografia extraída do livro.²²²

Figura 33 - Fotografia de montagem de trechos da obra de Cardiff e Miller.



Fonte: Pesquisa de campo da obra de Cardiff e Miller²²³

²²¹ CARDIFF; MILLER, 2011, op cit.

²²² CARDIFF; MILLER, 2011, op cit., p. 46

²²³ CARDIFF; MILLER, 2011, op cit., p. 46

Podemos dizer que essa história também foi elaborada por meio da fragmentação e, posteriormente, narrada em sentido linear. É importante destacar que *The Murder of Crows* opera com a fragmentação do corpo, no entanto, nesse caso, essa se relaciona aos sonhos, à biografia – a trajetória de cada indivíduo – e que é registrada por meio de lembranças, recordações e marcas, seja no corpo físico, seja no emocional. É sabido que não possuímos uma memória linear e que os próprios acontecimentos do presente é que nos fazem reviver ou desprezar memórias do passado que surgem dessas provocações e ainda projetar situações futuras. Contudo, o casal de artistas elabora essa obra, por meio da construção da narrativa e da sua tecnicidade sonora, uma provocação no espectador que o faz pensar em questões do passado, presente e futuro (a ordem pode se inverter) e ainda revivê-las, e esses acontecimentos podem ser pessoais – relacionados à sua própria história de vida – ou atrelados a contextos sociais. Podemos citar, por exemplo, um fragmento da gravação da obra onde a narrativa musical pode aludir a acontecimentos já relatados sobre a guerra:

... um piano toca suavemente... Uma mulher começa a cantar:

Mulher: onde está a minha perna, onde é que ela foi parar?

Coro: onde está a minha perna, onde ela foi parar? Ela perdeu a perna, onde é que ela foi parar?

Mulher: eu perdi a minha perna, onde é que ela foi parar?

Coro: ela perdeu a perna, onde é que ela foi parar?

Mulher: eu preciso da minha perna, Devolva-me minha perna.

Coro: ela precisa da perna, devolvam a sua perna.

Homem: foi-lhe arrancada por uma bomba, é um milagre ela estar viva.

Coro: é um milagre ela estar viva... o que ela faz com a sua alma... onde ela pode esconder?²²⁴

No trecho que precede essa música, percebemos, na narração do sonho/pesadelo feita por Janet Cardiff, que sai do gramofone, que ela encontra uma casa e caminha em seus cômodos até avistar, em um quarto, uma cama, sobre a qual uma perna sai por debaixo dos cobertores; ela se aproxima para ver quem está dormindo e aí percebe que ali se encontra apenas um membro (a perna). Aterrorizada ela tenta acordar desse pesadelo e gritar, mas não consegue. É difícil, mesmo em sonho, entender, aceitar um corpo mutilado: Cardiff, no primeiro momento, no sonho, age como se o membro, a perna, ainda estivesse compondo o seu corpo, somente depois é que percebe

²²⁴ Fragmento da gravação da obra – tradução nossa.

como em um pesadelo o membro isolado do corpo.

Acreditamos que os artistas, com essa obra, planejam provocar, sugestionar no corpo, também, um exercício que, por muitos, já está esquecido, velado, que é a capacidade de imaginar, criar formas e histórias fantásticas na mente. Questões, hoje, muitas vezes tolhida, reprimida ou abandonada pelo corpo, por causa, mais uma vez, dessa lógica capturada socialmente que lhe é imposta.

Somente para fechar essa análise, o título dessa obra é também baseado na música *The Carny*²²⁵ do australiano Nick Cave, do disco de 1986, intitulado *Your Funeral... My Trial* de Cave e The Bad Seeds. O artista é criticado por compor letras e arranjos sombrios, irônicos e, nesse disco²²⁶ especialmente, por fazer referências a temas épicos e sagrados. A letra da música referencia corvos, viagens, passado, presente, futuro, entre outras questões que esbarram na obra dos artistas canadenses além da musicalidade tensa e dramática.

Conforme salientado, Cardiff, desde 1991, apresenta uma produção artística muito intensa, com várias obras realizadas durante a década e alguns desses trabalhos foram feitos em parceria com George Miller Bures, como a obra intitulada *Paraíso Instituto*. Cardiff e Miller começaram a experimentar misturas sonoras, a estabelecer ligações com a cultura, nas suas obras, e a incorporar, também, o vídeo como parte das suas instalações. Deram início com obras onde o espectador era guiado por vídeo e pelo som, e convidado a transitar e experimentar, ora o espaço, ora o espaço imerso pelo som ou vídeo, como acontece na obra *Playhouse (Teatro)*, de 1997: a obra institui uma miscigenação de escultura, sonorização, vídeo e performance em uma fusão híbrida aos olhos do espectador:

O espectador adentra a maquete de um teatro de ópera utilizando fones de ouvido e observa a projeção de uma cantora lírica. O uso da técnica de gravação binaural dá espacialidade ao som e abre a bidimensionalidade da projeção. Dessa forma, somos situados em uma hiper-realidade onde, aliado ao script, a estória se torna deslocada da tela e agressiva.²²⁷

²²⁵ VAGALUME. **Nick Cave the bad seeds**. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/nick-cave-the-bad-seeds/the-carny-traducao.html>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²²⁶ SCREAMYELL. **Nick acve discografia** Disponível em: <<http://www.screamyell.com.br/secoes/nickacvediscografia.htm>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²²⁷ RESIDÊNCIA DE PESQUISA INTERDISCIPLINAR AVANÇADA (REPIA). **Playhouse**. Disponível em: <<http://www.repia.art.br/ear/index.php?pag=30&prog=192>>. Acesso em: 26 fev. 2012.

Figura 34 - Playhouse, 1997.



Fonte: Artecapiatal²²⁸

Essa prática híbrida, que constitui a obra *Playhouse (Teatro)* de Cardiff e que vamos perceber também na obra de Matthew Barney, vai acompanhar a trajetória da artista no decorrer dos anos 1990 e posteriormente da dupla Cardiff e Miller. Vamos perceber um amadurecimento dos artistas no que se refere à acuidade sonora e à concepção das obras; na década de 2000 a 2010, esse trabalho se torna bem mais intenso e elaborado.

A instalação intitulada *Forty Part Motet (Moteto Parte Quarenta)*, preparada em 2001, é uma obra que podemos dizer que dialoga com *The Murder of Crows* (2008). Ela foi executada primeiramente na Capela dos Anjos, uma antiga igreja que se encontra em um espaço acoplado ao Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA: abreviação para o nome, como está situado na Praça dos Anjos em Barcelona - Espanha) e tem duração de 14 minutos. Hoje essa obra também faz parte do acervo de Inhotim. Ela tem um caráter teatral, como em *The Murder of Crows* (2008), e ainda carrega um apelo erudito, pois trata da interpretação de um coral lírico do século XVI com o nome *Spem in Alium*, do artista Thomas Tallis – compositor inglês de música

²²⁸ ARTE CAPITAL. **Cardiff Miller**. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/uploads/exposicoes/CARDIFF-MILLER-06.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

renascentista. Para elaborar essa obra em 2001, Cardiff contou com um coral orquestrado de 40 vozes. Ela gravou, individualmente, cada uma dessas vozes e, posteriormente, as reuniu em oito grupos vocais. Cada grupo era combinado por quatro vozes masculinas, baixo, barítono, alto e tenor, e vozes femininas, soprano, contralto e alto. A instalação foi montada com quarenta caixas de som, dispostas entre as colunas da igreja e o altar. As caixas foram colocadas em um suporte (um tipo de tripé, com altura média de 1,80 metros) e, em seguida, espalhadas de forma ovalada pelo espaço da igreja. Assim, quando o espectador adentra o espaço e se depara com a obra, tem a sensação e a percepção do som, tanto em partes isoladas, como na totalidade, oferecidas pelo efeito sonoro que emana das caixas.

É possível, ao espectador, escutar individualmente cada caixa e, assim, ter uma imersão tanto no som individual que emana de cada caixa separadamente, como do “todo” sonoro que repercute no espaço. Cardiff explica a obra:

Eu coloquei os alto-falantes ao redor da sala de modo que o ouvinte seria capaz de realmente sentir a construção escultural da peça composta por Tallis. Você pode ouvir o som de um movimento do coral para outro, pulando para trás e para frente, repetindo uns aos outros e, então, experimentar a sensação esmagadora como as ondas sonoras atingem quando todos os cantores estão cantando.²²⁹

Figura 35 - Forty Part Motet, 2001.



Fonte: Cloudfront²³⁰

²²⁹ CARDIFF, J.; MILLER, G. B. **The Forty Part Motet**. 2001. Disponível em: <<http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/motet.html>>. Acesso em: 27 fev. 2012.

²³⁰ CLOUDFRONT. Disponível em: <<https://d1tyf8b78tco2j.cloudfront.net/6a5c86ab/42aa25ee/images/d9124b62b3d295e589a2cc2bb3c1f0696a79fd1e.1112.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Em 2004, estabelecendo uma relação entre imagem e som, Cardiff e Miller lançam, em parceria, a obra *Road Trip (Viagem por estrada)*. Nessa instalação, os artistas usam, como materiais, um computador, um projetor de slides e áudio, com uma duração de 15 minutos. Aqui, é possível aferir e reconhecer uma relação direta com a memória, a transitoriedade do tempo e o afeto, temas que dialogam com a obra de Inhotim, mas, também, se assemelham à poética abordada por Valeska Soares, pois a proposição começa com slides encontrados pelo artista George Bures Miller, que, originalmente, pertenciam ao seu avô. Os slides apresentam, em sua maioria, paisagens. A obra consiste de uma sala com cadeiras espalhadas, assim como na obra de Inhotim, onde esses slides são projetados em uma tela, enquanto, ao lado, se encontram dois alto-falantes de áudio contendo uma conversa entre Cardiff e Miller, propositalmente, para ser ouvida pelo espectador. O áudio trata de uma discussão entre os artistas acerca da ordem dos slides e da temática que envolve cada um deles; os artistas narram o conteúdo descritivo das imagens de cada slide enquanto as imagens são projetadas e discutem o conteúdo das cenas que são carregadas de significado e história. Obra que trata mais uma vez do afeto e de uma memória particular, pois envolve a história do avô do artista e da sua própria história, divididas entre imagens e sons, e que, para o espectador, formam outros sentidos, particulares no universo das suas memórias e experiências próprias.

Figura 36 - Road Trip, 2004.



Fonte: Theredlist e Artblart²³¹

²³¹ THEREDLIST. **Artistes contemporains, Canada, Cardiff and Mille.** Disponível em: <http://theredlist.fr/media/database/fine_arts/artistes-contemporains/canada/cardiff_and_miller/015-janet_cardiff_bures-miller-theredlist.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.
ARTBLART. **Mdm open spaces Janet Cardiff George Bures Miller.** 2012. Disponível em: <http://artblart.files.wordpress.com/2012/11/mdm-open-spaces_janet-cardiff_george-bures-miller.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Outra obra sensorial e marcada pelo som é *Opera for a small room* (*Ópera para uma pequena sala*) de 2005, que fica na Galeria Barbara Weiss, em Berlim. Nessa obra, os artistas utilizam 24 alto-falantes, os quais propagam o áudio, com música de estilo pop, com duração de vinte minutos. Nessa instalação, os artistas continuam recorrendo à narrativa e à memória, com a utilização de materiais, como toca-discos, registros de discos antigos e iluminação sincronizada com a música. Em um espaço construído especialmente para a obra, cerca de dois mil vinis foram empilhados e oito toca-discos que ligam e desligam, automaticamente, em uma programação elaborada para esse fim, pelos artistas, tocando os sons e as melodias selecionadas. O som de alguém se movendo e uma voz narrando a classificação dos álbuns são gravados pelos artistas e, posteriormente, são ouvidos. O espectador, nessa obra, é instigado pela curiosidade diante da impossibilidade de entrar no espaço da obra, pois apenas pode espiar, pelo lado de fora, por meio das pequenas janelas do cômodo, por buracos e pelas rachaduras feitas nas paredes; ele não pode adentrar o espaço e tem que lidar com essa falta, com a curiosidade que lhe é exacerbada, pois o espaço interno da obra está carregado de referências musicais que aguçam a vontade, o interesse e o toque. Isso imediatamente nos alude à obra *Infinity Mirror Room - Love Forever* (*Infinito quarto espelhado - Amor para sempre*) de Yayoi Kusama, com a estrutura em forma de cubo, uma grande caixa hexagonal revestida interiormente por pequenos espelhos e lâmpadas coloridas, contendo várias janelinhas quadradas, para que os curiosos pudessem colocar a face e espiar o efeito luminoso, colorido e multiplicado pelos espelhos.

