



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

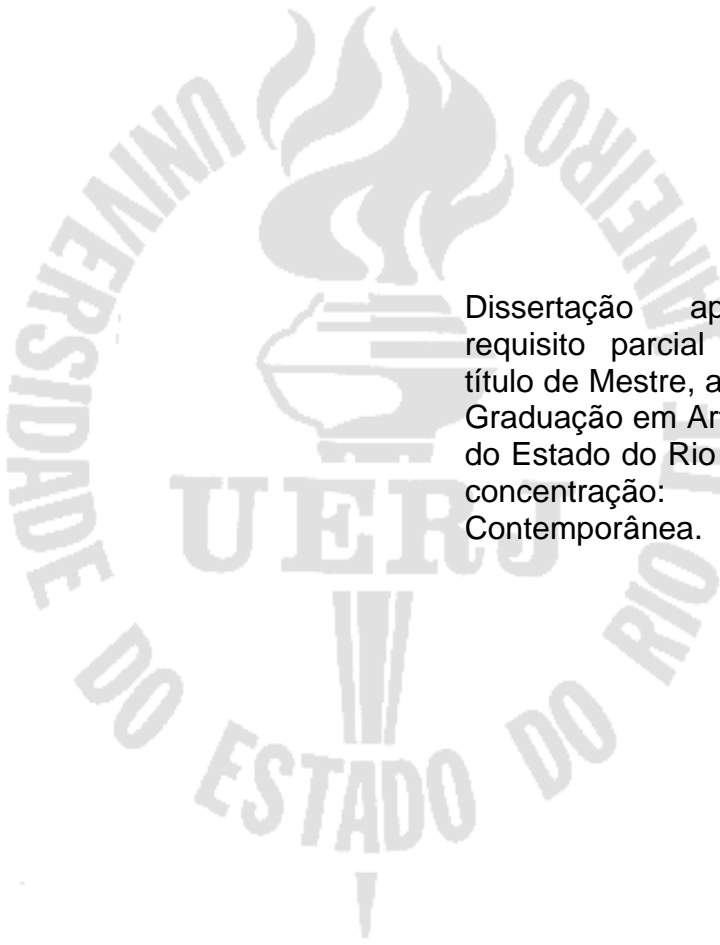
Mariana Katona Leal

**Pele como tinta:
O corpo entre gesto e vinco**

Rio de Janeiro
2011

Mariana Katona Leal

**Pele como tinta:
O corpo entre gesto e vinco**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

L435 Leal, Mariana Katona.
Pele como tinta: o corpo entre gesto e vinco / Mariana Katona
Leal. – 2011.
55 f. : il.

Orientador: Luiz Cláudio da Costa.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Gestos na arte – Teses. 2. Vídeoarte – Teses. 3. Corpo como
suporte da arte – Teses. 4. Desempenho (Arte) – Teses. 5. Instalações
(Arte) – Teses. I. Costa, Cláudio da, 1961-. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 791.42

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Mariana Katona Leal

**Pele como tinta:
O corpo entre gesto e vinco**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em: 25 de março de 2011.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa (Orientador)
Instituto de Artes da UERJ

Profª. Dra. Christine Mello
Mestrado em Artes Visuais da FASM

Profª. Dra. Livia Flores Lopes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA da UFRJ

Profª. Dra. Maria Luiza Fatorelli
Instituto de Artes da UERJ

Rio de Janeiro

2011

Para minha querida mãe, Bet Katona

AGRADECIMENTOS

Ade Evaristo

Ali Celestino

Gabriel Katona Leal

Guilherme Celestino

Jussara Magalhães

Livia Flores

Luiza Miriam

Luiz Cláudio da Costa

Malu Fatorelli

Pablo Gonzalez

Renan Pinto

Victor Dias

Tração: Carla Hermann, Daniela Seixas, Jacqueline Siano, Nena Balthar e Isabel

Carneiro

RESUMO

LEAL, Mariana Katona. *Pele como tinta: o corpo entre gesto e vinco*. 2011. 55f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Pele como tinta: o corpo entre gesto e vinco discute o gesto como “meio” sem finalidade, dentro da ideia de processo artístico, diante da relação envolvendo a prática artística do vídeo e da intervenção com experiências desenvolvidas durante o mestrado na linha de Processos Artísticos Contemporâneos, em trabalhos como *Auto-retrato*, *Tarja*, *Peles institucionais* e *Onde fica o Galpão?* Dentre os gestos trabalhados está o *gesto desterritorializante*, no qual a instituição de ensino é convocada como espaço onde suas fronteiras são tratadas como forma de se pensar o fazer artístico, assim como o conceito de instituição. Além desse, outro trabalho proposto é o que relaciona o vídeo e o frame em texturas temporais dinâmicas. O gesto de tinta registrado em vídeo é condicionado a uma volta da pintura fixa da tela. Em *Peles* a estrutura do vinco é requisitada para compor os afetos e as construções que norteiam a escrita do e no corpo.

Palavras-chave: Gesto. Frame. Vazio. Videoarte. Pintura. Performance. Instalação. Intervenção.

ABSTRACT

Skin as ink: the body between crease and gesture discusses the gesture as a purposeless “means” within the concept of the artistic process, given the relationship of artistic practice involving video and intervention experiments carried out during the author's Masters course in Contemporary Art in works such as Auto-retrato, Tarja, Peles institucionais e Onde fica o Galpão? Among the gestures discussed here is the deterritorializing gesture in which the educational institution is evoked as a space whose borders are treated as a way of thinking about the artistic process as well as the institution as a concept. Furthermore, the other work proposed here correlates video and frame in dynamic temporal textures. The ink gesture recorded on video is conditioned to a return of the fixed painting on the screen. In Skins, the structure of the crease is required to compose the affects and constructions that guide the writing on and of the body.

Keywords: Gesture. Frame. Emptiness. Video art. Painting. Performance. Installation. Intervention.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	08
1.	O CONCEITO DE GESTO E SUAS RELAÇÕES COM A ARTE	12
2.	GESTO DESTERRITORIALIZANTE – INSTITUIÇÃO E VOZ	24
3.	FRAGMENTOS DE TINTA EM VÍDEO: GESTO COMO PROCESSO DE TRABALHO	33
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
	REFERÊNCIAS	52

INTRODUÇÃO

PELE COMO TINTA: o corpo entre gesto e vinco

O mundo nos foi dado como enigmático e inteligível, e a tarefa do pensamento é torná-lo, se possível, ainda mais enigmático e inteligível.

Jean Baudrillard

Costumeiramente os processos artísticos são pensados como resultado da ponderação do artista, porém nem sempre a realização de uma reflexão se dá num esquema “cartesiano” (planejamento e resultado), seja numa perspectiva contemporânea ou mais clássica. Há um senso comum que tende a separar pensamento e prática no processo artístico. Todavia, uma nova possibilidade se abre quando o gesto é pensado como questão para esse processo, visto que ele pode ser percebido numa perspectiva de articulador de um meio. Inscrito na esfera da ação, o gesto se difere do fazer e do agir. Ele “assume e suporta” a si mesmo, não se refere a meios destinados a um fim. O gesto, dentro dessa miragem, está ligado a uma forma de apreender o processo de trabalho artístico. Ele torna aparente um meio como tal e, aliado ao pensamento processual, torna o diálogo com os mecanismos inerentes ao fazer e pensar mais próximos de uma perspectiva contemporânea. O gesto não é um fim, pois do mesmo modo que o fazer processual, não visa uma conclusão fechada e ausente de fissuras.

Bruce Nauman, ao realizar suas experiências de gestos, as filmando e gravando em seu ateliê, imaginava que tal atividade pudesse dar uma nova conotação ao fazer artístico realizado no interior do seu local de trabalho ou que, mais tarde, tais ações poderiam estar dentro de uma instituição artística substituindo a ideia de objeto.

O vídeo apresentado em monitores dentro de um local expositivo adquire espacialidade e os gestos realizados pelo artista no interior da tela ganham corpo e dimensão. O desafio de Nauman foi encontrar uma maneira de colocar seus movimentos filmados dentro da instituição. A opção pelo *looping* de seu gesto, do modo como foi realizado no vídeo em que simplesmente caminha sobre um

quadrado inscrito no chão, evidencia essa instância medial que se percebe no pensamento de processo artístico. O vídeo não articula um fim no sentido em que o que interessa é a disposição desse deslocamento no meio em si. Não há término, já que o caminhar sobre figura geométrica se dá numa lógica permanente de exibição.

O interesse deste trabalho é ressaltar justamente o desenvolvimento em que se circunscreve o fazer artístico, de modo a buscar o vazio que norteia e está no espaço entre os gestos realizados na prática do trabalho e este registro em palavras. Tal vazio configura o hiato entre o registro e aquilo que se estabelece como feita, mas apesar de sua independência e força, o que fica é a tentativa de desenvolver processos que busquem a elaboração de uma resposta a esse vão. Assim a obra não se realiza apenas nas materialidades presentes, mas também através dos dispositivos que a desdobram.

O que se diria a respeito da captura de um gesto do interior de uma sequência em vídeo, estabelecendo nele um vazio? O que seria esse espaço? Como um *frame*, fragmento antes animado, dá vazão a algo que se insere na falta de um antes ou de um depois. O que significa o deslocamento da tinta entre uma tela de vídeo e um quadro? Essas questões são problematizadas e ganham eco na produção artística do gesto que inscreve no corpo dos trabalhos aqui apresentados uma conotação de transitividade. Assim, um vídeo pode se entranhar em outros suportes, como a tela de um quadro, e fazer aparecer nesse deslocamento a materialidade do gesto e seu diálogo com o vazio.

Mais importante que enaltecer o gesto com algo que representa, é a questão de sua inserção no sentido de produção: o gesto que produz algo para melhor lidar com o vazio e nele se inscreve como possibilidade de leitura. Esse jogo de ausência e presença dentro do trabalho denota a possibilidade de conjecturar o gesto como um elemento que não estabelece um local afixado, mas um modo de existência da leitura. O *frame*, assim como a marca, não são espaços autônomos, mas relações entre o deslocamento do corpo-gesto e de sua imagem estática e materializada em outro meio.

A prática artística e a construção do texto teórico, as questões colocadas pelo mundo da arte e as questões pessoais que circunscrevem este processo tiveram o registro videográfico como um potencializador para a construção de conceitos. Assim, os pensamentos aqui apresentados são norteados por uma margem que se estabelece a partir do aparato do registro em vídeo que permite o desenvolvimento

do gesto como processo. Os exercícios propostos vislumbraram uma forma mais palpável de se pensar o fazer artístico e criaram mecanismos para que se pudesse organizar e refletir a respeito das obras teóricas e também das práticas - tencionadas a partir da câmera, dos mecanismos de edição e exibição, bem como do deslocamento entre os meios – em termos processuais.

O presente texto destina-se a problematizar o vídeo em suas instâncias de elaboração do gesto em três vertentes: o *gesto material*, que diz respeito a uma relação direta entre o corpo e a câmera; o *gesto desterritorializante*, ligado a Intervenção que busca fazer uma crítica institucional e, por fim, o *gesto enquanto processo*, que se articula entre os fragmentos e extensões advindos da captura de frames dos vídeos.

No caso dos processos relatados neste texto, a linguagem do vídeo levanta o problema inerente ao modo de captura do gesto do corpo em si, bem como a questão que se refere à forma e ao local de exibição desse gesto. Isto se deve ao fato de que a escritura através da câmera faz surgir uma materialidade inerente à forma que dela se extrai e também outra, que se refere à maneira de mostrar corpos nascidos do vídeo. Os mecanismos de projeção que circunscrevem os trabalhos apresentados fazem menção ao cinema e visam problematizar sua estrutura de origem, que é a exibição em salas escuras. Os vídeos realizados enxergam outros espaços e diferentes maneiras de lidar tanto com o lugar da obra de arte quanto com o do espectador, além de visarem o início de um diálogo mais consciente com o denominado dispositivo.

No primeiro capítulo, *O conceito de gesto e suas relações com a arte*, buscou-se pensar o gesto como meio para a expressão artística na arte contemporânea, tendo em vista a análise do mesmo como produtor de sentido e formulador de novas proposições que não se encerram em finalidades fixas. O corpo é cogitado em suas possíveis expansões sem a fala oral, o gesto extraído desse corpo é usado como mecanismo para expressar as nuances do ato de sua elaboração e suas relações com seus dispositivos.

Entre os autores requisitados para pensar o gesto está Walter Benjamin, com o texto *O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*, onde se pode perceber que, no teatro visado pelo dramaturgo alemão, a consciência tem no gesto um dos principais meios de se evidenciar. Também contribuíram os textos *Notas sobre o gesto* e *O autor como gesto*, de Giorgio Agamben, que possibilitaram uma maior

compreensão acerca do gesto como algo que torna visível um meio em si e não visa um fim. Com relação à questão relacionada ao vídeo utilizei como referência o livro *Cinema, vídeo, Godard*, de Philippe Dubois, onde se destaca a idéia, pensada a partir de um viés historicista com foco nas relações estabelecidas entre a pintura e o vídeo, de que com esse dispositivo, pela primeira vez, não se instauraria um ser entre o objeto de origem e sua “representação”, mas um objeto.

