

MÉTAMORFOSES e HIBRIDISMO
: em busca de uma singularidade poética.



- SAIDINEP -
DENIDIAS -

INSTITUTO DE ARTES

METAMORFOSES E HIBRIDISMO

em busca de uma singularidade poética

DENÍDIAS

(Cladenir Dias de Lima)

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes –
UNESP/SP Programa de Pós – Graduação em Artes
Visuais, linha de pesquisa: Processos e Procedimentos
Artísticos, como exigência parcial para a obtenção de título
de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Agnus
Valente.

São Paulo

2013

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

D541m	Dias, Deni (Cladenir Dias de Lima), 1980- Metamorfose e hibridismo: em busca de uma singularidade poética / Deni Dias - São Paulo, 2013. 104 f. ; il. Orientador: Agnus Valente Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013. 1. Arte digital. 2. Multimídia (arte). 3. Hibridismo. I. Valente, Agnus. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título
-------	---

CDD – 700.105

Dedico esta pesquisa artística a minha esposa Francine Cunha
fonte de inspiração e cujos trabalhos aqui apresentados
resultaram na série Desplante e Azuis.

AGRADEÇO

Aos meus pais Valderi (in memorian) e A dalice pelo apoio incondicional.

A Prof^a. Dr^a. Eunice Vaz Yoshiura que me iniciou no mundo da pesquisa criativa.

Ao Artista Híbrido Prof. Dr. aG Nus VaLeN Te , meu orientador com quem pude discutir ideias e me encontrar no mundo híbrido.

Resumo

Esta pesquisa é a articulação entre um processo de vivências coletivas, nas quais o corpo é estimulado a buscar, pelos sentidos, o imaginário, e a criação de trabalhos artísticos que utilizem os elementos da visualidade, reelaborando-os através dos novos meios (fotografias digitais, *scanners*, projeções e computadores), colocando em questão a produção individual, o conceito de autoria e a produção artística contemporânea.

Palavras-chave: Hibridismo. Autoria. Vivências coletivas. Multimídia. Arte Digital

Abstract

This research is the relationship between a process of collective experience in which the body is encouraged to seek, through the senses, imagination, and creation of artwork using the elements of visual, reworking them through the new media (digital photos, *scanners* , *projectors* and computers), questioning the individual production, the concept of authorship and artistic production.

Key words: Body art. Hybridism. Collective experiences. Art and technology. Metamorphosis.

SUMÁRIO

Introdução.....	09
1. Criação: descobrindo um percurso híbrido.....	12
1.1 Fundamentos para a pesquisa Artística e Pedagógica.....	16
1.2 Poética Artística: série: Desplante.....	27
1.3 Poética Artística: série: Azuis.....	32
1.4 Poética Pedagógica.....	36
1.5 A união entre as poéticas.....	43
2. Metamorfoses do desejo.....	47
2.1 Influências	53
2.2 Referências.....	58
2.3 Leitura das obras.....	67
3. Memórias coletivas	76
3.1 Influências.....	82
3.2 Referências.....	85
3.3 Leitura das obras.....	90
Considerações finais.....	99
Bibliografia.....	102
Anexo: Dermolumis	105

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação está estruturada em três capítulos, sendo que, em cada capítulo será apresentada uma das séries produzidas no decorrer da pesquisa artística, acompanhada de seu embasamento teórico - crítico – específico.

No primeiro capítulo, Criação: descobrindo um percurso híbrido são apresentadas as obras produzidas pelo artista pesquisador Deni Dias e o planejamento de suas aulas enquanto professor de Arte na Rede Pública Estadual. Ambos processos caminham paralelamente até o ponto em que se unem o processo de criação artística e as metodologias utilizadas para o desenvolvimento das aulas, resultando na produção e reflexão de duas séries *Metamorfoses do desejo* e *Memórias Coletivas*.

No segundo capítulo foi apresentada a série *Metamorfoses do desejo* que trata da questão do voyeurismo e apropriação de imagens da internet.

No terceiro capítulo, a série *Memórias Coletivas* busca a produção de obras através da criação coletiva.

Em todos os capítulos, primeiramente são apresentadas os trabalhos produzidos e, em seguida, as suas influências, referências teórico – críticas e leitura das obras.

Segue ainda como anexo desta pesquisa a Teleperformance *Dermolumis* apresentada como participação no projeto corpo-tele-corpo, obra concebida por Agnus Valente em colaboração com o Grupo de Pesquisa Poéticas Híbridas do IA – UNESP/CNPq, apresentada na exposição Corpo Interface.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propõe a articulação de um processo de vivências coletivas (nas quais o corpo é estimulado a buscar, pelos sentidos, o imaginário) e a criação de trabalhos artísticos que utilizem os elementos da visualidade resultantes dessas vivências (reelaborando-os através dos novos meios, como fotografias digitais, *scanners*, projeções e computadores), colocando em foco a produção individual, o conceito de autoria no contexto da produção artística contemporânea.

As teorias e os autores que fundamentaram a pesquisa foram principalmente o conceito de hibridação interformativa de Valente (2008), o método P.E.R.A (percepção expressão, reflexão e ação) de Yoshiura (1982), bem como os estudos e conceitos sobre os novos meios de Plaza (1998). Ressalta-se, no entanto, que outras

teorias foram utilizadas para melhor definir conceitos que surgiram punctualmente no decorrer do desenvolvimento da pesquisa.

A pesquisa em questão utilizou o processo dialético realizado em duas perspectivas: ação / reflexão:

1) de prática, produções artísticas com materiais diversificados e vivências coletivas; e

2) de teoria, estudo de conceitos e ideias que se relacionam com a produção desenvolvida, articulada punctualmente conforme as necessidades de cada série.

Sendo assim, as etapas deste estudo são: vivências de práticas coletivas, produção das obras, estudo do contexto das obras, estudo das metodologias de análise da imagem e análise / reflexão dos resultados.

Esta dissertação caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa, pois é um estudo específico da própria produção do artista pesquisador. Vale frisar que, por uma questão de coerência temática e metodológica, embasada sobretudo no aspecto do tema ligado ao hibridismo – que privilegia as fusões estéticas – e o método P. E. R. A. – que propõe um fazer sequencial que investe na percepção, expressão, reflexão, ação – esta pesquisa integra teoria e prática na escritura de cada obra em capítulos nos quais buscamos criar um campo permeável no qual a pesquisa teórica e a pesquisa prática são desenvolvidas e apresentadas conjuntamente, amalgamadas como supomos que deva ser um processo criativo autêntico.

C A

PÍ

T U

L O

U M

CRIAÇÃO:

descobrimo um percurso híbrido

1. CRIAÇÃO:

descobrimo um percurso híbrido

As ideias para as séries artísticas que serão mostradas nesta pesquisa começaram a surgir em 2005 durante o desenvolvimento de um trabalho com crianças a partir de 7 anos de idade, na tentativa de estimular o potencial delas para uma experiência estética por meio das sensações e dos sentidos. O objetivo era possibilitar o uso do corpo em vivências lúdicas (brincadeiras do cotidiano infantil) em diálogo com a produção plástica, integrando expressão e conhecimento em Artes Visuais.

Os trabalhos produzidos pelos alunos durante esse processo provocaram uma inquietação que me instigou a pesquisar questões da criação artística referentes ao corpo como suporte, à vivência, experiência estética, à exploração de materiais e à produção coletiva.

Enquanto acontecia o desenvolvimento deste trabalho com as crianças, já vinham sendo realizados concomitantemente, em minha poética pessoal de forma espontânea, ou seja, o meu trabalho criativo seguia duas linhas simultâneas: uma artística e outra pedagógica.

Na linha pedagógica a intenção era criar estratégias que levassem a criança a explorar o universo da arte, visando ampliar seu conhecimento artístico através do fazer, fruir e refletir - Proposta Triangular da Prof.^a Dr.^a. Ana Mae Barbosa, (1980) e por meio do Método P.E.R.A (percepção, expressão, reflexão e ação) para estimular o desenvolvimento do Processo Criativo da Prof.^a. Dr.^a. Eunice Vaz Yoshiura (1982).

Na linha artística havia a busca de uma singularidade poética que de maneira muito sutil já trazia a união de técnicas e suportes, configurando-se como uma Híbrida Interformativa (VALENTE, 2008). Desse processo resultaram as séries Desplante e Azuis.

1.1 FUNDAMENTOS DA PESQUISA ARTÍSTICA E PEDAGÓGICA

PROPOSTA TRIANGULAR

Indo ao encontro das inquietações que envolviam o universo da Arte Educação na década de 1980, com intuito de responder por meio de uma metodologia à vontade que os educadores tinham de valorizar as vivências práticas, de favorecer o desenvolvimento de uma consciência crítica, de criar situações de aprendizagem significativas, e de, principalmente, sanar o despreparo na formação dos professores de Arte, após o movimento do D B A E (Disciplined – Based – Art – Education) em 1982, no qual a arte passou a ser entendida como disciplina, é que surge a Proposta Triangular.

Desenvolvida por Ana Mae Barbosa, iniciou-se na década de 1990 no Museu de Arte Contemporânea da U S P e contempla três ideias principais: o fazer artístico, a história da arte e a análise da obra de arte. Segundo a autora da Proposta:

Um currículo que interligasse o fazer artístico, a história da arte e a análise da obra de arte estaria se organizando de maneira que a criança, suas necessidades e seus interesses e seu desenvolvimento estariam sendo respeitados e, ao mesmo tempo, estaria sendo respeitada a matéria a ser aprendida, seus valores, sua estrutura e sua contribuição específica para a cultura. Teremos assim equilíbrio entre as duas teorias curriculares

dominantes: a que centra na criança os conteúdos e a que considera as disciplinas autônomas com uma integridade intelectual a ser preservada. (BARBOSA, 1996: p.35)

De acordo com os PCNs de Arte - (Parâmetros Curriculares Nacionais), os três elementos que compõem a Proposta Triangular devem integrar as práticas artísticas educativas nas escolas dentro de seus contextos:

- a experiência de fazer formas artísticas e tudo que entra em jogo nessa ação criadora: recursos pessoais, habilidades, pesquisa de materiais e técnicas, a relação entre perceber, imaginar e realizar um trabalho de arte;
- a experiência de fruir formas artísticas, utilizando informações e qualidades perceptivas e imaginativas para estabelecer um contato, uma conversa em que as formas signifiquem coisas diferentes para cada pessoa;
- a experiência de refletir sobre a arte como objeto de conhecimento, onde importam dados sobre a cultura em que o trabalho artístico foi realizado, a história da arte e os elementos e princípios formais que constituem a produção artística, tanto de artistas quanto dos próprios alunos. (PCN, 1997: p.38-39).

Desde a elaboração dos PCNs de Arte, esta metodologia vem sendo adotada em âmbito nacional e também servindo de referência internacionalmente para o ensino de Arte, proporcionando uma variada gama de experiências relevantes e significativas nesses contextos mais amplos e em especial no contexto da atuação do professor.

Na intenção de criar uma proposta pela qual fossem estimuladas a criatividade e a experiência estética, Eunice Vaz Yoshiura, em 1982, desenvolve sua pesquisa, posteriormente apresentada como dissertação de mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Trata-se de um método que tem como princípio a filosofia de Mokiti Okada (1882 a 1955) e consiste sinteticamente na ideia de que o sujeito seja estimulado a vivenciar um percurso de quatro etapas: Percepção, Expressão, Reflexão e Ação. Cada uma dessas etapas reuni fases que integram o processo criativo, como apontam pesquisadores da psicologia da criatividade (Wallas, 1926; Motamedi, 1982). Assim as atividades de Percepção compreendem enquadramento do problema, sondagem, exploração e incubação; as de Expressão, revelação ou insight; as de Reflexão, enquadramento e as de Ação, confirmação ou reconhecimento. Segundo Yoshiura:

As atividades de Percepção incidem sobre a percepção sensorial, corporal, espacial, temporal e intuitiva. Esta última é trabalhada para a produção do insight por meio da estimulação de níveis pré-conscientes. As atividades de Expressão compreendem as formas verbais orais e escritas, sonoras, corporais, plásticas, visuais e audiovisuais. As atividades de Reflexão incluem leitura, descrição, análise, síntese e interpretação mediante o contexto, do processo desenvolvido e dos resultados da expressão dos participantes. As atividades de Ação consistem, na aplicação do conhecimento adquirido pela experiência, reflexão e compartilhamento de ideias com o grupo, em situações externas ao contexto do curso. (Y O S H I U R A, 2009: p. 172 – grifos nossos)

Embora o método P.E.R.A recorra a uma filosofia de desenvolvimento do sujeito voltado para si mesmo, tem como diferencial uma mobilização coletiva. O próprio ministrante das vivências torna-se parte desse processo coletivo estando em harmonia com os participantes, buscando ao mesmo tempo avançar em seu desenvolvimento e preenchendo as lacunas necessárias para o desenvolvimento dos demais.

Quando propôs o *Curso de Sensibilização Artística*, enquanto experiência para o desenvolvimento do método, Yoshiura se orientou pelo seguinte pressuposto:

... o homem é um ser criativo em evolução; seu bem-estar material depende da evolução de seu pensamento (razão, sentimento e vontade), em harmonia com a grande natureza – a verdade, o bem e o belo; a apreciação do belo pode ajudá-lo nessa evolução. (Y O S H I U R A, 2009, p. 49)

Como dito anteriormente, tal processo tem como princípio a filosofia de Mokiti Okada (1882 a 1955) que visa o desenvolvimento humano a partir da valorização da saúde, prosperidade e paz e tem a arte como um meio eficaz para alcançá-los. “*Mokiti Okada realça que a percepção do belo e harmonia faz surgir, no espírito das pessoas, afinidades com as coisas belas e harmoniosas*” (Y O S H I U R A, 2009, p. 64). Por essa razão as obras de arte são tomadas frequentemente como objeto de percepção.

Durante o processo de aplicação do método, o sujeito interage sensorialmente com os elementos oferecidos (sons, corpo, natureza etc), mantendo os canais perceptivos abertos. As propostas buscam estimular ações flexíveis e criativas, não ocorre perda e consciência; mas ao contrário, com a diminuição voluntária do

pensamento lógico se dá a amplificação da intuição. Com o autocontrole gradativo, são impedidas manifestações do inconsciente e ocorre a abertura da percepção para se efetuarem novas relações (YOSHIIURA, 2009).

Todos os estímulos proporcionados aos participantes durante as vivências não são apresentados como simples informações, mas sim, como experiências perceptivas, situações-problema *“para que sejam elaboradas internamente de forma simbólica, manifestados por meio de atividades expressivas”* (YOSHIIURA, 2009, p. 171) e a seguir compartilhada socialmente no grupo de participantes.

A primeira aplicação do método se deu no curso de Sensibilização Artística no intuito de investigar a sua eficácia em 1981, como já foi citado anteriormente. Outras aplicações foram feitas desde então, tais como no Programa de Mestrado da UNESP (Artes) e da UNIP (Comunicação), bem como no Programa de Educação Continuada Teia do Saber da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo (2005).

Atualmente o Método P.E.R.A continua sendo desenvolvido por Eunice Vaz Yoshiura no *Centro Interuniversitário de Estudos da Criatividade – CIEC*, criado por recomendação do 1º Congresso Internacional da Criatividade em 1998.

HIBRIDAÇÃO DE MEIOS, SISTEMAS E POÉTICAS

No contexto do cruzamento de Meios de produção, Sistemas artísticos e Poéticas, o artista híbrido Prof. Drº Agnus Valente pesquisou, em sua tese de Doutorado “Útero portanto Cosmos”, apresentada na Escola de Comunicação e Artes da USP - São Paulo em 2008, as operações criativas de hibridação de Meios, Sistemas e Poéticas, num processo de ação-reflexão que deram origem a novos conceitos de hibridações, concebidos pelo artista-pesquisador, respectivamente, como: Hibridação Intersensorial, Hibridação Intertextual – Semiótica e Hibridação Interformativa. Tais conceitos foram fundamentados em sua práxis artística e tem por objetivo a contribuição teórica quanto à criação e produção híbrida nas diversas áreas artísticas.

A Hibridação de Meios utilizados para a concepção da obra tem no digital (e no seu caráter de contemporização dos meios produtivos) a origem da teoria de Hibridação Intersensorial (VALENTE, 2008, pp.25-28), caracterizada pelo desenvolvimento simultâneo das áreas visuais, táteis, cinéticas e sonoras.

Já a Hibridação de Sistemas dá origem a Hibridação Intertextual – Semiótica (VALENTE, 2008, pp.29-34), pois interliga, no caso da pesquisa criativa realizada, linguagens distintas referentes a dois sistemas artísticos diferentes: o Visual e o Literário.

