

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

LIANA NIGRI MOSZKOWICZ

**Gestos de contato: corpo-matéria**

Niterói  
2022



LIANA NIGRI MOSZKOWICZ

**Gestos de contato: corpo-matéria**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito final para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa Corpo–Cena–Crítica da Representação.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Viviane Furtado Matesco.

Niterói  
2022

## Resumo

Nesta presente investigação, caminho por algumas tramas que me levam a um pensar artístico expandido, fonte de conhecimento não apenas teórico, mas sobretudo de viés prático-poético. Busco assim alcançar ao longo de três capítulos, uma tessitura entre conceitos, obras e relatos que enaltecem as diferentes potências do corpo, especialmente o corpo de mulheres, a fim de mover as cisões edificadas pelo sistema racional cartesiano. Para isso proponho uma série de contatos com diversas artistas, entre elas Anna Maria Maiolino, Celeida Tostes, Brígida Baltar, Alina Szapocznikow e outras, nos quais aproximo minha pesquisa às delas, em uma reflexão sobre as singularidades do corpo gravado na matéria por meio do contato direto ou indireto com alguma superfície. Os modelos de representação ideal são então abandonados; o que permanece é a impressão real de um corpo feminino, a memória de gestos fixada em formas e texturas. Entendendo a matéria como corpo e o corpo como matéria, procuro analisar a expansão de contornos na minha prática artística, seja com o biofilme formado por bactérias em fermentação, ou com o barro úmido apto a ser modelado, ou ainda com o meu próprio corpo durante a gestação de um outro ser. Através dessas seções e das referências teóricas abordadas, como Silvia Federici, Suely Rolnik, Gerda Alexander e José Gil, construo o que chamo de Corpo-matéria, pensando na materialidade das superfícies – sejam elas a pele, o gesso, o papel ou a terra –, enquanto entidades vivas e disponíveis à serem esculpidas pelo toque.

**palavras-chave:** corpo, bioarte, corpo-matéria, escultura, cerâmica

## **Abstract**

In this present investigation, I pursue some paths that lead me to an expanded artistic thinking, a source of not only theoretical knowledge, but above all of a practical-poetic method. Thus, over three chapters I seek to create a weave between concepts, works of arts, and accounts that emphasize the different powers of the body, especially women's body, of shaking the scissions grown by the Cartesian rational system. For this, I propose a series of contacts with several artists, among them Anna Maria Maiolino, Celeida Tostes, Brígida Baltar, Alina Szapocznikow and others, in which I bring my research close to theirs, as a way to reflect about singularities of the body that through direct or indirect contact with a chosen surface, can be engraved in the matter. Ideal models of representation are then abandoned; what remains is a real impression of a female body, a memory of gestures fixed in shapes and textures. Understanding matter as a body and the body as matter, I try to analyze the expansion of contours in my artistic practice, whether with the biofilm formed by fermenting preparations, or with moist clay capable of being modeled, or even with my own body during the gestation of another being. Through these sections and the theoretical references addressed, such as Silvia Federici, Suely Rolnik, Gerda Alexander and José Gil, I elaborate what I call Body-matter, thinking about the materiality of surfaces – like skin, plaster, paper or ground earth – as living entities available to be sculpted by our touch.

**keywords:** body, bioart, body-matter, sculpture, ceramics



## **Agradecimentos**

Ava, a existência em todos os sentidos, de frente para trás e de trás para frente, Ava. Me ensina a sentir os imensos detalhes da vida. Conquistamos nossos primeiros tantos passos nesse curto e denso tempo. A vida com você é outra, nem melhor nem pior, apenas única, só nossa e por isso preciosa.

Nando, seguimos nossa trajetória em alto mar, por vezes calmo e leve, por outras mais intenso e até amedrontador, mas seguimos e seguimos em parceria na nossa jangada que tem estrutura e também frestas por onde entra água e também permite sair.

Agradeço meus pais que não medem esforços para apoiar o que eles nem sempre entendem.

Agradeço também ao CAPES por viabilizar essa pesquisa, minha orientadora Viviane Matesco por trazer confiança e acolhimento, minha co-orientadora e parceira de arte-vida Marina Fraga por criar dobras importantes e possíveis, Bianca Bernardo por me ajudar a começar essa jornada, Ana Clara Matoso por polir esse texto-corpo e Maia Gama por materializar estas palavras.



- 16 Fig. 1 BioCouture. Disponível em: <http://xsead.cmu.edu/works/85>
- 21 Fig. 2 Do corpo à terra. Angel Vianna e Lydia Sebastiane, 2019
- 33 Fig. 3 Biocouture. Disponível em: <https://ideas.ted.com/tag/biocouture/>
- 33 Fig. 4 Frame de vídeo. Lasting Leaves. Liana Nigri, 2016
- 34 Fig. 5 Instalação. Lasting Leaves. Liana Nigri, 2017
- 35 Fig. 6 Adão. Liana Nigri, 2016
- 36 Fig. 7 Imagem processual. Liana Nigri, 2016
- 37 Fig. 8 Imagem processual. Liana Nigri, 2016
- 37 Fig. 9 Lasting Life nº06. Liana Nigri, 2018
- 38 Fig. 10 Malakoff studio. Alina Szapocznikow, 1972
- 39 Fig. 11 Auto-Retrato - Herbarium. Alina Szapocznikow, 1971
- 43 Fig. 12 Eva. Liana Nigri, 2016
- 45 Fig. 13 Imagem de microscopia de fluorescência. Liana Nigri, 2017
- 46 Fig. 14 Imagens processuais. Liana Nigri, 2017
- 47 Fig. 15 Imagens microscópicas. Liana Nigri, 2018
- 48 Fig. 16 Enlightenment. Liana Nigri, 2017
- 53 Fig. 17 Expanded Expansion. Eva Hesse, 1969
- 53 Fig. 18 Expanded Expansion. Eva Hesse, 2008
- 59 Fig. 19 Do corpo à terra. Angel Vianna e Lydia Sebastiane, 2019
- 69 Fig. 20 Laboratório Corpo-Matéria. Maria Alice Poppe e Liana Nigri, 2021
- 69 Fig. 21 Laboratório Corpo-Matéria. Maria Alice Poppe e Liana Nigri, 2021
- 72 Fig. 22 Laboratório Corpo-Matéria. Maria Alice Poppe e Liana Nigri, 2021
- 77 Fig. 23 Contato. Paul Cupido, 2018
- 78 Fig. 24 Contato. Liana Nigri, 2018
- 79 Fig. 25 Gestos. Liana Nigri, 2018
- 80 Fig. 26 Gestos de contato nº1. Liana Nigri, 2018
- 82 Fig. 27 A carne do mar. Brígida Baltar, 2017
- 85 Fig. 28 Imagem processual. Liana Nigri, 2019
- 86 Fig. 29 5 Meses. Liana Nigri, 2019
- 86 Fig. 30 Bocas em Dobras. Liana Nigri, 2018
- 88 Fig. 31 Em Tensão. Liana Nigri, 2019
- 90 Fig. 32 Pull Up. Juliana Cerqueira Leite, 2012
- 91 Fig. 33 O Espaço em potencial. Juliana Cerqueira Leite, 2016
- 97 Fig. 34 Exercícios Expansivos. Liana Nigri, 2019
- 101 Fig. 35 Ovo-Mundo. Liana Nigri, 2019
- 103 Fig. 36 Imagens processuais. Liana Nigri, 2019
- 104 Fig. 37 Ovo-Mundo. Liana Nigri, 2019
- 105 Fig. 38 Ovo-Mundo. Liana Nigri, 2022
- 106 Fig. 39 Passagem. Celeida Tostes, 1979
- 112-113 Fig. 40 Auto-retrato. Liana Nigri, 2020
- 116 Fig. 41 Expansão de Contornos. Liana Nigri, 2020
- 118-119 Fig. 42 Terra Modelada. Anna Maria Maiolino, 2017
- 121-122 Fig. 43 Umbilical. Liana Nigri, 2021
- 123 Fig. 44 Reconhecimento. Liana Nigri, 2021
- 128 Fig. 45 Dressing to Go Out/Undressing to Go In. Mierle Laderman Ukeles, 1973
- 128 Fig. 46 Hartford Wash: Washing steps outside. Mierle Laderman Ukeles, 1973
- 129 Fig. 47 Washing/Tracks/Maintenance: Outside. Mierle Laderman Ukeles, 1973
- 130 Fig. 48 Hand Shake Ritual. Mierle Laderman Ukeles, 1979-1980
- 132 Fig. 49 Imagem processual. Liana Nigri, 2020
- 134 Fig. 50 Registro da artista em seu estúdio. Maria Batuszová, 1987-1988
- 135 Fig. 51 Sem Título. Maria Batuszová, 1973
- 136 Fig. 52 Imagem processual. Liana Nigri, 2022



<b>Primeiro Contato</b>	<b>15</b>
<b>1. O Contorno do Corpo</b>	<b>23</b>
1.1 Corpo-Matéria	24
1.2 Práxis: <i>Lasting Leaves</i> e <i>Lasting Lives</i> em contato com Alina Szapocznikow	31
1.3 Biofilme: matéria-pele	44
1.4 Bioarte: contato com Eva Hesse	49
<b>2. FORMAÇÃO</b>	<b>61</b>
2.1 Gestos de contato	63
2.2 Laboratório experimental Corpo-Matéria: contato com Maria Alice Poppe	68
2.3 Práxis: <i>Contato</i> em contato com Brígida Baltar	74
2.4 Práxis: <i>Vazante</i> em contato com Juliana Cerqueira Leite	85
<b>3. Expansão de Contornos</b>	<b>99</b>
3.1 Práxis: <i>Ovo-Mundo</i> em contato com Celeida Tostes	100
3.2 MATERNagem	111
3.3 Práxis: <i>Expansão de contornos</i> em contato com Anna Maria Maiolino	116
3.4 Arte e Cuidado: contato com Mierle Laderman Ukeles	123
<b>Pré parto</b>	<b>131</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>140</b>



## Primeiro contato

Quais são os limites de um texto que busca se fazer corpo? Eis aqui o meu desejo: perceber texto e corpo ambos enquanto matérias, trazendo para a superfície marcas e densidades de experimentações artísticas iniciadas em 2015, que adentram as páginas desta dissertação através de uma escrita porosa. Texto-corpo. Sem separações. É, portanto, também uma tentativa de que essa escrita transpire uma reflexão com pensadoras e outras artistas contemporâneas, de modo que alcancem uma compreensão flexível sobre a minha própria pesquisa.

Reconheço e entendo o mundo por meio do contato direto e indireto entre o meu corpo e o entorno. Por meu corpo entende-se um núcleo de margens elásticas capazes de se abrir e de se misturar a outros seres humanos, outros seres viventes, o meio ambiente, enfim a tudo que se pode perceber pelo toque e tudo que é possível entender concreta e metaforicamente por material.

### **Superfícies de interação vivas. Superfícies vivas de interação.**

As diversas materialidades me interessam, sejam elas tradicionais ou inusitadas; minha arte se faz no gesto, na gestação de formas que nascem através do corpo. Retira-se o pedestal, cai o monumento ou qualquer forma grandiosa de se pensar a escultura. A busca é por eternizar a memória de rastros<sup>1</sup>, fixar o imediatismo, marcar a leveza do toque<sup>2</sup>. Assim, um mapa sensorial para ser lido com os dedos, um mapa de conhecimento íntimo<sup>3</sup>, pode ser criado. Esta é uma investigação das formas secretas que acontecem no *entre* quase nunca visto dos encontros, nas dobras da carne.

A impressão da memória de uma presença em plásticas diversas se torna por vezes um ato ritualístico, por outras, processual, mas nunca em vão. Sendo assim a ação de captura da forma pode ter também o teor de obra, principalmente nas séries de trabalhos desenvolvidos mais recentemente.

Antes de prosseguir, acredito que seja importante dedicar algumas palavras sobre a minha trajetória profissional, já que é a partir dela que minha prática artística se desenvolve, alargando suas fronteiras pelo conhecimento de alguns suportes e materialidades específicas.

Tendo o design têxtil como porta de entrada, dou início ao MA Design for Textile Futures (2007-2009) em Londres, na escola Central Saint Martins, onde conheci por intermédio da professora Suzanne Lee, um material vivo chamado *biofilme*, que ela entendia na época como um couro biológico alternativo ao uso de pele animal na indústria da moda. Em parceria com biólogos, Lee realizou diversos testes para o seu projeto '*BioCouture*'<sup>4</sup>, no qual ícones da moda como jaquetas, quimonos e sapatos foram desenvolvidos a partir desse material (Fig.1).

Figura 1



BioCouture.

Peças em biofilme criadas pelo projeto de pesquisa de Suzanne Lee.

Disponível em: <http://xsead.cmu.edu/works/85>

Alguns anos depois, quando realizei em 2015 a residência artística em BioArte (SVA - BioArt From the Laboratory to the Studio), entrei novamente em contato com essa mídia orgânica, dessa vez experimentando-a como um possível material escultórico capaz de capturar memórias táteis. Continuei essa experimentação por aproximadamente quatro anos, fato que proporcionou a oportunidade de me aproximar de biólogos da FioCruz, rede IDOR e do departamento de biologia da UFRJ.

Entendo esta residência acima citada como um marco inicial da minha prática artística e a partir de então participo anualmente de outros programas de residências, numa busca por um espaço-tempo de concentração e aprofundamento que pontuam o início de séries de trabalho.

Encontrei nessa chance de desvio da rotina caótica que envolve o mercado profissional e outras demandas, uma oportunidade de mergulho mais vertical nas materialidades e suportes que me instigam, e que nem sempre conseguem se encaixar no dia-a-dia. *Um teto todo seu*, como evoca Virginia Woolf, se aplica aqui, porque entre contrações, inspirações e expirações de um tempo onde precisamos dar conta de tudo, às vezes se faz necessária a imersão que uma estrutura específica, voltada exclusivamente para a produção de nossas próprias obras e materialização de nossos desejos, pode proporcionar.

Com essa percepção e em defesa desse espaço *todo meu*, volto ao Rio de Janeiro em 2016, para a residência Despina, depois de quatro anos morando em Nova York. Foi encantada pelo biofilme que me debrucei no estudo de moldes orgânicos que pudessem contornar o corpo. O corpo, nesse momento, invade o meu trabalho. Hoje vejo que sempre foi o interesse e a curiosidade pela materialidade em suas possibilidades de expansão que sussurraram os caminhos para as minhas experimentações.

