

Sophia Egler

**Do Corpo em Fragmento às Formas Fluídas**

Trabalho de conclusão de curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof. Renata Azambuja

Brasília, 2011

Agradeço,

a minha família e por todo seu apoio;  
a Professora Renata Azambuja pela atenção e por me emprestar livros maravilhosos;  
aos amigos, pois sem eles eu já teria perdido a cabeça;  
aos colegas de curso que me acompanharam durante todo o processo;  
ao casal Paulo Fernando Nisio e Clarissa Paiva, galera correria;

## Sumário

<b>Introduzindo.....</b>	<b>07</b>
<b>O Corpo e Suas Identidades Fragmentadas.....</b>	<b>10</b>
<b>O Corpo Como Sujeito e Objeto na Arte.....</b>	<b>13</b>
<b>Formas Fluídas.....</b>	<b>27</b>
<b>O Corpo Fragmentado.....</b>	<b>34</b>
<b>Formas Fluídas em Expansão.....</b>	<b>39</b>
<b>Do Corpo em Fragmento às Formas Fluídas.....</b>	<b>44</b>
<b>Concluindo.....</b>	<b>46</b>
<b>Referências.....</b>	<b>47</b>

## Lista de Figuras

<b>Figura 1.</b> Cueva de lãs Manos, Santa Cruz,Argentina <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Cave_painting">http://en.wikipedia.org/wiki/Cave_painting</a> .....	11
<b>Figura 2.</b> Escarificação Tribal <a href="http://www.piccsy.com">http://www.piccsy.com</a> .....	12
<b>Figura 3.</b> Pintura Corporal <a href="http://vibeflog.com">vibeflog.com</a> .....	12
<b>Figura 4.</b> Salvador Dalí, Premonición de la guerra civil, 1936 <a href="http://greensurrealism.pbworks.com">greensurrealism.pbworks.com</a> .....	13
<b>Figura 5.</b> Pablo Picasso, Figures au bord de la mer, 1931 <a href="http://georgsimonohminmalaga2011.blogspot.com">georgsimonohminmalaga2011.blogspot.com</a> .....	13
<b>Figura 6.</b> Jackson Pollock, Action Painting <a href="http://suzanabitterman.wordpress.com">suzanabitterman.wordpress.com</a> .....	14
<b>Figura 7.</b> Ana Mendieta, Glass on Body Imprints, 1972 <a href="http://sanskell.tumblr.com">sanskell.tumblr.com</a> , <a href="http://paw.princeton.edu">paw.princeton.edu</a> , <a href="http://oneartworld.com">oneartworld.com</a> .....	15
<b>Figura 8.</b> Ana Mendieta, Silueta, Iowa México, 1977 <a href="http://departamentodomeiocirculante.wordpress.com">departamentodomeiocirculante.wordpress.com</a> .....	16
<b>Figura 9.</b> Ana Mendieta, Silueta, (SL), 1973 <a href="http://lienerubane.wordpress.com">lienerubane.wordpress.com</a> .....	16
<b>Figura 10.</b> Hannah Wilke, Gestures, 1976 <a href="http://www.hannahwilke.com">www.hannahwilke.com</a> .....	17
<b>Figura 11.</b> Hannah Wilke, Super T-Art, 1974 <a href="http://www.hannahwilke.com">www.hannahwilke.com</a> .....	17
<b>Figura 12.</b> Hannah Wilke, S.O.S Satisfaction Object Series, 1974 <a href="http://www.hannahwilke.com">www.hannahwilke.com</a> .....	18
<b>Figura 13.</b> Cindy Sherman, Untitled # 441, 2003 <a href="http://myoutergeek.com">myoutergeek.com</a> .....	19
<b>Figura 14.</b> Cindy Sherman, Untitled # 474, 2008 <a href="http://othercriteria.com">othercriteria.com</a> .....	19
<b>Figura 15.</b> Hans Bellmer, La Poupee, 1935 <a href="http://jasminsart.blogspot.com">jasminsart.blogspot.com</a> .....	20

<b>Figura 16.</b> Cindy Sherman, Untitled # 250, 1992 foxesinbreeches.tumblr.com.....	20
<b>Figura 17.</b> Marina Abramović, Rhythm 5, 1977 guggenheim.org.....	22
<b>Figura 18.</b> Objetos Disponíveis aos espectadores, Rhyth 0 artobserved.com.....	23
<b>Figura 19.</b> Marina Abramović, Rhythm 0 sevendaystwoworks.blogspot.com.....	23
<b>Figura 20.</b> Marina Abramović, The Artist is Present, 2010 artobserved.com.....	24
<b>Figura 21.</b> Sophia Egler, Formas Fluídas.....	28
<b>Figura 22.</b> Anish Kapoor, Mother as Mountain, 1985 sculpture.org.....	29
<b>Figura 23.</b> Anish Kapoor, 1000 Names, 1981 euroartmagazine.com.....	29
<b>Figura 24.</b> Anish Kapoor, White Sand, Red Millet, Many Flowers, 1982 ambuji.com.....	30
<b>Figura 25.</b> Holi-Festival das Cores pardejarras.com.....	31
<b>Figura 26.</b> Pigmentos-Holi-Festival das Cores pardejarras.com.....	31
<b>Figura 27.</b> Holi-Festival das Cores-Detalhe pardejarras.com.....	31
<b>Figura 28.</b> Anish Kapoor, Between Shit and Architecture ou Eletronic Ruins, Royal Academy of Arts, Londres, 2009 travelpod.co.uk.....	32
<b>Figura 29.</b> Ana Mendieta, Tree of Life, 1976 departamentodomeiocirculante.wordpress.com.....	34
<b>Figura 30.</b> Sophia Egler, Sem Título, 2009.....	34
<b>Figura 31.</b> Sophia Egler, Sem Título, 2010.....	35

<b>Figura 32.</b> Sophia Egler, Sem Título, 2010.....	35
<b>Figura 33.</b> Sophia Egler, Molde, 2010.....	35
<b>Figura 34.</b> Sophia Egler, Quadril, 2010.....	36
<b>Figura 35.</b> Sophia Egler, Rosto, 2010.....	36
<b>Figura 36.</b> Sophia Egler, Primeiros Experimentos.....	37
<b>Figura 37.</b> Sophia Egler, Primeiros Experimentos.....	37
<b>Figura 38.</b> Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970 iconica.com.br.....	39
<b>Figura 39.</b> Henrique Oliveira, A Origem do Terceiro Mundo, 29 <sup>a</sup> Bienal, 2010 entretenimento.uol.com.br.....	40
<b>Figura 40.</b> Tara Donovan, Untitled (Styrofoam Cups & Hot Glue), Ace Gallery, NY, 2005 deboranogart.blogspot.com.....	41
<b>Figura 41.</b> Ernesto Neto, Anthropodino, Park Avenue Amory, NY, 2009 c-monster.net.....	42
<b>Figura 42.</b> Sophia Egler, Formas Fluídas # 21, 2010.....	43
<b>Figura 43.</b> Sophia Egler, Esqueleto- Estrutura Interna, 2011.....	44
<b>Figura 44.</b> Sophia Egler, Medidas Originais, 2011.....	45

## Introduzindo

O corpo como elemento visual sempre me fascinou, não só pelas diversidades físicas, mas também por ser lar do indivíduo subjetivo que somos nós seres humanos. Em consequência disso resolvi abordar também neste trabalho um estudo sobre o uso do corpo como sujeito e objeto em manifestações artísticas. Apesar de escolher artistas cujos trabalhos são performáticos como os de Ana Mendieta, Hannah Wilke, Cindy Sherman e Marina Abramović, o corpo usado em meu trabalho se relaciona por ser objeto, superfície, instrumento e por fazer parte do ato, ser o gestual (assim como Richard Serra<sup>1</sup> em seu trabalho “*Gutter Corner Splash: Night Shift*”) onde o artista de certa forma cristaliza um ato físico.

Apresento neste projeto o desenvolvimento do meu trabalho “*Do Corpo em Fragmento às Formas Fluídas*”. Por este ter passado por vários períodos de modificações até que atingisse sua estrutura final, considere relevante tratar sobre todos os aspectos por mim considerados durante as transições ocorridas. O projeto se iniciou com o estudo de produção de moldes de gesso de partes fragmentadas do corpo humano com intuito de explorar as possibilidades plásticas individuais das peças ou da combinação das mesmas. Ao longo do tempo em que trabalhava com o gesso me satisfazia cada vez mais com as várias formas e texturas que poderia obter quando “confeitava” com o mesmo em seu estado líquido ou ainda em processo de solidificação. A partir dessas experiências desenvolvi um trabalho escultórico onde busco entrelaçar esse corpo fragmentado, que relembra uma estética clássica, com as marolas orgânicas proporcionadas pelo gesso líquido. No desenvolver do trabalho trato sobre forma e suas especificidades, citando artistas como Anish Kapoor, Henrique Oliveira Tara Donovan e Ernesto Neto, que desenvolvem seus trabalhos explorando formas orgânicas e também projetos de instalação em grande escala. O estudo de projetos em grande escala se deu por acreditar que meu trabalho pudesse ser tanto uma experiência visual quanto física, já que o espectador seria capaz de transitar por entre a instalação e por alguns momentos fazer parte daquele mundo de formas.