A Hibridação de Poéticas (VALENTE, 2008, pp.35-39) está relacionada aos movimentos artísticos e suas reelaborações históricas e pessoais, estabelecendo

assim uma constante discussão do fazer e do pensar a obra. Neste caminho, o conceito de Hibridação Interformativa, criado pelo autor, fundamenta-se na Teoria da Formatividade de Pareyson (1993) e em seu pensamento de que a obra é formada pela espiritualidade de seu autor que comparece enquanto forma e está em constante formação e transformação; sendo assim, a hibridação interformativa processa-se desde a produção da obra até a recepção do espectador, uma vez que

a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples “fazer” não basta para definir sua essência. A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um *tal fazer que enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. (PAREYSON, 1997, p. 26)

Na produção da obra, a “hibridação interformativa” realiza-se de diversas maneiras; destacamos aqui aquelas que ocorrem nas discussões e produções realizadas em co-autorias e / ou produções coletivas (VALENTE, 2008) sendo neste momento que a obra ganha seu caráter singular e original, pois une o fazer ao inventar único de cada pessoa.

Já na recepção, a hibridação ocorre na interação entre público e obra havendo a possibilidade do receptor manipular a obra, manifestando a sua expressividade e seu entendimento ou compreensão, reconstruindo e acrescentando novas características na medida em que, no ato de interagir, transfere e confere a sua própria formatividade à obra proposta.

... nessas hibridações poéticas geradas por proposições interativas, no ato da recepção, a obra – enquanto unidade

sintetizadora – absorve a interação do público e, conseqüentemente, sua formatividade colocada naquele empenho de poiesis. [...] o público efetivamente hibrida-se na obra. De modo permanente ou efêmero, o interator hibrida uma forma que é sua, afetando a obra tanto em seu campo de interpretabilidades (que se amplia na medida em que nela integra seus conteúdos e experiências), quanto em sua forma e estrutura, embutindo nela sua expressão, seu gosto e seu tempo.” (V A L E N T E, 2008, p.38-39)

Estes aspectos estão presentes nas proposições artísticas que desenvolvo em meus projetos, na medida em que outras pessoas contribuem com imagens para a posterior elaboração das obras.







1.2 Poética Artística: série

DESPLANTE

A escolha do corpo humano foi o ponto de partida em comum entre a linha pedagógica e artística. Foi através dele que pude explorar e conhecer novos conceitos e propor oficinas e aulas que levassem o corpo a explorar suas possibilidades plásticas.

A possibilidade de transformar ou modificar o corpo sempre me instigaram, seja pela sua estética ou pela convicção de carregar na pele a marca de uma memória ou lembrança. Por outro lado mesmo gostando do resultado estético da *body modification* (tatuagens) não havia garantido com real convicção qual poderia ser a marca que meu corpo poderia levar. Por esse motivo resolvi pesquisar quais artistas ou teóricos utilizaram o corpo como suporte, seja como busca de uma pesquisa pessoal ou artística. Foi nesta busca que pude perceber que não há como falar em corpo por meio da arte sem nos referirmos aos artistas visuais que em diversas épocas o utilizaram como fonte de suas produções artísticas. Beatriz Pires em seu livro *O corpo como suporte da Arte – piercing, implante, escarificação, tatuagem*, faz um panorama de como o corpo foi utilizado pelas diversas culturas e em distintas épocas, estabelecendo uma relação entre o corpo físico e o corpo mental, sendo ele '*receptáculo e o propagador do que se passa na alma e na mente*'. (PIRES, 2005)

Jeudy nos diz que

“A escrita do corpo simboliza a passagem da natureza à cultura, mas oferece também a prova do enraizamento da cultura na natureza. Podemos

emprestar às diferentes marcações do corpo um sentido determinante, revelando como os sinais requeridos correspondem a códigos, e essa interpretação retrospectiva responde a projeções semânticas que vem legitimar, por distinções e por comparação, as práticas contemporâneas do uso artístico do corpo.” (J E U D Y, 2002, p. 92,93)

As modificações realizadas no corpo trazem o conceito de unicidade da obra série *desplante* de arte, pois cada intervenção corporal é única e sua relação com o público estabelece um novo meio de exibição, ou seja, rompe com os suportes tradicionais e os modos de exibição convencionais.

Na série *DESPLANTE* os conceitos de unicidade e ruptura com o tradicional, estão presentes na utilização do corpo como suporte para que nele pudesse imprimir minhas marcas, por meio de projeções, visto que as marcas poderiam ser mudadas a qualquer momento contrapondo o conceito de permanência da tatuagem. Resolvi que o modo de registro das marcas sobre o corpo seriam através de fotografias digitais, fotografias nas quais a reprodução fosse mais um conceito envolvido na elaboração das obras.

Sendo assim, em *DESPLANTE* e nas séries subsequentes a utilização do corpo como suporte passa a ter um caráter secundário na realização das obras, o que permanece é a sua corporeidade, isto é, o corpo real, físico, não está presente, mas permanece enquanto ideia fato este que se dá pela técnica utilizada, neste caso a fotografia.

As técnicas de desenho, pintura e escultura usadas para representá-lo evidenciam o fascínio e a admiração que temos pelas formas humanas. A o utilizá-las, o artista não necessita tocar o corpo do modelo – o artista toca

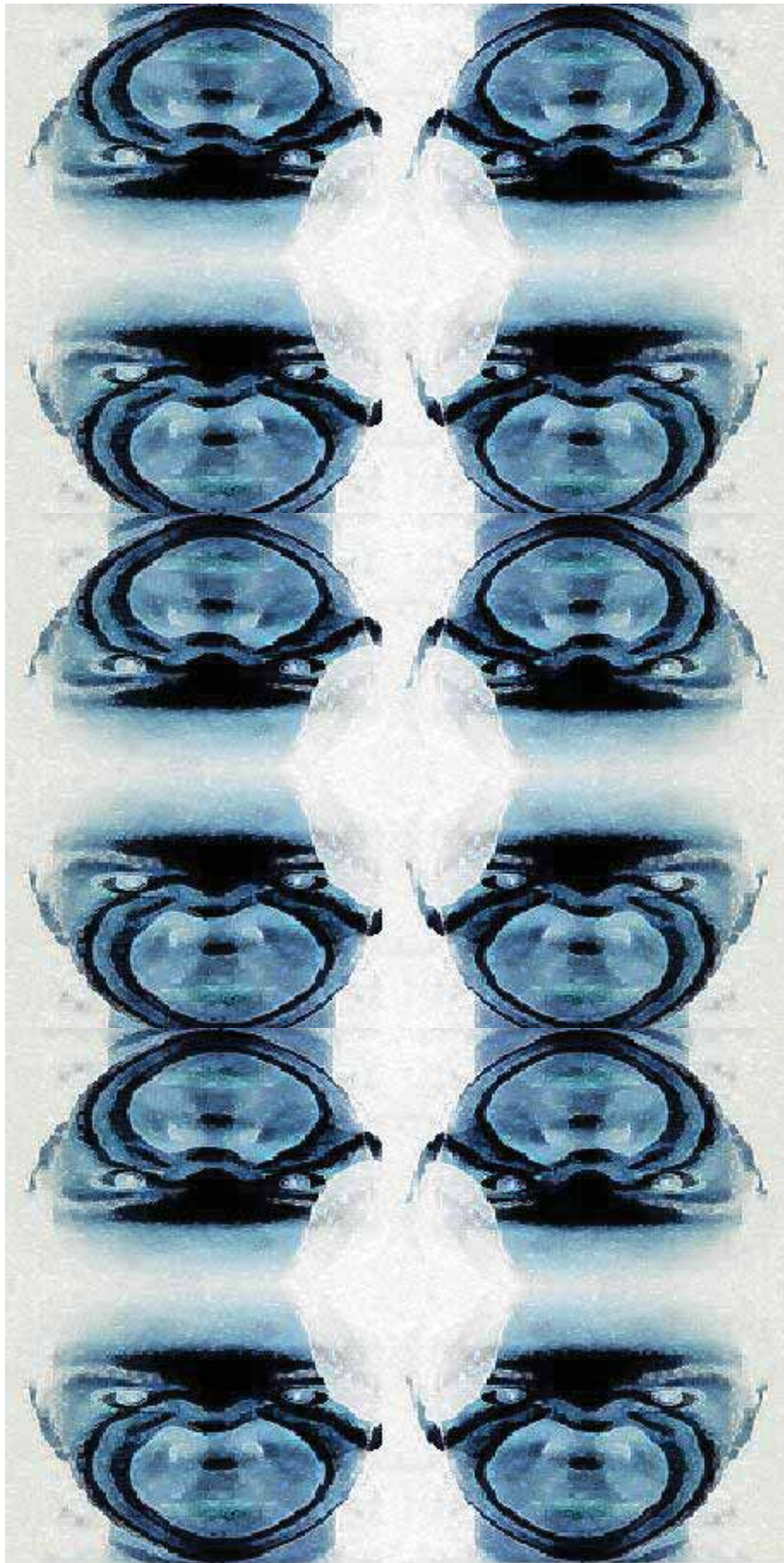
somente o suporte em que fará a representação e os elementos necessários para sua realização. O contato durante a utilização de qualquer uma dessas técnicas, normalmente, é feita pelo olhar. (PIR E S , 2005, p. 26)

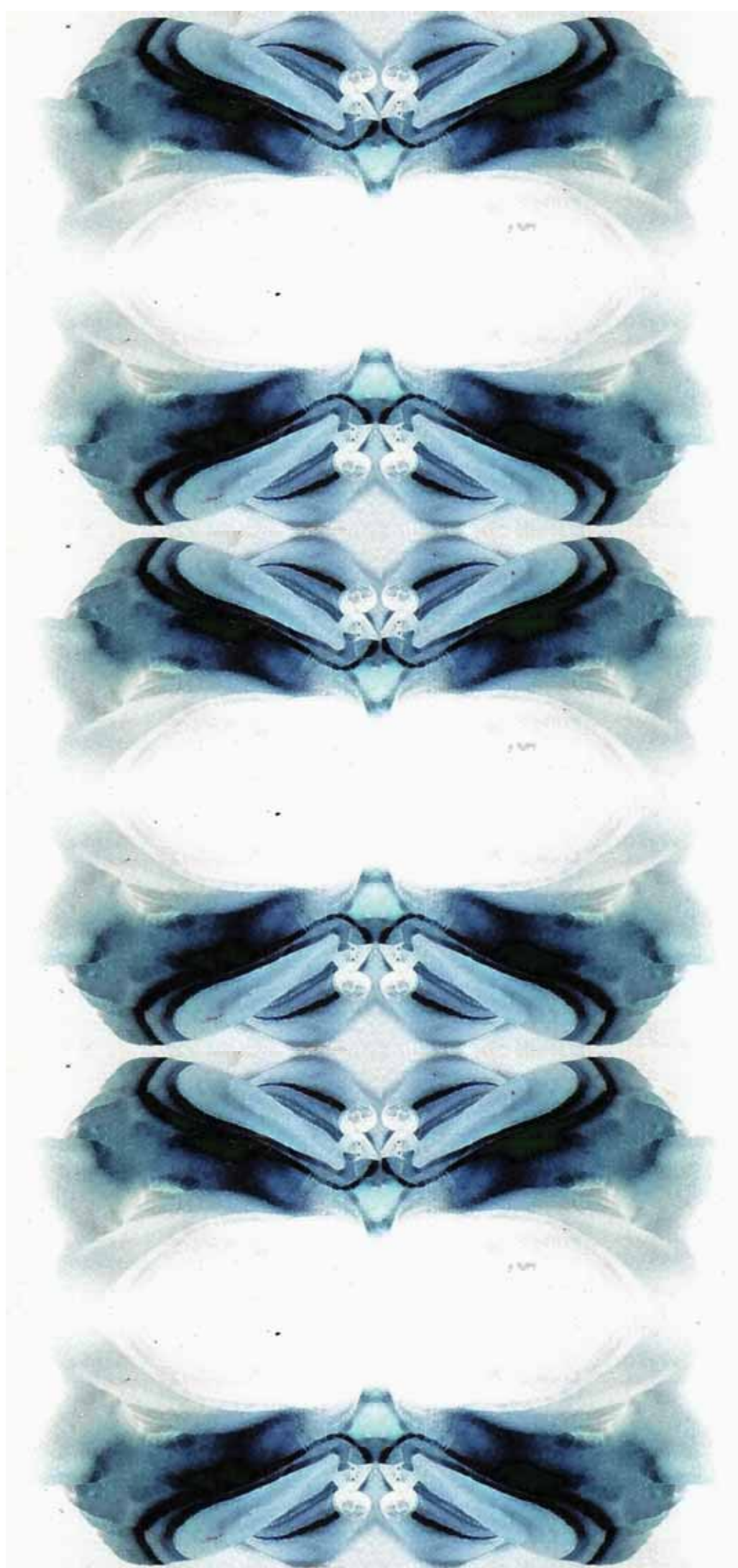
O olhar neste trabalho é utilizado para completar as obras aqui expostas, cuja técnica da fotografia possibilita a visualização sensível das imagens, exibindo um corpo material, físico, real, sem explorar uma sensualidade vulgarizada, mas um corpo com suas formas, texturas e cores mostrando a si mesmo.

Não há malícia nesse corpo nu, mas também não há pudor na sua exibição. A luz nos convida a olhar esse corpo sozinho, uma luz sem foco, envolvendo corpo em círculos que contornam as curvas das formas que vão se compondo.

Não há nenhum olhar devolvendo uma resposta àquele que desvenda a pessoa ali retratada, ela deixa-se admirar e não espera também uma resposta, um julgamento: o que eu considero como um corpo resignado é um corpo para a arte.





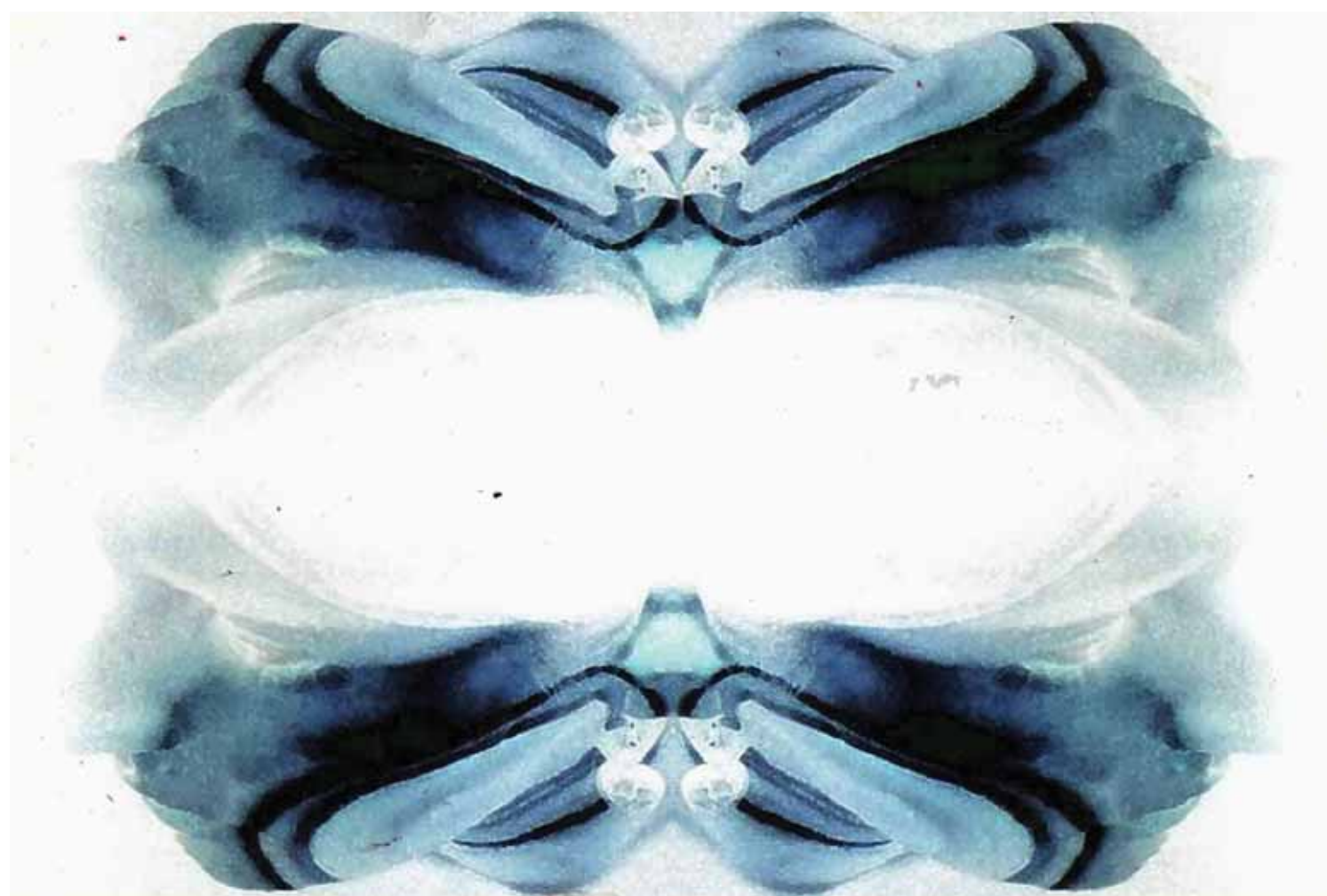


1.3 Poética Artística: série A Z UIS

Após a captação das imagens com a projeção de uma luz no rosto da modelo, as mesmas foram manipuladas utilizando o programa Photo editor – Microsoft 97. Alteradas digitalmente para o negativo, obtive a cor azul, o que fez com que a imagem começasse a se desvincular do corpo real, dando a ela um caráter abstrato.