No segundo capítulo, *Gesto desterritorializante – instituição e voz*, a reflexão gira em torno do fazer artístico ligado à instituição de ensino. Buscou-se, através do gesto, pensar a questão do espaço enquanto meio - sem encerrar em si sua significância - além de pensar a crítica institucional via Brian Holmes e Andrea Fraser. O trabalho *Onde fica o Galpão?* (2009) - realizado na intervenção *Ativação do espaço*, evento proposto por Livia Flores na UFRJ - é elucidado nesse capítulo e visa pensar as relações presentes no espaço da universidade, no sentido de articular a subjetividade inerente às vozes que circunscrevem o local. O *gesto desterritorializante* visa organizar o pensamento no contexto que se refere à instituição como espaço em que se constrói o objeto artístico.

Dentre os textos trabalhados para esse capítulo destacam-se: Suely Rolnik em *Geografia da cafetinagem*, Brian Holmes *Investigações extradisciplinares*, Andrea Fraser *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*, Allan Kaprow *A educação do não-artista, parte I*.

No terceiro capítulo, intitulado *Fragmentos de tinta em vídeo: gesto como processo de trabalho*, a questão do gesto é problematizada enquanto síntese dos pensamentos propostos no primeiro capítulo e procuro refletir a respeito da relação do gesto com as obras trabalhadas ao longo do mestrado na linha de Processos Artísticos Contemporâneos. Entendeu-se o gesto transfigurado na produção de sentido e imagem, dentro de uma proposta que flerta com a escrita de artista. A idéia foi refletir a respeito de alguns trabalhos e pensá-los na constituição do si, na construção de subjetividade, tais como *Tarja* (2009) e *Auto-retrato* (2009), entre outros. Dentre os autores utilizados para pensar esses trabalhos está Michel Foucault com seus pensamentos sobre o dispositivo e as técnicas de si.

1 O CONCEITO DE GESTO E SUAS RELAÇÕES COM A ARTE

O gesto entendido como meio para a expressão artística na arte contemporânea, articulando a materialidade da superfície de trabalho envolvendo a linguagem artística, é um elemento que, através da ação de um corpo, pode relacionar a arte ao meio ao qual ela seja capaz de expressar as nuances do ato de sua elaboração e as relações de seus dispositivos. O corpo é cogitado em suas possíveis expansões sem a fala oral, circunstâncias que, ligadas às linguagens escolhidas para o seu pensamento crítico, delineiam a análise do gesto que se segue.

Segundo Jean-Loup Rivière, as denominações mais comuns para o gesto colocam-no como funcional, comunicativo e estético, ou diferem-no entre ação e expressão. Dentro de uma perspectiva histórica, nos séculos XVII e XVIII existiram muitos estudos a respeito da fisionomia. O *Prontuário delle pose sceniche*, escrito por Alamanno Morelli, notifica classificações como léxicos parcialmente documentados para utilização por parte dos autores. Rudesnsky em *Gestologie* e o *Memoires de Pierre Dubus Prévile* estabelecem diferenças entre a oratória de Quintiliano e os muitos tratados de eloquência oral.¹

Esse conjunto de pesquisas parte de uma visão que Rivière atesta com definições que poderiam ser colocadas como pré-semiológicas. Por conta disso, apesar de algumas dessas classificações serem reducionistas, há tentativas de analisar o gesto não apenas sob o sentido de significar: “nestas classificações a intuição de que o gesto supõe sempre uma situação de interlocução e que não é redutível, simplesmente, à comunicação.”²

No que concerne ao teatro, o gesto a cada período de sua historia é compreendido de uma maneira. A ideia clássica concebe o gesto como um meio de expressão e de exteriorização de um teor psíquico interior e anterior (emoção, reação, significação) que um corpo comunica a outro. Há uma articulação prévia de sua existência. O que faz do gesto antes que uma *mentalização*, algo que se exteriorizará a partir de um momento a ele anterior. Como forma de atualização

¹ GIL, Fernando. **Enciclopédia Einaudi**. Portugal: Edição portuguesa, 1987. p. 13.

² Ibid. p. 14.

desse conceito de gesto, Patrice Pavis destaca o pensamento da gestualidade, não mais como comunicação de um sentido anterior, porém como produção. Essa nova percepção do gesto concebe o ator como produtor de signos e não apenas reproduzidor de sentidos expostos em gesto.³ O signo nascido do gesto, e não pelo que a voz é capaz de vociferar, é uma das noções que se fecundará em algumas elaborações realizadas por Artaud. Segundo ele, uma nova linguagem corporal, que tem como base os signos, e não mais as palavras, terá inesgotável modo de estabelecer o gesto como um elemento que articula signos como ideogramas. Não sendo mais ilustração da alma, o movimento se dá pelo seu organismo.⁴

Ao considerar o teatro de Brecht, Walter Benjamin elucida os mecanismos nascentes da diferença, que começa a ser vislumbrada, com relação à função entre palco e público, texto e representação, diretor e atores. O gesto nesse sentido mostra o desvendar cada vez mais presente do que se encontra além do “espaço mágico” apontado pelo teatro, uma vez que o teatro visado por Brecht busca a consciência maior do espectador e, nesse sentido, o gesto entra como uma das suas principais formas de evidenciar isso: “O teatro épico é gestual (...). O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa”.⁵

Através da interrupção da ação, o gesto cria uma forma de se apresentar mais intensa e consciente do ato da representação em si. A partir do momento em que interrompemos com frequência o ator dentro de uma ação, mais gestos obteremos. Em vista disso, para o teatro épico, a interpelação da ação está em primeiro plano. Como função principal do texto desse teatro, a não ilustração dos fatos da narrativa, ratifica o espaço que o gesto entrevê: o lugar mais essencial desse teatro, que não visa ressignificar a ideia de representação já que o teatro épico, além de representar, esse teatro coloca como meta a descoberta de outras noções dentro da ação.

O gesto mostra, de forma bastante singular, o modo de revelar os mecanismos que circunscrevem esse teatro. Situações são descobertas ao atrapalharmos os acontecimentos que se processam em cena, dentro do contexto

³ PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.185.

⁴ Ibid.

⁵ BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico - um estudo sobre Brecht. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 80.

que elucida as ações e os meios, ao qual a arte mostra os elementos que o constituem. O que há de mais valioso na direção épica é evidenciar a relação entre a ação representada e a ação que surge no mesmo ato da representação. Segundo Benjamin, a dialética objetivada pelo teatro épico não é estabelecida simplesmente por uma sequência cênica numa demarcação temporal. Ela já aparece nos elementos gestuais, que constituem o alicerce de todas as sequências temporais.⁶ O sentido articulado por Brecht através do *gestus* pressupõe uma maneira de encarar diferenciadamente o gesto individual do ator. Como elucida Patrice Pavis, o *gestus* diferencia-se do gesto puramente individual (coçar-se, espirrar etc.). Ele se compõe de singelos movimentos de um ser frente a outro, de um modo social ou corporativamente singular de se pôr. Qualquer que for a ação cênica, ela conjetura certa atitude dos protagonistas entre si e o universo social: é o *gestus* social.⁷

O *gestus* como um agente que se liga à perturbação da “naturalidade” da cena, colocando-a diante da encenação e das relações que a movem, não pode abstrair inteiramente o sentido das frases, mas o articula como instrumento, diluindo o que a linguagem possui de proposição afirmativa.

Destaca-se do texto de Benjamin, o pensamento de Hegel sobre o fluxo do tempo não ser mais visto como matriz dialética, mas como meio em que ela se desdobra, e Benjamin, a partir da reflexão de Hegel, ressalta: “podemos dizer que no teatro épico a matriz da dialética não é a sequência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto.”⁸

Segundo Agamben, articulando o pensamento de Aristóteles:

se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins.⁹

O gesto não é um meio que tem o fim como objetivo, ele é em si um meio. Agamben, quando se refere à dança como gesto, elucida que caso a dança seja gesto, o é pela razão oposta, esta é apenas o suportar e a apresentação do caráter

⁶ BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico - um estudo sobre Brecht. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 88-89.

⁷ PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.187.

⁸ BENJAMIN, Walter. Op. cit.

⁹ AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, Nº 4, p. 9-16, jan. 2008. p.13.

medial dos movimentos do corpo. O gesto é a apresentação de uma medialidade, o colocar visível um meio como tal.¹⁰ O caráter do gesto como sendo o meio e não o fim traz uma forma de abordar a ação do corpo como um elemento que rompe dentro de sua sutileza as construções fechadas. Ele enaltece um *entre-ações*. Sua riqueza está, justamente, na constituição de uma ação que se estabelece de forma aberta e fluida. O realizar de algo que se funda. O gesto não possui de forma própria nada a dizer, pois aquilo evidenciado no ser-na-linguagem não é alguma coisa capaz de ser proferido em proposições. Segundo Agamben

o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem (...) que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar.¹¹

Nessa conjuntura, pode-se estabelecer um diálogo entre ambos os autores. Tanto Benjamin quanto Agamben evidenciam esse aspecto do gesto quanto à sua forma de articular além das palavras. Como uma expressão que mostra o que do corpo pode ser comunicado pelo não dito, a falta de clareza na expressão do gesto elucida o que há de mais instigante nesse modo de produção de sentido e, ao mesmo tempo, é o quê da linguagem que pode ser entendido como essência.

Aby Warburg cunha o gesto “como cristal de memória histórica”¹², cuja pesquisa calcou-se no domínio das imagens, mas sem fazer dele algo estático, e sim algo que enaltece a imagem como algo claramente histórico e dinâmico. Seu apanhado de imagens *Mnemosyne* se caracteriza como uma representação em movimento virtual dos gestos da humanidade ocidental, que se localiza da Grécia clássica ao fascismo.¹³ Para capturar o personagem clássico e o temperamento das figuras, Warburg demarcou uma mudança de ênfase na linguagem gestual do corpo juntamente com expressões corporais mais “animadas”. Ao tratar a imagem da pintura como um filme e não como algo estático, Warburg faz transparecer das imagens algo que se aproxima mais de uma imagem em movimento. Os gestos demarcam algo dinâmico, que evidenciam da imagem um movimento muito

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, Nº 4, p. 9-16, jan. 2008. p. 13.

¹¹ Ibid. p. 13-14.

¹² Ibid. p. 11.

¹³ Ibid. p. 11.

particular de cada figura representada. “Mesmo a *Monalisa*, mesmo *As Meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou de fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam seu verdadeiro sentido.”¹⁴

No texto de Agamben, pode-se destacar o gesto como sendo ligado à ação, mas diferente do agir e do fazer. O gesto, assim, se admite e atura a si mesmo. O gesto é em si algo que está inserido dentro de uma ação, mas articula elementos que podem estar relacionados ao meio ou ao local em que ela se estabelece e, muito especificamente, ele apresenta meios como tais.

Aliado às mídias eletrônicas e ao contexto da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, o testemunho através do registro de falas em uma entrevista, por exemplo, adquire um espaço de grande força através da captura dos gestos por uma câmera.¹⁵ Tendo em vista a perspectiva do testemunho, ele difere da articulação do gênero autobiográfico ou mesmo historiográfico, segundo Seligmann, apresenta uma voz distinta, algo paralelo.¹⁶ E nesse sentido, a vinculação dessa outra voz aliada ao gesto mostra uma conotação do gesto lidando com os limites do real, de forma a fornecer algo que o não dito é capaz de estabelecer.

A linguagem corporal como forma de fazer valer o depoimento gravado por uma câmera adquire uma expressiva importância para a articulação do não dito. O que as bocas vazias de Maria Torok mostram são de fundamental importância para se extrair da linguagem o que não se pode dizer, mas que o corpo diz. Segundo essa psicanalista, inserir uma linguagem como uma forma de ocupar a boca, apenas a coloca como possibilidade em uma “comunidade de bocas vazias”. “A culpa incorporada na linguagem e a vergonha do corpo sempre caminharam juntas na história mítica da humanidade”¹⁷. Torok e Nicolas Abraham articulam o uso de uma metáfora para se pensar a origem do processo de introjeção como uma comunhão de bocas vazias. Os autores ressaltam que o primeiro paradigma para a introjeção é saber preencher o vazio da boca com palavras, e isso só é possível em uma

¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, Nº 4, p. 9-16, jan. 2008. p. 12.

¹⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho. Dossier. *Cult - revista brasileira de cultura*, São Paulo, nº 23, jun. 1999. p. 76-77.

¹⁶ *Ibid.* p. 79.