Mobilizada por essa pesquisa, junto a um grupo de artistas somos convidadas para uma imersão nas montanhas da Romênia organizada pelo In Context em Slanic Moldova. Ali, diante de um território completamente novo, surge uma temática até então também completamente nova: a maternidade na relação geracional entre mãe e filha. Ainda não sabia como esse trabalho teria ressonâncias na minha prática, mas olhando para trás percebo como os encontros, seja com matérias ou com corpos, foram se pronunciando e determinando meus passos.

Partindo dessas experiências, em 2018 participo do LabVerde, programa de arte na floresta Amazônica conveniado ao INPA (Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia), que fomenta o cruzamento de arte, natureza e ciência. Distante do contexto urbano da minha própria realidade, me sinto atraída pelo contato entre a pele e as superfícies, nesse caso, as superfícies do próprio território amazônico, com suas fendas, texturas e feridas.

Instigada pelo que se abriu durante essa experiência, assim como o que movimentou em minha prática, algo que abordarei mais adiante, em 2019 vivencio a ecovila Terra Una na Serra da Mantiqueira com a proposta *Utopias Práticas*. Mais uma vez imersa na mata com suas singularidades e mistérios próprios, me deparo com as fissuras da terra, e me confronto com a ideia moderna e cartesiana de uma Natureza apartada. Gesto ali Ovos Mundo, levando o barro para a pele, pensando em formas grávidas de outras formas.

E chega então 2020, esse ano pandêmico de teor quase abstrato, um ano que por vezes parece não ter acontecido, ao mesmo tempo em que se fez tão fatídico com tantas perdas concretas em meio a um desgoverno. É também nele que começo a percorrer os caminhos da pesquisa de um mestrado, que para ser ainda mais complexa, acontece junto a uma gravidez.

Assim, situo a escrita desta introdução no momento em que minha filha está aqui fora a mesma quantidade tempo em que passou aqui dentro, e nossos corpos seguem misturados. Somos duas, mas sinto minha pele alargada e por vezes nos fundimos novamente. O corpo dói e se expande ao sustentar as novas existências: a dela, a minha, a família, a casa, os tempos interrompidos e as produções possíveis. Deixo, com esse relato, registrada uma homenagem a todas que optam e às que não optam por essa jornada selvagem.

Permeada por essas relações, trago uma breve apresentação sobre o desenvolvimento deste texto-corpo, uma dissertação que culmina em três capítulos. O primeiro, **O contorno do corpo**, visa criar uma possível desconstrução da ideia ocidental de corpo, trazendo o conceito de “corpo aberto” de José Gil, onde a pele assume o lugar de uma interface sensível e porosa, capaz de se misturar a outras matérias.

O segundo capítulo chamado **fomaÇÃO** objetiva entender a criação da forma mediante o toque. Um encontro íntimo de peles, uma dança entre corpos, onde os vetores de força e resistência das duas matérias juntas se tornam aptas a gerar uma forma desconhecida. Aqui proponho a escultura como a materialização de um gesto de contato.

O terceiro e último capítulo, **Expansão de contornos**, permite uma construção mais poética, livre e pessoal, em um cruzamento textual entre arte e vida, arte e cuidado. A pesquisa abre-separa duas gestações concomitantes: a de um outro corpo e a deste mestrado, que acontecem em tempos pandêmicos, a produção de outro ser humano e de uma dissertação misturam-se. A maternidade como resistência e a experiência pessoal de impossibilidade de separar arte e cuidado.

## notas

1 Evocando ideias trabalhadas por Georges Didi-Huberman no livro *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. “*A frottage, como se sabe, é uma técnica arqueológica por excelência: capta os traços mais antigos e menos visíveis que sejam. Traz à luz fósseis de gestos, tempos breves (rastros de animais), ou tempos longos (formações geológicas), endurecidos como em um carvão.*” Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 63.

2 Ideias relacionadas aos escritos de Giuseppe Penone. “*A aderência, o elo da ferramenta com a terra, a pressão, tudo engendra a imagem. Neste momento, a pele dissimula-se à vista, persiste só a leitura tátil, por contato, e apresenta-se então a imagem da pressão.*” CELANT, Germano, 1981, p.104 apud DIDI-HUBERMAN, Georges. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p.72.

3 Mais uma das ideias trazidas por Georges Didi-Huberman no livro *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. “*A impressão humilde. Ela decalca, reporta. Realizando suas frottages, obras de paciência e de submissão às formas já traçadas, Penone tem, segundo diz, a sensação de realizar uma “leitura” das coisas, leitura compreensiva e cega ao mesmo tempo, leitura tátil, produtora de um conhecimento íntimo, aproximada, mas por essa mesma razão privada da distância habitual a nossas objetivações.*” Ibid., p. 67.

4 LEE, Suzanne. Grow your own clothes. Ted Talks. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/suzanne\\_lee\\_grow\\_your\\_own\\_clothes](https://www.ted.com/talks/suzanne_lee_grow_your_own_clothes). Acessado em: 23 out. 2021.





## Contorno do Corpo

Construindo a importância do corpo na minha pesquisa também enquanto material de trabalho, com todas suas características como topografia, textura, marcas, histórias, traumas e vivências, elaboro uma incursão pelo que passei a chamar de “corpo-matéria”. Para isso, começo propondo uma costura entre diversas autoras e autores, com o objetivo de tecer uma rede singular, ao mesmo tempo plural, de estudos concentrados na quebra de hegemonia do pensamento ocidental sobre o corpo. É por intermédio dessa trama que defendo a ideia de que o corpo é a nossa existência. Somos matéria com a capacidade de nos alterar a cada vez que nos relacionamos com outras existências e com o ambiente, e tal relação entre o dentro e o fora se dá através do nosso maior órgão, a pele.

Pele: o contorno do corpo.

Seguindo contaminada pelos pensamentos que amparam esse capítulo, aciono um giro. Nessa virada, evoco exemplos da minha prática como artista plástica a fim de provocar o entrelaçamento entre os campos da teoria e da ação, apresentando uma pesquisa que se lança na isomorfia entre os saberes. Desse modo, coloco a luz sobre as minhas primeiras séries de trabalho iniciadas em 2015, *Lasting Leaves* e *Lasting Lives*. São elas que entram em contato com a obra Auto-retrato da artista polonesa Alina Szapocznikow. Na sequência, me debruço no próprio fazer artístico, investigando as peculiaridades do material biofilme usado nos trabalhos citados anteriormente. É também nessa chave que escrevo sobre a complexidade de trabalhar com arte viva (BioArte), criando assim relações com a obra efêmera *Expanded Expansion* de Eva Hesse.

Figura 2 (imagem de abertura de capítulo)  
Fotografia de Lucas Vaz. *Do corpo à terra*, Petrópolis, 2019.  
Performance de de Angel Vianna e Lydia Sebastiane.

## 1.1. Corpo-Matéria

A noção de corpo tal como vista na Modernidade entende o ser destacado de sua vivência corpórea, o que torna possível falar sobre “o meu corpo”, corpo este dominado por duas fortes dualidades: corpo-mente e corpo-espírito. Aqui me proponho a: questionar a noção cartesiana que vê o corpo como matéria bruta desprovida de saber; desconstruir a ideia moderna de individualismo e revogar a doutrinação judaico-cristã de superioridade do espírito sobre o corpo, que transformou sua matéria em mero veículo. E assim, através de diversas visões decoloniais, construir um exercício de unificação e protagonismo do corpo. Ao devolver a alma ao lugar de expressão do corpo, não há mais “o meu corpo”, mas “o ser corpo”.

meu corpo é o contrário de uma utopia (...)  
meu corpo, topia implacável.<sup>5</sup>

Michel Foucault

No livro *Calibã e a Bruxa*, Silvia Federici descreve no capítulo três (*O grande Calibã - A luta contra o corpo rebelde*) como o corpo sofreu uma redução de valor dentro da sociedade e passou a ser uma ferramenta sem qualquer inteligência ou autonomia, se tornando assim, antes mesmo do relógio e da máquina a vapor, a “primeira máquina desenvolvida pelo capitalismo” (FEDERICI, 2017, p.266).

A forma criada para garantir que esse corpo-máquina funcione foi a “homogeneização do comportamento social e a construção de um indivíduo prototípico ao que se esperava que todos se ajustassem” (FEDERICI, 2017, p.266). O sujeito sofre assim, um processo de cooptação do desejo através da implementação de poder por parte do Estado, que utiliza-se de um mecanismo sutil e complexo que age no embrião do ser, impedindo que o fluxo natural se dê. A partir disso, o indivíduo tem suas vontades e aspirações achatadas pelo governo que o regula e o controla, o que Michael Foucault dá o nome de *biopoder*<sup>6</sup>.

Na Modernidade, o corpo passa a ser atravessado por uma cisão, antes inexistente, suficiente para gerar um conflito interno no qual duas forças opostas entram em disputa: a razão e a emoção. A razão representa o autocontrole e o senso de responsabilidade, que culmina na obrigação do trabalho, e a emoção se torna símbolo para os instintos do corpo, o ócio e as energias vitais, estes teoricamente avessos ao

trabalho maçante e repetitivo. Assim, cria-se uma escala de valores onde a emoção-corpo situa-se abaixo da razão-mente, precisando ser controlada por ela.

Descartes vai ainda além nessa relação corpo-mente e retira do corpo qualquer nível de saber ao criar, através de métodos entendidos como científicos, a ilusão de que o corpo é apenas um robô, algo que Federici menciona como uma "coleção de membros" (FEDERICI, 2017, p.251). Essa redução e desvalorização do corpo pavimenta um entendimento favorável à disciplina, regularidade e automatismo do trabalho capitalista.

Como demonstrou Foucault, a mecanização do corpo não apenas supôs a repressão dos desejos, das emoções e de outras formas de comportamento que tinham que ser erradicadas. (...) O produto desta alienação do corpo foi, em outras palavras, o desenvolvimento da identidade individual, concebida precisamente como "alteridade" em relação ao corpo em perpétuo antagonismo com ele. (FEDERICI, 2017, p.277)

Nasce então um indivíduo com a ilusão de ser dono do seu corpo e possuir liberdade para operá-lo, quando na verdade está dominado pela biopolítica capitalista, capaz de sublimar qualquer instinto ou percepção vinda da experiência de vida corpórea.

Suely Rolnik conceitua no livro *Esferas da Insurreição*, o abuso de poder por parte do governo sobre os impulsos dos sujeitos e a relação de perversidade sobre essa ilusão de escolha individual, descritos como "cafetinação da pulsão vital" (ROLNIK, 2018, p.20). Ao tomar uma palavra ligada à exploração sexual para tratar da exploração capitalista da força de trabalho e da capacidade criativa – algo que impossibilita a preservação da vida como um organismo vivo, o que Freud chama de pulsão de vida – Rolnik, efetua um giro através da linguagem. Com ele, a autora traz para o corpo o efeito dessa situação de aprisionamento onde o dominador (regime) só sobrevive por existir um dominado (corpos), chegando ao limite de uma expropriação de vida.

Um ser vivo é um corpo provido de "centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros"<sup>7</sup> (ROLNIK, 2018, p.19) que reverbera sua pulsão de vida para sociedade, para o mundo e para outros viventes. Sendo assim, não apenas nós, seres humanos, mas todos os seres, sejam eles insetos ou árvores, fazemos parte de um conjunto de forças vivas em constante afetação.

Ainda pensando no campo de ações, Rolnik vislumbra uma chance de rompimento da dinâmica de disciplina e opressão a partir da capacidade individual de movimento. Em outros termos, seria através de uma micropolítica ativa, pertinente a cada ação diária, que efeitos de transformação coletiva tornam-se alcançáveis. E com essa transformação, novos modos de vida também são criados.

Partindo do "ninho de palavras-alma", um ninho fertilizado pelo "ar do tempo", na língua guarani, para pensar sobre a garganta, a autora atribui mais uma camada de sentido ao corpo permeado por vibrações (ROLNIK, 2018, p.21). Nosso corpo, atravessado por essa perspectiva, consistiria em um abrigo de germes de vida, embriões de outros mundos, gerados pela nossa existência de forma "extrapessoal" - a ideia de um "corpo-expressão" que reage a um corpo-coletivo.

### **corpo-máquina-individual-cartesiano**

*versus*

### **corpo-expressão-coletivo-decolonial**

Seguindo o exercício de convocar visões de cosmologias não eurocêntricas para uma ampliação do entendimento do corpo, trago a contribuição do povo Yanomami que entende o conhecimento por meio da experiência de vida do corpo. Diferente de nós, povos ocidentais e ocidentalizados, que precisamos ter o conhecimento fixado em livros para evitar o esquecimento – as páginas de texto que Davi Kopenawa chama de "peles de imagens"<sup>8</sup> –, o pensamento yanomami está gravado na memória ancestral desta população. Tendo a oralidade como meio de difusão dos saberes através de uma experiência física, corporificada – corpo, fala e gestos –, o conhecimento permanece vivo e em movimento, sendo atualizado junto ao próprio território. Como relatado de forma simbólica no livro *A Queda do Céu*, é possível encontrar palavras e cantos em árvores onde "*seus troncos são cobertos de lábios*" e como as árvores são tantas, as bocas que nelas existem se proliferam e assim "*suas palavras não se repetem jamais*" (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p.114).

Por esse prisma, o conhecimento está marcado na pele de todas as formas de vida que fazem parte dessa etnia. Kopenawa oferece a noção de que a pele não permeia uma relação de essência e aparência, mas é em si mesma a própria existência, acontecendo não apenas na individualidade de cada corpo, mas na dimensão coletiva das interações com o mundo.

A pele, tecido comum com suas concentrações singulares, desenvolve a sensibilidade. Ela estremece, exprime, respira, escuta, vê, ama e se deixa amar, recebe, recua, eriça-se do horror, cobre-se de fissuras, rubores, feridas da alma. (SERRES, 2001, p.47)

Este coletivo é composto não só por indivíduos, mas também pelo território e pela comunidade que vive junto, entendendo por esses viventes também as árvores, os animais, as montanhas, os rios e etc. Formando um corpo único que precisa conviver e se relacionar de modo a manter-se em vida.