Retornando à obra dos canadenses, percebemos que o corpo nessa experiência, visualiza a sua própria história pessoal, e, nessa obra, podemos fazer uma alusão direta tanto à obra *Folly*, de Valeska Soares como *Infinity Mirror Room - Love Forever* (*Infinito quarto espelhado - Amor para sempre*) de Yayoi Kusama, no que se refere à presença e à ausência do corpo.

Figura 37 - Opera for a small room, 2005.



Fonte: Artec capital²³²

Em 2012, os artistas participaram da Documenta 13. A mostra Documenta nasceu em 1955 como um evento paralelo da feira de horticultura de Kassel – cidade independente da Alemanha, situada no norte do estado de Hessen. Na época, a exposição serviu principalmente para receber as vertentes artísticas excluídas pelo regime nacional-socialista que imperava na época. A cidade, assim como quase todo o território alemão, tinha sido destruída pela Segunda Guerra Mundial, e a apresentação da mostra trouxe o conflito como característica central em algumas das obras. A cidade de Kassel passou por um processo de reconstrução durante as décadas de 1950 e 1960. Assim, a mostra faz parte desse movimento concreto e simbólico de renovação e apresenta, na sua décima terceira edição, diversos trabalhos que se referem e ao mesmo tempo questionam traços desse período. As mostras da Documenta acontecem normalmente na estação Hauptbahnhof, que, segundo informações, estabelece uma retroalimentação entre a cidade, a suas heranças históricas e as artes:

A Hauptbahnhof, estação central de comboios, é um dos espaços expositivos da mostra, pode ser considerada a porta de entrada da cidade. Embora tenha mantido o nome, atualmente a maior parte do tráfego ferroviário de Kassel passa por Wilhelmshöhe, uma nova interface moderna, que funciona como o verdadeiro

²³² ARTE CAPITAL. **Cardiff Miller**. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/uploads/exposicoes/CARDIFF-MILLER-02.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

ARTE CAPITAL. **Cardiff Miller**. Disponível em: <http://www.artecapital.net/uploads/exposicoes/0_CARDIFF-MILLER-07.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

centro de transportes da cidade desde 1991, um ano depois da reunificação do país. Os ecos históricos parecem multiplicar-se pela cidade cuja transformação urbana não terminou com o final do frenesim do pós-guerra, resultante do boom económico. A Hauptbahnhof é talvez o ponto de ligação mais direto, em termos dos espaços utilizados, entre a história recente alemã e a Documenta, que renova a utilização pública da estação e adiciona uma nova camada à sua herança simbólica.²³³

A Documenta acontece a cada cinco anos e, para essa edição Cardiff e Miller apresentaram duas obras distintas; uma delas é o vídeo *Alter Bahnhof Video Walk*²³⁴ (Antiga estação de trem a pé vídeo), que se apresenta da seguinte forma:

O trabalho propõe um percurso por diferentes espaços da estação que é direcionado e comentado por um vídeo reproduzido num iphone. Durante 30 minutos, o visitante observa o que o rodeia através da sua própria visão e das representações mediadas do aparelho. Esta tipologia de recepção, conhecida como cinema físico, liberta e sobrepõe diversas temporalidades ao longo dos seus 30 minutos de duração e questiona situações e eventos enquanto o visitante se encontra no espaço concreto onde estes aconteceram e acontecem. O visitante, por exemplo, toma conhecimento da utilização da plataforma 13 como o ponto de partida de judeus em direção a campos de concentração como Auschwitz ou Terezin (Theresienstadt), enquanto caminha por esse mesmo espaço.²³⁵

Figura 38 - Alter Bahnhof Video Walk, 2012.



Fonte: Cardiffmiller²³⁶

²³³ ARTE CAPITAL. **João laia documenta**. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/perspetiva-143-joao-laia-documenta-13>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²³⁴ CARDIFFMILLER. Disponível em: <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/alterbahnhof_video.html>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²³⁵ ARTE CAPITAL. **João laia documenta**. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/perspetiva-143-joao-laia-documenta-13>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²³⁶ CARDIFF MILLER. **Alter Bahnhofscreengrabblur**. Disponível em: <<http://www.cardiffmiller.com/images/walks/bahnhof/AlterBahnhofscreengrabblur.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Cardiff e Miller são artistas também reconhecidos mundialmente por suas obras interativas. Nelas o espectador é guiado e dirigido, em espaços físicos, apenas por narrações de áudio, com falas, ruídos e músicas. Porém em *Alter Bahnhof Video Walk*, o vídeo é atrelado à obra. Os artistas se apropriam dos próprios meios audiovisuais e tecnológicos, que, para muitos, vão além das necessidades de uso e funções e se tornaram praticamente aparelhos indispensáveis no cotidiano contemporâneo e, para outros, se tornaram uma obsessão.

Como salientamos, os artistas nessa obra norteiam o espectador por meio de um iPhone. Com essa iniciativa, acreditamos que, além de os artistas estarem conectados com as novas práticas contemporâneas de comunicação, a partir do objeto hoje serial e obsoleto, pois o mercado lança um novo modelo periodicamente, eles conseguiram a possibilidade de ressignificar a utilização do aparelho pelo espectador e, assim, alterar e descentrar os modos de visão e experimentação desses meios cultuados na hegemonia social e cultural vivida no contemporâneo.

O próprio formato dado à obra pelos artistas, a nosso ver, transtorna esse corpo no que se refere ao espaço e tempo, pois o corpo do espectador se perde entre o presente, representado pelas imagens na tela do iPhone, pelo som narrado, que repercute nos fones de ouvido estéreo, e pelo que é visualizado (realidade), fisicamente, por esse corpo presente no espaço-tempo. Ou seja, o espectador que participa dessa proposição é convidado a operar com a tecnologia já reconhecida, porém a utiliza de outra forma e com outros propósitos. Para nós essa se faz a grande sacada dos artistas, que retiram o corpo presente da sua conformidade e o transtornam, desterritorializam-no.

Essa obra dos artistas mais uma vez dialoga com a questão da acuidade tecnológica e diz das novas geografias, aqui, corporais, pois a possibilidade de o espectador observar e ser observado é intrigante, especialmente o ato de se sentir observado, vigiado. Nessa obra percebemos a desestabilização e o desconcerto do corpo ao se sentir observado. A obra funciona como um videogame que opera na relação entre a perspectiva visual e auditiva do que o corpo presencia fisicamente e a perspectiva mostrada na tela e a narrativa marcada pelo áudio. É o instigante para o corpo se instaura: alinhar essas paisagens visuais e sonoras (representada e presente) dada a impossibilidade de estar em dois tempos e lugares simultaneamente.

Assim como acontece na obra *The Murder of Crows* e nas outras obras discutidas neste trabalho, o áudio desenha a paisagem e opera via imaginário com o espectador. Todavia em *Alter Bahnhof Video Walk*, isso se transforma, duplica e se multiplica, pois o corpo nessa obra,

diferentemente das outras citadas, se movimenta, é obrigado a caminhar e experienciar fisicamente o espaço real. No entanto, os sentidos, como tato, visão e audição, são colocados em “teste”. Especialmente visão e audição, pois o corpo é confrontado com a mesma imagem, porém diferente (é o mesmo espaço representado, mas em outro tempo), e o som local se faz um, e o ditado na trama, reverberado pelos fones, outro.

4.2 Doug Aitken

Nascido em 1968, na Califórnia, Doug Aitken é um artista que apresenta um trabalho bastante diversificado, que teve início com desenho, ilustrações e esculturas, e, em seguida, passou para fotografias, instalações, performances ao vivo e intervenções arquitetônicas. Hoje, Aitken realiza um minucioso estudo para a construção de grandes instalações atreladas à engenharia elétrica e utilizando a mais alta tecnologia em som, imagem e arquitetura.

Encerramos a nossa “visita” ao Inhotim com a obra *Sound Pavilion*²³⁷ de Doug Aitken. Acreditamos que essa obra, além de fazer interlocução com algumas das obras citadas neste texto, apresenta características que merecem atenção: o seu formato como o de um cilindro, evidenciando um movimento contínuo e cíclico; a sua forma de elaboração, do interior “da terra” para o exterior; a localização privilegiada em um ponto mais afastado do museu (recepção do museu como ponto de partida) e com uma visão panorâmica; o seu posicionamento em um ponto estratégico do museu como se chegássemos ao “final da trilha” em Inhotim; e, por fim, o fato de ser uma obra que mais se distancia dos suportes tradicionais da arte, como desenho, pintura, fotografia, escultura etc. Mesmo que a nomeássemos “instalação”, como várias outras obras analisadas, ela ainda se apresenta bastante distinta das demais.

De todas as obras citadas e analisadas neste estudo, *Sound Pavilion*, inaugurada em 2009, é única que foi construída e apresentada exclusivamente em Inhotim. No seu projeto inicial, a ideia do artista era expandir para a superfície o ruído que vem do interior da terra e, assim, a sua construção perdurou um extenso período de tempo, cerca de cinco anos, até a sua finalização e inauguração pública em 2009. Aitken envolveu engenharia, tecnologia em som, pesquisa e muitos experimentos até alcançar os resultados pretendidos de maneira satisfatória. A obra é mais

²³⁷ Intitulada também como *Sonic Pavilion*.

conhecida pelo pseudônimo *Som da Terra*, pois foi erguida em um movimento de inversão, primeiramente de dentro, do interior da terra, até alcançar a superfície.

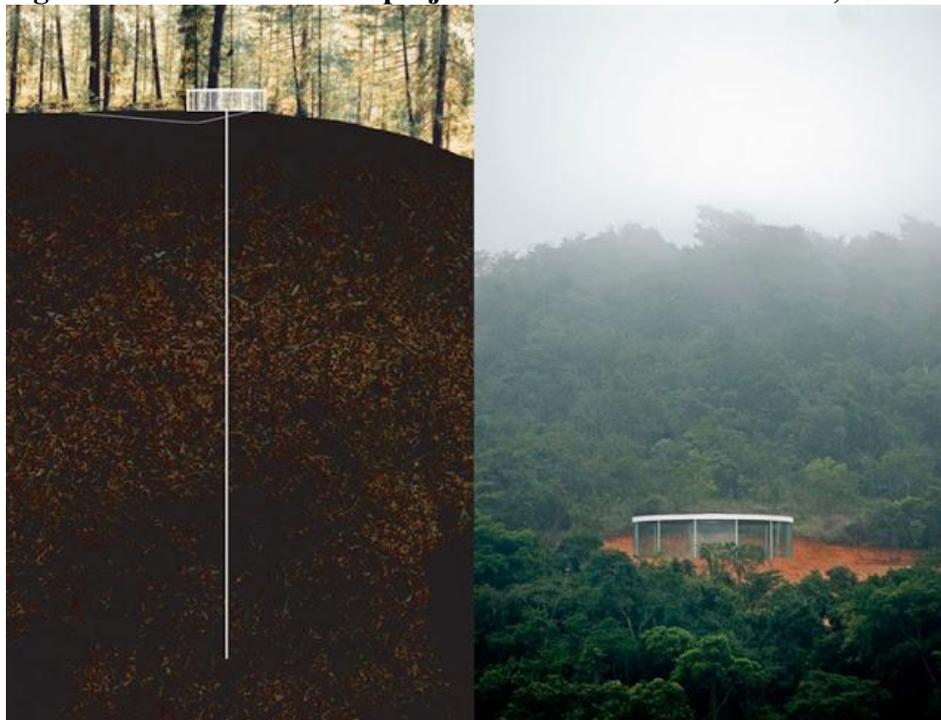
Som da Terra se encontra em uma trilha mais afastada, acima da obra *De Lama Lâmina*, de Matthew Barney. Para chegar a *Sound Pavilion*, o espectador passa pela Galeria Doris Salcedo, Galeria Miguel Rio Branco, continua em linha reta, atravessa em frente à trilha que dá acesso à obra de Barney, encontrando, no final dessa trilha, a obra de Aitken. O espectador, para fazer todo o trajeto, percorre aproximadamente pouco mais de um quilômetro de um caminho bastante denso e íngreme. A paisagem se transforma durante a caminhada e, ao fim da trilha, o corpo (do espectador) exausto se depara com uma espécie de mirante do museu: um descampado e uma vista em plano geral o auxiliam a recuperar o fôlego e as forças para adentrar em uma estrutura circular com “paredes” de vidro, que desponta em meio à paisagem. Esta estrutura parece emergir em um movimento do interior da terra. O espectador visualiza a estrutura e a paisagem em um ângulo de 360°.