¹⁷ *Ibid.* p. 74.

comunidade no qual haja uma mãe que possua a linguagem, ou em uma comunidade falante. A boca vazia então se torna palavra. Assim a introjeção é entendida como a própria metaforização da experiência. Segundo esses psicanalistas: “Introjetar um desejo, uma dor, uma situação, é fazê-los passar pela linguagem numa comunhão de bocas vazias.”¹⁸ Quando os não-ditos e as palavras da mãe admitem segredos, acarretam com isso o fato de as palavras da mãe perderem a capacidade de comunicação interna, prejudicando a capacidade da criança de efetuar a introjeção, o efeito que nos pais teve conotação de ferida. O não-dito faz aparecer uma lacuna no dizível pelas palavras que o fantasma retorna sem designação da fonte de dizer.

A articulação do que não é falado evidencia as particularidades de um testemunho que versa em “ocultar-se” e, nesse sentido, o gesto funciona quase como uma deflagração, como um meio pelo qual se pode atingir o que a fala oral não diz. O que é oculto manifesta-se nos gestos.

Na obra de Foucault *A vida dos homens infames*, destacada por Agamben, na qual ele apresenta uma antologia de documentos, registros e arquivos de internação, ele articula a questão da autoria como presente na ausência.

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.¹⁹

O gesto nesse sentido aparece como instrumento que articula o pensar e anula a intenção. No texto de Agamben sobre o gesto do autor, ao analisar o lugar do autor, da escritura e do leitor, ele destaca: “O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso.”²⁰

Ao pensar o espaço vazio possibilitado por esse jogo, é justamente, nesse local onde ele encontra a riqueza do gesto, que cunha o que de expressivo há, o

¹⁸ MORENO, Maria Manuela Assunção. **O traumático como introjeção impossível**. Disponível em: <http://www.fundamentalpsychopathology.org/8_cong_anais/TR_451.pdf>. Acesso em 27 fev. 2011. p. 45.

¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 59.

²⁰ Ibid. p. 62-63.

local que ficou vazio é o que possibilita a leitura.²¹ O jogo que o gesto conduz a uma das conotações de “uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreduzibilidade a ela.”²²

Dentro da conjuntura da pintura de 1952, pode-se destacar Paul Jackson Pollock como um dos pintores que, com a articulação do gesto, delimitou suas possibilidades em suas obras. Através da dança do *dripping*, Pollock estabeleceu um valor de destaque ao gesto habitual.²³ O movimento *Action painting* ou pintura gestual, termo batizado por Harold Rosenberg, nasceu nos Estados Unidos, pós a Segunda Guerra Mundial, e estabeleceu o gesto como não sendo meramente comunicacional, mas o colocando no local de destaque com a função do gesto “arcaico” da ação.²⁴ O gesto conjecturado na obra de Pollock poderia ser encarado como uma articulação dos registros desse gesto, vislumbrados em tintas. Pollock, diante de seu trabalho, julgaria seus “atos” de um jeito muito arduo e cauteloso por grandes períodos antes de se encaminhar para outro “ato”.²⁵ As marcas e manchas que são extraídas do gesto do pintor sem ao menos encostar-se à tela, trabalhando no meio entre a tela e o ar mostram uma nova espacialidade de trabalho, no qual o gesto compõe a obra de arte de uma forma particular, ou seja, o gesto material que demonstra os resquícios da memória pelo seu registro.

Dizer que ele descobriu coisas como marcas, gestos, tinta, cores, dureza, suavidade, fluidez, pausa, espaço, o mundo, a vida e a morte, pode soar ingênuo. Todo artista digno de tal nome “descobriu” essas coisas. Mas a descoberta de Pollock parece ser direta e ter uma simplicidade particularmente fascinante.²⁶

Nesse sentido, Pollock, através do gesto - atitude que poderia ser considerada cotidiana e simples - articula para além das formulações do ato algo que conjectura na pintura em si, o que se poderia chamar de “gesto material”, no qual a presença do autor se encontra nos registros de seus gestos apresentados na tela.

²¹ AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 62.

²² Ibid. p. 63.

²³ KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.) **Escritos de artistas**: anos 60/ 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 40.

²⁴ GIL, Fernando. **Enciclopédia Einaudi**. Portugal: Edição portuguesa, 1987. p. 28.

²⁵ KAPROW, Allan. Op. cit. p. 40-41.

²⁶ Ibid. p. 43-44.

Outro artista importante para se pensar o gesto na instância do vídeo é Bruce Nauman. Ao afastar-se do objeto acabado Nauman, em suas experiências com o corpo registrado em vídeo e película, evidencia como a mudança de apreciação do objeto de arte dá vazão para o processo e os gestos inerentes em seu vídeo, aproximando-se mais da arte como uma atividade e menos um produto. Nas palavras de Nauman:

Eu não tinha uma estrutura de apoio para o meu trabalho na época; não havia contato ou oportunidade para contar às pessoas o que estava fazendo todos os dias, não tinha perspectiva de falar do trabalho... Isso me deixou sozinho no estúdio, portanto, qualquer coisa que eu fizesse no estúdio tinha que ser arte... Nesse ponto, a arte se tornou, para mim, menos um produto e mais uma atividade.²⁷

No contexto que circunscreve os aparatos eletrônicos e digitais é interessante observar o que diz Philippe Dubois, quando fala que o gesto do homem agora é apreendido mais como gesto de guia da máquina. Ela não apenas antevê a imagem capturada. Nesse intuito, a atividade exercida por Nauman em seu estúdio coloca em questão gestos diante de uma câmera conduzida por ele no sentido de possibilitar um registro que versa em lograr esses movimentos simples, como em *Walking in a Exaggerated Manner around the Perimeter of Square* (1968-9), no qual o gesto de Nauman é visto em cada momento sob uma câmera fixa, que não corrige seu posicionamento, quando Nauman sai de quadro, no momento em que anda pelo quadrado.

Os gestos de Nauman colocam-se no vazio do estúdio, espaço esse de transição e permanência, no qual eles articulam momentos em que a plataforma do vídeo possibilita a existência do trabalho num tempo diferente de uma obra retangular instalada numa instituição. Nesse trabalho, o espaço do ateliê é desalojado ao espaço do museu, sob uma ótica que vislumbra o gesto e a transformação desse tempo deslocado do espaço fechado do artista. “É um território marcado pela dissolução entre interior e exterior, fechamento e revelação, o aspecto insular da prática artística e a perspectiva de exposição pública.”²⁸

Assim, no tempo atual das novas mídias, há a substituição dessa ideia de corpo-máquina por um conjunto de sistemas, como poderia ser dito, através de um

²⁷ TONE, Lilian; LEONZINI, Nessia (Org.). **Circuito fechado**: filmes e vídeos de Bruce Nauman: 1967-2001. Rio de Janeiro: CCBB, 2005. Catálogo. p.11.

²⁸ Ibid. p.12.

dispositivo. Giorgio Agamben descreve os dispositivos Foucaultianos como sendo qualquer coisa que possa nortear, abarcar, interceptar, produzir, controlar, moldar e garantir os discursos, os gestos, os comportamentos e os conceitos dos seres viventes. Não somente as instituições, tais como os manicômios, as penitenciárias, as escolas, as disciplinas, as empresas etc., onde a conexão com o poder é óbvia, mas também os objetos que interceptam e ligam essas instituições de poder, tais como a caneta, a escritura, os computadores, os celulares, assim como a própria linguagem, que é provavelmente o mais antigo dos dispositivos.²⁹ Para Agamben “na raiz de todo dispositivo está [...] um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo.”³⁰

O meio ou o anteparo para se ter uma visão mais ampla desse dispositivo sofre um gesto de ruptura em algumas abordagens que fazem uso da imagem que circunscreve a realidade, tais como a Pop art, a *appropriate art*, ou o superrealismo. O conceito de anteparo é visto em Lacan através de um esquema no qual o sujeito que olha um objeto tem, simultaneamente, construída dentro de seu olho a imagem olhada por ele e, ao mesmo tempo, a imagem do próprio sujeito que está na figura. Assim sendo, o sujeito se encontra no ponto da figura assim como sua imagem no anteparo. Esse último termo é visto por Hal Foster como um termo obscuro, percebido como o mediador entre esses pontos. Foster, em *O retorno do real*, identifica o anteparo como sendo a bagagem cultural da qual cada imagem é uma instância. Segundo ele: “O anteparo faz a mediação entre o olhar-do-objeto e o sujeito, mas também protege o sujeito do olhar-do-objeto.”³¹ Assim, o anteparo tem o sentido de indicar esse olhar espalhado do mundo e domesticá-lo em uma imagem. E através do pensamento que articula o meio como algo que não visa uma finalidade, o anteparo, ao ser rompido, perde esse sentido que estaria ligado a um fim.

²⁹ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos. 2009. p. 40-41.

³⁰ Ibid. p. 44.

³¹ FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Vol. 1, n. 8, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/foster.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2011. p.170

Ao estabelecer essa ruptura, Foster observa que isso implica em uma crise na imagem-anteparo³², destacando que alguns artistas demonstram isso atacando-a, enquanto outros, tendo em vista que ela já se apresenta rompida, procuram atrás dela o obscuro contido no olhar-do-objeto do real.³³ Pois se a imagem-anteparo for considerada incólume ela reterá um sentido transgressivo. E não estando intacta, o sentido de transgressão é ausente. O que é interessante pensar atualmente é a dimensão de como lidar com esse anteparo sem rompê-lo totalmente, e sim pondo em cheque novas formas de colocá-lo em crise, mostrando as possibilidades que essa crise pode proporcionar.

Pensar a dimensão do anteparo proferido é interessante por conta da relação que se pode fazer com a dimensão do espaço pensado:

Para essas almas despossuídas, o espaço parece ser uma força devoradora. O espaço as persegue, as circunda, as digere em uma gigantesca fagocitose [consumo de bactérias]. Termina repondo-as. Então o corpo se separa do pensamento, o indivíduo rompe a barreira de sua pele e ocupa o outro lado de seus sentidos. Ele tenta ver a si mesmo de um ponto qualquer do espaço. Ele se sente a si mesmo tornando-se o espaço, espaço escuro onde as coisas não podem ser postas. Ele é semelhante; não semelhante a algo, mas apenas semelhante. E ele inventa espaços nos quais ele é "a possessão por convulsão."³⁴

Esse desejo de ocupar o corpo do objeto é uma maneira de posicionar esse gesto de ruptura que apresenta uma crise. Essa postura conduziu alguns artistas da videoarte a situar a câmera diante de seus corpos. Pensar os gestos a partir dos registros videográficos é uma forma de dissertar acerca do vídeo como um dos suportes a lidar com a expansão do meio. É a videoarte que começa a fazer com que a chamada autonomia da arte se constitua como mecanismo que faz pensar a si própria. Pode-se perceber a partir daí diversas experiências que registram mais do que narrativas, mas sim pensamentos. Um meio que em si se destaca da estrutura usual da imagem e do movimento, e experimenta uma nova maneira de lidar com os gestos em vídeo. A articulação com a videoarte nos primórdios fez a expansão dos meios afastar-se da pesquisa de referência às formas puras, dando

³² FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Vol. 1, n. 8, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/foster.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2011

³³ Ibid. p. 179-180.

³⁴ CAILLOIS, Roger Apud FOSTER, Hal. FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Vol. 1, n. 8, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/foster.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2011. p.184.

lugar a uma aproximação com a vida. Ao encarar esse lugar da arte, que se distancia das instituições para entrar em contato com o cotidiano, fez surgir nos registros novas maneiras de encarar gestos que, aliados ao dia-a-dia, nortearam os estudos destacados nos vídeos.

No Brasil, as experiências com o suporte se deram a partir de 1974, e entre os artistas pioneiros se destacam Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Sonia Andrade e Anna Bella Geiger. No desenvolver do registro de pequenas ações sem corte, no qual o fazer do vídeo está relacionado ao tempo e a restrições que a técnica da época apontava como meio de se fazer as edições dos trabalhos, os vídeos de Letícia Parente mostram gestos do cotidiano feminino, do maquiar ao costurar. Nascida em Salvador na década de 1930, formada em Química, Letícia estudou artes com Pedro Dominguez, Hilo Krugli e Anna Bella Geiger, tendo com o vídeo um dos principais meios de articular gestos e ações que utilizavam seu próprio corpo. Letícia trata em seus trabalhos das imposições sociais cotidianas através de performances frente à câmera, sempre concebendo o corpo como meio básico na produção de sentido.

Um dos trabalhos que mais se destaca é *Marca registrada* (1975), no qual a artista costura na sola de seu pé a inscrição “Made in Brasil”, num grande destaque às marcas e atuando diretamente em seu corpo, cuja duração de oito minutos, mostra o gesto em um plano próximo. Quando a pele é rompida pela linha, o processo não esconde as possíveis falhas.