Este breve contato com as visões de mundo guarani e yanomami oferece à pesquisa uma nova lente que acredito ajudar no entendimento de conceitos que desafiam o status-quo, propondo uma desconstrução do olhar cartesiano estabelecido na Modernidade sobre a individualidade.

Em outra chave, mas dialogando com a necessidade de nos relacionarmos com a vida a partir de outros sentidos, Donna Haraway se indaga sobre os motivos dos nossos corpos se encerrarem na pele ou, na melhor das hipóteses, apenas incluírem outros seres encapsulados pela pele<sup>9</sup>. Entendo esse questionamento como uma oportunidade de quebra da prepotência da sociedade ocidental contemporânea, que assume os sujeitos enquanto entidades fechadas em unidades, onde o mundo parece ter sido feito para atendê-la. Escolhendo seguir com a fissura desse ideal antropocêntrico, o que emerge é o seu avesso: , nosso corpo é parte de um corpo vivo maior, como já dito por Rolnik, afetado por outros corpos passados e presentes, corpos humanos e não humanos que formam nosso ser. Um sujeito múltiplo, "complexo, contraditório, estruturante e estruturado"<sup>10</sup> (HARAWAY, 2009, p.30), dotado de saberes decorrentes de uma experiência coletiva e que possui uma visão, defendida por Haraway como ativa, visionária e objetiva, uma que possa atribuir o mesmo valor ao imaginário e ao racional.

Sara Ahmed e Jackie Stacey no livro *Thinking Through the Skin*<sup>11</sup> trazem uma reflexão de alargamento desse sujeito para a pele como uma interface carnal entre corpos e mundos. Acredito que escolher abordar a existência através da pele ao invés do corpo, evita a necessidade de defesa do corpo para além de um objeto do pensamento, conceito cartesiano intrínseco na sociedade ocidental.

Chego assim a uma ideia de *inter incorporação*<sup>12</sup>, na qual a reciprocidade do toque é o que está em voga. Uma vez que tocamos e somos tocadas de volta, a pele constitui ao mesmo tempo a experiência mais

íntima e mais pública, marcada por questões de gênero, por histórias nacionais e tragédias raciais carregadas de muita dor, mas também de inúmeras conquistas ainda por vir.

O autor José Gil reforça em seu texto *Abrir o Corpo* que a única possibilidade de percepção do mundo está na interface de interação entre o interior e exterior, onde a noção de “sujeito perceptivo estável, como um ponto de vista fixo e, em si, imóvel face ao mundo, é uma ficção.” (GIL, 2004 p.16). Isso porque se o ponto de vista fosse apenas exterior, não haveria um ponto cego e se fosse apenas interior este não possuiria extensão, pois não seria possível se localizar no espaço.

Não se trata de negar o indivíduo, mas sim entendê-lo como um corpo relacional, pulsional, desejante e político, que carrega em si uma ancestralidade, a herança dos nossos mortos e marcas da cultura. Cada ser possui uma consciência intencional, cuja estrutura é intervalar sendo justamente nesses intervalos que acontece o avesso da intencionalidade (GIL, 2004).

Gil traz a ideia de que existe uma inteligência no corpo desconhecida pela razão, que acontece exatamente onde a mente perde o domínio de controle. Essa noção pode ser observada através do movimento do corpo, que, para se dar, necessita de uma junção de forças opostas. Pela mobilização de intencionalidade, o corpo aciona uma musculatura de resistência, dando assim sustentação e projeção à ação, o que o dançarino e professor Klauss Vianna nomeava como *contra-intenção*<sup>13</sup>.

O entendimento de que existem respostas físicas que ultrapassam a intenção colocada, muda a consciência corporal. Essas inteligências escondidas podem ser ilustradas por meio da dança de “contato-improvisação”, que se dá sem coreografia pré determinada, onde os movimentos são despertados pelo estímulo do outro, numa sequência de ação e reação em que os corpos entram numa espécie de osmose. Um fluxo de movimentos intensos suscitados para além da intenção dos dançarinos, criando um campo de hiperexcitabilidade entre eles. E é nessa zona de interlocução onde o corpo contamina e é contaminado por afetos, num contágio de inconscientes, que:

A pele sobre si mesma adquire consciência, também sobre a mucosa e a mucosa sobre si mesma. Sem dobra, sem contato de si sobre si mesmo, não haveria verdadeiramente sentido íntimo, nem corpo próprio, muito menos cenestesia, tampouco verdadeiramente esquema corporal; viveríamos sem consciência; apagados, prestes a desaparecer. (SERRES, 2002, p.6)

Como já colocado anteriormente, a percepção não se dá nem no espaço interior nem no exterior, mas nessa interface de troca: no entre. Um corpo inteiro coberto por pele capaz de enxergar, escutar e integrar com o mundo. Para José Gil (2004), a pele é esse imenso e único órgão sensível que possui a capacidade de alcançar uma percepção maior que todos os outros órgãos. Um órgão que tem a importante função de proteger, mas também de expor e relacionar. Assim, essa cobertura epidérmica passa a existir como um limite elástico de troca com o entorno: “um corpo é esse pelo quê, como quê e em quê tudo acontece: tudo sobrevém, tudo se produz num gesto, numa inflexão, numa emoção ou na erupção da pele (...)” (NANCY, 2015, p.8)

Este corpo aberto a se relacionar é em si uma matéria fluida carregada de significados em constante reinvenção, como Judith Butler ressalta: “as pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos” (BUTLER, 2019, p. 216). Algo que pode até parecer contraditório com a condução deste capítulo até então, mas que aparece por efetuar um desvio propositivo, já que Butler evoca um elemento de extrema importância para o entendimento do corpo: a construção social e o domínio do sujeito. Trazer a autora para a discussão é também uma vontade de me articular com o seu debate sobre o aprisionamento dos corpos em lugares pré determinados pela sociedade. Um exemplo categórico se apresenta na comum expectativa social de que um corpo que nasce com órgãos sexuais femininos tenha, necessariamente, a obrigação de se comportar como uma mulher heteronormativa com vocação para maternidade.

Por esse e outros motivos, Butler considera que as pessoas devem ser ativas na tarefa de construção de suas existências, um *corpo-matéria* em constante formação, com densidades e texturas da ordem do desejo. Isso porque, segundo a autora, “esse corpo não é apenas matéria, ele é uma materialização contínua e incessante de possibilidades.” (BUTLER, 2015, p.226)

Para este corpo não se deixar moldar pela sociedade e ser protagonista da sua própria forma, faz-se necessário um exercício de expansão do que Judith Butler (2015) compreende por “doutrinas de compressão do limite do corpo”. No entanto, alguém que tensiona os limites das fronteiras sociais estaria desonrando os sistemas de higienização imperativos à uma sociedade heteronormativa. O corpo que se desafia na libertação das normas de comportamento será apontado como errado, louco e até mesmo apontado como uma ameaça perante aos outros corpos.

Como vimos, neste processo o corpo foi progressivamente politizado, desnaturalizado e redefinido como o “outro”, o objeto limite da disciplina social. Deste modo, o nascimento do corpo no século XVII também marcou seu fim, uma vez que o conceito de corpo deixaria de definir uma realidade orgânica específica e se tornaria, em vez disso, um significante das relações de classe e das fronteiras movediças, continuamente redesenhadas, que essas relações produzem no mapa da exploração humana (FEDERICI, 2017, p.284).

O corpo da mulher encontra-se dentro dessa sociedade antropo-falo-ego-logocêntrica<sup>14</sup> objetificado, fetichizado, dominado e até comercializado. Nesta pesquisa, o corpo investigado se compromete a questionar e recusar esse lugar ao não se colocar a serviço de qualquer representação, configurando-se como a própria ação.

Viviane Matesco traz em sua pesquisa a noção de que na arte criou-se por muito tempo a imagem de um corpo idealizado e que a quebra do espelho trouxe a presença concomitante do corpo como sujeito e objeto. Em suas palavras:

Desse modo, exhibir seria o contrário de representar (...) O debate do corpo como objeto de arte centra-se na impossibilidade de representação, pois se tiraria o "re" da representação, restando a apresentação.(...) o corpo é tomado como elemento do processo artístico (MATESCO, 2009)

Embebida por esses pensamentos, reforço a prerrogativa desta pesquisa de ultrapassar as dualidades do pensamento ocidental de um corpo subjugado ao espírito:

Eros e Tânatos, matéria e espírito, aparência e essência, corpo e mente, sensível e inteligível, categorias criadas pelo homem que informaram e geraram as concepções de corpo, imagem e representação no Ocidente. (MATESCO, 2009)

Com sua crueza não idealizada, contornos reais, volume, densidade e texturas, o corpo desta pesquisa molda a matéria e se deixa moldar num trabalho compartilhado entre a presença do corpo e as propriedades dos materiais escultóricos. Processo este que se dá através do contato físico direto como uma força concreta entre o corpo e a matéria, uma ação na qual o corpo se apresenta em interação com a substância.

**Contato Corpo-Matéria.** Gestos escultóricos que atuam num campo ampliado da arte, ou por melhor dizer, num campo íntimo e sutil, criando uma aproximação de corpos. Corpo entendido como existência, como matéria vivente relacional dotada de “saberes localizados”<sup>15</sup>, antes entendidos como magia. O corpo como matéria e matéria como corpo, sujeito e objeto que compartilham o mesmo espaço. Contato Corpo-Corpo.

## 1.2. **Práxis: *Lasting Leaves e Lasting Lives* em contato com Alina Szapocznikow**

Uma cultura de bactérias, leveduras e micro-organismos inofensivos intitulada biofilme (SCOBY<sup>16</sup>), material celular milenar proveniente da bebida probiótica Kombucha é matéria prima das primeiras experimentações plásticas desta pesquisa iniciada em 2015.

As séries de trabalho *Lasting Leaves* e *Lasting Lives*, investigam e expandem a capacidade do biofilme de reter memórias visuais e tácteis ao capturar texturas e formas a partir de superfícies vivas, criando uma segunda pele com traços de sua história, experiências e/ou traumas.

FAÇA UMA PEGADA, todo mundo sabe o que é, todo mundo sabe como fazê-lo. Todo mundo, um dia ou outro, fazia isso, em pegadas ou em blocos de areia na praia, em dedos manchados de tinta ou esfregando moedas em uma folha de papel.

(...) cada impressão libera uma espécie paradoxal de eficiência ou magia - que, em particular, é tanto singular quanto corporal e universalizável como reprodução em série; o de produzir semelhanças extremas que não são mimese, mas duplicação; ou a de produzir essas semelhanças como negativas, contra-formadas, diferentes. No entanto, essa eficiência afeta alguns dos problemas mais fundamentais da hominização: o gesto técnico, a preocupação genealógica, o poder que as imagens têm para nos tocar, a invenção de uma memória de formas, o jogo cruel do desejo e do luto tudo isso em um contato triplo, por sua vez alegre ou doloroso, com a matéria, com a carne, com o desaparecimento. (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 9)<sup>17</sup>

A partir daqui, quando “natureza” for mencionada nesse texto, estarei trabalhando em sintonia à autoras como Donna Haraway ou pensadoras do ecofeminismo que tensionam as dualidades Natureza-Cultura, através de uma compreensão de indissociabilidade entre elas. Conectada a esse questionamento, a primeira série, *Lasting Leaves*, busca uma aproximação com elementos naturais pela incorporação da folha *Monstera Deliciosa*, popularmente conhecida como *costela-de-adão*.

O processo de criação neste trabalho se dá de forma muito intuitiva, no momento em que as bactérias e leveduras processam o chá e o açúcar utilizado para alimentá-las, e com isso formam uma nova “nata” no topo do líquido. Quando atingem uma espessura entendida como a ideal (Fig.3), o *biofilme* é retirado do container e colocado em contato direto com a folha de costela-de-adão, planificada em uma tábua de madeira (Fig.4). Nesse ponto, a composição do *biofilme* é de aproximadamente 90% água, e por esse motivo, tais elementos são colocados em um ambiente com desumidificador, protegido da entrada de insetos. Ali repousará por alguns dias, dependendo da umidade do clima durante aquele período específico e do local onde o trabalho está sendo realizado. Por um tempo, enquanto o material está desidratando, acontece a etapa na qual as texturas e relevos da folha da costela de adão são capturadas pelo *biofilme*, como um processo de gravura em que por fim, ele pode ser destacado da superfície vegetal. A última fase desta técnica é a higienização do material, para que a partir daí as decisões estéticas de possíveis manipulações possam ser tomadas.



Figura 3

Imagem da fermentação da bebida Kombucha, 2014.  
Disponível em: <https://ideas.ted.com/tag/biocouture/>



Figura 4

Imagens do filme processual da série *Lasting Leaves*<sup>18</sup>, 2016.  
Fonte: arquivo Liana Nigri

Este método foi repetido por inúmeras vezes desde então e até hoje foram 30 obras da série concluídas (Fig.5). Por se tratar de um material vivo, é importante que seja absorvido no processo um certo grau de imprevisibilidade. Para ilustrar, houve uma única vez em que o *biofilme*, além de reter as texturas e relevos da costela-de-adão, imprimiu também uma mudança de tonalidade, que se manifestou como um escurecimento no tecido (Fig.6). Uma das possíveis justificativas para isso ter acontecido pode estar na presença de algum teor de ferro mais elevado na terra onde a planta se desenvolveu, e que ele tenha sido ativado em sua superfície, resultando na oxidação do *biofilme*.

Figura 5



Instalação de obras da série *Lasting Leaves*, 2017.

Fonte: arquivo Liana Nigri

Figura 6



*Adão*, 2016. Obra que sofreu um escurecimento durante a captura de texturas.  
Fonte: arquivo Liana Nigri

A segunda série de trabalhos *Lasting Lives* conduz o trabalho do reino vegetal ao animal e a partir dela começam estudos com o corpo humano. O primeiro teste foi feito num contato direto do *biofilme* com meu corpo, quando me mantive em posição meditativa por 5 horas, o material foi capaz de moldar a topografia, mas não tanto as texturas. E além disso, a pele teve uma reação alérgica pela acidez do *Kombucha* (Fig.7).