Na parte externa, na paisagem panorâmica, a estrutura circular é envolvida por um aglomerado de pedras de minério de ferro em tamanhos variados e, como a visão do espectador se faz de baixo para cima em razão das características próprias do terreno, bastante íngreme, tem-se a impressão de que o cilindro emerge direto do interior da terra, ganhando a superfície onde o olho avista. Seguindo até a entrada do pavilhão, depara-se com uma rampa de acesso, também crescente, que desemboca, lá no fundo, em uma porta também de vidro.

Ainda na parte externa, observa-se que o grande cilindro é constituído por estruturas pintadas na cor branca que sustentam e dão suporte a placas de vidro. Assim, ao observar o cilindro pelo lado de fora, o espectador percebe uma leve reflexão do entorno nas suas paredes. Já no interior do cilindro, o espectador prossegue o caminho para atingir o centro fazendo um movimento em espiral até alcançá-lo. Isso provoca no corpo a necessidade de sentir e experienciar obrigatoriamente o espaço circular e, simultaneamente, olhar para dentro e para fora, pois, sendo de vidro, as paredes permitem a visão para o exterior, e, estando fisicamente no interior do cilindro, obriga-se a olhar para dentro do espaço num movimento (auto) e reflexivo, ou seja, tanto pelas paredes que refletem o dentro e o fora, como pelo corpo que se vê refletido na parede e se volta para o interior da obra, como consequência, também de si, pois nesse instante se escuta o som que surge do interior da terra.

Conforme salientamos, essa obra procede de um movimento de inversão. No eixo central do cilindro, Aitken projetou uma perfuração no solo, que, a princípio, seria de cerca de 700 m abaixo do nível da superfície, onde seria introduzido um tubo totalmente isolado de ruídos e contato externo.

Figura 39 - Sonic Pavillion: projeto e obra acabada - Inhotim, 2009.



Fonte: Marcelo Nunes blog²³⁸

Essa perfuração acabou sendo reduzida a 300 m de profundidade, pela dificuldade de perfurar o solo e pelos custos muito elevados para a sua produção e consolidação. Chegou-se ainda a um questionamento do quão diferente seria a experiência do espectador, quanto ao ruído reverberado “pela terra”, se a extensão do tubo contasse com um pouco mais que o dobro da profundidade prevista no projeto inicial da obra. Junto ao tubo foram colocados fios e microfones de alta sensibilidade – todos isolados com lã e caixa de areia, a fim de evitar quaisquer interferências externas, ruídos, umidade. Esses fios foram ligados diretamente a computadores,

²³⁸ NUNES, M. **Doug aitken**. Disponível em: <<http://marcelonunesblog.blogspot.com.br/2011/12/doug-aitken.html>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

para que o som pudesse ser captado em tempo real e amplificado pelos microfones calculadamente posicionados em toda a extensão do tubo. Anna Menezes – mestre em museologia e patrimônio – descreve como se deu essa engenharia acústica no piso do cilindro e no tubo, no intuito de executar o projeto elaborado pelo artista, e, ainda, provocar a experiência desejada na percepção do espectador em contato com a obra, evitando qualquer ruído externo ao “som da terra”:

Elementos presentes na construção da obra ‘**Sound Pavilion**’. No sentido horário, iniciando pelo canto inferior esquerdo: esquema de isolamento dos fios, passando por materiais como lã e caixa de areia, para serem conectados aos computadores. Maquinaria para descer fios com microfones durante montagem da obra. Módulo do piso da sala de raspa de pneu forrado com madeira. Tubo composto por bomba sapo, brita e areia, para isolamento do som.²³⁹

O som externo e o som ambiente foram completamente isolados no interior do tubo e na sua superfície – no teto, nas paredes e no chão do cilindro. Todo esse trabalho excessivamente meticuloso teve o intuito de filtrar e captar somente “o som da terra” (se é que isso existe). *Sound Pavilion* amplia, ou melhor, modifica a experiência do corpo, já que é natural conviver e experienciar sons distintos naturais ou culturais (produzidos pelo homem), mas não esses que se encontram na interior da terra. Deparar-se com o som de cerca de 300 m abaixo do nível da terra instiga, mas distancia completamente nosso corpo das sensações reconhecidas e vividas normalmente, pois essa memória, definitivamente, não nos pertence, não existe arquivada na experiência do corpo como referência ou lembrança habitada.

Em algumas visitas que fizemos ao museu, especialmente a *Sound Pavilion*, deparamo-nos com questões que merecem atenção nesta análise. Ao adentrar o cilindro, percebemos que as pessoas se abaixam até a pequena janela circular feita de vidro, posicionada no chão, bem ao centro do pavilhão. Algumas apenas olham “pelo buraco” a fim de ver a sua profundidade, outras colocam o ouvido para tentar escutar mais ou melhor o som que ecoa da terra, e outras se sentam no “degrau” formado pela continuação da rampa de acesso, ou se sentam no chão, ao lado da “janela” que protege o tubo, que é o “canal” de articulação entre a superfície e o interior da terra.

Ao olhar pela janela não é possível enxergar absolutamente nada, apenas um buraco negro

²³⁹ UNIRIO. **Anna Thereza do Valle Bezerra de Menezes**. Disponível em: <<http://www.unirio.br/cch/ppg-pmus/dissertacoes/Anna%20Thereza%20do%20Valle%20Bezerra%20de%20Menezes.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

e sem possibilidade de alcance pela visão humana, tanto por falta de luminosidade, quanto por sua dimensão. Ao recostar o ouvido, o som audível é exatamente o que reverbera na superfície interna do cilindro, o som que se escuta em todo o espaço. Ao olhar para cima, o corpo se depara com uma claraboia no teto, posicionada exatamente no centro do cilindro, iluminando a “janela” e evidenciando uma ligação entre as partes: o céu e o centro da terra em conectividade, e tudo envolto pelas ondas sonoras transportadas pelo ar que envolve o corpo dentro e fora da obra.

Figura 40 - Sound Pavilion, 2009.



Fonte: Onorte, 2.bp.blogspot, Idealistico e CDN1.theinertia²⁴⁰

²⁴⁰ ONORTE. Disponível em: <http://www.onorte.net/pasta_upload/Imagens/AlbumFotosImagens/turismo_150613004.JPG>. Acesso em: 24 nov. 2013.

BP. Disponível em: <<http://2.bp.blogspot.com/-IinNzFwTJfw/TWsxAir6HGI/AAAAAAAAABYc/OyUirKpKjwU/s1600/doug+aitken+0074.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

IDEALISTICO. **Sonic dougaitken**. Disponível em: <http://idealistico.files.wordpress.com/2010/02/sonic_dougaitken_1.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

CDN1. **Sound pavilion 2009 Doug Aitken foto Pedro Motta**. Disponível em: <<http://cdn1.theinertia.com/wp-content/uploads/2010/11/SOUND-PAVILION-2009-DOUG-AITKEN-FOTO-PEDRO-MOTTA-625.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

4.2.1 Entendendo um pouco mais acerca do som e sua percepção

Nossos ouvidos podem filtrar sons²⁴¹ distintos, os quais se classificam entre naturais (sons diversos encontrados e oriundos da natureza) e sons produzidos pelo homem (todos os sons mecânicos mesmo aqueles que imitam a natureza). Esses sons se dividem em intensidade de volume – alta ou baixa – representada por decibéis, todavia, ao humano, a capacidade de audição é limitada a amplitudes compreendidas entre zero e 120 decibéis; muito mais que isso e com frequência constante se faz altamente nocivo à saúde do corpo e pode causar danos irreversíveis ao sistema auditivo, pois esse não deve se submeter a uma intensidade superior a 70 ou 90 decibéis como quantidade diária. Outro fator que merece destaque e importância é a frequência de som, pois o homem ouve apenas sons com presenças entre 20 e 20000 hertz²⁴², aproximadamente. Mas a sensibilidade do ouvido é variável e muda de acordo com a frequência de som; e as diferentes sensibilidades são, também, percebidas pelo humano e processadas de forma distinta entre sons graves e agudos:

Um som emitido a uma baixa frequência é apercebido como um som grave. Já um som com altas frequências é apercebido como um som agudo. Sabemos por exemplo que a voz de um homem é mais grave do que a voz de uma mulher. Isto porque a tonalidade (frequência fundamental) de uma fala masculina é inferior à de uma feminina.²⁴³

O ouvido humano é o órgão especializado em captar o som das ondas sonoras, que se classificam em audíveis (que podemos escutar), infrassônicas (tremores de terra, por exemplo) e ultrassônicas (não podemos ouvir), que opera como uma antena, todavia as ondas são barradas por anteparos. No cilindro de *Sound Pavilion*, constituem anteparos - as paredes de vidro que isolam o som externo, as raspas de borracha (pneu) colocadas no piso a fim de evitar interferência no som que sai dos microfones ao se pisar no chão, a lã e a caixa de areia, para impedir ruídos de

²⁴¹“O som é uma onda de densidade das partículas que constituem o meio através do qual o som se propaga”. UALG. **Acústica**. Disponível em: <<http://w3.ualg.pt/~rguerra/Acustica/som.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²⁴² O hertz (símbolo Hz) é a unidade de frequência derivada do SI para frequência, a qual é expressa, em termos de ciclos por segundo, a frequência de um evento periódico, oscilações (vibrações) ou rotações por segundo (s⁻¹ ou 1/s). Um de seus principais usos é descrever ondas senoidais, como as de rádio ou sonoras. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Hertz>>

²⁴³ ALVES, M. N.; FONTOURA, M.; ANTNIUTTI, C.L. **Mídia e produção audiovisual: uma introdução**. Curitiba: Ibpx, 2008. p. 203.

quaisquer eventuais movimentos no interior do tubo ou do corpo dentro da estrutura.

Constituído por uma alquimia minuciosa e “perfeita”, o ouvido traduz e interpreta o som das ondas sonoras que são transportadas pelo vento. Na obra de Aitken, as ondas sonoras que “sopram” do interior da terra atingem a superfície e chegam ao corpo do espectador, onde são por ele processadas – um movimento cíclico, do interior (terra) para o exterior (superfície), que regressa ao interior (corpo) e, por fim, é exteriorizado (pelo corpo) e entendido como “som da terra”. Isso restabelece o movimento das ondas sonoras e de circunscrição dentro e fora do corpo, pois, no primeiro caso, as ondas sonoras, ao passarem pela orelha, seguem por vários canais internos semicirculares em forma de um espiral, que vibram e as transformam em impulsos nervosos, os quais são enviados posteriormente ao cérebro para serem distinguidos e memorizados. Os canais auditivos também são responsáveis pelo equilíbrio do corpo no espaço, pois neles há um líquido, cuja movimentação interna comunica ao cérebro a posição em que se encontra a cabeça. É em decorrência desse movimento que as mudanças súbitas de velocidade permitem que o corpo perceba e entenda se ele se encontra em estado de repouso, movimento ou em queda brusca.

Mas é preciso avaliar que esse som que se “origina” da terra pode ser considerado como uma alteração do som original, pois o uso dos próprios microfones e computadores e a transformação do som para uma frequência que atinja o som audível ao humano já se configuram como uma adaptação e adulteração do som real. Por mais que o som tenha sido isolado dos demais ruídos dentro do tubo e do cilindro, ainda assim não podemos afirmar com certeza que é esse o “real” e fidedigno som que se origina do interior da terra. Segundo Philippe Dubois, “essa codificação desloca a noção de realismo de sua fixação empírica para o que se poderia chamar de princípio de uma verdade interior”²⁴⁴. O momento “mágico” de contato do corpo com a sonoridade única estabelece o efeito de “verdade interior” apreendida. A obra rompe com dicotomias entre a alta tecnologia e a cultura, entre a natureza e o “divino”, entre céu e interior da terra e superfície, simultaneamente.

Afirmamos que o corpo em contato com essa obra é instigado, especialmente por ele não possuir essa memória registrada na sua experiência, contudo, mais uma vez, nos deparamos com uma obra um tanto reflexiva, pois o som reverberado “pela terra”, apesar de ser inédito na

²⁴⁴ DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papirus, 1993. p.37.

memória corporal, se assemelha ao som “om”, que é utilizado em experiências ditadas para “fora do corpo”, em estado de transe e se assemelha à análise, feita aqui, acerca da obra de 1980, intitulada “Ão”, do artista Tunga. Ao estabelecermos um diálogo entre elas, percebemos que as duas obras apresentam essa relação com o espaço circular e espiralado como característica fundante, seja pelo movimento em espiral percorrido pelo espectador para atingir o centro do cilindro, seja pela visão através das paredes de vidro que contornam o cilindro, abrangendo um ângulo de 360° de alcance. Tudo isso vai ao encontro do “acelerador de partículas” pensado por Tunga e reflete no corpo um movimento constante e cíclico dentro e fora da obra. O som “om” que repercute da terra provoca, além da necessidade do corpo de olhar ou escutar por meio do buraco que se encontra no solo, pode sugerir ao espectador questões sobre técnicas de meditação. Percebemos, durante as visitas feitas a essa obra, que vários espectadores se sentam no chão do cilindro ou na rampa de acesso e se mantêm em silêncio – talvez nasça daí uma possibilidade de contato com o dentro e o fora do seu próprio corpo. Essa situação é favorecida pelo “som da terra” e pelo som da própria respiração.

