



UMA POÉTICA PAUTADA NO(S) CORPO(S)

Clotilde Lainscek

Clotilde Lainscek é formada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo e licenciada em Sociologia pela mesma instituição. Fez cursos complementares na área de artes plásticas, com nomes como Edith Derdyk, Marco Giannotti e Rafael Vogt Maia. Atua há mais de 15 anos como artista plástica, explorando linguagens variadas, da pintura à instalação, sempre discutindo questões relacionadas ao corpo feminino, ao desejo e ao inconsciente. Entre suas exposições, destacam-se as coletivas "Ars 117", em Bruxelas, Bélgica (2008) e "TAC- International Plataform of Contemporary Art", em Eindhoven, na Holanda (2006) e as individuais na Pinacoteca Benedito Calixto, em Santos (1999) e no Espaço Expositivo Maria Antônia (1998).

Foi com muita alegria que aceitei o convite para expor na galeria virtual da *Revista Proa*, que, ao que me parece, une de forma corajosa e rara discussões estéticas e antropológicas. Por outro lado, não é fácil escrever algumas páginas sobre meu próprio trabalho, tanto pela falta de distanciamento, como pela variedade e diversidade do que tenho feito. Na busca de um fio condutor, diria que existe um elemento que perpassa todo o meu trabalho enquanto artista plástica: o corpo como receptáculo capaz de condensar marcas vivenciais – sejam elas memórias do nascimento, de desejos, sofrimentos ou outras -, a partir das quais se podem elaborar experiências estéticas.

Antes, porém, de descrever um pouco cada uma dessas fases, considero importante resgatar minha trajetória intelectual e profissional, pois ela explica o caráter interdisciplinar que caracteriza meu trabalho atual enquanto artista plástica. Após concluir a graduação em Ciências Sociais na USP, em 1992, percebi que não queria dar prosseguimento a uma carreira acadêmica dentro desta área. Embora a Sociologia e, sobretudo a Antropologia, tenham fornecido subsídios importantes para eu compreender o poder e a riqueza do universo simbólico, bem como o papel do imaginário no funcionamento das sociedades, as Ciências Sociais pareciam-me demasiadamente abstratas e descoladas das dimensões estéticas e criativas da vida, que sempre me interessaram em especial.

O grande desafio - que se iniciou naquele momento, mas que persiste até os dias de hoje - era combinar a abordagem contextual, racional e histórica tão marcante nas Ciências Sociais, com outras abordagens mais internas, formais e sensíveis das artes. Certamente, o contexto social e os constrangimentos materiais influenciam qualquer produção cultural. No entanto, é preciso ir além, procurando motivações subjetivas, individuais e até psicanalíticas para compreender de maneira completa uma poética visual.

Paralelamente à reflexão e à fruição da produção artística moderna e contemporânea, desde 1993 venho criando meus próprios trabalhos artísticos, que comecei a expor em 1995. Passei por diversas fases e experimentei diferentes materiais e linguagens, como por exemplo, escultura em cerâmica e parafina, desenho, monotipia, pintura, sopro de vidro, costura, bordado etc.. Mais do que uma sucessão de fases, vejo essas etapas como partes de um mesmo processo, profundo, complexo e cumulativo.

Existe, do ponto de vista temático, um fio condutor perpassando a maioria de meus trabalhos ao longo destes 14 anos: o *corpo-memória* e seus vários desdobramentos, sintetizados em 6 fases de minha produção plástica.

Na primeira fase, intitulada *Corpo metal – o fogo que derrete* (1992), lidei com a transformação da matéria metálica em líquido, por meio da ação direta do fogo. Na segunda fase, *Corpo humano – o fogo da vida* (1994), discuti a questão das origens e da oposição entre o ciclo de vida e morte e o tempo cósmico infinito, o que me levou a construir, por exemplo, amпуlhetas de vidro soprado que continham ovos e fetos em cerâmica modelados. Dentro das amпуlhetas, usei chamote ao invés de areia; a cerâmica constitutiva, tanto do feto, quanto do chamote, era uma metáfora do corpo.