Tendo em vista o que se poderia dizer, entre a pintura e a câmera, pela primeira vez, entre o objeto de origem e sua “representação” não se instaura outro ser, mas um outro objeto.³⁵ Assim, articulando as novas mídias na captura de gestos, já estabelecido em si um entorno que visa esse gesto da condução da máquina como algo que diz pelas não-palavras, e não apenas visando o gesto como produto e elemento que expressa uma comunicação, há uma particular maneira de se encarar o aparato de forma a criar relações gestuais que vão além da mera captura, mas possibilitam pensar questões materiais e fazer com que os possíveis diálogos entre a captação e a articulação com o meio se estabeleçam. Lidar com o gesto dentro da arte contemporânea, no contexto que se inscreve entre o que é percebido e remanejado, é uma possibilidade de ligar com os

³⁵ DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 41.

dispositivos. A arte, tendo em vista o dispositivo, é um artifício de desterritorialização, o que significa dizer que ela é produção de sentido e de subjetivação. Tratar o suporte de trabalho, problematizando a questão de existência em si, faz do gesto um meio pelo qual o processo de subjetivação possa ser colocado em questão, escapando tanto às forças estabelecidas quanto aos saberes constituídos. Nesse sentido, o gesto não é apenas gesto de autoconscientização, mas mecanismo para produção de signos, e não mera forma de comunicação de algo previamente pensado.

Numa tentativa de pensar os elementos que compõem a arte contemporânea no discurrir do dispositivo que agrega uma parte não apenas inerente à materialidade ou à autorreferência moderna, o que entra em jogo na contemporaneidade são os diversos sistemas que agregam não só o espaço, mas toda uma estrutura que rege gestos que vão além do gesto de ver-ler, porém gesto político e que administra uma rede da arte. O meio é problematizado com o gesto no desígnio de cunhar as crises que ele mesmo pode apresentar.

2 GESTO DESTERRITORIALIZANTE – INSTITUIÇÃO E VOZ

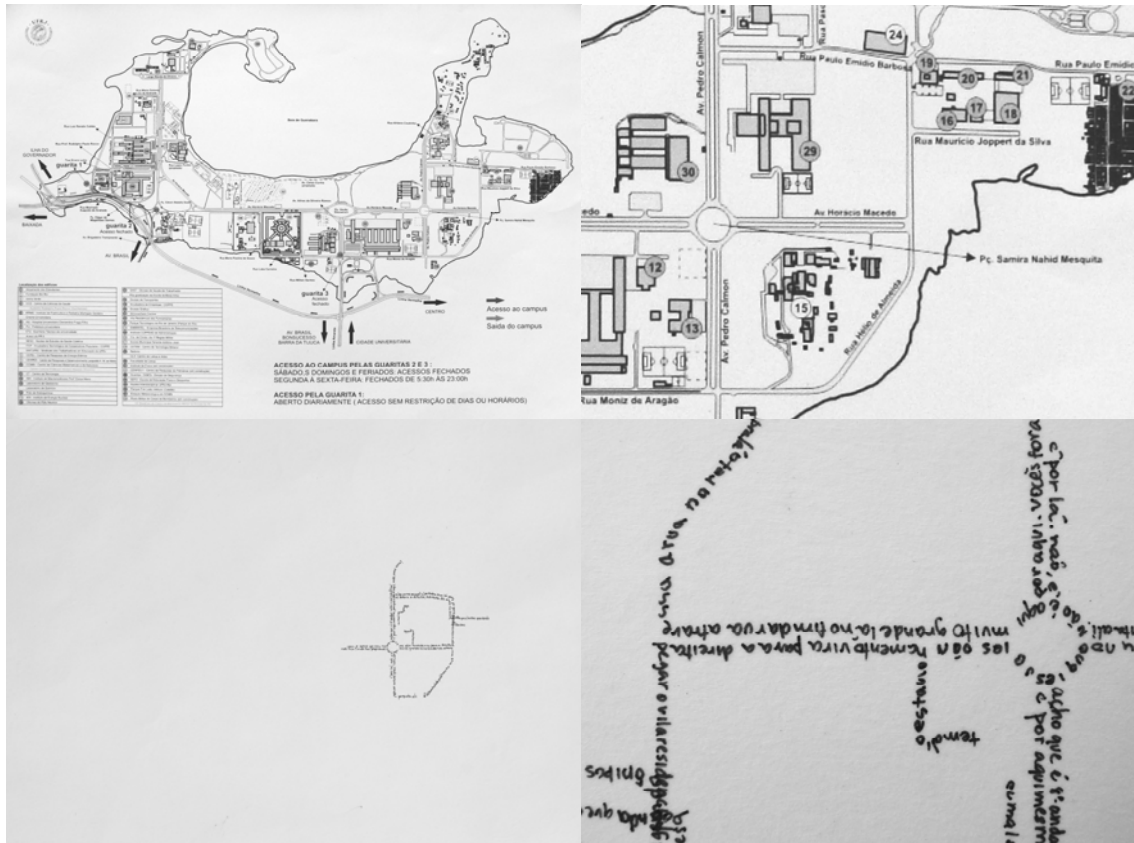


Figura 1. Imagens do trabalho *Onde fica o Galpão?*, de Daniela Seixas e Mariana Katona Leal, realizado no evento *Ativação do espaço* organizado por Livia Flores, durante o dia 29 setembro de 2009.

Realizar trabalhos que levam em conta o local em que eles são elaborados, diz respeito ao pensamento contemporâneo sobre o fazer artístico e as particularidades da inserção no seu contexto. Como visto há pouco, o gesto é meio onde o fazer artístico se desdobra como processo sem finalidade. O espaço tomado como “meio” então remete ao contexto de uma obra não apenas como local onde ela “repousa”. Sendo assim, como compreender esse espaço? O primeiro objetivo deste capítulo é pensar como a idéia de instituição, presente tanto na teoria quanto no fazer artístico, necessita de uma “crítica” que permita uma abordagem que a problematize, bem como a questão da internalização dessa instituição pelo artista. Entretanto o conceito de instituição não é de todo suficiente para pensar o espaço como meio. A medialidade do espaço é algo que não depende apenas do ultrapassamento da instituição, mas sobretudo de uma

concepção de “rasgo” que o anteparo possua e que venha a ser problematizado nesse anteparo. Tal noção idealizada por Lacan, e posteriormente ressignificada por Hal Foster, constituiria um espaço por onde a voz excede.³⁶ Tanto o problema da instituição quanto da voz, que concebem o espaço como meio, podem ser reunidos pelo termo “gesto desterritorializante”, presente na instalação *Onde fica o Galpão?* (2009), e que diz respeito ao mecanismo que enlaça a questão da crítica à instituição e a elaboração da intervenção dentro da instituição de ensino, pela via da voz que articula a especificidade do local.

No âmbito da instituição de ensino, existem mecanismos vindos de dentro da disciplina de arte que visam pensar o fazer artístico dentro do campo da arte. O evento *Ativação do espaço*, que ocorreu no Galpão da EBA em 2009, propunha a discussão da produção contemporânea no contexto universitário, assim como o pensamento sobre a utilização e os modos de lidar com o Galpão da Pós-Graduação em Artes da UFRJ. *Onde fica o Galpão?* era uma instalação de áudio e desenho exposta atrás da porta de ferro do ateliê, composta pelos seguintes elementos: um mapa da UFRJ, um player portátil de áudio com fones, mais um mapa feito a partir do áudio. Os sons captados para essa instalação foram todos elaborados na reitoria da UFRJ, onde também se situa o curso de Graduação em Artes da universidade. Sem que as pessoas soubessem, foram gravados seus depoimentos a partir da pergunta sugerida pelo título da obra. Esse conceito surgiu a partir da vivência com o Galpão, e descreve parcialmente a dificuldade para encontrar o local, via a experiência prática diretamente ligada à fala das pessoas da universidade. Em um contexto que pensa a instituição na construção do objeto artístico, destaca de certa forma, a dificuldade de acesso que o local escolhido para a “ativação” estabelece.

Os convidados presentes no evento exaltaram em sua grande maioria a importância do espaço do Fundão, ressaltando questões históricas de grande expressão como, por exemplo, o fato de em 1975 o acervo técnico de caráter mais didático da coleção da Academia/Escola ter sido transferido para a reitoria do Fundão e, de esse material - que antes estava na Avenida Rio Branco - agora estar

³⁶ FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Vol. 1, n. 8, p. 162-186, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/foster.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2011.

relacionado à universidade.³⁷ Também foi citada nos depoimentos a importância da existência em si de um espaço para os artistas e alunos conseguirem trabalhar seus projetos artísticos no âmbito da universidade.

Porém, a discussão em torno de uma ativação deste espaço de relações complexas não pode girar somente ao redor das questões de acervo e dos meandros das hierarquias internas. É de fundamental valor observar que a estima do lugar gira em torno de um grupo específico. A ideia de ativar um espaço como o Galpão não pode culminar no esquecimento de que ele pode ter o status de ativado somente para esse grupo em questão, ou seja, para os artistas e alunos de arte, e não para a universidade como um todo, tratando-se assim de um movimento que pode não ir além das fronteiras dele mesmo. O Galpão apesar de sua importância histórica é um local inóspito, de difícil acesso. O que de certa forma esse trabalho buscou foi justamente mostrar como os alunos do Fundão e de outros cursos se relacionam com o espaço.

Para pensar a maleabilidade das fronteiras que circunscrevem a instituição da arte, pode-se convocar um olhar envolvido com campos exteriores de saber e com uma realidade de camadas diversas que se relacionam com a obra. Brian Holmes identifica os períodos de 1960 e 1970, no qual estão ligados a pop arte, a arte conceitual, a body arte, a performance e o vídeo, como o momento em que houve o rompimento das molduras disciplinares. Com interesse de atualizar o conceito muito utilizado nesse momento da autorreflexividade, Holmes elucida a investigação extradisciplinar, mostrando que ela parte de um movimento duplo de ida e volta levantando a ideia do antigo tropismo modernista de autorreflexividade para outras conotações. A questão que surge nesse momento não se liga apenas em mostrar como a obra é feita dentro da obra. A nova refletividade liga-se a um movimento de ida e volta ao ponto inicial de maneira crítica, e tenta levantar então suas reflexões a outros campos e apreensões, com o objetivo de retirar sua posição de isolamento e abri-se a novas possibilidades. Segundo ele:

A ambição extradisciplinar consiste em levar a cabo investigações rigorosas em áreas tão distantes da arte quanto finanças, biotecnologia, geografia, urbanismo, psiquiatria, o aspecto eletromagnético, etc. Produzir, nessas áreas, 'o livre jogo das faculdade' e a experimentação intersubjetiva – característica da arte moderna - , mas também tentar identificar nesses domínios os usos instrumentais ou

³⁷ PEREIRA, Sônia Gomes. O projeto de revitalização do Museu D. João VI da EBA/UFRJ: a reinterpretção do acervo do museu e sua nova curadoria. **Arte & Ensaios** - Revista do Programa de pós-graduação em Artes Visuais EBA /UFRJ, Rio de Janeiro, n. 19, 2008. p. 55.

espetaculares que tão frequentemente se fazem da liberdade subversiva do jogo estético.³⁸

Aliando esse aforismo de Holmes vislumbram-se componentes que servem como base para o pensamento contemporâneo que deseja lidar com o fazer e pensar artísticos. Tendo em vista o gesto como sem finalidade com essa noção extradisciplinar é possível construir parâmetros críticos diante do trabalho artístico e o meio que pode ser trazido como questão para o projeto, evidenciando uma constante dinâmica de pensamento. A obra que estabelece diálogo com ela em si, mas também com o entorno pragmático sem se isolar-se. Por outro lado, identifica a existência de disciplinas diferentes, ao mesmo tempo em que não fica presa a elas.

Constituir uma obra articulada ao espaço de ensino, tal como no trabalho *Onde fica o Galpão?*, aparece não como resultado do próprio fazer, mas como elemento constituinte deste ato. Vale lembrar o que Rolnik destaca:

É o mal-estar da crise que desencadeia o trabalho do pensamento – processo de criação que pode ser expresso sob forma verbal... plástica (...) Seja qual for o canal de expressão, pensamos/criamos porque algo de nossas vidas nos força a fazê-lo para dar conta daquilo que está pedindo passagem em nosso dia a dia.³⁹

O meio, então destacado na obra descrita na *Ativação*, além de buscar não se fechar em si, surge de uma vivência inerente ao local. Diz respeito a uma trajetória demarcada em um contexto de ensino que não isola a questão de meio como apenas trajetória, mas como lugar onde o pensamento artístico, junto as vozes, é capaz de trazer questões mostram a relação entre as pessoas e a instituição, não apenas no âmbito artístico, mas também no que se refere às nuances dessa mesma instituição.

No contexto da Crítica à Instituição é de fundamental importância observar a análise de Andrea Fraser que não a articula a um objeto, nem mesmo à própria instituição:

I would suggest that Institutional Critique as practice cannot be defined by an object, nor as an 'institution', however broadly conceived, nor even as art about art.

³⁸ HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, vol. 1, nº12, julho 2008. p. 9.

³⁹ ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: ROSAS, Ricardo; Salgado, Marcus (Ed.). **Rizoma.net**: artefato. Disponível em: <<http://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato>>. Acesso em: 01 mar. 2011. p. 251.