No nosso primeiro contato, *Sound Pavilion* foi percebido o reflexo do corpo do espectador nas paredes do cilindro como prioridade e que também foi verificado em *Folly*, de Valeska Soares, *Nociferatu*, de Tunga, *Narcissus Garden*, de Yayoi Kusama e, por fim, a cúpula geodésica de Matthew Barney em *De Lama Lâmina*. O reflexo da imagem do corpo em *Sound Pavilion* é notório, tanto dentro, quanto fora da estrutura, pois dentro do cilindro é possível ver a sua própria imagem refletida e ainda possibilita ao corpo a contemplação da vista panorâmica do entorno como acontece na Galeria True Rouge de Tunga e na cúpula geodésica de Barney. Todavia como a obra aqui analisada se encontra acima da superfície, essa visualização de si próprio só se faz possível, efetivamente, de dentro para fora, e, no contrário dessa ação, é possível visualizar apenas o céu e o entorno e por fim quem se encontra também dentro do cilindro, localizado mais próximo às paredes circulares de vidro, já nas outras obras citadas, existe um processo de aderência e fusão entre a imagem do corpo e o entorno refletidos e visualizados dentro e fora da estrutura como também já elucidamos.

Em *Folly*, de Valeska Soares, em razão dos espelhos que revestem as paredes do coreto, olhando a distância, elas nos parecem vazadas, mas, quando nos aproximamos, temos a fusão da nossa própria imagem com a do entorno. Já no interior temos a nossa imagem projetada

infinitamente e ainda podemos nos ver, tanto de frente, como de costas. Em *Nociferatu* de Tunga, os frascos coloridos, feitos de vidro soprado refletem sobre a mesa de espelho, juntamente com a imagem do corpo do espectador. Em *Narcissus Garden*, de Yayoi Kusama, as esferas espelhadas refletem novamente a fusão do corpo com o entorno, porém, por causa da forma das bolas, a imagem é deformada e alterada, assim como acontece em *De Lama Lâmina*, de Matthew Barney, em que as paredes sextavadas e espelhadas também refletem a imagem do corpo e da paisagem local e ainda deformam essa imagem.

Compreendemos que cada uma dessas obras traz como característica o reflexo do corpo – seja em vidros, seja em espelhos – e, como consequência, interfere no processo de percepção corporal e na experiência do sujeito. Essas características são reafirmadas em *Sound Pavilion*. Seguindo o pensamento de Abraham Kaplan de que a arte se apresenta por meio dos sentidos e que, por intermédio deles, é que acontece toda a experiência, nessas obras em análise prevalece o que Kaplan entende como “eflorescência da matéria perceptiva”:

O produto artístico consiste em um material físico, a obra de arte é a eflorescência da matéria perceptiva. A figura ou formato pertence ao material; a forma, à matéria. Dizer que a matéria “tem” forma é uma locução enganosa, que sugere a existência independente de formas. Assim como a caminhada que fazemos passa existir ao caminhar, e o resfriado que contraímos passa a existir a quando é contraído, a matéria adquire forma à medida que a experiência estética se desloca de maneira estruturada. Não há uma estrutura substantiva, de algum modo inserida nela, como um esqueleto na carne. Forma e matéria são inseparáveis porque não existem relações sem *relata*, e não existem coisas que não se relacionem com as outras coisas. O que é forma em um contexto é matéria em outro, porque as relações entre as próprias percepções relacionam-se entre si.²⁴⁵

Seja na obra de Aitken, seja nas citadas anteriormente, são perceptíveis as relações existentes entre os meios e os fins – material e matéria, que se mantêm constantes através da interpenetração e retroalimentação entre as partes e, assim, sentidos e valores são revelados, tanto na ação da experiência, como no seu resultado. Outro exemplo semelhante é a obra de Cardiff e Bures, *The Murder of Crows*. Em um diálogo com a obra de Aitken, ambas se comunicam e consolidam a experiência corporal do espectador por meio do som, resguardada a especificidade de cada uma dessas obras. Em *Sound Pavilion*, a terra parece falar com o espectador, como algo

²⁴⁵ DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 30-31.

divino também atrelado ao som “om”, o que estabelece e marca uma forte ligação triádica: terra, superfície e céu, e tudo conectado ao corpo. Já em *The Murder of Crows*, essa relação se baseia em um som tridimensional que circunda e cerca de presença física o espectador, envolvendo-o intrinsecamente nos acontecimentos narrados pelos artistas e nas cantigas interpretadas por Cardiff, que emanam das caixas de som e do gramofone depositado na mesa central do pavilhão. No entanto, em ambas se faz presente a alteração na experiência audível do espectador.

No trabalho de Doug Aitken, é recorrente, especialmente a partir da segunda metade dos anos 1990 até os dias de hoje, as obras envolverem tecnologia, natureza e arquitetura, como evidenciamos na obra ora analisada. Em muitas delas, diferentemente de *Sound Pavilion*, o artista utiliza a videoinstalação como suporte. É o que acontece com as obras *Electric Earth (Terra Elétrica)* de 1999, que ganhou prêmio na Bienal de Veneza, em *I Am In You (Eu em Ti)* de 2000 e em *Sleepwalkers (Sonâmbulos)* de 2007, exibida na fachada do *Museum of Modern Art*, em Nova York – todas elas carregam característica e caráter multimídia como fundamento técnico. Apesar de cada uma dessas obras citadas ter a sua especificidade, comumente todas são videoinstalações, elaboradas com a técnica intitulada por ele de *broken screen*, tipo de tela diferente, usada para expandir o alcance do cinema como um meio, fornecendo a possibilidade ao espectador de escolher o ponto de vista desejado entre as diversas “realidades” tratadas em cada uma das telas representadas e expostas nesse espaço. Assim as telas parecem imagens refratadas e se assemelham a um caleidoscópio – que nos relembra a obra *Viewing Machine* de Olafur Eliasson.

Viewing Machine (Máquina de Ver), organizada de 2001 a 2008, é uma obra que se baseia no princípio do funcionamento de um caleidoscópio. Elaborada com espelhos angulares, tanto na parte externa, como na interna, entre as faces refletoras desses espelhos, ocorrem múltiplas reflexões, que podem ser observadas por meio de um visor, e que nos dão a impressão de existir uma infinidade de imagens no interior do caleidoscópio.

Nessa escultura, com a reflexão da luz sobre os espelhos, as imagens do exterior vão sendo formadas dentro do tubo, e o entorno é refletido na sua parte externa. A escultura possui seis espelhos, que formam um tubo hexagonal, que pode ser manuseado fazendo um movimento de rotação nos dois sentidos ou movimentos tanto para cima como para baixo. Hoje essa escultura, que já esteve em uma das galerias, se encontra no espaço externo do museu, em uma área de trânsito e de acesso a outros pavilhões e galerias, em um ponto no alto, estratégico para

contemplação da paisagem e experimento “lúdico” com a rotação do “caleidoscópio”. Como o nome mesmo salienta, “Máquina de Ver”, é um convite ao espectador experimentar e experienciar o seu ponto de interesse por meio da escultura. Mais uma vez temos presente a imagem do corpo refletida infinitamente, como em *Folly* de Valeska Soares.

Em *Viewing machine* (2001-2008), assim como em outros trabalhos do artista, a experiência e o processo de percepção do visitante são o foco de Eliasson, mais do que as leis da física. A escultura funciona como uma ferramenta que modifica nossa visão de mundo, e o prazer lúdico que ela proporciona é, em última instância, o prazer de sentir e perceber a nós mesmos.²⁴⁶

Retornando as obras de Aitken, essas (várias) telas são distribuídas no espaço expositivo, e cada uma apresenta uma narrativa particular que, apesar de distintas, dialogam entre si e são mostradas lado a lado, simultaneamente no espaço.

*Electric Earth (Terra Elétrica)*²⁴⁷ de 1999 é uma obra audiovisual, que apresenta narrativas distribuídas entre paisagens naturais e urbanas, estruturas eletrificadas contidas em anúncios e propagandas, característicos das fachadas urbanas, sistema nervoso do corpo humano, tudo isso reunido e dividido, entre contextos e atribuições da cultura pop e do surrealismo. A obra apresenta atributos de um corpo que hoje subsiste na fronteira entre o biológico e o eletrônico, como afirma Dean Kuipers: “nervos humanos e placas de circuito carregam a mesma corrente.”²⁴⁸ Aitken, nesse trabalho, transforma o contexto contemporâneo, traduz e transfigura-o em arte, ou seja, o artista se apropria dos próprios eventos da história, assim como o casal de artistas canadenses analisados anteriormente, acontecimentos pessoais, sociais, econômicos no âmbito local e global, e de questões referentes ao corpo inserido em suas práticas e, por meio de narrativas audiovisuais, propõe uma relação de retroalimentação – homem/contexto, restaurando a realidade contemporânea em arte, e vice-versa. Aqui o corpo parece ser protagonista e

²⁴⁶INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO (INHOTIM). **Olafur eliasson viewing machine**. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/arte/texto/de_parede/344/olafur_eliasson_viewing_machine>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²⁴⁷DOUGAITKEN WORKSHOP. **Electric earth**. Disponível em:

<<http://www.dougaitkenworkshop.com/work/electric-earth/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²⁴⁸ADOBE. **Spotlights**. Disponível em: <<http://www.adobe.com/uk/motion/spotlights/aitken/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

mediador desses acontecimentos, desempenhando papéis nas construções narrativas que são distribuídas entre realidade e ficção, associados à memória do corpo e à sua história no mundo.

Figura 41 - Electric Earth, 1999.



Fonte: Dougaitken workshop ²⁴⁹

Nessa obra, o artista apresenta oito telões distribuídos no espaço expositivo e, em cada um deles, narrativas distintas permitem ao espectador escolher e selecionar o seu ponto de vista e mudá-lo, simultaneamente, tanto física, quanto mentalmente, no que é envolvido pelos movimentos de cena, cortes, sobreposições de imagens, foco e desfoco que “simulam” o ambiente real do espectador que ali observa as cenas. Aikten, com essa forma de apresentação dos slides ou janelas, reintegra, no espaço expositivo, a era da informação, em que o corpo está imerso durante todo o dia, a velocidade e a simultaneidade por meio do fluxo contínuo, cíclico e ininterrupto dessas informações e imagens, assim como também se constitui o sistema nervoso, músculos e fluidos do corpo humano em movimento constante e incessante. Nesses telões, o artista apresenta, ao corpo que contempla essa obra e ao corpo que representa a narrativa, as revelações entre eles que se transformam em fluxo e circuitos próprios da era da informação e do contexto contemporâneo. Sangue e fios transportam a mesma essência do corpo que contempla a obra e do que está representado por ela. Nas cenas, seja no movimento das cidades, seja no movimento da luz que a ilumina, seja na paisagem natural contemplativa, em todas as narrativas o corpo que é representado é simultaneamente contemplado pelo espectador em seu estado de

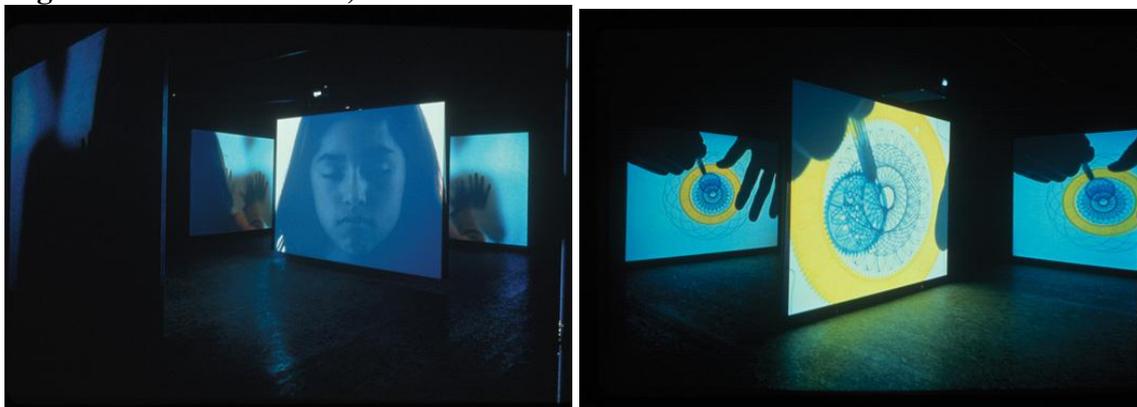
²⁴⁹ DOUGAI TKEN WORKSHOP. **Electric earth**. Disponível em: <<http://www.dougaitkenworkshop.com/work/electric-earth/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

contemplação passiva e, ao mesmo tempo, de movimentação constante no interior do seu corpo – uma “terra eletrificada” movida pelo curso ininterrupto. Maquinário, industrialização, comunicação, velocidade, tudo pode ser considerado como “um híbrido, uma fusão de gestos, reações e formas de movimento aprendidas”²⁵⁰ complementa Dean Kuipers.