Durante a terceira fase, *Corpo dócil – consumido pela domesticação* (1998), centrei-me na domesticação do corpo pulsional, porém, desta vez, ocultando a imagem do corpo físico, que era apenas sugerido por meio de peças vazias de vestuário infantil. As roupas vazias tinham um significado especial, por serem objetos privados, íntimos, que tocam a pele. Elas eram "adestradas" por coleiras, focinheiras, rodas de hamster e arreio de cavalos.

A quarta fase, *Corpo simbiose – o fogo do laço*, desenvolvida no mesmo ano, foi o momento de explorar a fusão dos corpos, construídos a partir de roupas de lã preenchidas e costuradas umas nas outras de forma a compor um conjunto orgânico.

O corpo, aqui, voltou a aparecer, porém fragmentado - ora só o torso, ora os membros inferiores.

A quinta fase, *Corpo rubro – o fogo do desejo* (2000), se constituiu de corpos desejosos metaforizados por calcinhas e outros acessórios femininos. Neste momento, elementos fálicos, vulvas e mamilos tiveram destaque especial, pelo fato de trazerem à tona a força da libido.

Finalmente, na fase atual, *Corpo de sonho – o fogo da combustão* (2004-2006), estou trabalhando com o fogo e as cinzas enquanto matérias-primas, para propor a desmaterialização do corpo consumido pelo desejo e pelo sonho. Encontro-me mais distante da questão da representação e do adorno. Estou em busca do gesto puro, de materiais simples e precários e da pesquisa do tempo enquanto fator constitutivo da obra. Tenho feito experimentações com pirógrafo, maçarico e soprador térmico sobre papel e tecido, fuligem de vela sobre parede. O que me interessa são os resíduos que se acumulam no processo e na passagem do tempo.

Inspirações plásticas e teóricas

Inúmeros autores, artistas e temas foram importantes ao longo de minha trajetória plástica e teórica. No campo da arte, o corpo vem sendo uma constante ao longo da história, seja como tema, conteúdo, suporte ou linguagem. Como se trata de um assunto vastíssimo, farei referência aqui somente a uma ruptura importante da arte brasileira no século XX, que concerne a maneira de ver e trabalhar com o corpo. Refiro-me à virada que aconteceu em sintonia com um a arte internacional, nas décadas de 1960 e 1970, considerada por muitos como o momento da transição da arte moderna para a contemporânea.

O corpo passou a ser experimentado como veículo político, identitário, de protesto e utopia e surgiram contestações à homogeneização das aparências, à exploração comercial e à submissão do corpo. No Brasil, Lygia Clark buscou, pioneiramente, na psicanálise, a inspiração para trabalhar artisticamente as políticas do corpo, e Hélio Oiticica revolucionou ao incluir o corpo do espectador em sua obra, promovendo a interação física.

O trabalho de Farnese de Andrade merece também ser mencionado, pois, nas palavras de André Luiz de Araújo, ele

propõe uma exploração radical e poética da problemática do corpo: o questionamento da matéria, da aura, da morte física, da relação entre corpo e memória, do erotismo, da dialética do real e da imagem, da natureza e da cópia fabricada. Investiu no conflito e não na harmonia proposta pela sociedade capitalista em homogeneizar as aparências. (...) Considerando a obsessão do artista pela morte e pelo erotismo e o contexto histórico em que ele está inserido, (período pós-Segunda Guerra), a sua obra nos faz mergulhar no universo da dor e do prazer humano, capaz de transformar o corpo simbólico numa possibilidade de sensação (ARAUJO, 2006, p. 05).

Nas últimas décadas, portanto, multiplicaram-se as expressões artísticas de repúdio ao corpo oprimido/mutilado, mas também as representações de corpos ávidos por interação, desejosos e erotizados. George Bataille, em seu estudo sobre o erotismo, afirma que o erotismo "é o desequilíbrio no qual o ser coloca a si mesmo em questão, conscientemente" (BATAILLE, 1987, p. 29). As duas afirmações fazem muito sentido para mim, motivo pelo qual o desejo – sublime ou perverso, material ou transcendente – permeia muitos de meus trabalhos. Na quinta fase de meu trabalho, lidei diretamente com a questão do erotismo, sobretudo da feminilidade, dos estereótipos e da dominação que pesam sobre a mulher. Costurei calcinhas, plumas, contas e outros acessórios, fiz recortes em forma de vagina.