Figura 7



Primeiros experimentos de gravação do corpo da série *Lasting Lives* através do contato direto com a pele, 2016.

Fonte: arquivo Liana Nigri

Por meio dessa experiência foi entendida a necessidade de tirar molde dos bustos para transformá-los em peças de gesso, sobre as quais o método de transferência poderia ser realizado de forma menos agressiva à pele. O processo então passa a ser feito com um material odontológico não nocivo à pele chamado alginato, que captura o negativo para só depois ser feito o positivo de gesso (Fig.8). Em seguida, a forma e textura são transferidas para o *biofilme* (Fig. 9).

São por essas tentativas que dou início a uma aprendizagem sobre técnicas de escultura e com elas, um novo interesse sobre a captura fidedigna de fragmentos do corpo começa a despontar. Este estágio de moldes, forma e contraforma, que poderia ser meramente processual, se transforma, neste momento em questão, no meu novo foco de estudo.



Figura 8

Imagem processual dos vários moldes de bustos de mulheres.

Fonte: arquivo Liana Nigri

Obra *Lasting Life* nº06, 2018.

Fonte: arquivo Liana Nigri



Figura 9

De forma similar, me sinto próxima da artista Alina Szapocznikow quando ela situa esses experimentos de contato corpo-matéria, em sua prática, como a vontade de fixar a impermanência do corpo através de suas peças escultóricas. (Fig.10)



Imagens processuais da artista Alina Szapocznikow tirando moldes do corpo de seu filho.  
Fonte: Piotr Stanistawski.

Em *Auto-Retrato*, da série *Herbarium* – a mais extensa e importante que Alina Szapocznikow produziu antes de seu falecimento prematuro –, a artista representa a si mesma como um corpo vazio, comprimido e fragmentado, mas que ainda assim possui dentro de si delicadezas singulares. (Fig.11)



Figura 11

Obra da artista Alina Szapocznikow *Auto-Retrato* da série *Herbarium*. Paris, 1971. Fotografia de Bartek Buško.

Fonte: Galerie Loevenbruck

Artista polonesa de família judia, nascida em 1926 e sobrevivente do holocausto, inicia sua formação em escultura na cidade de Praga, depois em Paris, onde dá seguimento aos seus estudos. Com uma biografia permeada por fragilidades corporais, sofreu ainda jovem de tuberculose e em 1973, vítima de um câncer de mama que se espalhou para os seus ossos, tem sua vida encerrada. Por essa trajetória, já é possível imaginar que sua relação com o corpo seria no mínimo intensa, não à toa em todo o seu percurso artístico o corpo se faz presente enquanto linguagem, em especial o feminino, no qual o seu próprio corpo também se tornou um campo fértil de investigação.

Nesse sentido, a obra *Perna* (1962) é considerada um ponto de transição em sua produção por usar pela primeira vez um molde extraído diretamente de seu corpo, começando assim uma extensa experimentação em seu processo escultórico. Esta obra não apenas traz uma novidade em sua feitura, mas traz também o gesto genuíno de desafiar a entidade do corpo humano, gerando sensações diversas no âmbito do carnal, entre elas o erotismo, a apreciação da anatomia e também a morbidez.

Quase 10 anos depois desse trabalho, Alina Szapocznikow dá início à série *Herbarium*, que consiste em moldes extraídos de partes do corpo. É a partir destes negativos em gesso que são criados positivos em poliéster, que logo na sequência são esticados e aplicados a bases planas de madeira. Nestas obras a efemeridade, impermanência e vulnerabilidade humana são sentidas com a mesma potência de sua presença, memória e singularidade. Pois na possível violência contida na representação destes corpos de aparência fragmentada, existem inúmeros traços de suas individualidades, obviamente com um alto teor de finitude, mas com a vivacidade de identificação desses seres. Observa-se assim que a força da obra *Auto-Retrato* está abrigada exatamente no contraste entre a vida e a morte.

Nas palavras da artista, retiradas do livro de Elena Filipovic:

Quero exaltar o efêmero nas dobras de nosso corpo,  
nas marcas de nossa passagem.

Através de moldes do corpo, tento fixar em poliéster transparente os momentos fugazes da vida, seus paradoxos e absurdos. Meu trabalho é difícil, como uma sensação que é sentida de maneira muito imediata e difusa, se frequentemente resistente à identificação. Muitas vezes, tudo está confuso, a situação é ambígua e os limites sensoriais são apagados.

Apesar de tudo, insisto em tentar fixar em resina os vestígios de nosso corpo: estou convencida de que, de todas as manifestações do efêmero, o corpo humano é o mais vulnerável, a única fonte de toda alegria, sofrimento e verdade, por sua nudez essencial, tão inevitável quanto inadmissível em qualquer nível consciente.<sup>19</sup>

Alina Szapocznikow

(SZAPOCZNIKOW apud FILIPOVIC, 2011, p.28)

Após esse preâmbulo pelas obras e vivências de Alina Szapocznikow, retorno ao meu próprio processo artístico, mais especificamente em *Lasting Lives*. Nas palavras da artista sublinhadas por Filipovic, encontrei uma ressonância para elaborar sobre o desejo de captura e transferência que se materializam na minha prática a partir dos estudos e técnicas desenvolvidos com o biofilme ao longo dessa série. Com elas começo a enxergar a primeira obra do busto como uma necessidade carnal de transferência sentida na pele através de um contato direto, íntimo e excessivo com o material de pesquisa (Fig.12).

Figura 12



Obra *Eva em biofilme*, 2016.

Fonte: arquivo Liana Nigri

### 1.3. Biofilme: matéria-pele

Tendo compartilhado parte da experiência da minha prática com o biofilme, assim como as repercussões provocadas por sua materialidade, intuo que seja interessante voltar um pouco atrás, dedicando um momento de atenção às características e nuances deste suporte-pele.

Com um processo de materialização decorrente da fermentação de chá, o biofilme possui tonalidades que remetem à natureza morta e à própria pele humana, possuindo também maleabilidade e fluidez, elementos de porosidade importantes para essa pesquisa. Além desses atributos, essa espécie de película, por assim dizer, também atravessa constantes transformações, em razão de sua alta sensibilidade à radiação e umidade.

O biofilme é uma matéria viva, e trabalhar com ela obrigatoriamente determina uma complexidade na repetição de processos e resultados previamente alcançados e, claro, uma ainda maior dificuldade na conservação dos efeitos desejados. Por isso, a própria investigação me conduziu a parcerias com biólogos e cientistas, que logo se mostraram pessoas essenciais para o seguimento desta pesquisa.

A primeira contribuição do Dr. Flavio Alves Lara, microbiologista celular da Fiocruz, foi uma visita ao ateliê em 2017 cujo objetivo era entender e mapear possíveis formas de se evitar a propagação dos diferentes tipos de mofos que passaram a incorporar algumas obras. Posteriormente, algumas amostras do biofilme foram levadas para análise em microscópio na Instituição Oswaldo Cruz (Fig.13), onde se confirmou que essa matéria é formada por açúcar e gordura em sua composição. Tal fato significa um grande desafio em termos de preservação, e por esse motivo, o Dr. Flavio Lara indicou que fosse incluído no processo, um tipo de selagem da pele.

A partir desse momento, ele conduziu o projeto ao departamento de Anatomia da UFRJ, onde seria testado um processo de conservação chamado *plastinação*. Dali em diante os testes contaram com a coordenação do professor Marcos Santos e execução do técnico Almir Lobo da Silva. Criado pelo artista e cientista Gunther Von Hagens em 1977, a *plastinação* é o procedimento de preservação de matéria biológica, que consiste em extrair os líquidos corporais, tais como a água e os lípidos, através de métodos químicos (acetona 100%), para substituí-los por resinas elásticas de silicone e rígidas epóxicas.

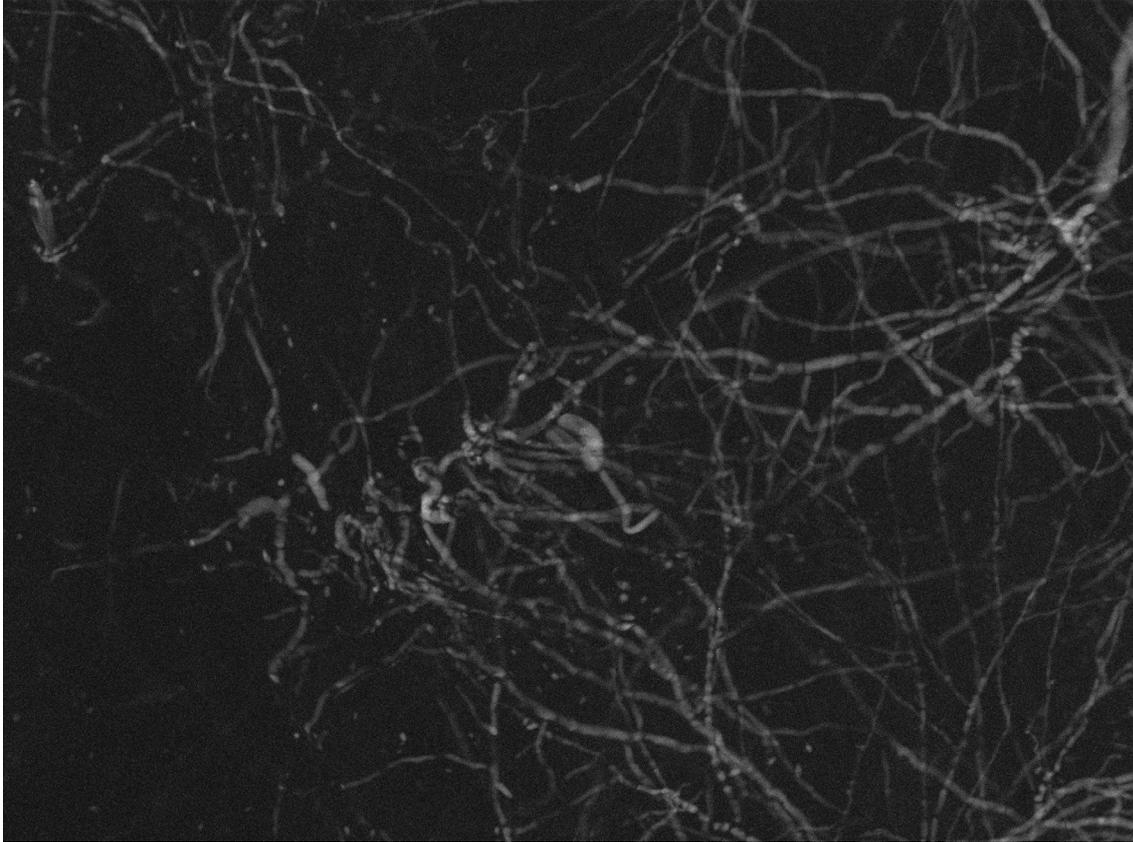


Figura 13

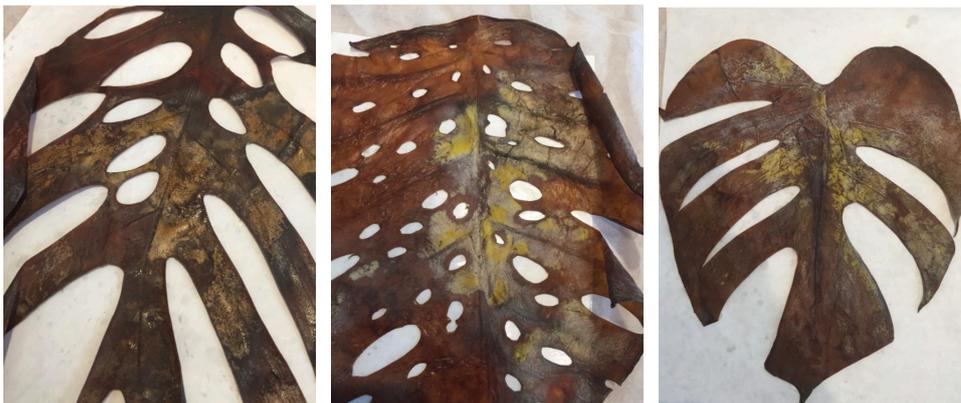
Imagem de microscopia de fluorescência do material *biofilme*, 2017.  
Fonte: arquivo Liana Nigri

Esta técnica tem numerosas vantagens, tanto na conservação dos corpos, como na textura, coloração e na aproximação ao estado real, proporcionando uma boa manipulação da matéria, sem que haja a necessidade de manutenção. A única diferença notada em comparação ao biofilme sem procedimentos químicos de preservação é uma certa oleosidade e um baixo nível de enrijecimento, o que não compromete o resultado.

Afinal, levando em conta essas considerações, posso dizer que o biofilme respondeu muito bem ao processo, tendo apenas 1 leva composta por 3 trabalhos que foram afetados com uma mudança de coloração. As manchas amarelas (Fig.14) que erupcionaram na superfície da película orgânica foram avaliadas pelo técnico Almir da Silva como uma falha no tempo em que a obra repousou no banho de acetona.

Além disso, após as primeiras experimentações, uma das etapas foi aprimorada em termos de acabamento: a última das três aplicações de resinas passou a ser aplicada com aerosol, ao invés do pincel utilizado nas primeiras tentativas, de modo que a superfície fosse preenchida sem que as marcas das pinceladas fossem impressas.

Figura 14



Imagens de *biofilme* manchados após erro de plastinação, 2017.

Fonte: arquivo Liana Nigri

Ainda em 2017, tive a oportunidade de experienciar uma outra aproximação com o campo da ciência. Dessa vez por intermédio do IDOR, Instituto D'Or de Ensino e Pesquisa, que através da *ArtBio2020* convidou cinco artistas visuais para tecer um diálogo com cientistas, fomentando assim a criação artística a partir do imaginário científico, bem como a sensibilização da sociedade para a importância da ciência e da arte. Neste momento, o trabalho volta às lentes do microscópio para uma investigação visual de diferentes estados do biofilme: molhado, desidratado, semi desidratado e *plastinado* (Fig.15).