A utilização do computador durante esse processo de criação possibilitou a exploração da imagem, que foi duplicada e espelhada diversas vezes, levando em conta esse pensamento, segundo Benjamin *“... a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original”* (B E N J A M I M, 1996 p. 166). Neste caso, o impossível acontece através da transformação da repetição em continuidade com rebatimentos, espelhamentos e sobreposição da imagem. A repetição está na técnica, mas esta deixa de existir na visualização do todo, pois à medida que a imagem se repete ela vai se diluindo uma na outra, originando uma terceira e distinta imagem que é o próprio resultado da composição.

Na série A Z UIS, as obras possuem como referência o conceito de reprodução e manipulação, mas apenas a partir da desconstrução podemos perceber que a imagem é composta por módulos que vão se unindo.



Um artista que usava este recurso de composição a partir de módulos é Escher: ele integrava as figuras unindo-as e criando uma ilusão e/ou novas imagens .

Porém, nas obras de Escher, a reprodução da figura é feita manualmente através de estruturas específicas, produzindo obras únicas que se forem feitas em um outro momento tornar-se - iam novas obras e não reproduções de um original, pois a energia empregada em cada obra é única.



ESCHER
Cada Vez Mais Pequeno
1956

Já no caso das obras que utilizam recursos técnicos convencionais de reprodução (fotografia, scanner, vídeo), a cada vez que elas forem reproduzidas, serão obtidas, e mesmo intencionadas, imagens com características idênticas.

“O aqui agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquela* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. *A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reproduzibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. (...) Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial.” (B E N J A M I N, 1996, p. 168 – grifo nosso)

Durante o processo de criação da série A Z U I S, não houve um planejamento, uma receita, uma prévia do que seria realizado, pelo menos não em um sentido racional, cada etapa, em seu transcorrer, era uma busca do fim, de seu propósito que se revelaria durante o seu fazer. Com relação a isso, é fundamental reiterar esta ênfase no processo, aspecto para o qual me orientei por Pareyson que nos esclarece que:

... a obra não é nem a última etapa do processo, nem um efeito que o transcenda. Pelo contrário, é preciso dar-se conta de que a obra *inclui*, em si o processo da sua formação no próprio ato que o *conclui*, e que o processo artístico consiste precisamente no acabar, no levar a termo, no fazer amadurecer: em suma, no perficere. E is por que a perfeição da obra não é imobilidade e estaticidade, mas precisamente acabamento, condução, perfectio, isto é, perfeição dinâmica: é o próprio movimento da sua formação chegado à totalidade, concluído mas não interrompido, chegando a seu termo natural, “arredondado sobre si”. (P A R E Y S O N, 1997, p. 196)

Sendo assim, em cada percurso percorrido, novas inquietações ocorriam e a ele somavam-se novos estudos do olhar, da técnica, dos recursos, da composição – estudos que só findaram quando a imagem recriada devolveu, para mim enquanto artista, a sua nova originalidade, autenticidade e transcendência.

1.4 Poética PEDAGÓGICA

Paralelamente a minha poética, eu também buscava, enquanto professor, arte/educador, que os alunos pudessem explorar as possibilidades plásticas que o corpo humano oferecia. Inicialmente, esse processo corporal que eu buscava desenvolver viabilizou-se pelo desenho, visto que D E R D I K já aponta que “*A criança se envolve e se projeta corporalmente ao pressionar sua energia sobre qualquer suporte*” (D E R D I K, 1990, p.106). Essa ideia de projeção corporal foi a tentativa inicial de estabelecer uma relação entre o corpo e a produção dos alunos. Durante esse processo pude perceber que a criança, ao desenhar, envolve-se com seu desenho a um ponto tal em que:

O corpo inteiro da criança desenha, concentrando na pontinha do lápis, que lhe abre a possibilidade da experiência da conquista das formas. O desenho estabelece um elo de participação entre a criança e o mundo, evocando e despertando formas, imagens, significados, através de seus recursos materiais. (D E R D I K, 1990, p. 106)

A busca era por um percurso onde o corpo pudesse expressar-se plasticamente não apenas como um grafismo, pois o grafismo muitas vezes se prende a um estereótipo, utilizando o lápis como único material para a produção de desenhos. A intenção era que o corpo não fosse apenas uma temática e sim que se tornasse interface entre ideia e expressão.

A elaboração deste trabalho pedagógico teve como uma das referências a Proposta Triangular (criação, fruição e reflexão) da Prof. Dr^a. Ana Mae Barbosa (1980); nesse processo o aluno tem a oportunidade de expressar, apreciar e refletir, relacionando sua produção com outras produções. Entendendo a própria disciplina de arte como área do conhecimento e colocando-se como objeto de estudo (SECRETARIA DA EDUCAÇÃO, 2010) o princípio proposto aos alunos foi de utilizar os corpos como instrumentos propositores e ao mesmo tempo formadores de desenhos. A proposta era que os alunos, a partir da observação realizada durante um passeio pelos pontos históricos da cidade de Arujá/ SP, criassem composições com o próprio corpo por meio do espaço/ forma observado e de maneira coletiva, ou seja, a cada comando os alunos se juntavam e criavam uma nova imagem. O registro da realização da proposta foi feito por meio da fotografia. Algumas das produções foram:

- Igreja Matriz da cidade (Paróquia de Bom Jesus);



Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Igreja_Matriz_Bom_Jesus_de_Aruj%C3%A1_01.jpg

acesso: 15 de maio de 2013.



Imagem obtida tendo como referência a Igreja Matriz da cidade de Arujá. Produzida pelos alunos do 3º ano A e B do Ensino Fundamental I, da E. E Prof. Amadeu de Angelis, 2005.



Resultado gráfico produzido pelos alunos tendo como referência a fotografia.

Observando as imagens criadas pelos alunos pude notar que as primeiras imagens produzidas tiveram como resultado final algo mais realista, ou seja, a utilização do corpo na construção do desenho era a busca de uma imagem igual à construção original, esse exemplo pode ser visto no desenho da igreja matriz. A partir do momento que a atividade foi se desenvolvendo os desenhos começaram a ganhar independência em relação à imagem original devido à liberdade e expressividade do corpo, como foi o caso da proposta descrita a seguir.

Os alunos deveriam criar duas linhas paralelas com o corpo tendo como referência as linhas da avenida principal da cidade. Como o corpo é algo vivo e a produção deveria ser coletiva não houve o mesmo controle que existe no desenho ao representar linhas retas no espaço gráfico (lápiz e papel), o resultado foi uma imagem que quando transferida para o grafismo pode produzir uma nova leitura.

- Avenida Amazonas – Arujá/ SP.



Foto: Deni Dias, 2005



Imagem obtida tendo como referência duas linhas paralelas da avenida da cidade. Produzida pelos alunos do 3º ano A e B do Ensino Fundamental I, da E.E Prof. Amadeu de Angelis, 2005.



Resultado gráfico do desenho produzido pelos alunos tendo como referência a fotografia.

O último exemplo que pode ser citado é a intenção de se recriar a imagem do coreto da cidade a partir de desenhos com o corpo. Inicialmente buscou-se a forma do hexágono presente no formato do coreto. As crianças reproduziram esse hexágono com as pernas, porém, as outras partes do corpo transgrediram a forma, possibilitando a criação de um desenho independente e original.

- Imagem do Coreto da cidade de Arujá/ SP.



Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coreto,_Aruj%C3%A1_01.jpg
Acesso dia 22/05/2013

Imagem obtida tendo como referência o coreto da cidade de Arujá/ SP. Produzida pelos alunos do 3º ano A e B do Ensino Fundamental I, da E. E Prof. Amadeu de Angelis, 2005.



Resultado gráfico do desenho produzido pelos alunos tendo como referência a fotografia.



Contudo o olhar do artista é primordial para se chegar a um resultado poético. Esse olhar está presente desde o início da proposta quando o artista enquanto professor estimula a percepção visual dos alunos para observarem as formas do cotidiano, também quando organiza as ações das crianças para produzirem os desenhos com o corpo, e ainda quando lança um olhar pela fotografia, traduz essa fotografia para o desenho e permite a si mesmo ter a liberdade de criar uma obra.

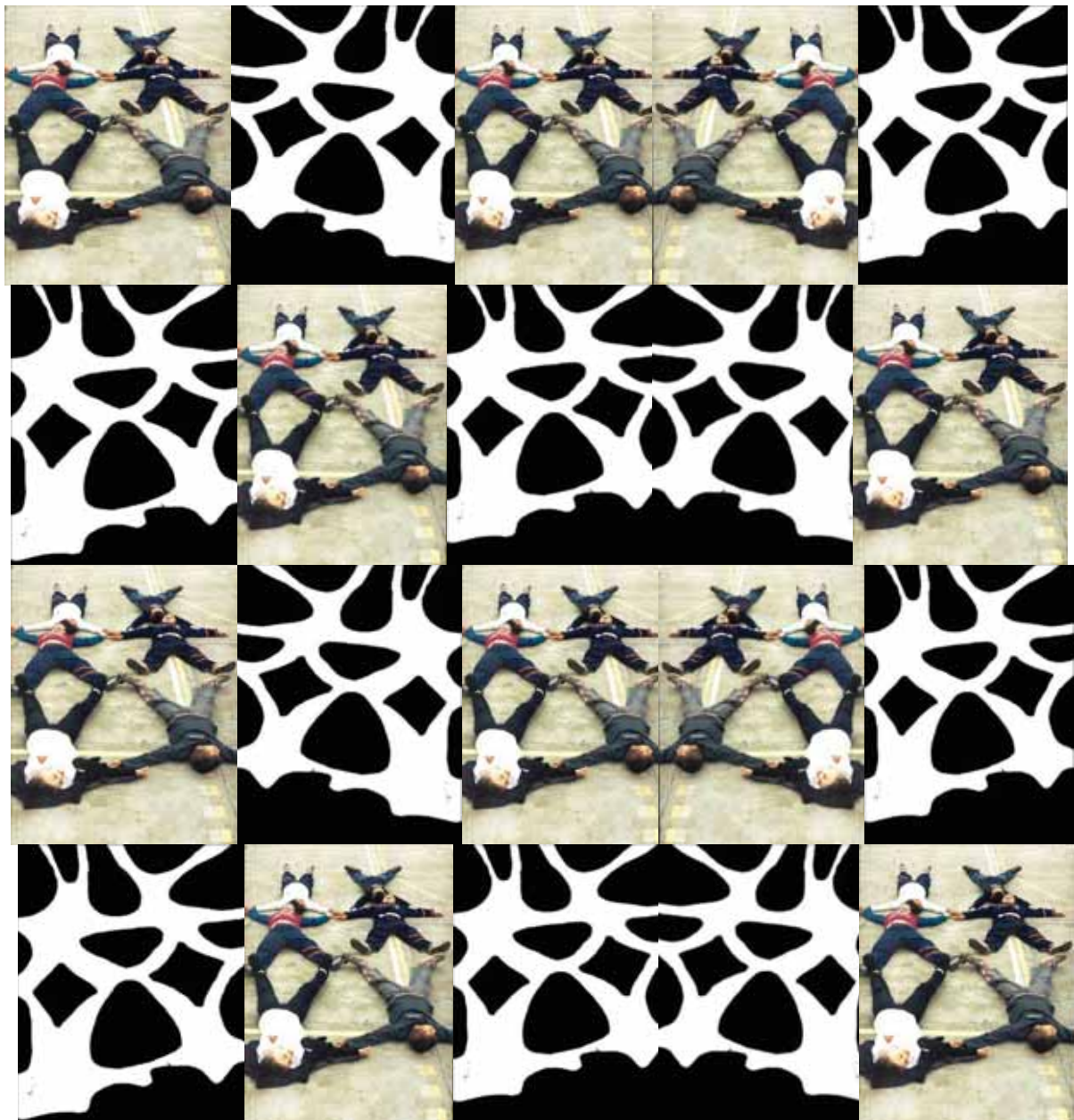


Imagem realizada pelo Professor D E N I D I A S , 2005

1.5 A UNIÃO ENTRE AS POÉTICAS

O ponto em comum entre as duas poéticas (artística e pedagógica) tinham como objetivos criar uma composição com o corpo e recriar as suas possibilidades plásticas, seja a partir da fotografia ou do próprio corpo. É importante ressaltar que a união entre a poética artística e a poética pedagógica se deu pela Hibridação de Meios, Sistemas e Poéticas de Valente (2008) e do Método P.E.R.A da Profª. Drª Eunice Vaz Yoshiura (1982).

Foi a partir dessas duas concepções que as propostas artísticas e pedagógicas começaram a se integrar. Dessa forma foi criada a oficina FLEMMING e o CORPO realizada primeiramente em 2009 e em um segundo momento em 2011 esta a qual os conceitos se estabeleceram. A oficina foi promovida por mim através das Oficinas Culturais – Altino Bondesan – São José dos Campos / SP.

Para o curso foram escolhidas cinco imagens da série *Boy Buiders* de 2000 a 2001 do artista plástico Alex Flemming. São elas: “Georgias”, “Índia x Pasquistão”, “Turquei”, “Israel” e “México”. Cada imagem foi analisada em um encontro e para cada encontro, um elemento da obra foi destacado - corpo, palavra, impressão, conflitos e cor.

Esses elementos serviram para conduzir o desenvolvimento das atividades e em todos esses encontros havia uma sequência, tendo como referência o método P.E.R.A. Sendo assim, os encontros foram estruturados da seguinte maneira:

- discussão sobre o tema do dia (um dos elementos escolhidos);
- análise da obra de Flemming que enfatizava o tema proposto;
- relaxamento;
- estímulo a partir dos cinco sentidos;
- expressão através da realização de um trabalho plástico;
- análise dos trabalhos realizados;
- retomada dos conceitos apreendidos nos encontros para o desenvolvimento de uma ação. Esta sequência foi realizada durante os cinco primeiros encontros.

Encontro	Tema do dia	O bra analisada	E estímulo	Técnica utilizada para a realização dos trabalhos
1º	CORPO	Georgias	Tato	Lápis sobre papel
2º	CONFLITOS	Turquei	Paladar	Suco de limão sobre papel aquecido com ferro
3º	IMPRESSÕES	México	Visão	Modelagem em argila
4º	PALAVRAS	Índia x Pasquitão	Audição	Montagem do alfabeto móvel
5º	COR	Israel	Olfato	Pintura coletiva

Ao final do curso todas as produções plásticas realizadas pelos participantes foram projetadas nos corpos deles mesmos e fotografadas por mim resultando naquilo que viria a ser a minha primeira série de obras que articulavam as questões da coletividade, do corpo como suporte e a utilização de novos meios. É necessário ressaltar ainda que as fotografias passaram por um processo de manipulação e recomposição até serem expostas.



Tendo em vista que as práticas pedagógicas e artísticas se desenvolviam pelas sucessivas reelaborações em diferentes meios (artesanal e industriais) de modo não planejado, foi na experiência do curso “Flemming e o Corpo” - 2011 que essas ações de “Hibridações Interformativas” tal como propostas por Valente (2008) passaram a se tornar um projeto de pesquisa consciente.

Identifica-se a existência da hibridação Interformativa no segundo momento do curso quando a imagem passa a ganhar um caráter de obra de Arte, dando-se nas seguintes etapas: produção de trabalhos plásticos utilizando técnicas de desenho ou pintura, captação dessas produções através de fotografia ou digitalização das mesmas, projeção dessas imagens sobre partes do corpo, registro da imagem projetada sobre o corpo através da fotografia, manipulação digital e/ou manual e impressão desta imagem.