Vejo uma ponte daquele momento de criação com o trabalho de uma outra artista brasileira, Lúcia Monte Alegre, referência nesse sentido. Monte Alegre aborda o tema com uma naturalidade obscena que convida à participação no jogo erótico. Ela provoca com signos do fetichismo, reproduzindo, em cerâmica, espartilhos e saltos de sapatos femininos, colocando o observador diante de imagens de órgãos genitais e levando-nos, sem pedir licença, por caminhos por todos desejados, porém, nunca visitados. No entanto, na fase atual do fogo, os temas do desejo e do corpo não aparecem mais por meio de ícones, nem de metonímias figurativas. Há apenas os indícios do corpo desejante, que se consumiu em sonhos, se desfez em desejos: são as marcas de chamas e as cinzas.

Na fase atual, discuto o corpo dentro do eixo sono *versus* vigília, ou consciência *versus* alienação, entendendo o sono como descontinuidade da realidade temporal das vivências – pois, durante o dia, o inconsciente não atua com sua potência plena. O sono-lençol aparece apenas como espaço-tempo enunciador do sonho. Sonhando, ou em meio ao devaneio, o corpo-fogo surge como transformador de matéria. A cinza, por sua vez, surge depois da investida do fogo durante o sonho. Não

é por acaso que assim me refiro ao meu trabalho do bordado de fogo sobre lençol: " ... o corpo se consumiu sonhando....".

O sonho é um modo de elaboração de conteúdos simbólicos . FREUD (1996), por exemplo, afirma que o sonho é a expressão ou a realização de um desejo reprimido. Para JUNG (1991), o sonho nos apresenta uma situação inconsciente, trata-se de um fenômeno produzido pelo sono, que desencadeia fragmentos de imagens interligadas entre si. Mas existe um paradoxo no ato de sonhar: de um lado o sonho é incontrollável, de outro lado o sonhador vive esse episódio algo tão palpável quanto a realidade da vigília. Assim, a consciência da realidade acaba se obliterando e o sonho cumpre a função de reviver/exorcizar/dar vazão a impulsos reprimidos durante o dia. O sonho ajuda a efetuar um processo de integração das diversas dimensões espaço-temporais do sonhador e colabora na construção de uma mitologia pessoal.

Quanto ao tempo, que deixa suas marcas no corpo e só existe por meio dele, que é a dimensão em que ocorre a combustão e permitindo o acúmulo progressivo da matéria, na maior parte dos textos que tratam do tema, encontra-se uma associação simbólica entre este último e a roda em movimento giratório, sendo o centro da roda análogo ao aspecto imóvel do ser, àquilo que fornece uma estrutura estável para o movimento da parte externa. Para Santo Agostinho, o tempo seria "a imagem móvel da imóvel eternidade" (*apud* CHEVALIER, 1999, p. 876). A análise simbólica dessa imagem circular revela a oposição entre a eternidade (no centro) e o tempo (que nos escapa em seu movimento contínuo).

Se o tempo representa o limite da duração diante da eternidade, instaura-se o conceito da finitude, que nada mais é do que o tempo humano. Existe uma descontinuidade entre o tempo da vida individual e a eternidade, uma sensação imaginária, difícil de ser concebida racionalmente, pois vai além do conceito de "sempre". A proporção entre o tempo e a eternidade não pode ser estabelecida, não há medida comum, embora se trate de duas naturezas de temporalidade.

Instigada por esse problema, em minha produção plástica, tento estabelecer uma medida para o tempo, que transcorre entre um começo e um fim precisos, ligado ao espaço de maneira indissolúvel. É nessa relação entre espaço e tempo que os procedimentos de criação acontecem. A primeira manifestação dessa problemática em meu trabalho foi a ampulheta de vidro soprado da segunda fase, há mais de dez anos, cujo receptáculo superior continha um feto de cerâmica, e cujo receptáculo inferior possuía uma pequena almofada, que abrigava o pó de chamote dessa vida que mal

começava a palpitar. A contagem do tempo humano já começou no instante da concepção, mas a ampulheta, ícone da eternidade implacável, subsistirá com ou sem feto, ela pertence à perenidade.