A obra *I Am In You* de 2000²⁵¹ compõe-se de cinco projeções de onze minutos cada uma, em telas de dimensões variadas. Nela o artista mantém as imagens simultâneas, como na obra citada anteriormente, mas, aqui, o som acompanha, forma e constrói a narrativa:

Estamos a salvo, enquanto tudo está em movimento. Uma voz surge de um mar de imagens. Tem um profundo, hipnótico timbre macio. Sobre e mais uma vez ele repete: ‘Você não pode parar’, até que ela desaparece e deixa-nos sozinhos bombardeados por um fluxo constante de um mar de imagens. A voz é parte do que eu sou em você, uma instalação arquitetônica e visual que abre a porta para um universo feito não só de espaço e de tempo, mas também de repetição hipnótica de formas e estruturas, da sensação de ser capaz de estar em todos os lugares e nenhum lugar ao mesmo tempo.²⁵²

Figura 42 - I Am In You , 2000.



Fonte: Dougaitken Workshop²⁵³

Nessa obra o corpo é envolvido e circundado simultaneamente pelo som e pelas imagens inquietas – que já se acrescenta como um traço na obra de Aitken. Uma voz emerge entre a

²⁵⁰ ibidem

²⁵¹ DOUGAI TKEN WORKSHOP. **Am in you**. Disponível em: <<http://www.dougaitkenworkshop.com/work/i-am-in-you/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²⁵² PRESS LACAIXA. Disponível em: <http://press.lacaixa.es/socialprojects/show_annex.html?id=2699>. Acesso em: 24 nov. 2013.

²⁵³ DOUGAI TKEN WORKSHOP. **Am in you**. Disponível em: <<http://www.dougaitkenworkshop.com/work/i-am-in-you/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

ploriferação de imagens que compõem esta instalação. Usando uma narrativa anacrônica, o artista trabalha com temas que discutem a tecnologia e o corpo imerso no fluxo informacional, que, por sua vez, ocasionam um des-ritmo e descentramento constante e, ao mesmo tempo, desconcertante. A forma como o artista constrói as cenas e a narrativa, com desajustes de tempo, sobreposições, variações ritmicas, velocidade e retardo na imagem, provoca uma descontinuidade temporal e espacial para o espectador. Aitken coloca nosso corpo diante de um tempo e espaço híbrido e incerto. Em contrapartida, essa composição, com cinco narrativas simultâneas, também sugere a necessidade de o corpo do espectador se restabelecer e se posicionar, tanto individual como coletivamente, de forma distinta e atenta, pois Aitken nos chama a atenção para a alteração da experiência do corpo por meio de sons e imagens em suas imprevisibilidades e mutações:

Aitken por meio de polimórficas e polirrítmicas experiências com instalações de geração e poder de regeneração do caos, em outras palavras, apontam para a faculdade de desordem, indeterminação e incerteza quanto a maneira de dar sentido e compreensão para muitas das questões para as quais o nosso superpovoado e interconectado mundo contemporâneo pode encontrar nenhuma resposta. Assim Aitken apela para estratégias, como segmentação, reiteração e bifurcação, para construir suas histórias ou composições, sejam elas de som, visual ou arquitetônica.²⁵⁴

Nessa obra o artista nos chama a atenção para a pluralidade de presenças e acontecimentos, tanto nas representações de cada uma das telas, como na “realidade” de cada um que assiste às cenas, por meio da informação, comunicação, tecnologia e velocidade que hoje nos habita, circunda e nos transforma em outros e em vários corpos a cada segundo de tempo.

*Sleepwalkers*²⁵⁵ é um trabalho de “arte cinemática” – nome dado pelo próprio artista, como forma de ampliar e readequar o conceito dessa forma de prática artística, pois, segundo Aitken, esse tipo de arte já não abrange apenas os suportes e suas titulações tradicionais. Assim vídeo, cinema ou videoinstalação é, para ele, “arte cinemática”, pois estabelece uma conjunção de todas essas práticas em uma nova constituição e, como consequência, novo significado. Retornando à obra *Sleepwalkers*, essa consiste na apresentação de oito sequências de imagens em movimento apresentadas simultaneamente nos grandes ecrans dispostos em seis das fachadas do

²⁵⁴ Ibidem, p. 2

²⁵⁵ DOUGAI TKEN WORKSHOP. *Sleepwalkers*. Disponível em: <<http://www.dougaitkenworkshop.com/work/sleepwalkers/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

The Museum of Modern Art (MOMA) de Nova Iorque apresentadas nos horários de 17h00 e 22h00, com treze minutos de duração. A obra conta com cinco personagens, cada um exposto em uma tela, narrando histórias particulares de suas rotinas diárias. Segundo Maximiliano Henrique Barbosa, as histórias contemplam:

(Novayorquinos arquetípicos, segundo material de divulgação da obra) enquanto ‘acordam ao por do sol, se preparam para sair pela noite, e seguem pela cidade para seus destinos individuais’. (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2007, tradução nossa). Assim como no citado trabalho de Eisener, as histórias dos habitantes são usadas para montar o panorama de uma urbanidade, o que aponta para essa visão contemporânea frequente, mais ligada à individualidade dos sujeitos e menos referente a uma ideia de população como massa homogênea. Um tipo de mosaico de individualidades é montado para fazer referência às pessoas da cidade sem, contudo, simplificar o caráter de sujeito de cada um.²⁵⁶

Podemos dizer que essa obra é sustentada por uma retroalimentação de dentro para fora e de fora para dentro. O artista, mais uma vez, altera os moldes tradicionais da arte, fazendo uma apresentação nas paredes externas do museu. Cada tela funciona como uma janela na história e na memória do espectador, tanto do corpo que assiste, contempla a obra, como daqueles que representam as narrativas expostas em cada tela, ou seja, na narrativa ficcional e particular de cada personagem, o artista interpreta a história do indivíduo em suas práticas, ações e na sua relação com o outro e com o espaço (urbano e natureza). A obra, assim, se faz autorreflexiva – um espelho de si próprio, do outro e do(s) espaço(s) divididos entre o local e o global na história de cada personagem.

As narrativas dessas obras multimídias de Aitken atravessam, em sua maioria, questões travadas entre a natureza e a cultura: localidades distintas no mundo, atreladas a questões climáticas extremas e adversas e, também, pessoas imersas em suas rotinas. Assim, são apresentados, tanto paisagens naturais, como desertos de sal, montanhas, geleiras, quanto paisagens urbanas, como monumentos, estruturas, arquitetura, máquinas, industrialização, velocidade. O artista aborda, em suas obras, o paralelismo que se faz entre a forma que se apresenta nos suportes – videoinstalações, ecrans lado a lado –, e o conteúdo das narrativas – natureza, cultura, homem, industrialização, tecnologia. Essas três obras, *Electric Earth* (*Terra*

²⁵⁶ SCRIBD. **Sleepwalkers**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/110509410/Sleepwalkers-versao-1-Copy>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

Elétrica) de 1999, *I Am In You (Eu em Ti)* de 2000 e *Sleepwalkers (Sonâmbulos)* de 2007, elaboradas em momentos distintos, demonstram uma preocupação do artista quanto às questões de preservação, sustentabilidade, mas com a pretensão de evidenciar a necessidade de um diálogo, entendimento e, mais do que isso, a necessidade de haver um respeito entre as partes envolvidas: o homem, a cultura, a natureza e a tecnologia – questões essas que também vimos a preocupação nas obras de Matthew Barney.

Figura 43 - Sleepwalkers, 2007.



Fonte: Dougaitken Workshop²⁵⁷

Por meio da tecnologia, pensada aqui como forma de expressão, Aitken apresenta um fazer artístico calcado na imagem do corpo em constante diálogo com o seu entorno, no que se refere à cultura, à tecnologia, aos modos de vida e à natureza. Isso nas obras analisadas é elaborado com representações do homem e animais imersos nessa paisagem natural ou modificada, como é o caso de *Migration (Migração)*, de 2008, elaborada para 55° Carnegie International, em Pittsburgh na Pensilvânia. Nela o artista apresenta uma narrativa composta por um vídeo de 24 minutos e 28 segundos de duração, que tem como personagens principais diversos animais selvagens migratórios da América do Norte, como bisão, lebre, veado, coruja, leão da montanha, guaxinim, entre outros animais. Na construção da história, esses animais são retirados de seu habitat natural e exibidos em uma montagem, um cenário artificial, inventado: quartos vazios de hotéis, onde são colocados um castor, em uma banheira, um bisão lutando confinado dentro do espaço. A obra de ficção marca diversos questionamentos acerca das

²⁵⁷ DOUGAITKEN WORKSHOP. *Sleepwalkers*. Disponível em: <<http://www.dougaitkenworkshop.com/work/sleepwalkers/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

urgências nos processos ecológicos, como desmatamento e queimadas, a questão de o corpo ter que se readaptar a ambientes adversos ou a modos distintos ao seu, entre constantes modificações e hibridação e ainda revela questões acerca das atualizações necessárias impostas ao corpo para adequação, sobrevivência e convivência, no que refere ao contato com o outro, com o ambiente externo e ao seu próprio corpo em evolução. E ao mesmo tempo esse corpo diante da desterritorialização no tempo e no espaço que se fazem constantes, pois tempo, espaço, memória nessa obra são conceitos fluidos.

Figura 44 - Migration, 2008.



Fonte: Dougaitken Workshop²⁵⁸

Assim sendo, nas apresentações dessas obras, mesmo exibidas por modos distintos e contendo narrativas próprias, em todas elas o espectador se vê representado e ao mesmo tempo é, também, exposto, apresentado à narrativa que a contém, ou seja: ele se vê (ali presente fisicamente) não somente contemplando a cena e a passagem do tempo, mas se percebe, também, defronte a um espelho e é assim confrontado com as suas próprias atitudes, práticas e comportamentos cotidianos. Ele é o personagem - protagonista das telas reveladas “em tempo real”.

Acreditamos que, nas imagens e narrativas de cada ecran dessas obras, o artista elucida os resultados e os efeitos das ações originadas das atitudes e condutas do homem no seu cotidiano, que alteram o ecossistema e, como consequência, interferem e modificam os hábitos e afetam a sua saúde física e mental. Podemos dizer, então, que nessas obras os ecrans funcionam como janelas

²⁵⁸ DOUGAI TKEN WORKSHOP. **Migration**. Disponível em: <<http://www.dougaitkenworkshop.com/work/migration/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

que reconstroem e repassam a memória embutida no tempo presente e no passado da história e da trajetória de cada sujeito dentro (narrativa) e fora (corpo/espectador presente) da obra. Nessas obras, Aikten imprime, seja na forma, seja no conteúdo, os aspectos naturais e culturais dos sujeitos, de forma cíclica e constante, o que se percebe como constituinte de *Sound Pavilion*, em que as paredes em vidro representando janelas são encontradas também na narrativa de cada uma dessas obras.

Na obra *O Som da Terra*, assim como nas obras citadas, o espectador contempla a paisagem por meio das janelas, seja as de vidro de *O Som da Terra* (cilindro), onde ele se vê refletido, seja, nas outras obras, por meio dos vídeos projetados, onde o corpo é revelado e, ao mesmo tempo, representado nas telas. Todavia nessa obra o espectador pode reconstruir ou fazer a sua própria imagem, pelo reflexo no vidro, já nas outras obras do mesmo artista, ele é imediatamente remetido à memória, ou seja: além da imagem narrativa projetada na tela, o espectador pode, em algumas dessas, em virtude da construção e posição dos ecrans, ver a sua sombra e, como consequência, o seu contorno projetado nas telas, que, ao mesmo tempo em que apaga a imagem representada, o coloca “fisicamente” em uma parte da tela, da narrativa.