(...) that Institucional Critique can only be defined by a methodology of critically reflexive site-specificity.⁴⁰

A crítica que tem aliado a articulação com as artes plásticas visa não um objeto ou mesmo a instituição em si, mas a reflexão que norteia o pensamento crítico da arte e o espaço. Atualmente, é interessante pensar como as instituições cada vez mais englobam as manifestações artísticas que estão fora dos limites materiais de suas paredes. Nesse sentido, a pergunta de Fraser mostra justamente essa dificuldade: “Como, então, podemos imaginar, e muito menos realizar, uma crítica às instituições artísticas quando museus e mercados se tornaram um aparato de retificação cultural que tudo engloba?”⁴¹ Essa pergunta é, em parte, respondida pela análise da própria imagem que o artista tem apresentado.

Finalmente, a declaração mais explícita a respeito do papel elementar que os artistas mantêm na instituição da arte pode ter sido dada por Haacke. ‘Os artistas’, escreveu em 1974, ‘assim como seus apoiadores e inimigos, independente de qualquer tonalidade ideológica, são parceiros involuntários. (...) Participam conjuntamente da manutenção e/ou desenvolvimento da maquiagem ideológica de sua própria sociedade. Trabalham nesse enquadramento, marcam-no e são enquadrados.’⁴²

Mas, como uma resposta à postura do artista que é problematizada nessa parceria involuntária, é interessante lembrar um pensamento de Allan Kaprow em seu texto sobre o não-artista, quando ele vislumbra o futuro do espaço expositivo: “O meio ambiente não será os ambientes com os quais já estamos familiarizados (...). Em vez disso, nós agiremos em resposta ao meio ambiente natural e urbano.”⁴³ Visto esse pensamento de Kaprow, que preconizava algumas das atitudes e modos de lidar contemporâneos, é curioso pensar em ativações atuais e formas de articular os espaços hoje, via universidades de ensino, como o trabalho apresentado na *Ativação do espaço* no Galpão da EBA. O que significa pensar o espaço criativo das universidades de forma contemporânea no Brasil? Tratar o espaço da universidade como um local no qual a instituição está aberta a

⁴⁰ “Gostaria de sugerir que a Crítica Institucional como prática não pode ser definida como um objeto, nem como uma ‘Instituição’, mas amplamente concebida, nem mesmo como arte sobre arte. (...) Crítica Institucional só pode ser definida por uma metodologia criticamente reflexiva da *site-specificity*”. FRASER, Andrea. What is institutional critique?. In: WELCHMAN, John (Ed.). **Institutional critique and after**. Zurique: JRP, 2006. p. 305.

⁴¹ FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, Vol. 2, nº 13, p. 178-187, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos13/fraser.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2011. p. 179.

⁴² Ibid. p.182.

⁴³ KAPROW, Allan. A educação do não-artista, parte I (1971). **Concinnitas**, Rio de Janeiro, nº 4, ano 4, mar. 2004. p. 10.

paramentos, em que não precisa se fechar em si mesma, é um dos mecanismos de criar relações no âmbito subjetivo e espacial.

A universidade abre margem para discutir a relação possível entre público e privado, e entre seu próprio espaço e os estudantes que vislumbram o fazer artístico. Disponibilizar o local de ensino para as discussões inerentes a esse ato de abertura é uma maneira de mostrar à instituição acadêmica uma forma diferente de lidar com a instituição arte. No que diz respeito à instituição a arte detém um território mas, como dispositivo, a arte processa meios de desterritorialização, pois engendra produção de sentido e de subjetivação. Ou seja, lidar com a arte como dispositivo dentro da instituição é exercer uma atividade que afrouxa os limites formais inerentes ao espaço, por isso o gesto desterritorializante.

A ideia de trazer as vozes do lugar para o próprio ambiente é um mecanismo de aproximar o aspecto da subjetividade do local, afrouxar esses limites impostos pela dimensão espacial, ao mesmo tempo em que essas vozes internas trazem aspectos externos da instituição.

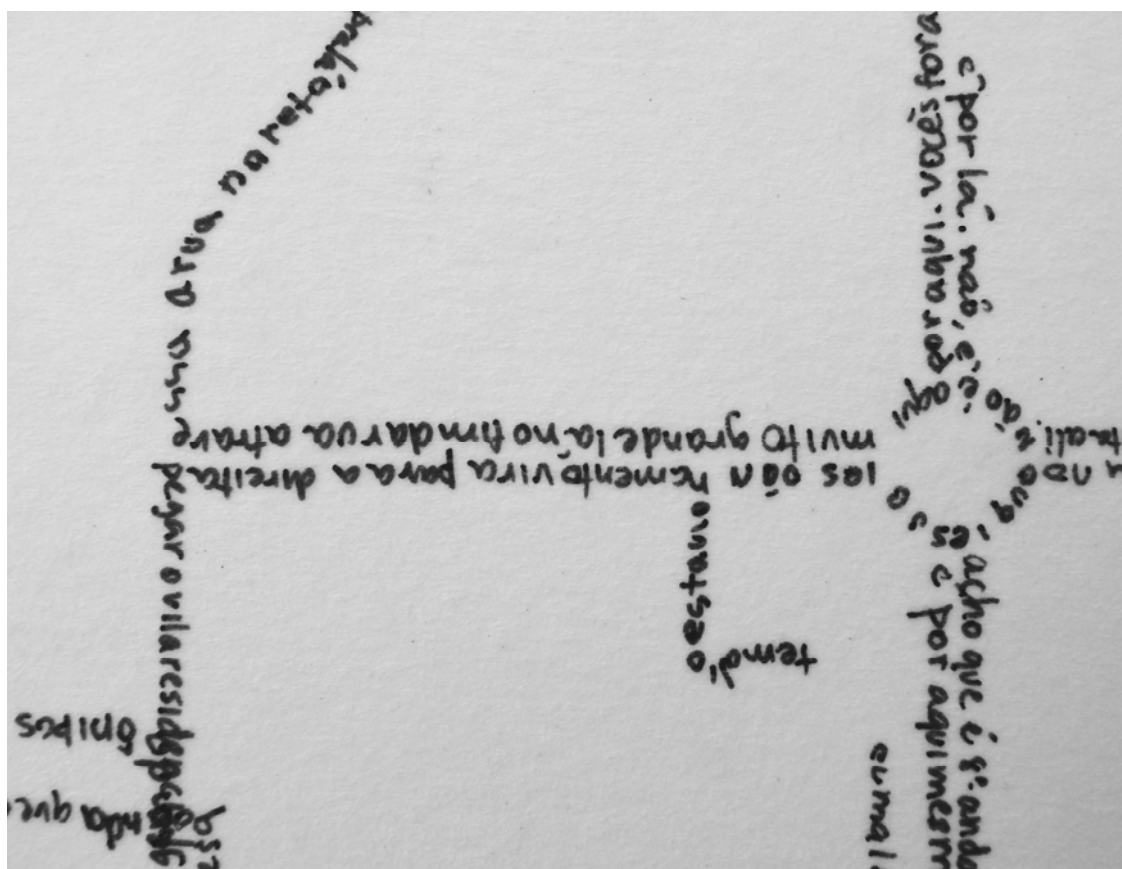


Figura 2. Detalhe do trabalho *Onde fica o Galpão?* (2009) de Daniela Seixas e Mariana Katona Leal, realizado no evento *Ativação do espaço* organizado por Livia Flores, durante o dia 29 setembro de 2009.

A instalação *Onde fica o galpão?* questiona, de certa maneira, essa instância entre as pessoas do contexto universitário específico e o espaço ativado, longe de querer bloquear essa questão e apontar para certezas fechadas, buscou-se colocar em cheque a instituição do ensino de arte e as pessoas que se relacionam com ela. E não apenas materializada em mapas, mas enaltecendo as vozes do local, os depoimentos e texturas auditivas dessas pessoas, demonstrando diferentes tipos possíveis de afetos, pensando o lugar a partir do ambiente em que essa obra é exibida e exposta, ou seja, desterritorializando seus gestos.

Discutir o espaço ocupado com as vozes do lugar é tornar potente a relação que existe entre o espaço e as pessoas que o circunscrevem. Trazer a consciência das mediações inerentes ao processo de formulação da obra recai sobre a relação estabelecida entre ferramentas: a instituição e suas vozes.

O processo de trabalho apresenta certa conscientização do espaço expositivo. O diálogo proposto por um espaço concreto e não idealizado permite novos pontos de contato. Se Holmes aponta o problema da disciplina de arte caracterizada como formalista e narcisista⁴⁴, o trabalho inscrito na ativação buscou justamente colocar em cheque essa premissa, ao mostrar as relações existentes não apenas entre artista e instituição, mas entre a obra e as vozes que a circunscrevem, de forma a constituir ou evidenciar esses corpos trazidos pelas vozes que se relacionam com o local, mostrando esse isolamento com o qual o Galpão é caracterizado. Buscou-se esse novo lugar no qual as falas encontram um entorno que é inscrito numa esfera interna, mas com desejos envolvidos com essa experiência ligada a especificidade do local.

Andrea Fraser destaca que a institucionalização da arte não está sujeita apenas a sua espacialização inserida nas demarcações físicas de um enquadramento institucional. A instituição arte não é apenas institucionalizada em arranjos como museus ou objetos de arte, ela é igualmente internalizada e congregada nas pessoas⁴⁵. Nesse argumento, Fraser mostra o que Holmes não

⁴⁴ HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, vol. 1, nº12, julho 2008. p. 8.

⁴⁵ FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, Vol. 2, nº 13, p. 178-187, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos13/fraser.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2011. p.184.

observou: o pensamento que gira em torno da instituição arte está alojado dentro do artista.

Holmes fala da segunda geração da crítica institucional, composta por Renee Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson e Andrea Fraser, como os que perseguiram a postura de enxergar o outro como “objeto a ser exibido em vitrina”⁴⁶. Ele analisa Fraser como alguém que nota o processo crítico como objeto artístico, ao destacar que em sua crítica direta, ela pondera a instituição artística como um modelo invencível, que tudo abarca. Porém o que ela está colocando em questão de fundamental valor é a institucionalização do próprio artista. Ela enaltece o paradoxo da crítica às instituições, que diz que não há mais o fora da instituição, já que a ideia de um fora é um disparate com o qual o artista tem que lidar. Fraser cita Hans Haacke como um dos principais artistas que elaboraram uma crítica de fundamental importância para a apreensão do artista enquanto ser ligado à instituição, quando ele diz que os artistas e seus apoiadores e inimigos são “parceiros involuntários”, uma vez que conjuntamente participam da construção ideológica que cerca sua própria sociedade, pois trabalham nesse enquadramento e são enquadrados novamente.⁴⁷

Outro artista citado por Fraser para pensar as fronteiras que demarcam a arte é Buren, o qual conclui que o mesmo signo pode variar radicalmente de acordo com o local onde este é visto. Dando continuidade ao pensamento Duchampniano, ela cita a percepção enaltecida por Michel Asher quando o mesmo diz que, a assinatura não é o único sinal que fornece à arte sua legitimação e sim discursos e práticas que fazem com que a arte seja reconhecida como tal.⁴⁸ Dentro desse discurso, Fraser consegue demonstrar como a arte, além de institucionalizada, também é incorporada e internalizada nas pessoas.

Assim, esse questionamento a respeito do fora da instituição de arte fornece margem para pensar como as vozes extraídas da instalação demarcada no Galpão são importantes para pensar o problema que abarca a noção de subjetividade inerente ao fazer artístico, que é ao mesmo tempo sem o recorte deflagrador de

⁴⁶ HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, vol. 1, nº12, julho 2008. p.10.

⁴⁷ FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, Vol. 2, nº 13, p. 178-187, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos13/fraser.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2011. Passim.

⁴⁸ Ibid. Passim.

sua existência, e apenas pode existir pelas fronteiras que demandam o discurso de arte. Desta maneira, quando afirmo que a ativação é circunscrita a um grupo específico de pessoas, a intenção é vislumbrar justamente esse discurso do que é a arte internalizada tanto no objeto quanto em mim.

Levantar questões inerentes ao contexto instituído demanda não apenas enaltecer ou pensar sua trajetória ou importância histórica, nem somente levantar questões que demarquem sua existência, mas convocar a relação existente entre instituição e pessoas que possam alcançar o local instituído para os trabalhos do *Ativação do espaço*. Nesse sentido, isto deve valer tanto para os aspectos das relações presentes no contexto artístico, quanto as que existem no âmbito mais acadêmico do espaço universitário.

O gesto aqui se encontra justamente nessa fronteira que é articulada no interior do artista e que abarca a instituição. As vozes da instituição demarcam o que está alojado no interior das pessoas e da instituição. Esse gesto que é enaltecido nas vozes não conscientes do trabalho artístico visa esse hiato, essa ruptura no anteparo, tal qual foi pensada por Hal Foster, e estabelece a questão da crise inerente ao fazer dentro da instituição de arte e uma maneira de lidar com o meio que é rasgado. A obra tenta não constituir-se como limite dela mesma, a voz é o gesto que afrouxa esse domínio que enclausura, ou coloca esse problema que o discurso internalizado margeia.