Um segundo exemplo, desta vez, retirado da fase atual de meu trabalho, é o lençol esticado no qual produzo uma espécie de bordado composto por buracos de queimadura em forma de olho/vagina. Cada ponto de queimadura é uma pequena e precisa medida temporal; já as cinzas deitadas sobre esse lençol, que se acumulam no chão com a forma exata do bordado, alegorizam novamente a ampulheta perene, o corpo que ultrapassou o tempo humano, se consumiu dormindo, já que o sonho não deixa de ser uma descontinuidade do tempo racional e cronológico, em que tudo acontece ao mesmo tempo e nunca.

No caso dos desenhos com fuligem e fogo sobre a parede, o tempo é contado pelo número de velas consumidas no processo. Cada toco de vela é integrado aos outros e o conjunto de restos de tocos, que são abandonados imediatamente antes de causarem queimadura nos dedos, fornece uma noção de tempo, assim como cada instante do desenho é concebido ponto a ponto, na insistência da subida da fuligem que executa o desenho. Em outras palavras, a impregnação da matéria queimada, que deixa seu rastro em forma de fuligem, no tom específico procurado - variando do cinza escuro ao preto - é uma medida de tempo¹.

Quanto à fase atual, do fogo, trata-se de uma força da natureza que evoca a transformação, relacionada à energia do atrito resultante do esforço humano, ou então de fenômenos naturais espontâneos. Ele me interessa pelo fato de não poder ser apreendido, tocado. Na medida certa ele aquece, na medida errada extermina e esse descontrole é um grande desafio para mim.

O fogo não esconde, nem abranda, ele revela e destrói a casca, expondo o essencial e ao mesmo tempo gerando pó, o quase nada, aquilo que se tornaria nulo se não fosse reunido, moldado, exposto pelo fazer artístico. No meu trabalho com esse elemento, executo sempre três procedimentos, na seguinte ordem: a queimadura, a redução a cinzas e o recolhimento das mesmas. As cinzas são agregados de micro partículas de algo que já não é mais. Elas parecem pertencer a outro estatuto da matéria, no qual só passam a existir quando têm peso, acúmulo e densidade. Quanto às cores, ao se lidar com o fogo a paleta é muito sucinta: só é possível obter o cinza (quando a combustão se consuma por completo), tons ferruginosos de queimado ou preto (quando a combustão é incompleta).

Na fase do fogo, os meus sinais do fazer são: o uso das diagonais no campo do papel ou tecido, a costura dos buracos resultantes da queima, a queimadura em si, o chamuscado, a captação da fuligem e as marcas de meu embate com o imprevisto, o acaso, o acidente, e, por fim, o recolhimento das cinzas. O procedimento de queimar é o que valoriza a cinza, posto que ela passa a carregar a história de uma existência, que embora ocultada e resumida, sabe-se de antemão ter sido algo.

Existem, por certo, muitas associações com esse elemento, como o magma, a lava, a erupção, o incêndio, sem mencionar os símbolos de ordem antropológica, tais como purificação, imolação, cremação. No entanto, tenho procurado me ater a sua condição no contexto criativo, sua relação com o tempo e espaço, assim como suas possibilidades de desmaterialização e pulverização. Em meu trabalho, a cinza é metonímia, é a parte pelo todo, ela é *tout court*, não tem o sentido de representar algo, portanto não se trata de metáfora. A cinza tem como propriedade substantivar, e sua coloração a de adjetivar, além de sinalizar uma sinopse, uma ruptura de limite com a forma. A relação com o tempo que a cinza mantém é da ordem do efêmero, sinalizando o que foi cheio, mas se tornou vazio, portanto trata-se de um rastro da passagem do contínuo para o descontínuo². Minha utopia é o trabalho conter e ser apenas o que seu procedimento comporta, ou seja, não agregar materiais e resultados externos, mas só o que se produziu no momento do gesto criativo.

