

LUXFAGIA

um modus operandi instaurativo

Ana Paula da Cunha

LUXFAGIA

um modus operandi instaurativo

Ana Paula da Cunha

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do título de Mestre, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Poéticas Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Eduardo Vieira da Cunha (PPGAV-UFRGS)

Banca Examinadora:

Profa. Dr^a. Cristina Thorstenberg Ribas (PNPD/CAPES)

Profa. Dr^a. Maria Ivone dos Santos (PPGAV-UFRGS)

Profa. Dr^a. Elaine Athayde Alves Tedesco (PPGAV-UFRGS)

Porto Alegre, 2021

CIP - Catalogação na Publicação

2

da Cunha, Ana Paula
Luxfagia - um modus operandi instaurativo / Ana
Paula da Cunha. -- 2021.
160 f.
Orientador: Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. luz-cor. 2. corpo. 3. espaço. 4. instalação. 5.
telepresença. I. Figueiredo Vieira da Cunha, Eduardo,
orient. II. Título.

Agradecimentos

Às conjunções que deram à luz esta pesquisa.

Ao meu orientador, Eduardo.

Às professoras Maria Ivone, Elaine e Cristina.

Ao PPGAV-UFRGS e à CAPES.



RESUMO

Luxfagia desenvolve, a partir da metodologia poética da antropofagia por outra via (CLARK, 1969), reflexões sobre minha trajetória prática de caráter transdisciplinar. A ideia de que a luz existe como matéria (CARTAXO, 2006) dialoga diretamente com a energia espacializante da cor, que ganha corpo através da diluição estrutural do ambiente e de um redirecionamento do olhar na vivência da arte. Além das analogias referentes a expansividade e propagação da luz, este estudo trata do deslocamento da sensação colorante (DELEUZE, 2007) para o espaço arquitetônico. Ainda, no contexto das telepresenças, busco novos modos de germinação no território *online* e a conseqüente multiplicação constituinte do eu enquanto artista, através dos desdobramentos das imagens nas redes. Estabeleço, portanto, um *modus operandi* instaurativo que busca responder a seguinte questão: qual é a operação que engendra a tripla relação entre a cor, o corpo e o espaço?

Palavras-chave: luz-cor; corpo; espaço; instalação; telepresença.

ABSTRACT

Luxfagia develops, from the poetic methodology of anthropophagy in another way (CLARK, 1969), reflections on my practical trajectory of a transdisciplinary character. The idea that light exists as matter (CARTAXO, 2006) dialogues directly with the spatializing energy of color, which gains body through the structural dilution of the environment and a redirection of the gaze in the experience of art. In addition to the analogies related to expansiveness and light propagation, this study deals with the displacement of the coloring sensation (DELEUZE, 2007) to the architectural space. Still, in the context of telepresences, I look for new ways of germination in the online territory and the consequent multiplication of the self as an artist, through the unfolding of images on the networks. I establish, therefore, an instaurative *modus operandi* that seeks to answer the following question: what is the operation that engenders the triple relationship between color, body and space?

Keywords: light-color; body; space; installation; telepresence.

sumário

◀ 6 ▶



Introdução à luz-cor	11
1. Penetração	35
1.1. A expansão da luz no ambiente expositivo	36
1.2. Cor assignificante	39
1.3. Imersão no espaço via corporeidade	41
1.4. Re-existência da luz-cor em tempos de distanciamento	42
1.5. Ego sum lux mundi	44
2. Ovulação	55
2.1. Desejante, imanente e múltipla	58
2.2. Encontrar o outro através da interface das telas	61
2.3. Corpo-espelho: desindividuação nas plataformas online	64
2.4. Viralizar é preciso?	67
2.5. A exposição de si mesmo	70
3. Germinação	85
3.1. Instauração: o entre a Instalação e a performance	85
3.2. Esvaziando o ateliê	87
3.3. Verde chroma-key	89
3.4. Auto-operação e a cor do corpo	90
3.5. Laboratórios de luz-cor	92
3.6. Do corpo-estrutura à escultura de superfície	94
EXPULSÃO	147
REFERÊNCIAS	155



*Quando reúno, portanto, a cor na luz não é para abstraí-la e sim para despi-la dos sentidos
[esvaziá-las dos sentidos passados], conhecidos pela inteligência,
para que ela esteja pura como ação, metafísica mesmo.*

Hélio Oiticica

*La matière a toujours était là. Elle n'a ni debut ni fin. C'est simplement l'assemblage de la
matière. Tout être est le produit d'une combinaison de matière.*

Épicure

O olho liga a luz; ele próprio é uma luz ligada.

Deleuze

*Me vi deitada como mulher no divã, nua, e caía uma chuva de pétalas de rosas
até cobrir todo o ambiente. [...] Depois me vi nua, em pé, e senti o espaço
como um corpo, o espaço corporificado [...].*

Lygia Clark



Introdução à luz-cor

A luz é uma substância imaterial, enquanto a cor é a propriedade dos objetos iluminados. Já a luz-cor atualiza o potencial dos objetos visuais a se tornarem luminosos, enquanto a potência iluminativa dos objetos coloridos está presente no interior deles mesmos e é atualizada pela iluminação exterior. Assim como ocorre uma impregnação da luz-cor no fazer teórico e prático do trabalho aqui desenvolvido, também há um *modus operandi* baseado no que entendo por instalação.

Instalação é uma peça de arte composta por objetos que se dispõem tridimensionalmente no espaço, podendo compor ou não uma unidade de interação com aquele que a observa. Do latim, *installare* acopla o prefixo IN-, “em”, com STARE, “estar, ficar de pé”. Por outro lado, “stalla” significa lugar para estabelecer-se, lugar de vida. Incorporado este entendimento, parto para o terceiro eixo constitutivo da poética da luz-cor, e me aproprio das palavras de Lygia Clark quando ela diz: “eu não quero mais pensar a não ser com meu corpo”. Portanto, instauo minha poética a partir de uma relação triangular entre a matéria da luz-cor, o *modus operandi* instalativo e a presença do corpo. Com isto, na medida em que tais pilares foram erigidos ao longo de um fazer intuitivo, como uma distração cultivada metodicamente e em contato imediato com a experimentação das matérias.

Como metodologia poética, penso no modo em que Lygia Clark expõe, em uma de suas cartas a Mario Pedrosa, seu processo artista, que em vez de vomitar a si mesma, engole e ovula: não se inventa, se gesta. Isso leva a ideia de antropofagia por outra via, numa criação que é fruto do que penetrou e de um óvulo com as características do dentro/fora. Vejo a analogia dessas imagens textuais ao realizar esta pesquisa, constituída de 4 etapas: penetração (leituras, dispersão, criação, experiências, relatos, contágio), ovulação (busca de materiais, modos de fazer, espaço-sensorial, estruturar, registrar), germinação (escrita, combinações, território, estudo, concentração) e expulsão (edição, revisão, força, materialização, resultado, fora, vazio).

Espelhos, conchas, luzes, transparências, filtros, gosmas coloridas, acrílicos, plástico, cor-de-rosa, manchas, rostos, luminárias, pernas, pênis, vagina, luvas, livros, batom, movimento, fragmentos, aço, água, memória, lírio, fita, tules, telas, cabelos, fluxo menstrual, urucum, cristais, cetim, fonte, vitrine, molde, fibra, algodão cru, leds, corpos, seios, gesso, diário, cola, galho, celular, verde chroma-key, imagens, máscaras, redondos – são algumas das matérias e elementos presentes em minha poética.

12

Minha trajetória nas artes parece ressaltar os fluxos de expressão e da volatilidade da matéria, valorizando a energia no espaço da arte. Sempre busquei modos diversos de mostrar ao mundo o que me atravessa. Portanto, começo tentando responder às seguintes questões para contextualizar o interesse dessa pesquisa: Por que o espaço se tornou um objeto de reflexão tão caro ao meu pensamento? Qual a importância do corpo no fazer instalativo? Como a cor trouxe questões acerca da construção de um território em meio às multilinguagens da arte?

Em 2015, cursei uma disciplina que marcou meu processo, cuja professora ministrante, Dra. Maria Ivone dos Santos, foi mais tarde a orientadora do meu trabalho de conclusão de curso. A proposta era a de explorar o espaço a partir da instalação, e entender que a obra é também o contexto em que está inserida. Tais descobertas me permitiram criar o que chamei de *Ex-cêntrico* ser vertical, uma instalação ativada por uma performance registrada em vídeo. Uma espécie de escultura efêmera que nasce do entrecruzamento entre a leitura do livro *A náusea* de Sartre, e materiais diversos que comprei no centro

da cidade. Um armário de banheiro, treze conchas, amebas coloridas, um espelho, um batom, um livro, meu corpo e a ação do tempo.

Fascinação tátil do viscoso. Não tenho mais o poder de deter o processo de apropriação. Ele continua. Mas tudo muda se o trabalharmos. Primeiramente, na amassadura, se a massa grudar nos dedos, um punhado de farinha basta para limpar a mão. Regulamos o devir das matérias. (BACHELARD, 1991, p. 93)

Este trabalho colocou em evidência um fazer múltiplo, e a necessidade de presença. Uma presença do corpo nos processos criativos, mas não um corpo dramático, teatral: um corpo cru e experimental, que ilumina gestos cotidianos num movimento de abertura das significações. Me pareceu natural lidar com essa abertura de modo intuitivo e a escolha por materiais moles sugeriu um interesse por questões referentes ao tempo e a duração. Bachelard, ao tratar da imaginação material, se refere ao livro *A náusea* de Sartre, trazendo uma reflexão acerca desse personagem, que não teria acesso ao “solidíssimo”. “A plasticidade da imagem material necessita de mais variedade de moleza” (BACHELARD, 1991, p.87). Portanto, a matéria e os objetos aglomerados num determinado espaço-tempo levam à transformação das coisas, levam a superar ou sublimar a matéria mediante a matéria, e perguntam sobre um desejo de desindividuar-se ou diluir-se como lama, uma massa mole demais, mas que ganha consistência com o tempo.

Já, *Crise* (2015) foi meu primeiro ensaio visual cor-de-rosa. Compulsivamente, eu reunia objetos da mesma cor, como um espelho de mão, roupas, livros, tecidos, linhas. Tais imagens anunciaram um devir-cor-de-rosa em minha poética. Um tom possível alcançado por interferências analógicas e digitais: filtro de cor no flash da câmera, alterações no escaneamento dos negativos no laboratório de fotografia. Desse modo, o conjunto de imagens estaria num mesmo ritmo de cor, o que parece aproximar meu processo de um desejo de ambientação, de constituição de um *Inframine*, conceito que aponta para uma reflexão sobre o imaterial, como uma alma sensorial e mental, uma passagem da segunda à terceira dimensão, e que anunciaria uma quarta dimensão.

“*Vivre dans la nuance*”, dizia Duchamp sobre tal conceito que ele considerava uma espécie de protocolo experimental. Tingir ou atingir o real com essa cor, lançando-se sobre as “coisas intocáveis que constituem um estado das coisas presentes”. Como encontrar uma invisibilidade e sensorialidade perceptiva? Como fazer obras com o quase nada? A apropriação na arte é capaz de ressignificar o uso comum de determinados objetos ao inseri-los num contexto diferente do seu uso habitual. Apropriar-se de uma cor, ou de uma luz-cor sobre as coisas as insere numa perspectiva diferente, num novo modo de ver. Uma planta iluminada com rosa adquire um caráter de artificialidade, por exemplo. O gesto de agrupar objetos que já existem no mundo expressa uma singularidade referente a escolha, ao contexto e à circunstância. O que serviria pra gerar um efeito instalativo sem entregar a origem dessas coisas? De onde vinham as ideias em instalação?

O que acontece quando dizemos: “Ei, tive uma idéia”? Porque, de um lado, todo mundo sabe muito bem que ter uma idéia é algo que acontece raramente, é uma espécie de festa, pouco corrente. As idéias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão, de sorte que eu não posso dizer que tenho uma idéia em geral. Em função das técnicas que conheço, posso ter uma idéia em tal ou tal domínio, uma idéia em cinema ou uma idéia em filosofia. O que é ter uma idéia em alguma coisa? (DELEUZE, 1999, p.2)

Além do corpo, dos objetos apropriados e da cor, me preocupava a experiência estética do espectador através da intervenção no espaço arquitetural, como foi o caso da instalação que realizei nas janelas do Instituto de Artes. Os filtros cor-de-rosa, que são utilizados em refletores de iluminação de festas, ganharam outro uso: como camada de cor e transparência no entre-espacos. De dia, o sol batia vindo de fora e tingia o chão do espaço interior. À noite, a luz artificial ligada instigava quem passava pela rua: que espaço totalmente rosa seria aquele? Essas questões referentes ao uso da luz nos ambientes expositivos serão tratadas no capítulo *Penetração*.

Nesse ponto de minha pesquisa, eu apenas intervinha nas luzes do ambiente com filtros e tinha um pequeno refletor *RGB* que eu podia deixar no tom que quisesse. Este refletor estava ali, timidamente

presente nas minhas instalações, até que eu percebi que poderia investir na questão da iluminação e fazer da luz a matéria principal para intervir no espaço. No final de 2018, meus procedimentos se transformam para realizar minha segunda exposição individual intitulada *Cor maravilha: A reorigem do mundo*, na Fotogaleria Vigilio Calegari, na Casa de Cultura Mario Quintana (Porto Alegre, RS). Uma sala inteira para transformar, para instaurar. A procura de materiais pelo centro da cidade foi substituída por um passeio online, em lojas virtuais. Foi a primeira vez que os tubos de led apareceram. Nessa exposição estavam: uma fonte de cerâmica jorrando um líquido rosa dentro de um cubo de acrílico, um tapete de fibra de côco bordado por mim com lã fluorescente, treze peças de parafina reproduzidas a partir de um molde, também exposto, uma pintura em tela solta, uma escultura de pernas com uma bandeira do Brasil cor-de-rosa, alguns quadros de colagens, aquarelas e litografias, um pequeno espelho no canto esquerdo da sala, uma escultura de aço, um aquário de plástico com penas coloridas e um tubo de led, um totem com a reprodução em gesso dos meus seios, e uma pequena sala escura separada por uma cortina de tules com a serigrafia *Reorigem do mundo*.

Apesar dos objetos produzidos e agenciados por mim, o mais importante era o todo constituído, a proposição atmosférica que fazia as partes entrarem em contato, a *Gestalt* ou *tout se tient*. Um outro mundo criado, como pensa Tunga com a ideia de Instauração (LAMPERT, 2020). Um mês depois da abertura, sugeri aos meus colegas de dança da época que fossemos gravar um vídeo na exposição. Levamos roupas coloridas e brilhosas, nos maquiemos juntos e experimentamos nossos corpos no espaço, numa ativação dos movimentos a partir de sensações geradas pelo ambiente. Isso aconteceu de modo fluido e inconsciente para mim, mas depois, fez muito sentido o fato de que a *Reorigem* se desse no coletivo: no que o outro desperta no espaço e o que o espaço desperta no outro.

O espectador (se é que se pode chamar por este nome as testemunhas deste mundo em obra) é convocado para além de seu olho-tela ou olho-espelho, sob pena de ser deixado de lado pela obra. Ele tem que reativar a vibratibilidade de seu olho, que redevem corpo, povoado por espécimes vivos, conjunto singular e dinâmico de sensações/universos. Ele tem que desejar a obra.

Na pulsação do achego entre o corpo do espectador, agora testemunha ativo, e o corpo da obra, novas composições se fazem, outros destinos se apresentam, outros sentidos. (ROLNIK, 1997, p. 3)

Tunga, em entrevista presente no episódio dedicado à sua poética da série *Inhotim* (2018), diz que não se trata de comunicar uma coisa, mas de tornar presente essa coisa. *A Cor maravilha* agenciou-se como a *Galeria Psicoativa* de Tunga: acelerando as partículas. Encontrei no *Instagram* diversos autorretratos de pessoas que se capturaram (a)tingidas de rosa. Ou seja, a construção de um ambiente faz o espectador ver a si mesmo de outra forma: esse novo mundo instaurado poderia representar também um novo eu, uma nova posição do corpo em relação a si próprio. Eu como artista incorporada pela minha própria poética, desejaria que os corpos humanos ou não-humanos fossem também deglutidos por essa luz, na germinação desses acoplamentos.

O trabalho que ficou entre o fim da exposição *Cor maravilha*, e o início da escrita do meu projeto de mestrado, foi o *diário de cor*. Transformei um livro em suporte para que dia a dia eu pintasse uma página por vez, visto que só poderia virar a página depois que a anterior secasse. A ideia era criar um território de abstração, de pura sensação. Algumas semanas eu pintava várias páginas de branco, mas de repente surgia um verde neon vibrante com sementes e glitters por cima dessas misturas. Camadas, registros da passagem do tempo e dos afetos, adquirindo caráter de percepto pela sua própria materialidade, onde cada página torna-se um sistema capaz de afetar a carne devido a sua cor, textura e particularidade enquanto sensação. “Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou o afecto do material mesmo...” e que por isso que é “difícil dizer onde acaba e onde começa a sensação” (DELEUZE, 2010, p.216).

Em agosto de 2019, o trabalho *Luz-cor* materializou-se. A exposição *Balbúrdia II*, com curadoria da Dra. Elaine Tedesco, reunia trabalhos dos formandos do Instituto de Artes na Pinacoteca Barão do Santo Ângelo. Coloquei em prática as instalações a partir do uso da luz em contraposição com elementos que trouxessem uma ideia de organicidade. Um cubo acrílico, leds verde e rosa espalhados no espaço, doze potes de gelecas coloridas, um cajado de madeira, uma cerâmica e uma concha. Quis

referenciar a minha primeira instalação (*Ex-cêntrico ser vertical*, 2015) visto que era uma exposição que tanto encerrava um ciclo, como abria um portal para o novo. A camada acrescentada foi um movimento inesperado: convidar os espectadores a abrirem os potes de gelecas (geléias artificiais) e compor em coletivo uma escultura efêmera sobre o cubo de acrílico. Tal “matéria orgânica gosmenta, próxima dos fluidos corporais - baba, meleca, esperma - que lambuza tudo, produzindo um contínuo” (ROLNIK, 1997) realmente despertou uma vontade do toque, da manipulação da matéria. Depois, a partir de reflexão que a curadoria havia incitado, deixei os objetos e potes vazios como estavam para que quem visitasse a exposição soubesse que ali havia acontecido algo.

Comecei a questionar a necessidade de tantos objetos, sentia falta de uma cola poética, ou seja, necessitava da tal energia de conjunção que une coisas díspares: materiais inesperados, ideias, objetos e palavras. Era uma demanda externa ter que colocar o gesto nos objetos que faziam parte das instalações ou eu não conseguia lidar com meus próprios gestos? No silêncio do meu ateliê, em janeiro de 2020, comecei a criar laboratórios instalativos misturando os leds com outros materiais, tentando conter a vontade de colocar objetos pequenos e simbólicos. Pois a ideia de instalação ritual, de entender a obra como altar e lugar simbólico não poderia se reduzir às minhas associações pessoais. Eu queria chegar ao mínimo da luz-cor e ver os diferentes modos que a luz e a cor se propagavam em diferentes superfícies: na parede, no algodão cru, no plástico transparente. Eu registrava esses experimentos e mudava tudo de lugar, buscava fazer a matéria falar por ela mesma. Percebi que estou permanentemente em estado de laboratório instalativo: mudando coisas de lugar e percebendo como elas ganham novos sentidos a partir de sua posição e relação com outras coisas.

Em fevereiro, no Instituto Inhotim, pude realizar um sonho de muito tempo: entrar nas *Cosmococas*, de Hélio Oiticica. Foi ali que eu entendi por que a instalação me produzira marcas importantes: pela possibilidade de estar presente num espaço-tempo em que uma imaginação criadora predomina sobre os sentidos e permite acessar experiências multisensoriais. Um ambiente dividido em cinco salas, cada uma simulando um estado do corpo a partir da relação com os objetos, imagens e sons. Uma

sala totalmente acolchoada em que a disposição das matérias estimula a vontade de se jogar, pois a forma convida à ação. Outra sala com balões e um piso irregular e escorregadio que geram euforia e um certo receio de cair e se machucar. Como o espaço opera no desejo? Oiticica transpõe o efeito de uma substância química através dessa instalação ambiental, articulando mais do que apenas a visão do espectador, mas seu corpo inteiro afetado pelo espaço num elogio a contracultura. Tal experiência ia de encontro ao que o artista escrevera para Lygia em 1968: “Obra? Que é senão gozar? gostozar. Cair de boca no mundo. Cannabilidinar.” (OITICICA, 1998, p. 55).

No entanto, tal desejo de presença teve que ficar suspenso algumas semanas depois de eu voltar de Inhotim. A pandemia do COVID-19 trouxe a inesperada necessidade de isolamento. Meus projetos de instalação tiveram que se contentar com o espaço do ateliê e, pela necessidade do outro na minha pesquisa, comecei a explorar as possibilidades da internet. Tais reflexões estão descritas no capítulo *Ovulação*.

18

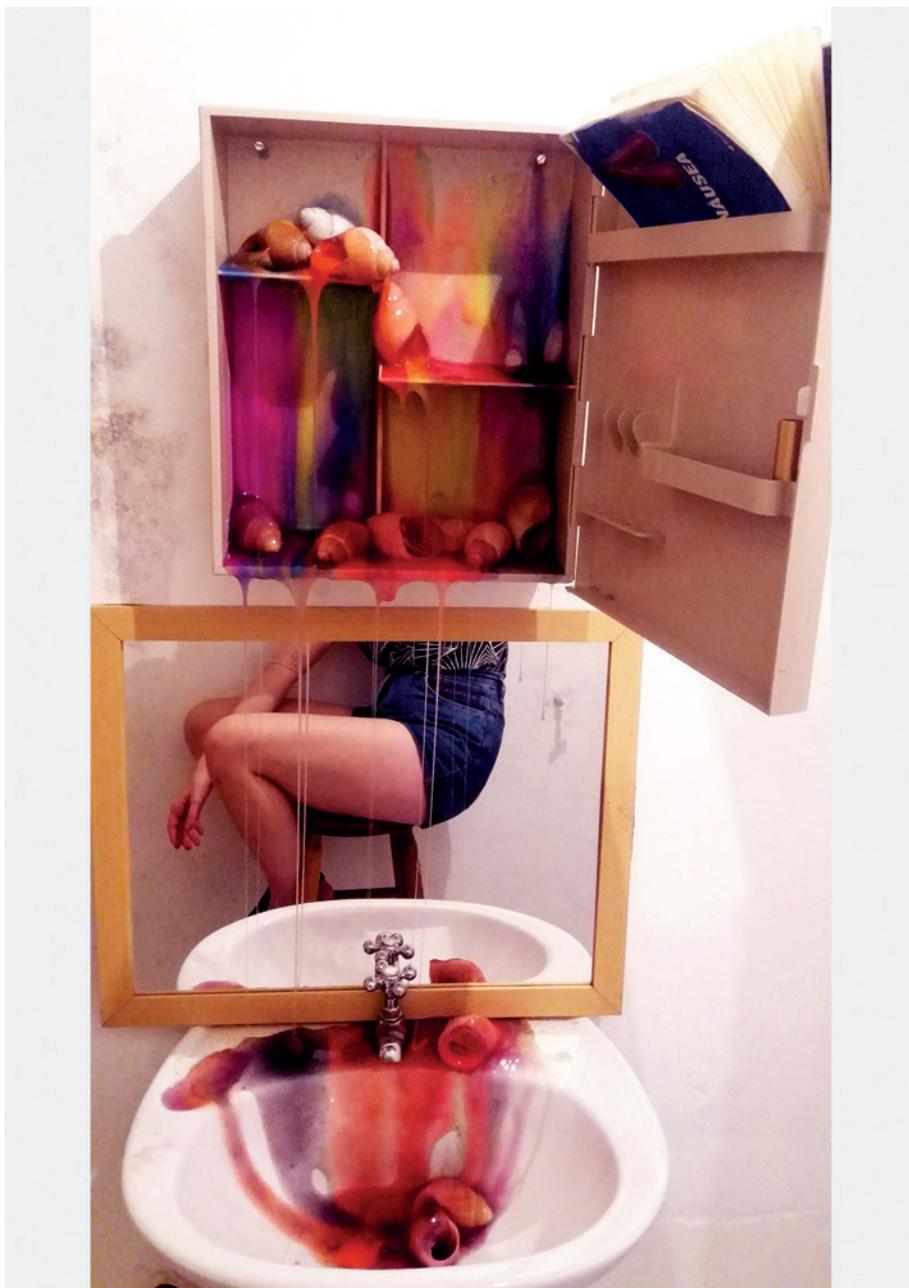
Experimental pede a presença de um corpo e de um contexto, não há obra que se faça na transcendência do ser. Trançar planos de materiais e ideias para produzir um espaço de troca entre elementos, seja entre pessoas e espaços, entre sensações e materialidades, entre realidades apartadas. Esta pesquisa, portanto, aborda questões acerca do uso da luz-cor em instalações e performances, a partir do procedimento de repetição de cores, e das possíveis relações entre o corpo e sua imersão no espaço (físico e online) a partir desse tipo de obra. A reflexão do artista constrói-se do mesmo modo que a própria obra, por isso penso que o fazer e o pensar estão imbricados como uma trança. Bachelard diz que não se pode imaginar sem mobilizar o corpo. Da mesma forma, não se pode mobilizar o corpo sem imaginar. Adentrar os territórios da construção teórica expandiria a capacidade perceptiva através do exercício do pensamento e, conseqüentemente, geraria um aumento da sensibilidade.

Portanto, penso a *Luz-cor* enquanto corpo matérico que preenche o espaço através das qualidades físicas da luz e da ilusão perceptiva das tonalidades. Entro em sintonia com o que pensa a artista e pesquisadora Zalinda Cartaxo, propondo uma poética que desloca a pintura para o real: o suporte deixa

de ser tela e passa a ser o espaço arquitetônico e a cor da tinta vira luz-cor. No entanto, a reflexão que proponho é menos no sentido da extensão pictórica do que do acontecimento entre a produção de ambientes (instalação) e o saber-do-corpo. Por isso, a estrutura desta dissertação é composta por estes 3 eixos: luz, cor e corpo. Do viés representativo ao relacional, chamo a atenção para elementos que também constituem nosso dia-a-dia: que tipo de relação tenho com a luz? De que modo me deixo afetar pelas cores? Como sinto e percebo meu corpo?