---

<sup>1</sup> Richard Serra – 2 de Novembro de 1939

No capítulo “*O Corpo e Suas Identidades Fragmentadas*”, desenvolvo como nossa identidade pode ser subjetiva a partir do momento em que passamos constantemente por mudanças conceituais e comportamentais em consequência de experiências vivenciadas cotidianamente. O corpo é nossa identidade externa, e foi a partir desta percepção que o corpo ganha relevância como objeto estético. Em consequência das mudanças internas ocorridas buscamos, geralmente, que essas mudanças venham acompanhadas de uma identificação exterior, incorporando de certa forma uma singularização ou até mesmo uma forma de buscar pertencimento dentro de um grupo. Cito Historicamente como diferentes culturas buscaram métodos e técnicas diversificadas de alterar o corpo como forma de embelezamento ou como forma de manifestar conceitos culturais e sociais.

Seguindo esse ponto de partida no capítulo seguinte “*O Corpo como Sujeito e Objeto na Arte*”, realizo um apanhado Histórico de artistas que usam de seus corpos como o principal meio para suas produções. Para esse apanhado, além de usar da escultura como um exemplo para tais manifestações, decidi incluir diferentes técnicas e formas de expressões artísticas como, por exemplo, a pintura e a performance, tendo em vista que estas fazem parte de registros e referências visuais pessoais. Destrincho a forma pela qual o corpo, por ser um elemento visual bastante presente na arte desde que esta começou a ser feita, foi uma das estruturas mais “atacadas” pelas vanguardas do século XX, dando espaço para novas interpretações e conceitos artísticos para com essa linguagem visual.

Em “*Formas Fluídas*”, abordo um estudo mais direcionado à escultura e explorando a importância da forma. Para o apanhado teórico cito os conceitos desenvolvidos por Rosalind E. Krauss em seu livro “*Caminhos da Escultura Moderna*”. Neste capítulo, Anish Kapoor é mencionado por ser um dos artistas que, em minha opinião, trabalha com a forma de maneira surpreendente, explorando não só as formas em suas esculturas e nos materiais por ele utilizados, mas também explorando como estes interagem com o espaço da galeria assim como o espaço externo. Além de ver grande similaridade entre o seu mais recente trabalho “*Between Shit and Architecture*” ou “*Electronic Ruins*” e o meu, onde explora-se o uso de formas orgânicas e monocromáticas e como estas atingem um grande peso estrutural, visual e conceitual. No capítulo seguinte

“*O Corpo Fragmentado*”, falo sobre a poética do trabalho e as fases pelas quais este passou até que se concretizasse em sua estrutura atual. Finalmente fecho o projeto com o capítulo “*Formas Fluídas em Expansão*”, citando minha vontade de ampliar a dimensão do trabalho escultórico, criando assim um ambiente de circulação e interação para o espectador, assim como no trabalho “*A Origem do Terceiro Mundo*”, que Henrique Oliveira apresentou na 29ª Bienal de São Paulo em 2010 e as instalações interativas e sensoriais realizadas por Ernesto Neto. Busco quebrar a barreira que existe entre a obra de arte e o espectador, fazendo que este participe, explore, sinta e toque a obra, assim explorando não só o visual, mas os outros sentidos também.

## **O Corpo e Suas Identidades Fragmentadas**

Assumimos, constantemente, diferentes identidades. Somos sujeitos metamórficos o que nos leva a muitos saltos e incoerências de episódios que passam a registrar em nossas vidas uma variedade de histórias individuais. Há uma constante busca por um entendimento profundo do “eu”, da alma que habita esse corpo que vaga em busca de suas identificações. Ao mesmo tempo em que nos encontramos direcionados e decididos nós nunca teremos controle sobre o improvável, porque se tivéssemos o improvável não existiria. São aqueles momentos em que tudo parece pulsar de maneira diferente, momentos de pequenas e grandes realizações que fazem parte do sentido de viver e criar.

“O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identidades estão sendo continuamente deslocadas... A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente”

**-Stuart Hall**

Durante muito tempo o sujeito vem sempre buscando seu próprio significado e com isso a discussão relacionada à identidade é sempre revalidada. Muitos artistas utilizaram-se de seus próprios corpos como objeto essencial para essa exploração; o corpo como representação, linguagem, e imagem. Temos a tradição do corpo clássico, idealizado e visto como referencial. Explorado diversificadamente na História, o corpo foi idolatrado, estudado, dissecado, reproduzido, mutilado, desmembrado e deformado. Virou superfície e elemento poderoso. Instrumento de liberação, espelho do “eu”, símbolo do desejo, sujeito erótico, objeto.

“(…) existe [aí] um paradoxo interessante, porque dizemos sempre “meu corpo”, como se existisse um eu em algum lugar externo ao corpo que é dono desse corpo, porque não existe nenhum eu em nenhum outro lugar que não seja o próprio corpo. Quer dizer o eu é o corpo”

**-Maria Rita Kehl**

O uso do corpo como objeto estético sempre foi um dos principais elementos de manifestações artísticas assim como manifestações de caráter sociocultural. Desde os primórdios as pinturas rupestres demonstram as primeiras formas de auto-representação do homem em cenas cotidianas. O homem pré-histórico também deixou outra forma de registro ao marcar as paredes das cavernas com impressões das palmas de mãos. Deixando evidente a presença de um corpo e de uma identidade. Em diversas culturas Africanas os povos utilizam da escarificação, técnica de modificação do corpo que consiste em produzir cicatrizes através do uso de instrumentos cortantes, como forma de embelezamento, manifestação religiosa e social. A pintura corporal na cultura dos índios brasileiros é também uma forma de expressão que vai além do conteúdo estético por também estar ligada a uma finalidade de identificação, seja essa identificação relacionada à etnia, status social, sexo, idade, filiação, estado civil, etc.



Fig 1. Cueva de las Manos, Santa Cruz, Argentina



Fig 2. Escarificação Tribal



Fig3. Pintura Corporal

Hoje, a cultura ocidental vem utilizando e alterando técnicas antigas de modificação corporal e as incorporando como forma de singularização e localização do corpo dentro de um grupo. Uma espécie de marca de pertencimento. As tatuagens, piercings, maquiagem, cirurgias plásticas, escarificação, pinturas corporais, e queimaduras (branding), são maneiras encontradas de construir a relação de identidade por meio do próprio corpo. (CANTON, 2009)

## O Corpo Como Sujeito e Objeto na Arte

As vanguardas do início do século XX, os cubistas, os expressionistas, os dadaístas e os surrealistas, questionando as representações tradicionais, dilaceram e deformam uma visão artística já estruturada e até então concretizada. Dentre as estruturas “atacadas” o corpo certamente ganhou grande prestígio. Ao romperem com a representação tradicional, o corpo passa a ser compreendido como um elemento visual de inúmeras possibilidades. “Gênero artístico-metafísico por excelência, o nu foi criado na Grécia em um momento no qual a própria imagem de corpo pôde ser pensada. Isso quer dizer que a concepção de corpo na cultura ocidental está intimamente ligada à questão da imagem e da representação. Se no início do século XX a arte moderna subverte a tradição do nu, através da fragmentação e da deformação do corpo, na segunda metade do século essa crise da outrora equilibrada visão antropocêntrica é ainda mais acentuada uma vez que a matéria, a animalidade e a crueza passam a ser exploradas.” (MATESCO, 2009a)



Fig 4. Salvador Dalí, Premonición de la guerra civil, 1936



Fig 5. Pablo Picasso, Figures au bord de la mer, 1931

Essa nova linguagem passa a ser explorada. O artista passa a se apropriar do envelope carnal, do corpo que sente, que peca, que é reprimido e controlado. A interpretação e manifestação do desejo sexual e do erótico foi sempre explorado, mas agora ganha uma nova interpretação e posição como elemento estético. “Os artistas

exploraram meios para representar as multiplicidades do desejo, geralmente servindo-se do objeto-corpo a fim de evocar temas como gozo e obsessão erótica. O objeto do desejo era prazer para ser saboreado como libertador. Desse modo, os objetos de função simbólica assumiam o lugar de impulsos velados, como recompensa, explicando como grande parte da atividade surrealista pode ser vista como remoção de obstáculos para derrubar censuras da consciência e se chegar aí inconsciente, ao *maravilhoso*.” (MATESCO, 2009b).

A relação entre corpo e arte adquire um novo significado a partir do período pós-guerra. A atenção deslocou-se do objeto produzido e focalizou-se no ato de produzir. Jackson Pollock <sup>2</sup>ao desenvolver a “*Action Painting*” cria uma referência que influenciaria toda a arte das décadas seguintes. “A presença do artista no trabalho através do ato da pintura fez com que o corpo se tornasse ferramenta para aplicar tinta, numa tentativa de estender o espaço pictórico tradicional (...)” (MATESCO, 2009c).