3 FRAGMENTOS DE TINTA EM VÍDEO: GESTO COMO PROCESSO DE TRABALHO

O sujeito é um anteparo no sentido de que, observado por todos os lados ele/ela bloqueia a luz do mundo, lança uma sombra, é uma ‘mancha’

Hal Foster

A forma visual e sonora do escrever a lápis sobre papel. O grafite que marca o pensamento que se ouve dentro do corpo. Os mecanismos da fronteira da escrita, que estabelece o limite do que é lido agora e realocado no pensamento. O gesto que é transfigurado na produção de sentido e imagem.

Elaborar gestos diante de uma câmera e escrever sobre a ação diante dessa medialidade, é uma maneira de criar um hiato entre o pensamento e a produção desse gesto. A ideia de articular o meio do vídeo como um campo, no qual a experiência se forma no interior e nas relações que norteiam o conceito desenvolvido, é fazer do gesto um estudo a respeito das diversas camadas que compõem esse meio, como a tinta, as transparências e o uso do dispositivo, não apenas videográfico mas também subjetivo. O gesto dentro do vídeo não é apenas meio de se comunicar, mas é um meio que pensa, que vislumbra dentro da “gaiola” do vídeo um instante que é desarticulado do espaço-tempo real.

‘Dar’ o corpo, montar uma câmera no corpo, adquire outro sentido: não é mais seguir e acuar o corpo cotidiano, mas fazê-lo passar por uma cerimônia, introduzi-lo numa gaiola de vidro ou num cristal, (...) que dele faça um corpo grotesco, mas também extraia dele um corpo gracioso ou glorioso, a fim de atingir, finalmente, o desaparecimento do corpo visível.⁴⁹

Gravar em vídeo gestos que pintam um autorretrato, uma tarja, manchas diante de um vidro, é uma maneira de abordar o corpo em pensamento, que enaltece o processo de lidar com a experiência da escrita, deslocando esse corpo para uma outra camada de percepção, a fim de criar mecanismos de desterritorialização. Desenvolver esse estudo formal fora do âmbito da escrita no papel possibilita uma margem para que se perceba um gesto que ocupa o espaço evidenciando o vazio que possibilita leituras. “Segundo o diagnóstico que Foucault

⁴⁹ DELEUZE, Gilles. Cinema, corpo e cérebro, pensamento. In: **A imagem-tempo** São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 228.

não pára de repetir, 'a marca do escritor reside unicamente na singularidade da sua ausência; a ele cabe o papel do morto no jogo da escritura'.⁵⁰ O jogo estabelece um modo que difere da representação e do dito, ele é o lugar possível. O vazio composto pelos traços deixados após a inserção do gesto diante do vidro poderia ser chamado de frame, elemento do vídeo que mostra esse momento deflagrador do vazio da expressão dos resquícios. O vazio evidencia um corpo que não está mais diante de si mesmo. Esse momento de ausência do corpo é o que tem força diante dos trabalhos. Caracterizado pelas pequenas presenças que transbordam as imagens, que se criam no tempo de modo a desarticular a própria forma do corpo de ação localizada nos vídeos, o gesto instaura uma presença que é estabelecida pelo jogo de ausência e presença.

Presenciar esse corpo que desaparece e compõe uma nova maneira de construção de sentido, alude à presença do vídeo como dispositivo, como um elemento que transforma ou possibilita novos conceitos para o corpo e a tinta. Isso visto pelo viés do dispositivo quando ele acolhe processos de subjetivação. O corpo como local de articulação de gestos enaltece o espaço de construção de sentidos, o lugar de experiência do gesto, como destaca Christine Mello:

Observamos o corpo como lugar da construção de sentidos, espaço de investigação e criação de novas realidades, em conexão com diferentes meios e que se apresenta como aparelho produtor de linguagem. Pensar nesse corpo que emerge diz respeito também a inseri-lo no contexto das formas sensíveis e a conhecer os diversos perfis que compõem sua identidade.⁵¹

Os diversos perfis que emergem possibilitam a construção de novas subjetividades, sujeitos outros como em *Corpos 1*, uma mistura de carne e perspectiva. Os corpos ganham novas dimensões, possibilitando, a partir daí, a construção de películas que norteiam um pensamento contemporâneo a respeito da noção de corpo. É o lugar que poderia ser constituído na fronteira. A obra, numa estratégia atual, por se localizar em presenças transitórias, possibilita tanto a separação quanto a junção; acumulando sensações, suportes, impressões, meios, ou seja, distinta em cada meio, porém com seus limites esgarçados.

⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 58-59.

⁵¹ MELLO, Christine. Vídeo e corpo em tempo real. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, vol. 4, nº 4, mar. 2003. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos4/mello.pdf>>. Acesso em 1 mar. 2011. p. 1-2.



Figura 3. Frame do vídeo *Corpos 1*. 2009.

O corpo não é puramente objetivado, mesmo quando é objeto - tais como nos trabalhos *Natureza morta em gravidade* (2009), *Mulher desiludida* (2009), ou mesmo em *Canção de ninar* (2009) - ele é encarado como agente. Diante da câmera esses corpos dialogam com a lente e tiram da linguagem do aparato seus atributos para serem ativados. A câmera é o agente que percorre esses corpos no sentido de trazer à tona seu inquietante contraponto do outro e do vazio.



Figura 4. Frames do vídeo *Mulher desiludida*. 2009.



Figura 5. Frame do vídeo *Canção de Ninar*. 2009.

A imagem projetada já não se projeta em fotogramas, mas em impulsos elétricos. Nesse sentido, a tinta usada no vídeo se desarticula e passa a se exibir em uma espacialidade de projeção fora do espaço retangular da pintura tradicional. Assim, são elaboradas questões relativas ao corpo e à tinta que articulam o tempo do registro e o tempo da performance, culminando com o tempo das espacialidades que se fragmentam. E de todos os gestos, que não apenas se apresentam no fazer da pintura pelo corpo do registro, quanto da própria fragmentação. Ao entrar em contato com os fragmentos desses vídeos, partes que antes se deslocam dão lugar a um vazio inquietante, assim, os rastros deixados nos vidros ganham força no intuito de fazer ver outra experiência autônoma do vídeo. As marcas evidenciadas em rastros de pincel na seleção de frames articulam uma volta à pintura, com a motivação de deslocar e trancar esse tempo, que no vídeo move-se em *looping*. O frame impresso em tela mostra, de uma forma irônica, a pintura que é vídeo.

Numa tentativa de discorrer sobre essas imagens em movimento elaboradas diante da câmera que observa, a sensação que se tem é de fragmentação e, ao mesmo tempo, aglutinação de corpos. A possibilidade de desconstruir um meio, em alguns dos casos, surge como uma forma de chamar

atenção para seu material de origem. Nesse sentido sua reconstrução demonstra um modo de discorrer, uma visão de mundo. Partes desunidas que, em conjunto, dão origem a algo único ou a diversas outras possibilidades, diferentes da qual se originaram.

Dentre os vídeos trabalhados podem-se destacar três séries intituladas *Na primeira pessoa* (trabalho com o próprio corpo e tinta); *Fragmentos* (agrupamentos de corpos segmentados), *Espacialidades* (espaço performance) e *Peles institucionais*.



Figura 6. Frames do vídeo Auto-retrato (2009).

No interior da série *Na primeira pessoa* destacam-se: *Tarja* (2009), *Auto-retrato* (2009), *Pintura* (2009), *Pintura reversa* (2009) e *Caricatura* (2009). Nesses trabalhos os materiais utilizados são: vidro, tinta preta e o meu corpo. No *auto-retrato* propõe-se estabelecer o limite do plano, através do interesse pelo contato direto entre a tinta e a mão que desfaz a pintura. Em *Tarja*, o encontro do rosto com o vidro deforma a demarcação da tarja e mancha o rosto na altura dos olhos. No final, o corpo se afasta e se dispõe na posição inicial. No lugar da tarja permanece um borrão que ainda esconde os olhos, mas já de uma forma diferente da anterior. A intervenção na tarja com os próprios olhos cria uma forma peculiar de lidar com o velar. Além das questões ligadas à materialidade, há nesse trabalho outras questões ligadas ao afeto: o corpo que se afeta e interfere no símbolo que retira a identidade da pessoa, tornando-a irreconhecível. Ao mesmo tempo em que o corpo realiza uma

experiência de se autovelar, ele deforma, interfere no símbolo, e não se trata de uma ação direta, não é no rosto que a ação de fazer a tarja ocorre, e sim numa estrutura e num ângulo de visão que a câmera privilegia. Assim, a câmera torna-se o suporte que une a ação e o significado do ato de velar.

Durante a aula realizada pela artista Malu Fatorelli se propôs pensar o tema “correspondência”, baseando-se nas cartas trocadas por Hélio Oiticica e Lygia Clark entre 1964 e 1974. A proposta foi a de estabelecer um diálogo entre algum aspecto do livro com os trabalhos desenvolvidos pelos alunos. Com o intuito de articular esse tema foram realizados alguns trabalhos, que se ligam à segunda série, chamada *Fragmentos*. Quando Lygia Clark se refere a Hélio como *HelioCaetagério*⁵², a idéia de aglutinação de corpos partindo de um único, proporcionou o desenvolvimento de uma série de quatro vídeos. Dentro da série *Fragmentos*, destacam-se os trabalhos: *Corpos 1* (2009), *Ausência* (2009), *Carta* (2009) e *Estrutura branca* (2009).

O vídeo *Corpos 1* se caracteriza por uma composição com partes compostas tão unidas e diversas no plano fixo da câmera que fazem emergir um corpo que se aglutina e se fragmenta em formas e desformas. Uma mistura de carne e perspectiva. “Uma carta é sempre um pedaço de pessoa (...). Acho que virei uma antropófaga tenho vontade de ‘comer’ todo mundo que amo e que ache aí...”⁵³ Essa frase de Lygia serviu de inspiração junto da idéia de aglutinação de um único corpo para dar idéia de um múltiplo. Esses conceitos foram as bases para os próximos dois vídeos.

O segundo vídeo intitulado *Ausência*, trata da articulação entre a malha sonora com uma imagem de arquivo. Ao pensar o contexto histórico das escrituras das cartas produzidas entre 1964 e 1974 - a possibilidade de articular o contexto da ditadura, assim como os intercâmbios que possibilitaram que Helio e Lygia conhecessem artistas que tiveram suas obras censuradas - instigou para a criação do vídeo *Ausência*, que visa articular uma imagem de arquivo onde se pode observar uma fila de jovens sendo revistados por homens do Exército Brasileiro. As pessoas se encontram com as mãos na cabeça e de costas, uma delas olha para

⁵² FIGUEIREIDO, Luciano. (Org.); CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Cartas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 56.

⁵³ Ibid. p. 25.

trás e encara a câmera. Como nos vídeos *Auto-retrato* e *Tarja*, há a utilização do vidro e da minha mão, só que dessa vez o vidro se encontra na frente de um monitor de televisão que exhibe a imagem de arquivo em câmera lenta. No meio da exibição a mão entra em quadro e interfere no vidro, velando o olhar da figura que olha para câmera. No final, o personagem do vídeo que sofre a interferência sai da mancha translúcida que a mão deixa. Diferente dos primeiros vídeos cujas intervenções eram feitas com tinta preta, essa mancha se caracteriza por ser uma pasta que apenas deforma a imagem. Não há o bloqueio completo da figura e sim apenas a desfiguração dela durante um tempo.

Junto dessa imagem elucidada anteriormente, o áudio desenvolvido é a colagem de palavras de músicas. Procurou-se elaborar a frase “Cada ausência presente nos dois” com fragmentos de músicas da época das correspondências, ou por letras de músicos da década de 60 e 70 que tiveram suas músicas censuradas. Assim cada palavra que compõe a frase foi extraída de uma música distinta.

Os vídeos *Carta* e *Estrutura branca*, os últimos realizados dessa série, foram elaborados também a partir do livro *Cartas*. Neles destacam-se duas frases que dialogaram com os trabalhos, as montagens também foram feitas com as músicas dos artistas da época ou com músicas do período da feitura das correspondências. O vídeo *Carta* mostra uma imagem toda negra, com palavras de músicas compondo a frase: “Uma carta é sempre um pedaço de pessoa”⁵⁴. No quarto e último vídeo, *Estrutura branca*, a frase escolhida foi “Tenho vontade de comer todo mundo que amo”⁵⁵. Nele a imagem percebida durante todo o falar da frase é uma tela branca.

Remetendo ao branco de uma página de carta em processo de elaboração, *Estrutura branca* quis também fazer uma referência a alguns pensamentos que dizem respeito à cor elaborada por Oiticica e Lygia, quanto ao pensamento que estava presente em seu contexto específico da estrutura cor: “uma arte baseada

⁵⁴ FIGUEIREIDO, Luciano. (Org.); CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Cartas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 25.