Hélio Oiticica traz a ideia de que quando se trata de invenção, ainda não se pode saber. Portanto, traçar este estudo acerca da luz busca sentido no desbravar de um terreno não completamente delimitado. E é neste espaço de incerteza que o pensamento da luz-cor se constitui como pesquisa viva e propositiva, na gênese da produção de sentido atravessada pelo mundo. O corpo contemporâneo se constrói no decorrer de uma história que já não constitui significado pelo passado, mas a partir do coeficiente do novo. Ao vazio no espaço da arte contemporânea se contrapõe a violência da luz-cor, que se espalha sem pedir permissão, produzindo um sem limites de uma imaginação ativista, como nos aponta Bachelard. A luz mancha e atrai os corpos, ainda que sua propagação seja atmosférica.

A luz-cor ou a cor-luz, e o que a diferencia da cor-pigmento, de acordo com a leitura da obra de Hélio Oiticica feita por Paula Braga, é a questão da duração, pois a cor que interessa Oiticica é a cor “pura como ação”, esvaziada de sentidos passados. Ao invés de buscar a “abstração”, é a “síntese” que interessa, pois a mesma “favorece o conhecimento sensório e intuitivo” (BRAGA, 2016). Por isso, Oiticica diz que o que faz é música, pois a ideia de uma cor-movimento se aproxima da cor-tempo, movimento que tem uma duração, um estado que desemboca em outro. Me interessam, portanto, as intersecções entre identidades, pertencimento e perda de identidades. Entre luz-cor e luz-corpo, a cor muda de comportamento quando acontecem determinadas fricções. Entre códigos grávidos de luz-cor, me cabe apenas “descrever” as formas enquanto vivo à beira da experimentação espacial, seja dentro ou fora das telas, ainda que eu prefira estar em contato direto com a matéria.



Ana Alice.
Ex-cêntrico ser
vertical, 2015.
Instalação e
performance
para a câmera.





Ana Alice.
Sobre e dentro,
2015. Instalação
no Instituto de
Artes da UFRGS.

Ana Alice. Cor maravilha:
A reorigem do mundo.
Fotogaleria Vigilio Calegari,
Casa de Cultura Mario
Quintana (Porto Alegre, RS)







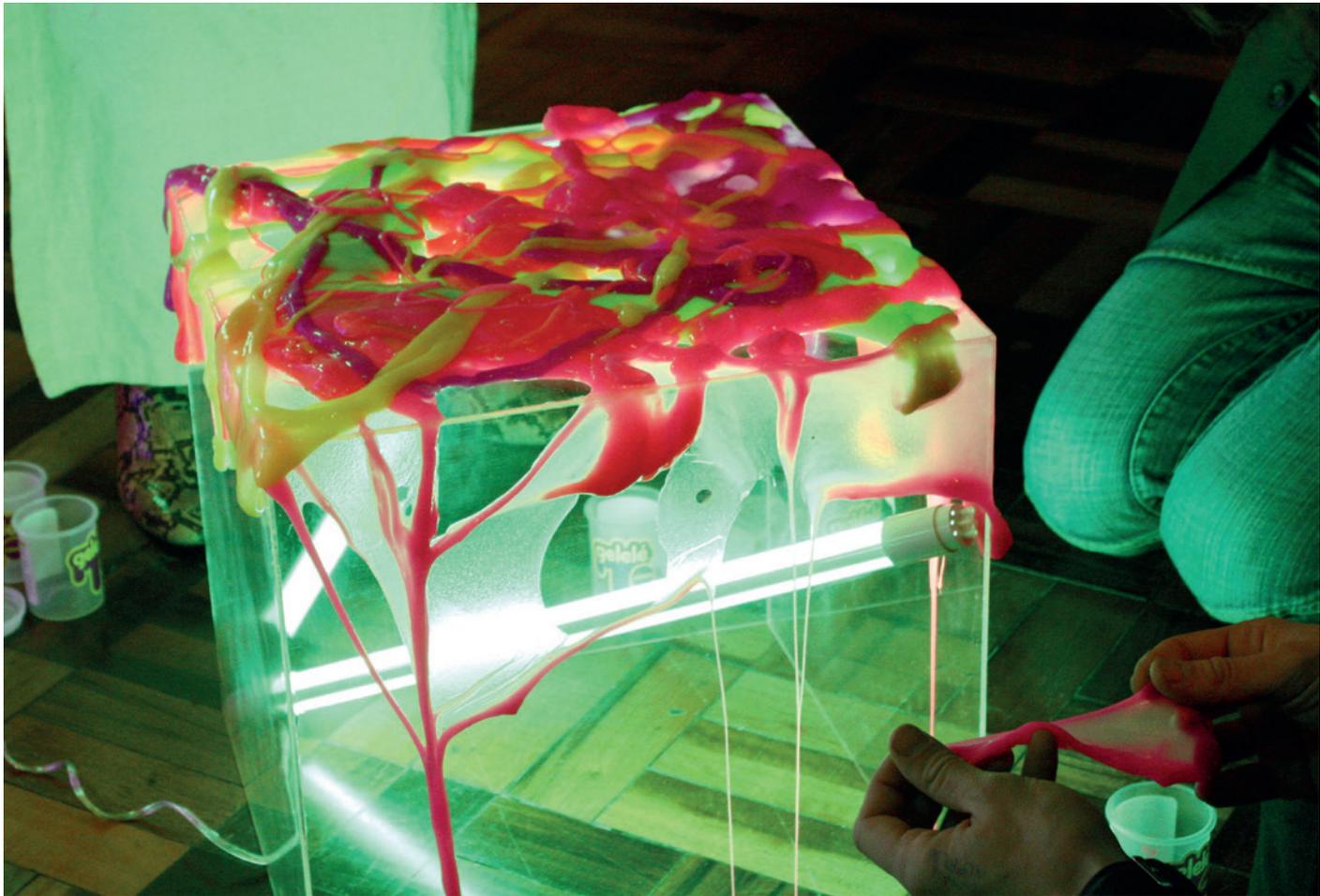
Ana Alice.
Cor maravilha, 2018.
Exposição individual.
Fotogaleria Vigílio
Calegari.





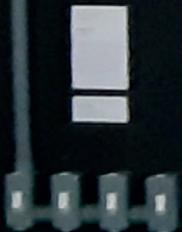
Ana Alice.
Diário de cor, 2019
Pintura sobre livro.





Ana Alice. Luz-cor, 2019.
Instalação com ativação
performática. Registro: Joe
Nicolay. Pinacoteca Barão do
Santo Ângelo, Instituto de
Artes da UFRGS.

VISORBAR





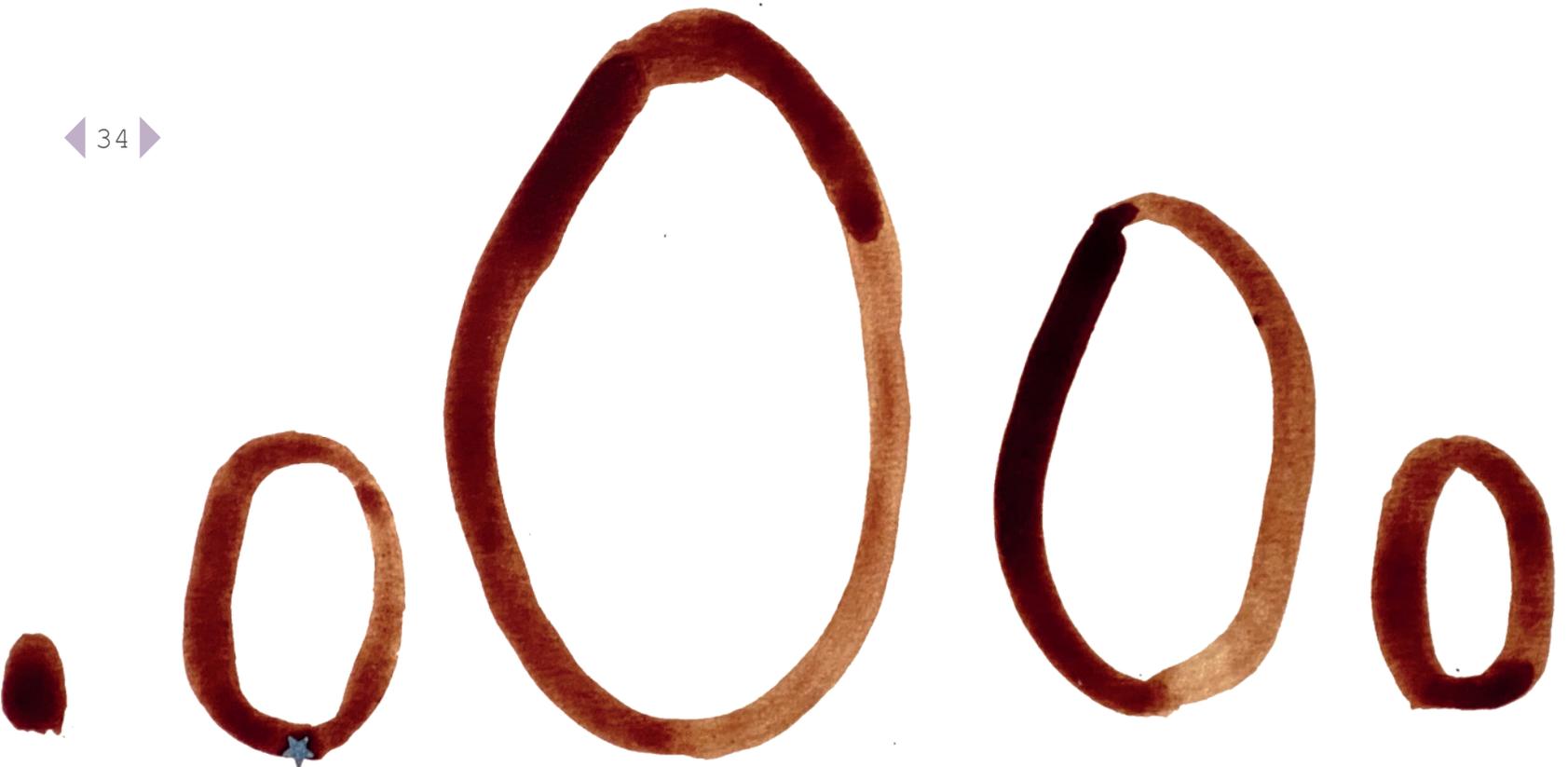
Ana Alice. Reorigem II, 2019.
Ação de Colação de Lambes.
Exposição Provokatsiya no espaço
Perestroika, Porto Alegre, RS.



Registro pessoal
nas Cosmococas, de
Hélio Oiticica.
Instituto Inhotim,
Minas Gerais.

LISTA DE IMAGENS

- 1| Ana Alice. *Ex-cêntrico ser vertical*, 2015. Instalação e performance.
- 2| Ana Alice e Mariani Pessoa. *Crise*, 2015. Fotografia.
- 3| Ana Alice. *Sobre e dentro*, 2015. Instalação no Instituto de Artes da UFRGS.
- 4| Ana Alice. *Cor maravilha: A reorigem do mundo*. Fotogaleria Vigilio Calegari, Casa de Cultura Mario Quintana (Porto Alegre, RS)
- 5| Ana Alice. *Diário de cor*, 2019. Pintura sobre livro.
- 6| Ana Alice. *Luz-cor*, 2019. Instalação com ativação performática. Registro: Joe Nicolay. Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, Instituto de Artes da UFRGS.
- 7| Ana Alice. *Reorigem II*, 2019. Ação de Colação de Lambes. Exposição *Provokatsiya* no espaço *Perestroika*, Porto Alegre, RS.
- 8| Registro pessoal nas *Cosmococas*, de Hélio Oiticica. Instituto Inhotim, Minas Gerais.



Penetração

1

O que procuro neste ponto de desenvolvimento da pesquisa: ser penetrada pela luz-cor. Encontrar uma antropofagia por outra via. Instaurar uma *luxfagia* ao transformar a luz em alimento. Traçar uma linha de entendimento da instalação como linguagem da arte (como surgiu, onde, e como se manifesta até hoje). Compreender o papel do corpo nesse tipo de linguagem: por que todos os artistas que trabalham com instalação com luzes ressaltam tanto a importância do corpo? Analisar produções pessoais que enfatizam esse uso instalativo da luz e também de outros artistas. Demonstrar qual a relação entre a estética pós-digital e a construção desses ambientes (imersão e imensidão).

1.1 A expansão da luz no ambiente expositivo

Acordo, pego o celular antes mesmo de tomar água: luz e conteúdos programados pelo meu algoritmo são o primeiro alimento do dia. Percepção que vê volume e forma, percepção do efeito que a presença da luz produz. A imensidão de estar diante do mundo transforma-se em constante comunicar, transmitindo informações e fazendo circular palavras de ordem. O aparelho modeliza um pensamento que está sempre pronto para pesquisar: qualquer dúvida é digitada na internet e respondida por diferentes tipos de pessoas ao redor do mundo. Estou só ao mesmo tempo que me deparo com uma multidão. Essa é a sensação que alguns trabalhos da japonesa Yayoi Kusama (1929, Japão) parecem ressaltar.

As instalações da artista costumam transformar o ambiente a tal ponto que os objetos sirvam apenas de suporte para a experiência sensorial, na qual percebe-se muito mais uma totalidade espacial do que individual de cada coisa. No trabalho *I'm Here, but Nothing* (2000), em exposição no Inhotim (MG), Kusama inventa um mundo pontilhado e multicolorido, que tem como plano de fundo objetos do cotidiano. Suas instalações possuem uma estética que se transforma em algo bastante atrativo ao público, pois parecem gerar um sentimento de perda de identidade, imensidão e deslumbre. No catálogo (2014), Frances Morris discorre sobre a sensação da obra: "Entrar na sala é experimentar uma forma de desorientação momentânea e quase alucinógena seguida por alívio e prazer".

Em geral, a imersão tem necessidade de um quadro bastante amplo, de um ambiente que permita ao visitante se deslocar em diversas direções e deslocar objetos. Ninguém imerge em um menu rolante, nem em uma obra qualquer de ciberartista. Há necessidade da imagem de uma realidade natural, ou que tenha sua aparência. Antes de tudo, tem-se necessidade do ambiente 3D. Imersão como iniciação no novo mundo subaquático e surreal que é o cibernundo da interatividade. (CAUQUELIN, 2008)

A emissão de luz é um fenômeno óptico (do grego *optiké*, que significa "visão"), ou seja, um

acontecimento observável. A luz pode ser vista devido a uma forma de radiação eletromagnética cuja frequência é visível ao olho humano. A partir da interpretação ondulatória da luz, por exemplo, ela é capaz de propagar-se no espaço, transportando energia consigo. Já a perspectiva corpuscular vê a luz como um grande número de partículas dotadas de movimento, porém sem massa.

Seus desdobramentos no campo da física parecem ser tão importantes quanto tal discussão no campo da arte, onde artistas experimentam os efeitos da luz em seus trabalhos poéticos. A autora Rosalind Krauss em *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1993) reflete sobre a escultura do fim dos anos 60, discorrendo acerca da mudança na sensibilidade iniciada a partir do termo "pós-minimalismo". Num movimento de "desmaterialização" da arte, algumas obras veem-se livres da concretude do objeto. O uso da luz em instalações faz parte dessa nova sensibilidade e começa a se fazer presente, deixando o gesto do artista criador de lado, transmutando-o para uma obra feita de ideias, proposições e apropriações.

Nesse mesmo sentido, a ideia de arte como um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais (BOURRIAUD, 2009) faz notar uma ruptura de paradigma em que o espaço ganha relevância, ou seja, a obra é indissociável do seu entorno. Por exemplo, uma instalação com luzes numa galeria de arte gera um efeito muito diferente do trabalho com luzes em uma festa, onde já é esperado que isso ocorra. Trata-se, portanto, de uma questão de vínculos e de inserção em diferentes mídias.

Inversamente, a função óptica desenvolvida não se contenta em impelir a estriagem a um novo ponto de perfeição, conferindo-lhe um valor e um alcance universais imaginários; também serve para tornar a produzir o liso, liberando a luz e modulando a cor, restituindo uma espécie de espaço háptico aéreo que constitui o lugar não limitado da interferência dos planos. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 222)

Para enxergar uma obra, é necessário que se tenha iluminação. O ajuste de luzes faz parte da montagem de exposições e interfere de forma significativa na percepção dos trabalhos de arte. Cada

trabalho pede um modo de expor, ainda que existam padrões museográficos; como utilizar a luz branca ou amarela com spots direcionados para cada obra. Quando um artista faz de sua poética o trabalho com a luz, uma certa desestabilização estrutural do ambiente expositivo se faz notar, visto que a consciência do espaço e da arquitetura leva o artista a pensar nessa diluição estrutural, como o fez Hélio Oiticica (1937-1980) desde o início de sua produção.

A exposição Luz \cong Matéria, curada por Agnaldo Farias (Itajubá, MG, 1955), se propõe a pensar a correlação existente entre estes dois elementos a partir das obras do acervo do Museu Oscar Niemeyer. A partir do símbolo matemático de semelhança (\cong), a curadoria propôs refletir sobre a articulação entre natureza intangível da luz e a corporeidade da matéria. A maioria das obras do segmento Luz se atém ao seu uso em linguagens como a pintura e a fotografia. De aproximadamente 180 obras, *Lumière en mouvement* (1962/2014) cria uma espécie de ambiente em que podia-se adentrar e se afetar pela luz elétrica refletida e em movimento.

A instalação de Julio Le Parc (1928, Argentina) se dá numa sala escura com um grande espelho, em que o espaço é tomado por reflexos brancos que não param de se mover. O espectador pode se ver sendo iluminado, ao mesmo tempo em que se encontra num ambiente quase meditativo de percepção espacial-visual. Como nos aponta Cartaxo, a tendência crescente de uma percepção sensual do espaço e a ênfase no papel do observador dá forma a substituição da contemplação de objetos pela criação de ambientes a serem experimentados. Mas como a luz se relaciona com a constituição desta instalação?

A luz como energia existe como matéria (CARTAXO, 2006), e ela literalmente dá a ver - a si mesmo, ao outro, ao espaço, às obras. Portanto, a luz inicialmente é como uma extensão com o fim de exaltar determinado conteúdo ou forma, mas seu uso instalativo faz com que tomemos consciência da iluminação e isso abre modos de ver sensíveis a camadas que tecem espaços e climas. Se a luz é a forma e não só um meio para ver a forma, o observador passa por um ato puro de consciência perceptiva e uma operação estrutural do corpo, que leva a pensar que o ato de enxergar é mais do que ver: é perceber e sentir a fragilidade ou potência da visualidade, sempre dependente da luz para instaurar uma presença.

Posso fechar os olhos e perceber as coisas com outros sentidos, mas ainda assim as sensações criam imagens mentais, sensíveis às descrições e marcas das formas do mundo no inconsciente, cores e definições que só a luz propicia. A luz é mediadora entre o mundo visível e invisível, e como pensa Merleau-Ponty, existe uma intersubjetividade marcada por uma “condição corpórea” que se dá entre ações individuais e coletivas (DAOLIO; RIGONI; ROBLE, 2012).

Expansão, portanto, é o efeito de se estender, espalhar, dilatar, dar maior amplitude. Seja ao que está por vir, seja ao que está acontecendo agora. A expansão da luz nos ambientes expositivos transforma a matéria do sensível a partir da experiência corpórea daquilo que não se consegue medir. Semelhante à ideia de imensidão que Bachelard trabalha em *Poética do espaço* (1988), o que é expansivo não é um objeto, mas uma consciência imaginante em movimento, como uma ruptura do limite entre interno e externo. Vemos tudo a partir de meios, modos e partilhas, por isso cabe aprofundar a seguir a questão da cor sem significado ou repleta de significação, já que a percepção da cor é tão construída quanto a linguagem.

1.2 Cor assignificante

A cor-luz é a cor que se espacializa absolutamente, revelando seu interior - e não mais sustentando a aparição de formas heterogêneas à sua ordem. É porque a cor revela seu próprio tempo que convém criar uma estrutura da obra também temporal [...] (HUCHET, 2012, p. 96)

Como falar de cor sem cair no senso psicológico dos efeitos a partir de experiências universais e sentimentos já nomeados? Sair de um padrão de entendimento é inerente à pesquisa das cores no campo das artes visuais. Por exemplo, não é obrigatório que se fale de feminino ao falar de rosa. Mas, então, que outros efeitos e relações da cor poderíamos esperar? O sistema das cores é um sistema de ação direta sobre o sistema nervoso (DELEUZE, 2007, p. 58), ao mesmo tempo em que se constitui como estrutura ou suporte, comportando intrinsecamente zonas de vizinhança, modulações e acordos entre

tons. Tal sentido da cor se percebe através de uma visão háptica, simulando sensações como a vibração e a tatilidade do olho.

Hélio Oiticica, com seus *Relevos Espaciais e Bilaterais*, criou um modo de “fazer a pintura girar no espaço e, graças à fusão orgânica dos elementos cor, estrutura, espaço e tempo, fazer da obra um fenômeno único, total, pleno” (HUCHET, p. 96). Uma cor assignificante seria, portanto, a cor com valor de unicidade e espacialização. Em sua obra, Oiticica trabalhou com a cor em forma de pigmento, diferente do que se quer pensar aqui com o uso da luz luminosa, ainda assim seu pensamento auxilia na compreensão do percepto da cor. A matéria bruta pigmentar é palpável, como a tinta e o pó; já a luz-cor pinta o espaço através de uma materialidade visível-invisível que se espalha.

A cor não é simples atributo das coisas, mas é, sobretudo, estrutura e, por isso, possui um caráter vivencial. Na obra do artista brasileiro, cor e estrutura são elementos inseparáveis assim como tempo e espaço. Esses quatro elementos - cor, estrutura, tempo e espaço – são, para Oiticica, dimensões de um único fenômeno. A cor aparece, portanto, como um problema a ser investigado no que tange a ativação do corpo do sujeito no mundo. (MONTEIRO, 2018, p. 40)

A noção de espalhamento, uma das categorias presentes em instalações com luz-cor, atinge todos corpos presentes (objetos, pessoas, outras obras, estruturas arquiteturais) e não se tem escolha, sua pura presença é visível e o olho é o órgão destinado a essa presença (DELEUZE, 2012). A cor emitida pela luz é recebida por cada coisa conforme sua superfície e imaginário, e assim como a natureza, a cor transforma-se em uma ideia e uma presença. Quando isso ocorre se torna impossível visualizar os limites, e a proximidade incorpora elementos do todo. Mas uma cor basta? A cor aparece como a primeira imagem, pois sem definições e limites, o mundo é percebido como manchas de cores e tons. As marcas da luz-cor na retina adquirem o valor de memória do corpo.

1.3 Imersão no espaço via corporeidade

O Sol, a 149, 6 milhões quilômetros de distância da terra, emite luz e calor capazes de afetar nossos corpos. A estrela central do sistema solar penetra em nossos poros e não só esquentando o corpo como ativa a produção de determinados hormônios. O efeito de um corpo sobre o outro é um *affectio*, e o calor do sol pode tanto me preencher quanto me repelir (DELEUZE, 2011). São passagens e variações contínuas de um corpo para outro, e assim percebemos e sentimos as cores, as distâncias, os calores. A imersão do corpo no ambiente instalativo coloca as partes em relação, criando ou destruindo dinâmicas estruturais da percepção do espaço. Por isso Deleuze (2007) traz a ideia de que “a cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar”.

Por outro lado, a luz precisa de um meio para se propagar e a massa do espaço faz chegar aos poros essas partículas aparentemente imateriais. O efeito se dá na relação, na associação de ambos, luz e corpo. Isso vai de encontro novamente as ideias de Oiticica acerca das relações como cor-pela-estrutura+espaço+tempo, estrutura-pela-cor+espaço+tempo, tempo-pela-estrutura+espaço+tempo (HUCHET, 2012, p. 97). Trata-se de uma instituição simbólica do corpo espacializante. As relações que proponho poderiam ser esquematizadas de forma similar: luz-cor-pelo-corpo+espaço, corpo-pelo-espaço+cor+luz, espaço- pela-luz+corpo+cor.

A luz já não é refletida ou absorvida pelos corpos que produzem sombra, ela torna os corpos transparentes ao revelar-lhes a “estrutura” íntima (fabrica). (DELEUZE, 2011, p. 181)

O elemento que diferencia a instalação de outras linguagens da arte parece estar ligado a uma tridimensionalidade incorporante, pois o corpo está dentro de um ambiente. A testemunha deste mundo é um visitante espaço-temporário que se faz presente de corpo inteiro. Não existe frente e trás, em cima e embaixo, mas um todo imersivo em que os limites da experiência sensorial se perdem. Huchet, ao falar da instalação *Yellow Room* (1973) de Bruce Nauman, nos trará a ideia de que uma fenomenologia do espaço se desenvolve simultaneamente a uma fenomenologia do corpo. Nauman trabalha com a luz

em espaços que transfiguram a percepção do próprio corpo, corredores estreitos, espaços triangulares. O organismo se torna virtualmente parte da obra, entregue, relançado e acelerado por tal expansão ilimitada da cor no espaço.

Ao se tornar parte da obra, o corpo na instalação pode inverter seu papel a ponto de não saber mais se é a luz que o atinge ou se é o corpo que atinge a luz. O ar e o vazio entre a luz amarela e a estrutura do ambiente também fazem parte deste enlace ou corpo-a-corpo (DELEUZE, 2010). Qual a zona de indiscernibilidade da arte e da experiência? As extensões que se colocam entre eu e o mundo que dão acesso à sensação: não é só a luz e o corpo, mas os planos presentes advindos da arquitetura e do regime da cor.

1.4. Re-existência da luz-cor em tempos de distanciamento

É sempre um corpo que faz sombra a um outro corpo. Por isso conhecemos os corpos pela sombra que fazem sobre nós, e é por nossa sombra que nos conhecemos, a nós mesmos e ao nosso corpo. Os signos são efeitos de luz num espaço preenchido por coisas que vão se chocando ao acaso. (DELEUZE, 2011, p. 180)

Como a instalação pode seguir afetando os corpos mesmo não podendo se expressar na sua totalidade presencial? A vídeo-instalação *Yes, there will be singing* (2020) da artista Diana Thater (1962, San Francisco) responde a esta pergunta ao estruturar um ambiente em uma localização remota, acessível vinte quatro horas por dia. Além da luz, a obra inclui a transmissão por vídeo, som e uma referência direta ao seguinte poema de Bertolt Brecht, escrito no final dos anos 30: “Nos tempos sombrios. Também haverá canto? Sim, também haverá canto. Sobre os tempos sombrios.”