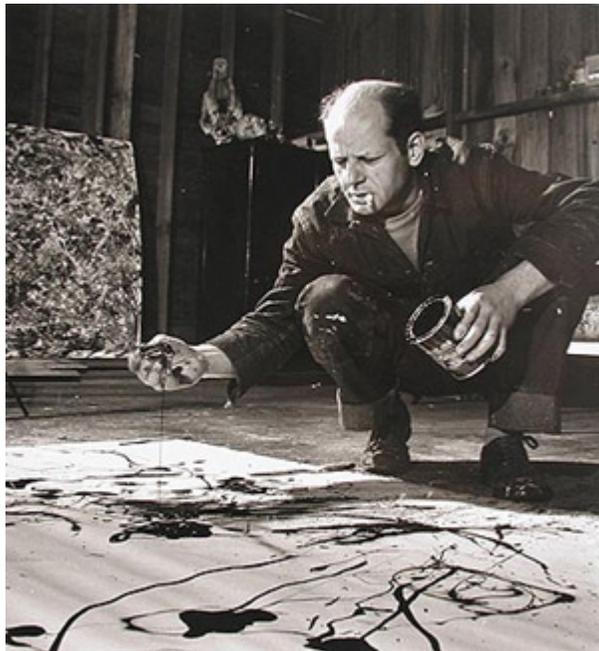


Fig 6. Jackson Pollock, Action Painting

Já em obras contemporâneas o corpo ao assumir papéis simultâneos de sujeito e objeto expande sua capacidade atributiva de significados. “Dessa maneira, a arte contemporânea profana a antiga imagem de corpo idealizado por intermédio do

---

<sup>2</sup> Jackson Pollock 28 de Janeiro de 1912 – 11 de Agosto de 1956

reconhecimento da corporalidade humana (...) A afirmação de uma ideologia de corpo autêntico e libertário, nas décadas de 1960 e 1970, contribuiu para a construção da imagem de um corpo puro centrado na experiência física e cotidiana. Utilizado inicialmente como ferramenta para aplicar tinta, o corpo desempenha papel principal na subversão dos tabus e interditos com a *body art*: seja como pincel, instrumento de libertação ou suporte de discurso, o corpo foi tratado como objeto, como algo externo e manipulável” (MATESCO, 2009d). Os trabalhos descritos a seguir estão entre alguns exemplos onde a utilização do elemento corpo, expresso em diferentes mídias, ramificasse por varias produções artísticas contemporâneas.

Nos anos 1960 e 1970, a cubana Ana Mendieta (1948-1985), usa do seu corpo em vários de seus trabalhos como veículo de sua expressividade pessoal. Em suas primeiras produções a artista critica por meio de Performance e registro fotográfico a tradição da idealização do nu feminino, presente na arte até então. Em 1972, em seu trabalho intitulado “*Glass on Body Imprints*”, uma série fotográfica, revela a artista desconfigurando e distorcendo seu corpo ao pressioná-lo contra a superfície de um vidro. Nesse trabalho, Mendieta usa de seu corpo como material escultural, maleado e controlando resultados de forma a expor seu corpo como componente visual e catalisador de críticas e inúmeras possibilidades temáticas.



Fig 7. Ana Mendieta, *Glass on Body Imprints*, 1972

Em seu trabalho “*Siluetas*” a artista explora “o diálogo entre a paisagem e o retorno do corpo feminino à fonte materna”. Após imprimir seu corpo em cenários externos Mendieta registra por meio de fotografias o processo de desintegração das silhuetas. Os materiais por ela escolhidos são simbolicamente carregados. Em uma das abordagens do seu trabalho “*Siluetas*” a artista traça o contorno de seu corpo com pólvora

e ao incendiá-lo, encena uma tradição ritualística de purificação do corpo. A busca pela unificação com a terra, a escolha de materiais simbólicos, e a ritualização de seu corpo fazem com que o trabalho de Mendieta desencadeie um grande centro de debate sobre pertencimento, vida, morte e transcendência. Ana Mendieta foi exilada de seu país antes que ocorresse a Revolução Cubana. Essa ruptura é expressa em diversos de seus trabalhos onde Mendieta busca de alguma forma estabelecer uma nova conexão entre seu corpo e seu novo ambiente. Seus trabalhos, fortemente carregados são gritos de dor perante seu deslocamento cultural.

"I have been carrying on a dialogue between the landscape and the female body (based on my own silhouette)... I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). Through my earth/body sculptures I become one with the earth... I become an extension of nature and nature becomes an extension of my body..."<sup>3</sup>

-Ana Mendieta



Fig 8. Ana Mendieta, Silueta, Iowa México, 1977



Fig 9. Ana Mendieta, Silueta, (SL), 1973

<sup>3</sup> "Tenho carregado um diálogo entre a paisagem e o corpo feminino (baseada na minha própria silueta)...Estou maravilhada pelo sentimento de ter sido lançada do ventre (natureza). Através das minhas esculturas terra/corpo eu me tornei um com a natureza...Eu virei uma extensão da natureza e a natureza virou uma extensão do meu corpo" – **Tradução Nossa**

Hannah Wilke (1940-1993) iniciou sua carreira com a reprodução de diversas vulvas em cerâmica, trabalho que solidificou-se como sua marca a medida que reapareceram como símbolo em demais projetos realizados durante sua carreira. Em 1970, Hannah Wilke começou a realizar performances a partir das quais também produziu trabalhos fotográficos e vídeos. Em “*Gestures*” um vídeo de 30 minutos a artista passa manusear um novo “material”, seu próprio corpo. Desse vídeo a artista produziu uma série de fotografias que mostram Hannah deformando seu rosto com diversos gestos manuais criando assim diferentes expressões. Em 1974, Hannah Wilke realizou a performance “*Super T-Art*” no evento multimídia de Jean DuPuy “*Soup and Tart*” realizado na “*Kitchen*” na cidade de Nova York. Segundo a descrição da artista esse trabalho seria a transformação da Virgem Maria para Jesus Cristo crucificado; com isso a artista questionava as fronteiras entre a religião, a fé e o corpo dentro da rígida estrutura do Cristianismo.



Fig 10. Hannah Wilke, *Gestures*, 1976



Fig 11. Hannah Wilke, *Super T-Art*, 1974

Em 1975, Wilke criou a peça “*S.O.S-Starrification Object Series*”, “onde ela fundiu sua escultura minimalista ao seu próprio corpo, criando pequenas vulvas de chiclete e colando-as em seu corpo. Em seguida ela se fotografou em várias poses, proporcionando uma justaposição entre o *glamour* e algo que se assemelhava a escarificações tribais. Hannah relacionou as cicatrizes em seu corpo a uma lembrança

do Holocausto. Suas poses exageradas satirizavam os valores culturais de beleza feminina e a moda. Durante toda sua vida, Wilke realizou diversos trabalhos onde utilizava do seu próprio corpo como imagem, superfície e mídia para expressar suas críticas, denúncias e conceitos plásticos. Ao ser diagnosticada com linfoma, espécie de câncer, a artista produziu uma serie de pinturas em aquarela usando como pincel seu próprio cabelo, que caia devido à quimioterapia. Nesta mesma época Hannah também realizou a obra fotográfica “*Intra Venus*”, nesta série a artista registra as transformações sofridas devido a sua doença.



Fig 12. , Hannah Wilke, S.O.S Statifiacion Object Series, 1974

Cindy Sherman, em seus trabalhos mais conhecidos, a artista se auto-fotografa travestida em figuras femininas estereotipadas. Mesmo que Sherman não considere seu trabalho como feminista, as fotografias levantam questões importantes e desafiadoras sobre o papel e a representação da mulher nos olhos da sociedade, na mídia e nas artes. Para criar suas fotografias, Sherman trabalha sozinha em seu estúdio onde assume varias funções como diretora, autora, maquiadora, estilista e modelo. A artista elabora diversos trajes e fantasias e transforma sua identidade para cada imagem produzida.

"I feel I'm anonymous in my work. When I look at the pictures, I never see myself; they aren't self-portraits. Sometimes I disappear."<sup>4</sup>

**-Cindy Sherman**

"I think of becoming a different person. I look into a mirror next to the camera...it's trance-like. By staring into it I try to become that character through the lens...When I see what I want, my intuition takes over—both in the 'acting' and in the editing. Seeing that other person that's up there, that's what I want. It's like magic."<sup>5</sup>

**-Cindy Sherman**



Fig 13. Cindy Sherman, Untitled # 441, 2003



Fig 14. Cindy Sherman, Untitled # 474, 2008

Em outra vertente de seu trabalho Cindy Sherman desconfigura corpos de manequins e os reorganiza explorando de maneira satírica o erótico e o sexual. Seu trabalho lembra muito o de Hans Bellmer, que confeccionou bonecas de madeira e papel machê e as reorganizou explorando a relação entre o erotismo e os impulsos sádicos. Através dessas reconfigurações, onde ambos artistas citados combinavam infinitas

---

<sup>4</sup> "Me sinto anônima no meu trabalho. Quando eu olho as fotos eu nunca me vejo; não são auto-retratos. Às vezes eu desapareço." – **Tradução Nossa**

<sup>5</sup> "Penso em me tornar uma pessoa diferente. Eu olho no espelho ao lado da câmera... é um tipo de transe. Encarando-o tento virar aquele personagem pela lente... Quando vejo o que eu quero minha intuição toma conta – tanto na 'atuação' como na edição. Vendo aquela outra pessoa, é isso que eu quero. É como mágica." – **Tradução Nossa**

montagens corporais improváveis, os artistas compunham cenas instigantes e algumas vezes perturbadoras. Segundo Matesco:

“Bellmer transpõe os limites anatômicos, operação que invoca analogias em imagens virtuais, pois as bonecas são de representações transgressivas do corpo feminino e, ao mesmo tempo, liberam fantasias sexuais; portanto, lidam não apenas com a imagem do corpo, mas com o corpo da imagem” (MATESCO, 2009e).