Como não poderia deixar de ser, dado o fascínio e as possibilidades do material, outros artistas fizeram uso do fogo antes de mim. O representante da Arte Informal, Burri, que fez uso do fogo em ações "precárias" ou Yves Klein representante do neo-realismo, que lançou mão do fogo com a intenção de registrar gestos perenes e como o representantes da Arte Povera Kounellis. No que se refere ao Brasil, representantes do porte de Shiley Paes Leme e Georgia Kyriakakis e Franz Krajcberg. Vale destacar que, embora esses artistas sirvam-me como inspiração, seus procedimentos e objetivos diferem dos meus em pontos fundamentais.

Burri, em uma reação contra o realismo, partiu para o abstracionismo e tornou-se um proponente da arte informal. Nos anos 1950, quebrou o plano bidimensional e incorporou materiais inortodoxos na pintura, fabricando tácteis com betume, espuma e gaze. Burri fez uso de retalhos de tecidos ordinários como a juta, pedaços rasgados e perfurados, trocando os princípios pictóricos tradicionais em favor da ênfase no caráter rudimentar dos materiais empregados queimava os quadros com o fogo e ao queimar a juta que lhe servia de tela, a deformação resultante da trama já

era por ele considerada como pintura, fez uso do fogo também ato de deformar o celotex (matéria industrial plástica) . Já o meu objetivo não é questionar a consistência do plano bidimensional pictórico ou instituir uma forma não ortodoxa de pintura, na qual o fogo vem substituir a tinta: acima de tudo, minha preocupação é com o tempo e com o desaparecimento da matéria, assim como o método de trabalho. Burri queimava sem a preocupação de desenhar com o fogo, ao passo que eu, mesmo tempo em que agrido o material, escolho as áreas que intenciono proteger, estirando sobre elas faixas de proteção que resistirão um pouco mais, estabelecendo setores áreas menos corroídas.

Quanto a Yves Klein, tinha o intuito de criar uma monocromia efêmera, acendendo foguetes de Bengala³ dispostos em fila sobre uma tela, que incendiavam-se criando um espetáculo de luz. Exemplo disso é "Fogo de Bengala M41- Pintura com fogo de um minuto", de 1957. Após as monocromias e as pinturas de fogo, o artista produziu um novo conjunto de obras com fogo que se propunham a dar vida a um elemento formador universal, de conteúdo espiritual, cuja função era "acender a centelha inspiradora de todo ser". Apesar de admirá-lo e de ter sido influenciada pela experimentação com fogo de Klein, distancio-me dele por não ter a intenção de propôr, em meu trabalho, a presença do fogo como performance, mesmo que fugaz. Além disso, o fogo, em minha prática, não metaforiza a transcendência, mas a quebra de contornos do estatuto da matéria.

Jannis Kounellis, por sua vez, cria cenários com materiais de diversas origens, usando substâncias como ferro, algodão, carvão, café, madeira, fogo, pedra, terra, sacos e animais vivos, elementos esses que tem ligação com o universo do trabalho, e que tecem, entre si, relações de oposição, seja ela física ou cultural. O mole se contrapõe ao duro, o asfalto ao aço, o industrial ao agrário, o aço à juta, a natureza à cultura. No que concerne ao fogo, Kounellis utilizou-o como transformador da matéria e como energia, cuja metáfora é a passagem do espírito pelo corpo. Isso fica claro, por exemplo, numa instalação de 1987, pertencente à coleção da Art Gallery of New South Wales, em Sidney, na Austrália, constituída por aço, madeira, gesso, pintura e marcas de fogo, além de uma armação de cama, aludindo ao móvel sobre o qual passamos metade de nossas vidas, onde sonhamos, onde nos relacionamos sexualmente e onde, por vezes, morremos. Sem dúvida, meu trabalho dialoga com o de Kounellis, ao trazer o fogo para seu âmagô, embora o viés político e social da obra de Kounellis – que

contém uma reflexão sobre a mecanização e a produção econômica capitalista –, seja mais explícito.