A artista coloca a arquitetura existente na descrição dos materiais da obra, enfatizando a ideia de que a instalação se faz no acoplamento do espaço com as luzes e com os sons. A escolha pelo som do

canto de uma baleia, mais especificamente a baleia de 52 hertz, atribui mais uma camada de sentido. Conhecida por ser a baleia mais solitária do mundo, seu canto é mais alto do que o das outras e, por isso, sua frequência é única e sem resposta. Neste momento em que a proximidade física ainda é algo a ser evitado, o trabalho reflete a necessidade das relações através de um espaço preenchido pela matéria sonora e luminosa. As câmeras em 360 graus foram programadas pela artista para que mudassem automaticamente de uma para outra, dando a sensação imersiva de estar girando. A transmissão ao vivo também incluiu uma performance sonora de encerramento, em que um músico interagia sozinho com o ambiente instalativo.

Lucia Koch (Porto Alegre, 1966) conhecida por trabalhar com luz, filtros e questões dos espaços em si, realizou recentemente o trabalho *Vento* (2019), no Edifício Península (Porto Alegre, RS), em que foram instaladas cortinas coloridas em degradê ao longo de 7 andares. Próxima à beira do Guaíba, a instalação gera constante movimentação dos tecidos coloridos pela ação do vento. Esta obra acontecimento parece criar uma síntese úmida e fluida entre sistemas naturais e artificiais num fluxo sensorial-conceitual, que propõe uma vivência para a psique-corpo-cosmos. Já João GG (Porto Alegre, 1986) trabalha com a representação de paisagens e cenografias através de esculturas que lembram rochas supersaturadas instaladas em ambientes junto com lâmpadas de led. O artista afirma trabalhar de maneira intuitiva, sem projetar especificamente, e chega num resultado *pop* e complexo que traz conceitos como cenografia e vitrinismo.

Lucia Koch (1966, Porto Alegre), Diana Thater (1962, San Francisco), Carlos Cruz-Diez (1923-2019, Argentina), Cerith Wyn Evans (1958, Llanelli), Olafur Eliasson (1967, Copenhagen), Dan Flavin (1933-1996, Nova Iorque), Bruce Nauman (1941, Indiana), Julio Le Parc (1928, Mendoza), James Turrell (1943, Califórnia) e Nanda Vigo (1936-2020, Milão) são alguns dentre diversos artistas que trabalharam ou trabalham com o uso da luz em instalações. Tendo em vista a importância da experiência na escrita, este texto deu preferência às obras vistas presencialmente, capazes de marcar o corpo no espaço.

1.5. *Ego sum lux mundi*

O objeto está lá no fundo, é verdade, mas o brilho vem ao meu encontro, é um acontecimento do meu olhar e do meu corpo, o resultado do mais ínfimo - íntimo - dos meus movimentos. (DIDI-HUBERMAN, 2001)

Ego sum lux mundi, em latim, significa “Eu sou a luz do mundo”. Didi-Huberman em *O homem que caminhava na cor* (2001) reflete a questão da luz e da cor a partir de experiências na arte, começando com uma caminhada no deserto, percebido como um monocromo gigante onde os corpos procuram pelos seus despovoamentos. Esse deserto esvaziado, espaçoso e monocromático é o espaço visual ideal para entender o poder da ausência.

Depois do florescimento da ausência do deserto – e do desejo –, a caminhada segue pela luz e o autor traz a ideia de uma instalação ritual, onde o brilho das superfícies vai ao encontro do espectador de modo inesperado, pois dependia de sua perspectiva, posição do corpo e ritmo de caminhada. A reflexão volta ao tempo da Idade Média e pensa o espaço da basílica, um espaço arquitetural da antiguidade romana considerado sagrado, e que serviria como uma materialização do desejo de ver o Ausente.

Altar como ponto focal, lugar visual mais saliente, o lugar simbólico mais pregnante: espaço tabular doador de sacramento, superfície de intersecção com o deus, superfície de eficácia litúrgica, ou mesmo milagrosa, área central da esperança, ou até da concessão de graças. (DIDI-HUBERMAN, 2001)

A ideia de uma visualidade inventada que nutre a curiosidade do visível e a paixão da sua própria iminência (*praesentia*) me transpõe para minha poética: Estaria eu dando um suporte visual – com objetos, luzes e cores – ao desejo do corpo em encontrar o sentido de sua própria existência?

Nas caminhadas seguintes, sobre a cor e sobre o espaço, Didi-Huberman trata da produção do artista James Turrell (1943, Califórnia – EUA). O artista iniciou seus experimentos com o espaço e a luz no

hotel *Mendota*, retirando todos os móveis e cores das paredes, e fechando as aberturas para a rua. Desse modo, teria criado zonas abertas para concretizar a cor atmosférica. Turrell¹ expõe seus trabalhos não só em galerias de arte, mas vende trabalhos para celebridades e realizou parcerias com músicos, criando cenários para videocliques, ou seja, circula por diversos meios *pop*. Seu trabalho sintetiza um modo de ver contemporâneo fascinado pelos *entres*, e lida com tecnologias como os LEDs computadorizados, dando a ver uma luz muito mais intensa do que aquelas advindas de projeções.

Na obra de Turrell, portanto, fica evidenciada a ideia de Bergson de que a imagem é luminosa ou visível em si mesma (DELEUZE, 1983). O que dá força a essas figuras de luz é justamente o meio que limita seu espalhamento, ou seja, o *écran* negro que impede que ela se propague em todas as direções. Opondo-se a uma visão fenomenológica, a luminosidade muda de direção: vai da coisa ao sujeito.

E assim, o olho está e é luz. Ele recebe partículas em sua placa receptora, elas tateiam a retina, aguçando operações capazes de afecção. Não é possível medir o alcance háptico da luz-cor, mas ela possui qualidades que são sentidas imediatamente. *Estrutura* traz a luz e a cor enquanto evento sensível sintético que se manifesta no espaço. A transmissão começa com as luzes desligadas, sendo ativadas uma a uma, na construção de um aparato de linhas abstratas que emanam e preenchem o espaço, organizando-o através de coordenadas do corpo. As cores se tocam e podem perturbar o olho devido à violência da luminosidade, remetendo ao vício em imagens exteriores a si e o fascínio pelas telas e ambientes iluminados artificialmente. O fundo verde é entendido como suporte e transporte para outras camadas alisadas do espaço virtual. A luz não só transforma o espaço, como cria ambientes. Entre o fluxo e o corte da ação, se faz uma estrutura de luz, cor e corpo.

Estrutura (2020) foi transmitida ao vivo pela plataforma Zoom, no dia 24 de junho de 2020, juntamente com trabalhos de outros artistas na exposição *E-transmutáveis*, com organização da Profa. Dra. Tetê Barachini. O público acompanhava pelas suas telas a ação de montagem feita por mim. Sozinha em

..... o

¹"A luz é uma substância poderosa. Temos uma conexão primária com ele. Mas, para algo tão poderoso, as situações para sua presença sentida são frágeis. Eu formo tanto quanto o material permite. Gosto de trabalhar com isso para que você sinta fisicamente, para que sinta a presença da luz habitando um espaço. Gosto da qualidade da sensação que não é sentida apenas com os olhos." James Turrell

meu ateliê, apenas eu encontrava-me imersa nesse ambiente de luz-cor. No fim da transmissão, percebi que vários insetos voavam perto das luzes. Pensei, então, que a arte também afeta corpos não-humanos. Como a estrutura se comportaria num outro ambiente? Provavelmente, de forma que os corpos pudessem andar em volta dela, como fizeram os insetos que confundiram a luz-cor com a luz da lua.

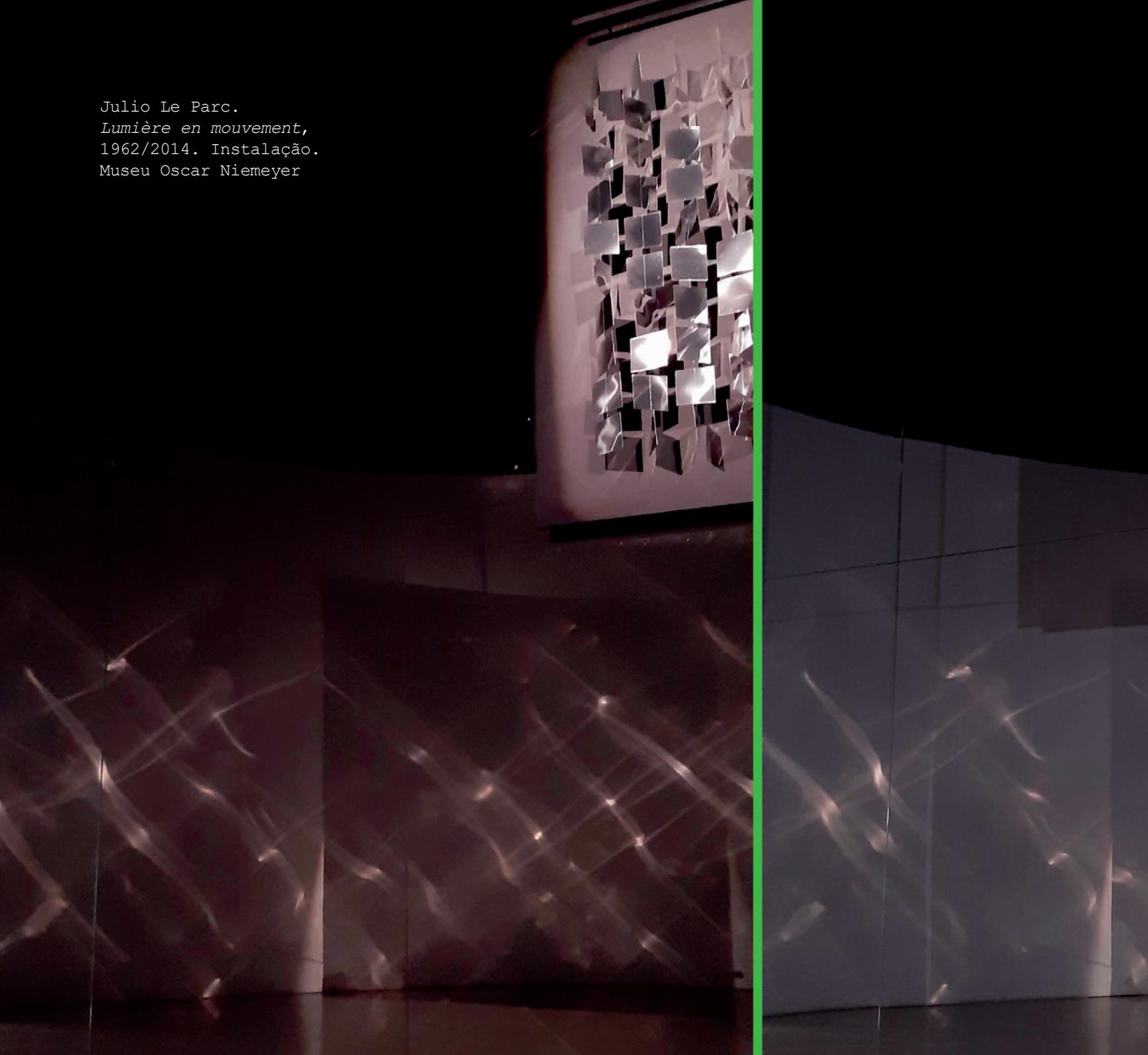
Optei por montar a instalação enquanto a transmissão online acontecia, pois senti a necessidade de um gesto no presente, de uma ação que mostrasse que tal ambiente depende da experiência háptico-visual. Na plataforma, o público só poderia ver num pequeno quadrado de sua tela por isso também quis utilizar a cor verde, que é o tom mais percebido pelo olho humano, e uma quantidade expressiva de luzes. A saturação em excesso seria uma forma de marcar e fazer vibrar a retina, mesmo que no ambiente digital. Começar com as luzes desligadas também coloca em questão a questão da escuridão. Para Goethe, se a luz desaparecer, as cores desaparecem, mas se a escuridão desaparecer, as cores desaparecem também. Portanto, é a luz e a escuridão juntas que criam cores e tornam o mundo reconhecível.

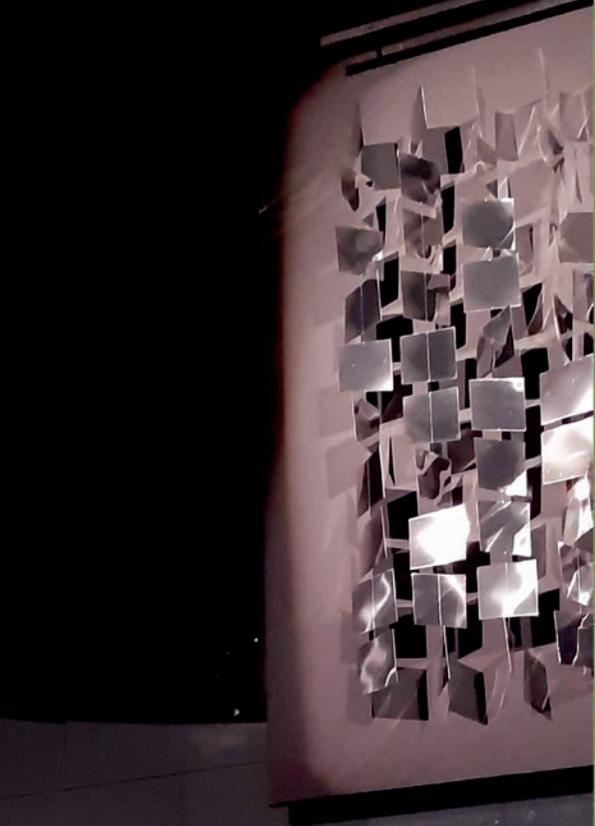


Yayoi Kusama. *I'm here,
but nothing*, 2000
(Inhotim - MG)



Julio Le Parc.
Lumière en mouvement,
1962/2014. Instalação.
Museu Oscar Niemeyer





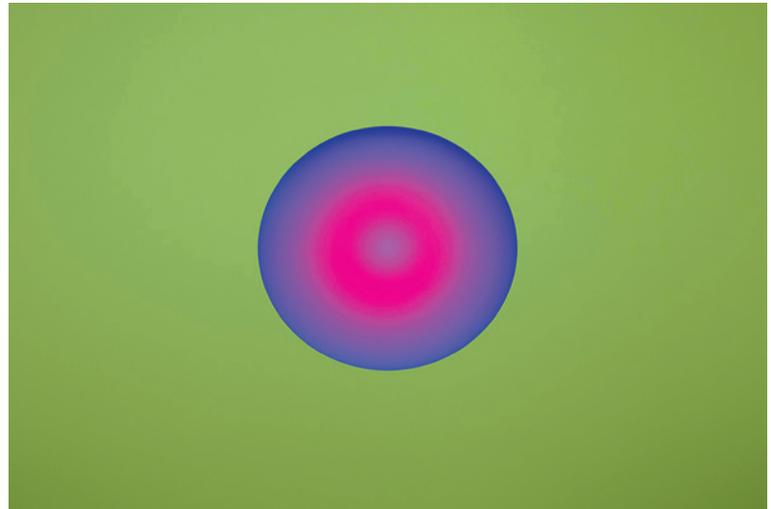


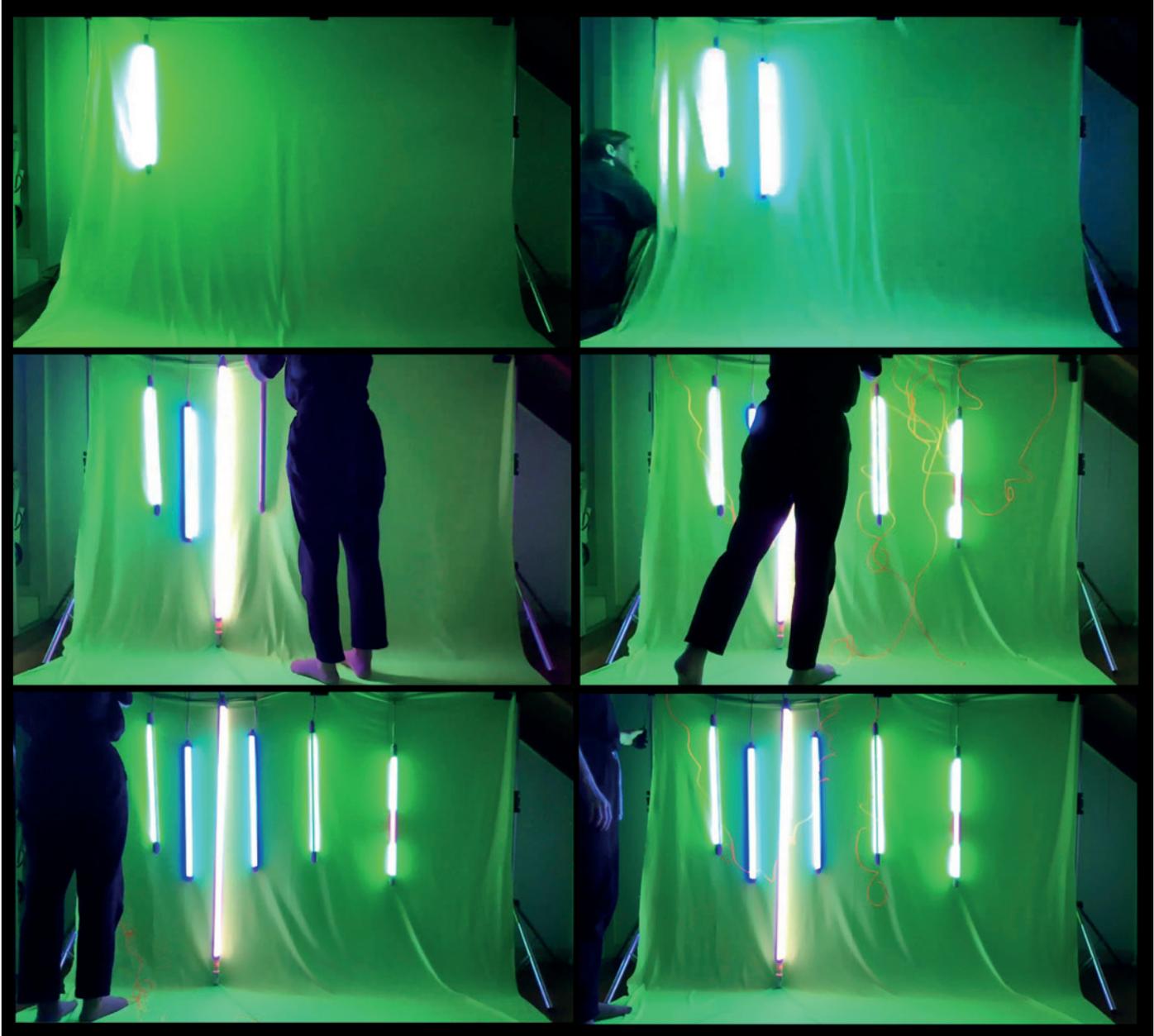
Bruce Nauman. *Yellow Room* (Triangular), 1973, in Museo Picasso Málaga's exhibition. (disponível em: <https://www.museopicassomalaga.org/en/temporary-exhibitions/bruce-nauman-rooms-bodies-words>)

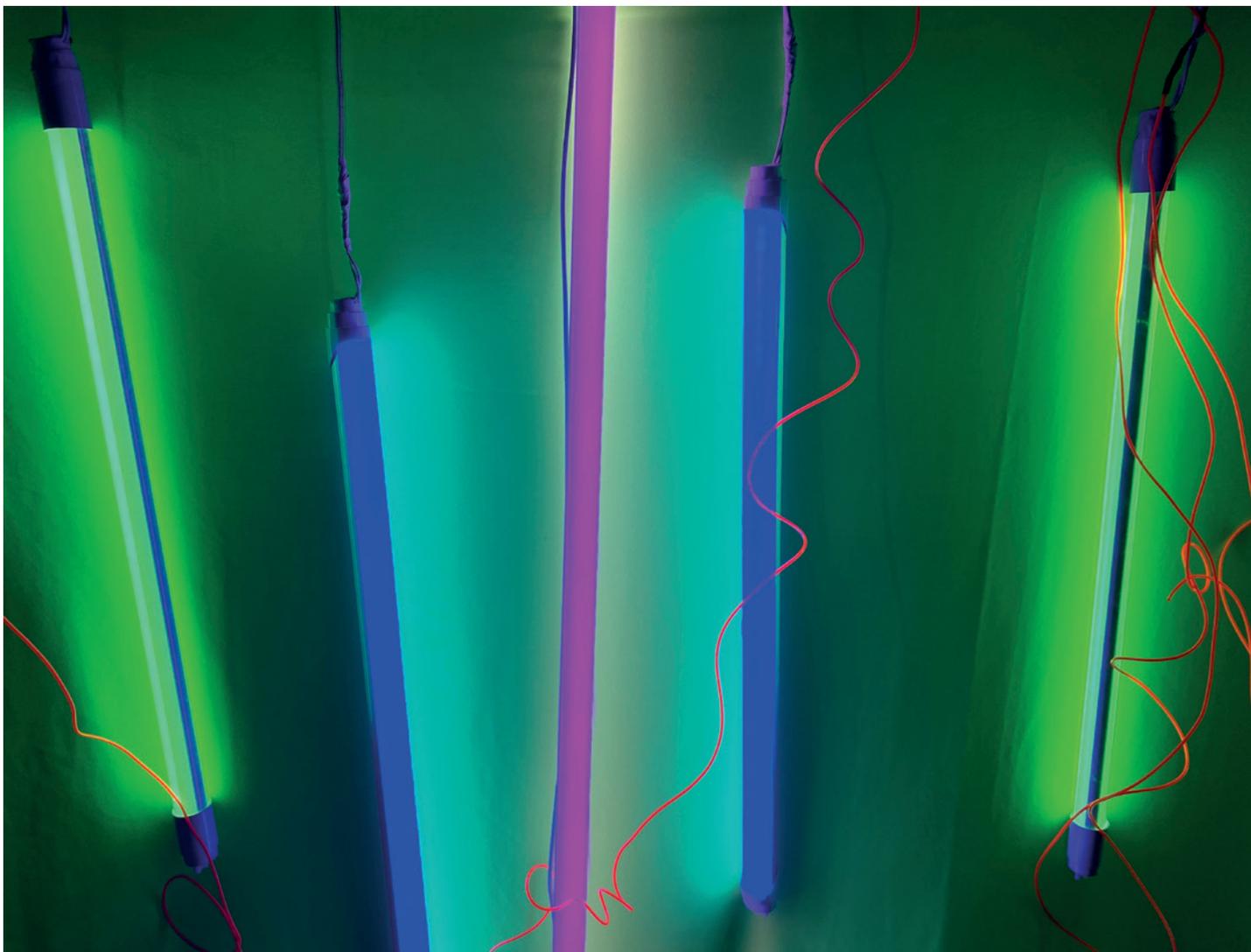
Diana Thater. *Sim, haverá canto*, 2020. Transmissão ao vivo. Quatro (4) câmeras de vídeo, quatro (4) alto-falantes, luzes teatrais e arquitetura existente. Foto de Fredrik Nilsen.



James Turrell, *Circular Glass Series*, 2020. Glass, computerized LED, Aluminum, Corian | Diameter 120 cm | Frame 232.5 x 42 cm | Runtime 1 hour 59 minutes | Photo: Florian Holzherr







Ana Alice. *Estrutura*, 2020.
Instalação e performance para a câmera.

LISTA DE IMAGENS

- 1| Yayoi Kusama. *I'm here, but nothing*, 2000. (Inhotim - MG)
- 2| Julio Le Parc. *Lumière en mouvement*, 1962/2014. Instalação. Museu Oscar Niemeyer.
- 3| Bruce Nauman. *Yellow Room (Triangular)*, 1973, in Museo Picasso Málaga's exhibition.

(disponível em: <https://www.museopicassomalaga.org/en/temporary-exhibitions/bruce-nauman-rooms-bodies-words>)
- 4| Diana Thater. *Sim, haverá canto*, 2020. Transmissão ao vivo. Quatro (4) câmeras de vídeo, quatro (4) alto-falantes, luzes teatrais e arquitetura existente. Foto de Fredrik Nilsen.
- 5| James Turrell, *Circular Glass Series*, 2020. Glass, computerized LED, Aluminum, Corian

| Diameter 120 cm | Frame 232.5 x 42 cm | Runtime 1 hour 59 minutes | Photo: Florian Holzherr
- 6| Ana Alice. *Estrutura*, 2020. Instalação e performance para a câmera. (disponível em: <https://youtu.be/YbbR-eGCmEw>)



Ovulação

2

Cada um passa por tantos corpos em cada um. (DELEUZE; GUATTARI, 2012)

Como os cardumes se organizam? Como milhares de peixes nadam juntos sem se bater? A formação de cardumes seria um comportamento advindo da adaptação evolutiva, que facilita a defesa do grupo e a reprodução da espécie. Um cardume nada como se fosse um único indivíduo. Sem um líder, eles se coordenam pelos peixes mais próximos, através do contato visual e da sua linha lateral (um órgão que sente mudanças na pressão da água). Em 2019, no *Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre*, realizei em conjunto um exercício de cardume: 20 pessoas encostadas se movimentando a partir da percepção do coletivo. Não era uma tarefa nada fácil, e o mais comum era que alguns quisessem definir um líder, alguém que desse início ao movimento para que os outros o seguissem. Mas a questão não era sobre ter um líder: era sobre se sentir como peixe e ativar as camadas sensíveis do corpo em fusão com outros corpos.

O modo possível de estar em coletivo hoje corresponderia à situação de estar conectado à internet, já que o contato físico, de uma hora para outra, virou um risco à saúde pública. Já vínhamos

adentrando essa era em que se passa mais tempo diante de uma tela do que diante de pessoas ou de experiências reais. Não significa que estar diante de uma tela não seja real, mas é diferente. “Não apenas eu é um outro, mas é uma multidão de modalidades de alteridade.” (GUATTARI, 2012, p. 111). Nas redes, podemos ser muitos ao mesmo tempo, parece que o cardume veio parar dentro de nós: cardume de eus vagando pelo espaço virtual. Mas será que essas alteridades conseguem se organizar tão bem? A sensação é que alguns eus perderam o órgão da linha lateral e passaram a colidir uns nos outros, desorganizando esse uno que muitas vezes é uma demanda do mundo exterior. Porque existir enquanto sujeito exige também uma unicidade. Já enquanto artista e pesquisadora, ter um nome, seria preciso ter uma história e uma trajetória consolidada, ainda que todas as provas de uma existência sejam frutos de relações e agenciamentos.

No momento de pandemia mundial, tais relações e conexões voltaram-se ao espaço digital. Muitos artistas começaram a lançar plataformas online de divulgação, venda e acompanhamento de processos. Um pouco antes da eclosão da pandemia, eu havia iniciado um experimento com colagem digital a partir do autorretrato e imagens encontradas na internet. Apesar de não ter dado muita importância para esse projeto, ele acabou estabelecendo um diálogo com o isolamento. A vontade de estar em outro lugar ou a vontade de se ver em outro contexto prevaleceu. Existir em outras camadas possíveis, viajar no mesmo lugar, tudo a partir de tipos de corte no espaço, uma possibilidade do recorte e da autoficção. O único contato possível seria o da imaginação.