⁵⁵ Ibid.

nas transformações estruturais está sempre em oposição ao estado passivo do suporte.”⁵⁶ Quando Hélio fala sobre os “bóides”, ele destaca:

Na verdade, a necessidade de dar à cor uma nova estrutura, de dar-lhe “corpo” (...) onde a cor não se apresenta nas técnicas a óleo e a cola, mas no seu estado pigmento, contida na própria estrutura bóide. (...) Não se trata de incorporar a própria estrutura, identificá-la na estrutura do objeto, mas transformá-lo fechado e enigmático da sua obra condição de “coisa” para a de “elemento da obra”.⁵⁷

Outra conotação pensada para o gesto é o de Gesto como escrita sonora: o gesto como experiência sonora, como força que motiva uma articulação que pronuncia uma escrita do gesto, que alude a um espaço do corpo e a um ambiente expositivo. Entre o espaço vazio projetivo e o espaço da pintura, no pensamento dela, como estrutura de cor de Hélio Oiticica.

No catálogo de entrevistas do *Agora-capacete* de Brígida Baltar nota-se um trecho que, possivelmente, tenciona relações com os trabalhos apresentados, quando ela evidencia uma construção de lugares: “tem essa mistura, as paisagens são reais e há mesmo uma ação. Ao mesmo tempo, há o lançamento imediato para esse outro plano cheio de sentidos (...) fica esse jogo de percepção, a captação do imaterial e do invisível.”⁵⁸ O que é colocado em questão não são apenas os aspectos visuais recorrentes ou o gesto material, mas a relação desses com o registro, ou o dispositivo inerente, relacionando, o corpo visível, a visibilidade do dispositivo e a relação entre eles como produção de subjetividade.

O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito.⁵⁹

A produção desse sujeito que emerge dessas relações de poder associadas ao dispositivo, como sendo esse “conjunto de estratégias de relações de força que

⁵⁶ OITICICA, Hélio. Nova Objetividade. In: **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica/ Rio arte, 1997. p. 59.

⁵⁷ Ibid. p. 66.

⁵⁸ BALTAR, Brígida. Neblina orvalho e maresia: coletas. Rio de Janeiro: Edição do autor/Petrobrás Artes Visuais, 2001. p. 23.

⁵⁹ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 38.

condicionam certos tipos de saber e por eles são condicionados”⁶⁰, constitui o que os trabalhos chamam de subjetividade.

Durante a conferência de Hollis Frampton em que ele abre o raciocínio a respeito do cinema sem filme - pensamento trazido e problematizado na obra de Livia Flores - o retângulo branco, ou a tela em branco da projeção, é colocado como categoricamente nada, e que na realidade é tudo que se possui. Frampton, a respeito disso, enaltece que este é um dos alcances limítrofes da arte do filme.⁶¹ Pensar a projeção sem filme como uma constituição que opera com mecanismos de autorreferência, possibilita um interessante aspecto de diálogo com a instalação intitulada *Estrutura cor sonora* (2010), uma vez que ela visa ser uma estrutura de cor, porém sem as demarcações rígidas do retângulo sugerido pela projeção. Baseada no vídeo anterior chamado *Estrutura branca* (2009), essa instalação também possui a frase da instalação anterior em *looping*. Ela, ao contrário, não quer apenas se situar diante do problema de sua feitura, mas ir ao encontro das relações que suscita com referência ao local em que ela se apresenta, ao espectador e a todo o entorno que a circunscreve. A idéia da instalação é revisitar esse vídeo na sua espacialidade que o constitui enquanto estrutura, levando o pensamento articulado no vídeo em termos de espaço. A dimensão que o áudio constitui ao ser posto fora da apresentação do vídeo, proporciona um volume. Além da sensação de vazio estimulada com o branco, produzido para ter seu retângulo deformado, o som extrapola os limites físicos do ambiente, articulando-se fora do espaço delimitado e interferindo num espaço maior.

Num diálogo com *Une conférence* de Frampton, em *Estrutura de cor sonora*, a cor projetada faz emergir a sombra do espectador, mas diferentemente do recorte proposto na conferência, a instalação não tem os limites retangulares do projetor. O ambiente é o limite da imagem que contém as palavras fragmentadas que escrevem o discurso sonoramente. Com o mecanismo de um cinema sem filme, proposto por Frampton, no qual o pensamento cinematográfico é posto em jogo como experiência que flerta com a produção de arte, problematizando se seria um filme um projetor ligado sem película, a artista Livia Flores destaca em sua obra uma articulação relevante quanto à instabilidade do trabalho do plano do cinema para as artes

⁶⁰ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 28.

⁶¹ FRAMPTON, Hollis. **L'écliptique du savoir**: film, photographie, vidéo. Paris: Centre Georges Pompidou, 1999. p.120.

plásticas. Com o *Quase-cinema*, ela vislumbra a projeção junto ao espaço público da projeção. O respeito ao espaço expositivo escuro do cinema é colocado como questão, uma vez que os espaços tanto projetivos quanto reais estão juntos em espaço comum de convivência. Ela enaltece o questionamento da máquina-cinema dentro da lógica da imagem, demonstrando um desejo de não-imagem. A pergunta de Livia, *Como fazer cinema sem filme?*, traz à tona a proposição de como provocar o sistema-cinema na ausência de projetor, filme ou câmera. Quando elucida Blanchot, Livia articula o pensamento de uma imagem como algo que não vem depois do objeto nem é um não ser, mas uma outra versão do ser, que institui nas particularidades de suas formas de aparecer.⁶²



Figura 7. Foto da instalação de áudio e vídeo *Estrutura cor sonora*. 2010. Mariana Katona Leal.

⁶² FLORES, Livia. Como fazer cinema sem filme? **Arte & Ensaios** - Revista do Programa de pós-graduação em Artes Visuais EBA /UFRJ, Rio de Janeiro, n. 15, 2007. p. 31.

Estrutura cor sonora busca evidenciar a forma de pensar o espaço vazio e suas sombras, percorrer os gestos possíveis dentro desse mecanismo de cor que alia os fragmentos sonoros enquanto mecanismo, que dá vazão ao gesto constituído na junção dessas duas práticas (sonora e visual). No *Estrutura cor* o questionamento espacial de uma imagem branca, produzida para a projeção, difere do projetor ligado sem filme. O vídeo branco é matéria videográfica pós-produzida, o branco simbólico da falta de película é diferente da exibição da ausência de imagem de Hollis, o branco de *Estrutura cor* é imagem de presença, elaborada na edição da imagem.

A ideia de articular o gesto mostra a maneira de mexer com a cor e as perspectivas ligadas aos fragmentos sonoros. Nesse sentido como pensar a motricidade do gesto que cobre o áudio inscrito nessa tentativa de articular o vazio da cor, do pigmento que tingem esse ambiente retrato que podemos chamar de estrutura? “O plano é enquadramento móvel, depende da mobilidade de quem olha; positivo e negativo, campo e extracampo: indica e revela o que não vemos; vela ou filtra o que vemos”⁶³. Da imagem vazia projetada o que sobra são as palavras.

Em vez de beber diretamente na fonte da imagem, da pura aparência das coisas, o cinema parece desde sempre contaminado pelas palavras, mais precisamente por essa forma de linguagem matemática que advém da noção de cifra, palavra de origem árabe que designa o vazio.⁶⁴

Na articulação que tem como foco a construção sonora Claire Renard destaca: “A produção e a escuta de um som (ou de uma música) passam pelo gesto (ou pela imagem do gesto).”⁶⁵

Partindo da ideia do gesto como produtor de som, alguns chegam a dizer que uma continuação desse gesto pode desembocar no desenho ou na pintura. Se o gesto faz nascer som quando cai sobre a matéria, pode também, deslizando sobre ela, não somente traçar sinais, fazer desenhos, mas igualmente espalhar a cor e dar assim nascimento ao ritmo.⁶⁶

⁶³ FRAMPTON, Hollis. **L'écliptique du savoir**: film, photographie, vidéo. Paris: Centre Georges Pompidou, 1999. p.120.

⁶⁴ Ibid. p. 32.

⁶⁵ ZAGONEL, Bernadete. **O que é gesto musical**. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 8-9.

⁶⁶ Ibid. p.13.

Nesse sentido, é interessante o gesto sonoro da instalação não ser extraído do simples toque do instrumento musical. Na *Estrutura cor* o que é sugerido pela edição de partes unidas, que apresentam em sua singularidade frases distintas do sentido criado pós-reconstrução, é um outro gesto sonoro. O gesto sonoro não está ligado ao toque da matéria da qual se extrai som, mas da edição, do ressignificar de fragmentos sonoros destituídos previamente de sentido comum.

Outros trabalhos que foram desenvolvidos em meio ao processo de pensamento plástico diante do corpo e do gesto foram os que se inscreveram na série intitulada *Peles institucionais*. Nessa série, as marcas são atravessadas pelo corpo como meio pelo quais afetos são adquiridos. Meus afetos são construídos através do estabelecimento de posições nas ruas de modo que deixem marcas em minha pele. Meu corpo se curva ao chão e estabelece contato direto desta superfície com a pele. Minha marca é aquela que não vem a mim, mas que necessita que o corpo desça até ela. Esses trabalhos todos foram realizados através do vídeo e as marcas são retiradas de frames e impressas em papel fotográfico.



Figura 8. Frame do vídeo *Peles institucionais*. 2009.

O significado de inserir esse corpo trabalhado no contexto das formas sensíveis fornece margem para articular uma acepção não única para as marcas

realizadas na superfície da pele. Colocar o corpo em diversos registros, e fazer relações diferentes com o tempo de cada um, redimensiona a capacidade de compor uma base para se pensar o trabalho do corpo e das inscrições registradas ao redor da instituição. Esta é uma maneira de entender o que as marcas no corpo podem articular ao transitar os espaços interno e externo. As diversas facetas articuladas no deslocamento desse corpo-registro vislumbram uma maneira destacada de atualizar o espaço da rua. Pode-se destacar: “faz emergir outros funcionamentos... desbloqueia situações, instaura uma nova dinâmica de colaboração...”⁶⁷

O texto marcado na pele é uma experiência de agenciamento do registro do espaço institucional no próprio corpo. O registro é feito, primeiramente, através da pele. O contato do corpo com o objeto é direto. As marcas são de grades, de inscrições em bueiros, corrimãos, etc. Todas essas inscrições são elucidadas ou percebidas através da pele, destacando com isso uma análise sobre um trabalho que mistura performance e “fotografia” (frame).

A performance vislumbra um corpo que acha inscrições no local e as registra em sua pele. Existe a gravação em vídeo da ação, que evidencia como foram feitas as imagens, e os frames extraídos dos planos próximos das marcas deixadas na pele. Da performance evidencia-se também o tempo de espera até a formação das inscrições na pele. Existe um tempo morto, da marca que vai se formando aos poucos no corpo. Há três tipos de registros no processo: o formado pela própria pele, a imagem produzida pela câmera de vídeo e a síntese desses dois elementos, que resultaria no frame impresso em papel fotográfico e que destaca esses dois atos unificados. Através do frame há uma maneira de perceber o momento que uma marca fugaz se torna permanente. Uma pequena unidade que é retirada do contexto de origem. O frame, assim como a marca, não se caracterizam como um espaço autônomo, eles são extraído das relações que envolvem o corpo performático com sua imagem estática. Longe de abordar o espaço institucional como um lugar independente, a marca busca a relação com o espaço, atualizando uma ligação entre o corpo e o meio no qual a inscrição é feita, além de possíveis relações entre o externo e o sensível. O ato de se colocar no chão para obter os elementos transcritos na pele exige do corpo que ele se posicione na superfície demandada.

⁶⁷ LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 17.

Diferentemente da fotografia digitalizada, a característica para se ter o registro sobre a pele é feita através do gesto de um corpo que se deita e que espera uma nova forma de relação com o tempo, como a gravura e a sensibilização de um negativo antigo.

A questão à qual aludem esses diferentes registros é a capacidade que o corpo tem de permanecer, no período até a formação das inscrições, sendo quase que uma referência ao no momento de seu surgimento, pela demora que se tinha para a sensibilização do suporte. É interessante lembrar também o fato de a fotografia, para alguns teóricos, ser um índice, uma marca, um registro.⁶⁸ Ao lidar também com a idéia de intervir no espaço com essas marcas, pode-se destacar o trecho que se segue:

Dado que “intervenção” define-se como mediação, intercessão, fronteira, podemos ler a transitividade à qual o trabalho alude, como se referindo tanto à disposição da ação do artista, que opera como um manipulador de signos, quanto à atenção que a noção de transitividade solicita do leitor para que este se deixe modificar pelo trabalho.⁶⁹

A noção de transitividade à qual o texto remete, denota a ativação do espaço como tendo um tempo e uma espacialidade que se mesclam entre as fronteiras do que se mostra e do que se articula em meios deslocados. O espaço interno, no qual os frames são expostos, é posto em relação às marcas externas da instituição. A afinidade que esse novo espaço articula demonstra uma forma de lidar com as inscrições que circunscrevem a instituição em meio interno.