Franz Krajcberg, durante uma estadia na Amazônia, entre junho e setembro de 1978, acompanhado do pintor Sepp Baendereck e do crítico de arte Pierre Restany, escreveu o *Manifesto do Rio Negro - Naturalismo Integral*, revelador de um novo conceito plástico. A partir de então, Franz Krajcberg desenvolveu grande parte de suas esculturas com árvores que foram vítimas de queimadas intencionais, manifestando inquietação diante da devastação da natureza pelo Homem. A sua preocupação diante dessa realidade resulta em fonte inspiradora para o trabalho de Krajcberg, que traduz de forma tocante seu protesto. A ação devastadora do fogo sobre a natureza, nesse caso provocada por outras pessoas, é apropriada pelo artista para servir em seu protesto plástico-ecológico. Ele faz uso da madeira que já foi carbonizada, privando-se de deixar sobre ela suas próprias marcas.

No que se refere à Shirley Paes Leme, acontece de imediato uma interface no que se refere ao fogo. Paes Leme faz desenhos sobre tela e papel, com uma técnica que associa sucos de frutas cítricas e fogo, a "pirofitografia". Os desenhos na tela são feitos com os sumos cítricos transparentes, "revelados", ou seja, fixados pela aproximação com o fogo, através de uma precipitação físico-química. As cores obtidas variam do preto ao amarelo, passando por tons avermelhados. É do universo rural de Minas Gerais que ela retira sua poética: teia de aranha tornada negra pela ação da fuligem de nome picumã, a fumaça, os galhos, o fogo. Apesar da afinidade no queimar e no desenhar queimando, diversamente de Shirley Paes Leme, não acumulo matéria proveniente do universo rural e refiro-me a todo um universo de sonho e desejo que me parece menos significativo em sua obra.

A artista com a qual eu mais me identifico, no entanto, é Geórgia Kyriakakis, cujo trabalho gira em torno dos limites da materialidade. Sua pesquisa reflete sobre a desintegração da matéria, sobre o fogo como agente que causa a falência da mesma. Outra semelhança que transparece nesse diálogo é a colaboração do acaso como parte do processo de trabalho e procedimento. Meu trabalho, assim como o de Geórgia, reflete a precariedade. Ambas fazemos e fizemos uso da cinza como mediador simbólico da fisicalidade, tênue corpo de cinza metaforizando a ação do tempo.

Na tentativa de resumir todo esse percurso e todas essas referências em poucas linhas, diria que meu objetivo é fazer com que o corpo que cria afirme sua existência e sua experiência através do registro de suas vivências, associadas ao ato

criativo que ele gesta e produz como reflexo da memória. O suporte sobre o qual o ato criativo acontece é como uma lembrança perene do que o corpo vivenciou, real ou imaginariamente. O corpo, no meu trabalho, está em constante fluxo de significados, não se satisfaz na imobilidade, não encontra um lugar onde seja possível permanecer. Bordado, costurado, queimado, o corpo-eu é o corpo da instância do vivido. E o desejo está presente nele como energia constitutiva das ações, dos anseios, é o motor interno que gera o processo. Do desejo, tanto afetivo quanto físico, surgem as ações criativas.

Notas

¹ Aqui, permito-me traçar um paralelo com o artista Roman Opalka que nos faz refletir sobre a passagem do tempo em seus auto-retratos, que procuram marcar a passagem deste através da captura de seu envelhecimento, inserindo a idéia da contagem progressiva do mesmo.

² Nas palavras de Derrida: "a cinza (...) resta depois que uma matéria foi queimada, a cinza do cigarro, a cinza de um puro, a cinza de um corpo humano (...) a figura de tudo aquilo que justamente perde sua aparência na incineração, e portanto, com um certo desaparecimento do suporte do corpo, do qual a cinza guarda uma memória" (Derrida, 1992, p. 405).

³ Trata-se de uma tradução direta do francês que designa uma espécie de fogo de artifício que queima sobre si mesmo e não sobe para o céu.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, A. Farnese: a alegria difícil. IN: *História – Revista Eletrônica do Arquivo Estado* [on line]. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao20/materia03>. Acesso em 01/09/2006.

BATAILLE, G. *O Erotismo*. Porto Alegre, L&PM, 1987.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 13a. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1999.

DERRIDA, J. *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

JUNG, C. *O homem e seus símbolos*. 10a.ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.