Em contraposição a este trabalho com imagens, sentia muita falta de estímulos que não fossem visuais. Comecei, ao fechar os olhos, a imaginar todo o bairro, toda a cidade, todos os caminhos que meu corpo já percorreu. Lygia Clark, no texto *Breviário sobre o corpo*, se referindo ao próprio corpo, diz o seguinte: “não tenho memória, minhas lembranças são sempre relacionadas com percepções passadas apreendidas pelo sensorial.” Fiquei pensando até onde eu poderia ir de olhos fechados, só através dessa memória do corpo - resquício sensível marcado no território da vivência. Mas, mesmo assim, ao fechar os olhos, minha base imaginativa é muito mais visual. Parece que para ativar outros sentidos, precisamos estar diante de um acontecimento. Um toque, uma textura, um cheiro tudo ativa a memória de outro toque, outra textura, outro cheiro. Me sinto fechada em mim mesma.

Aulas, reuniões e encontros virtuais. Seguimos fazendo as coisas que temos que fazer, mas o silêncio em tais ambientes é ensurdecedor. Sinto que ninguém quer falar, só se pensa em uma coisa: o absurdo do presente². Passo dias tentando colocar pra fora uma escrita automática, imagens intuídas, posts em diferentes redes sociais. Percebo que não tenho muito o que pôr pra fora. Afinal, pouca coisa acontece no campo da matéria e o tempo se expande como uma linha contínua e infinita. Não faz sentido dar bom dia nem boa noite. Ainda assim, informações me atravessam e existem momentos de produção desenfreada depois de muito tédio. A criação se efetua a partir de um bloqueio até que toma corpo: uma poética se expande a partir do bloqueio e da subtração.

É a partir de uma redução, um corte, um direcionamento, que penso a questão da cor e do corpo em minha poética. Trabalho com as cores em blocos, isolado e aprofundo uma a uma para entender a sua potencialidade. Depois de um bom tempo imersa na cor rosa, descobri sua cor oposta: o verde. Tenho trabalhado com esse tom de verde *chroma-key*, no sentido do transportar-se para outro lugar. Além desse sentido, o verde é a cor melhor percebida pelo olho humano, portanto, sua percepção se dá num nível estrutural da cor. Hélio Oiticica tratava dessa noção que quebra com o caráter representativo e simbólico na arte. Sentir o verde além do que ele pode tratar ao nível racional. As cores, muitas vezes, remetem a clichês, posições políticas, efeitos psicológicos, mas a Grande ordem da cor de que tratava Oiticica nasce de uma necessidade existencial, que supera ou se eleva acima do cotidiano.

Tomemos um exemplo como o da cor, dos pássaros ou dos peixes: a cor é um estado de membrana, que remete ele próprio a estados interiores hormonais; mas a cor permanece funcional e transitória, enquanto está ligada a um tipo de ação (sexualidade, agressividade, fuga). Ela devém expressiva, ao contrário, quando adquire uma constância temporal e um alcance espacial que fazem dela uma marca territorial ou, melhor dizendo, territorializante: uma assinatura. (DELEUZE;GUATTARI, 2012, p. 127)

²*"L'image webcam est muette, comme si, encore une fois, l'intime était l'isolement, le non-bruit, le silence ou plutôt une des espèces pauvres du silence. aussi appelle-t-elle de la parole, c'est-à-dire de l'écriture: l'image s'accompagne de bandeaux sur lesquels s'inscrivent date, heure, nom du site et quelquefois des indications sommaires: <je suis sortie>, <je vais à la fac>, <on part pour quelques jours, mais la cam'reste branchée>, etc."* (CAUQUELIN, 2002, p. 64)

Pretendo realizar uma auto-operação sensorial a partir da luz, da cor e do deslocamento. Criar territórios de abstração, onde a água escorre em meus pensamentos. O contexto político carrega o corpo de informações, o paradigma representativo neurotiza comportamentos e anestesia grupos com uma falsa consciência. Qual seria o espaço do poético na distopia do presente? Como produzir uma obra que não se feche em si mesma? Tais questões seguirão em aberto, na busca de um trabalho que enuncia não uma grupalidade forçada, mas uma grupalidade de caráter reflexivo: mostrando a própria face do Outro e os modos de produção do seu desejo. Minha intenção é a de fazer da obra um canal de passagem de desejos coletivos, em um movimento que pode ser tanto perigoso quanto provocativo.

2.1. Desejante, imanente e múltipla

Em 2019, comecei a fazer aulas de dança contemporânea com Eva Schul³. Foi onde aprendi diversas formas de estudar enquanto dançava, e dançar enquanto estudava. Eva repetia diversas vezes a ideia de que dançarinos não são mágicos, eles precisam dos apoios do chão e da própria estrutura do corpo em relação ao peso da gravidade para realizar determinados movimentos. Tratava-se, para ela, de uma questão da física mecânica. O importante era realizar os movimentos sem tensões, mesmo quando se faz necessário empreender força. Levei essa ideia para o campo do pensamento: como estudar sem tensão, como encontrar um problema de pesquisa sem tensionar desnecessariamente. Conforme Basbaum,

Tornar-nos conscientes de que a mecânica que produz imagens na arte depende também de outro processo maquínico, notadamente da hibridização do corpo com certos objetos, de modo específico: deixar a mente-corpo ser invadida e pressionada pelas forças sensoriais-conceituais. (BASBAUM, 2013, p. 48)

³Eva Schul (Cremona, 3 de fevereiro de 1948) é bailarina, coreógrafa e professora brasileira. Atualmente ministra aulas de dança moderna e contemporânea, introduzindo conceitos aprendidos com a técnica de Martha Graham (1894-1991).

A dança me fez questionar sobre a utilização de tantos objetos, visto que a principal matéria era o próprio corpo. Toda minha fase rosa foi aos poucos mudando de cor, e comecei a migrar para outros tons e dinâmicas. Comecei a confiar mais no corpo, na ação e no coletivo. Nesse mesmo ano, participei de três exposições. A primeira foi a Registro n.3, na Casa Baka, e minha proposta se direcionou para uma ação de colação de lambes na abertura da exposição e, depois, pelo bairro cidade baixa com um grupo de amigas: Camila Elis, Gabriela Heberle e Luísa Prestes. Nessa ação da *Reorigem*, convoquei meus próximos e senti que enquanto artista eu simplesmente dava passagem aos fluxos. Vestindo um vestido feito por Mariani Pessoa, pedi que a ação fosse fotografada por Kim Costa Nunes, que além das fotos produziu a balaclava que utilizei no dia da ação. Eu não estava sozinha, ainda que fosse meu corpo colando aquela imagem apropriada, em uma releitura da pintura *A origem do Mundo*, 1866 de Gustav Courbet completamente em outro contexto: o da rua. Apesar de não ter usado a luz nesse trabalho, o acaso fez com que a obra performativa *A arte tá morta, a arte tá top* do artista Henrique Fagundes, que continha luz fluorescente, atingisse as minhas serigrafias recém coladas. Uma questão apareceria aqui: A luz persegue a cor ou a cor persegue a luz?

Não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação (por 'agentes coletivos' não se deve entender povos ou sociedades, mas multiplicidades). Ora, o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 65-66)

No livro *O lobo da estepe*, de Hermann Hesse, escrito em 1927, o protagonista é um homem intelectual em crise existencial, que tenta encontrar algum respiro na sociedade moderna, mas acredita que nele habita um Lobo que o impede de fazer parte das convenções sociais. O autor inicia o livro trazendo a problemática da alma, e afirma que ela não seria dividida em duas, como pensava o protagonista, mas em milhares de seres, personalidades, e papéis sociais. Então, ao longo do livro, o que acaba por constituir o protagonista são os encontros com outras pessoas. Por fim, uma cena épica acontece num Teatro Mágico, onde ele encara diversas portas, ou seja, máscaras possíveis para vivenciar o mundo. A questão mais marcante pra mim na obra, e que se repercutiu em minha poética, foi justamente a da multiplicidade do sujeito: somos formados por multidões. Enquanto artista, saber se relacionar com o mundo e

dissolver-se nele é fundamental. Vejo a arte como processo que acelera essa desindividuação.

Entendo que sou muitas em uma só. A partir dessa reflexão, trago alguns pontos presentes no capítulo *Um só ou vários lobos?*, de *Mil Platôs 1*, escrito por Deleuze e Guattari (2011), pois pensar a grupalidade é pensar os problemas de povoamento no inconsciente. Adentrando uma crítica à psicanálise, os autores começam falando que Freud não entendia nada sobre lobos e nem sobre ânus, visto que tinha o talento de preencher o vazio com associações. O “homem dos lobos” seria logo curado. A partir disso, colocam-se as diferenças entre o neurótico e o psicótico, sendo o primeiro guiado pela representação das coisas e o segundo pela representação das palavras. Adentrando essa arte do inconsciente que seria a arte das multiplicidades molares, Freud insistiria, para Deleuze e Guattari, nas unidades molares, sempre retornando a problemática a questões familiares e sexuais, ignorando que os lobos andam em matilha.

Franny ouve uma emissão sobre lobos. Eu lhe digo: gostarias de ser um lobo? Resposta altiva é idiota, não se pode ser um lobo, mas sempre oito ou dez lobos, seis ou sete lobos. Não seis ou sete lobos ao mesmo tempo, você, sozinho, mas um lobo entre outros, junto com cinco ou seis outros lobos. O que é importante no devir-lobo é a posição de massa e, primeiramente, a posição do próprio sujeito em relação à matilha, em relação à multiplicidade-lobo, a maneira de ele aí entrar ou não, a distância a que ele se mantém, a maneira que ele tem de ligar-se ou não à multiplicidade”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 55)

Imaginei um sonho esquizofrênico que introduz tais problemas de povoamento no inconsciente. As vibrações (da cor, do som, de substâncias químicas, de repetições de gestos) que me levam para outras camadas do real trazem a superfície as estruturas da minha percepção: meu olhar sobre o mundo só é meu porque muitos outros olhos enxergam também. Assistir os limites de cada coisa se dissolverem, ao mesmo tempo em que se sabe a origem de cada gesto que atravessa o corpo. Enquanto falo, por um momento, sinto que minha voz é a mesma da artista Fabiana Faleiros ou *Lady Incentivo*, com a qual havia recentemente feito o curso *Minha tese* começa assim, o que me leva a pensar o quanto incorporamos gestos alheios sem nos perceber. Outra questão que vem à tona é a da posição, do movimento e da repetição de gestos, que ativam determinados

estados do corpo. Isso fica nítido numa mesa de jantar, por exemplo, onde cada pessoa ocupa um lugar em relação aos outros e ao espaço. O quanto o modo de sentir e se expressar não estaria associado ao lugar-coordenada que seu corpo ocupa? Outra forma de observar essas ativações seria pelo movimento: caminhar rápido com as mãos na cabeça de um lado para outro num espaço fechado, ato que pode desencadear neuroses ou psicoses, parte de um inconsciente molecular. A noção de espaço e tempo está diretamente relacionada à capacidade cognitiva. Uma sala com o pé-direito baixo dá a sensação de imersão, enquanto um pé-direito alto se aproximaria mais da ideia de imensidão. Outro ponto: a posição do corpo em relação à presença de outros corpos. Imagine duas pessoas numa sala vazia e enorme, cada uma em uma extremidade, sendo que aos poucos elas vão se aproximando, e o espaço vai se reconfigurando a partir desse encontro. A presença dos corpos, não necessariamente humanos, altera a percepção espaço-temporal dos acontecimentos.

Produzir um corpo sem órgãos: um corpo vivo e fervilhante que expulsa o organismo e sua organização (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Entender que o buraco não é uma ausência, mas partículas que andam rápido demais. Essas são mais algumas questões neste capítulo que introduz o universo de conceitos desses autores, e que me pareceu ter relação com as ideias contidas no romance de Herman Hesse, *O Lobo da Estepe*. Ao fim, Deleuze e Guattari falam da importância de pensar a partir da zoologia, modo de descentralizar os conceitos do domínio do humano, característica da filosofia pós-estruturalista que abre caminho para o pensamento das multiplicidades e do corpo em relação ao seu entorno.

2.2. Encontrar o outro através da interface das telas

Hoje vivemos um momento completamente diferente. A regra passou a ser, em um determinado momento, a de ficar em casa e a exceção, a de estar à toa na rua. Ainda não consigo prever quais os efeitos do isolamento na arte e no mundo, mas com certeza há uma marca profunda se constituindo. A pandemia, o isolamento social, o COVID-19, ou o início do novo século? Me percebo constantemente tentando encontrar formas de estar em grupo, mesmo que

através das telas, o que me levou a um processo experimental com os meios de comunicação *online*.

O espaço cibernético é um espaço de ligações, atravessado de fluxos que transportam mensagens, palavras e imagens e sons com a rapidez cujo nome em linguagem computacional é 'tempo real'. ligações instantâneas, nunca estáveis, evoluindo sem parar, projetadas em uma espécie de vazio, do qual elas seriam, de algum modo, a textura. (CAUQUELIN, 2008, p. 169)

De uma necessidade da presença do outro em minha pesquisa, comecei a frequentar salas de chat *online*. Mas eu não queria falar com uma pessoa de cada vez: queria estar em grupo, um grupo de desconhecidos. São mais raros os chats grupais com vídeo, mas descobri uma plataforma chamada *Tinychat*. Ali pessoas de diversos lugares do mundo se comunicam através da língua inglesa e passam tempo juntos diante das telas. Eu senti como se estivesse em uma festa, uma certa empolgação de ver pessoas nunca vistas e medo da reação alheia. Alguns acontecimentos foram marcantes: entrando diariamente, percebi que algumas pessoas não desconectavam nunca da sala, dormiam em frente a tela e se fossem fazer outra coisa, deixavam-na sempre ligada. Seria isso uma espécie de obsessão em ser visto no seu cotidiano?

Minha ideia era mostrar algumas serigrafias pela câmera para ver a reação dos outros e o que comentariam, mas não consegui seguir nessa plataforma, pois percebi que esse estar em grupo via tela poderia vir a gerar discussões interessantes, mas no geral parecia que as pessoas se comportavam de forma mais agressiva do que em uma plataforma que colocasse apenas duas pessoas em contato. Um experimento social em que as pessoas estão protegidas por trás das suas próprias telas e a única forma de agredir seria pela palavra. Desistindo da ideia do grupo, passei a usar o *Chatroulette*, plataforma que coloca duas pessoas aleatórias em contato com vídeo e áudio. Eu não mostrava o rosto e nem falava, apenas segurava a serigrafia *Reorigem do mundo*, uma releitura da pintura *L'Origine du monde* (Gustav Coubert, 1866) feita por mim, enquanto gravava a reação do outro. Um fato curioso foi o de que diversos homens faziam um sinal de gostei com a mão e ficavam bastante tempo tentando entender o que acontecia, enquanto as mulheres não ficavam nem um segundo ali. O que será que a imagem despertou que seria insuportável ou descartável? A reação que mais me marcou foi um homem mais velho que começou a mostrar imagens de volta, que depois vi que eram vinis (um deles de músicas do folclore curdo).

Fora do espaço cibernético, essa diferença nas relações entre grupo e entre duas pessoas constitui-se o tema do trabalho de Marina Abramovic. Na performance *Rhythm 0* (1974), a artista convidou a plateia a fazer o que quisessem com o corpo dela usando um dos 72 objetos dispostos numa mesa. Conforme relatos, a performance começou calma, mas chegou um ponto em que alguém resolveu apontar uma arma para a artista. Começou, então, uma briga entre o público. Já a performance *The artist is present* (2010) reconfigura a interação para que apenas uma pessoa de cada vez possa sentar-se e olhar nos olhos da artista. Abramovic relata que houve uma abertura muito grande do público e ressalta a força da comunicação através desse gesto simples de olhar um para o outro. Esse modo de estar com o outro se assemelha à lógica do espelho, do reflexo: quando olhamos o outro, vemos nós mesmos. Enquanto num grupo maior, os sujeitos estão mais propensos a desindividuação, uma forma de perda da auto-consciência.

De tais reapropriações coletivas da pulsão depende a possibilidade de constituição de campos favorecedores da emergência de um “acontecimento” - isto é, a emergência de uma transfiguração efetiva na trama social. Esta resulta da germinação dos embriões de mundos que ressoaram entre os corpos e os levaram a unir-se, produzindo um ninho para o nascimento de outros modos de existência e suas respectivas cartografias. (ROLNIK, 2018, p. 142)

Voltando ao estado cibernético, tal perda de auto-consciência pode ser tanto produtiva quanto causadora de reações paralisantes. Me dedico a encontrar a primeira opção em trabalhos de arte que fazem do espaço cibernético seu suporte, podendo ser apresentado no espaço de onde veio ou ganhando corpo presencial, como é o caso do trabalho *Me singing Stay by Rihanna* (2018) de Molly Soda. A artista, nascida em 1989 em Porto Rico, atualmente produzindo no bairro do Brooklyn (NY) faz parte de uma geração que tem como território de sua produção o meio digital⁴.

..... o

⁴“Ces ready-made autobiographiques forment le cœur de sa pratique artistique: son studio est sa chambre, et la seule autre présence visible, un énorme ours en peluche. Comme Amalia Ulman, Molly Soda joue des codes de la féminité: ses tutoriels de maquillage représentent une importante partie de sa production. À côté de cela, elle présente à son public et avec enthousiasme sa bibliothèque de Gif animés composée de champignons dansants et nombreuses tartes tournantes. Il a été maintes fois souligné que les œuvres de Molly Soda relevaient d’une esthétique propre à la quatrième vague féministe, notamment au sujet de ses collaborations avec Arvida Byström, autre artiste webcamériste de l’intime, pour reprendre une expression de la philosophe Anne Cauquelin.” (NACHTERGAEEL, Magali. *Vue sur chambre*

Na instalação, diversas mulheres cantam uma música pop ao mesmo tempo diante de suas webcams, enquanto o título da obra apresenta-se em primeira pessoa. Seria o eu constituído desses milhares de outros que se afetam por uma mesma composição? Cria-se, assim, uma forma de autorretrato que de fato condiz com aquilo que a artista sente, que seu corpo é mais coletivo do que individual. A voz do outro me permite cantar sem ficar constrangida com minha própria voz, pois não há como saber de onde vem cada uma. Além disso, o modo que a artista cria um ambiente instalativo com um trabalho que nasce no espaço cibernético potencializa a imersão em sua poética. O fato de tratar do incorporal e da expressão da interatividade no espaço expositivo reconfigura a forma de se relacionar com a arte. Uma obra que potencializa a performatividade *online*, formando um todo repleto de singularidades. Um vídeo que reúne quarenta e dois solos online de mulheres sozinhas em seus quartos numa mesma tela e som, interrogando a noção de isolamento e do próprio espaço da internet enquanto galeria de arte.

Rancière, em *A partilha do sensível*, fala justamente do regime estético das artes enquanto modo de transformação da repartição dos espaços, pensando a interface entre “suportes” diferentes e colocando o artista como inventor da vida nova. Qual seria a politicidade sensível que posso encontrar nessas formas de partilha estética? A superfície do cibernético, no atual momento pandêmico, é o elemento que tenho em mãos para explorar meus modos de apresentação poética, por isso tantas ficções e enunciações de quase-corpos ainda tentando encontrar sua totalidade.

2.3. Corpo-espelho: desindividuação nas plataformas *online*

Uma nova rede social chinesa vem expandindo seu público através de propostas de danças e dublagem de áudios pelo mundo todo. Inicialmente, o *TikTok* capturou o público infanto-juvenil, porém agora já é possível encontrar uma diversidade de idades e temáticas, sendo a quarta maior rede social do mundo em números de usuários (1,5 bilhão de internautas mensais). O modo de se expressar é diferente do *Instagram*, pois a linguagem principal é o vídeo e não a imagem. São vídeos curtos de até 30 segundos,

a maioria coreografias acompanhadas por músicas pop com batidas graves bem marcadas. Além disso, existem outros modos que não só a dança: como os vídeos POV (Ponto de vista) que são ficções que tratam o espectador como parte da história, e as dublagens de áudios virais normalmente com teor de comédia.

O que importa aqui não é unicamente o confronto com uma nova matéria de expressão, é a constituição de complexos de subjetivação: indivíduo-grupo-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 ressingularizar. (GUATTARI, 2012, p. 17)

Qualquer rede social serve como modelo para pensar a questão da coletividade e da interatividade com o outro, mas o *TikTok* tem uma particularidade que me intrigou bastante: a questão do engendramento do corpo pela dança diante da tela. Os gestos corporais tomam o lugar das palavras e das imagens e cria-se uma outra linguagem que só aqueles que habitam a rede conseguem entender. O que acontece com a subjetividade do *TikToker*? E por que tantas pessoas julgam esse uso do corpo diante da tela como banal e irrisório? São questões que busco elaborar numa proposta que chamo de *Corpo-espelho*, ideia que tomou diversas formas a partir do acontecimento que descrevo a seguir.

A performance que hoje chamo de *Corpo-espelho* começa com o acoplamento de alguns objetos já descritos anteriormente. O corpo-espelho parece ser um espaço-tempo de desindividuação do sujeito, em que me torno aquilo que vejo nas telas ainda que no momento da performance eu não esteja vendo o que passa, mas fazendo do meu próprio corpo dispositivo de acoplamento. Instaurando um novo modo de perceber e de ser percebida.

A última variação da performance *Corpo-espelho* consiste num vídeo em que danço diversas coreografias que aprendi no *TikTok*, porém deslocadas de seus sons originais: uma trilha eletrônica e de sons cotidianos transforma o clima gestual. Sem rosto, faço acontecer esse jogo de movimentos, ações híbridas e vibráteis: o corpo espelho reflete a carência ou a potência do afeto no relacionar contemporâneo. Corpo sem rosto porém repleto de intercorporeidade. Como se ainda existisse instinto

na sociedade midiática, o corpo espelho nada mais é que o ciborgue aberto ao outro. Rolagem infinita de imagens, coreografias e repetições. Qual seria o prazer da tela como extensão de si?

Fazer e ver a si mesmo dançando é um gesto que pode significar tanto entrar num padrão estético quanto potencializar a própria noção do que o corpo é capaz. Dentro das redes, ainda que exista a questão da rede de apoio digital, pode haver uma falsa sensação de pertencimento em que, na verdade, estamos sozinhos com nossos egos. E quase todos estes movimentos são facilmente capturados pelos processos capitalísticos de produção de desejo. Logo, faz-se necessário lembrar que:

A tecnologia não é neutra. Estamos dentro daquilo que fazemos e aquilo que fazemos está dentro de nós. Vivemos em um mundo de conexões – e é importante saber quem é que é feito e desfeito. (HARAWAY, 2009, p. 32)

Portanto, pensar o corpo-espelho e os conteúdos que nos atravessam é uma forma de encontrar respostas para estados da subjetividade coletiva. Penso na imagem *La danse II*⁵, de Henri Matisse, onde 5 seres avermelhados dançam em uma ciranda sobre as cores verde e azul. O primeiro elemento de construção do quadro foi o ritmo. Vejo tal imagem como uma representação do inconsciente e do transporte para outras camadas do real através da repetição. O que isso teria a ver com a subjetividade *TikToker*? A repetição de sons e gestos constitui um *ritornelo* dentro dessa plataforma que envolve os sentidos visuais e táteis. Assim como Deleuze e Guattari (2012) iniciam o capítulo sobre *ritornelos* com o exemplo de uma criança que cantarola uma canção no escuro para se proteger do caos exterior, imagino uma criança repetindo mentalmente os movimentos que aprendeu, criando um território de proteção ou portal para outros lugares. “Cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente” (DELEUZE;GUATTARI, 2012). E aí entende-se como o comum alcança e cria territórios se apropriando de expressões alheias, e quanto mais pessoas aderirem a este gesto/traço/cor/modo mais o território aumenta.

⁵ “E também *La danse*, feita por Matisse para a fundação Barnes, poderia ser considerada um capítulo importante da relação moderna da pintura com o espaço, em que surpreende uma antecipação da instalação. Assim, para ele, o *faire corps avec l’architecture de Matisse* significa ‘traduzir a pintura em arquitetura’. . .” (HUCHET, 2012, p. 7)

Ainda que as produções estéticas estejam se adaptando aos novos modos de expressão via internet, elas ainda parecem se encontrar num pseudo regime da presença, em que a construção de pensamento passa pelos sentidos, ou seja, pelo corpo, mesmo que via telas. Um corpo pode significar qualquer coisa e se faz justamente no resgate das próprias marcas e experiências. Querer ver tanto quanto querer ser vista esmaece a separação do eu com o outro e torna desejável flutuar entre uma multiciplidade de eus possíveis. Fazendo valer a não existência de um eu por trás do que me acontece: “sempre sou, por assim dizer, outro para mim mesma, e não há um momento final em que aconteça meu retorno a mim mesma” (BUTLER, 2017, p. 41). E ainda:

O encontro com o outro realiza uma transformação do si-mesmo da qual não há retorno. No decorrer dessa troca reconhece-se que o si-mesmo é o tipo de ser para o qual a permanência dentro de si prova-se impossível. (BUTLER, 2017, p. 42)

No cenário de isolamento e onipresença digital, alguns se perguntam se o corpo ainda existe. A resposta seria que sim, enquanto máquina operante, que cria e procura meios de expressão para entrar em contato com o outro, ainda que pela sua própria desmaterialização via telas. Instantânea e instável, a telepresença não deixa de assumir seu papel enquanto catalizadora de sensações. O perigo mora na captura desses processos pelo aprisionamento do corpo vibrátil, visto que os meios de comunicação estão minados pelo inconsciente colonial capitalista. No entanto, sempre haverá buracos, desvios, ou aceleradores de partículas a serem descobertos nas partilhas estéticas capazes de protocolar a experimentação. Por isso, me lanço nesse processo de deserção da posição de sujeito, buscando germinar num fazer estético que me incorpora e é por mim incorporado.

2.4. Viralizar é preciso?

Sessenta e sete mil visualizações, dez mil e trezentos *likes*, quatrocentos e sessenta e três comentários: um vídeo meu dançando funk viralizou. Tornar viral quer dizer se propagar rapidamente,

atingir um grande número de pessoas num curto período de tempo. Quantos *likes* uma imagem do meu corpo merece? O corpo é o dispositivo mais apto e sensível das tendências de uma época, por isso meu desejo é o de abrir essa caixa, abrir esse corpo para observar os fluxos maquínicos presentes no mundo e, conseqüentemente, em minha poética. Na era em que se fala tanto em viralizar, espalhou-se também um vírus letal. Tento entender a potência da morte e da solidão, visto que o mundo está, de certo modo, doente. “Ora, para Bergson, como, aliás, para Nietzsche, a verdadeira doença não é estar doente, é quando os meios para sair da doença também pertencem à doença, demonstrando que é impossível sair dela” (LAPOUJADE, 2017, p.102). É importante reconhecer essas forças me atravessando, forças cegas que habitam todos os corpos vivos e que precisam sair do estrato do não-dito.