Acredito que o mesmo se aplica as imagens de Cindy Sherman, que apesar de suas representações não serem compostas somente por corpos femininos, isso pouco importa, pois Sherman nesse aspecto explora não só teatralizar erótico e desconfigurar um único corpo, mas explora ainda a questão entre gêneros e o abjeto.



Fig 15. Hans Bellmer, La Poupee, 1935



Fig 16. Cindy Sherman, Untitled # 250, 1992

O corpo, ao ser explorado durante diferentes períodos, foi abordado por vários artistas cristalizou-se como elemento simbólico e universal adquirindo assim, significados poéticos ilimitados. Nos trabalhos descritos acima, Ana Mendieta, Hannah Wilke e Cindy Sherman usaram de seus próprios corpos como veículo de suas produções. Seus corpos viraram objetos estéticos. O corpo é o trabalho. Em “*Glass on Body*

*Imprints*” de Mendieta, “*S.O.S-Starrification Object Series*” e “*Gestures*” de Hannah Wilke assim como o transvestismo de Cindy Sherman as artistas questionam, satirizam e criticam o posicionamento do corpo feminino. Todas abordam o assunto de maneiras diferentes, mas o posicionamento e a presença de seus próprios corpos as tornam instrutoras e participantes no gesto de suas próprias formas, desenvolvendo estéticas corporais marcantes.

Marina Abramović (1946) iniciou sua carreira artística na década de 1970 explorando a pintura, até o dia em que percebeu que ela mesma poderia ser sua própria arte e seu corpo um catalisador de transformações. Desde então Marina Abramović dedicou o resto de sua carreira à arte da performance. Os trabalhos de difícil definição, por serem tão intensamente carregados de significados fizeram de Abramović uma das mais importantes e relevantes artistas de nosso tempo. Uma das primeiras a explorar os limites do corpo, as possibilidades da mente e a relação de contato com o espectador. Desde o início, a dor, o sofrimento e a resistência formam os principais temas de suas performances. Para Marina Abramović a performance é a sua maneira de lidar com a “verdadeira realidade”, e muitas vezes isso significa transpassar por grandes superações físicas e psicológicas.

“I test the limits of myself in order to transform myself. But I also take the energy from the audience and transform it. It goes back to them in a different way. This is why people in the audience often cry or become angry or whatever. A powerful performance will transform everyone in the room.”<sup>6</sup>

**-Marina Abramović**

Em um de seus primeiros trabalhos “*Lips of Thomas*”, Abramović se chicoteia e logo em seguida com uma navalha grava uma estrela na barriga. Ao final da performance ela se deita em uma estrela feita de gelo sob um aquecedor. Em “*Rhythm 5*” (1974) performance que quase a matou, Abramović estava deitada dentro de uma grande estrela

---

<sup>6</sup> “Eu testo meus próprios limites a fim de me transformar. Mas eu também pego a energia do público e a transformo. E ela retorna a eles de uma forma diferente. É por isso que as pessoas geralmente choram ou ficam com raiva ou o que seja. Uma performance poderosa transformará todos presentes”

**- Tradução Nossa**

flamejante, quando o fogo sugou todo oxigênio a sua volta, fazendo-a desmaiar. Ela foi socorrida por um dos espectadores e foi levada ao hospital com queimaduras na cabeça e no corpo. O fato do desmaio fez com que Abramović ficasse descontente com a performance, pois naquele momento, por causa do acidente, sua mente não estava mais em sintonia com seu corpo. “When you lose consciousness you can’t be present; you can’t perform” (DANERI, A. 2002).

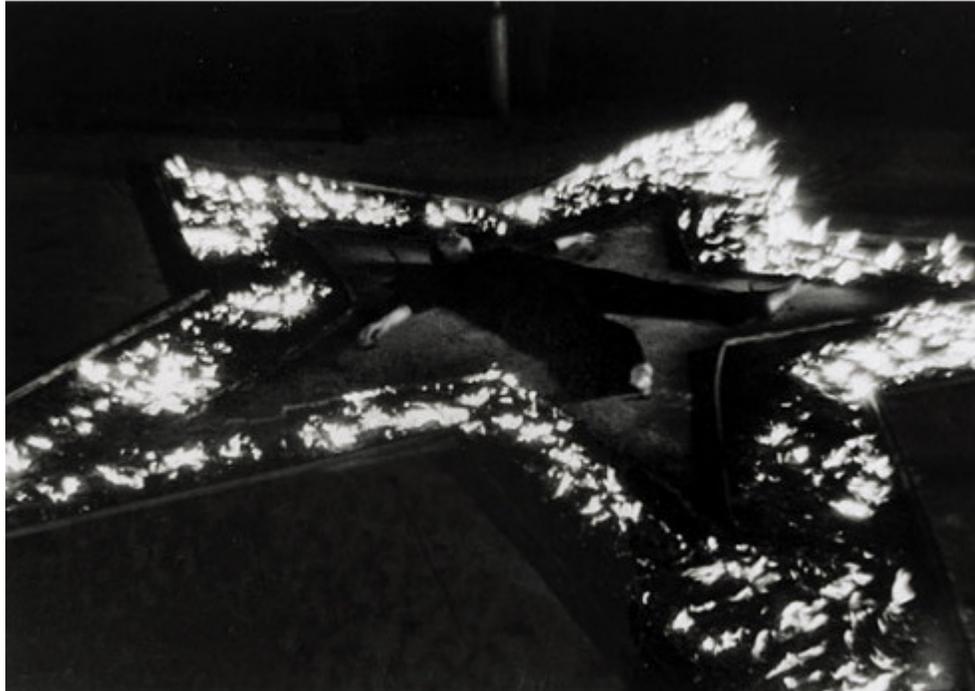


Fig 17. Marina Abramović, *Rhythm 5*, 1974

Outra performance que fez com que Abramović compreendesse onde a linha do limite se encontra foi em sua performance “*Rhythm 0*” realizada em 1974, onde a artista tinha como intenção testar os limites da relação entre o performer e o público. Selecionou-se 72 objetos, uns que poderiam ser usados para o prazer e outros que poderiam servir para infligir dor e até a morte. Dentre os objetos estavam uma rosa, uma pena, mel, um chicote, um bisturi, uma arma e uma única bala. Durante seis horas, Abramović permitiu que os membros da audiência manipulassem seu corpo da forma que quisessem. A artista diz em um vídeo que, de início, todos brincavam com seu corpo, mas que com o passar das horas as pessoas começaram a agir com cada vez mais agressividade, até o momento em que um homem carregou a arma e a apontou

diretamente para a cabeça da artista. Abramović diz nunca ter sentido tanto medo como naquele momento. Passadas as seis horas de performance a artista inicia a caminhada em direção ao público, completamente nua, com o corpo todo flagelado e lágrimas nos olhos, a reação de todos foi a de saírem correndo porta afora.

“After the performance, I have one streak of white hair on my head. I cannot get rid of the feeling of fear for a long time. Because of this performance, I know where to draw the line so as not to put myself at such risk.”<sup>7</sup>

-Marina Abramović



Fig 18. Objetos disponíveis aos espectadores Rythm 0



Fig 19. Marina Abramović, Rythm 0

Marina Abramović, agora com 63 anos, em sua última performance “*The Artist is Present*”, realizada no MoMA, a artista atraiu um numero impressionante de visitantes. O evento tomou enormes proporções, podendo ser acompanhado pela internet a qualquer hora do dia. Nessa performance, onde segundo a artista “se destrói a ilusão de tempo”, Abramović ficou sentada em silêncio por sete horas todos os dias durante um período de três meses. Os visitantes podiam sentar-se de frente a ela e ficarem o tempo que

---

<sup>7</sup> “Depois da performance eu tinha um fio de cabelo branco. Eu não conseguia me livrar do sentimento de medo por muito tempo. Por causa dessa performance eu sei onde desenhar a linha para não me colocar em situação de risco” – **Tradução Nossa**

quisessem. As reações foram das mais diversas e surpreendentes até para a artista. Várias pessoas derramaram lágrimas com apenas alguns minutos de contemplação. Foram criados Blogs onde as pessoas trocavam experiências e interpretações em relação a performance, um bastante visitado “Marina Abramović made me cry” expõe fotos de algumas das pessoas que choraram com Marina Abramović.