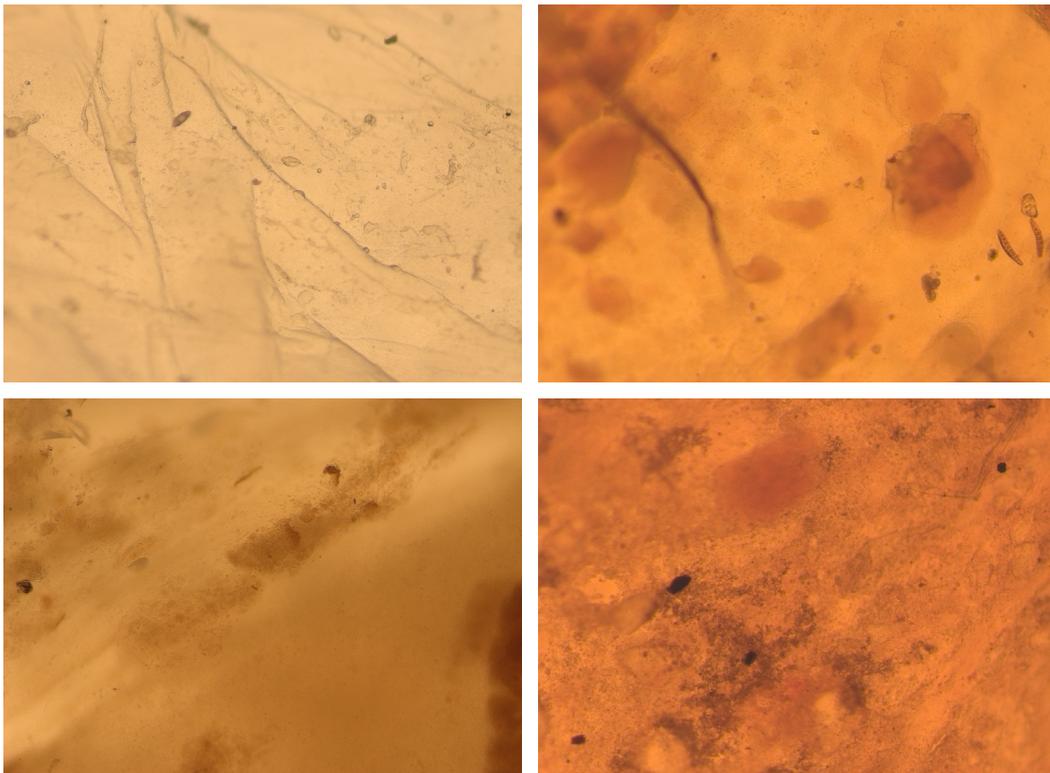


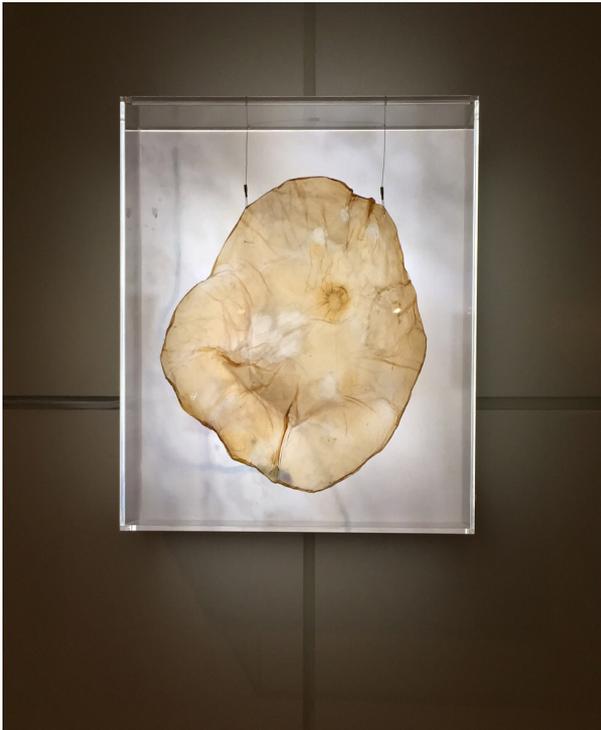
Figura 15

Imagens microscópicas do *biofilme* em diferentes estados, 2018.

Fonte: arquivo Liana Nigri

Ao final dessa experiência foi produzida a obra *Enlightenment*, adquirida para a coleção do instituto (Fig.16). A peça é composta por uma caixa de luz de acrílico onde o molde de um seio em biofilme flutua à frente de sua própria imagem microscópica. A conceituação dessa obra foi inspirada pela pesquisa do IDOR de transformar a pele humana *in vitro* em uma superfície sensível, preenchendo esse tecido de sensações e estímulos.

Figura 16.1



Obra *Enlightenment*, 2017.  
Fonte: arquivo Liana Nigri

Figura 16.2



Como mencionei anteriormente, as séries *Lasting Leaves* e *Lasting Lives* nascem da curiosidade pelo biofilme. Foram as qualidades dessa matéria viva que geraram as experimentações plásticas decorrentes. Depois de aproximadamente quatro anos pesquisando, entendendo suas características e dificuldades de conservação, algumas perguntas passaram a me rondar: faz sentido usar uma matéria viva para posteriormente injetar resinas a fim de paralisar seu estado natural de interação com o mundo? Sua deterioração ou transformações alteram a potência das obras?

Essas perguntas estão propositalmente em aberto. Não pretendo respondê-las. Meu desejo é que parem e adquiram porosidade, para que a partir delas outros movimentos sejam iniciados. Para mim, essas questões ecoam conflitos necessários dentro da prática artística, e fazem parte de um constante pensar e repensar as escolhas traçadas. No entanto, mesmo que o intuito não seja de resolução, seguirei em frente a partir do contato com a artista Eva Hesse. Diante de suas próprias indagações tentarei responder as minhas. Friso o tentar, porque a tentativa é o método regente das experimentações. Seja no campo das artes ou das ciências. Arte-ciência. Natureza-cultura. Corpo-matéria.

#### **1.4. Bioarte: contato com Eva Hesse**

Uma aproximação com Eva Hesse, assim como as tentativas acima elaboradas de mergulho nos questionamentos sobre os limites de uma arte que interage com o vivo, reflete também no diálogo da minha própria trajetória artística com o que se pode entender como *bioarte*. Por essas razões, e por entender que esse é um campo relativamente novo nas pesquisas em arte, traçarei um percurso que tentará conceituá-lo, mas também tensionar-lo à procura de suas brechas, espaços onde podemos alojar nossas dúvidas, deixando que elas respirem um oxigênio necessário para se manterem em movimento.

Bioarte, em termos metodológicos, consiste em uma prática artística que habita a prerrogativa de uma aproximação direta entre arte e ciência, utilizando essencialmente matérias vivas para experimentações plásticas e/ou conceituais. Os repertórios dos considerados bioartistas em geral consistem em flertes com engenharia genética, clonagem, células, moléculas de DNA e tecidos vivos.

Essa categorização de bioarte é questionável uma vez que compreendemos em todo material algum nível de vida. Assim, criar essa separação onde uma bactéria é um elemento vivo e uma montanha não, passa a ser apenas uma questão de referência temporal. Georges Didi-Huberman (2009), em seu livro *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura* promove uma reflexão em torno de diversas questões pertinentes à essa pesquisa, mas ressalto o trecho em que o autor faz referência à Giuseppe Penone. Nas palavras do artista, que oferecem um exercício de perspectiva interessante nesse sentido:

Ao meu ver todos os elementos são fluidos. A própria pedra é fluida: uma montanha se desagrega, torna-se areia. É unicamente uma questão de tempo. É a curta duração de nossa existência que nos faz qualificar como “duro” ou “mole” esse ou aquele material. O tempo desestabiliza esses critérios. A escultura baseia-se na aproximação de um elemento duro a um elemento maleável - aqui o formão que penetra a madeira. O que precisamente me faz considerar esse aspecto das coisas, para circunscrever o problema. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.50)<sup>21</sup>

No meu caso, me aproximo da bioarte através do biofilme e da possibilidade de acompanhar desde o início o seu processo de fermentação, assim como o crescimento desta matéria, construindo uma agência conjunta às leveduras e microrganismos, na qual consigo inclusive alterar sua dimensão e espessura. No entanto, as dificuldades em relação à manutenção das obras e as inúmeras perdas de material levaram às soluções de conservação descritas anteriormente. São elas que abrem as questões que abordo aqui, porque foram as inquietações sobre o sentido de trabalhar com uma matéria viva que teria seu ciclo de vida interrompido por produtos químicos, que criaram uma pausa nessas experimentações, me levando a refletir sobre a produção de arte instável e efêmera.

Tudo envelhece e não acho que as obras de arte  
devam ser diferentes de todo o resto.

Eva Hesse

Essas são palavras da artista Eva Hesse. Artista nascida em 1936 na Alemanha nazista, com apenas 2 anos de idade foge com a irmã mais velha do holocausto. Após quase seis meses de separação, a família consegue se reunir novamente, momento em que se mudam brevemente para a Inglaterra, estabelecendo, tempos depois, moradia definitiva nos Estados Unidos. É nesse país que a artista morre precocemente aos 34 anos de idade, em razão de um tumor cerebral. Apesar de sua vida curta, Hesse desenvolveu um trabalho pioneiro com látex, fibra de vidro e plásticos, podendo ser considerada como uma das precursoras de um dos movimentos pós-minimalistas.

Eva Hesse tinha total consciência da impermanência dos trabalhos que desenvolvia, mesmo que em seus escritos, ela mencione algum sentimento de culpa envolvendo as transformações que ocorreriam. A obra *Expanded Expansion* (Fig. 17), por exemplo, iniciada em 1969 – um ano antes de seu falecimento – composta por painéis de látex em traves de fibra de vidro, traz o que a artista chama de uma confusão pela banalidade de sua proposta, mas que, por sua dimensão e repetição, criam uma relação espacial com a materialidade da borracha natural.

Em seus registros, Hesse entende essa obra como inacabada, pois seu desejo era continuar desenvolvendo o trabalho até o ponto em que a quantidade de painéis aumentasse o suficiente para se sustentar em pé, criando assim uma relação mais intensa com o ambiente, ao invés de permanecer apoiada na parede como uma cortina. Acometida pela doença, a artista não conseguiu dar seguimento ao que pretendia.

Na conferência *The Object in Transition: A Cross Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art*<sup>22</sup>, promovida pelo Getty Conservation Institute em 2008, as palestrantes falam sobre as dificuldades filosóficas e técnicas de expor essa obra. O que seria mais importante: mostrar a original, assumindo sua impermanência e marcas do tempo, quebrando assim o lugar imaculado e purista da arte, ou refazer a obra, revivendo os atributos lançados e descritos pela artista?



Figura 17



Figura 18

Obra *Expanded Expansion* de Eva Hesse, a primeira em 1969 e a segunda em 2008.  
Fonte: Solomon R. Guggenheim Foundation, New York

No final de 2007 foi feita uma cópia da obra com a supervisão de Doug Johns, assistente de Eva Hesse em 1969, para fins de estudo. É importante marcar que esta não é considerada uma réplica cujo fim consista em substituir a obra original, mas um modelo (*mock-up*) para experimentar as propriedades iniciais da obra. Em 2008, durante a conferência, esta cópia foi instalada junto a duas sessões da obra original, tentando assim travar uma combinação de percepções complementares. Nesse sentido, a respeito de como lidar com questões tão complexas dentro do campo da arte contemporânea, acabam sendo suscitadas mais perguntas do que respostas.

Com o prisma da complexidade despertada em relação à obra de Hesse, entendo por minha vez que a conservação não deva ocupar o lugar de uma preocupação inicial de artistas. Já que muitas vezes esse tipo de receio torna-se capaz de roubar para si toda a energia de pesquisa. No entanto, é inevitável que se apresente, mas nesse ponto, defendo que ela aconteça em decorrência da prática em suas múltiplas experimentações, com possibilidades diversas que escapam às categorizações de certo ou errado, e que por fim, envolvem outras áreas ligadas à arte. Ou até mesmo a ciência, como se apreende de forma mais pragmática no campo da bioarte. De todo modo, tanto para um lado, como para o outro, que o vivo possa se manifestar como um universo sempre apto às surpresas e imprevisibilidades capazes de nos desestabilizar, sejam elas fortuitas ou não.



## notas

5 FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, As heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013, p. 7.

6 Conceito criado por Michel Foucault. O termo foi publicado pela primeira vez em 1976 no livro **História da Sexualidade**.

7 Termo retirado da passagem de Deleuze & Guattari trazida por Suely Rolnik: “O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir que o corta e o recorta à sua maneira. A grandeza de uma filosofia avalia-se pela natureza dos acontecimentos aos quais seus conceitos nos convocam. Eles são centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros. É por isso que tudo ressoa, em vez de encadear-se ou de corresponder uns aos outros.” ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018, p. 19. E-book.

8 KOPENAWA, David.; BRUCE, Albert. “*Eu não vi as coisas de que eu falo no papel dos livros nem em peles de imagens. Meu papel está dentro de mim e me foi transmitido pelas palavras dos meus maiores.*” e “*Os Yanomami chamam as páginas escritas e, de modo mais geral, os documentos impressos contendo ilustrações (revistas, livros, jornais) de utupa siki (“peles de imagens”). Para o papel, utilizam a expressão papeo siki, “peles de papel”. Referem-se à escrita com termos que descrevem certos motivos de sua pintura corporal: oni (séries de traços curtos), turu (conjunto de pontos grossos) e yãikano (sinusoides). Escrever é, assim, “desenhar traços”, “desenhar pontos” ou “desenhar sinusoides”, e a escrita, tRë ã oni, é um “desenho de palavras”.*” **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 455 e p.610.

9 No original: “*Why should our bodies end at the skin, or include at best other beings encapsulated by skin?*” HARAWAY, Donna. **Simians, Cyborgs and women; the reinvention of nature**. Nova York: Routledge, 1991. p.178.

10 Haraway, Donna. **Saberes Localizados**: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Periódicos Sbu**, Unicamp, 1 jan. 2009. Cadernos Pagu (5), p. 30. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Último acesso em: 29 out. 2022.

11 AHMED, Sara.; STACEY, Jackie. **Thinking Through the Skin**. Londres: Routledge, 2001.

12 No original: “*Inter-embodiment, on the mode of being-with and being-for, where one touches and is touched by others*” AHMED, Sara.; STACEY, Jackie. **Thinking Through the Skin**. Londres: Routledge, 2001. p.16

13 NEVES, Neide. **Klauss, estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

14 “Qualifico de “antropo-falo-ego-logocêntrica” essa política reativa de produção do pensamento, regida pelo inconsciente colonial-capitalístico.” ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 edições, 2018. p.65 E-book.