O sentido da realidade se perde e altera o modo que enxergo a arte. A crescente hipervalorização do digital me faz questionar a durabilidade da obra, visto que a rapidez, a simultaneidade e a grande quantidade predominam os sentidos. Mas seria pretencioso considerar que a arte escapa a esses fluxos. Se o artista cria por necessidade, não haveria uma escolha consciente no seu processo, mas o acaso agenciado pelo desejo, que é o elã que move a sua produção. Ou seja, “o corpo acolhe essas forças cegas e só permite que surja a consciência que já passou por um longo processo de desenvolvimento: a intuição é o resultado.” (ONFRAY, 2016, p. 32)

Estamos submetidos a uma compulsão sistemática, a uma pulsão produtiva insidiosa que nos alicia. Assim, por escolha ou por estarmos inexoravelmente na correnteza, exploramos a nós mesmos até o limiar em que dá o burnout, quando a máquina autoprodutiva se rompe e sucumbe. (SANTAELLA, 2016, p.105)

Bergson traz a ideia de que a espécie humana é neurótica por natureza e de que existe uma depressão biológica causada pelas representações da inteligência. O que quer dizer que quanto mais ficamos nessas representações, mais nos falta vitalidade. A depressão seria a grande questão da moral e da religião. Somos animais sociais com três tendências: obedecer, crer e fabular. Essas tendências conjuram a potência deprimente da inteligência. Por isso, penso que a arte produz territórios que perpassam a moral, possibilitando tratar de temas tabus acerca do desejo. A experimentação da hipervisibilidade e da autoexploração que as redes sociais impõem faz vir a superfície

problemáticas contemporâneas, como a falta de negatividade da fotografia digital, já que inúmeros aplicativos permitem o apagamento de imperfeições da imagem. “É obscena a coação de entregar tudo à comunicação e à visibilidade. É pornográfico entregar o corpo e a alma ao olhar panóptico.” (SANTAELLA, 2016, p. 100).

Um organismo dramático, então, entendido como grande animal aproxima a experiência da arte da experiência sexual⁶. O quanto as posições do corpo geram gatilhos emocionais? Se tais posições incitam determinadas memórias, texturas, cores, sons, lembranças de situações vividas ou não, encontro aí a potência das formas, tentando escapar do apagamento da alteridade do outro. Nesse mesmo sentido, podemos entender a cor-tempo, enquanto forma e duração, capaz de colocar o corpo em contato “com a revelação de uma dimensão da vida abafada pelo intelecto” (BRAGA, 2016), como o fazia Hélio Oiticica.

A partir dessa imersão da percepção gestual e de um possível escape do psicopoder, desenvolvi, em parceria com a artista e colega Marina Rombaldi, uma vídeo-performance⁷ em que criamos uma nova forma de comunicar pelas telas: uma conversa corporal que envolvia luzes, cores e imagens. A ideia de que a percepção visual e a imagem são necessárias para o início de um movimento (SCHILLER, 1999) foi norteadora dessas ações. Por uma hora, gravamos esse diálogo, num sistema de relações orgânicas. Colocamos em prática o que vínhamos elaborando na disciplina *Práticas em dança, improvisação e performance*, ministrada pela Dra. Suzi Weber (PPGAC-UFRGS). Além disso, utilizei o efeito *chroma-key* ao vivo com outros vídeos de texturas passando, permitido pela plataforma zoom.

Cada nova postura, ou movimento é registrada neste esquema plástico, e a atividade cortical cria uma relação com cada novo grupo de sensações evocadas pela postura alterada. (SCHILLER, 1999, p. 8)

Mais alors comment passer d'un monde à l'autre? Et c'est la seconde découverte: la danse n'est plus seulement mouvement de monde, mais passage d'un monde à un autre, entrée dans un autre monde, effraction et exploration. (DELEUZE, 1985, p. 86)

..... o

⁶“De fato a vivência artística está tão inacreditavelmente próxima da vivência sexual, de sua dor e de seu prazer, que os dois fenômenos na verdade constituem apenas formas diversas de um mesmo anseio e de uma mesma ventura. Se, em vez de cio, pudéssemos dizer sexo, em um sentido elevado, amplo, puro, não afetado por nenhuma suspeita equivocada por parte da Igreja, a sua arte seria grandiosa e infinitamente importante. Sua força poética é intensa como um impulso primitivo, ela possui alguns ritmos próprios violentos e jorra como que de uma montanha.” (Terceira carta do livro *Cartas a um jovem poeta*, de Rilke)

⁷ Link para o vídeo: <https://youtu.be/Jq3tF-e94vQ>

Schiller também afirma que a superfície nítida de nossa pele só é percebida quando estamos em contato com a realidade e seus objetos (SCHILLER, 1999) e isso vai de encontro com os experimentos de Lygia Clark nas proposições de re-estruturação do self. A artista utilizava em seus pacientes diversas texturas de plásticos, buchas vegetais, tecidos, conchas, e até uma lanterna, que servia para aquecer a boca de quem estava em re-estruturação depois de ganhar uma gota de mel. “Paul Valéry teve uma expressão profunda: o mais profundo é a pele” (DELEUZE, 2015, p.11). A superfície em contato traria, portanto, memórias e a possibilidade de resignificação das mesmas caso fossem traumáticas. Na tentativa de gerar uma autoscopia (ver o próprio eu) realizei um cenário para me re-estruturar, e de olhos vendados, experimentei a textura de objetos em diferentes partes do corpo.

2.5. A exposição de si mesmo

L'exposition de soi – como isso se relaciona com a luz-cor? A exposição individual online. *Instagram*: modo de apresentar uma poética. Colagens e o transporte de si. Autoscopias, um estudo da própria imagem em cenários inventados.

Queremos o corpo. Mas o corpo, na arte, é tudo o que se quer: a mão do artista, que tensiosa o corpo todo para a ação; essa tensão é também, evidentemente, o espírito, coisa mentale, que dirige a mão; corporal é a prática, que provoca o exercício, mas corporais são também a meditação, a inteligência sem a qual prática alguma existe. Corpo é também a obra, que é material: tela, pigmento ou pedra, mármore, madeira, cimento; corpo também são todos os tipos de instrumento, e os suportes; depois, os instrumentos e máquinas – porque são necessários, para misturar, carregar, transportar, suspender, depositar,

instalar. Ao corpo próprio do artista, juntam-se também os elementos de seu meio. Em suma, chama-se corpo tudo o que se relaciona ao criador, trata-se de espírito ou matéria. Digamos, então, que esse corpo tão altamente reivindicado é pura e simplesmente o indivíduo, cuja presença “por trás” da obra se quer sentir. Mas essa presença é, ela mesma, corporal? (CAUQUELIN, 2008, p. 57)

Meus primeiros estudos em desenho, iniciados em 2012, e depois em 2014, com pintura e fotografia já anunciavam em seu interior a máxima de Rimbaud *Je est un autre!*, pois continham algo sobre um duplo, um reflexo, um outro me habitava naquele momento. Além dos autorretratos em desenho e pintura, eu trabalhava a autoimagem em fotografia digital e analógica. Tais retratos serviam como matéria para colagens, seja me duplicando ou mesclando minha imagem com outros contextos. Ou seja, a colagem me acompanha como uma linguagem desviante, um fora para além do que eu praticava nos ateliês.

A impossibilidade de materializar os ambientes de *luz-cor* como eu havia idealizado não me impediu de querer colocar no mundo o que eu vinha produzindo. Tendo como norte o conceito de *amor fati* de Nietzsche, ou seja, aceitar amorosamente o que a vida me apresenta, me lancei neste experimento online de criar um ambiente expositivo para minhas colagens digitais. O Instagram vem sendo um espaço em que se aplica a ideia de um diário íntimo ficcionalizado. Já não posto instantaneamente o que me acontece, mas produzo imagens e vídeos, que vão sendo compartilhadas conforme a história que estou pronta para contar no momento.

A maioria das imagens que utilizo nas colagens são captadas a partir da webcam do computador. Essa escolha se dá pela facilidade do suporte e pela estética plana que a imagem de webcam possibilita. Cauquelin, em seu livro *L'exposition de soi* (2003), discorre acerca da característica de miniaturização das imagens, como se o íntimo fosse por natureza “pequeno”. O que torna impossível pensar numa impressão ampliada dessas imagens, pois seu modo de apresentar é a própria tela do computador ou do celular. A imagem da webcam circulando nas redes sociais é um atestado de existência, parafraseando Sartre quando diz que *On me voit, donc j'existe*.

Para realização da exposição *online*, entrei em contato com os organizadores da plataforma *New Art City: Virtual Art Space*⁸, e obtive rapidamente o link para iniciar a montagem da mostra. A instalação virtual foi ganhando forma com vinte colagens distribuídas no espaço, sete vídeos e nove fotografias do ensaio *Auto-operação*. A falta de limites do espaço virtual permitiu que eu fizesse pequenas zonas dedicadas a cada tipo de linguagem, por isso não me preocupei que a exposição tivesse uma unidade estética. O visitante poderia circular livremente e se perder nessas imagens, sons e cores. Portanto, penso na relação direta da *luz-cor* com as fotografias expostas, pois a luz é força condicional das imagens. Tal escrita da luz, mesmo que nos aparatos digitais, vai manifestar seu conteúdo e afectar pela visualidade ao fazer uma transubstanciação, metamorfoseando a luz em imagem (CONTE, 2011).

De uma distância determinada, as imagens técnicas são imagens de cenas. De outra distância, são elas traços de determinados elementos pontuais (fótons, elétrons), e, sob visão “superficial”, mostram-se como superfícies significantes. Sob “leitura próxima” (close reading), revelam-se sintomas de partículas. (FLUSSER, 2019, p. 45)

No entanto, uma questão se coloca aqui: a exploração da autoimagem poderia facilmente cair num gesto narcísico, por isso o conselho do Dr. Eduardo Vieira da Cunha, ao lidar com o duplo, o de “tomar cuidado com as armadilhas impostas por narciso” (CUNHA, 2017). Diante de uma exposição repleta de colagens em que meu corpo se repete e se evidencia diante de cenários apropriados, a impressão que se tem é de uma obsessão com a imagem de si. O próprio meio das artes exige uma narrativa em primeira pessoa, em que é necessário expor-se, mas não tanto. É um limite tênue em que muitos artistas parecem testar seus desejos, principalmente numa era em que a selfie é acessível a maioria das pessoas. Vejo que a produção incessante de autorretratos tem mais relação com a ideia de desconstruir a si mesmo, de forma que seja também uma reconstrução diária e permanente.

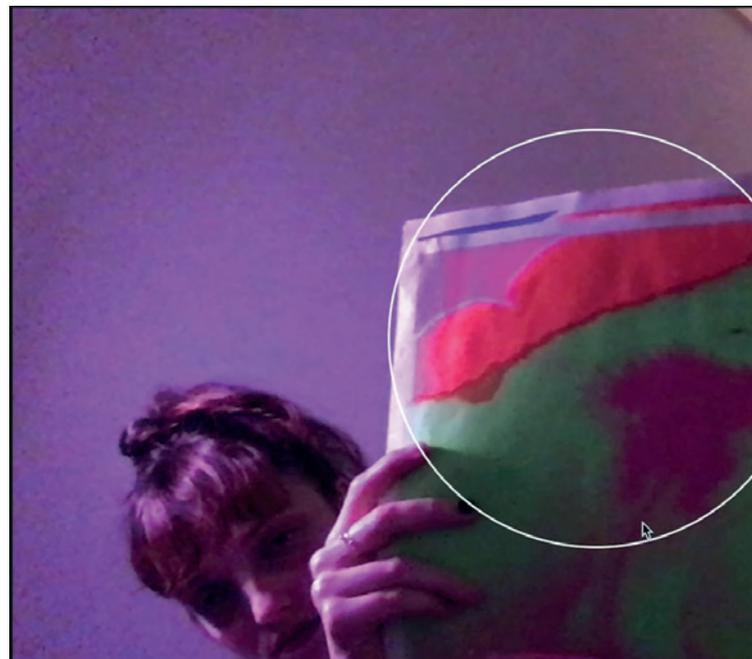
⁸ “A missão de *New Art City* é desenvolver um kit de ferramentas acessível para a construção de instalações virtuais que mostram artefatos digitais nascidos ao lado de obras digitalizadas de mídia tradicional.” (tradução minha, trecho disponível no site <https://newart.city/>)

Por exemplo, é relativamente fácil não dizer mais 'eu', mas sem, com isso, ultrapassar o regime de subjetivação; e inversamente, podemos continuar a dizer Eu, para agradar, e já estar em um outro regime onde os processos pessoais só funcionam como ficções. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 100)

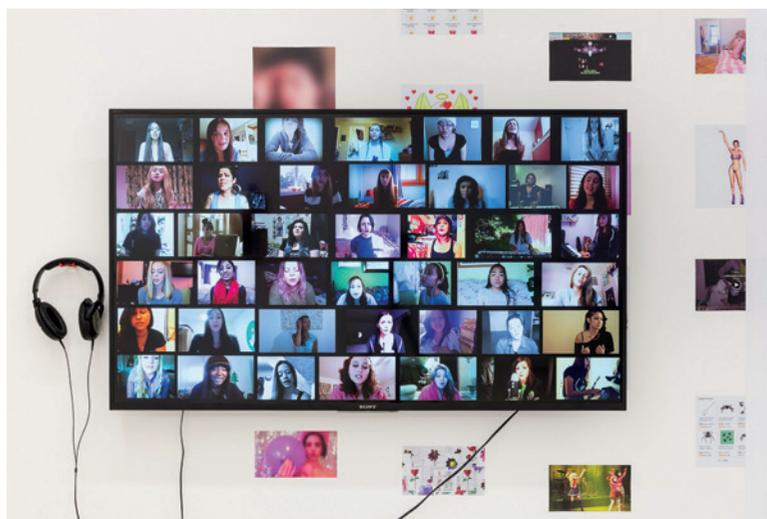
A artista multidisciplinar Alejandra Smits (1993, Barcelona) desenvolve trabalhos que tencionam a ideia de um *eu* múltiplo através da osmose entre imagens e palavras. Uma de suas colagens no *Instagram*, com o dizer "*I like poetry. I like twerk. I can do both.*", questiona a seriedade que se acredita precisar manter enquanto artista. E pergunta se, enquanto poeta, ela poderia também querer mover o seu corpo. Nesse sentido, vejo que a exposição *Luz-cor* brinca com esses limites do campo da arte e da vida e lança questões sobre a política imanente ao corpo feminino. A escolha de fazer de mim minha própria *vênus* caracteriza um gesto de retomada de poder sobre a auto-representação, e a possibilidade de ficcionalizar esses *eus* pré-individuais, visto que "a cibercepção não apenas desenvolve uma multiplicidade de pontos de vista, mas também de um conjunto de eus." (SANTAELLA, 2016, p. 171).



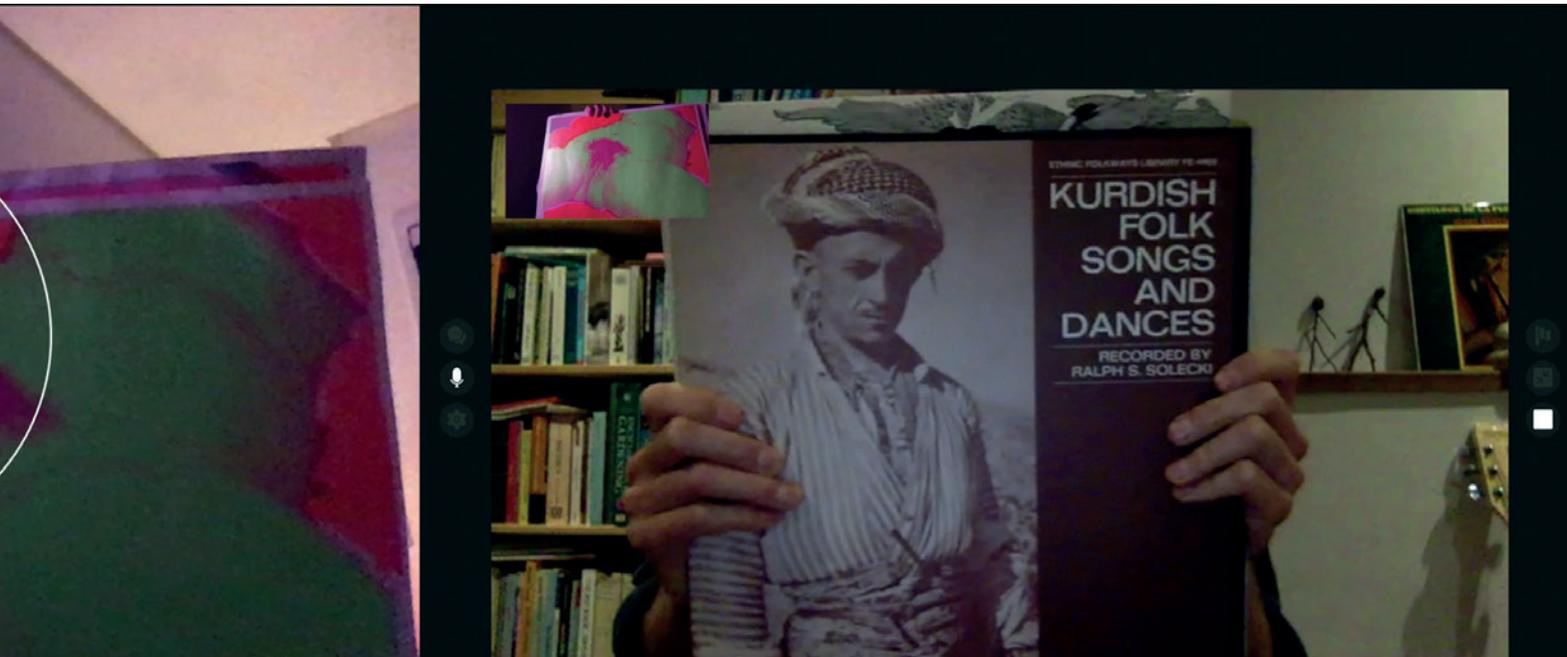
Ana Alice. Cardume, 2020.
Colagem digital.



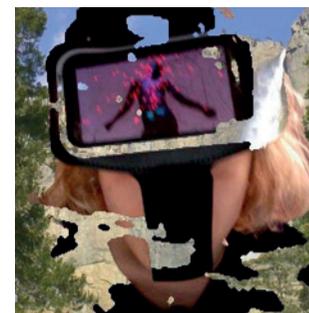
Ana Alice. L'origine du monde, 2020.
Video-performance.



Molly Soda. Me singing
stay by Rihanna, 2018.



Installation view of Molly Soda
'Comfort Zone' at Annka Kultys
Gallery, London 2017. Photo: Annka
Kultys Gallery (Damian Griffiths)

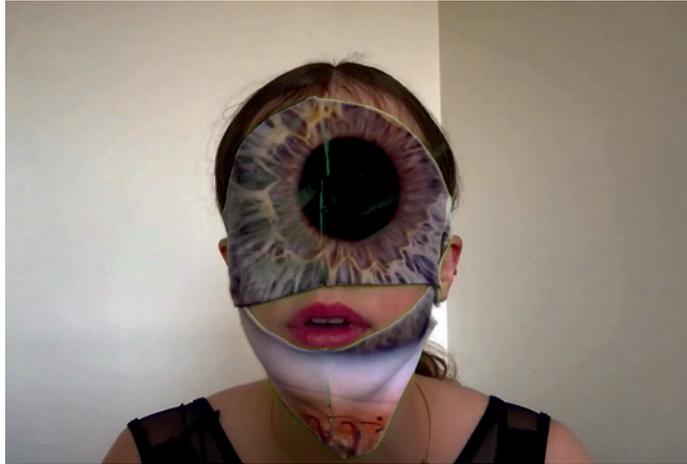


Ana Alice. Registro
processual do Corpo-
espelho, 2015.



Ana Alice. Corpo-espelho, 2020.
Performance. Registro: Kim Costa Nunes

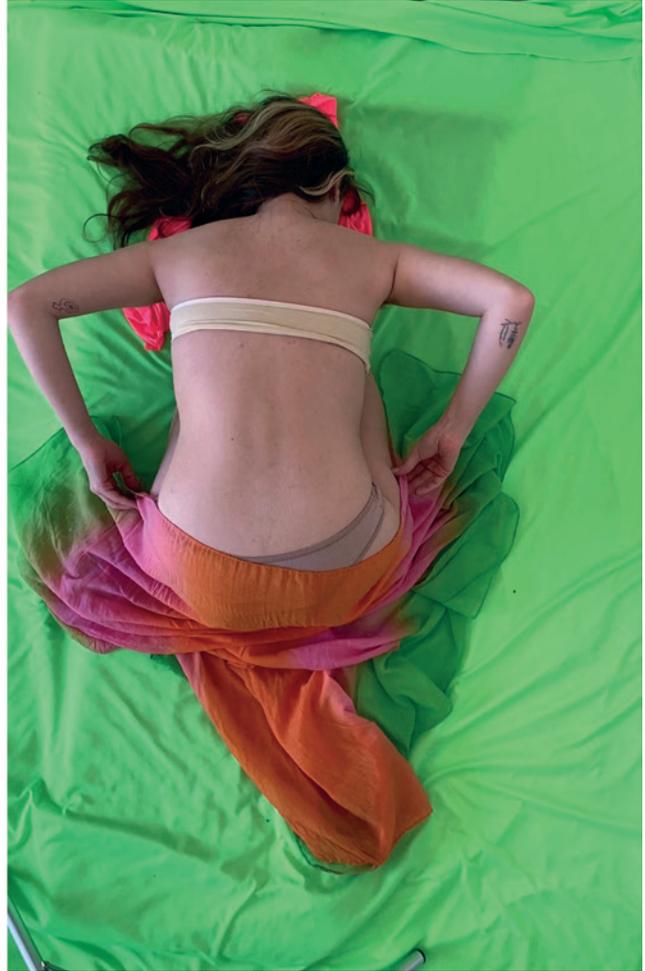




Ana Alice. 66% yin, 2021
Video-performance.



Ana Alice. Auto-reestruturação, 2021. Fotoperformance.

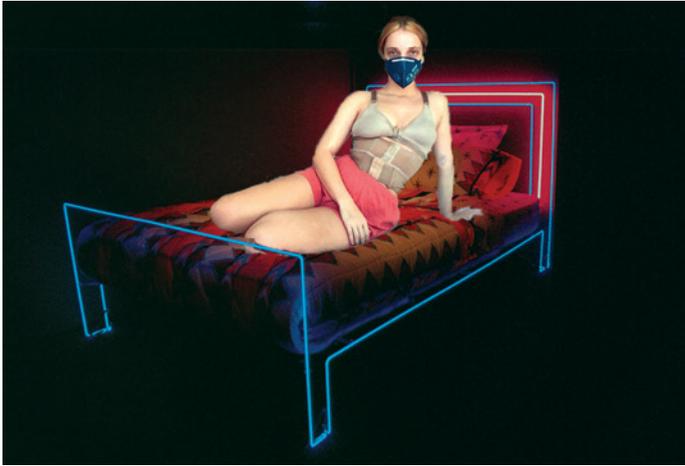




Lygia Clark.
Estruturação do
self, 1978-1988.
Fonte: Círculo
brasileiro de
psicanálise.







Ana Alice.
Ciborgue, 2020.
Colagem digital



Ana Alice. Releitura de
Vênus ao espelho, 2021.
Fotografia de webcam

LISTA DE IMAGENS

1. Ana Alice. Cardume, 2020. Colagem digital.
2. Ana Alice. L_origine_du_monde, 2020. Vídeo-performance. (disponível em <https://youtu.be/5DxihrqN6ro>)
3. Molly Soda. Me singing stay by Rihanna, 2018.
4. Installation view of Molly Soda 'Comfort Zone' at Annka Kultys Gallery, London 2017. Photo: Annka Kultys Gallery (Damian Griffiths)
5. Ana Alice. Registro processual do Corpo-espelho, 2015.
6. Ana Alice. Corpo-espelho, 2020. Performance. Registro: Kim Costa Nunes
7. Ana Alice. 66% yin, 2021. Vídeo-performance.
8. Ana Alice. Auto-reestruturação, 2021. Fotoperformance.
9. Lygia Clark. Estruturação do self, 1978-1988. Fonte: Círculo brasileiro de psicanálise.
10. Captura de tela do vídeo Vênus ao chroma, na exposição Luz-cor, 2020. (disponível em <https://newart.city/show/luz-cor>)
11. Ana Alice. Ciborgue, 2020. Colagem digital.
12. Ana Alice. Releitura de Vênus ao espelho, 2021. Fotografia de webcam.



Germinação

3.1. Instauração: o entre a Instalação e a performance

3

A proposição *Luz-cor* se constituía em um ambiente instalativo com dois quadros serigrafados, cinco tubos de Led verde e um rosa, um cubo acrílico e uma dúzia de amoebas coloridas. No momento da abertura da exposição, comecei a abrir os potes de amoebas e despejar sobre o cubo. Em poucos instantes, os visitantes quiseram participar também, e como eu não tinha definido algo fixo para esta ação, deixei que as pessoas manifestassem seu desejo de tocar na matéria mole e construir uma escultura coletiva efêmera. Este trabalho foi norteado tanto pela *Baba antropofágica* de Lygia Clark, quanto pela *Cabeça coletiva*, ainda que num nível inconsciente. Expor seria uma forma de trazer a consciência processos que ainda não estão totalmente claros pra mim. Lembro que nesse dia, até o fim da abertura, as pessoas não pararam de tocar e manipular o trabalho e eu não me sentia mais no direito de dizer para pararem. A obra se tornou um exercício de exteriorização, me despi do que considerava um resultado estético ideal e abracei a interferência do outro como minha própria. O enunciado tão proferido em ambientes expositivos “não toque, é arte!” virou ao avesso.

Eu havia chamado a proposição *Luz-cor* de instalação ativada por performance, até o momento que descobri a ideia de Instauração. Se a instalação é composta por objetos tridimensionalmente dispostos no espaço, a performance parte do trabalho corporal num determinado período temporal.