“I become a mirror for them of their own emotions”<sup>8</sup>

-Marina Abramović



Fig 20. Marina Abramović, *The Artist is Present*, 2010

Marina Abramović é sujeito de seu trabalho e seu corpo sua ferramenta. Para ela o tempo é um dos elementos principais para que transformações ocorram, transformações

---

<sup>8</sup> “Eu me tornei um espelho para suas próprias emoções” – **Tradução Nossa**

que a seu ver são essenciais na arte performática e para vida. Sem elas nada, nem seus trabalhos teriam sentido. Abramović, sem dúvida transformou a arte da performance e a forma de usar o corpo como meio para produzi-la. “Performance torna-se vida e a vida torna-se arte”. Para Marina Abramović as fronteiras são expansivas e o limite é apenas uma questão de risco e de percepção. De forma arrojada Marina explora os limites físicos e mentais, resistindo à exaustão, a dor e ao perigo, assim criando alguns dos trabalhos mais influentes e introspectivos jamais vistos. Em uma palestra realizada no *Smithsonian's Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, a artista discorre sobre a importância da preparação pré-performance. “Cleaning the House” é a expressão usada por Abramović, e a sua casa é o seu corpo. A importância desse preparo para Marina é ritualístico, uma forma por ela encontrada de centralizar sua energia por meio de exercícios físicos e mentais. Segundo ela, todos nós estamos em constante processo de mentalização, assim nossos corpos encontram-se presentes, mas nossa mente está geralmente vagando por outros tempos e espaços, assim encontramos poucas vezes no presente momento. Por isso, a preparação. O foco de Marina é estar presente com seu corpo e com sua mente para que assim a energia de seu trabalho alcance o público e aja a interação. Isso em sua definição é uma boa performance. A concentração é primordial, pois sem a conexão e sem a troca, não se chega a lugar algum e aí a ação é tida como em vão. Assim nós como artistas temos que refletir sobre a nossa função. Que tipo de demandas, mensagens e resultados desejamos atingir com a arte que produzimos e como nos preparamos para que ela seja melhor executada.

“It’s all about endurance, perception and self control. Body limits is one thing but mental limits are the ones we have to deal with. The body is only the instrument. What kind of soul you have. What is inside, and how you can really use your body in extreme situations in order to find your own charismatic space.”<sup>9</sup>

- Marina Abramović

Até este momento discuti como o corpo pode servir de instrumento para produções artísticas e algumas abordagens consideradas pessoalmente inspiradoras. Nossas identidades estão ligadas aos tipos de trabalhos que produzimos, por isso que o trabalho evolui, sofre mutações, novas interpretações ou se sustenta se acreditamos que nada mais pode ou necessita ser feito.

---

<sup>9</sup> “É tudo sobre resistência, percepção e autocontrole. Os limites do corpo são uma coisa, mas os limites mentais são os que temos que lidar. O corpo é somente um instrumento. Que tipo de alma você tem. O que está no interior e como nós realmente usamos nossos corpos em situações extremas de forma a encontrar nosso espaço carismático” - **Tradução Nossa**

A fala de Marina Abramović, me fez refletir sobre o significado do meu trabalho. Onde quero chegar? O que quero dizer? Mostrar ou proporcionar? Acredito que, ao utilizarmos de nossos próprios corpos como meio, garantimos a nossa presença, nos expomos e nos condicionamos a sermos observados. Por mais que em meu trabalho eu, como pessoa física, não esteja mais presente, existe ali uma impressão. Assim como as “*Siluetas*” de Mendieta, os moldes proporcionam uma idéia de um corpo que esteve presente e que deixou sua marca de pertencimento. Mas o objetivo final vai mais além. Pensando no espaço temporal do presente, e como nós conseguimos poucas vezes estarmos em sintonia com nossos corpos e mentes, simultaneamente, gostaria de criar um espaço onde os olhos passeariam por entre as formas orgânicas de modo a descobrirem pequenos segredos escondidos. Criando um ambiente onde o tempo não mais importa, mas a experiência de estar presente em uma espécie de caverna onde novas percepções e interpretações podem ocorrer de diversas formas, dependendo de como se movimenta o corpo e a mente do espectador. Um lugar para se perceber silêncio, o suspiro, o estático e o turbulento. Um lugar onde o equilíbrio entre as formas orgânicas do corpo é um todo com o fluxo orgânico de outras formas. Podendo estas serem vicerais, eróticas ou até mesmo um recife de corais, um aglomerado de nuvens, castelinhos de areia ou uma gruta de estalactites. Independente do que seja ou se assemelhe, é um espaço aberto para percepções. “Como função de uma determinada ideologia, as obras de arte projetam uma imagem particular do mundo, ou de como é estar no mundo; nesse contexto, porém “mundo” é compreendido como fundamentalmente diferente quando observado de diferentes pontos de vista ideológicos” (KRAUSS, 2007a)

“O ritmo será, pois, sugestivo: devagar, rápido, repentino, repetitivo, com diferentes intervalos e intensidades. Para compreender a linguagem ou o vocabulário de um determinado artista, num sentido não descritivos, deve haver da parte do espectador uma atitude atenciosa e receptiva, com deferência, insistência e paciência, e se eu não sou imediatamente compreendida não me importo - com o passar do tempo as pessoas vão ver coisas novas no trabalho - coisas que o artista não pôs ali ou não sabia que as tinha posto – as sucessivas analogias ou associações de objetos e símbolos vão ser lidas e reinterpretadas (...) cria uma ambivalência de sentidos que vão do prazer ao medo”

**-Louise Bourgeois**

## **Formas Fluídas**

“As formas tem uma linguagem que poucos entendem (...)  
o significado é quase uma equação, porém mais exatamente  
uma analogia.”

**-Louise Bourgeois**

Forma é tudo, e está em todos os lugares. É o que nos cerca e estrutura tudo aquilo que conhecemos. Um jogo entre o orgânico e o geométrico, “forma” pode apresentar-se das mais diversas maneiras, em diferentes escalas, dimensões e composições. Em relação à arte, o termo “forma” tem dois significados. Primeiro, ele se refere à forma geral da obra, sua configuração e natureza física. A segunda, dentre os elementos que constituem uma obra, “forma” refere-se aqui à aparência física, mais referente ao formato do objeto. A pintura, por exemplo, consiste de elementos visuais como a linha, a cor, a textura, etc. Já a escultura é composta quase exclusivamente de forma. (Minha tradução/ Tate Glossary on Form). Segundo a definição de Lessing<sup>10</sup>, “(...) a escultura é uma arte relacionada com a disposição de objetos no espaço. E, prossegue, é preciso distinguir entre esse caráter espacial definidor e a essência das formas artísticas, como a poesia, cujo veículo é o tempo. Se a representação de ações no tempo é natural para a poesia, argumenta Lessing, não é natural para escultura ou a pintura, pois o que caracteriza as artes visuais é o fato de serem estáticas. Em decorrência dessa condição, as relações entre as partes isoladas de um objeto visual são oferecidas simultaneamente ao seu observador; estão ali para serem percebidas, absorvidas em conjunto e ao mesmo tempo.” (KRAUSS, 2007b)

Em seu livro “Caminhos da Escultura Moderna”, Rosalind E. Krauss discorre sobre como a oposição entre arte do tempo e uma arte do espaço abriram novos caminhos e conceitos para a escultura do século XX. Segundo a autora, referente ao estudo da escultura moderna, seria impossível separar espaço e tempo para fins analíticos, já que “Um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo como manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes de que a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo

---

<sup>10</sup> Gotthold Ephraim Lessing 22 de Janeiro de 1729 – 15 de Fevereiro de 1781

capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que define a condição mesma da escultura, que provém seu enorme poder expressivo”. (KRAUSS, 2007c)

Pensando nas formas fluidas, onde o movimento e o repouso estão em constante dinâmica, existe um fluxo de energia convulsa entre o corpo e as formas orgânicas proporcionadas pelo gesso em seu estado líquido. No meio desta desordem, onde a liquidez em movimento do gesso branco, monocromático, em contato com as superfícies dos corpos fragmentados e descontínuos os envolve, os vence e os toma por completo. O corpo nesse caso, mergulhado em marolas e espirais é levado pelas formas orgânicas por um curso contínuo de forma escultural. A materialidade também toma um aspecto importante no trabalho, apresentando-se em seu estado natural as diferentes consistências, rachaduras, texturas assim como a cor do gesso apresentam-se de forma verdadeira, sem encobrimentos e consertos. Maleado e deixado secar sem toques e retoques o gesso encontra-se em seu estado e forma natural. Seu escorrimento segue segundo os comandos da gravidade, do peso e volume do material. Fig 21. Sophia Egler, Formas Fluídas, 2010



Fig 21. Sophia Egler, Formas Fluídas, 2010

“But the gaze, as an irradiant surround, comes at the subject from all sides, producing the subject now as a *stain* rather than a cogito, a stain that maps itself, like one of Caillois’s<sup>11</sup> mimetic insects, onto the world’s “picture”, spreading into it, getting lost in it, becoming a function of it, like so much camouflage. As luminous but dispersive, this Gaze thus works against the Gestalt, against form. It is in this sense that to be “in the picture” within this alternative model is not to feel interpellated by society’s *meaning*, is not to feel, that is, whole; it is to feel dispersed, subject to a picture organized not by form but by formless.”<sup>12</sup>

**KRAUSS, 1996**

Durante o curso de Ateliê 2 realizado no segundo semestre de 2010, conheci os trabalhos do artista plástico Anish Kapoor. Kapoor nasceu em Bombay, Índia, mas se mudou para Londres no início dos anos 70 para estudar arte na “Hornsey College of Art” e mais tarde estudou na “Chelsea School of Art and Design”. Por mais que seus estudos artísticos tenham como base a cultura ocidental, Anish Kapoor carrega fortes ligações com sua cultura de origem que por sua vez é expressa e bastante presente em muitos de seus trabalhos. Um dos primeiros trabalhos que fez com que Kapoor ficasse conhecido no espaço das artes foram suas esculturas geométricas feitas de materiais como granito, pedra calcária, mármore e gesso, que por fim eram cobertos por uma extensa camada de pigmento monocromático.