Esta modalidade de hibridação interformativa é observada também em co-autorias e criações a quatro mãos, nas quais as formatividades dos autores hibridam-se à criação artística, em diálogos e debates, consensuais ou não, na busca do completamento da obra numa ação compartilhada. (VALENTE, 2008, p. 36)

Por fim, a união entre as metodologias utilizadas enquanto artista e professor, e até mesmo na estruturação do curso, resultaram no que hoje caracterizam a práxis dos trabalhos que serão apresentados no decorrer dos próximos capítulos e que constituem, hoje, uma criação que reconheço como minha poética pessoal enquanto artista.

C A

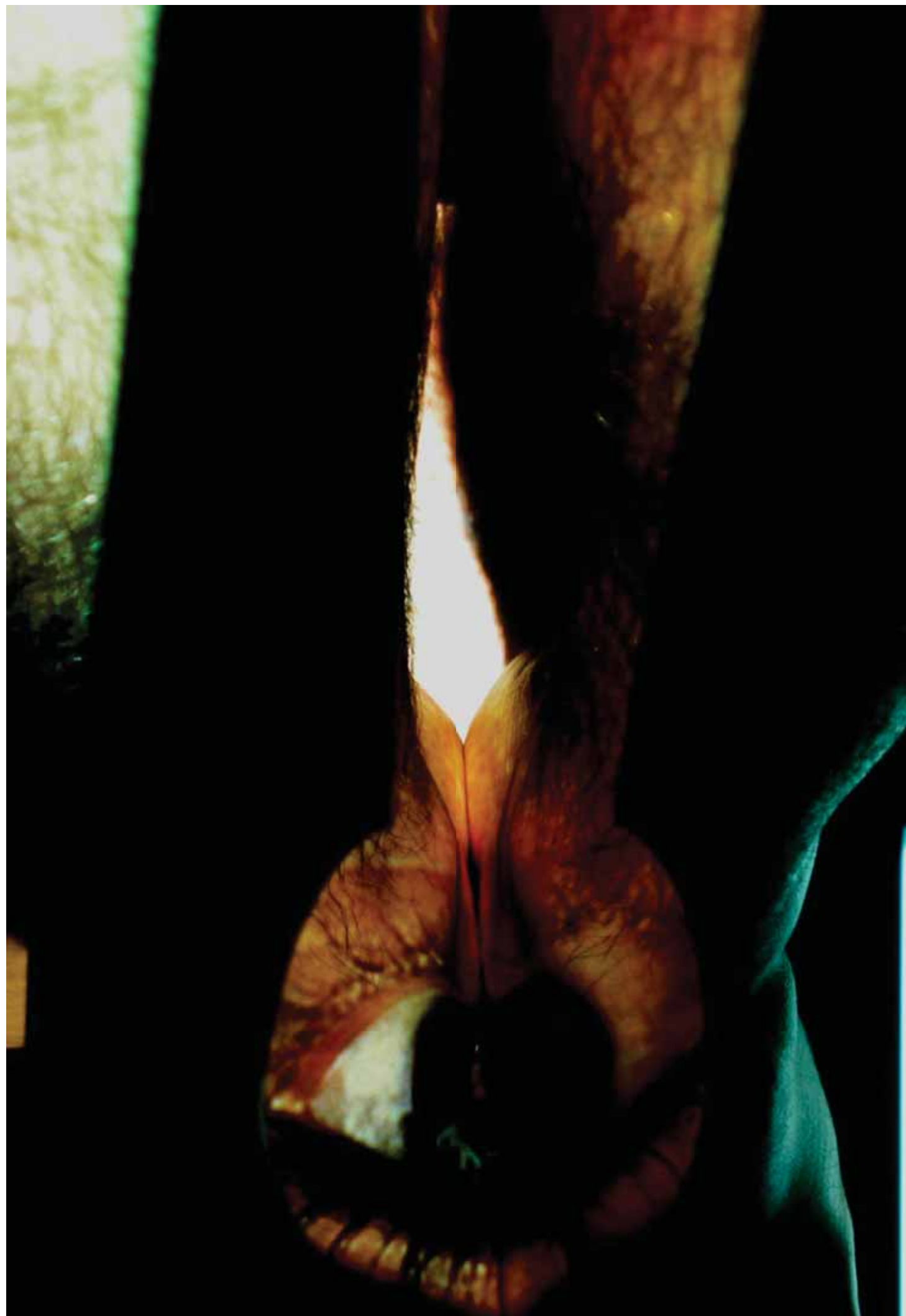
PÍ

T U

L O

D O I S

Metamorfoses do desejo







2. Metamorfoses do desejo

As obras da série *Metamorfoses do Desejo* são resultados do intercâmbio entre as diversas linguagens da arte, como fotografia, artes plásticas e apropriação de imagens da *internet*, configurando uma hibridação de sistemas (V A L E N T E, 2008) artísticos. Estas linguagens e imagens utilizadas foram o ponto de partida para a produção das obras.

Fotografadas ou scaneadas e transmitidas ao computador, as imagens foram projetadas sobre partes do corpo, sofrendo assim um processo de fragmentação e recombinação. Nessa série podemos identificar elementos que apresentam um

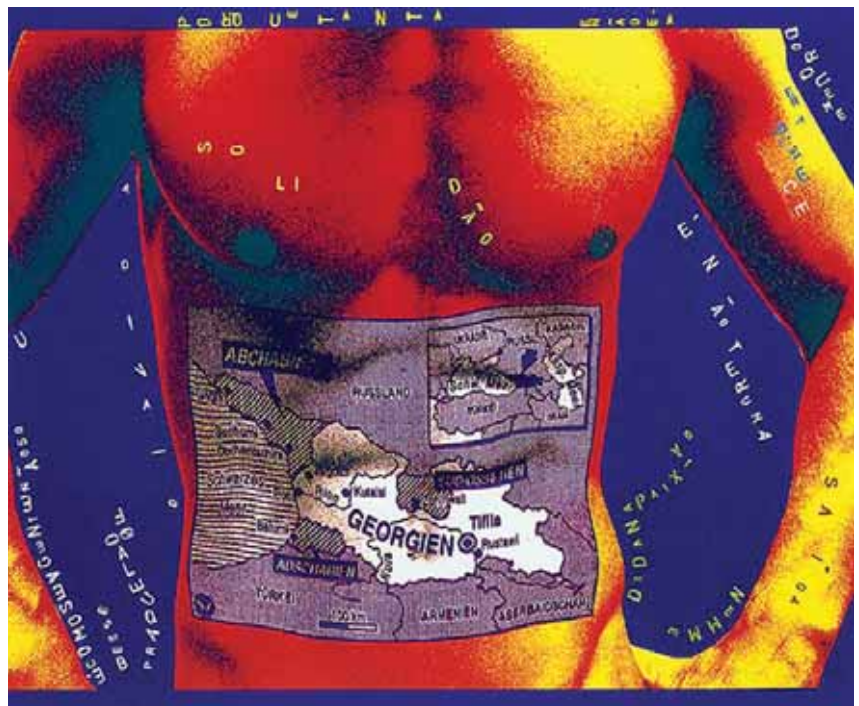
corpo fragmentado no qual podemos reconhecer apenas algumas partes - pêlos, olho, silhueta. O fragmento faz com que esse corpo apresentado ao espectador seja um corpo não identificável, pois não há apenas uma interpretação possível, podendo ser qualquer parte do corpo e ao mesmo tempo quando reconhecido como corpo revela-se seu aspecto humano, tornando-se metonimicamente representação de toda pessoa.

As obras desta série serão apresentadas neste capítulo acompanhadas por uma descrição do processo de produção criativa bem como de suas influências, referências e reflexão do artista-pesquisador no qual o corpo é o canal de sensibilidade que recebe as imagens captadas e projetadas, servindo assim como uma “tela em branco” na qual, a cada nova projeção, o corpo assume um território de constantes experimentações e transformações.

2.1Influência:

As obras da série *Metamorfoses do desejo* tem como influência a série *Body Builders* (Modeladores de Corpos) de 2000 a 2001 do Artista Plástico Alex Flemming (brasileiro, contemporâneo com trabalhos multimídia, instalações, apropriações de objetos e projeções nos corpos). Flemming utiliza na série *Boldy Builders*, corpos seminus e atléticos sem faces, estampando neles mapas de regiões em conflitos, tais como: México, Índia x Paquistão, Georgia, e ainda, palavras que muitas vezes são retiradas da bíblia mais especificamente do velho testamento. Tanto os corpos quanto os mapas e palavras desses painéis são manipulados digitalmente e impressos em PVC.

Georgien ("série Body
Builders")
Alex Flemming
Acrílica s/ fotografia s/
PVC
154 x 202cm
2001



Esses conflitos mundiais retratados na obra de Flemming demonstram a busca de uma identidade coletiva e individual que podemos identificar nas diversas culturas. As demonstrações de tais conflitos internos e externos do sujeito são expressas, devolvendo de modo poético uma interpretação do mundo em que vivemos.



INDIA X PASQUISTÃO

("série Body Builders")

Alex Flemming

Acrílica s/ fotografias/ PVC

154 x 202cm

2001



TÜRQUEI ("série Body Builders")

Alex Flemming

Acrílica s/ fotografias/ PVC

202 x 154cm

Acervo do artista, São Paulo,

2000

O ponto em comum entre estes trabalhos de Flemming e a série *Metamorfoses do desejo* é a questão da projeção de imagens utilizando o corpo como suporte. A utilização do projetor na produção de trabalhos artísticos remete a uma técnica contemporânea dos novos meios. Porém desde o séc. XV os artistas já faziam uso desse recurso (H O C K N E Y, 2002). A través de espelhos e lentes, as imagens eram projetadas sobre seus suportes (telas ou papéis) obtendo assim representações fieis dos objetos desenhados.

Outro aspecto encontrado na obra de Flemming que se relaciona com a série aqui apresentada é a relação do corpo com o conceito de alegoria. Para Owens, alegoria seria um elemento estético que permite que um texto seja “lido através de um outro texto”, operando uma “rescritura de um texto primário em termos de seu significado figural ” (O W E N S, 1992: p.205). Segundo Barbosa, “a figura humana, em Alex Flemming, não é representação do corpo, mas representação por meio do corpo” (B A R B O S A, 2002, p. 19) – essa característica de corpo como suporte e mediação na criação da obra também ocorre na série *Metamorfoses do desejo*.

2.2 Referências

As obras da série *Metamorfoses do desejo* têm como base a utilização: do computador, da máquina fotográfica, do projetor, de imagens virtuais e do corpo como suporte.

A contemporização de múltiplos meios promove cruzamentos da imagem tecnológica com as imagens de caráter artesanal (desenho, pintura) e industrial (artes gráficas, fotografia e cinema). Neste contexto, intervém mais especificadamente a modalidade da linguagem que, através dos códigos visuais, verbais e sonoros, daqueles sentidos mencionados, introduz os correspondentes sistemas de signos. Assim, fundadas naqueles “efeitos do tratamento numérico da informação que se infiltra no cerne das operações” em ambiente digital, e que recodifica os demais meios e códigos, a hibridação de meios configura, a meu ver, um campo propício para subsequentes misturas – e envolve, extensivamente, elementos de hibridações de sistemas artísticos. (VALENTE, 2008, p. 29)

As imagens virtuais utilizadas pelo artista-pesquisador na produção das obras da série foi o ponto de partida para a sua produção. Sendo esta imagem captada da internet e projetada sobre partes do corpo, utilizando - o como interface de uma comunicação visual e posteriormente fotografada e retransmitida ao computador, promovendo uma hibridação de meios e sistemas (VALENTE, 2008); nessa praxis, a imagem sofre um constante processo de fragmentação e recombinação.

A fragmentação e a recombinação são uma constante nas obras da série *Metamorfoses do desejo*, tanto no processo de produção quanto nas questões conceituais que envolvem o corpo.

Como o corpo, através de suas sensações, foi o canal para se chegar às obras da série, sua utilização na totalidade pode abranger também sua característica de suporte, visto que durante toda a nossa história de vida vamos adquirindo informações que marcam nosso corpo, informações essas que nos tornam um território de impressões resultado de processos naturais ou acidentais (cicatrizes, marcas de nascença etc) ou de intervenções (cirurgias plásticas, perfurações, tatuagens etc) que retardam, adiam ou redesenham o território do corpo, ainda que tais intervenções sejam permanentes ou efêmeras.

Segundo Domingues, o corpo foi introduzido pela primeira vez, com força, na filosofia e na cultura ocidental por Schopenhauer (Filosofo alemão séc. XVIII). Para ele o corpo não era colocado mais como um “*mero ‘concreto sensível que pode tornar manifesto o espírito...’, nem tinha mais ‘o fim de existir somente para o nosso ânimo e para o nosso espírito...’; era, ao contrário, uma realidade última, disponível para nós e por nós penetrável(...)*” (1997, p.303).

Consumado o rompimento da arte com a representação tradicional, o corpo passa a ser compreendido como linguagem das diferentes vanguardas. Os artistas se apropriam do corpo não mais como tema, mas sim como território, local a ser ocupado, territorializado.

Território construído por liberdades e interdições, e revelador de sociedades inteiras, o corpo é a primeira forma de visibilidade humana. O sentido agudo de sua presença invade lugares, exige compreensão, determina funcionamentos sociais, cria disciplinamentos e desperta inúmeros interesses de diversas áreas do conhecimento. (S O A R E S, 2006, p.65)

Quando os artistas visuais se conscientizam de que o corpo pode ocupar outros campos estéticos abrangendo diversas linguagens (além do teatro, cinema etc...) e demonstrar em si a sua própria singularidade poética, este objeto até então inerte e pouco explorado nas Artes Visuais, surge como território possível de exploração. A singularidade do corpo permeia o fazer e o pensar artístico, torna-se suporte da tatuagem, do implante e das novas tecnologias. O homem quer se desvincular e se apresentar ao mundo como ser único, singular. Na década de 50 e 60, surge a Body Art (arte do corpo ou corporal) e algumas de suas correntes artísticas utilizaram o corpo como expressão plástica, associada às novas tecnologias ou a modificação do corpo.

Na "Body Art", são individualizáveis duas tendências fundamentais que dão, respectivamente, lugar a algumas práticas de tipo *hard* e de tipo *soft*. alguns "bodyistas" põem em cena os cerimoniais sustentados pelas pulsões destrutivas ou auto-agressivas (...), outros "bodyistas" adotam, ao contrário, comportamentos mais mórbidos e inócuos: (...) Joan Jonas dissolve a "body-art" às performances multimidiáticas (...), Jonas, Urs Lüthi, Vito Acconci, Bruce Nauman (...) deslocam inteiramente para o vídeo e para os seus videoteipes, as suas operações corporais, e dão início àquela que pode ser considerada a tendência maior e mais praticada pelo vídeo arte dos anos 70: nesta exploração tecnológica do corpo, nesta composição de corpo e vídeo, a "body-art" tira a máscara e aparece a um tempo como lamento fúnebre sobre a carne que morre e como anúncio de toda uma nova época do corpo: o fim último da "body", a sua meta inconsciente, é a espetacularização do corpo, a sua transferência para novas mídias, a sua transformação em uma mera memória de máquina. (D O M I N G U E S, 1997, p.307 e 308).

A utilização do corpo como suporte surgiu após a ideia modernista de fragmentação do corpo humano. Os movimentos Modernos exploraram e

desestruturam os padrões estéticos e tradicionais da figura humana (M A T E S C O , 2009 p. 36). Pablo Picasso apresenta em 1907 o quadro *Demoiselles d' Avignon*, ícone dessa fragmentação representada por meio de uma geometrização da imagem, recusa do realismo e busca de uma relação com a arte primitiva.