Já a inauguração anuncia um novo modo de estar presente a partir da interferência espacial e temporal, com objetos e corpos em diálogo. Tunga (1952-2016) aplica tal ideia em suas obras ao propor ações coletivas na abertura dos ambientes por ele elaborados. É o caso da obra *True Rouge* (1997) e da *Galeria Psicoativa* (2012), ambas presentes no Inhotim (MG), que foram inauguradas com ações diversas.

No dia 2 de fevereiro de 2020, visitei a Galeria Psicoativa. Tunga *já se referira a ela* como sendo uma aceleradora de partículas através do contágio mútuo entre os materiais que ali se encontram com a natureza ao redor, onde o som *Tereza* de Arnaldo Antunes ressoa como um ritornelo que cria um território para uma experiência multissensorial. Chego nesse ambiente de vidro e madeira no meio de muito verde e me sinto quase vulnerável. Meu corpo tenta lidar com a quantidade de estímulos, os sons são misteriosos, os materiais brutos e elaborados ao mesmo tempo. Tranças de cobre, caveiras gigantescas, cristais acoplados a estruturas maleáveis. Caminho sozinha por ali e sinto uma grande tristeza: *arrasa tereza, a brasa acesa, ilesa beleza, a trança é a mesma*.

Entre ordem e caos, as instalações aguçam as tensões repercutindo em nossos modos habituais de delinear e nomear porções da realidade. (BRETT, 1997)

Perto de um grande cristal, começo a chorar em silêncio. Não entendo o motivo, já sinto que meu corpo se vincula aos objetos presentes. Resolvo respirar um pouco do lado de fora e encontro um beija-flor morto. Nunca havia visto um beija-flor morto. Pego ele na mão e acaricio seu pelo furta-cor tentando entender a sua morte. O que fazer com aquele corpo? Deixá-lo onde o encontrei? Colocá-lo de volta à terra? Me vem uma ideia: colocá-lo no meio dos objetos do Tunga. Tornar aquele acontecimento parte da experiência arte-vida. Num gesto quase transgressivo, pego o pequeno pássaro e sem ser vista, deposito ele sobre uma estrutura perto das grandes caveiras douradas e pretas. Depois descobro que a obra se chama *À la Lumière des Deux Mondes*. Saio rápido dali para que ninguém note a minha intervenção e sigo meu caminho menos entristecida. O beija-flor, cujo metabolismo frenético chega a um ritmo cardíaco de 1.000 batimentos por minuto, não aguentou a brusca aceleração de partículas agenciada pelo ambiente? Ou simplesmente voou em direção a galeria e chocou-se no vidro, que para muitos pássaros é imperceptível.

Percebo que essa não foi a primeira vez que a obra de Tunga me leva a agir inconscientemente sobre o espaço. Em 2018, na Bienal de São Paulo, ao visitar uma de suas instalações, me senti livre para chegar mais perto de uma das estruturas com pérolas falsas e deixar minhas pegadas sobre a areia. No entanto, dessa vez, um segurança me vê e fala: “- Moça, não pode pisar aí”. Eu respondo saindo rapidamente: - “Desculpa, achei que podia pois estava cheio de pegadas na areia. Ele:”- São as pegadas do artista “.

Meu corpo é um instaurador. Meu corpo quer entrar no circuito, no continuum da obra de Tunga ao pretender tocar, sentir, deixar marcas e encontrar novas maneiras de se relacionar com os objetos. Não é à toa que o artista traz como sua musa a cola poética, ou seja, a tal energia de junção que une coisas díspares: materiais inesperados, ideias, objetos e palavras. De tais conexões improváveis, como faziam os surrealistas e mesmo Duchamp, produzem-se esses espaços ativados ou psicoativos (TUNGA, 2012).

3.2. Esvaziando o ateliê

A eletricidade é fogo e luz. O fluido elétrico é o fogo modificado, ou, o que significa o mesmo, um fluido análogo ao fogo e à luz; porque tem com eles grandes afinidades, as de iluminar, de brilhar, de inflamar e de queimar ou de fundir certos corpos: fenômenos que provam que a sua natureza é a do fogo, uma vez que seus efeitos gerais são os mesmos; mas é o fogo modificado, pois que difere dele em alguns pontos. Como é que a luz da faísca se pode tornar uma luz permanente? (BACHELARD, 1971, p. 54)

Sonho que tenho muitos objetos e preciso transportá-los de lá pra cá. Acontece em lugares estranhos - interiores de casas, consultórios, hotéis, aeroportos - e preciso empacotar tudo com pressa. São muitas coisas e percebo que terei que fazer algumas escolhas, deixar algumas para trás. A vontade de esvaziar o ateliê se instaura em uma ação: queimar uma pintura. Me encontro esburacando essa tela,

e assim consigo ver o outro lado. Começo a pensar sem parar na carta-manifesto de Yves Klein: “Havia acabado de tirar do meu ateliê todos os meus trabalhos anteriores. O resultado - um ateliê vazio... Pouco a pouco comecei a desconfiar de mim mesmo - mas nunca do imaterial”. Agora entendo a relação dos seus trabalhos com fogo e os monocromos: enquanto o fogo desmaterializa objetos liberando calor e luz, a cor perfaz uma presença direcionada ao vazio através da repetição. Sigo com vontade de esvaziar meu ateliê.

No entanto, esse gesto de esvaziar parte da ideia de dar espaço para outro tipo de pensamento. Realizo alguns auto-retratos simulando o gesto de cair em cima da minha cama. Recorto meu corpo e colo no lugar do de Yves Klein em seu famoso *Saut dans le vide* (1960). O instante, o espaço, a sensibilidade e a capacidade de mudar de história insinua que “o salto consiste numa mudança de posição praticamente instantânea” (TORRES, 2013, p.99). Desde os anos 60 é possível notar, portanto, essa condição de ser que ao invés de se fixar, procura um modo de recriar-se ao confrontar o medo do vazio.

Inicialmente, a relação do vazio com o monocromo não me parecia direta. Ao mesmo tempo que o monocromo esvazia e caminha num sentido da desmaterialização das formas, ele parece materializar o vazio e permitir que tais forças entrem em constante movimento, acelerando e desacelerando a partir do suporte ou corpo em que se exerce. O vazio lido enquanto infinito pode se manifestar na observação de uma única cor enquanto puro afecto, já que “o vazio colorido, ou antes colorante, já é força” (DELEUZE, 2010, p.233). Passo horas observando o verde vibrante do tecido de chroma-key estendido em meu ateliê. A superfície lisa de poliéster reflete a claridade e faz meus olhos vibrarem. O que serviria de fundo para uma foto ganha um caráter de coisa em si, num território que se faz pela economia de elementos, potencializando uma qualidade de síntese.

Busco uma composição estética entre luz (fogo), vazio (ar) e cor (espaço), em que trabalho com a sensação e elimino qualquer tipo de excesso⁹. Deleuze (2010) afirma que tudo passa entre os compostos de sensação e o plano de composição estética (inclusive a técnica). Trabalhar com a tênue borda entre desmaterializar as formas e materializar a cor pela luz dá a constante sensação de que afinal não trabalha-se com nada, a não ser nos pequenos lapsos em que posso notar os efeitos dessa corrida lado a lado com o infinito.

..... ○
⁹ “Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si? Virginia Woolf dá uma resposta que vale para a pintura ou a música tanto quanto para a escrita: ‘Saturar cada átomo..’” (DELEUZE, 2010, p. 222)

Quando a gente sai sem celular começa a ver um monte de coisas que ficariam bem numa foto. Eu fui caminhar por meia hora na praça pôr-do-sol, encontrei no caminho uma espécie de fita vermelha de plástico. O material me interessou, era meio transparente e oco. Pensei em levar pra casa, mas ao mesmo tempo não queria mais um objeto pra acumular. Olhei para as árvores e pensei em fazer uma instalação. Amarrar várias delas, unindo-as. Acabei escolhendo somente duas pois o cabo era menor do que eu imaginava, ou a distância entre elas era maior. Foi simples e rápido, comecei a pensar em voltar ali no dia seguinte para registrar. No exato instante que finalizei e me afastei para olhar de longe, surgiu um homem que começou a desfazer os nós. Sem a menor hesitação ou dúvida, desmanchou o que eu havia acabado de fazer. Fiquei observando até o fim, até ele ir embora. Ele não parecia desconfiar que era eu quem havia feito isso, possivelmente achou que eu estava apenas ali tentando entender o fio vermelho entre os troncos.

3.3. Verde chroma-key

La couleur est rêve, non pas parce que le rêve est en couleurs, mais parce que les couleurs chez Minnelli acquièrent une haute valeur absorbante, presque dévoratrice. (DELEUZE, 1985, p. 86)

O achatamento da percepção diante da tela me fez explorar a questão da colagem digital com autorretratos, até que fui levada a comprar pela internet um fundo *chroma-key*. O verde já vinha desde a instalação *Luz-cor*, 2019 ganhando espaço na minha poética, e o tecido de fundo infinito nesse mesmo tom trouxe outro sentido a cor: o da possibilidade de teletransporte, mesmo que fictício. A imagem simulada servia como respiro meio a vivência entre quarto e ateliê.

No filme *Le rayon vert* (1986), Delphine procura um lugar para passar as férias, mas não importa onde vá, sente-se desamparada e teme a intimidade com os outros. Ela começa a encontrar objetos e sinais nos seus percursos por Paris, e diversos deles de cor verde. Como um verdejar dos sinais cria uma unidade de sentido

dentro de um filme? Depois de diversas tentativas de diversão sem sucesso, a protagonista encontra um desconhecido na rodoviária e juntos decidem ver o pôr-do-sol. No trajeto, eles escutam um grupo de leitura de idosos discutindo o romance de Jules Verne também intitulado *Le rayon vert* (1882). O fenômeno óptico não é meramente ficcional, mas cientificamente é considerado raro e pode ocorrer tanto depois do sol se pôr quanto antes dele nascer, desde que se tenha uma vista desobstruída do horizonte. No filme, ele é utilizado como imagem central que dá sentido a trajetória da personagem principal; e no livro, é entendido como um fenômeno mágico, que dá àquele que o presencia a capacidade de ler os sentimentos próprios e dos outros.

Comecei a estudar as potencialidades do verde enquanto luz-cor, cor-pigmento e ponto de convergência da minha poética. Também tentando me aproximar desse sentido mágico de encontrar o contato comigo mesma e com os outros. O verde *chroma-key*, mais especificamente, é utilizado como meio para edição de vídeos, ou seja, é uma espécie de invisível que permite estar em qualquer outro lugar. Mas como é estar neste não-lugar do fundo infinito? A partir desse uso em meus experimentos visuais, comecei a encontrar diversos trabalhos de outros artistas que se aproximam deste interesse. É o caso da exposição *Hábito/habitante* (maio de 2021, no EAV Parque Lage - RJ) e da instalação performativa orgânica *Fluid Crust Surgery*¹⁰ (maio de 2021, *Etage Projects* Copenhagen) de Raquel Quevedo. Ambas propostas foram elaboradas presencialmente, mas com alternativas para visitação online devido a pandemia.

3.4. Auto-operação e a cor do corpo

Auto-operação manifesta uma co-presenç a de feminismos, a partir do eixo de pensamento que distingue a noção de sexo como biológico de g nero como construção cultural. Os trabalhos apresentados refletem tanto

¹⁰ "Este projeto usa a matéria como uma relação simbiótica homem/objeto. Longe de evitar a prática extrativista capitalista, está acostumada às suas consequências máximas, alongando a matéria em suas múltiplas formas, ideias, imagens e representações: uma lógica de extração a ponto de transformar matéria em dados para convertê-la em nova matéria. Como resultado, este projeto pretende ser uma biblioteca de símbolos, amostras e figuras: "uma célula que se torna uma superestrutura, um loop de círculos concêntricos deformados". (Texto de apresentação da obra disponível em: <http://kobenhavn.raquelquevedo.com/>)

um tempo existencial, subjetivado, íntimo e interiorizado, quanto o âmbito comunicacional, midiático, maquínico e exteriorizado da produção sensível. Este ensaio foi pensado para dar visualidade à edição da Revista *Philia* sobre a temática feminismos. Tendo em vista uma vontade de pensar o gênero para além do que é entendido como natural, trago o *Testo junkie* (2018) de Paul B. Preciado, que é um livro descrito como uma “auto-teoria”, o que de início me atrai simplesmente pelo fato de ser uma escrita em primeira pessoa baseada em experiências reais ou inventadas.

O autor descreve os efeitos da testosterona no seu corpo e nos leva a um paradigma completamente outro: o da indústria farmacopornográfica. Somos todos seres hormonalmente alterados¹¹. Mesmo as mulheres que tomam pílulas para substituir os hormônios naturais estão acoplando-se a um sistema que vai alterar cada corpo de modo diferente. Penso, neste ensaio, no corpo feminista atravessado pelos meios de comunicação: as telas transfiguram e dão acesso a outro mundo. Um like, uma notificação, uma luz que pisca no celular faz nosso cérebro liberar a dopamina, o hormônio do prazer.

Quando coloco meu corpo em cena, quase sempre oculto meu rosto. Pois quero deixar atravessar as forças antes de me tornar indivíduo, num nível pré-individual do desejo. Não existe um eu, apenas um conjunto de forças que constituem o repertório gestual dos corpos. Neste ensaio utilizo imagens que produzo com sangue menstrual, um *avermelhar* produzido pelo meu corpo, que coloca em diálogo o digital e as entranhas. O paradigma pós-humano não exclui o auto-conhecimento e o estudo de si, apenas descentraliza o humano e coloca-o lado a lado com as outras formas de vida, ampliando o saber eco-etológico. Assim, também deixo de associar a menstruação simplesmente ao corpo feminino, e penso a partir de um paradigma dos *corpos que menstruam*, corpos que gestam, corpos que ovulam, corpos que dão à luz.

A partir daí, realizei desenhos que para mim carregam o potencial não só de relato de si, como da materialização da passagem do tempo, através da produção da cor pelo próprio corpo. A tinta avermelhada e espessa, que se modifica com o passar do tempo, me aproxima de um resultado estético que só esse material propicia. Comecei os desenhos em folhas A7 para aquarela, e depois passei para A3 também

..... o

“Frente à inevitabilidade do contágio assignificante, Preciado (2018) percebe a chave para uma micropolítica da desidentificação: “O des-reconhecimento, a desidentificação é uma condição de emergência do político como possibilidade de transformação da realidade” (p. 414). E a escrita, em vez de reerguer os rostos conhecidos da identidade, pode dar testemunho dessa diluição de si: “sou o resíduo de um processo bioquímico... Eu sou T” (p. 151)” (PEREIRA; SILVA, 2020)

de alta gramatura. Anteriormente, fazia em aquarela e nanquim o exercício do *Enso*, ou círculo zen, em que se desenha um círculo sempre aberto. Tal proposição do traço como experimento da plenitude me interessava e também me permitia colocar a *funkinsei*, ou seja, a negação da perfeição em prática. O traço no papel com a cor do corpo me fazia experimentar formas simples e diretas. Portanto, os desenhos com sangue menstrual se fazem necessários na medida em que meu processo lida com a cor, e como cura e aplicação da antropofagia por outra via¹², metodologia norteadora desse trabalho.

3.5. Laboratórios de luz-cor

Um primeiro experimento com palha, plástico e led verde: ainda não consegui me livrar dos quadros. Explorar a matéria na instalação: não em si mas em relação umas às outras. Visualizo um grande volume de algodão cru e a incidência da luz sobre essa superfície não-lisa, não-uniforme. Espaço de aprofundar, sentir, perceber, se relacionar e refletir. Estranho como as ideias que nascem em lugares não-esperados.

92

Os laboratórios de luz-cor se transformaram num modo de viver. Já não vejo a luz como antes, tudo que brilha me fascina. Vejo janelas foscas como grandes abajures, olho para telas sem prestar atenção no conteúdo. Tenho olhos, e basta a pura consciência de que o que vejo agora é devido a este conjunto de células que amam a luz. Por trás de tanta informação, será que o que nos prende não é simplesmente a iluminação e a sua própria reduplicação?

Deleuze traz este ponto em uma de suas aulas, em que afirma que a única matéria do cinema, apesar de todas as aparências, é a luz e nada mais do que a luz. O filme *Lux Aeterna* (2019) de Gaspar Noé rompe com diversas barreiras da linguagem cinematográfica ao explicitar a sua própria estrutura.

¹² "Comi minha placenta. Gostar de comer o outro-eu-it da escrita: obra como carne, obra como processo de cropologia. Obra: expulsar os excrementos, defecar. Gostar de comer o outro como experimentação radical de um silêncio possuído." Clarice Lispector (apud Daniel Lins, 2004, p. 154)

O filme tem 50 minutos, está entre um curta e um longa metragem, e se passa em um set de filmagem caótico. Começando com uma conversa descontraída entre a diretora e uma das atrizes, o filme vai se direcionando para uma cena em que mulheres serão queimadas vivas, amarradas a estacas de madeira, como uma releitura contemporânea da caça às bruxas. Quando finalmente o set está pronto e as atrizes posicionadas, ocorre um problema com as luzes e a projeção do fogo dá lugar a longos minutos de caos e luzes coloridas que piscam freneticamente.

Durante esses minutos finais, o espectador é levado a experiência do cinema na sua estrutura mesma: a da luz e sua repetição. Não é confortável, mas produz um estado alterado de consciência e faz da córnea e do cristalino¹³ um espaço receptivo de estímulos. Os laboratórios de luz-cor funcionam do mesmo modo, querendo evidenciar a potência da luz no nível sintético da sensação. Visto que “o mundo colorido ao nosso redor é uma imensa sinfonia de partículas que vibram” (THUAN, 2007).

A *Lux Aeterna* faz uso da energia impregnante da luz ao fazê-la assumir o caráter de fogo, o que me estimulou a transpor essa experiência nos espaços, através da instalação, transgredindo limites dessa linguagem. Defini algumas estratégias para registrar tais experimentações: - criar um ambiente de fotos e um de luz-cor; - tingir/atingir as superfícies; - notar como a luz-cor se expande e toca os objetos; - costurar os leds no espaço; - montar cenários que transportam para outros lugares; - atualizar o potencial dos objetos visuais a se tornarem luminosos.

Tornar-me uma espécie de arqueóloga do espaço, como se auto intitulava a artista italiana Nanda Vigo (1936-2020), visto que sua prática interdisciplinar entre artes, design e arquitetura se fazia numa redescoberta da luz, da materialidade e do espaço, colocando em relação os vestígios materiais da luz-cor. A artista trabalhou no ateliê de Lucio Fontana (1899-1968), criador do Espacialismo, que em seu manifesto declarou novas formas de transmitir a luz no espaço. Ou nos termos de Huchet (2012), uma espaçóloga que cria situações a serem vividas.

¹³“L’œil humain est composé de deux lentilles optiques, la cornée et le cristallin qui dirigent la lumière vers la rétine. Celle-ci contient des cellules photosensibles dont les prolongement nerveux forment le nerf optique.” (THUAN, 2007)

Ainda nesse ponto, o conceito de intuição sozinho não permitiria compreender essa extensão se ele não estabelecesse uma “simpatia” com a matéria. Em que ela consiste nesse nível? Ela se define pela instauração de *uma comunidade de movimentos*. O elemento espiritual da matéria é o movimento como realidade indivisível. (LAPOUJADE, 2017, p.65)

Nestes laboratórios de luz-cor, os fluxos da matéria das luzes foram experimentados e perseguidos desde a sua interação umas com as outras, até a utilização de projeções, com fumaça, plásticos, superfícies reflexivas, água e tecidos opacos. Os feixes de luzes, ao utilizar a projeção, por exemplo, ficam visíveis no ar por meio da fumaça. Outra interação interessante com o uso do projetor, foi o espalhamento das cores através do plástico transparente, que transforma as imagens em manchas e as difunde pelo espaço. Ambientes de cores se instauravam, se desenvolviam “como totalidade expressiva da estrutura no espaço e no tempo” (CLARK, 1998, p. 23): o quarto amarelo, a sala azul, o corredor rosa, o ateliê verde. Da mesma forma que se criavam, logo ganhavam outra disposição e se desmontavam. Tais formações geraram efeitos que nem sempre eram possíveis de registrar. Desenvolvi um fazer a partir de um método intuitivo de trabalho e da frequência assídua da luz-cor.

3.6. Do corpo-estrutura à escultura de superfície

Não há, pois, aventuras de Alice, mas uma aventura: sua ascensão à superfície, sua desmistificação da falsa profundidade, sua descoberta de que tudo se passa na fronteira... Alice não pode mais se aprofundar, ela libera o seu duplo incorporal. É seguindo a fronteira, margeando a superfície que passamos dos corpos ao incorporal. (DELEUZE, 2015, p.10-11)

Iniciei um trabalho de intervenção em pequenos espelhos, fragmentos reflexivos, com espuma expansiva. Em 2020, havia encontrado espumas no meu ateliê e fiz alguns experimentos amarrando-as aos tubos de leds, mas o resultado não parecia agenciar um acoplamento estável. Já em 2021, descobri a espuma expansiva, que é utilizada comumente para preencher buracos indesejados em construções, e apliquei em espelhos e outras estruturas que eu havia encontrado nas ruas da cidade. Com esse material, é possível juntar diversas coisas numa só, pois seu estado inicialmente líquido e pegajoso permite uma certa modelagem, e qualquer objeto que entra em contato gruda nessa massa informe que com o tempo endurece.

O redirecionamento da minha prática para a construção de objetos ocorreu devido aos acontecimentos próprios do momento. A falta de perspectiva de utilizar as luzes em instalações em lugares específicos, devido ao isolamento social, me levou a retomar um fazer escultural. Durante o decorrer da pesquisa, estudei as potencialidades das lâmpadas de LED coloridas, como fica explicitado nos laboratórios da luz-cor. O que eu não esperava, era um retorno a formalidade do objeto, que foi o que aconteceu. Por mais de um ano, trabalhei sobre um suporte de metal que havia encontrado na rua. Observava sua forma quadrada de arara, e pendurava nela luzes, espelhos, tules e fitas. O primeiro gesto sobre essa estrutura foi o de trançar fios metálicos com cordas e uma fita de cetim, resultando numa trança comprida e fina. Esse foi o movimento inicial de apropriação do objeto. Depois de meses, comecei a cobrir suas hastes com a espuma expansiva, engrossando e texturizando o objeto. Foram diversas camadas até que eu chegasse na espessura desejada, e aí comecei a acoplar uma lâmpada e quatro espelhos. O formato quadrado com um vão no meio traz a ideia de buraco, de um vazio emoldurado. Ainda que seja um objeto tridimensional que cria diagramas e tensões, ele dá a ver o outro lado, sugerindo um cruzamento, condição essencial à experiência:

Il est bien évident que dans *Through the looking-glass - Par-delà le miroir*, de Lewis Carroll -, c'est l'opération du through, effet de trou et de traversée, qui donnait pour Alice la condition essentielle de l'expérience: verser, tomber dans le lieu. Or, on s'en souvient, la traversée d'Alice se produisait au moment même où le plan lisse et métallique du miroir laissait échapper sa précision rassurante et dispensatrice de choses visibles dupliquées, pour tout à coup virer au flou et se dissoudre comme un brouillard de vif-argent. (DIDI-HUBERMAN, 2020)

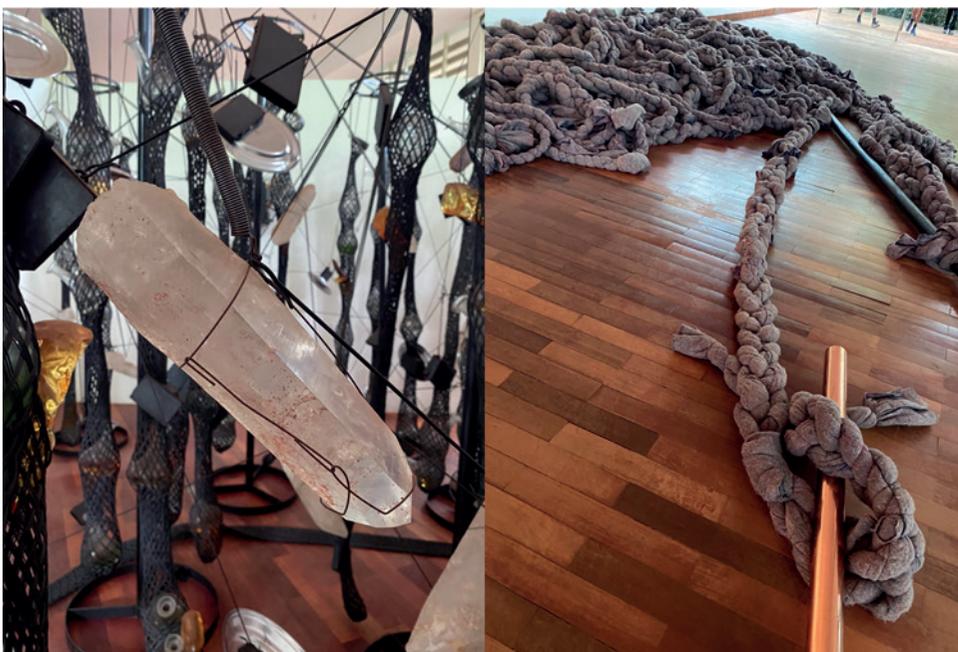
Tais acontecimentos geraram o que Deleuze chama de efeito de superfície. A luz do sol amarelava a espuma com o passar do tempo, o que me fez começar a pintar pedaço por pedaço a forma informe dessa estrutura-escultura. Em paralelo, também comecei a emoldurar espelhos com a espuma expansiva, mistura plástica que dava a cada um daqueles fragmentos um formato singular num movimento de retomada da imagem reflexiva. Outro agenciamento intuitivo foi a escolha dos tubos de LED, na parte de baixo coloquei uma luz azul, que ficou violeta após receber uma camada de spray rosa, sugerindo a potência da escuridão que se recua de quem vê. Já na parte de cima, acoplei uma luz amarela, transmitindo um calor imediato àquele que se aproxima. Depois disso, descobri que na teoria das cores de Goethe, a cor complementar do lilás é justamente o amarelo.



Ana Alice.
Luz-cor,
2019.
Instalação



Registros por
Guilherme Ferreira.



Registros pessoais,
2020.
Galeria Psicoativa
Inhotim - MG



Ana
Alice.
Salto no
vazio,
2020.
Colagem
digital.