4.2.2 Desdobramentos do corpo no trabalho de Doug Aitken

Diante das relações estabelecidas entre as obras do artista, percebemos um diálogo com diversos corpos aqui tratados, como o corpo **imaginado** e **imaginário**, por exemplo, mas, acima de tudo, Aitken nos revela, nessas obras, também, um corpo **presente**. Corpo esse que, ao mesmo tempo em que se insere e é levado pelas contingências contemporâneas de informação, comunicação e velocidade, é um corpo fluido que pode ser dividido entre fios e sangue, mas é o corpo que, em decorrência dessa hibridação e dos processos contemporâneos, tenta se atualizar, se reinventar e se adaptar a essas urgências que lhe são apresentadas e, em alguns casos como o das tecnologias, até mesmo impostas. Com isso acreditamos que Aitken, apesar de encerrar as nossas discussões e análises em Inhotim, nos fornece subsídios e inquietações quanto a forma (do fazer e como fazer) e do conteúdo (questões que suscita em seus trabalhos). Ele nos apresenta o corpo presente que vive no limite, do excesso e do transbordamento de tudo: velocidade, informações, trabalho, atividades, obrigações e com a falta de tempo e de espaço.

Ao analisar a obra *O som da Terra*, sem forçar uma unidade com os outros artistas ou obras, pois entendemos que unidade não é uma característica fundante do museu, podemos pensar em um movimento recursivo entre as obras de Aitken e a dos outros artistas analisados, que pode ser avaliado na relação entre continente e conteúdo, na forma circular e no movimento espiral, na relação entre interior e exterior, céu e terra, o local em que se encontra, pois o espectador também tem que retornar o seu caminho depois de visitar essa obra, o que lhe possibilita uma reavaliação, também, do seu percurso e do seu processo de visitação e apreciação das obras e dos seus artistas.

CONCLUSÃO

As questões que envolvem o corpo na arte contemporânea não se restringem ou se resumem ao que apresentamos neste estudo, já que a pesquisa buscou, ao estudar as obras dos artistas selecionados em Inhotim, uma possibilidade de interstício com novos apontamentos e agenciamentos nas questões que dizem respeito ao corpo como experiência e objeto na arte contemporânea.

Essas obras e seus respectivos artistas nos permitiram travar ligações, diálogos diretamente com o **corpo contemporâneo**, corpo esse que tentamos compreender e analisar durante o desenvolvimento da pesquisa. Doug Aitken, artista que encerrou a nossa discussão, acrescenta uma contribuição dialógica ao corpo não somente na arte, como, também, no contexto contemporâneo, travando relações diretas com a memória preservada e cultuada pelos sujeitos. Todavia é perceptível que, em todos os artistas e obras aqui analisados, por meio da especificidade e singularidade de cada um, há uma busca, uma investigação, seja através das obras, dos materiais utilizados, de uma resistência como recurso para extinguir a atrofia de muitos discursos que envolvem o corpo dentro de uma lógica hegemônica que tanto discutimos no primeiro capítulo. Nas obras das artistas Valeska Soares e Yayoi Kusama, por exemplo, o corpo se reflete nas superfícies espelhadas e se caracteriza pela duplicidade de si e do outro, tanto como fator de ausência representativa, como na noção de alteridade, na dimensão relativa do outro em relação a si próprio e ao meio em que está inserido, refletindo também valores e impressões de transitoriedade do tempo entre passado, presente e futuro.

Nos trabalhos de Matthew Barney e Tunga, que também dialogam com algumas obras da artista Valeska Soares no que se refere à vida e a morte, podemos observar a intrínseca relação estabelecida entre forças materiais e imateriais, as quais demarcam e envolvem os corpos e determinam, muitas vezes, as suas relações e traçam comportamentos. Em Barney e Tunga, o corpo se abre e fomenta questionamentos sobre esse corpo híbrido que se origina e se mantém pela metamorfose constante e reflete a necessidade contemporânea de sua atualizar e transtornar.

Nos trabalhos de Janet Cardiff & George Bures Miller, em diálogo com o artista Doug Aitken, ficam claros o acesso e a inserção das novas tecnologias como “necessidade” e extensão do homem. Entretanto, os artistas se apropriam desses meios para envolver o espectador nas

relações entre real/imaginário, visível/invisível – questões também abordadas de formas distintas por Soares e Kusama. Em Cardiff & Miller, o corpo é provocado na maioria das obras apenas pelo áudio, já em Aitken, o audiovisual é quase predominante nas suas proposições, mas nas obras de ambos os artistas percebemos as relações entre as novas tecnologias que ao mesmo tempo auxiliam e viciam o corpo sendo ressignificadas com a preparação de novos usos e apreciação desses meios.

Durante a nossa trajetória na realização da pesquisa, entendemos que os mais díspares corpos, abordados pelos artistas/obras selecionados, carregam o que intitularemos como **presença**. Essa **presença** passa a ser abrangida aqui como um corpo que não se distingue dos corpos tratados, nomeados e discutidos, mas aquele que agrega parte de cada um deles, pois é a partir do desvelamento e desdobramentos dessa **presença** que nos aproximamos como parte de um quebra-cabeça, montado peça por peça para chegar o mais próximo da sua “completude”. A ideia então foi vislumbrar como e de que forma se configura o **corpo contemporâneo**, que, aos nossos olhos, está caracterizado pelas especificidades contidas nessa seleção (obras/artistas) e empregado nos aparentes corpos expostos distribuídos de maneiras específicas, em espaços e tempos distintos. Esses por sua vez percorrem intencionalidades muitas vezes distintas, mas que, com toda a certeza, se encontram, pois cremos que eles desejam comumente se re-singularizar, re-significar enquanto potência e enquanto presença contemporânea. Para Guattari:

O que importa aqui não é unicamente o confronto com uma nova matéria de expressão, é a constituição de complexos de subjetivação: indivíduo-máquina-trocas múltiplas, que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar. Assim se operam transplantes de transferência que não procedam a partir de dimensões ‘já existentes’ da subjetividade, cristalizadas em complexos estruturais, mas que procedem de uma criação e que, por esse motivo, seriam antes da alçada de uma espécie de paradigma estético. Criam-se novas modalidades de subjetivação do mesmo modo que um artista plástico cria novas formas a partir da palheta de que dispõe.²⁵⁹

Assim, nos favorecendo do pensamento de Guattari, percebemos como cada artista/obra em Inhotim apresenta a **presença** como uma de suas características. O corpo contemporâneo é aquele corpo que transtorna o estado de inércia, que busca encontro e retorno nos seus processos

²⁵⁹ GUATTARI, F. **Caosmose um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 17.

de criação e de desterritorialização. O corpo que não se contenta e se expande como forma de re-significação e investigação da subjetividade constituída em si e por si mesmo. É o corpo que se reinveste de potência de desejo.

Segundo Guattari²⁶⁰, “o ser humano é fundamentalmente desterritorializado”. Acreditamos nessa afirmação, pois experienciamos uma característica muito em voga no contemporâneo que é a da errância, do não lugar, pois, com as novas demandas sociais, culturais, econômicas e familiares, vivemos em constante mutação e hibridação – vivemos hoje na forma de um grande hipertexto, ao mesmo tempo carregado de todas essas “escrituras” embutidas no corpo – a tal memória cultuada e preservada que já comentamos. Esse pensamento da desterritorialização do humano também é analisado por Stuart Hall²⁶¹, quando ele se refere ao sujeito pós-moderno: espaço onde as sociedades estão local e globalmente interligadas e em rede, acarretando o que ele nomeia de identidades que estão desalojadas, desvinculadas do espaço-tempo e “flutuam livremente”, proferindo novas articulações entre o contexto local e o global, o que ocasiona a homogeneização do sujeito. Para esses teóricos, a subjetividade humana se encontra ameaçada de paralisia e de estagnação. Todavia cabe ao sujeito se recompor em sua singularidade individual e coletiva, que, segundo Guattari:

Essa subjetividade em estado nascente – o que o psicanalista americano Daniel Stern denomina “o si emergente” -, cabe a nós reengendrará-lo constantemente [...]. [...] De fato, trata-se de todo o provir do planeta e da biosfera. Re-singularizar as finalidades da atividade humana.²⁶²

Pois bem: acreditamos que hoje esse “si emergente” e essa “re-singularização” do existir humano dentro das suas rotinas são efetivamente o campo de gênese da nossa própria existência, que decorre das interferências sensoriais, que os processos de subjetivação exercem seu domínio, arrematando, pelas uniões, o acesso às multiplicidades e visibilidades constituintes (do eu), inscritas nas primeiras experiências do existir que só são adquiridas por meio do experienciar corporal, nas inscrições do e no corpo e, por fim, no corpo contemporâneo. Os processos de subjetivação são, aqui, entendidos como campo de forças em que o que está em jogo não se restringe a um sujeito apenas, mas a um processo no qual a história como linha do tempo e a

²⁶⁰ GUATTARI, 2000, op. cit.

²⁶¹ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

²⁶² GUATTARI, 2000, op. cit., p. 170.

cultura reordenam discussões travadas entre o existir singular e as forças de dominação exercidas pelos saberes, pelos signos e pelos poderes instituídos dentro das organizações.

Vimos também que Hélia Borges,²⁶³ parafraseando Foucault,²⁶⁴ afirma que temos um corpo que existe enquanto poder, e não enquanto potência. E entendemos e reconhecemos esse pensamento a partir da perda contínua dos processos de subjetivação do sujeito já discutidos por Foucault, Deleuze entre outros teóricos. Para Hélia Borges, a administração do corpo, hoje, é perdida, pois seguimos um sistema hegemônico e não nos permitimos novos horizontes de significação, ou seja: não nos permitimos a existência e nos mantemos atrofiados. Borges acredita que essa re-significação, essa re-singularização, assim como propõem Deleuze e Guattari, só podem acontecer por meio de uma expansão da existência — um corpo como estesia,²⁶⁵ ou seja: um corpo que se afeta e é afetado mutuamente. E é aí onde esses artistas e obras, finalizando com as obras de Aitken e também restaurado por ele em um movimento como já discutido acima, que não se encerram, pois é cíclico e, ao mesmo tempo, crescente e ascendente. Segundo Deleuze:

Há no mundo alguma coisa que força a pensar. Este algo é o objeto de um encontro fundamental e não de uma reconhecimento. [...] na sua primeira característica, e sob qualquer tonalidade, ele só pode ser sentido. [...] faz nascer a sensibilidade no sentido. [...] Não é um ser sensível mas o 'ser do sensível'. Não é o dado, mas aquilo pelo qual o dado é dado. [...] É o insensível, precisamente do ponto de vista da reconhecimento [...]. Segunda característica: aquilo que só pode ser sentido (o 'ser do sensível') sensibiliza a alma, torna-a 'perplexa', isto é, força-a a colocar um problema [...].²⁶⁶

Assim, esses artistas selecionados, por meio de suas obras e da sensorialidade específica empregada em cada ação, nos trouxeram a possibilidade de encontro com esse corpo “reunido” a partir da sua própria e necessária desorganização, enquanto gênese.

²⁶³PESSOA, S. Sobre corpo e captura ou do modo como nos tornamos sujeitos. In: SEMINÁRIO: INTERSEÇÕES CORPO E MEMÓRIA, 2012. UFPE – Recife. Pernambuco. Disponível em: <http://soniapessoa.comunicacao.files.wordpress.com/2012/09/programao_intersecoes_2012.pdf>. Acesso em: 31 out. 2012.

²⁶⁴FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução Edmundo Cordeiro e António Bento. 2002. Disponível em: <http://www.rp-bahia.com.br/biblioteca/e-books/a_ordem_do_discurso-foucault.pdf>. Acesso em: 31 out. 2012.

²⁶⁵DELEUZE.; GUATTARI, 1992, op. cit.

²⁶⁶DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. p. 240-41.

REFERÊNCIAS

- ABDALLA, F. 2012. Disponível em:
<http://proffelipeabdalla.blogspot.com.br/2012_09_09_archive.html>. Acesso em: 24 nov. 2013.
- ADOBE. **Spotlights**. Disponível em: <<http://www.adobe.com/uk/motion/spotlights/aitken/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.
- ADVIVO. **O centro de arte contemporânea inhotim**. Disponível em:
<<http://advivo.com.br/blog/luisnassif/o-centro-de-arte-contemporanea-inhotim>>. Acesso em: 24 nov. 2013.
- ALLIEZ, Eric. **A assinatura do mundo: o que é a filosofia de Deleuze e Guattari**. Rio de Janeiro: Ed 34, 1994.
- ALVES, M. N.; FONTOURA, M.; ANTNIUTTI, C. L. **Mídia e produção audiovisual: uma introdução**. Curitiba: Ibplex, 2008.
- AQUIACULTURA ACONTECE. Disponível em:
<http://aquiaculturaacontece.blogspot.com.br/2012/03/quinta-critica_14.html>. Acesso em: 24 nov. 2013.
- ARANTES, P. E. Hegel no espelho do Dr. Lacan. **Rev. Psicologia**, USP, v. 6, n. 22, 1992. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psicousp/v6n2/a02v6n2.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2013.
- ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Nova Versão, 1980.
- ARTAUD, A. **Para acabar de vez com o juízo de deus e o teatro da crueldade**. Lisboa: Ed. & Etc., 1975.
- ARTBLART. **Mdm open spaces Janet Cardiff George Bures Miller**. 2012. Disponível em:
<http://artblart.files.wordpress.com/2012/11/mdm-open-spaces_janet-cardiff_george-bures-miller.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.
- ARTE CAPITAL. **Cardiff Miller 02**. Disponível em:
<<http://www.artecapital.net/uploads/exposicoes/CARDIFF-MILLER-02.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.
- _____. **Cardiff Miller 06**. Disponível em:
<<http://www.artecapital.net/uploads/exposicoes/CARDIFF-MILLER-06.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.
- _____. **Cardiff Miller 07**. Disponível em:
<http://www.artecapital.net/uploads/exposicoes/0_CARDIFF-MILLER-07.jpg>. Acesso em: 24

nov. 2013.