Pablo Picasso
Les demoiselles d' Avignon
1907
243,9 x 233,7 cm
Óleo sobre tela

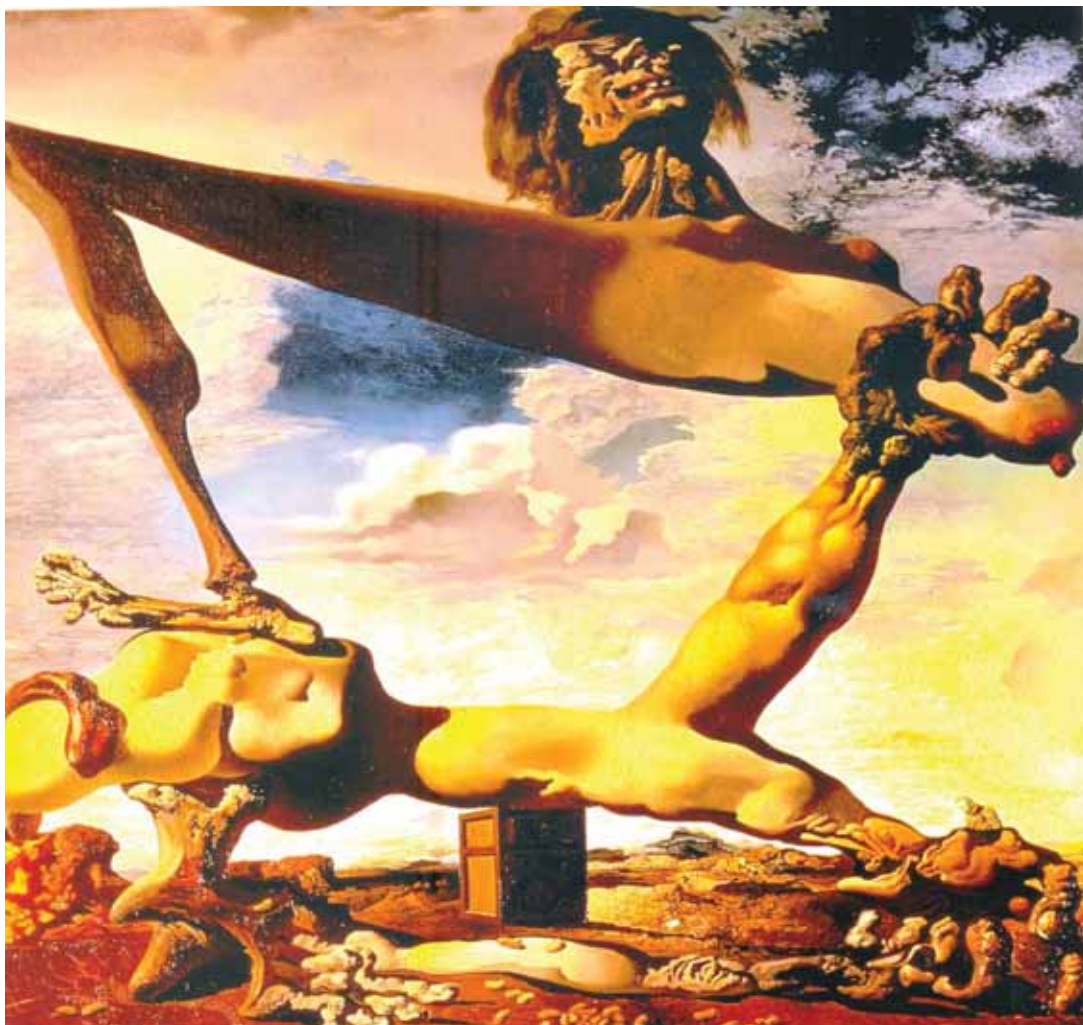
Museu de Arte Moderna de Nova York (E U A)

Esse tipo de representação se relaciona com a atmosfera do pós-guerra, refletindo a destruição e a dilaceração por meio da violência pela qual os indivíduos passaram nesse período. Na obra *Mulher Chorando* do mesmo artista as diversas faces de uma mulher expressa os sentimentos de dor perante as atrocidades realizadas durante a Guerra Civil Espanhola.



Pablo Picasso
Mulher Chorando
1937
Óleo sobre tela

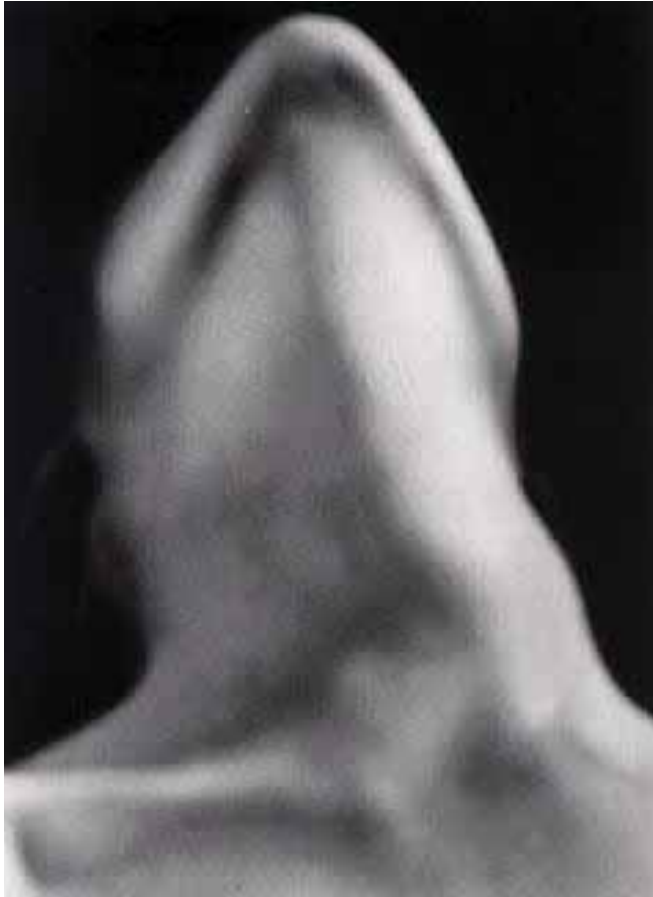
Matesco nos diz que o homem moderno *“é um homem mutilado, resultado de uma relação que é externa. Ele está fragmentado, pois suas impressões são fragmentadas”*. (2009, pag.35). A fragmentação ou a decomposição do corpo aparecerá de diferentes maneiras nos movimentos modernistas, como na geometrização do cubismo, na desproporção do fauvismo, na repetição dos elementos no futurismo, mas é no surrealismo que esse conceito ficará mais explícito. São exemplos Salvador Dali, Hans Bellmer e Man Ray.



Salvador Dalí
Construção mole com feijões cozidos (Premonição da Guerra Civil)
101,3 x 100cm
Philadelphia Museum of Art, E U A
1936

Em Dalí o corpo é carne que se desfaz nas pinturas de cenas oníricas. Ele próprio, referindo-se à obra “Construção mole com feijões cozidos” em resposta ao questionamento sobre a presença dos feijões na composição da tela, disse: “*Embelezei essa estrutura macia da grande massa de carne em guerra civil com feijões cozidos, pois era inimaginável engolir toda aquela carne inconsciente sem a presença (por pouco atraente que fosse) de algum farináceo e melancólico vegetal*” (D A L Í, 2007, p. 57). A fruição do corpo fragmentado na obra de Dali requer uma sensação tátil, alcançando

com esse efeito o nível da agressividade, embora se perceba ironicamente que esse corpo permanece ao mesmo tempo esquartejado e vivo.



Man Ray,
Anatomia,
fotografia,
1930

Diferentemente do aspecto mórbido da representação do corpo em Dalí, na obra *Anatomias*, de Man Ray, o aspecto surreal do corpo surge quase que abstrato, utilizando um simples, porém original, recurso possível da fotografia: a mudança sutil de posicionamento do corpo ou da objetiva, desorientando o espectador e enfatizando o aspecto poético da metáfora. Segundo Rosalind Krauss, as fotografias de Man Ray *“desmontam o aspecto familiar do corpo humano e redesenham o mapa daquilo que acreditávamos ser o mais familiar dos terrenos”* (KRAUSS, 2010, p.173).



Hans Bellmer
The Doll - La poupée
Escultura
1936

Já na obra *La poupée* (1936), de Hans Bellmer, o corpo é apresentado sob a lógica da manipulação e reorganização das posições de um corpo impossível, reunindo em uma só figura o resultado da percepção imediata do olhar e as reinvenções da imaginação (MORAES, 2002, p. 68). Nessa obra,

...tudo está arranjado para produzir a experiência de espaço imaginário do sonho, da fantasia, da projeção. Não é só a reinvenção obsessiva de uma criatura sempre dinâmica, continuamente rearticulada, ocupando compulsivamente diferentes lugares no espaço horivelmente banal da cozinha, da escada, da sala de estar que nos traz uma percepção narrativa da fantasia, com suas cores flamejantes “tecnicolor” pintadas à mão e o sentimento de que, embora a encenação esteja perfeita, nunca se pode

enxergá-la nitidamente, tudo isto se combina para criar ao mesmo tempo a aura e a frustração que fazem parte da dimensão visual do imaginário. (KRAUSS, 2010, p. 196)

O destaque das obras desses artistas se justifica pelo fato de iluminarem questões que também estão presentes nas obras da série *Metamorfoses do Desejo*, principalmente por evocarem a estranheza e a sexualidade por meio da fragmentação do corpo, ressaltando uma afinidade de procedimentos e conceitos referentes ao movimento artístico do Surrealismo. Enquanto procedimento as obras se relacionam por que os artistas buscam na técnica a desconstrução do corpo; por exemplo, na obra de Man Ray a estranheza do corpo se dá pela perspectiva do olhar, um novo ângulo da fotografia possibilita uma visão incomum do corpo. Já enquanto conceito a relação está na composição da obra, pois os artistas criam realidades que só são possíveis na imaginação e materializadas através da arte.

2.3 Leitura da O bra

As obras da série *Metamorfoses do desejo* tiveram como influência a série *Boldy Builders* (Modeladores de Corpos) do artista Alex Flemming, contudo as séries se diferem. Em *Metamorfoses do desejo*, as obras contêm elementos mais intimistas, insinuando um corpo que está presente através dos fragmentos, transferindo ao espectador o completamento desse corpo através da busca, em seu imaginário, de referências que o componham. Além disso, os corpos na obra de Flemming são apresentados de modo mais objetivo, figural, enquanto que na série *Metamorfoses do desejo* a sobreposição de imagens, técnicas e linguagens artísticas torna a leitura do corpo mais abrangente e subjetiva, seus limites são os limites do imaginário ou, fazendo um paralelo com Bataille, nesse caso a metamorfose gerada pelo excesso de técnicas, imagens e linguagens torna-se “transcendência”.

Na série *Metamorfoses do desejo*, as questões do corpo como “carne” e sua relação com a morte estão colocadas, no sentido erótico, como em Bataille. Para este escritor francês:

“o sentido do erotismo é a fusão, a supressão dos limites” (...) A união dos corpos corresponde à violação das identidades: nesse processo as formas individuais se fundem e se confundem até o ponto de se tornarem indistintas umas das outras, dissolvendo-se na caótica imensidão dos cosmos. (MORAES 1999, p. 20)

A alegoria dos corpos representados na série *Metamorfoses do desejo* remete a um discurso sobre o erotismo, o imaginário, o voyeurismo e demais temas que envolvem a complexidade humana. Esses conceitos foram levados em conta na escolha da

imagem que foi projetada no corpo. A imagem utilizada para a projeção sobre o corpo foi uma apropriação de uma imagem virtual. Vê-se nela um olho por através de uma fechadura, sugerindo o olho do *voyer*.



Imagem apropriada da internet
para projeção da série Metamorfoses do desejo 2010/2011

Na obra *Et tant Donnés*, do artista Marcel Duchamp, a questão do voyeurismo também é abordada. Segundo Zappa, a obra consiste em:

... uma porta de madeira antiga que apresenta dois orifícios pelo qual o espectador pode ver um cenário construído. Os orifícios deixam ver um muro arruinado com um buraco que, por sua vez, deixa ver um corpo feminino nu reclinado num leito de gravetos e folhas secas. Este corpo é fragmentado, não é possível ver o rosto, apenas suas pernas que estão escancaradas e sua mão estendida que segura uma lamparina a gás acesa. A região pubiana é desprovida de pêlos. Há indícios de cabelos loiros, mas a cabeça está oculta.

Ao fundo há uma cascata inserida numa paisagem campestre. (ZAPPA, 2007: p.52 e 53)



Marcel Duchamp
Etant Donnés (detalhe)
1946-1966
Philadelphia Museum of Art

A questão do voyeurismo na obra *E tant Donnés* é abordada do ponto de vista de quem vê; já na série *Metamorfoses do desejo* a imagem mostra o ângulo da perspectiva de quem é visto ao mesmo tempo em que flagra a expressão do olhar *voyeur*.

O próprio processo de poder ver desvelados diante de si aspectos do mundo, não o “meu mundo”, mas os “mundos de outros”, por meio das novas tecnologias (o mundo virtual - *internet*), é também um ato de voyeurismo, quando se trata de olhar imagens eróticas sem ser visto. Nas artes visuais, o olho também é um ícone de sensações, o meio pelo qual se faz a experiência estética, sendo também um dos órgãos-símbolo do desejo – é pela visão que se faz a primeira apropriação do objeto desejado.



Detalhe do corpo para
projeção de imagem da série
Metamorfoses do desejo 2010 / 2011

Sua forma oblíqua também será encontrada em outras partes das obras da série *Metamorfoses do desejo*, possível pela intersecção entre partes do corpo (junção dos pés, por exemplo) sugerindo a forma genital feminina, enquanto a fechadura remete, ao contrário, à genitália masculina.

A referência a órgãos sexuais é reforçada pelo aparecimento de pêlos, neste caso da perna. No entanto, quando a imagem é manipulada, a manipulação cria

silhuetas e não há como identificar a parte do corpo que está retratada, incitando o imaginário a buscar outras referências corporais. A dimensão do trabalho também influencia na fruição da obra, pois à medida que o espectador se aproxima da imagem, ela se amplia envolvendo – o e aumentando, por meio da percepção, as sensações possíveis pela memória do corpo.

Relação espectador x obra
Deni Dias
Série: Metamorfoses do Desejo
2m (alt.) x 1m (lar) aprox.



Em um segundo momento, depois de impressas, as obras foram recortadas e reorganizadas, dando origem a novas imagens. Como as composições iniciais tinham como conceito a utilização do corpo imaginário, o seu desdobramento seguiu o mesmo conceito, dando origem a imagens de um corpo ou partes de um corpo imaginado, reconstruído e surreal.