15 HARAWAY, DONNA. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Periódicos Sbu**, Unicamp, 1 jan. 2009. Cadernos Pagu (5), p. 7-41. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Último acesso em: 29 out. 2022.

16 Para *Symbiotic Culture Of Bacteria and Yeast*. Em português: Cultura Simbiótica de Bactérias e Leveduras

17 Tradução livre. No original: “*Faire une empreinte, tout le monde sait ce que c’est, tout le monde sait faire. Tout le monde, un jour ou l’autre, l’a fait, en traces de pas ou en pâtés de sable sur la plage, en doigts tachés d’encre ou en frottages de monnaies sur une feuille de papier.*” “*Parce que chaque empreinte libère une espèce paradoxale d’efficacité ou de magie - celle, notamment, d’être à la fois singulière comme empreinte corporelle et universalisable comme reproduction sérielle; celle de produire des ressemblances extrêmes qui ne sont pas mimésis mais duplication; ou encore celle de produire ces ressemblances comme négatives, contre-formées, dissemblables. Or, une telle efficacité touche à quelques-uns des problèmes le plus fondamentaux de l’humanisation elle-même: le geste technique, le souci généalogique, le pouvoir qu’ont les images de nous toucher, l’invention d’une mémoire des formes, le jeu cruel du désir et du deuil - tout cela dans un triple contact, tour à tour joyeux ou douloureux, avec la matière, avec la chair, avec la disparition*” DIDI-HUBERMAN, Georges.; SEMI, Didier. **L’empreint**. Paris: Édition du Centre, 1997.

18 O vídeo com o processo de *Lasting Leaves* pode ser acessado em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ul7hqhH\\_SI&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=_ul7hqhH_SI&feature=youtu.be)

19 SZAPOCZNIKOW apud FILIPOVIC, 2011, p.28.

20 É possível conhecer mais sobre em: <https://www.artbiobrasil.org/>

21 DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 50.

22 A conferência está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=OHLb999NEB4>







## FormAÇÃO

Escolhi começar o capítulo anterior com um mergulho nos diferentes corpos-matérias que iniciaram essa pesquisa, assim como minhas primeiras inquietações acerca do vivo, e das práticas artísticas que não apenas se abrem para materiais orgânicos como suporte, mas que são profundamente contaminadas pela vida em si. A inseparabilidade do corpo na arte atuou como bússola inicial, e agora deixo que ela nos conduza até a outra parte do título desta investigação: *gestos de contato*.

Isso dito, anuncio que seguiremos guiadas por uma estrutura similar ao primeiro capítulo: começo com uma defesa conceitual sobre a escultura enquanto captura do encontro entre a artista e o material; o gesto como forma. E para tanto, abordo referências teóricas do campo da dança contemporânea e da consciência corporal.

Na sequência, teço costuras e suturas com outras artistas a partir de situações da minha pesquisa plástica. Uma delas descreve o *Laboratório experimental Corpo-Matéria* criado em parceria com a dançarina Maria Alice Poppe, que reafirma o quanto o processo de ação no qual a forma é criada tem tanta ou mais importância que o resultado final obtido.

Logo depois desse relato, trago a série de trabalhos *Contato*, iniciada em 2018 na floresta Amazônica, a qual costuro relações com a série *A Carne do Mar* de Brígida Baltar. Por fim, faço uma reflexão sobre a série de trabalhos *Vazante*, que revela o avesso do corpo íntimo de mulheres. Embalada por ela, chego à pesquisa da artista Juliana Cerqueira Leite.

Figura 19 (imagem de abertura de capítulo)  
Fotografia de Lucas Vaz. *Do corpo à terra*, Petrópolis, 2019.  
Performance de de Angel Vianna e Lydia Sebastiane.

Ressalto que todas as tentativas de elaboração que se desenham nas páginas a seguir, existem pela importância do *contato* para a minha própria existência: estar e entrar em contato é a maneira que encontro de criar interlocuções, por isso essa palavra se repete tanto no título, quanto nos subcapítulos que existem a partir dele. É através das interações de contato entre a minha pesquisa e as de outras artistas, que sinto o entendimento sobre a minha produção se ampliar, possibilitando assim um gesto que mira uma autorreflexão, mas que espero, possa também me transbordar.

## 2.1. Gesto de contato

Dentro da minha prática, a escultura acontece como o resultado de um desejo de encontro; uma forma fixada através da união do corpo com a matéria; uma intenção - nem sempre consciente - onde o gesto é materializado.

Os gestos e movimentos desdobrados pelos afetos de vitalidade não precisam ser explicados para serem compreendidos: contém em si o seu sentido e o seu dispositivo de decodificação (que não é senão o seu próprio desdobrar-se) (...) no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço. (...) o movimento é dançado quando “a ação exterior é subordinada ao sentimento interior. (GIL, 2002)

José Gil coloca a dança como uma externalização de movimentos internos que localizam-se fora do domínio da mente; movimentos do inconsciente percebidos pelo corpo, corpo este que irá reverberá-los até que se façam escutáveis por outros corpos. E assim como descrito no capítulo anterior, Gil traz novamente no livro *Movimento Total* a noção de um corpo aberto, mas desta vez a abertura é para o próprio corpo: “o corpo ‘abre-se’, os seus movimentos microscópicos ressoam a uma outra escala de consciência” (GIL, 2002, p.16).

Desafio-me então a pensar na escultura como uma possibilidade de dar volume ao movimento, tornando-se assim um modo de registro material de uma expressão corporal. A escultura passa a ser encarada como uma ação entre corpos, da artista e do material, entendendo ambos como matéria e corpo – *corpo-matéria*.

A escultura transformada em verbo é capaz de trazer em sua forma o ato de modelar o toque. Nessa nova gramática, a ação de esculpir se porta como protagonista e permanece impregnada no resultado formal. Um resultado que exprime o movimento dos corpos através de sua topografia, textura, marcas e fissuras.

Na intenção de compreender melhor o gesto, me aproximo da dança, arte que tem como matéria essencial o corpo. Sendo assim, o estudo e a poética que envolvem a dança contemporânea e a consciência corporal começam a transbordar essa escrita.

Pelo contato com essas novas influências reflexivas, encontro a *Eutonia*, técnica corporal somática desenvolvida pela professora Gerda Alexander (1908-1994), que opera como uma prática de percepção corporal habilitada para integrar a educação, a terapia e a arte, proporcionando em si a capacidade de escuta do corpo como um todo (físico-mental).

[A nomenclatura de *Eutonia*] (do grego eu = bom, justo, harmonioso e tônus - tônus, tensão) foi criada para expressar a ideia de uma tonicidade harmoniosamente equilibrada, em adaptação constante e ajustada ao estado ou à atividade do momento. (ALEXANDER, 1983. p.9)

Utilizo a dissertação de mestrado de Maria Thereza Frota Leão Feitosa, *Experiências em Eutonia – Interfaces de contato*, como interlocução do estudo da *Eutonia*. Feitosa aborda em seu texto uma distinção interessante entre tato e contato, proposta por Gerda Alexander, onde o tato se dá apenas na superfície e o contato, por sua vez, assume uma experiência apta a ultrapassar a fronteira da pele. Tal sensação acontece através da consciência de um “campo magnético perceptível e eletricamente mensurável do espaço que nos rodeia” (ALEXANDER, 1983, 18). Por essa perspectiva, Feitosa arrisca uma definição para contato: “tato mais algo mais” (FEITOSA, 2014, p.42).

É a pele que responde por essa qualidade viva do contato. Todo o nosso corpo, revestido por ela, estabelece contato com o ambiente. A pele, tal qual princípio de porosidade, ocupa um lugar de fronteira indiscernível entre interior e exterior: “A pele segue em sua continuidade corpo adentro, invaginando-se e revestindo-nos internamente.” (FROTA LEÃO FEITOSA, 2014, p.79). Mesmo que existam distinções de aspecto e de como pode ser nomeada, a pele não se finda, ela está por todo o corpo trazendo marcas do tempo e do uso, mas é sempre contínua.

A partir da *Eutonia*, cada pequena ação pode ser ocupada por inúmeras sensações. Para aguçar esse conhecimento, exercícios são propostos a fim de se criar uma nova percepção de diversas ações corriqueiras, como tocar e segurar. Nesse sentido, no simples gesto de segurar uma barra, por exemplo, seria possível observar inúmeros jeitos de posicionar a mão, variadas distinções de temperaturas e de esforço empregado, diferenças entre os dois lados do corpo, os sutis (ou não) movimentos que emergem, o apoio do chão quando ele existe, e outras tantas, quiçá infinitas, singularidades.

(...) contato consciente tem, sobre as mudanças no tônus, na circulação, e no metabolismo, uma influência mais forte do que a do tato. O contato dos pés no solo, o contato das mãos com um instrumento ou material (por exemplo, ao modelar) leva a uma harmonização de tensões emocionais. (ALEXANDER, 1983, p.19)

Adentrar tal campo de conhecimento faz com que cada toque do dedo no teclado, à medida em que digito essas letras, ganhe uma consciência para além do conteúdo escrito: o local onde me sento enquanto escrevo, as sensações corporais, dores no pescoço, pulsações diversas, o ritmo da respiração e todas as demais percepções que vão me alcançando, precisam ganhar espaço através das palavras neste parágrafo.

Em suas proposições, Gerda Alexander traz o entendimento de que não existe uma condição de total passividade no tônus muscular (“tonia”). Mesmo em estado de relaxamento, quando os músculos estão em descanso, ainda pode ser apreendido um grau de resistência. Em um corpo vivo, até quando não estão realizando uma atividade motora, os músculos estão sempre acordados, deixando assim a musculatura pronta para responder a qualquer chamado.

As observações de Alexander me fazem refletir que não há matéria inerte. A partir disso, pode-se pensar que toda escultura também possui algum nível de atividade: as matérias trabalham menos ou mais de acordo com suas propriedades e também em relação ao ambiente em que estão instaladas, mas estão sempre agindo e reagindo. Nesta perspectiva, são corpos vivos em um espaço também vivo.

A escultura na minha prática artística é a consequência e não a finalidade. O que busco é o gesto de modelar, o ato de criar intimidade com a matéria – uma dança de corpos que chega ao ponto de se misturar com a matéria, e se transformar através dela.

“(...) a mão, assim como o olhar, tem seus devaneios e suas poesia. Deveremos portanto descobrir os poemas do tato, os poemas da mão que amassa” (BACHELARD, 2019, p.67)

Quando a matéria em questão é a argila, existe uma camada ainda mais profunda nesse contato – algo que o estudo da *Eutonia* sugere conduzir a mergulhos intensos. A experiência do corpo, interpretada como uma linguagem, constrói “na modelagem túneis, canais de acesso a seres humanos (...) algo se move entre as camadas de minhas terras internas” (FROTA LEÃO FEITOSA, 2014, p.91). Ou seja, a ação do corpo ao modelar a argila já é um acontecimento para além do resultado da forma final.

Para ajudar a entender mais sobre essa matéria terra, Feitosa traz em sua dissertação uma descrição quase poética sobre a composição da argila:

Elas vêm da decomposição, durante milhões de anos, de rochas feldspáticas, muito frequente na crosta de nosso planeta. As classificadas como secundárias interessam mais, no contexto da modelagem, por sua maior plasticidade. Estas se formam longe da rocha mãe, pois viajam, sendo levadas pelo vento e pela água. A água que as leva pode estar na forma de rio, de chuva, de saudade de geleira ou iceberg. O vento que as leva pode trazer a areia. Uma partícula de argila é feita de moléculas de alumínio, sílica e água, portanto em sua composição encontramos: alumínio, silício, hidrogênio e oxigênio. As experiências de viagem tanto as deixam mais plásticas quanto impuras, pois ao longo do caminho podem misturar-se com outros materiais. São tão plásticas quando ainda cruas que, quando ressecadas, se voltamos a adicionar-lhes água recuperam sua plasticidade anterior, servindo à modelagem de novas formas. Ai que vontade de ser argila! (FROTA LEÃO FEITOSA, 2014, p.92)

Ser o material e ver o material com um ser é uma premissa da minha pesquisa, e é através das percepções sobre o contato trazidas neste capítulo que provooco o pensamento de uma *escultura aberta*, como diz Didi-Huberman (2009) em seu livro *Ser Crânio*, no qual dialoga com as obras de Giuseppe Penone como um adro, uma passagem, um espaço aberto e para isso “a inseparabilidade entre agente, ação e resultado” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.45).

Artista-escultor italiano, Giuseppe Penone já marcou presença neste texto e seguirá até o final nos acompanhando com suas reflexões sobre o gesto escultórico, e suas experiências sobre a matéria como corpo e o corpo como matéria. Apesar dele deixar registrado que seus escritos só fazem sentido quando existem ao lado de suas obras<sup>22</sup>, utilizarei seus conceitos e indagações como ferramentas essenciais para a construção teórica da minha prática artística.

Penone trabalha sobretudo a partir do desejo de uma relação igualitária entre sua existência e a dos materiais com os quais se relaciona, “O homem não é um espectador ou ator, mas simplesmente a natureza.” (PENONE, 2009, p.13)<sup>23</sup>. E assim como Gerda Alexander que aborda no estudo da *Eutonia* a consciência do contato do corpo com o chão, com as coisas que estão em volta, com as sensações das temperatu-

ras internas e externas, Penone elabora essa percepção em relação à ação, ao fazer escultórico:

Para fazer escultura, o escultor deve se deitar no chão, se deixando deslizar devagar e suavemente, pouco a pouco.

E então, esticado, ele pode concentrar sua atenção e esforços em seu corpo, o qual, pressionado contra a terra, permite que ele veja e sinta as coisas da terra; então pode esticar seus braços para apreciar completamente o frescor do chão e atingir o nível de calma que é preciso para produzir a escultura. Neste ponto, sua imobilidade torna-se a condição mais evidente e ativa; cada movimento, cada pensamento, cada desejo por movimento é supérfluo e indesejável neste estado de calma e de afundar vagaroso, sem convulsões cansativas e palavras e movimentos artificiais que somente provocariam o choque, retirando da condição felizmente alcançada.