_____. **João laia documenta**. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/perspetiva-143-joao-laia-documenta-13>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

ARTORBIT. Disponível em: <<http://artorbit.me/2012/03/01/test-vid/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

ARTREPUBLIC. **Janet Cardiff & Georges Bures Miller**: the house of books has no windos. Disponível em: <<http://www.artrepublic.com/exhibitions/208-janet-cardiff-george-bures-miller-the-house-of-books-has-no-windows.html>>. Acesso em: 23 jul. 2013. (tradução nossa).

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993. p. 213.

BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L.P.; FIORIN, J. L. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994.

BÁRTOLO, J. **Corpo e sentido** – estudos intersemióticos. Covilhã: Livros LabCom, 2007.

BASBAUM, R. (Org.) **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.

_____. **Perspectivas para o museu no século XXI**. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/.painel/artigos/rb_museus/>. Acesso em: 04 jul. 2012.

BERTOCCO, F. Matthew Barney: Contemporary Mythologies. **Digimag**, Feb. 2009. Disponível em: <<http://www.digicult.it/digimag/issue-041/matthew-barney-contemporary-mythologies/>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

BLOG DO FRAGA Disponível em: <<http://blogdofraga.com.br/?p=1114>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

BOIJMANS. **News letteritem**. Disponível em: <<http://www.boijmans.nl/en/116/newsletter/newsletteritem/80>>, Acesso em: 24 nov. 2013.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 57- 58.

BP. Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/-0RmR_nUG0OQ/TiOIND5vf-I/AAAAAAAAAGLY/VroLZqbbtYA/s640/DSC09328.JPG>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Doug aitken**. Disponível em: <<http://2.bp.blogspot.com/-IinNzFwTJfw/TWsxAir6HGI/AAAAAAAAABYc/OyUirKpKjwU/s1600/doug+aitken+0074.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Inhotim True Rouge Amilcar de Castro**. Disponível em: <<http://4.bp.blogspot.com/-6u73-FSkT4g/TyA-j-aUY7I/AAAAAAAAABBY/N1HHkcs7jjI/s1600/Inhotim+-+True+Rouge+-+Amilcar+de+Castro.JPG>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

BRAIT, B. Mikhail Bakhtin: o discurso na vida e o discurso na arte. In: DIETZSCH, M. J. (Org.). **Espaços da linguagem na educação**. São Paulo: Humanitas, 1999. p. 11-39.

CABRAL, P. **Brazil's Inhotim park celebrates giant art amid nature**. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/uploads/Noticias/bbc-news2.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2013.

CANAL CONTEMPORANEO. **Archives**. 2009. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2009_09.html>. Acesso em: 24 nov. 2013.

CARDIFF MILLER. **Alter Bahnhof fscreengrabblur**. Disponível em: <<http://www.cardiffmiller.com/images/walks/bahnhof/AlterBahnhoffscreengrabblur.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Alterbahnhof video**. Disponível em: <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/alterbahnhof_video.html>. Acesso em: 24 nov. 2013.

CARDIFF, J.; MILLER, G. B. **The forty part monet**. 2001. Disponível em: <<http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/motet.html>>. Acesso em: 27 fev. 2012.

_____. **The murder of crows**. Hatje Cantz, 2011.

CBCA ACOBRASIL. Disponível em: <<http://www.cbca-acobrasil.org.br/noticias-ultimas-ler.php?cod=5666>>. Acesso em: 24 nov. 2013. Existem várias fontes que falam de diferentes tamanhos para essa galeria. Segundo pesquisas e visitas ao local, acreditamos que esse é o que está mais próximo da realidade do projeto arquitetônico.

CDN1. **Sound pavilion 2009 Doug Aitken foto Pedro Motta**. Disponível em: <<http://cdn1.theinertia.com/wp-content/uploads/2010/11/SOUND-PAVILION-2009-DOUG-AITKEN-FOTO-PEDRO-MOTTA-625.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

CINEPLAYERS. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=12050>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

CLOUDFRONT. Disponível em: <<https://d1tyf8b78tco2j.cloudfront.net/6a5c86ab/42aa25ee/images/d9124b62b3d295e589a2cc2bb3c1f0696a79fd1e.1112.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

CMEINKE. **Invisible life by Yayoi Kusama**. 2000. Disponível em: <<http://cmeinke.tumblr.com/post/776096314/invisible-life-by-yayoi-kusama-2000-convex>>.

COLI, J. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2512,1.shl>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

COLUNISTAS. **Tunga**. Disponível em: <<http://colunistas.ig.com.br/clarissaschneider/files/2010/11/Tunga1.jpg>>. Acesso em: 24 nov.

2013.

CONVERSE ARTE EXPANDIDA Disponível em

<http://conversearteexpandida.files.wordpress.com/2011/05/themurderofcrows_2.jpg?w=500&h=332>. Acesso em: 24 nov. 2013.

CORREIO DA LAPA. **Inhotim grande lavanderia mineira**. 2009. Disponível em:

<<http://correiodalapa.blogspot.com.br/2009/07/inhotim-grande-lavanderia-mineira>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

CREMASTERFANATIC. **Production draw rest**. Disponível em:

<<http://cremasterfanatic.com/Pics/ProductionDrawRest.html>>. Acesso em 23/11/2013.

CYPRIANO, F. Artista pretende ampliar a discussão em relação às questões ambientais de sua obra - Barney explora criação e destruição. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 set. 2004.

Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2209200407.htm>>. Acesso em: 22 out. 2013.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

_____. **Lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34. 1992.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3.

_____. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34. 2001.

DESIGNAIB. **Category**. Disponível em:

<<http://designaib.wordpress.com/category/uncategorized/page/3/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 30-31.

DOUGAI TKEN WORKSHOP. **Am in you**. Disponível em:

<<http://www.dougaitkenworkshop.com/work/i-am-in-you/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Electric earth**. Disponível em: <<http://www.dougaitkenworkshop.com/work/electric-earth/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Migration**. Disponível em: <<http://www.dougaitkenworkshop.com/work/migration/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

DOUGAI TKEN WORKSHOP. **Sleepwalkers**. Disponível em:

<<http://www.dougaitkenworkshop.com/work/sleepwalkers/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

DRAWIN GRESTRANT. Disponível em: <<http://www.drawingrestraint.net/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

DUARTE, P. S. In: BASBAUM, R. (Org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papirus, 1993. p.37.

ECA USP. **Sala preta**. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF07/SP07_09.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2013.

FABRIS, A. Percorrendo veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual. **Revista USP**, São Paulo, n. 40, p. 68-77, dez./fev. 1998/1999. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/40/07-annateresa.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2012.

FARM 8 STATICFLICKR. Disponível em: <http://farm8.staticflickr.com/7053/6897189585_040496c075_b.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

FFLCH USP. **Espinosanos**. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/df/espinosanos/ARTIGOS/numero%2024/adriana.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

FIGUEIREDO, F. L. **Validação estatística da aplicação do sistema Ambisonics em acústica de salas**. 2011. 20 f. Projeto (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da ECA, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, SP, 2011. p. 10. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/FL.pdf>>. Acesso em 31 out. 2012.

FILMOW. **Cremaster**. Disponível em: <<http://filmow.com/cremaster-4-t24760/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

FLICKR. **Arte x plorer**. Disponível em: <<http://www..com/photos/artexplorer/3097111682/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Seancuttlefish**. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/seancuttlefish/8702459225/in/photostream/>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

FNAC. **The Order Cremaster 3 sem especificar**. Disponível em: <<http://www.fnac.pt/The-Order-Cremaster-3-sem-especificar/a204794>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

FOLHA UOL. **Em 2014 Nuno Ramos terá pavilhão em Inhotim**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1143918-em-2014-nuno-ramos-tera-pavilhao-em-inhotim.shtml>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

FORTES VILAÇA. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/17011306_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/17021174_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/13921462_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/13897065_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/13839092_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Exposições**. 2002. Disponível em: <<http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2002/17-detour>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/16998809_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/30916967_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/30908468_big.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Exposições Valeska Soares**. 2002. Disponível em: <<http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2002/17-valeska-soares/foto-0.html>>. Acesso em: 25 fev. 2012.

FOUCAULT, M. A Escrita de si (1983a). In: MOTTA, M. B. da (Org.). **Ética, sexualidade, política**: Michel Foucault. Tradução de Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2004. v. V, p. 144-162. (Coleção Ditos & Escritos).

_____. **A ordem do discurso**. Tradução Edmundo Cordeiro e António Bento. 2002. Disponível em: <http://www.rp-bahia.com.br/biblioteca/e-books/a_ordem_do_discurso-foucault.pdf>. Acesso em: 31 out. 2012.

_____. **História da sexualidade**: o uso dos prazeres. 13. ed. São Paulo: Graal, 2009.

GALERIAS FORTES VILLAÇA. **Passa tempo** – Valeska Soares. Disponível em: <<http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2009/116-passa-tempo/foto-3.html>>. Acesso em: 26 fev. 2012.

GAMBARI, O. **Matthew Barney**: mitologie contemporanee. Itália: Fondazione Merz, 2009.

GIL, J. **Metamorfoses do corpo, relógio d'água**. Lisboa, 1997. p. 185.

GIONI, M. **Matthew Barney**: supercontemporary. Itália: Electra, 2007.

GLOBO. **Tunga remonta primeira obra de Inhotim**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/tunga-remonta-primeira-obra-de-inhotim-4496003>>. Acesso

em: 24 nov. 2013.

GUATTARI, F. **Caosmose um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GUINSBURG, J; FERNANDES, S. (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HERKENHOFF, P.; PEDROSA, A. (Curadores). Arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s/. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 24., 1998. São Paulo, 1998.

HOJE EM DIA. **Tunga trinta anos de produção expostos em espaço de Inhotim** Disponível em: <<http://www.hojeemdia.com.br/pop-hd/tunga-trinta-anos-de-produc-o-expostos-em-espaco-de-inhotim-1.29082>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

ICONICA. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/wp-content/uploads/2009/10/Jos%C3%A9-Oiticica-Filho-O-Tunel-19511-300x364.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

IDEALISTICO. **Sonic dougaitken**. Disponível em: <http://idealistico.files.wordpress.com/2010/02/sonic_dougaitken_1.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

IMDB. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0056030/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

INDESIGNLIVE. **Creative combustion or disciplinary**. Disponível em: <<http://www.indesignlive.com/articles/creative-combustion-or-disciplinary-clash#axzz2IU3C1auu>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

INFOESCOLA. **Espelho convexo e raios incidentes**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2010/01/espelho-convexo-6-raios-incidentes.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Espelho convexo**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/optica/espelho-convexo/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

INHABITAT. **Infinity mirror room yayoi kusama unveils spectacular space lit y hundreds of leds** Disponível em: <<http://inhabitat.com/infinity-mirror-room-yayoi-kusama-unveils-spectacular-space-lit-y-hundreds-of-leds/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO (INHOTIM). **Olafur eliasson viewing machine**. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/arte/texto/de_parede/344/olafur_eliasson_viewing_machine>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Histórico**. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/index.php/p/v/199-647>>. Acesso em: 28 jun. 2012.

_____. **Imagem.** Disponível em:

<http://www.inhotim.org.br/img/d98360d08d9755eac888f877d24404e8_0.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Imagem.** Disponível em:

<http://www.inhotim.org.br/img/b9e8e6c1ac23965dc9c1210520cfce63_4.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Imagem.** Disponível em:

<http://www.inhotim.org.br/img/125024d2f16991b771224bbd720e27e5_0.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Mapa parque.** Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/uploads/Noticias/mapa-parque.htm>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Meio ambiente.** Sala verde. Disponível em:

<[http://www.inhotim.org.br/uploads/File/meio%20ambiente/Sala%20Verde%202024\(1\).pdf](http://www.inhotim.org.br/uploads/File/meio%20ambiente/Sala%20Verde%202024(1).pdf)>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Obras.** Disponível em:

<http://www.inhotim.org.br/uploads/Obras/7bff830c75b68f71d1aec6f359e0aee_media.jpg>.