Fig 22. Anish Kapoor, Mother as Mountain, 1985



Fig 23. Anish Kapoor, 1000 Names, 1981

<sup>11</sup> Roger Caillois 3 de Março de 1913 – 21 de Dezembro de 1978

<sup>12</sup> “Mas o olhar, como um cercado irradiante, chega até o sujeito por todos os lados, produzindo o sujeito agora como uma *mancha* ao invés de um cogito, a mancha que mapeia a si mesmo como um dos insetos miméticos de Caillois, adentrando o “retrato” do mundo, se espalhando nele, se perdendo nele, tornando-se um função dele, como uma camuflagem. Luminoso mas dispersivo, esse olhar trabalha contra a Gestalt, contra a forma. É nesse sentido que para fazer parte do retrato dentro deste modelo alternativo não é sentir-se interpelado pelo sentido de sociedade, não é sentir, isto é completo; É sentir-se dispersado, sujeito a um retrato organizado não pela forma, mas pelo informe” – **Nossa Tradução**



Fig 24. Anish Kapoor, White Sand, Red Millet, Many Flowers, 1982

O uso do pigmento no trabalho de Anish Kapoor também carrega uma variedade de significados e uma linguagem própria. Em muitos lugares na Índia, pós coloridos são usados em diversas manifestações folclóricas, religiosas e ritualísticas como, por exemplo, no Holi, mais conhecido como Festival das Cores, realizado para se comemorar a chegada da primavera. Este dia é celebrado por pessoas jogando pós coloridos e água em si e umas nas outras resultando em uma explosão de cores por todos os lados. Em seus primeiros trabalhos Kapoor explora a manifestação das formas e ao mesmo tempo “conceptualized colors as a kind of elementary language of vowels. Red the sign of body, blood, birth, death and life was the centre. Yellow was the passionate and expressive element of red, its solar, flaming, amorous, outgoing self: white was its purity, its chastity as against the bloodily sexy red, its attempt to negate or escape from fluidic fates of the body: blue, finally was the spiritual or transcendent element, that which did in fact go

beyond the body-beyond blood, life, death and birth (...)” (McEvelly, 1990).<sup>13</sup> Anish Kapoor também explora o uso dessas cores puras como um material escultural, o pigmento não serve para revestir uma forma, mas para se tornar a forma.

“The color signifies the indwelling divinity regarded as present in all matter. For Yves Klein, powdered color also represented spirit. Being powder, it does not exactly have a body, that is, a solid material shape. It can be thrown into the air and become a mist of cloud or volume of light. Its almost immaterial touch transforms a material object into something that seems about to levitate, like the moment when a dreamer is about to lift-off and fly. The use of powdered pigment to seemingly dematerialize or levitate an object is an expression of Hegelian Modernism’s aspiration toward transcendence, immateriality, and pure spirit.”

-Thomas McEvelly, 1990<sup>14</sup>



Fig 25. Holi - Festival das Cores



Fig 26. Pigmentos



Fig 27. Holi - Festival das Cores, detalhe

---

<sup>13</sup> “Vermelho é signo para o corpo, sangue, nascimento, morte e vida era o centro. Amarelo era o elemento passional e expressivo do elemento vermelho, solar, flamejante, amoroso, e extrovertido: Branco é pureza, castidade, contra o vermelho sangrento e sensual, sua tentativa é de negar e escapar dos destinos fluídos do corpo: Azul, finalmente foi o elemento de transcendência espiritual, o que foi além do corpo, sangue, vida, morte e nascimento (...)” – **Nossa Tradução**

<sup>14</sup> “A cor significa a divindade interior considerada presente em toda matéria. Para Yves Klein, pigmento em pó representava o espírito. Sendo pó, ele não têm corpo, isto é, uma forma material sólida. Pode ser jogado para o ar e se transformar em uma névoa ou um volume de luz. É toque quase imaterial transforma um objeto material em algo que parece levantar, como o momento em que um sonhador está prestes a levantar vôo e voar. O uso de pigmento em pó com o objetivo de dramatizar ou levitar um objeto é uma expressão do modernismo Hegeliano, apirando em direção a transcendência, imaterialidade e espírito puro”-**Nossa Tradução**

Estudando Kapoor mais a fundo, entrei em contato com um de seus mais recentes trabalhos intitulado “*Between Shit and Architecture*” ou “*Eletronic Ruins*” (2009), que carregam uma forte semelhança visual com o trabalho que realizo com o gesso. O trabalho consiste de montes de cimentos que são gerados por uma máquina que está conectada a um misturador de cimento que por sua vez está conectada a uma impressora tridimensional. O programa processa os desenhos de Kapoor e os imprime tridimensionalmente. Segundo o artista esse projeto levou mais de dois anos para ser estruturado e para finalmente ser posto em prática. Diferente de seus primeiros trabalhos com formas geométricas e superfícies espelhadas essa série provoca um impacto fortemente físico, ao percebemos a luz, sobre e peso entre uma camada e outra.



Fig 28. Anish Kapoor, *Between Shit and Architecture* ou *Eletronic Ruins*, Royal Academy of Arts, Londres, 2009.

O processo de produção entre o meu trabalho e o de Kapoor é claramente muito distante um do outro. Enquanto ele desenvolve uma maneira industrializada de produzir

suas formas, eu ainda prefiro fazer parte do processo usando a presença do meu corpo para a produção. Não acredito que o artista tenha que realizar o trabalho para ser considerado um artista, mas pessoalmente é a parte que mais me agrada em um trabalho. Principalmente com as formas fluidas onde o tempo parece não passar, pois sempre me surpreendo com os resultados que o material me proporciona. Mas no fim, acredito que o interesse está na visualidade instigante que ambos o material cru e as formas orgânicas exaltam.

“A arte contemporânea descobriu o valor da matéria. Isso não quer dizer que os artistas de outrora ignorassem o fato de que trabalhavam sobre um material e não compreendessem que desse material lhes viriam restrições e sugestões criativas, obstáculos e libertações. Era Michelangelo quem sustentava que a escultura apresentava-se já virtualmente contida no mármore originário, de modo que o artista não restava senão escavar da pedra o excesso para trazer à luz aquela forma que o material, em suas nervuras, já continha. Assim ele mandava, como narram os biógrafos, “um de seus homens procurar suas estátuas entre as pedras.” Embora os artistas soubessem que era preciso dialogar com a matéria e nela encontrar uma fonte de inspiração, considerava-se, contudo, que a matéria era por si mesma informe e que a Beleza surgisse depois que sobre ela fosse impressa a idéia, uma forma.”

**-Umberto Eco, 2010**

Outra característica que distingue os trabalhos é o uso da base. As estruturas de Kapoor são expostas sobre pedestais, onde são manufaturadas e depois carregadas para dentro da galeria, dessa forma “isolando o objeto escultural do espaço natural, declara-se que sua verdadeira ambientação difere de alguma forma do mundo (...)” (KRAUSS, 2007d). Para o meu projeto a interação da obra com o espaço da galeria me interessa. Estabelece-se assim “uma continuidade em relação ao espaço do mundo e depende deste para ter um significado” (KRAUSS, 2007e). O objetivo deste projeto é ser executado diretamente na galeria, interagindo com seus espaços e cantos, desta forma independente do local em que for produzida sempre assumirá características diferentes, pois dependerá da disposição do local para se constituir. Assim como o conceito de arte vem se modificando ao longo do tempo, de acordo com mudanças na sociedade e nas definições de arte, o conceito de espaço institucionalizado para se expor arte também sofreu reconsiderações. (CANTON, 2009)

## O Corpo Fragmentado

Sempre me interessei pela figura humana. Sua subjetividade e diversidade de formas e volumes. No segundo semestre de 2009, no curso de Escultura 2, iniciei os meus trabalhos e aperfeiçoamento na produção de moldes de gesso, sempre utilizando meu próprio corpo como meio. Nesse primeiro trabalho, exposto no “Espaço das Esculturas” minha busca era integrar a escultura com o meio na qual ela seria exposta. Assim, voltei minha busca para um tema que estivesse relacionado com o espaço exterior, mais especificamente com a natureza. Nesse trabalho, porém, para abrigar a escultura dos efeitos exteriores, cheguei à conclusão de que teria de cobrir o gesso com uma camada que a protegesse das chuvas. Assim, desenvolvi uma mistura de cimento e terra, já aproveitando o resultado visual que se assemelhava ao barro. Semestres depois, mais especificamente no segundo semestre de 2010, conheci o trabalho “*Tree of Life*” de Ana Mendieta, artista citada no capítulo anterior, e me espantei com as semelhanças visuais e temáticas entre o seu trabalho e meu. A diferença mais gritante, a meu ver, é a forma de execução, onde eu usei do meu corpo para a produção de um objeto escultórico e Mendieta usou de seu corpo como objeto, resultando em um trabalho fotográfico.