O escultor penetra... e a linha do horizonte se aproxima dele. Quando finalmente, ele sente sua cabeça leve, o frio da terra corta-o pela metade e revela, com clareza e precisão, o ponto que separa a parte de seu corpo pertencente ao vazio do céu, daquela parte que pertence à plenitude da terra. É nesse momento que a escultura acontece. (PENONE, 2009, p.56)

Esculturas modeladas pelo toque, pelo gesto gravado na forma, esculturas que prolongam a memória de um encontro sentido, mas não visto entre corpo-matéria. Onde a mão deixou sua marca, fica o vazio de uma presença, e essa também se faz matéria. A escultura gestual está no resultado desses cheios e vazios criados pelo contato irreparável de corpos.

Ser escultura seria então ser pele? Seria, com mais precisão, ser uma pele capaz de atribuir a tudo que ela toca a relativa perenidade das impressões. Ora quando tocamos uma coisa com a mão, o lugar certo do contato se torna invisível (temos que tirar a mão para ver o que tocamos). Tal é o paradoxo próprio às imagens-contatos que produzem sua visibilidade no acontecimento de uma captura cega. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.67)

**FORMAÇÃO: a força da ação de formar.**

## 2.2 Laboratório experimental Corpo-Matéria: contato com Maria Alice Poppe

O *Laboratório experimental Corpo-Matéria* nasce do encontro com a dançarina Maria Alice Poppe<sup>24</sup>, dado a partir da disciplina *Conversas entre arte, clínica e cuidado*, ministrada pela professora Jessica Gogan no segundo semestre de 2020, no Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense, na qual Maria Alice Poppe participou de um dos encontros enquanto professora convidada.

O interesse pela pesquisa de Maria Alice Poppe se deu de forma imediata durante sua aula expositiva, e seguimos em contato com trocas periódicas para aprofundar uma relação entre nossas poéticas, que posteriormente pode ser apresentada no seminário *Laboratório do Sensível*<sup>25</sup>, promovido pelo Instituto Goethe em fevereiro de 2021, que convocou mulheres pesquisadoras de práticas estéticas, éticas e políticas em torno do ecofeminismo.

Para o evento, realizamos em parceria uma experiência chamada *Laboratório Experimental Corpo-Matéria*. Nela, convidamos o grupo de participantes inscritos para um mapeamento do corpo. Em seguida, propusemos uma partitura de ações de sensibilização do entorno das mãos, algo que poderia ser entendido como exercícios de materialização do movimento, criando assim uma “*matéria movente que sente*”, como foi colocado por Virna Bemvenuto, uma das participantes.

Confiro a este laboratório tamanha importância para a dissertação, pois ele marca um momento onde o trabalho acontece no gesto e em uma transformação de percepção através da matéria. O exercício é simples e inclui ações básicas de modelagem em argila, como: aquecer a massa retirando o ar, construir uma “minhoca”, depois uma esfera e por fim um cubo e nele deixar o registro da marca de uma mão. Na sequência, fazer uma segunda marcação a partir no entorno da primeira, criando um contorno, e assim sucessivamente gesto após gesto, para então retirar a argila, mas mantendo essa dança de mãos.

A simplicidade destas ações trazem, através do contato, uma alta consciência das sutilezas encontradas nas relações entre o corpo, o ambiente e a matéria. Descrevo abaixo a experiência em sete tempos:



Figura 20

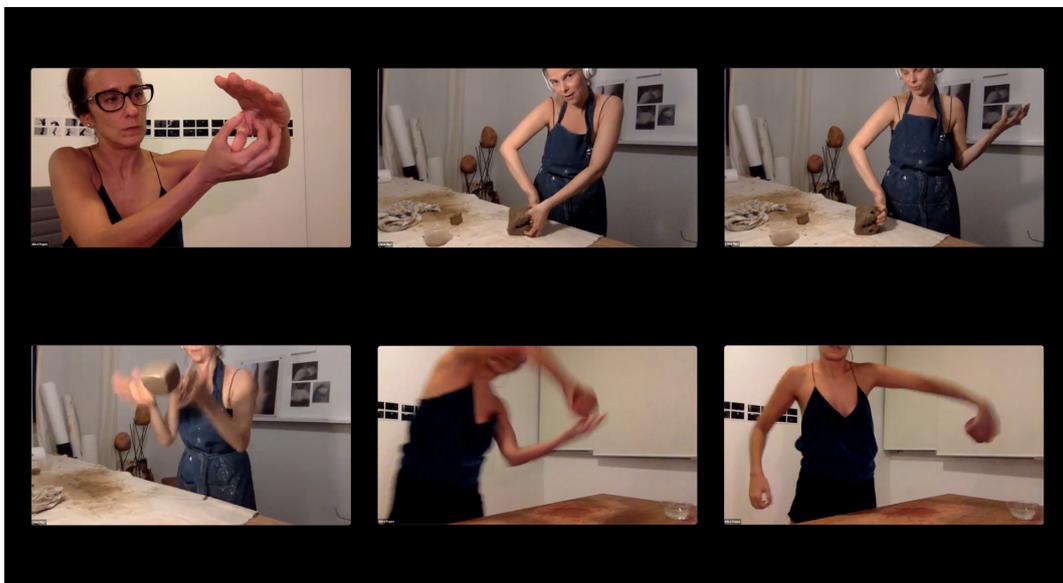


Figura 21

Imagens do *Laboratório Corpo-Matéria* promovido pelo Instituto Goethe no dia 04 fev. 2021.

Fonte: arquivo Liana Nigri

### 1. Aterramento

De olhos fechados e os pés descalços no chão, o peito se enche de ar, permanece cheio por alguns segundos e ao soltar convida possíveis sons a saírem, o corpo se permite vibrar, sacudir. A repetição desse ciclo se dá quantas vezes for necessária até que o corpo se sinta desperto, trazendo um espreguiçar demorado e atento, esticando e massageando cada articulação.

### 2. Fluxo

Uma massa de argila espera à frente do corpo, um impulso de curiosidade infantil leva as mãos ao contato imediato, onde é possível sentir a frieza e resistência dessa massa parada. As mãos aprofundam o toque, que se dá agora através de movimentos cada vez mais intensos - um despertar de forças que acontecem nos dois sentidos, alegrias musculares<sup>26</sup>, como Bachelard descreve, que ativam as pernas, e o tronco todo passa a imprimir pressão. A pele transpira e a argila respira junto, soltando o ar que estava preso dentro dela. Uma mistura de corpos que se tocam mutuamente.

### 3. FormaÇÃO

As mãos guiam a forma e permitem a busca por vontades próprias. Uma dança pendular difícil de ser interrompida, a ação de enrolar transforma a matéria numa grande minhoca. Agora as temperaturas já são outras. Mais aquecidos, os dois corpos brincam de construir uma espécie de cobra, que passa para um caracol e vira uma bola. Parece inegável a necessidade de tocar essa nova forma, tão lisa e macia, as mãos sentem e dão carinho, em um apaixonamento entre estes novos corpos.

Em um movimento repentino, a bola cai das mãos e se choca contra a mesa. Desperta daquele suave romance para a violência sedutora da surpresa. Um pega, levanta, solta, cai, roda, pega, levanta, solta, cai, roda, pega, levanta, solta, cai, contínuo e quase meditativo. O redondo ganha faces e se transforma em um cubo. A admiração desta forma cartesiana, que se dá pela ideia de pureza e perfeição, é logo substituída em seguida por suas linhas quase retas que chamam para um rompimento: uma mão corta a parede, num ímpeto visceral, por sentir-se novamente parte e ao mesmo tempo uma só coisa.

#### **4. Corte**

Ao deixar-se penetrar, carne e terra se fundem, e o movimento inicial é interrompido pelo acolhimento da argila, que preenche cada dobra e envolve o relevo, mapeando sua topografia. Encontro corpo-matéria. O tato pode ver a forma ainda secreta neste contato direto com a massa, onde a mão toca seu par: “Estou aqui e em nenhum outro lugar”, diz para si mesma e para sua nova parte igual e diferente, o avesso de si. “A massa é toda autenticidade”<sup>27</sup>.

#### **5. Acolhimento**

A outra mão, ávida por entrar nesta cópula, vai em direção a primeira, criando um contorno. Assim que este novo gesto se deixa imprimir no cubo, a mão anterior é cautelosamente retirada da massa, deixando sua memória marcada – nasce neste gesto a contra forma.

#### **6. Contra Forma**

Essa dança cuidadosa e atenta segue ritmada, colocações por encaixe de mão após mão, o vazio passa a ser preenchido de sentido. É criado aqui um exercício de enxergar, como Anna Maria Maiolino propõe, “a sombra do outro, a presença do anterior”<sup>28</sup>, o valor dos opostos complementares. O negativo passa a ser o apoio do positivo e assim sucessivamente.

A argila é retirada e dá-se seguimento a sequência de movimentos, mas a experiência com a massa permanece. Os gestos são modelados pela forma das mãos e também pela lembrança da força de uma “contra intenção”<sup>29</sup> vivida anteriormente em parceria com o barro. Essa memória, impregnada nos dedos e nas articulações, faz agora o ar ganhar volume: não existe vazio, tudo é acolhedor.

#### **7. MatériAr**

Figura 22



Imagens do *Laboratório Corpo-Matéria* promovido pelo Instituto Goethe no dia 04 fev. 2021.  
Fonte: arquivo Liana Nigri

Entendo que essa simples prática trabalha o que Hubert Godard coloca em entrevista com Suely Rolnik como: "encontros com o inaudito, a partir do material"<sup>30</sup>. Ele fala da capacidade do tato de se misturar através do toque, não numa "dissolução total", mas numa possibilidade de "existência de duplo movimento" dentro de aberturas onde o corpo tocado e o corpo que toca, se abertos a isso, permitem ao tato "uma escuta monumental"<sup>31</sup>.

O *Laboratório experimental corpo-matéria* propõe entre o corpo humano e o corpo barro, uma experiência de "tato cego", aos termos de Godard, primeiramente por determinar um "olhar cego", um que permite a todos os outros sentidos alcançar a capacidade de quebrar os papéis de sujeito e objeto, proporcionando experiências antropofágicas. Nas palavras de Godard:

Volta-se assim à oposição grega: são as duas coisas, ao mesmo tempo o objeto que envia uma chama e eu que envio uma chama ao objeto. Nesta dupla consumação pode surgir o sentido. (GODARD [Entrevista concedida à] ROLNIK, 2004)

Nessa direção, a intenção da experiência é alterar o *habitus* perceptivo através do tato, provocando assim uma mudança corporal que se reflete em possíveis novos gestos. Algo muito caro dentro da dança contemporânea, e que Godard exemplifica a partir dos exercícios onde dançarinas e dançarinos caminham em cima de diferentes materiais localizados no chão, ou no butô, onde participantes passam horas tentando se misturar com uma árvore.

Deste modo, propiciar uma mudança de perspectiva dos corpos por meio de experiências escultóricas passa a ser um forte desejo dentro da minha pesquisa. Regida por ele, e percebendo a necessidade de elaborá-lo, encontro neste capítulo o espaço para me concentrar sobre a importância da ação de construção da forma.

## 2.3 Práxis: Contato em contato com Brígida Baltar

Tomada por uma presença absoluta  
Sou absorvida pela paisagem  
Somos agora uma  
Sem dominador e explorado  
Retorno à obviedade essencial de que  
não existe separação, nem lado  
Aceito o convite de despertar meus sentidos para  
sentir o silêncio de barulhos e observar sons  
Meus olhos são nutridos por toneladas de verdes  
E passo a ver detalhes através das minhas mãos  
Reconheço em tamanha  
diversidade e superlativos  
a leveza do ar  
Sou inundada por uma paz e um relaxamento  
novos para o meu corpo  
Ganho intimidade com a floresta primária e  
como uma virgem venço o medo do desconhecido  
e faço contato  
Descubro meu lugar sagrado, onde vou todo dia  
e me permito ser cipó  
Uma existência fértil entre  
meio ambiente e sociedade se faz possível  
vide a Terra Preta de Índio  
Agora não existe mais mundo interno e externo, estamos no entre,  
onde não há sujeito nem objeto  
e as marcas dessa presença mútua  
é o que ensaio materializar<sup>32</sup>

Há séculos a arte ambiciona representar a natureza: o imaginário coletivo está permeado por imagens de artistas com um cavalete observando e reproduzindo a paisagem; a floresta como objeto e a mão do artista como sujeito. Na série de trabalhos *Contato* meu desejo é outro. Ele parte da busca por um movimento inverso: trabalhar uma arte onde a natureza e artista se misturam a ponto de ativar a lembrança de que somos a mesma coisa, movendo assim a prepotente superioridade criada pelos seres humanos de uma natureza inerte e infinita, apta a ser dominada, explorada e expropriada a nossa própria revelia.

O que eu quero dizer é que a natureza deixa de existir assim  
que alguém a observa, a testemunha, ou a formula.<sup>33</sup>

Tunga

A partir da imersão artística LabVerde realizada na Amazônia em 2018, conheço a *Terra Preta de Índio*, vestígio de um uso saudável do solo e encontrada em toda a floresta amazônica. Ela aparece na forma de manchas de camada superficial bastante espessa, com coloração preta ou marrom escuras que geralmente recobrem solos amarelados e avermelhados, predominantes na região.

Arqueólogos e arqueólogas nos informam que as manchas de Terra Preta de Índio são próprias de assentamentos indígenas antigos. Os povos nativos criaram esse solo durante milhares de anos, espontaneamente, com a queima dos resíduos de suas comunidades. O lixo orgânico composto de folhas, galhos, restos de comida, espinhas de peixe, ossos de bichos, cinzas, carvão e cacos de cerâmica eram queimados e se acumulavam atrás das malocas, se transformando em um solo com elevado nível de fertilidade, diferindo do solo da região. Busco, portanto, elaborar tanto a nível conceitual quanto prático, essa fertilidade possível que existe em decorrência da convivência harmônica entre ser humano e natureza.

A pele é a estrutura da madeira, mostra a luz  
e é uma forma moldada por ela: uma escultura de luz,  
uma fotografia em três dimensões.

A pele da madeira é a pele da floresta.