_____. **Obras Valeska Soares.** Disponível em:

<http://www.inhotim.org.br/novenosdestinos/pt/obras_valeska-soares.html>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Olafur Eliasson Viewing Machine.** Disponível em:

<http://www.inhotim.org.br/arte/texto/de_parede/344/olafur_eliasson_viewing_machine>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Regras de visitação.** Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/visite/regras-de-visitacao/>>. Acesso em: 28 jun. 2012.

_____. **Release Yayoi-Kusama.** Disponível em:

<http://www.inhotim.org.br/novenosdestinos/pt/release_yayoi-kusama.html>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Tunga.** Disponível em:

<http://www.inhotim.tv.br/hotsite2012/galeria_arquivos/tunga/1.png>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Yayoi Kusama Nagano Japo 1929 vive em Toquio Japão.** Disponível em:

<http://www.inhotim.org.br/arte/texto/de_parede/362/yayoi_kusama_nagano_japo_1929_vive_em_toquio_japo>. Acesso em: 24 nov. 2013.

INTERACTIVE. **Look now see forever.** Disponível em:

<<http://interactive.qag.qld.gov.au/looknowseeforever/essays/performing-the-body/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Look now see forever.** Disponível em:
<<http://interactive.qag.qld.gov.au/looknowseeforever/timeline/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Performing the body.** Disponível em:
<<http://interactive.qag.qld.gov.au/looknowseeforever/essays/performing-the-body/>>. Acesso em:
24 nov. 2013.

ISTOÉ. **Tunga a alquimia como arte.** Disponível em:
<http://www.istoe.com.br/reportagens/101173_TUNGA+A+ALQUIMIA+COMO+ARTE>.
Acesso em: 24 nov. 2013.

JAYCBIRD. Disponível em: <<http://.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

JEUDY, Hi-P. **O corpo como objeto de arte.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JUSBRASIL. Disponível em: **PF, MP, Ibama e Icmbio apuram irregularidades do inhotim.**
<<http://novo-jornal.jusbrasil.com.br/politica/8861557/pf-mp-ibama-e-icmbio-apuram-irregularidades-do-inhotim>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Inhotim dinheiro publico para patrimônio de seu dirigente.** Disponível em:
<<http://novo-jornal.jusbrasil.com.br/politica/8861558/inhotim-dinheiro-publico-para-patrimonio-de-seu-dirigente>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

KEIL, I.; TIBURI, M. **O corpo torturado.** Porto Alegre: Escritos, 2004. p. 187. Cita:
ERNADAC, Marie Louise Bourgeois Paris. **Flammarion**, 1995.

KULTUR. Disponível em: <<http://www.kultur-online.net/node/1064>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

LACAN, J. O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos revela a experiência psicanalítica. In: LACAN, Jacques. **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAGNADO, L. A instauração: um conceito entre instalação e performance. **Lapiz. Revista Internacional de Arte**, Madri, n. 134-135. jul./set. 1997.

LOVAGE MAGAZINE. **Princess of polkadots Yayoi Kusama for Louis Vuitton.** Disponível em: <<http://lovagemagazine.com/womens/fashion/princess-of-polkadots-yayoi-kusama-for-louis-vuitton,1671>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

MACHADO, A. **A ilusão especular:** introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAUSS, M. **Sociologia e antropologia.** SP: Cosac & Naify, 2004.

MCFARLANE, J. **O espírito do modernismo.** Modernismo – guia geral. Tradução Denise Bottmann. Malcolm, Bradbury e James McFarlane (Eds.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 62-63.

MINAS GERAIS (Estado). **Museu do inhotim.** Disponível em:

<<http://www.mg.gov.br/governomg/portal/c/governomg/conheca-minas/5663-turismo/5234-museu-do-inhotim/5146/5240>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

NONSO LOKAWAII. **Art file Yayoi Kusama**. Disponível em: <<http://www.nonsolokawaii.com/art-file-yayoi-kusama-part-2/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

NOVA JOIA. **Tunga joalheria como poetica**. Disponível em: <<http://novafoia.blogspot.com.br/2010/11/tunga-joalheria-como-poetica-3.html>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

NOVO JORNAL. **Inhotim a grande lavanderia mineira**. 2009. Disponível em: <<http://www.novojornal.com/politica/noticia/inhotim-a-grande-lavanderia-mineira-09-07-2009.html>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

NUNES, M. **Doug aitken**. Disponível em: <<http://marcelonunesblog.blogspot.com.br/2011/12/doug-aitken.html>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ONORTE. Disponível em: <http://www.onorte.net/pasta_upload/Imagens/AlbumFotosImagens/turismo_150613004.JPG>. Acesso em: 24 nov. 2013.

ORTEGOSA, M. **Cinema noir**: espelho e fotografia. São Paulo: Annablume, 2010.

PALACETE DAS ARTES. **Tunga a luz de dois mundos**. Disponível em: <<http://www.palacetedasartes.ba.gov.br/exposicoes/tunga-a-luz-de-dois-mundos.html>>. Acesso em: 25 dez. 2013.

PEIXOTO, N. B. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, A. (Org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. RJ: Ed. 34, 1993. p. 237-252.

PESSOA, S. Sobre corpo e captura ou do modo como nos tornamos sujeitos. In: SEMINÁRIO: INTERSEÇÕES CORPO E MEMÓRIA, 2012. UFPE – Recife. Pernambuco. Disponível em: <http://soniapessoa.comunicacao.files.wordpress.com/2012/09/programao_intersecoes_2012.pdf>. Acesso em: 31 out. 2012.

PHP. **Tropico**. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1549,1.shl>>. Acesso em: 21 out. 2013.

PLAZA, J.; TAVARES, M. **Processo criativo com os meios eletrônicos**: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1997.

PRESS LACAIXA. Disponível em: <http://press.lacaixa.es/socialprojects/show_annex.html?id=2699>. Acesso em: 24 nov. 2013.

RADIO BRESIL. Disponível em: <<http://www.radiobrasil.com/?p=302>>. Acesso em: 24 nov.

2013.

RAMOS, N. Disponível em: <<http://www.nunoramos.com.br/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

RESIDÊNCIA DE PESQUISA INTERDISCIPLINAR AVANÇADA (REPIA). **Playhouse**. Disponível em: <<http://www.repia.art.br/ear/index.php?pag=30&prog=192>>. Acesso em: 26 fev. 2012.

REVIS TAKAZA. **A Babilonia arquitetônica de Inhotim**. Disponível em: <<http://revistakaza.tecto.com.br/Zoom/2013/01/29/A-Babilonia-arquitetonica-de-Inhotim>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

REVISTA PORTFOLIO EAV. Disponível em: <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/01/?p=32>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Tunga**. Disponível em: <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/01/?p=32>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

REVISTA TRIP. **Tunga**. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/194/paginas-negras/tunga.html>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

REVISTA TROPICO. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2512,1.shl>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

REVISTAS UFG. **Visual**. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/viewFile/19858/12240>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

RIBEIRO, J. A. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2512,1.shl>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

RODA DA MODA. Disponível em: <http://www.rodadamoda.com/post.php?id_post=67>. Acesso em: 25 nov. 2013.

_____. Disponível em: <http://www.rodadamoda.com/uploads/imagens/blog-312-4_580.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

SAN'TANNA, D. B. de. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade humana. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTAELLA, L. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004. p. 145.

SANTORO, M. T. **Cremaster**. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1549,1.shl>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

SCREAMYELL. **Nick acve discografia** Disponível em: <<http://www.screamyell.com.br/secoes/nickacvediscografia.htm>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

SCRIBD. **Artur Freitas contra arte vanguarda conceitualismo e arte de guerrilha 1969-1973**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/124566827/112024396-Artur-Freitas-Contra-Arte-Vanguarda-Conceitualismo-e-Arte-de-Guerrilha-1969-1973>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Estadio do espelho Lacan**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/80235300/Estadio-Do-Espelho-Lacan>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Sleepwalkers**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/110509410/Sleepwalkers-versao-1-Copy>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Tunga Deleuze**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/135792570/Tunga-Deleuze>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

SOARES, V. Invenção, memória, sonho. In: MELLO, L.; MELLO, M. **Arte Bra**, crítica Moacir dos Anjos. RJ: Automática, 2010. p. 259-260. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/76718262/24/INVENCAO-MEMORIA-SONHO>>. Acesso em: 02 jul. 2013.

_____. **Valeska Soares – Artistas**. [2008]. Entrevistadora: Isabel Carlos. Disponível em: <<http://www.28bienalsaopaulo.org.br/apresentacao>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

SOMA. **Os mistérios da mata são os mistérios da arte entrevista com Tunga**. Disponível em: <<http://www.soma.am/noticia/os-misterios-da-mata-sao-os-misterios-da-arte-entrevista-com-tunga>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

SPINOZA, Baruch. de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SZTULMAN, P. "Tunga". In: Documenta 10. Kassel: Documenta, 1997. p. 226. (Texto traduzido). Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=3441&cd_item=15&cd_idioma=28555>. Acesso em: 24 nov. 2013.

TELEGRAPH. **Culture picture galleries**. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/9590139/Christies-Post-War-and-Contemporary-Art-Auction-and-Italian-Sale-in-London.html>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

THE COLLEGE. **January True Rouge**. Disponível em: <<http://www.the-college.com/news-and-insights/blog/2013/january/true-rouge>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

THE REDLIST. **Artistes contemporains, Canada, Cardiff and Mille**. Disponível em: <http://theredlist.fr/media/database/fine_arts/artistes-contemporains/canada/cardiff_and_miller/015-janet_cardiff_bures-miller-theredlist.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

TUCHERMAN, I. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega, 1999. (Coleção Passagens).

TUNGA OFICIAL. Disponível em: <<http://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/ao/>>. Acesso em: 25 dez. 2012.

_____. Disponível em: <http://www.tungaoficial.com.br/wp-content/uploads/2012/07/Tunga-19%C2%A9Edouard_Fraipont.jpg>. Acesso em: 24 nov. 2013.

TUNGA. **Barroco de lírios**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

_____. Entrevistador: Marcos Augusto Gonçalves. **Folha Uol**. (Ilustrada), São Paulo, 21 nov. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u347005.shtml>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

UALG. **Acustica**. Disponível em: <<http://w3.ualg.pt/~rguerra/Acustica/som.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

UNIRIO. **Anna Thereza do Valle Bezerra de Menezes**. Disponível em: <<http://www.unirio.br/cch/ppg-pmus/dissertacoes/Anna%20Thereza%20do%20Valle%20Bezerra%20de%20Menezes.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/748/684>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

VAGALUME. **Nick Cave the bad seeds**. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/nick-cave-the-bad-seeds/the-carny-traducao.html>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

VALOR. **Procura da arte onde ela não esta**. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/2811526/procura-da-arte-onde-ela-nao-esta>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

VERVELINGERIE. **De Lama Lamina Matthew Barney foto Pedro motta 2**. Disponível em: <<http://vervelingerie.files.wordpress.com/2010/05/de-lama-lamina-matthew-barney-foto-pedro-motta-2.jpg?w=300&h=200>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. Disponível em: <http://vervelingerie.files.wordpress.com/2010/05/blog-318-3_580.jpg?w=300&h=225>.

VIAGENS DA PAULETE. **Narcissus garden Yayoi Kusama**. Disponível em: <<http://www.viagensdapaute.com.br/2012/06/narcissus-garden-yayoi-kusama.html>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

VIMEO. Disponível em: <<http://vimeo.com/71904152>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

WIKIMEDIA. **Goya Caprichos**. Disponível em: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Goya_-_Caprichos_\(43\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Goya_-_Caprichos_(43).jpg)>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Cindy Jackson**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cindy_Jackson>. Acesso em: 24 nov. 2013.

_____. **Yayoi Kusama**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Yayoi_Kusama>. Acesso em: 24 nov. 2013.

WORDPRESS. A pintura revolucionária de Goya e a sua importância no seio da pintura Romântica – As séries de gravuras “Os Caprichos” e “Os Desastres da Guerra”. 2009. Disponível em: <<http://falandode.wordpress.com/category/reflexoes/page/5/>>. Acesso em: 31 out. 2012.

YALE. **Cremaster**. Disponível em: <<http://www.yale.edu/wake/spr03/cremaster6.html>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

YOUTUBE. **Vídeo**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=LwUOtJC97XY>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.