Fig 29. Ana Mendieta, *Tree of Life*, 1976 Fig 30. Sophia Egler, *Sem Título*, 2009

Quando iniciei o curso de Ateliê 1, já sabia que gostaria de retornar o trabalho com os moldes de gesso, mas dessa vez me interessei em manter a visualidade original do material escolhido. Como meus trabalhos anteriores eram carregados de cor, ao me deparar com a neutralidade e frieza das peças brancas elas me remeterem certa sensação de liberdade, assim como olhar para uma tela em branco e imaginar as infinitas possibilidades criativas. Utilizando meu próprio corpo como superfície, retirei moldes de gesso de partes fragmentadas e pensei inicialmente em integrá-las com tecido formando uma única peça contínua. O resultado, porém não atingiu o objetivo plástico esperado. Resolvi abandonar o uso do tecido e explorar as possibilidades visuais das peças em gesso. Fig 31. Fig 32.



Fig 31. Sophia Egler, Sem Título, 2010



Fig 32. Sophia Egler, Sem Título, 2010



Fig 33. Sophia Egler, Molde, 2010

A partir da experiência descrita acima foi discutido e sugerido durante o curso de Ateliê 1 pensar na possibilidade de se explorar a ruptura do corpo ao invés de tentar a integração, oferecendo assim uma visão menos óbvia ao espectador, considerando que nosso olhar constrói instintivamente<sup>15</sup>. Na primeira montagem, pelas peças brancas estarem envolvidas por uma tira de tule branco, mas composição não atingiu o resultado idealizado. A idéia inicial era usar o tecido para criar uma espécie de volume afogador buscando representar o corpo adormecido afundando no mundo dos sonhos. Fiz diferentes testes com iluminação resultando na mudança de cor do tecido branco para um azulado onde os detalhes dos drapeados foram amenizados e os moldes ficaram com uma pigmentação mais rosada, remetendo a cor da pele. O efeito me surpreendeu, mas ao mesmo tempo não me cativou o suficiente. Na medida em que fui produzindo mais peças e as apresentando ao grupo de Ateliê 1, foi percebido e discutido o quão visualmente cativante eram as rebarbas e irregularidades de gesso presentes nas peças, devido seu processo de fabricação.



Fig 34. Sophia Egler, Quadril, 2010



Fig 35. Sophia Egler, Rosto, 2010

<sup>15</sup> Fundamento de continuidade da Gestalt ou psicologia da forma: Gestalt, palavra alemã sem tradução exata em português, refere-se a um processo de dar forma, de configurar "o que é colocado diante dos olhos, exposto ao olhar": a palavra *gestalt* tem o significado "(...)de uma entidade concreta, individual e característica, que existe como algo destacado e que tem uma forma ou configuração como um de seus atributos." – **Revista Scientific American “Primórdios da Psicologia da Foma” por Helmut E. Lück.**

A escolha de deixá-las fragmentadas e todas brancas, devido ao uso do gesso como material fez com que elas remetessem fortemente às esculturas Greco-Romanas que hoje vemos em museus espalhados pelo mundo todo. Por mais que as peças me agradassem visualmente, eu ainda sentia a necessidade de experimentar e ultrapassar essa estética do corpo clássico já bastante popularizada e massificada. Tendo em vista que o trabalho não se sustentaria e por não atingir minhas expectativas visuais na forma em que o projeto se encontrava naquele momento. Foi então que passei por mais um longo processo experimental em busca de uma solução. Experimentei com diversos materiais, tecidos, algodão, papel, organizei, desorganizei, pintei, coleí e nada parecia dar certo, pois acabavam tomando um aspecto muito decorativo. Até que, em um momento de frustração eu quebrei alguns moldes e derramei um restante de gesso líquido que tinha por perto e de repente ao ver o gesso sobre gesso, as fendas, os buracos e as diferentes superfícies e volumes vi uma possibilidade plástica cativante. Foi quando percebi que eu estava muito apegada aos moldes, não queria “estragá-los”, mas depois deste descontrole eu derramei mais gesso em sacos plásticos e furei uma das pontas e passei a “confeitar” minhas peças. O resultado visual finalmente me agradou. Fig 36. Fig 37.



Fig 36. Primeiros Experimentos Fig 37. Primeiros Experimentos

As peças fragmentadas agora cobertas por formas voluptuosas e ricas em movimento compuseram peças visualmente instigantes. Os processos criativos eram extremamente estimulantes pela imensa variedade de texturas oferecidas pelo material.

Ao integrar meus gestos, a obra também caracterizou-se, a meu ver, como uma espécie de “*action sculpturing*”, onde minha ação encontrava-se presente na composição. O jogo entre o corpo anatômico e as formas fluídas não só atingiu a envoltura que eu buscava agregar às peças como também possibilitou que o espectador as observasse por diversos ângulos, proposta que também me interessava inicialmente. Outro aspecto interessante dessa junção foi o fato das peças transmitirem certa vontade de manuseio dos espectadores e um olhar curioso em relação aos escorridos e formas indefinidas possibilitando assim, a oportunidade imaginativa e criativa. Satisfeita com as peças produzidas comecei a pensar qual seria a melhor forma de expô-las. Criei então escorridos e aglomerados de gesso, explorando sua materialidade. Analisando as peças me veio a vontade de unificá-las através de enormes volumes de gesso contínuo. Assim, enquanto o espectador se distrai com os movimentos e desenhos do gesso, o olhar venha de repente se deparar com a forma concreta de partes do corpo humano escondidas por entre essas camadas expressivas de massa. Fazendo com que o trabalho se enriqueça por oferecer ao espectador a surpresa desse descobrimento, segurando seu olhar e o instigando numa procura.

“O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Ele produz dobras, infinitamente.”

**-Gilles Deleuze**

## **Formas Fluídas em Expansão**

Em seu livro “No Interior do Cubo Branco”, Brian O’Doherty traça uma perspectiva em relação ao espaço galeria onde, por muito tempo, era o único lugar de “pertencimento” de obras artísticas. Por volta de 1960, artistas começaram a ocupar os espaços externos, essa ocupação transformou-se num movimento chamado de *Land art*. Um exemplo bastante emblemático deste movimento é o “*Spiral Jetty*” de Robert Smithson, um espiral de pedras construído sobre o Grande Lago Salgado, localizado em Utah nos Estados Unidos. Desse movimento, que inicialmente relacionava-se mais ao espaço da natureza, surge na contemporaneidade o dialogo entre a arte e os espaços públicos, como por exemplo, o caso de intervenções urbanas que interagem e dialogam com a disposição arquitetônica das cidades e grandes metrópoles.



Fig 38. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

“A arquitetura de áreas expositivas vem sendo adequada aos novos conceitos e repertórios que alteram e seguem alterando o rumo da produção artística e das teorias de arte desde o século XVIII. Dos ateliês e museus influenciados pelo Iluminismo, nos quais quadros recobriam, de alto a baixo, qual uma coleção de insetos ou de mineralogia, as paredes dessas recém-criadas áreas expositivas; passando pelo cubo branco modernista, cuja neutralidade podia acolher, sem quaisquer interferências, a pureza formal das obras de arte; até a apropriação de espaços concebidos e projetados originalmente para atividades com funções estranhas à arte, temos, sempre, o entrelaçamento entre as questões e as necessidades da produção artística e as características espaciais da arquitetura nas quais é exibida”

**Fernando Cocchiaralle, 2007**

No segundo semestre de 2010, visitei a 29ª Bienal de São Paulo e fiquei maravilhada com a obra “*A Origem do Terceiro Mundo*” de Henrique Oliveira. Um dos aspectos que mais me marcou, além das expressivas formas orgânicas, foi a sensação englobalizadora promovida pela experiência de caminhar por entre e por dentro da obra. Senti-me como se estivesse sido encolhida e agora perambulava perdida por dentro do corpo humano, como uma espécie de exame endoscópico. Obras que trabalham com variações de escala e proporção, sejam para o micro ou para o macro, geralmente despertam um olhar curioso de espectadores, já que o objeto ou material ganha novo significado com sua forma representativa. Temos a seguir alguns exemplos de artistas que usam desta abordagem em seus trabalhos e ao mesmo tempo exploram a criação de formas diversificadas.