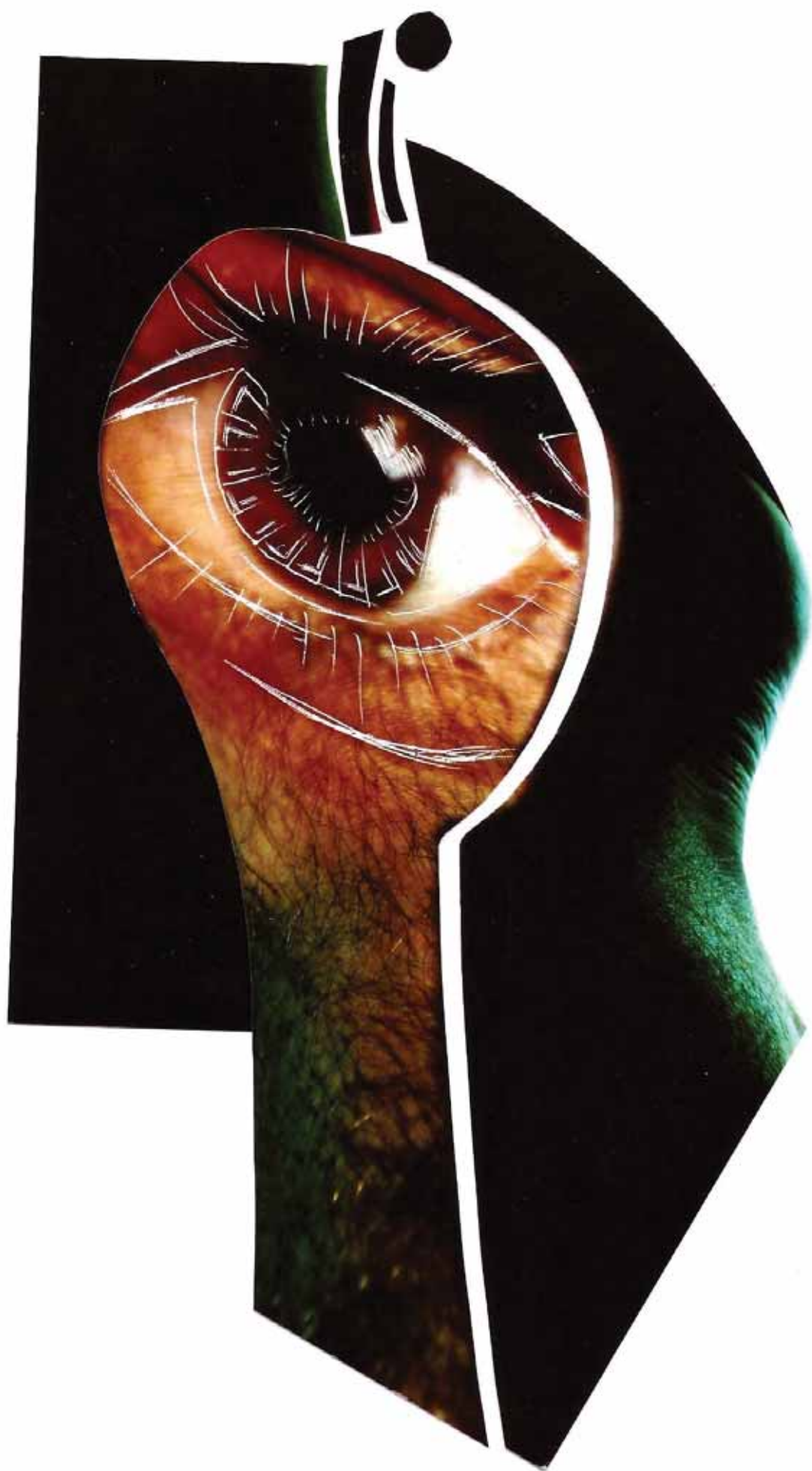
Segundo Pareyson,

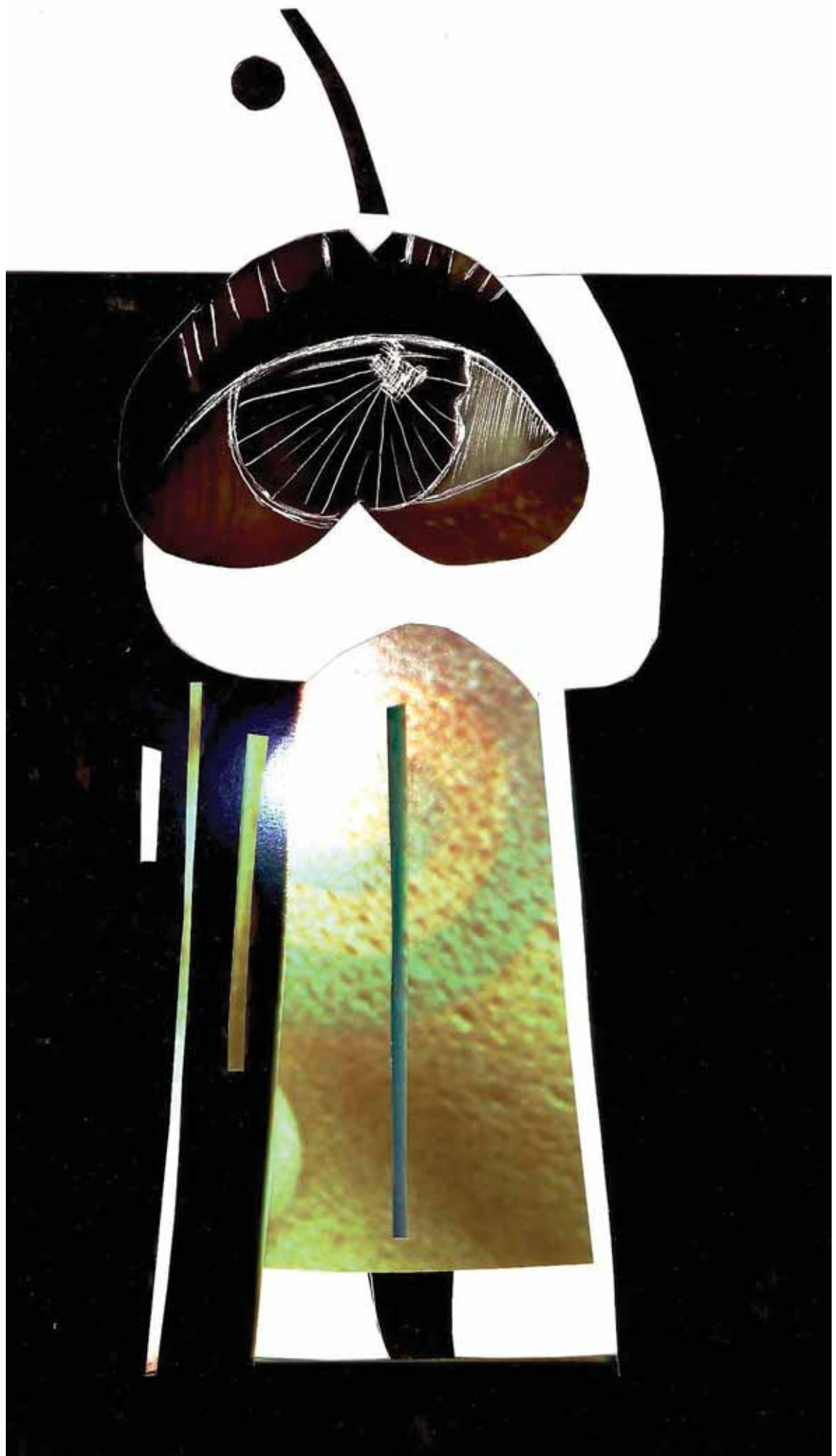
O artista é mais espectador do que ator, mais receptáculo e veículo do que autor e criador: a obra quase que se faz por isso mesma, organizando-se na sua atividade e tornando-a como que o instrumento de seu próprio nascimento. No fundo, o artista é passivo e inconsciente e segue ou, quando muito, secunda uma criação que se faz por si. (PAREYSON, 1997: p.99).

Esse pensamento de Pareyson fundamenta a ação do desdobramento das obras da série *Metamorfoses do desejo* - fase II, pois estas foram nada mais do que uma possibilidade plástica que se originou e se fez presente por sua pulsante necessidade.

A impressão das imagens fez com que surgissem novas possibilidades compositivas, sugeridas pelas formas, cores e figuras criadas pela manipulação gráfica e pelas combinações que surgiram a partir das projeções sobre o corpo. Ao recompor a imagem, através de recortes e de incisões, o artista-pesquisador ressignifica a imagem dando a ela um novo sentido e posicionamento.

Essa constante necessidade de expressar algum conceito, ideia ou intenção, através de uma linguagem artística, imprimindo o seu gesto na obra, faz com que o artista transmita em suas operações plásticas a sua singularidade, não ficando restrito à automatização e mecanização dos meios eletrônicos, mas sim, criando novos gestos para as novas técnicas e tecnologias. Transitando entre os processos tecnológicos, mecânicos e manuais, a obra ganha um caráter original e híbrido, fundamentando-se na teoria da Híbridação de Meios, Sistemas e Poéticas de Valente (2008) que diz ser possível haver a união de procedimentos técnicos por diferentes meios sem que um se sobreponha a outro.







C A

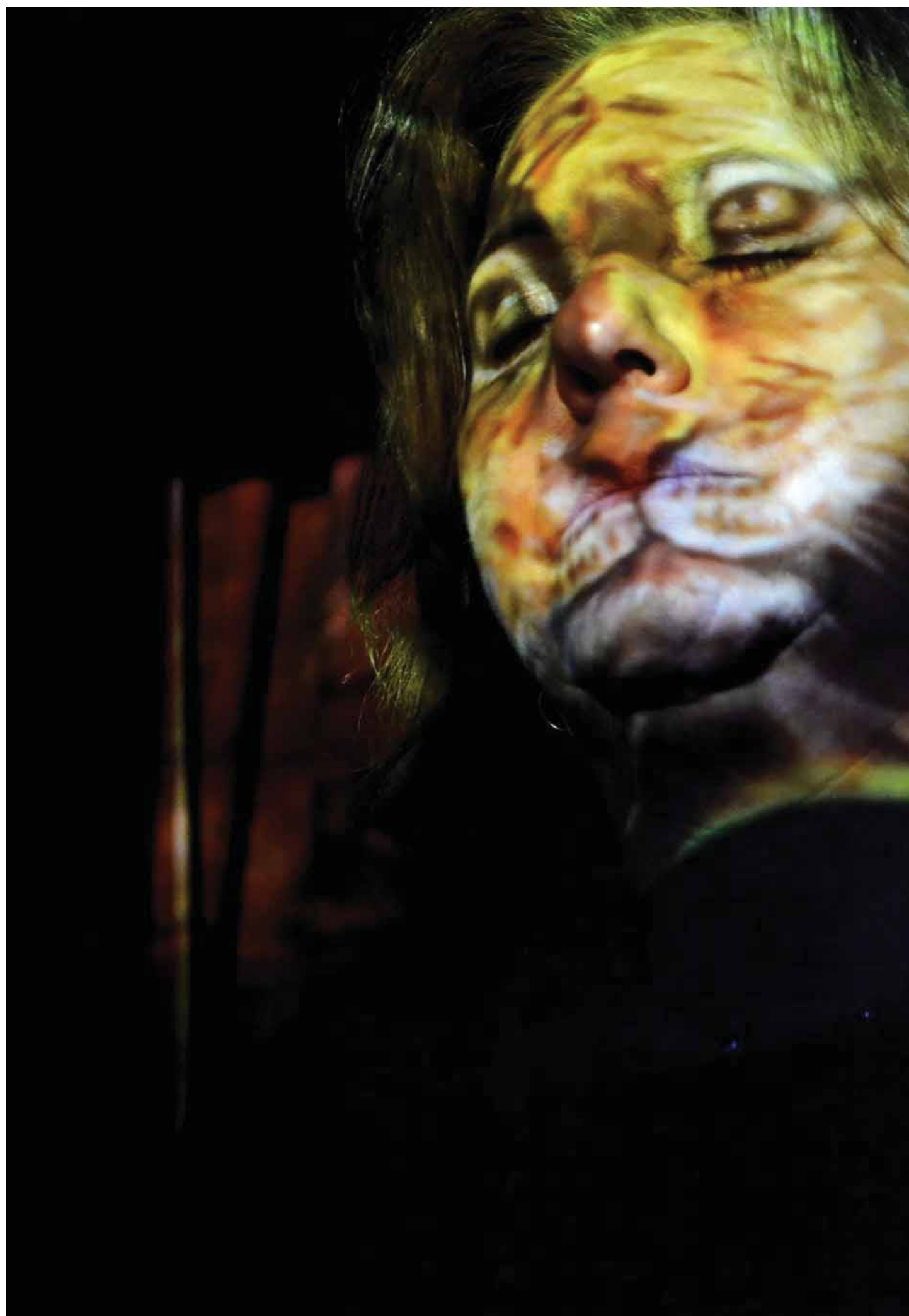
PÍ

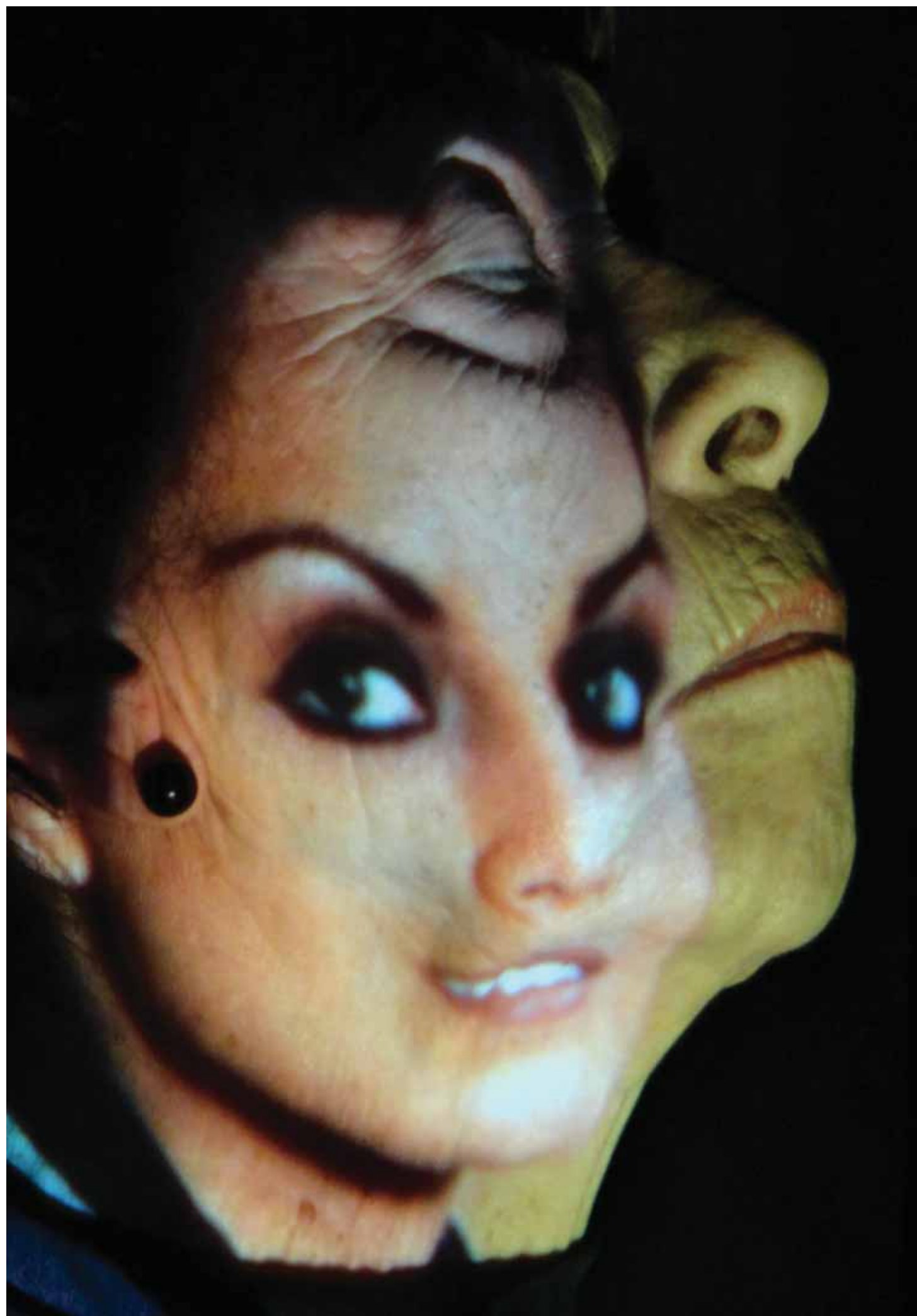
T U

L O

T R Ê S

Memórias Coletivas







3. Memórias Coletivas

Em continuidade a esta pesquisa que vem sendo realizada, na série *Memórias Coletivas* – além da exploração das possibilidades de utilização do corpo como suporte e das novas tecnologias já desenvolvidas em *Metamorfose do Desejo* – também será abordada a questão da produção coletiva.

As imagens dos trabalhos produzidos na série *Memórias Coletivas* foram captadas e tratadas pelos novos meios (fotografias digitais, *scanners* e computadores), durante todo o processo, criando

novas possibilidades, buscando imagens fictícias e/ou híbridas e estabelecendo uma interface que aglutinasse um grupo de sujeitos à máquina. A qualidade dos recursos tecnológicos colocou em evidência reflexões a respeito da criação artística e do próprio artista–pesquisador como autor da obra, pois sua estrutura produtiva apresenta, de certa forma, aspectos de cunho coletivo e uma sinergia entre homem e máquina.

Todo o processo de criação e produção das obras tiveram como influência o método P.E.R.A. (percepção, expressão, reflexão e ação) de Yoshiura (1982) e o resultado obtido se aproxima de conceitos do surrealismo. Os registros das discussões revelam uma “hibridação interformativa” segundo conceito de Valente (2008).

3.1– Influências

Mais do que artistas ou conceitos, o trabalho que será descrito neste capítulo teve como influência um processo vivenciado pelo próprio artista-pesquisador nas aulas de *Mediação estética como caminho para o ser e o fazer criativo*, ministrado pela Prof^a. Dr^a Eunice Vaz Yoshiura no Programa de Pós Graduação (mestrado) do Instituto de Artes da U N E S P / S P em 2006. O curso propunha vivências tendo como base o método P.E.R.A (*percepção, expressão, reflexão e ação*), metodologia na qual as atividades propostas como “situações-problema” são aglutinadas sequencialmente de forma a mobilizar respectivamente, de forma prioritária, a *Percepção, a Expressão, a Reflexão e a Ação* (Y O S H I U R A , 1982), já citado no primeiro capítulo.

Desde então, esse trabalho vem passando por um processo de pesquisa de novas possibilidades e pode-se dizer que a série *Memórias Coletivas* já foi realizada dentro de um contexto mais amadurecido de elaboração e criação. Uma das questões agregadas a esta série foi a apropriação de imagens como meio de ampliar a noção de produção colaborativa e de identidade coletiva e individual.