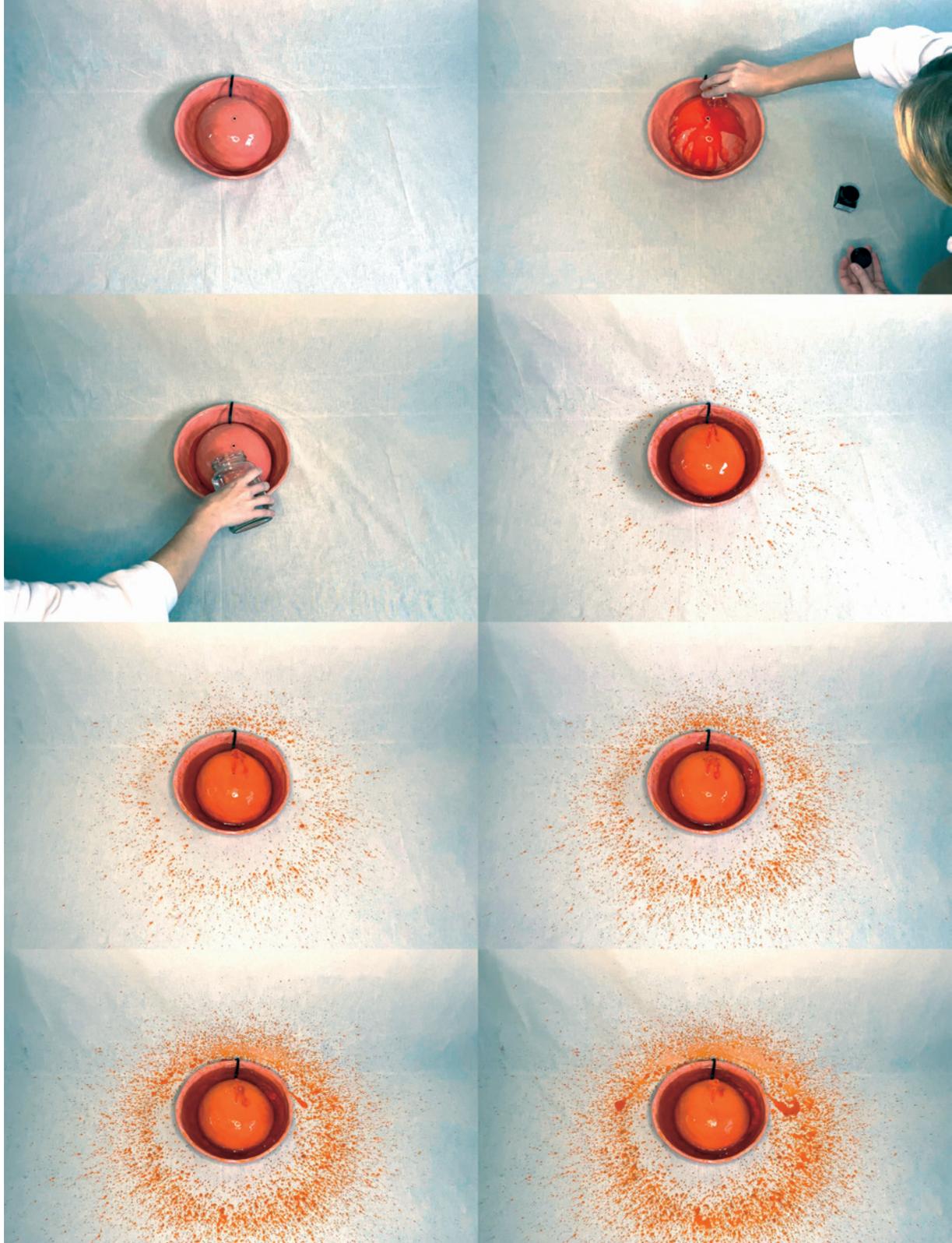


Frame do
filme Le
rayon
vert
(1986)



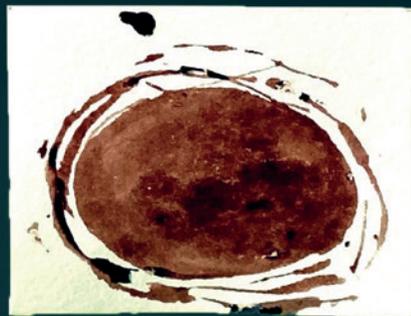
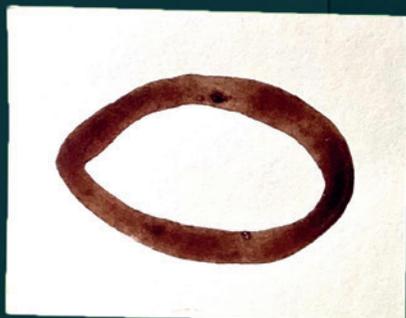
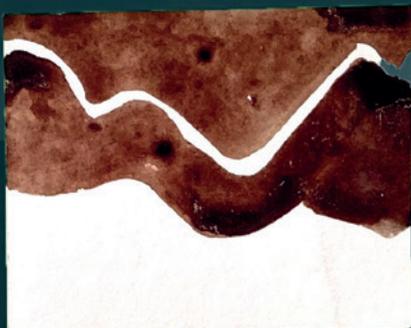
Raquel
Quevedo.
Fluid Crust
Surgery, 2021.
Instalação
performativa
orgânica
transmitida
ao vivo,
exibição de
100 esculturas
e um livro de
artista.

Ana Alice.
Auto-operação,
2020. Ensaio
visual para
Revista Philia.









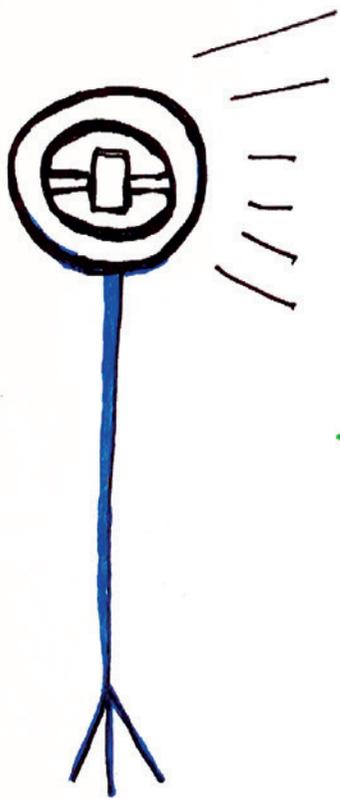


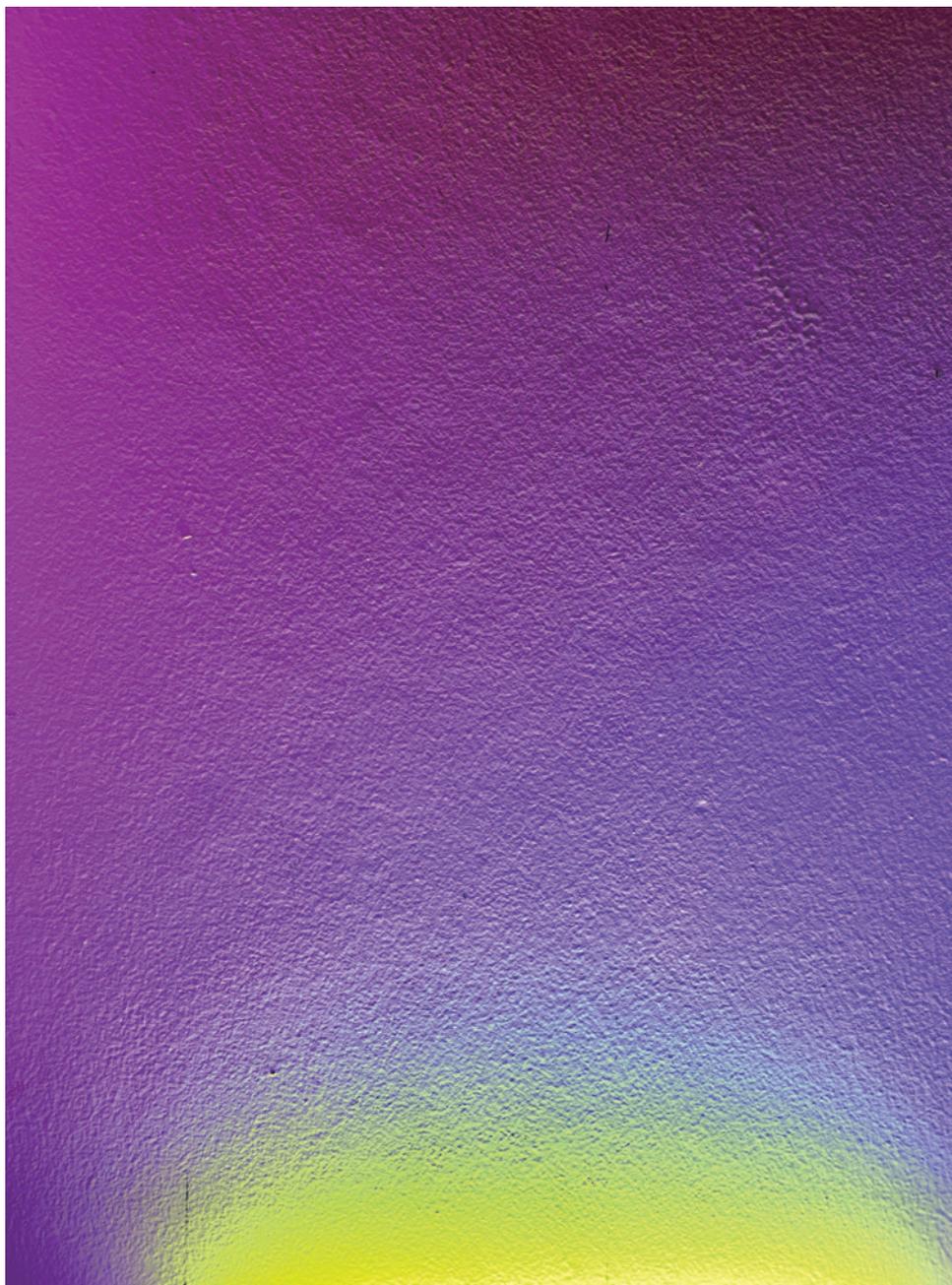
Ana Alice. Cor do corpo, 2020-2021.
Desenho sobre papel.

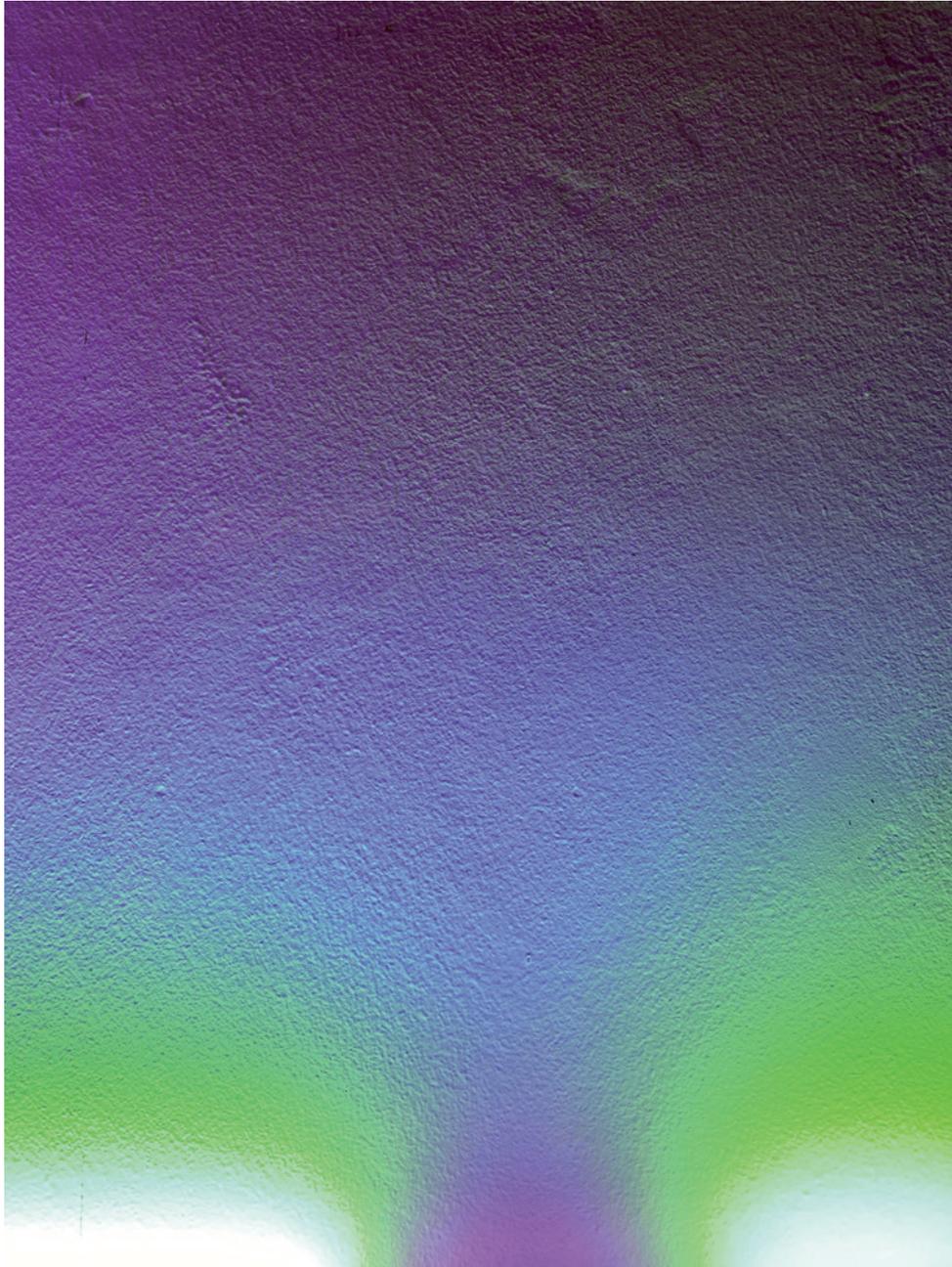
LISTA DE IMAGENS

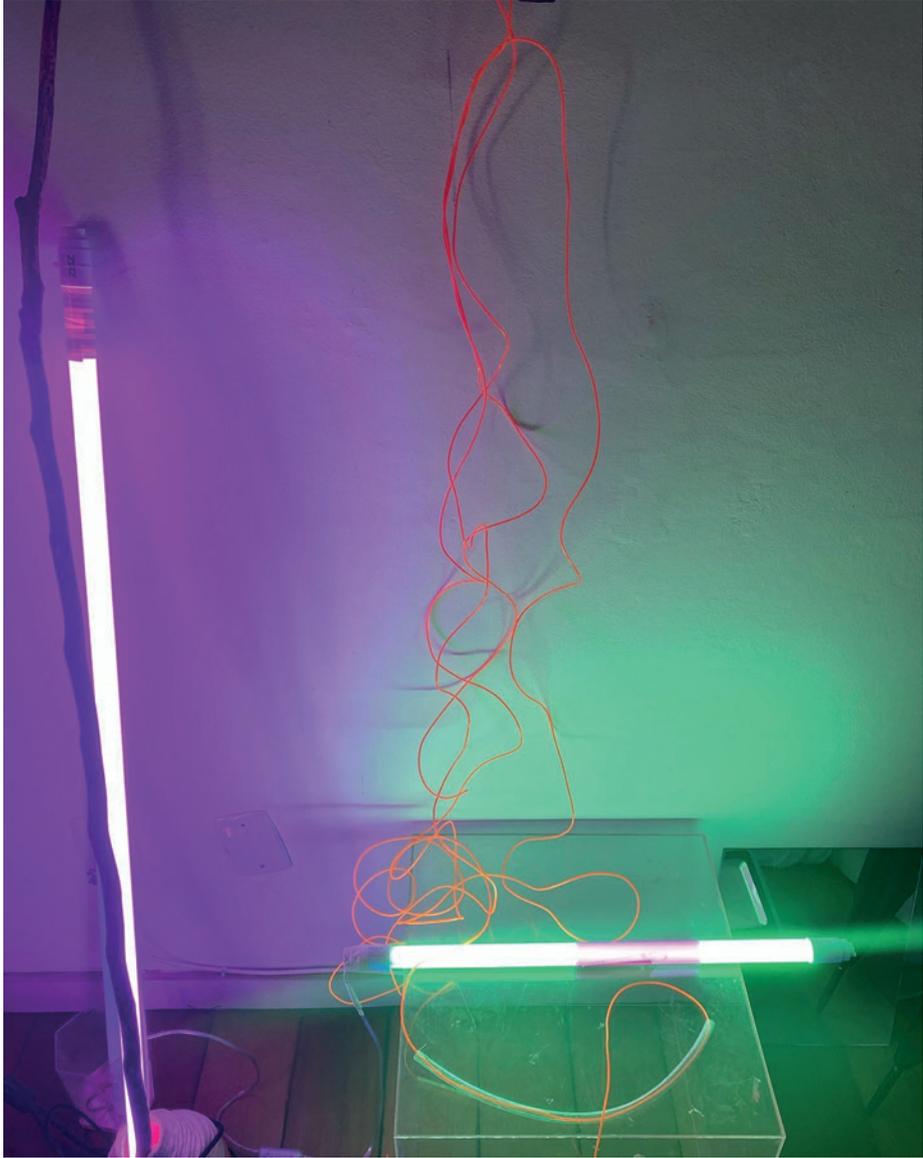
1. Ana Alice. Luz-cor, 2019. Instalação
2. Registros por Guilherme Ferreira.
3. Registros pessoais, 2020. Galeria Psicoativa (Inhotim - MG)
4. Ana Alice. Salto no vazio, 2020. Colagem digital.
5. Frame do filme Le rayon vert (1986)
6. Raquel Quevedo. Fluid Crust Surgery, 2021. Instalação performativa orgânica transmitida ao vivo, exibição de 100 esculturas e um livro de artista.
7. Ana Alice. Auto-operação, 2020. Ensaio visual para Revista Philia.
8. Ana Alice. Cor do corpo, 2020-2021. Desenho sobre papel.