A transferência das escritas contidas nos espaços externos sobre a pele para o âmbito interno da instituição engendra uma forma diferente de agenciar as questões relativas ao tempo. Uma coisa é, por exemplo, a inscrição *incêndio* no chão do ambiente externo, outra coisa é a marca dessa escrita na pele aliada à mudança de ares dessa escrita para o interior do instituto de arte. O que essa escrita deslocada busca, de certa maneira, é a relação entre os espaços, a atualização dessa escrita em outro meio. Marcar a pele no ambiente externo e usá-la através do frame nos espaços internos é uma maneira de tratar o tempo e a imagem do corpo que se apresenta como agenciador das passagens que ele acarreta. Estabelecer o

⁶⁸ Cf. BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984; DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

⁶⁹ TASCA, Fábila Silva. A intervenção como meio: considerações sobre certas práticas artísticas contemporâneas. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, nº 9. jul. 2006. p. 177.

espaço dos frames impressos dentro do espaço expositivo é tratar um tempo que, inscrito no corpo, permeia uma nova paisagem, um novo lugar para os indícios de paisagem externa.

O que interessa é a possibilidade de, através da imagem e do deslocamento de formatos, conduzir outros sentidos e outras significações partindo do mesmo: novas inscrições do si. Dentro dessa lógica é interessante ressaltar o que Foucault elucida no seu texto *Técnicas de si*:

Quando se cuida do corpo, não se cuida de si. O si não é reduzível a uma vestimenta, a uma ferramenta ou a posses. Deve ser procurado no princípio que permite utilizar tais ferramentas, um princípio que não pertence ao corpo, mas à alma. É preciso inquietar-se com a alma – essa é a principal atividade do cuidado de si. O cuidado de si é o cuidado com a atividade, e não preocupação com a alma enquanto substância.⁷⁰

A ideia de dialogar com esse conceito do si de Foucault é uma possibilidade de lidar com a escrita de si, com as possibilidades enaltecidas desse corpo trabalhado para o âmbito da não renúncia do sujeito em si, mas como instrumento de trabalho pelo qual o corpo, a partir dos fragmentos, constitui um novo sujeito, uma nova dimensão do si, que configura uma tentativa de dar conta da não renúncia do sujeito em si através de um gesto artístico.

Assim, os gestos experimentados em todos os trabalhos que envolviam a tinta, o som ou mesmo as marcas denotam a articulação desse aspecto do gesto como produtor de sentidos, e não como mero comunicador de algo que foi previamente arquitetado. O processo artístico é inscrito nesse espaço vazio criado pelo gesto, os vídeos e experiências voltaram-se para perceber esse mecanismo que o relaciona como possibilidade de arrolamentos entre os trabalhos, vislumbrando no vídeo um corpo que brinca com marcas, que faz surgir um gesto mesclado com o ato de fragmentar-se em sentidos, visando uma cola comum enaltecida na edição, tanto da imagem quanto do deslocamento das formas criadas. Porém, essa cola difere da ideia de fixidez e demonstra aspectos fluidos e transitórios. Como num frame da pele marcada ou da tinta tingida pela performance em vídeo, buscou-se elaborar ao longo do texto o problema desse espaço necessário para a articulação dos trabalhos do gesto enquanto processo de construções do si sem renunciá-lo. Não se objetivou ilustração de conceitos pelas

⁷⁰ FOUCAULT, Michel. As técnicas de si. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/tecnicas.pdf>>. Acesso em: 6 fev. 2011. p. 7.

imagens apresentadas. Buscou-se através da câmera e do som estabelecer outras escritas para se perceber o corpo, o enquadramento e deslocamentos entre a pintura e a performance. Dessa maneira, como a forma de pensar as apresentações dos trabalhos e as fragmentações, tanto no sentido do registro e do corpo que recebem essa fragmentação quanto no que se refere às relações de força combinadas no entorno do gesto e de seus dispositivos, os corpos nascidos a partir do vídeo constroem outros espaços, enaltecem outras paisagens do ambiente. Na elaboração das séries *Na primeira pessoa*, *Fragmentos*, *Espacialidades* e *Peles institucionais* a relação entre os registros estabelecida pelo gesto foi a força motriz para evidenciar o processo de articulação entre o espaço, o vazio, o corpo e o fragmento. As séries mostram um corpo que para ser percebido tem que ser pelo viés de um corpo em transição de suportes, cortado, editado e aglutinado sem, no entanto, se fechar nesses rótulos. O que importa é o que está entre a tinta afixada na tela de pintura e o corpo, entre a câmera e o vídeo performatizando uma mancha.



Figura 9. Foto da tarja realizada no vídeo *Tarja*. 2009.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Paulo Bruscky, em seu *Cinema de inversão/ invenção*, propõe a idéia de animar frames fixos através do movimento de um trem.⁷¹ No caso, fazer o oposto, tornar fixa uma imagem em movimento com o intuito de fazer voltar ao estático, é uma maneira de solidificar um meio perecível e trabalhar com esferas temporais que articulam outro desenvolvimento e tratamento. Fazer a tinta do vídeo voltar para a tela é elaborar o pensamento do vídeo numa esfera de outra textura e carga de significância, pois a tela impressa de tinta, diferentemente da tinta na tela pintada, mostra-se como um retorno impregnado da instância do vídeo e mantém uma aliança com o gesto registrado. O tempo em questão não é problematizado de acordo com o estático da tela, ele é uma instância virtual dinâmica.



Figura 10. Registro das telas impressas *Série Still* (2010) da Exposição *Tração* no Centro Cultural da Justiça Federal (Rio de Janeiro), que ocorreu no período de 22 set. a 14 nov. 2010.

⁷¹ FREIRE, Cristina (Org.). **Paulo Bruscky**: arte, arquivo e utopia. São Paulo: 2006. p.132.

Na série *Na primeira pessoa*, o vídeo do autorretrato, as telas impressas e a projeção dupla espelhada da ação de manchar de tinta a superfície transparente, trazem questões que articulam esses espaços e tempos que denotam uma transfiguração da matéria da pintura. Realizar essa volta à tela do vídeo que articula a pintura enaltece o gesto produtor como significante da elaboração dos rastros deixados pelo vídeo.

A minha experiência poética é ativada no gesto que retira uma partícula de um contexto e se faz entranhar em outro. O processo de se chegar até essa articulação da partícula gerada de um todo, foi de fundamental importância para constituição de um pensamento que norteia, decerto, todos os trabalhos desenvolvidos. Desde o gesto de tinta até os frames de *Peles institucionais*, há esse conceito que se repete e que irrompe o tempo no sentido de modificar o que se instaura na relação com a imagem e a edição. O convívio com as obras tratadas, tanto textuais como aliadas aos processos enaltecidos em vídeo e em outros suportes, foi enriquecedor para captar o gesto e enaltecê-lo no sentido de trazer à tona a mediação; o que não se fecha, que participa dessa tensão fluida e que ao mesmo tempo produz sentido aliado ao corpo que se propõe localizar as matrizes do gesto.

O gesto entendido como meio, e não fim, elabora um diálogo com o processo artístico no sentido de não se fechar a uma finalidade acabada. É o que proporciona um corpo que transita entre os suportes e que constitui ou mostra caminhos para a constituição da subjetividade.

A ideia de trazer para o interior do texto o conceito de investigação extradisciplinar de Brian Holmes foi uma maneira de observar a questão da atualização dos mecanismos inerentes à obra de arte, que não mais tem o interesse de evidenciar como se é feita puramente. O mecanismo de enxergar o modo como a obra é feita alia-se às fronteiras dinâmicas apresentadas, assim como ao conceito, descrito por Andrea Fraser, de uma instituição internalizada pelas pessoas.

O pensamento do gesto desterritorializante, articulado com o espaço de ativação gerado pelas vozes trazidas de uma situação específica para o local de intervenção, trouxe a questão do problema da instituição de ensino como forma de lidar com o meio sem finalidades, ou seja, o trabalho realizado no ambiente de ensino, apesar de estar ligado ao local, critica de maneira irônica a instância

espacial do local escolhido, apresentando não apenas questões do espaço, mas as texturas sonoras das pessoas que o circunscvem.

A profundidade que Andrea Fraser aborda ao trazer para o interior do artista o problema da instituição foi de fundamental importância para o sentido apregoado pelas vozes, uma vez que a voz é um interesse que lida com o que é subjetivo, e liga-se a ideia de crítica diante do anteparo rasgado citado por Hal Foster. A questão ganha uma dimensão de transição e não fica em torno apenas da instituição, por conta de abordagem da nuance da voz. Deslocando o contexto da instituição de arte com a instituição de ensino de arte, os dois parâmetros apresentados por Fraser e Holmes, instigam um mecanismo de problematizar o Galpão dentro desse terreno dinâmico, no qual a consciência da instituição dentro do artista é subjetivada pelas vozes.

Ao longo dos capítulos objetivou-se investigar o gesto não apenas como expressão prévia de proposições pensadas. O gesto é o pretexto para se pensar justamente essa transitividade possível pelo viés do processo. Ele é fruto de uma produção e não mera forma de comunicar. O vídeo, a tela e o frame são artifícios que não objetivam se fechar neles mesmos, mas que funcionam na relação entre eles. O anteparo com ruptura elucidado por Hal Foster traz à tona o lugar da crise, que mais uma vez é processo e não finalidade. Fazer arte requer lidar com esse espaço que não é condicionado, é um dispositivo que mescla possibilidades em torno de uma subjetividade. Uso o vídeo como possibilidade de expansão do meio, como forma de problematizar seus fragmentos e corpos envolvidos. O meio, o gesto e os fragmentos aliados à ideia de um rompimento exposto e não condicionado a essa fratura. O rasgo é sem território, é marca de um mecanismo relacional.

O gesto político trazido pelas vozes da Ativação, visto no segundo capítulo, faz valer, dentro do artista, esse meio como espaço de realização de uma consciência do fazer e também como uma série de mecanismos de lidar com o dispositivo de subjetividade, que alarga ou lida com o limite, mas não se encerra nele, e assim constrói outros saberes e apreensões. A instituição de ensino e mesmo o artista estão alojados dentro desse problema de internalizar a arte como um modo instituído. Lidar com a voz e com o gesto é uma maneira de lidar com o problema do meio numa instância de desterritorialização.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, p. 9-16, jan. 2008.

_____. O autor como gesto. In: **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 2002.

_____. **A imagem**. São Paulo: Papyrus, 1999.

BALTAR, Brígida. **Neblina orvalho e maresia**: coletas. Rio de Janeiro: Edição do autor/Petrobrás Artes Visuais, 2001.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: **Ensaio sobre o cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico - Um estudo sobre Brecht. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENTES, Ivana (Org.). **Corpos Virtuais**: arte e tecnologia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, 2005. Catálogo.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). **Escritos de artistas**: anos 60/ 70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUBOIS, Phillipe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As técnicas de si**. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/tecnicas.pdf>> Acesso em: 6 fev. 2011.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n. 13, p. 178-187, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos13/fraser.pdf>> Acesso em: 01 mar. 2011.

_____. What is institutional critique? In: WELCHMAN, John (Ed.). **Institutional critique and after**. Zurique: JRP, 2006.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. (Org.). **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. São Paulo: 2006

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin. **O percevejo**, Rio de Janeiro, n. 6, 1998.

GIL, Fernando. **Enciclopédia Einaudi**. Portugal: Edição portuguesa, 1987.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, p. 07-13, jul. 2008.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação liberdade, 2002.

KAPROW, Allan. A educação do não-artista, parte I (1971). **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, mar. 2004.

LEÃO, Lúcia (Org.). **O chip e o caleidoscópio: reflexão sobre as novas mídias**. São Paulo: Senac SP, 2005.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

MACIEL, Kátia. A arte da presença. In: **Programa de mídia eletrônica 2005**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2005. Catálogo. Exposição de 18 de julho a 28 de agosto de 2005.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2003.

OITICICA, Hélio. Nova Objetividade. In: **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica/Rio Arte, 1997.

PARENTE, André. Cinema do dispositivo. In: MACIEL, Kátia. **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

_____. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela (Org.). *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã, Portugal: Livros Labcom - UBI, 2007.

_____ (Org.). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Sônia Gomes. O projeto de revitalização do Museu D. João VI da EBA/UFRJ: a reinterpretação do acervo do museu e sua nova curadoria. **Arte & Ensaios** - Revista do Programa de pós-graduação em Artes Visuais EBA /UFRJ, Rio de Janeiro, n. 19, p. 55-63, 2008.

RESENDE, José. Formação do artista no Brasil. **Arte & Ensaios** – Revista do Programa de pós-graduação em Artes Visuais EBA /UFRJ, Rio de Janeiro, ano 5, n. 7, 2000.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: ROSAS, Ricardo; SALGADO, Marcus (Ed.). **Rizoma.net: artefato**. Disponível em: <<http://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato>> Acesso em: 01 mar. 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho. Dossier. **Cult - revista brasileira de cultura**, São Paulo, n. 23, jun. 1999.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**: movimentos da arte moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.