O trabalho em colaboração foi destacado nesta proposta por influência do movimento surrealista, cujas ideias se aproximam do que se esperava deste processo, como o fato de não se pensar tanto no resultado e sim nas possibilidades de criação a fim de se buscar, no caso do surrealismo, imagens do inconsciente, e mais especificamente o imaginário e memórias. Segundo Bradley (1999) a colaboração e o coletivismo tiveram uma importância crucial para o surgimento do movimento surreal:

Os surrealistas inventaram o *cadavre exquis* (*cadáver delicado*), um jogo verbal e visual cujos resultados eram regularmente publicados na revista *La Révolution Surréaliste*. O grupo costumava recorrer a jogos a fim de captar o inconsciente e desenhar diretamente a partir da imaginação liberada. Esse, em particular, era semelhante ao “jogo das consequências”, originando uma frase ou o desenho de uma figura que iam se completando num papel que passava de mão em mão pelo grupo. Cada jogador contribuía com um elemento (uma palavra ou uma cabeça, por exemplo), virava o papel e o entregava a outro participante. O nome do jogo foi retirado de uma das frases que se transformaram desse modo: “O cadáver delicado beberá do vinho novo”. (B R A D L E Y, 1999, p. 24)

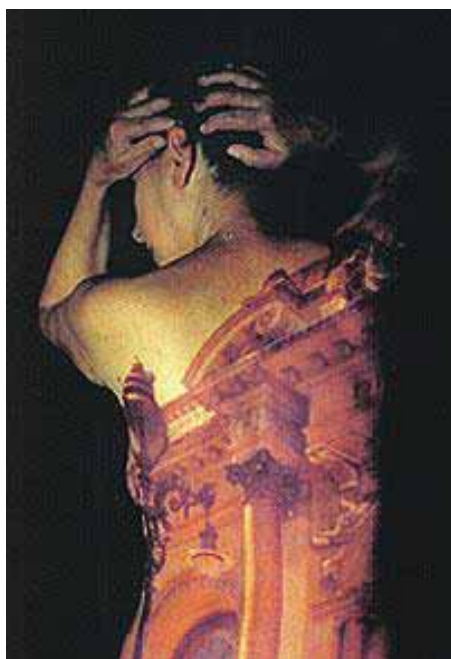
Outro aspecto que aproxima as obras da série *Memórias Coletivas* e o surrealismo é a questão da identidade, visto que tanto no primeiro modelo como no segundo, o artista assume as imagens como uma expressão pessoal. No surrealismo:

... os sonhos e o desenvolvimento psicosssexual do individuo embasavam a busca surrealista por uma arte ligada ao inconsciente. Freud apontara no sonho um meio para o estudo das inclinações e dos desejos que estruturam a vida interior de cada um.” (B R A D L E Y:1999, p.31)

No Surrealismo, as obras realizadas buscando o que se via nos sonhos ou por meio de técnicas que privilegiavam o automatismo pictórico revelavam o interesse do artista surrealista em expressar a espontaneidade, impulso e busca de imagens do inconsciente. Na série *Memórias Coletivas*, o individuo é levado a expressar sua ideia de mundo através de imagens apropriadas da *internet* ou digitalizando trabalhos plásticos que tenham realizado em algum momento da vida, desta vez de modo consciente, mas que consiga caracterizar um aspecto que o defina, ou que defina seu grupo, deixando que seu corpo se torne suporte de seu intelecto ou de sua psiquê – ou seja, nesta série, tal como no surrealismo, as composições são autorreferentes.

Um trabalho contemporâneo que também se aproxima do que foi realizado durante o processo de criação da série *Memórias Coletivas* foi *Lambe-lambe* contemporâneo: retrato delas com suas fotos, feito em conjunto por Tika Tiritilli e Mônica Sucupira. O trabalho consistia em fazer com que através de jogos teatrais mulheres idosas buscassem memórias, lembranças significativas, que ao final foram “tatuadas” (projetadas) em seus corpos e fotografadas a fim de que, segundo as autoras, o passado fluísse no presente, redimensionando esse futuro tão perto: “Memórias transformadas, pousando no corpo de cada uma, memórias puras e vivas e não mais petrificadas” (TIRITILLI e SUCUPIRA, 2007).

Tika Tiritilli
Vera – Teatro Municipal
Fotografia digital
80cm x 50cm
2007/2008



Tika Tiritilli
Mayumi – Igreja de São Francisco
Fotografia digital
80cm x 50cm
2007/2008

3.2 - Referências

A arte toma muitos rumos, diversifica sua linguagem e retrata o tempo mantendo sua essência de ser arte, de ser mistério numa complexidade inesgotável, rica de interpretações e percepções diversas. Tais características levariam a crer que a arte seja um campo distante da ciência, ou algo absolutamente restrito a um grupo sensível, cujos dons o aproximariam dessa capacidade de expressar, ler e vivenciar fenômenos estéticos. Acreditando que todos possam ter uma vivência artística, não apenas os dotados de “dom”, essa pesquisa possibilitou momentos de reflexão e produção artística a pessoas iniciantes em arte, demonstrando que a arte está além da técnica, principalmente no que diz respeito à arte contemporânea.

O objetivo desta pesquisa não é formar artistas e nem banalizar o conceito de obra de arte, mas promover a experimentação e a reflexão como pontos de partida para a compreensão da arte. Por este motivo, o trabalho coletivo foi valorizado na produção da série *Memórias Coletivas*, pois todos podem contribuir de acordo com o seu repertório nas reflexões e expressões que, somadas às teorias já existentes na arte, podem propiciar uma compreensão além do senso comum. A arte produz um movimento que lida com a percepção, sensações e sentimentos, que se instaura no domínio do sensível sobre o inteligível.

Os estudos e a produção das obras da série *Memórias coletivas* foram realizados tendo como princípio gerador: o fotógrafo, o projetista e o modelo, tais conceitos se fundamentam em Barthes (1980), onde o *Operator* é o fotógrafo, o *Spectator* é o projetista ou aquele que seleciona o que quer ver e o *Spectrum*, pessoa a ser fotografada - o modelo. Tendo como princípio essa estrutura de produção os grupos aos quais foram propostas as vivências revezavam-se ora como fotógrafo, outrora como modelo ou como próprio projetista de imagens. Essa mudança de papéis possibilitou que os participantes pudessem vivenciar três momentos distintos na elaboração e produção das obras, resultando assim em fotografias que priorizavam ou o enquadramento ou o conceito ou o próprio gosto estético do modelo que direcionava onde e como gostaria de ser fotografado.



Desenvolvimento da Oficina Flemming e o
Corpo, 2011
Foto: Deni Dias

Tendo como prioridade a mediação do corpo para a experimentação estética do público, tais vivências ficaram marcadas em suas memórias e cujos resultados obtidos foram transpostos e apropriados para a criação do artista – pesquisador em outras mídias. Colocando em evidência a produção colaborativa, o processo coletivo de criação e o próprio conceito de autoria das obras produzidas. Estes conceitos apresentados ficam mais claros na produção contemporânea, pois para os artistas contemporâneos, a utilização da tecnologia torna-se uma ferramenta a mais para sua expressão e que, dentre as múltiplas possibilidades de produção digital, podemos destacar, em concordância com Plaza e Tavares, que as imagens adquiridas pelo computador através de dispositivos de síntese bidimensional (*scanner*, câmara de vídeo). Tais processos eletrônicos de transformação apresentam as seguintes possibilidades criativas: representação da representação; montagem, colagem e bricolagem; interação e fluidez:

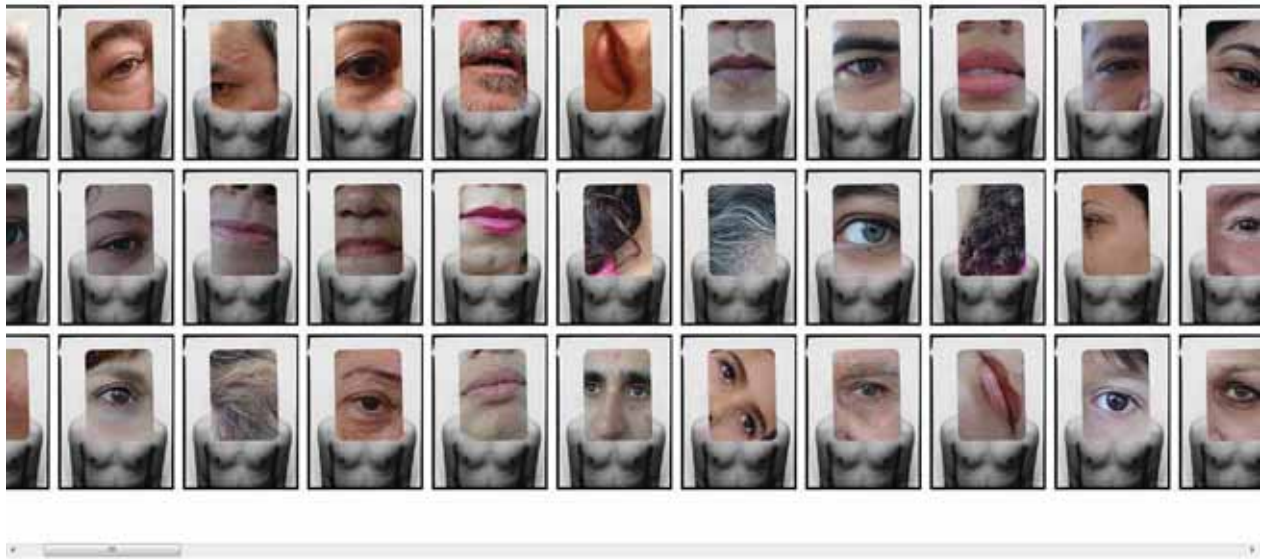
“... esses procedimentos utilizados pelos artistas da modernidade são dilatados, ampliados e qualificados com as novas tecnologias que permitem dar os mais variados tratamentos à imagem, como se esta fosse uma cenografia. Resultam, assim, imagens fictícias e/ou híbridas.” (PLAZA e TAVARES: 1998, p.196)

Como essa pesquisa trata de uma criação coletiva, é importante ressaltar que seus resultados são imprevisíveis. Essa imprevisibilidade é reforçada pelo caráter de *processo*, pois os resultados serão construídos à medida que as vivências forem ocorrendo; e também por existir a possibilidade dos participantes criarem expressões plásticas utilizando o corpo como suporte, já que ele será o veículo da experiência

estética – fato esse que trará a sua formatividade (PAREYSON, 1993) para o processo de criação.

Nesse sentido, a pesquisa revela uma “hibridação interformativa” (VALENTE, 2008), cujo conceito esclarece a qualidade híbrida de obras produzidas em processos colaborativos e cooperativos. Adentramos, por essa via, no universo das imagens híbridas, na medida em que as imagens produzidas pelos participantes das vivências constituem um grande repertório de imagens que o artista - pesquisador utiliza para compor um corpo híbrido e em metamorfose, no qual comparecem e se articulam essas diversas formatividades.

Vale referenciar, neste contexto, uma das proposições participativas e interativas do artista Nardo Germano sobre a questão identitária, tal como aparece nas participações do público em sua obra *Doe Seu Rosto* que integra a série intitulada *Autorretrato Coletivo*: nessa obra o público é convidado a registrar a parte do rosto com a qual mais se identifica, proposta que o autor-propositor considera como um jogo de “identidades metonímicas” – a obra em questão mobiliza também a problemática das autorias em obras participativas e interativas, fenômeno que o artista compreende como “Poéticas em Coletividade” ou “Poéticas em Coletivo” (GERMANO, 2009, p.320).



Nardo Germano

Doe Seu Rosto, 2001 - da série Auto-retrato Coletivo (1987-)

O bra redimensionável no site www.doeseurosto.nardogermano.com/

2001-

3.3 Leitura das obras

A cultura é uma “inteligência coletiva” que, ao mesmo tempo, conserva uma memória comum e também vai se atualizando (S A L L E S, 2006). Partindo dessa ideia, faz-se presente explicitar como se deu a produção das obras para que possamos estabelecer um caminho de leitura das obras de forma a relacionar o processo de vivências e o resultado final das obras apresentadas.

Foi proposta para fins desta pesquisa uma série de estímulos na tentativa de buscar essa memória comum através de propostas de vivências, sem que se perdesse a espontaneidade individual dos sujeitos envolvidos. As vivências foram destinadas a um grupo de pessoas que tiveram pouco ou nenhum contato com a arte, sendo organizadas de forma a mobilizar respectivamente a percepção, expressão, reflexão e ação (Y O S H I U R A, 1981) em um primeiro momento. O resultado das vivências foi configurado na produção de obras no campo das artes visuais. Ressalta-se, no entanto, que embora os trabalhos realizados estejam dentro da linguagem das artes visuais, os estímulos propostos nas vivências exploraram todos os sentidos, entendendo que o percurso do processo de criação é intersensorial e “*organicamente intersemiótico*”. (S A L L E S, 2006, p. 82)

A proposta de vivências visa à busca de uma experiência estética que, segundo Schusterman, seria “*um conjunto de práticas de uma complexidade variável não dependente de objetos, compreendendo produtores e receptores, uma prática sócio cultural historicamente determinada*” (1998, p.38) configurando um novo entendimento

do conceito de arte. Arte como experiência que a aproxima das pessoas, envolvendo-as em experiências estéticas não somente com obras de arte prontas, mas com a natureza, com o corpo humano e com o cotidiano, propondo uma arte que seja parte da vida e não apenas uma imitação dela, contrapondo-se ao conceito de *mimese* de Platão. (S H U S T E R M A N, 1998, p.44 e 45).

Além disso, nas últimas décadas, os artistas vêm trabalhando com mais liberdade, privilegiando em suas produções a experimentação coletiva e interativa. Essas experimentações libertam a arte e os artistas das formas tradicionais, dando a possibilidade de ampliar o processo de criação bem como seus procedimentos artísticos.

Para Schusterman, redefinir o conceito de arte como *experiência* é um processo que forma e transfigura a arte esteticamente. É preciso explicitar a intenção de ampliar as possibilidades de fruição através da experiência prática, pois:

Definir a arte como experiência estética nos dirige a este objetivo através de duas formas. Em primeiro lugar, nos incita a buscar e cultivar a experiência estética em nossas relações com arte, lembrando-nos que experiência (mais do que o colecionar ou o criticar) é, em última instância, a essência da arte. (S H U S T E R M A N, 1998, p.51)

No entanto, é preciso entender que, conforme diz Salles, é impossível discutir percepção separada da memória; pois “*não há lembranças que não sejam modificadas por novas impressões e; não há lembrança sem imaginação*” (S A L L E S, 2006, p.70). Desse modo, nos diálogos realizados durante as vivências desta proposta foram

observados aspectos de uma memória coletiva, sem desvalorizar a expressão individual de cada integrante do grupo.

Embora os trabalhos realizados sejam resultados de uma produção coletiva composta pelo olhar do fotógrafo, do projetista e pelo próprio retratado e a imagem escolhida por ele, há muitas características que remetem a autorretratos feitos por artistas de outras épocas que se colocam como alegorias de si mesmos.

Albrecht Dürer, no renascimento, retratou-se como sendo o Cristo, e ainda nos dias de hoje esse procedimento se repete conservando certo fascínio tanto para quem produz como para quem vê. É o caso das obras produzidas pela artista Cindy Sherman nas quais ela personifica as próprias criações.



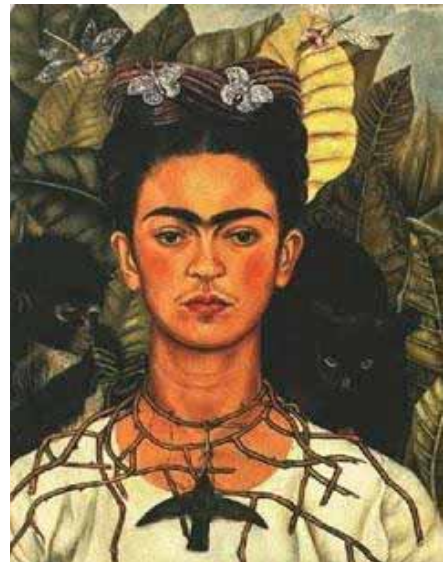
Albrecht Dürer A. D.”
autorretrato
1498.



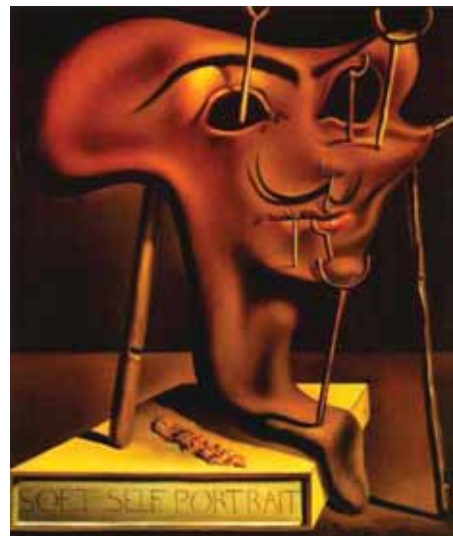
Cindy Sherman
Woman With Sun Dress
2003

Também no surrealismo as questões auto-referencias eram muito comuns. O artista Salvador Dalí e Frida Kahlo são exemplos surrealistas que se aproximam muito dos conceitos utilizados nas obras da série *Memórias Coletivas* por se colocarem nos quadros associando o autorretrato a cenas da memória ou do imaginário.