laboratório luz-cor







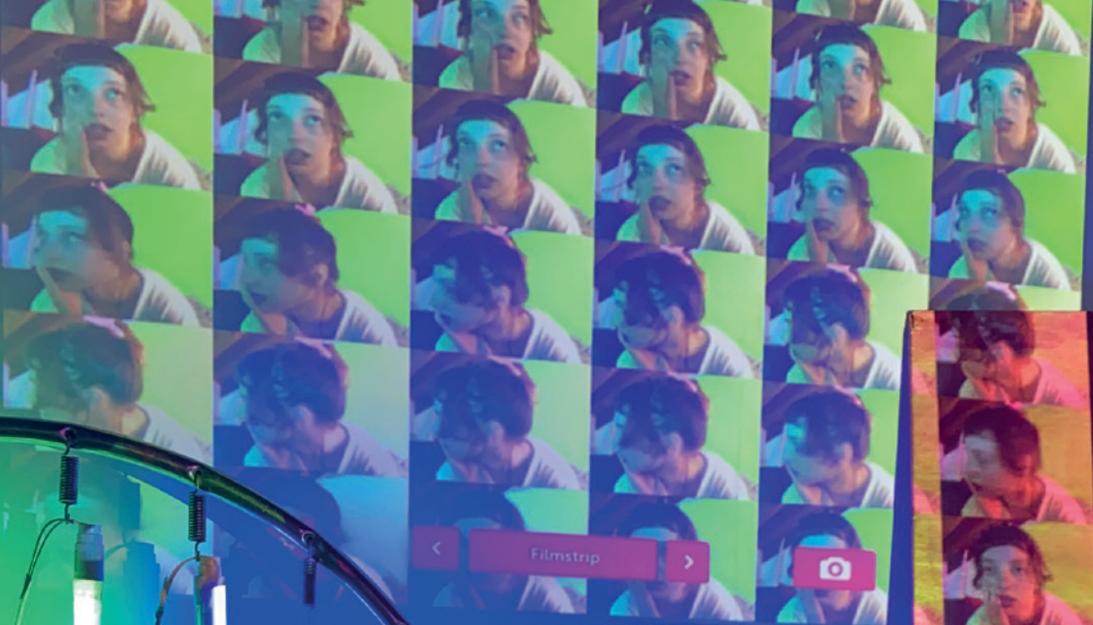








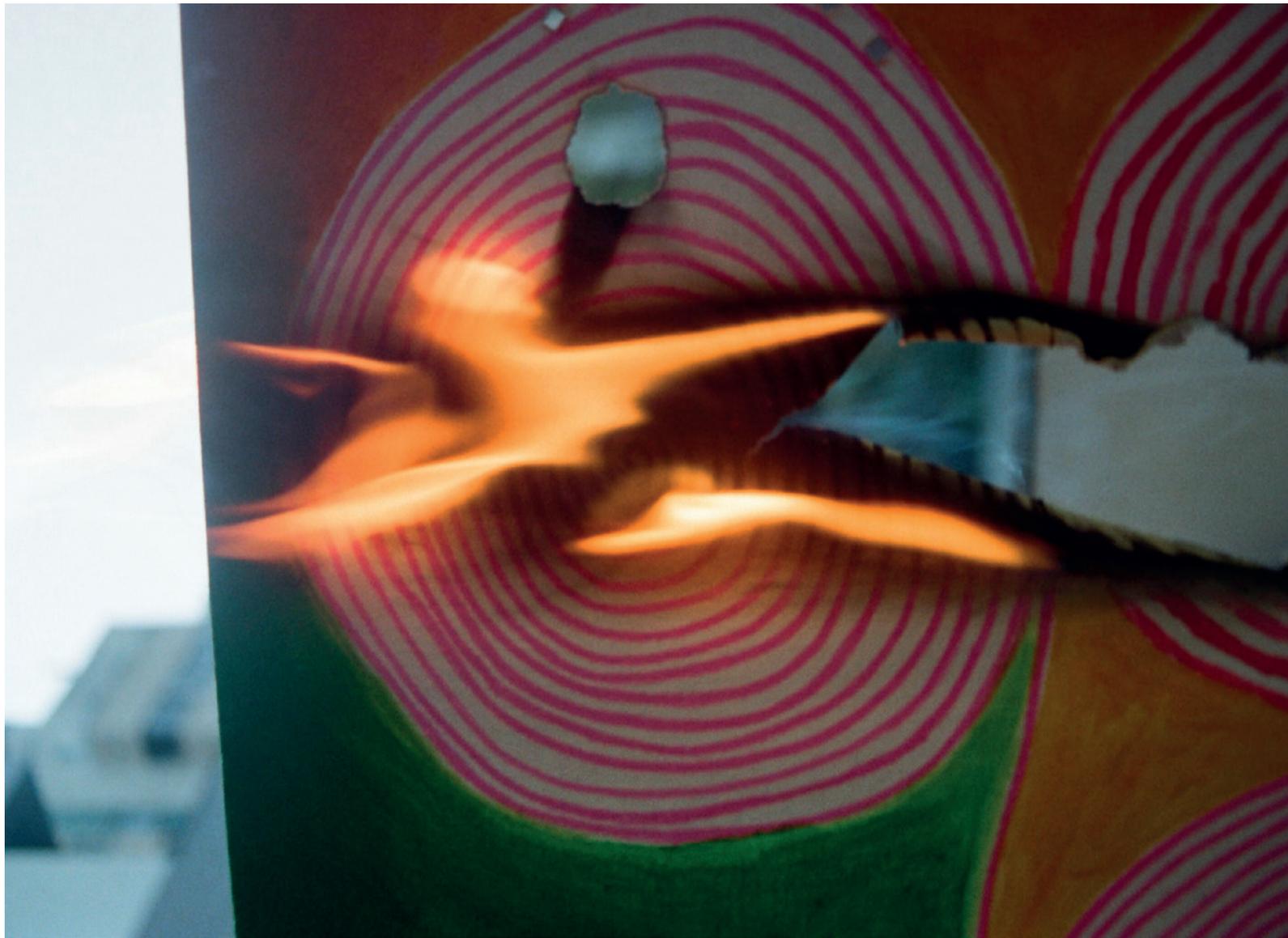












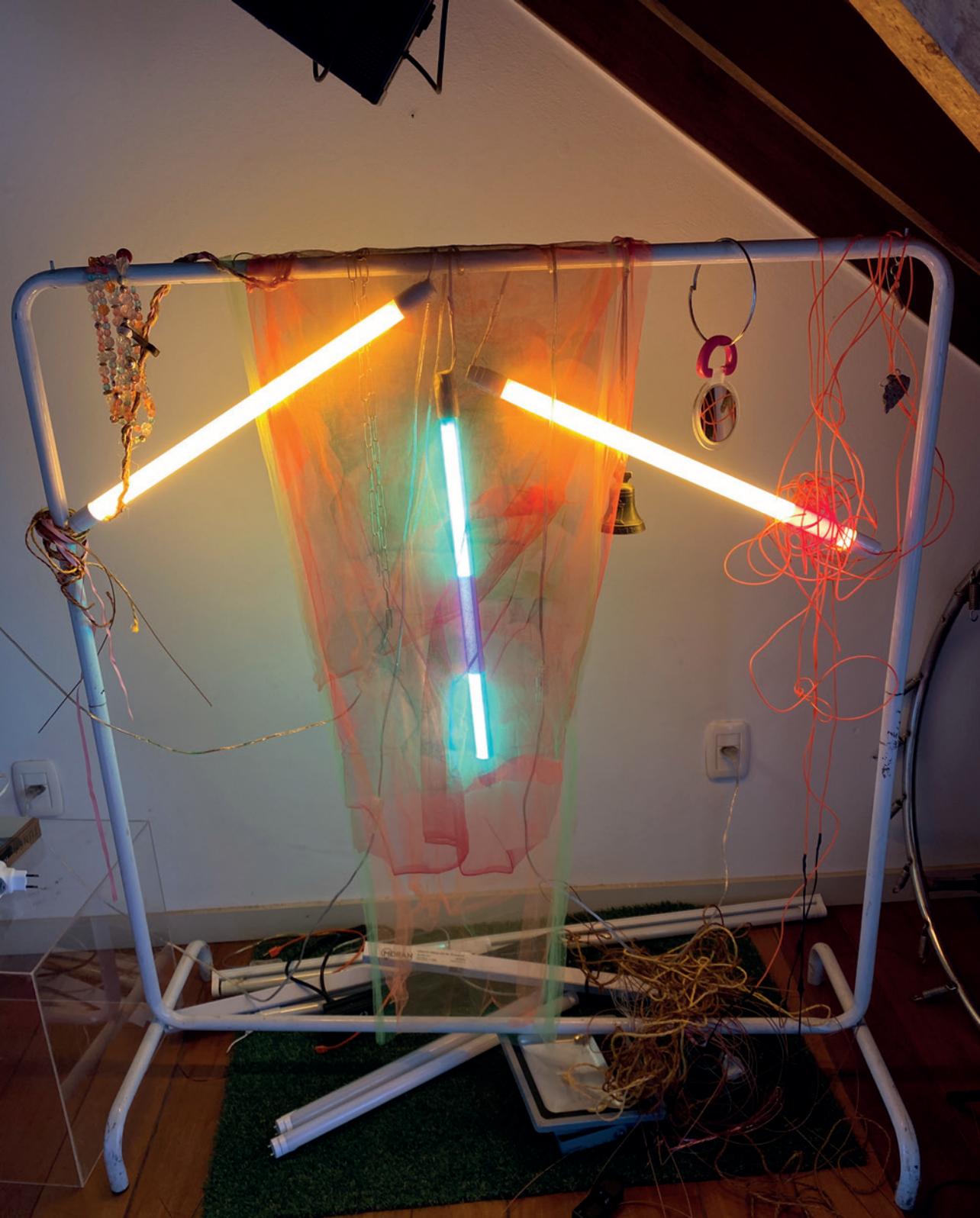














TODA NACIDA Y FELIZ

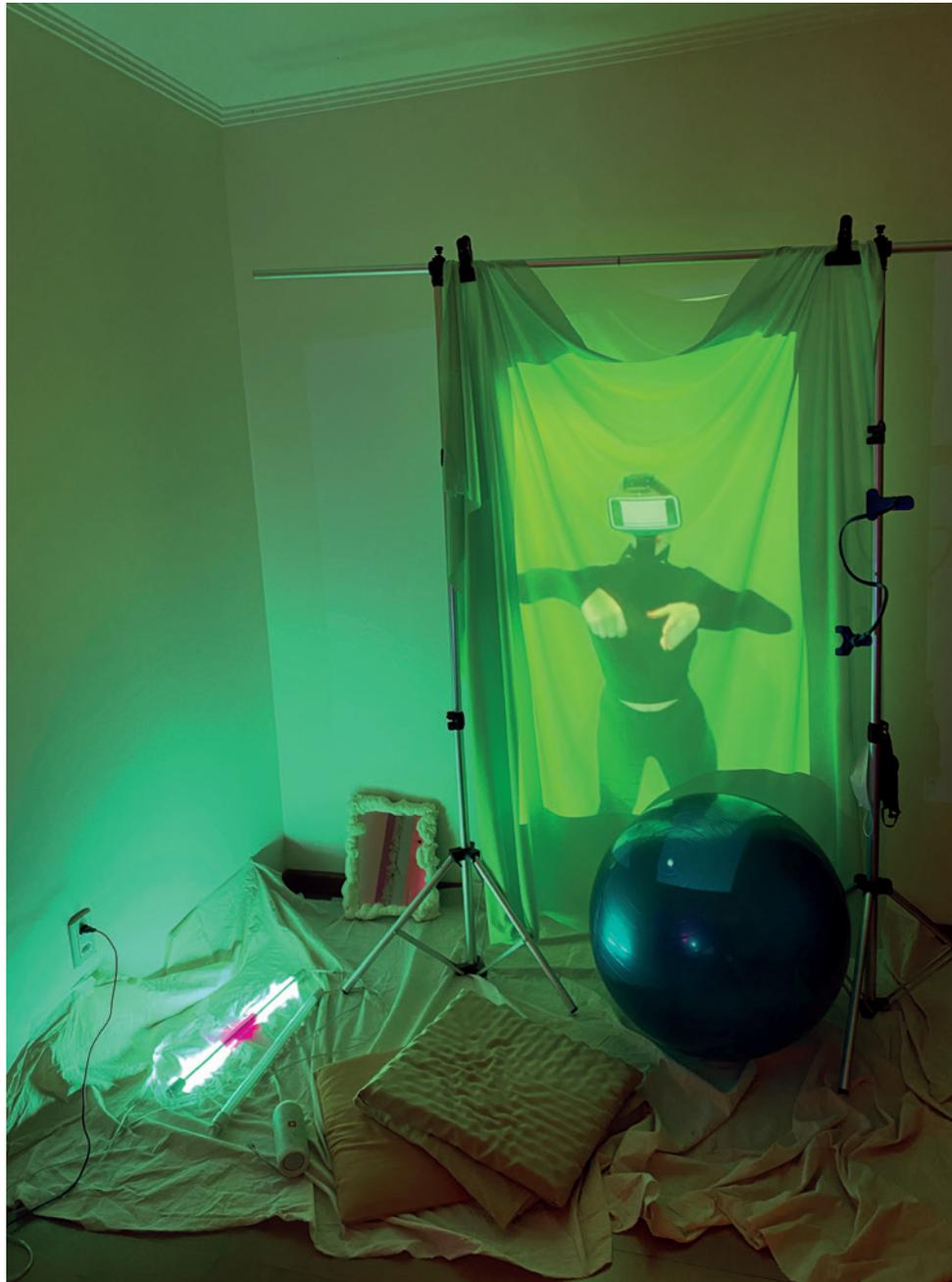






HUECO







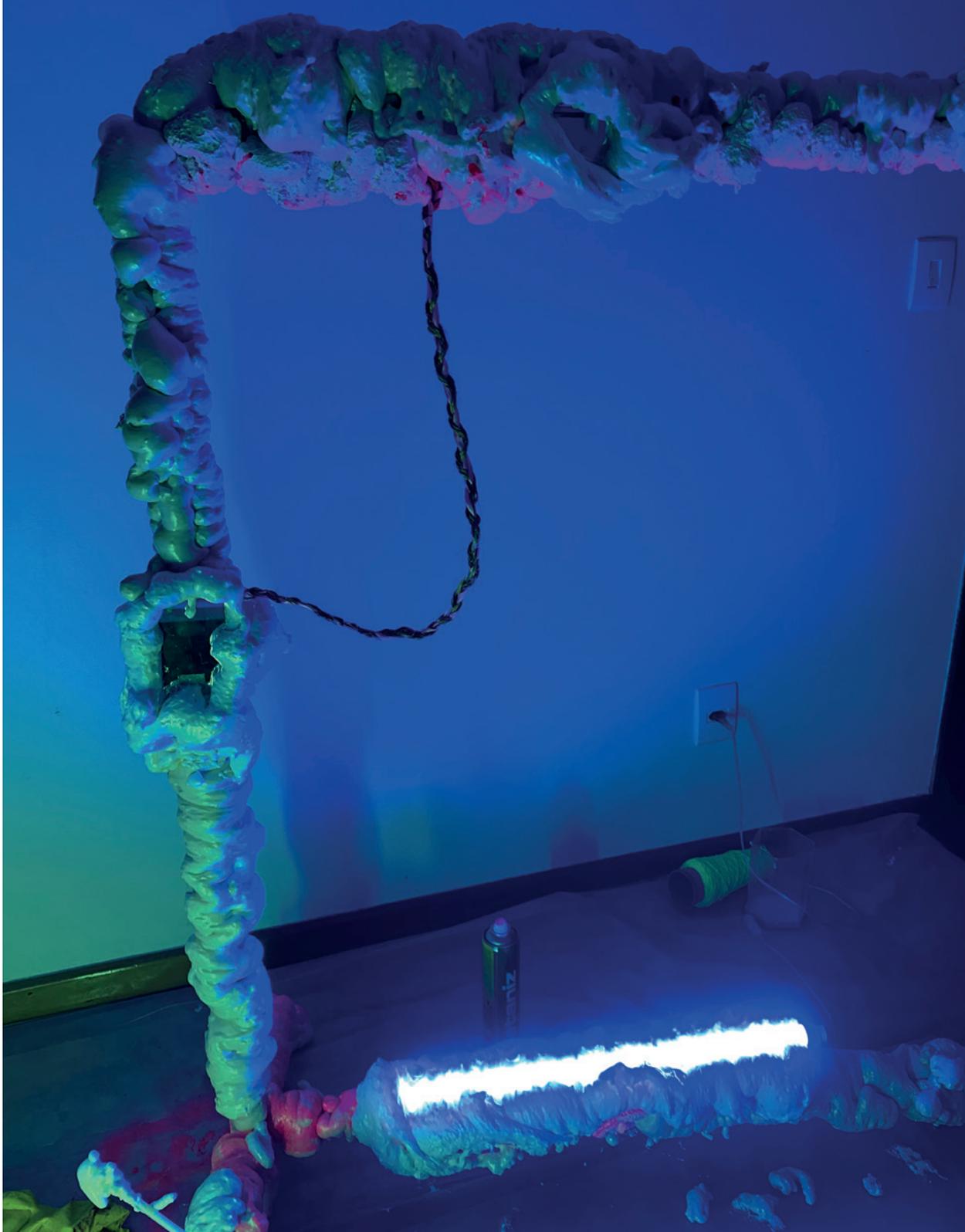




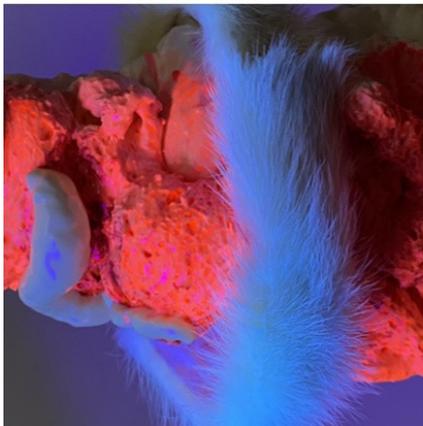
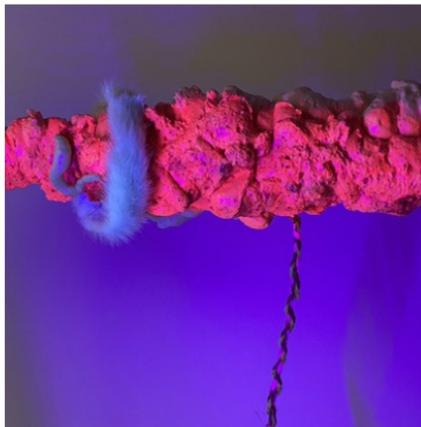
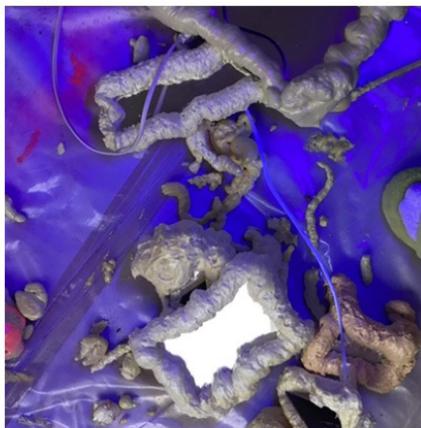
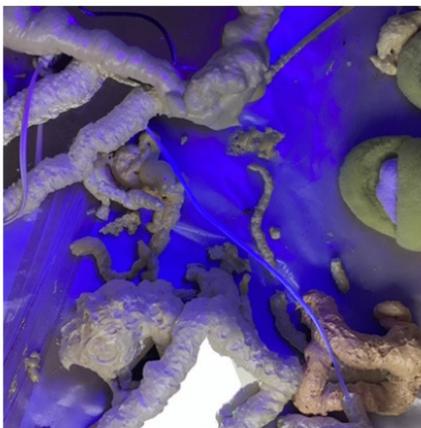
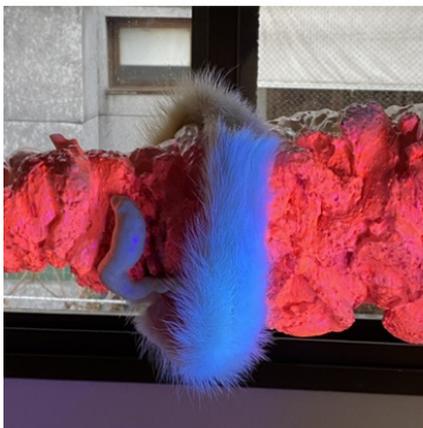


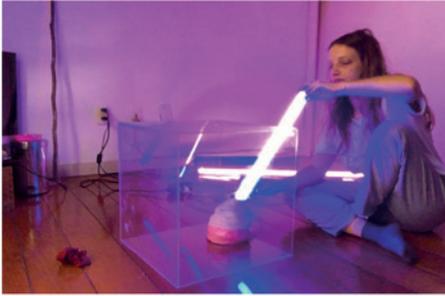






















Expulsão

4

A simpatia é uma instância do Mesmo tão forte e tão costumaz que não se contenta em ser uma das formas do semelhante; tem o poder de assimilar, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de misturá-las, de fazê-las desaparecer em sua individualidade - de torná-las, pois, estranhas ao que eram. A simpatia transforma. Altera, mas na direção do idêntico, de sorte que, se seu poder não fosse contrabalançado, o mundo se reduziria a um ponto, a uma massa homogênea, à morna figura do Mesmo: todas as suas partes se sustentariam e se comunicariam entre si sem ruptura nem distância, como elos de metal suspensos por simpatia à atração de um único ímã. (FOUCAULT, 2016, p. 33)

147

Há cerca de dois bilhões de anos, uma arqueia engoliu e assimilou outro micróbio, transformando-se na primeira célula complexa. Estudos recentes mostram que a origem da vida na terra parte desse sistema capaz de envolver outro com seus tentáculos para depois engoli-lo, estabelecendo uma relação de cooperação e troca de nutrientes. A vida, como a arte, se estabelece nesse movimento de atração e repulsa, de simpatia e antipatia, capaz de aproximar as coisas, reforçando ou dissolvendo as singularidades. Deglutir o outro é um modo de partilha de espaço tempo. Portanto, esse trabalho partiu de uma abordagem da arte que passa por dentro do corpo e guiou o leitor no percurso das entranhas de uma metodologia poética que se dá numa antropofagia por outra via (CLARK, 1969).

No fim dos anos 60, Lygia Clark atualiza a *Antropofagia* de Oswald, propondo a imagem da ovulação: enquanto a maioria dos artistas vomita a si mesmo, ela engole e ovula um ovo de cada vez. O corpo vivo não

é apenas o corpo humano, “é alteração, a alteração é substância” (DELEUZE, 2017). Por isso, ao longo deste percurso, reitero que não há necessariamente o corpo do artista presente, mas sim dos corpos em envolvimento, seja do espectador que permite ser deglutido pela obra-acontecimento, seja da superfície sintética que devora materialidades e se sustenta através da própria duração. Em 1968, Hélio Oiticica envia para Lygia um texto sobre a chegada do supra-sensorial, em que a obra de arte adquire o caráter libidinal, háptico, do prazer como realização.

De que modo uma antropofagia por outra via ganha novos sentidos, quase cinquenta anos depois? Quais são as formas de perceber os espaços de si e do outro neste novo paradigma da arte? O modo como me relaciono com o mundo é atravessado por questões contemporâneas, como os problemas de gênero, a pandemia mundial do COVID-19, o uso exacerbado dos *smartphones* e as urgências ecológicas. Imersa numa era de obscenidade das imagens e informações, me pergunto: como produzir uma arte que, além de ativar e sensibilizar os corpos, questiona as próprias práticas artísticas ao gerar obras que se sustentem esteticamente?

No território da arte me encontro livre para estabelecer conexões. Procuo meus pares, me alimento deles (consciente ou inconscientemente) e coloco para fora uma mistura estranha, uma ecologia úmida. De Duve (2004) no ensaio *Na cama com Madonna* faz uma reflexão do seu processo enquanto crítico de arte, trazendo logo de início a questão: “O que, então, me incita a escrever sobre uma dada obra ou um conjunto de obras?”. O autor parte da ideia de que precisa gostar da obra, um primeiro passo intuitivo, “um gesto de rendição à obra”. Além desse primeiro contato, é necessário um interesse intelectual, ou seja, “a sensação de que a obra contém conhecimento que desconheço”. Nesse sentido, percebo que meus interesses não são ao acaso, mas agenciados pelos fluxos da matéria. Os primeiros textos que escrevi na graduação em Artes Visuais partiam da minha experiência com duas obras: *From La voi humide*¹⁴, de Tunga; e *Cabeça* coletiva, de Lygia Clark¹⁵. Tais trabalhos marcaram meu corpo, adentrando minha pesquisa e possibilitando o seu desenvolvimento.

¹⁴Ele pensava nas superfícies contínuas e sólidas, nas bordas que abrigam ou expõem formas côncavas e convexas. Ao observar sua própria relação com essas atividades, ele focou em trabalhos concebidos a partir de uma percepção que misturava corpo e espaço, como se regressasse à fase do espelho, na infância, mas dessa vez experimentada a partir do amor. Isso levou a uma abordagem completamente diferente, como se os traços dos restos amalgamados desse corpo flutuante agora viessem simultaneamente junto à percepção espectral pré-formada de si mesmo. (LAMPERT, 2020, p. 345)

¹⁵Caminho entre o ser e o fazer. Entre a cabeça coletiva e o jardim de orvalho (from la voie humide). Escultura que passa pelo corpo. Ser jardim? Fazer cabeça? Ser coletivo? Fazer orvalho? Entre uma estrutura que vem de cima e outra de baixo. Base forte fixa é o jardim. Cabeça é flutuante, instável. Jardim, não lugar, espaço. Cabeça, tempo de todos. Mar; iemanjá, plástico descartável, reinvenção de si, meta autorretrato, fragmentação, cores quentes, entre duas estruturas esculturas. Eu me perco por poder girar em volta, olhar de todos os ângulos, fazer uma imagem mental e panorâmica do sentir. – Anotações a partir da visita à exposição *Antropofagia Neobarroca*, no antigo Santander Cultural, parte da 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América, 2015.

Encontrei na instalação um *modus operandi* de expressão¹⁶ de minhas ideias desde um estado de profundidade até finalmente o encontro com a superfície, através de diferentes linguagens como o vídeo, a colagem, o desenho, a escultura, a própria instalação e até os modos de apresentar imagens nas redes sociais. Disponho objetos, apropriados ou feitos por mim, no espaço, físico ou digital, e observo a transformação de elementos uns em relação aos outros. Quais formas se atraem? Tal objeto repele um outro? Qual a sensação desses corpos no espaço antes e depois de determinada intervenção?

Atualizar um paradigma exige o mergulho no contemporâneo, no entanto faz-se necessária o olhar crítico e distanciado do próprio tempo. Agambem (2009) fala justamente da importância da percepção das sombras dos tempos como modo de ser contemporâneo. Numa era em que predominam as telas luminosas e o excesso de informações, como posso refletir sem estar completamente imersa nas problemáticas atuais? Por isso, uma passagem pelas sombras, ou pela escuridão, fizeram parte deste estudo da luz-cor, pois só assim ela pode ser reconhecível.

Envolver o outro e respeitar os apetites do corpo são as coordenadas iniciais dessa antropofagia por outra via. Mas as mudanças tecnológicas fizeram do corpo humano, o corpo ciborgue. A era do ciberespaço lançou questões inevitáveis “sobre a identidade, a sexualidade e o prazer como meios para se refletir sobre a política e a cultura” (SANTAELLA, 2016, p. 85). Acredito, portanto, numa reprogramação da vida sensorial pelas imagens, afecções de práticas misturadas entre o digital e o orgânico.

O que há nos corpos, na profundidade dos corpos, são misturas: um corpo penetra outro e coexiste com ele em todas as suas partes, como a gota do vinho no mar ou o fogo no ferro. Um corpo se retira de outro, como o líquido de um vaso. As misturas em geral determinam estados de coisas quantitativos e qualitativos: as dimensões de um conjunto ou o vermelho do ferro, o verde de uma árvore. (DELEUZE, 2015, p. 6)

Minha pesquisa começa, portanto, com o estudo da cor, desenvolve-se na prática da instalação e da performance, mas revela-se cada vez mais inclinada a ideia de acontecimento, ou seja, a tudo que

¹⁶ “Explicar é desenvolver. Envolver é implicar.” (DELEUZE, 2017, p. 19)

acontece na superfície do presente. Parir, do latim *parere*, significa “criar, desenvolver, produzir, gerar”, expelir pelo útero o que estava no seu interior: dar à luz. Essa pesquisa, enquanto corpo vivo, acumula interesses de caráter múltiplo, tendo como método poético o de “reencontrar a simplicidade da intuição como ato vivido” (DELEUZE, 2012, p.10). Um fazer estrutural num estado de desvio que descobre no eu uma multiplicidade criadora. Nesse sentido, busco encontrar na minha pesquisa esses corpos que se expressam e que se misturam com tantos outros elementos, como as tecnologias, as luzes, as cores, as palavras, as linguagens, os gestos, as materialidades. Na proposição de um paradigma pós-ovulatório que não teme perder sua essência, pois sabe que a conjunção é o suporte da arte.



Ana Alice.
Releitura do
Auto-retrato I,
1924 de Tarsila
do Amaral. 2021.



Ana Alice. Sem título, 2021. Vídeo em processo.



Ana Alice.
Luxfagia, 2021.
Escultura sobre
base metálica com
tubos de led,
espuma expansiva,
espelhos, esmalte,
tinta acrílica,
conchas e outros
materiais.

LISTA DE IMAGENS

1. Ana Alice. Releitura do Auto-retrato I, 1924 de Tarsila do Amaral. 2021.
2. Ana Alice. Sem título, 2021. Vídeo em processo.
3. Ana Alice. Luxfagia, 2021. Escultura sobre base metálica com tubos de led, espuma expansiva, espelhos, esmalte, tinta acrílica, conchas e outros materiais.

referências

- AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BACHELARD, Gaston. **A epistemologia.** Rio de Janeiro: Edições 70, 1971.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte - uma revisão dez anos depois.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CARTAXO, Zalinda. **Pintura em distensão.** Rio de Janeiro: Z. Cartaxo, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea.** São Paulo: Martins, 2008.
- DELEUZE; GUATTARI. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1.** São Paulo: Editora 34, 2011.
- CAUQUELIN, Anne. **L'exposition de soi: Du journal intime aux Webcams.** Paris: Fenêtres sur, 2003.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark - Hélio Oiticima: Cartas, 1964-74** / Organizado por Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- Corpo, arte e clínica** / Tânia Mara Galli Fonseca e Selda Engelman (Orgs.) - Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- CUNHA, Eduardo F. V. **O duplo de Laura Cattani: reflexões sobre as armadilhas de Narciso em um trabalho plástico.** Artigo completo publicado em Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017.
- DAOLIO, Jocimar; RIGONI, Ana Carolina Capellini; ROBLE, Odilon José. **Corporeidade: o legado de Marcel Mauss e Maurice Merleau-Ponty.** Revista Pro- Posições V. 23, N.3 (69). Dezembro de 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pp/v23n3/11.pdf>

DELEUZE, Gilles. **A Imanência: uma vida...** Publicado originalmente em Philosophie, n.º 47, 1995, p. 3-7. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/31079/19291>

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo** / Gilles Deleuze; tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Cinéma 1: L'image-mouvement**. Paris: Les éditions de minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles. **Cinéma 2: L'image-temps**. Paris: Les éditions de minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido** / Gilles Deleuze; tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE; GUATTARI. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE; GUATTARI. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2012.

DE DUVE, Thierry. **Reflexões críticas: Na cama com Madonna**. Tradução: Jason Campelo. Revista Concinnitas: ano 6, número 7, 2005. Rio de Janeiro.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'homme qui marchait dans la couleur**. Lonrai: Minuit, 2020.

FAVARETTO, Celso; BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica - estrutura corpo cor** / Celso Favaretto e Paula Braga. São Paulo: Base7 Projetos culturais, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Elogio da superficialidade: o universo das imagens técnicas** / Vilém Flusser; organização Rodrigo Maltez Novaes, Rodrigo Petronio. São Paulo: É Realizações, 2019.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas** /

Michel Foucault; tradução: Salma Tannus Muchail. 10. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. In: TADEU, Tomaz. Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

Hélio Oiticica: museu é o mundo. - São Paulo: Itaú Cultural, 2010. 200 p.

HUCHET, Stéphane. **Intenções espaciais: a prática exponencial da arte, 1900-2000**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE (São Paulo, SP). **Yayoi Kusama: Obsessão Infinita**: catálogo. Texto de Philip Larratt-Smith e Frances Morris. São Paulo, 2014.

JOHANN, Wolfgang von Goethe. **Goethe's Theory of Colours**. Translated by Charles Lock Eastlake. E-book. Project Gutenberg, 2015.

KRAUSS, Rosalind. **L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes**. Paris: Éditions Macula, 1993.

LAGNADO, Lisette. **A Instauração: um conceito entre instalação e performance**. In: FERREIRA, Glória (org.). Escritos de artistas: anos 1960/1970. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LAMPERT, Catherine. **Tunga/ Catherine Lampert**; organizado por Tatiana Grinberg; traduzido por Barbara Wagner Mastrobuono, Pedro Sússeking, Richard Sanches. São Paulo: Cosac & Naif Editora, 2020 (1ª edição).

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. Traduzido por Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. **A experiência da cor-luz: um ambiente cênico de Hélio Oiticica para um show de Gilberto Gil**. Urdimento, v.1, n.31, Abril 2018. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/wp-content/uploads/2018/05/dossie-urdimento-a-experiencia-da-cor-luz-um-ambiente-cenica-de-helio-oiticica-para-um-gilberto-gil.pdf>

NACHTERGAEL, Magali. **Vue sur chambre: Amalia Ulman et Molly Soda, étant données numériques**. In: SIMONE: Le journal de PhotoSaintGermain, 2018.

OITICICA, Hélio. **A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade**. In: FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas: anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

OITICICA FILHO, César. **Hélio Oiticica: o restauro da obra**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

ONFRAY, Michel. **L'art de jouir: pour un matérialisme hédoniste**. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1991.

PLAZA, Julio. **O mimético, a interferência e o instante nos MM (Mass Midia)**. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

PEREIRA, Demétrio R.; SILVA, Alexandre R. **Crítica e contágio: comunicação assignificante em Lazzarato e Preciado**. Artigo completo publicado na revista *Matrizes* V. 14 - número 2. Maio/Ago, 2020. São Paulo.

PRECIADO, Paul B. **Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

158 ROLNIK, Suely. **Esferas de insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. **Instauração de mundos**. *Revirão 2 - Revista da Prática Freudiana*. Rio de Janeiro, 1985.

ROLNIK, Suely. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**. *Revista Concinnitas*, ano 16, volume 01, número 26. Julho de 2015.

SANTAELLA, Lucia. **Temas e dilemas do pós-digital: a voz da política**. São Paulo: Paulus, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. **L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique**. France: Gallimard, 2017.

SCHILDER, Paul. **A imagem do corpo: As energias construtivas da psique**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SMALL, Irene V. **Pigment pur e o Corpo da côr: prática pós-pictórica e transmodernidade.** Revista ARS vol.15 no.30. São Paulo, 2017.

THUAN, Trinh Xuan. **Les voies de la lumière: Physique et métaphysique du clair-obscur.** Librairie Arthème Fayard, 2007.

TORRES, Fernanda L. **Yves Klein, Ícaro do modernismo.** ARS (São Paulo), 11(21), 96-111. 2013. Disponível em < <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.64461>>

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido.** São Paulo: n-1 edições, 2012.