Fig 39. Henrique Oliveira, *A Origem do Terceiro Mundo*, 29ª Bienal de São de Paulo, 2010

Tara Donovan, conhecida por suas esculturas onde acumula e multiplica objetos cotidianos, cria e explora novas formas que ocupam em grande dimensão o espaço galeria. Em seu trabalho “*Untitled (Plastic Cups)*” a artista empilha copos plásticos assim formando uma espécie de terreno branco ondulado. Em seu outro trabalho “*Untitled*

(*Styrofoam Cups*)”, peça suspensa no teto, a artista junta copos de isopor com cola quente criando formas orgânicas que lembram um aglomerado de grandes células. Dentre outros materiais usados pela artista temos: palitos de dente, alfinetes, botões, fita adesiva, lápis, canudos, pratos de papel entre outros. Em uma de suas obras mais recentes Tara Donovan criou uma composição de esferas em diferentes tamanhos usando uma espécie de fita adesiva metalizada.



Fig 40. Tara Donovan, Untitled (Styrofoam Cups & Hot Glue), Ace Gallery, Nova Iorque, 2005

Ernesto Neto, que também expôs um de seus trabalhos na Bienal de São Paulo muitas vezes ocupa todo espaço da exposição com suas instalações. Usando tecidos como lycra, algodão e poliamida o artista os recheia com bolinhas de chumbo, miçangas, especiarias, espuma, ervas entre outros. A partir desta técnica o artista cria gigantes pufes e finas membranas esticadas ao máximo fixadas no teto formando enormes gotas. Outro

desdobramento da obra de Ernesto Neto é a criação de labirintos, no qual o espectador pode entrar e explorar as entranhas dos espaços por ele criados, assim gerando uma experiência física e interativa entre os visitantes e seu trabalho. As esculturas apresentam alusões ao corpo humano, no tecido que se assemelha à epiderme e nas formas sinuosas que se estabelecem no espaço.



Fig 41. Ernesto Neto, Anthropodino, Park Avenue Amory, Nova Iorque, 2009

Ao retornar à Brasília e apresentar a continuação do meu trabalho “*Do Corpo em Fragmento às Formas Fluídas*” para o grupo de Ateliê 2, foi discutido possibilidades expositivas para o trabalho. Minha idéia inicial foi expandir o tamanho da peça onde, ao invés de ser somente um escorrido pelo chão, imaginei a criação de um ambiente, este composto por vários aglomerados de gesso explorando a composição de formas fluídas com o corpo em fragmento e a própria espacialidade da galeria. Com isso, busco acrescentar ao trabalho outra experiência sensorial ao espectador, que poderá caminhar por entre a obra e fazer parte desse mundo composto por diversas formas orgânicas. Para esta etapa de desenvolvimento do trabalho, pretendo explorar a essência figurativa das

formas, as sombras criadas pelo próprio material e as texturas a fim de alcançar uma experiência visual e sensorialmente instigante.



Fig 42. Formas Fluídas # 21, 2010

## Do Corpo em Fragmento às Formas Fluídas

O projeto “*Do Corpo em Fragmento às Formas Fluídas*” já passou por diversas etapas e experimentações visuais (como já descritas em capítulos anteriores), mas ainda assim encontra-se em constantes processos de desenvolvimento e aperfeiçoamento. A idéia agora é trabalhar com a expansão, que até então só tomou forma em escalas menores comparadas com as que eu tenho idealizado para o projeto em sua fase expositiva. Na mostra dos trabalhos para Diplomação que ocorrerá no Espaço Piloto neste segundo semestre de 2011, sei que ainda será inviável atingir o tamanho e a sensação de envoltura englobalizadora que pretendo abordar futuramente com esse trabalho. Esta será a primeira tentativa de expansão que realizo, e por causa de determinadas condições (falta de material e insuficiência de tempo), tive de adaptar o trabalho para uma “escala intermediária” entre o que já tenho produzido com o que tenho idealizado.

Para a exposição no Espaço Piloto resolvi construir uma espécie de estrutura interna para assentar o gesso. Essa escolha deu-se pelo fato de que seria difícil chegar ao volume desejado com a quantidade de gesso que tenho à minha disposição, e mais crucial o pouco tempo que tenho reservado para trabalhar na galeria.



Fig 43. Esqueleto- Estrutura Interna

Caso essa técnica ofereça um bom resultado plástico, acredito que esta possa ser incorporada em próximos trabalhos, por reduzir custos, quantidade de material utilizado e tempo de produção. Busco transpassar uma idéia do que poderia ser o projeto se este atingisse as proporções e as possibilidades visuais que tenho imaginado. Como já descrito anteriormente, busco interagir com o espaço da galeria, experimentando o chão, suas paredes e cantos. A estrutura interna, previamente mencionada, é de 2,53m de comprimento frontal por 1,82m de largura por 3,32m de comprimento traseiro com duas curvaturas que oferecem um movimento ondulado ao esqueleto (Fig 44). O próximo passo será forrar a parte superior com “Tapete Industrial” (espécie de borracha), e a partir daí o resto do trabalho que consiste em modelar por cima desta estrutura com o gesso tomará parte já no espaço da galeria. Para que eu possa interagir com um dos cantos a estrutura é feita para ter dois lados que encostariam-se à parede. O fato é que não sei exatamente qual será o resultado final, apenas posso imaginá-lo, mas acredito que essa experiência de hoje sirva como aprendizado, esclarecedora de dúvidas e catalisadora de futuros aperfeiçoamentos pessoais.



Fig 44. Medidas Originais

## **Concluindo**

“Existe um grande lapso entre a primeira visão criativa e o resultado final; muitas vezes uma questão de anos.”

**-Louise Bourgeois**

É interessante notar como ocorrem os processos de produção e a evolução de um trabalho artístico. Foi a partir de experimentações técnicas junto a uma extensa pesquisa teórica e experiências pessoais por mim vivenciadas que o projeto “*Do Corpo em Fragmento às Formas Fluídas*” pôde se concretizar. Os trabalhos performáticos citados anteriormente serviram como fonte de grandes inspirações ao me fazerem refletir sobre o que é usar o corpo como um meio para produzir arte e ao mesmo tempo ponderar sobre a possibilidade de cristalizar um gesto, uma ação. Já os trabalhos escultóricos abriram meus olhos para “GRANDES” possibilidades plásticas. Novas formas de se enxergar o mundo e novos meios em que a escultura possa quebrar a barreira entre o espectador e a obra de arte. Em suma a experiência como um todo foi muito gratificante, esclarecendo conceitos e idéias e ao mesmo tempo fazendo brotar outras novas.

Como dito anteriormente, busco com este trabalho explorar as várias formas e texturas possíveis a serem criadas ao manusear o gesso em seus diferentes estados. Ampliando a dimensão do trabalho busco também oferecer uma experiência não só visual, mas também sensorial aos espectadores que poderão transitar por entre a obra e explorá-la de maneira mais participativa e intimista. Acredito que este trabalho ainda possa amadurecer e se desenrolar em novos projetos. Possivelmente desenvolvendo-se tecnicamente, cromaticamente, estruturalmente e tematicamente, isso tudo dependerá dos resultados atingidos neste presente momento de fases experimentais. Dessa maneira, acredito que poderei estender e aprofundar meu trabalho e amadurecer junto a ele. Encanto-me com as experiências que tenho tido com os moldes, os corpos fragmentados e com as formas fluídas, que curiosamente sustentaram-se muito bem como elementos próprios, prontos para expandirem-se no espaço até que este por fim os contenha.

## REFERÊNCIAS

**BOURGEOIS, Louise**

*Destruição do pai Reconstrução do pai - Escritos e Entrevistas/ Louise Bourgeois;*  
Edição e textos: Marie-Laure Bernadac e Hans-Ulrich Obist; tradução de Álvaro  
Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves.- Violette Editions, Londres, 1998

**BHABHA, Homi K.**

*Elusive Objects: Anish Kapoor's Fissionary Art/ Homi K. Bhabha; Royal Academy of  
Arts, London, 2009*

**CANTON, Katia**

*Corpo, Identidade e Erotismo/ Katia Canton; 1<sup>a</sup>.ed-São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda,  
2009*

**ECO, Umberto**

*Hitória da Beleza/ Umberto Eco; tradução de Eliana Aguiar.-Rio de Janeiro: Record,  
2010*

**KRAUSS, Rosalind E.**

*Caminhos da Escultura Moderna/ Rosalind E Krauss; tradução de Julio Fischer.-2<sup>a</sup>.ed.-  
São Paulo: Martins Fontes, 2007.*

Título original: *Passages in Modern Sculpture*

**MATESCO, Viviane**

*Corpo, imagem e representação/ Viviane Matesco.- Rio de Janeiro: Jorge Zahar  
Ed.,2009.*

**MCEVILLEY, Thomas**

*The Darkness Inside a Stone/ Thomas McEvilley; British Council, 1990*

*Vitamin 3-D New Perspectives in Sculpture and Installation – London: PHAIDON Press  
Inc.*