Frida Kahlo
Auto-retrato com espinhos e colibri
70cm x 50cm
1940

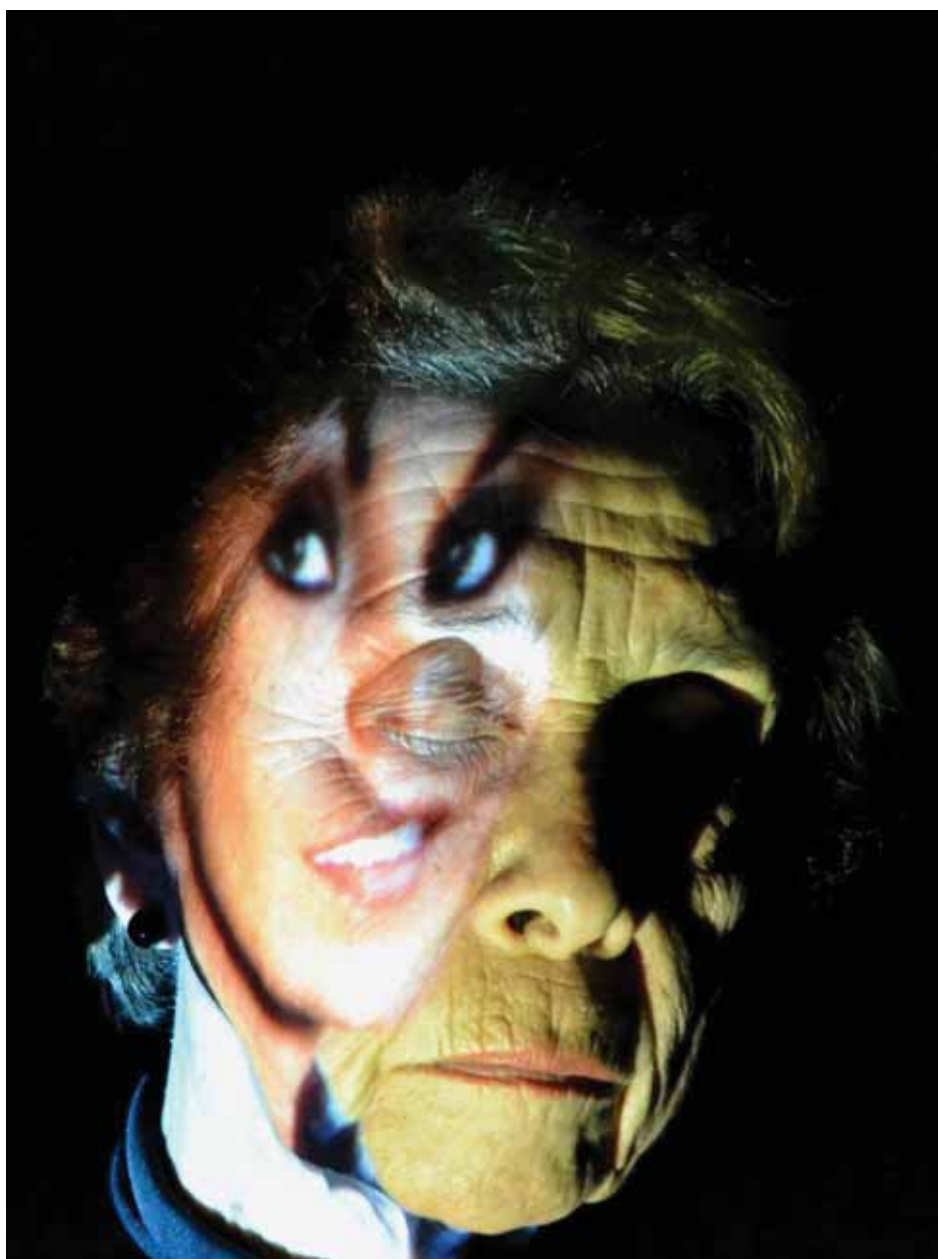


Salvador Dalí
Auto-retrato com bacon cozido
61cm x 51cm
1941



Destacam-se, dentre as características das obras produzidas nas vivências da série *Memórias Coletivas*, aspectos que reforçam conceitos subjetivos como o

contraste entre a imagem projetada e a imagem real, provocando reflexões sobre o tempo, a natureza, a condição humana, etc. Pode-se citar como exemplo uma das fotografias em que a avó deixa-se colocar como suporte de uma imagem de sua neta colocando em pauta a relação de tempo e de família, provocando uma reflexão de ordem geral que é efemeridade (presente e inconsciente na memória coletiva) à medida que um contraste de luz possibilitou uma imagem muito próxima de Vanitas.



Já na obra Ana Letícia da mesma série aparece a imagem projetada de uma moça confrontando o real e o “fake”¹.



¹ Gíria de falso ou que é apenas de aparência superficialmente agradável.

Outra característica que aparece em outras obras da série *Memórias Coletivas* é o paralelismo entre o aspecto humano e elementos da natureza (vegetal ou animal), levando a uma reflexão sobre a harmonia ou o ciclo da vida, como se a projeção se tornasse uma máscara ou uma veste da pessoa produzindo uma integração entre ambos.



A arte tem sido um exercício mais do olhar, de pesquisa perceptiva, valendo-se ou não de ferramentas tecnológicas, tratando do homem para o homem, embora às vezes ainda de forma incompreendida. Para Pareyson, a revelação do sentido da arte está no inesperado, no “*particular*” que “*fale de modo novo*”, isto é, “*ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade; e estes olhares são reveladores sobretudo porque são construtivos, como o olho do pintor, cujo ver já é um pintar e para quem o contemplar se prolonga no fazer*” (PAREYSON, 1997, p.25).

Por fim, todas as imagens produzidas tem uma característica em comum que é a relação com a identidade, pois toda imagem apropriada ou produzida pelos modelos trazem reflexos de sua psique ou memória. Para Hall, essa influência do meio, hoje, não se dá apenas de uma maneira, mais de várias:

...esse processo de transformação onde o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade fixa e estável, está se tornando fragmentada, composto muitas vezes não de uma, mas de várias identidades e algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. (HALL: 2006, p. 12)

Esse processo produz o sujeito que consideramos hoje como o sujeito pós-moderno, que não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente, “*A identidade torna-se ‘celebração móvel:’ formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam*”. (HALL, 1987)

Para Salles:

Devemos pensar, portanto, nos processos de criação inseridos nessa cultura que, no âmbito coletivo, é memória; dirige-se contra o esquecimento e trata-se, ao mesmo tempo, de um mecanismo de conservação, transmissão e elaboração de novos textos. Já salientamos anteriormente a relação do artista com a tradição; adicionamos, agora, sua convivência no espaço comum da memória com os textos móveis da cultura e sua própria ação nesse processo de atualização desses textos. (S A L L E S, 2006, p.66 e 67)

Para produzir cada uma das obras da série *Memórias Coletivas* foi necessária a visão de várias pessoas: a que selecionou a imagem, o modelo, o fotógrafo e a pessoa que projetou a imagem, todas essas múltiplas visões e conceitos acerca de uma produção coletiva e única – que só foi possível através do processo integrado de todos os participantes com a vivência proposta pelo artista nesse papel pontuado por Salles, de atualização desses textos da cultura e da memória coletiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando esta pesquisa começou a ser desenvolvida havia a intenção de utilizar o corpo como suporte e as novas tecnologias para produção de obras. À medida que a pesquisa se desenvolveu, os conceitos de hibridismo, coletividade, unicidade e autoria, em minhas obras, foram intensificados e apreendidos no processo de ação/reflexão presentes na elaboração, execução e apreciação das obras criadas. Neste contexto, originou-se duas séries – *Metamorfoses do desejo* e *Memórias Coletivas*, além da participação com a teleperformance *Dermolumis* apresentada na obra *corpo – tele - corpo* de aG NuS VaLeN T e em colaboração com o Grupo de Pesquisa Poéticas Híbridas IA / U N E SP / C NPq.

Esse entendimento se deu quando no primeiro capítulo foi demonstrada a minha trajetória enquanto artista - pesquisador que encontrou no processo de criação (poética artística) e no planejamento das aulas (poética pedagógica), a compreensão da Híbridação de Meios, Sistemas e Poéticas (V A L E N T E, 2008) trazendo a clareza de que ambos os processos não se conflitavam e sim se complementavam.

A ideia de conflito entre artista e professor seguia no sentido profissional, metodológico e criador, porém, o amadurecimento durante o percurso de criação das obras mostrou que houve contribuições mútuas, proporcionando que o processo se tornasse mais enriquecedor e fundamentado.

Na série *Metamorfoses do Desejo*, especificamente, o artista pesquisador trabalhou individualmente. Porém procedeu a apropriações de imagens de outros, bem como se utilizou de meios digitais como banco de imagens, o que pressupõe uma

interface homem – máquina. A despeito dessa individualidade, a tecnologia empregada, por si só, sugere uma produção de caráter coletivo entre homem e máquina – neste caso, a máquina como mediadora da ação de outras pessoas: daquele que disponibilizou uma produção na rede ou aquele que criou os programas digitais que possibilitam a manipulação de imagens.

Já na série *Memórias Coletivas* a ideia de produção das obras tornou-se mais concreta, pois toda elaboração e execução se deram por grupos, no qual cada integrante contribuiu de acordo com suas habilidades e repertório para a criação e produção de obras artísticas vivenciadas através do método P.E.R.A (percepção, expressão, reflexão e ação, Y O S H I U R A, 1982), evidenciando o processo de Hibridação Interformativa na elaboração e criação a quatro mãos (V A L E N T E, 2008), embora o artista - pesquisador tenha assumido o papel de orientador das ações e execução final das obras.

A participação com a performance *Dermolumis* na obra *corpo – tele - corpo* evidenciou ao artista – pesquisador a utilização das novas tecnologias e o corpo como interface entre artista / público / obra.

As teorias escolhidas como fundamento para a pesquisa serviram, principalmente para orientar as ações. A Proposta Triangular (B A R B O S A, 1980) que, no início, era apenas uma metodologia pedagógica utilizada como fim de justificar e fundamentar uma ação igualmente pedagógica, também contribuiu na orientação do trabalho artístico e pesquisa individual do artista – pesquisador.

O método P.E.R.A (Y O S H I U R A, 1982) foi imprescindível para o desenvolvimento das propostas coletivas e para a concretização da série *Memórias*

Coletivas, pois foi através dela que se tornou possível traçar um percurso de criação artística aliado a uma ação pedagógica, na qual artista e professor se completavam em um processo planejado e recriado a cada novo encontro.

Por fim os conceitos de Híbridação de Meios, Sistemas e Poéticas criados por Valente (2008) puderam ser encontrados nos meios pelos quais as obras foram pensadas e posteriormente executadas (fotografias digitais, projeções de imagens, manipulações digitais) e na união dos sistemas artísticos (Pinturas, Desenho, Gravura). Os conceitos pedagógicos: método PERA e Proposta Triangular se mostraram também propícios a uma perspectiva artística, além da perspectiva pedagógica. Em suma, no conjunto de referências conceituais que nortearam esta pesquisa, foi possível vivenciar, a cada suscetíveis a uma perspectiva artística em que se pode presenciar, a cada processo de criação e de apreciação das obras, um caminho novo repleto de metamorfoses e hibridismo.

Referências Bibliográficas

A M A R A L, Aracy (org). *Arte Híbrida*. São Paulo: Fundação Nacional de Arte, 1989.

A R G A N, Giulio Carlo. *Arte Moderna – do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

B A R B O S A, Ana Mae Tavares Bastos. *A Imagem no Ensino da Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

_____. *Alex Flemming*. São Paulo: E dusp, 2002.

_____. *Inquietações no ensino da arte*. São Paulo: C ortez, 2002.

B A T A I L L E, George. *A História do Olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

B A R T H E S, Roland. *A câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

B R A S I L. Secretaria da Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares nacionais: arte*. Brasília: M E C / S E F, 1998.

C O U C H O T, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Trad. de Sandra Rey. Porto Alegre: U F R G S, 2003.

D E R D Y K, Edith. *O desenho da figura humana*. São Paulo: Scipione, 1990.

D E W E Y, John. *Arte como experiência*. Sã Paulo: Abril Cultural, 1974.

D O M I N G U E S, Diana. *A Arte do séc. XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: U N E S P, 1997.

FLUSSER. *Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

GARCIA, Wilton (org). *Corpo e Subjetividade: estudos contemporâneos*. São Paulo: Factash Editora, 2006.

GERMANO, Nardo. *Auto-retrato coletivo: Poéticas de Abertura ao Espectador na [des] Construção de uma Identidade Coletiva*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes - ECA / USP, São Paulo, 2007.

GIANNETTI, Claudia. *Estética Digital: Sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Trad. Maria Angelica Melendi. Belo Horizonte: C / Arte, 2006.

GOMBRICH, E.H. *A história da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. São Paulo : DP&A Editora, 2005.

JEUDY, Henri – Pierre. *O corpo como objeto da Arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MATESCO, Viviane. *Corpo: imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

NOVAES, Aauto. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. *Território das artes*. São Paulo: EDUC, 2006.

OWENS, Craig. *O impulso alegórico: Para uma teoria do pós-modernismo*. Trad. de Maria M. Ferreira, Lisboa: Crítica, 1989.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Estética – Teoria da Formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: ed. Vozes, 1993.

PIRE S, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da Arte*. São Paulo: Ed. S E N A C, 2005.

PL A Z A, Júlio e Mônica Tavares. *Processos criativos com os meios eletrônicos: Poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

S A L L E S, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São _____ . *Redes de criação*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

Paulo: Annablume, 1998.

S A N T A E L A, Lucia. *Corpo e Comunicação – sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

S ã O P A U L O (Estado), Secretaria da Educação. *Currículo do Estado de São Paulo: Linguagens, códigos e suas tecnologias / Secretaria da Educação*; coordenação geral, Maria Inês Fini; coordenação de área, Alice Vieira. – São Paulo: S E E, 2010.

S H U S T E R M A N, Richard. *Vivendo a Arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.

S I M ã O, Selma Machado. *Arte híbrida: entre o pictórico e o fotográfico*. São Paulo: Editora U N E S P, 2008.

V A L E N T E, Agnus. *Útero portanto Cosmos: Híbridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo*. 2008. Tese de Doutorado em Artes Visuais. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - E C A / U S P, 2008.

Y O S H I U R A, Eunice Ferreira Vaz. *Desenvolvimento criativo: uma proposta metodológica* e sua verificação. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes - E C A / U S P, 1982.

_____. *Constituição do Sujeito receptivo na comunicação – a experiência estética como caminho*. A N N A B L U M E, São Paulo, 2009.

Z A P P A, Polyana. E tand Donés .Dissertação de mestrado. São Paulo: Mackenzie, 2009.

ANEXO

3. *Dermolumis*

Neste capítulo será apresentada a performance *Dermolumis* feita como participação no projeto corpo-tele-corpo, obra concebida por Agnus Valente e realizada em colaboração com o Grupo de Pesquisa Poéticas Híbridas do IAU-UNESP/CNPq, na exposição Corpo-Interface.

Segundo Valente:

“A obra *corpo-tele-corpo* (2012) é um projeto de teleperformance que cria uma rede de interação dos *performers* com o público, num encontro de corpos em telepresença. As *performances* telepresenciais promovem uma hibridação interformativa cuja energia emana dos elementos gestuais, formativos e anímicos dos corpos, mediados por *webcams* e sistemas tecnológicos *on-line*, em busca do poético entre as extremidades das conexões telemáticas.” (VALENTE, 2012)

Dermolumis consiste na projeção de imagem apropriada da internet sobre partes do corpo. Embora seja característica da performance a realização ao vivo, neste caso a transmissão em telepresença é necessária para que se consolide a ideia de interface entre público/obra por meio das novas tecnologias, porém, pode se dizer que em *Dermolumis* o corpo também se torna interface entre imagem e máquina.

A apresentação feita aqui desta obra ocorrerá através de fotos e vídeo do momento da realização da performance, assim como da interação entre público/obra/performer, sendo acompanhadas por reflexões, suas influências e referências.



corpo-tele-corpo / 2012>
aG NuS VaLeN Te
e Grupo Poéticas Híbridas

(criação coletiva com Wagner Cintra, Pedro Canola, Andréa Lucas Alcaraz, Gustavo Bartolini, Gabriel Urasaki, Cristina Rangel, Danielle Semple, D E N I D I A S, O távio Fabro O ta, Pedro Cobra, Raíssa Persiani, Roberto Rodrigues de Oliveira, Juliana D'ávila, Bruno Maldegan, Caio Ceragioli, Guemera, Guilherme Conradi e Jota Rafaelli)