Não se pode entrar em uma floresta sem deixar um rastro na pele da floresta.  
Em sua história pode-se encontrar um rastro de seus contatos,  
de tempo, períodos secos, quentes e frios.

A pele da floresta nos acompanha; é a história do homem  
e só se desenvolve onde o homem pode sobreviver.

Se alguém lê a pele da floresta, sempre encontra algo que fala do homem.

(PENONE, 2009, p.142)<sup>34</sup>

Minhas experimentações artísticas, atravessadas pelo conhecimento sobre a Terra Preta de Índio, iniciam-se com exercícios de captura de texturas de árvores na pele (Fig.23), contato corpo-tronco na reserva Adolph Duke. Como parte do processo, permanece ali um trabalho *site-specific* da memória do meu corpo que tenta acompanhar o abraço de um cipó em uma árvore (Fig.24). A partir dessa experiência *in loco*, o trabalho em ateliê continua na busca por gestos onde o corpo se dobra às formas da natureza, chegando por vezes a posições quase impossíveis de se manter. São peças em gesso que captam a textura e a topografia da mão em contato com elementos da natureza que me circunda e me pertence, a qual eu também pertencço. Esculturas-conchas onde não existe um ou outro, eu ou a natureza, dentro ou fora (Fig.25).

A imagem captada pelo olho restituída às coisas que a produziram.  
O branco do gesso poroso simplifica a compreensão dos volumes,  
resumo seu conteúdo e o torna objetivo.  
O gesso fossiliza um momento da vida de um corpo,  
ele rouba sua forma, torna-se uma matriz para as mutações de sua matéria.  
A fotografia registra a luz, as cores refletidas por um corpo.  
A luz extraída do olho restituída ao molde do corpo,  
fixa no gesso, é absorvido pelo gesso  
e recria a vida que a refletiu.

(PENONE, 2009, p.53)<sup>35</sup>



Figura 23

Fotografia de Paul Cupido. *Contato*, Manaus, 2018.  
Imagem processual da série *Contato* de Liana Nigri.

Figura 24.1

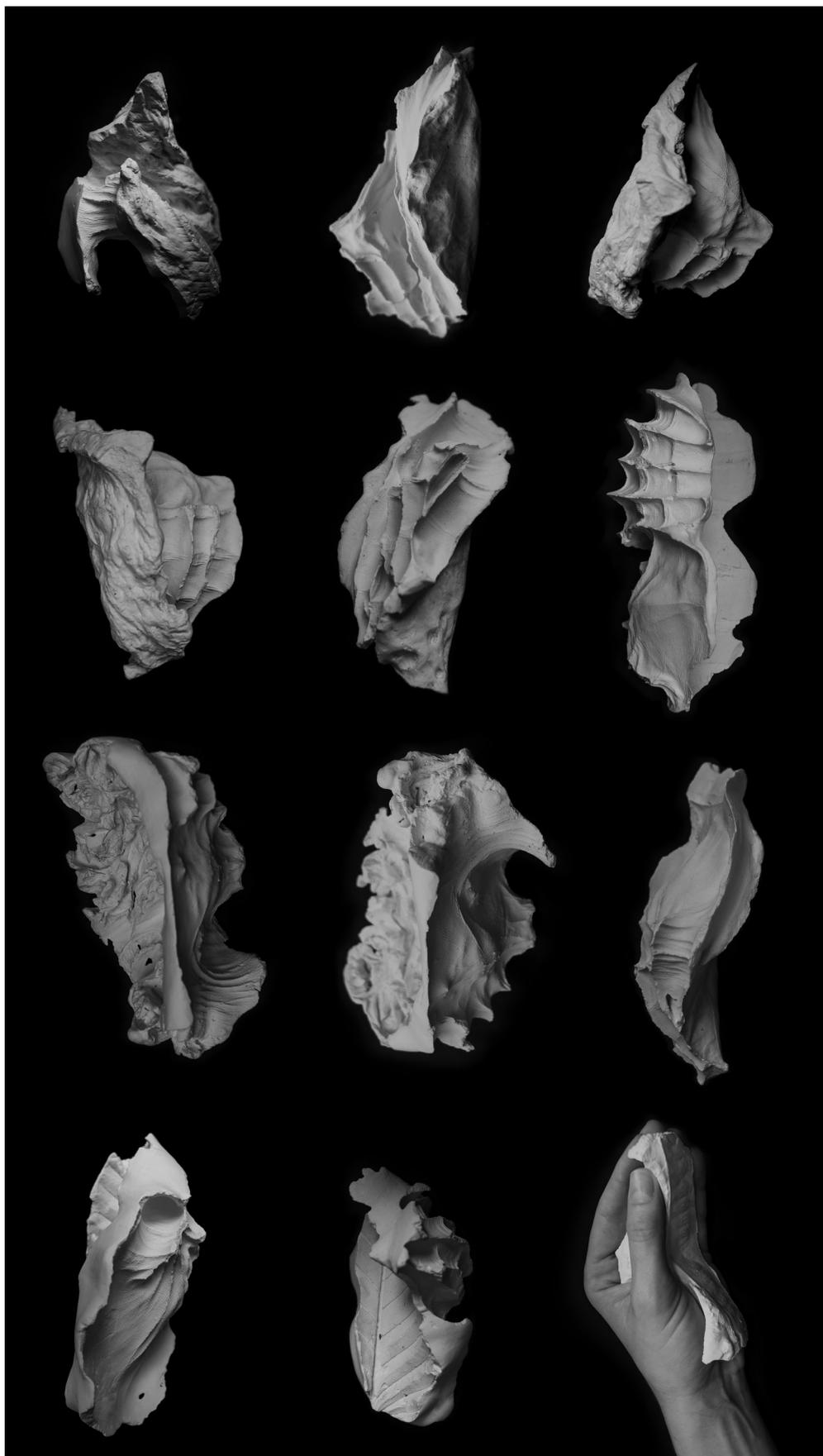


Contato, Manaus, 2018.  
Fotografia da obra *site-specific*  
deixada na Reserva florestal  
Adolph Duke na Amazônia.  
Fonte: arquivo Liana Nigri

Figura 24.2



Detalhe da obra.



*Gestos*, 2018. Esculturas em gesso de contato mão-folhas.  
Fonte: arquivo Liana Nigri

Figura 26



*Gestos de contato nº1*, 2018. Esculturas em gesso de contato mão-folhas.

Fonte: arquivo Liana Nigri

Assim como uma dançarina almeja desestabilizar a naturalidade de suas atitudes em nome de um trabalho de seu próprio corpo enquanto material artístico (GIL, 2002), nesta série de esculturas tento criar contorções que transformam o corpo em matéria-carne, indo ao limite de minha plasticidade. A intenção é, através da forma, me misturar à floresta – ser folha, ser galho, ser cipó. Evoco a imagem trazida por Gil de um bebê que engatinha e começa a aprender a ficar em pé: esse equilíbrio conquistado a duras quedas, esse movimento que não está dado, é o que a bailarina tenta entrar em contato, saindo do seu lugar de conforto.

Deixando de adotar uma postura natural, o corpo dá-se um artifício, faz-se artificial: pode doravante tornar-se imagem, quer dizer matéria de criação de formas. Este ponto crítico é o ponto de caos - múltiplas forças podem nascer dele. (GIL, 2002, P:14)

E a arte estaria abrigada na criação do que Gil chama de "equilíbrio no desequilíbrio". Ainda assim, o equilíbrio não é o total conforto, não é a estabilidade. O equilíbrio não é estático, assim como o tônus nunca está em inatividade. O equilíbrio aqui se dá pela junção de forças e massas em movimento.

A série *Contato* gera então, por meio desse desequilíbrio equilibrado, um novo ser feito do entrelaçar das minhas mãos com a paisagem. Do mesmo modo, a artista Brígida Baltar cria seres híbridos em sua série *A Carne do Mar*, criaturas que em uma fabulação das profundezas do mar, ganham forma nas peças de cerâmica. Por vezes se assemelham a elementos marítimos como conchas, por outras à órgãos do corpo humano como vulvas. Nem uma coisa nem outra ou as duas ao mesmo tempo tornando-se uma terceira (Fig.27). Neste trabalho a artista faz um mergulho nas memórias de infância, brincadeiras na praia de Copacabana onde tentava procurar conchas inteiras e se deparava com a frustração de só encontrar cacos. Em suas palavras: *foi a partir dos fragmentos - cacos da decepção - que descobri as formas orgânicas e aprendi sobre a potência da incompletude.*<sup>36</sup>

Figura 27.1



Figura 27.2



Brígida Baltar. *A carne do mar*, 2017.

Fonte: Galeria Nara Roesler

O recente (outubro, 2022) e triste falecimento de Brígida Baltar, artista multimídia carioca nascida em 1959, torna a revisão desta escrita muito dolorida ao exigir que o tempo verbal das próximas linhas seja alterado. Brígida Baltar construiu um trabalho muito intimista, que atua numa "dimensão prática plástico/existencial"<sup>37</sup>, mesmo que somente há poucos anos ela tenha reconhecido suas obras como autobiográficas. A artista trouxe em sua extensa pesquisa gestos poéticos que lidam com o afeto, a casa, fabulações, a captura do intangível, seja através de materiais nem sempre palpáveis, como a neblina, ou outros ordinários como a poeira.

O trabalho em questão, *A Carne do Mar*, se materializa em decorrência de uma forte experiência que a artista teve em 2015, momento em que recebeu um transplante de medula doada por seu irmão. Para isso, teve que passar por um exame chamado quimerismo, capaz de mensurar a compatibilidade com o doador. Esse episódio gerou a curiosidade de um estudo longo sobre o mito da quimera, monstro mitológico que possui num único corpo a junção de vários animais diferentes. Um ser híbrido.

No ano seguinte, a artista apresenta a exposição *Irmãos* na Galeria Nara Roesler no Rio de Janeiro, trazendo bordados e esculturas de espécies híbridas de plantas inspiradas no mito da quimera. Dois anos depois, em 2018, entra em cartaz com a exposição *A Carne do Mar* com 12 esculturas de cerâmica e porcelana, onde a artista segue na investigação da palavra quimera e suas associações ao devaneio, ficção e utopia. "Pensando no mar e na palavra quimera descobri que nas profundezas todos os seres são híbridos". (BALTAR, 2018)<sup>38</sup>

Em seu livro *Passagem Secreta*, Brígida fala novamente sobre as profundezas, trazendo a arte como uma experiência que faz emergir o mistério, o indecifrável. E fala sobre a solidão que move o fazer artístico, mas traz uma esperança:

sempre haverá no mundo, as ressonâncias, as afetações,  
e elas é que permitem que aquilo que amamos não seja  
apenas nosso, mas de quem também amamos e de quem -  
quem sabe - poderíamos amar também.<sup>39</sup>

Brígida Baltar

## 2.4 **Práxis: *Vazante* em contato com Juliana Cerqueira Leite**

Um grito preso na garganta, a pele curta e a impossibilidade de se manter dentro de um corpo confinado. A matéria trabalhada na série *Vazante* é o corpo da mulher que traz consigo toda carga histórica, sofrendo sucessivos processos de moldagem sistêmica por parte de uma sociedade machista e misógina, onde impera uma violência de formatação.

Este corpo não aceita mais ser um capital de procriação e manutenção do que se diz ser a família, mas busca criar desvios em um exercício que desvela o reverso do olhar. Um corpo que geralmente é visto como dócil, cuidadoso e delicado, mas que também é capaz de guardar e acumular fúria, impaciência e rispidez: livre para criar suas formas de prazer e existências múltiplas não subjugadas ao falo.

No processo de materialização de *Vazante*, me oriento pelo protagonismo e a escuta cautelosa de informações contidas neste corpo feminino, inclusive no íntimo de suas reentrâncias e suas dobras, onde não haja espaço para nenhum tipo de fetichização e objetificação.

Dou início a pesquisa *Vazante* - 2018 (Fig.28) guiada por essas visões. Nela, navego pelos espaços negativos de corpos femininos que, em oposição à suavidade e acolhimento de formas positivas, é afiado, preciso e até cortante. Esta série possui trabalhos em metal como a obra *5 Meses* (Fig.29), que traz fragmentos pontiagudos em negativo do corpo de uma mulher grávida, e em pó de mármore com resina que compõem a obra *Bocas em Dobras* (Fig.30).



Figura 28

Imagem processual do molde do corpo de uma mulher grávida de 8 meses, 2019.

Fonte: arquivo Liana Nigri

Figura 29



Obra *5 Meses*, 2019.  
Fonte: arquivo Liana Nigri

Figura 30



Obra *Bocas em Dobras*, 2018.  
Fonte: arquivo Liana Nigri

Esta última foi nomeada a partir da pesquisa de dissertação de mestrado da psiquiatra e artista plástica Gabriela Serfaty, que entende os corpos adoecidos das mulheres históricas na Europa do século XIX como uma forma de protesto involuntário. Serfaty atrela essa patologia à opressão de gênero, na qual os sintomas patológicos carregam em si as doenças do mundo de um momento histórico.

Na surdina de seus cômodos interrompe um silêncio, ainda mais pesado sobre negras e operárias, sobre cujas condições de vida pouco se dizia e se sabia. Ao refutar, através de seus gestos, o tédio de uma vida privada cotidiana, as históricas construíram escapes para romper o status quo, que reduzia a feminilidade a um cenário familiar de fragilidade e passividade sexual, o que revelava as durezas e paralisias da época.

Convulsões, cegueiras, pernas paralisadas, braços adormecidos, mudez, gagueira, ataques noturnos, gritos, gemidos. Alguma coisa naquele corpo despertava o interesse dos médicos da época. A partir da internação massiva de mais de 3.000 mulheres consideradas incorrigíveis e incuráveis, o enigma da epidemia da histeria estava instalado. Do que afinal se tratava aquele corpo? (...) Freud diz que a histeria é um corpo regido pelas suas pulsões. É justamente a língua do corpo pulsional que fura o discurso normativo da época. Não se trata de romantizar a mulher histórica nem negar a dor presente em sua condição, protesto e recuo no mesmo gesto, se trata de procurar, apesar do recuo que paralisa, novas aberturas da experiência da sexualidade. Dentro dessa percepção, mesmo que as históricas não tenham consciência de sua espessura política, realizam uma espécie de protesto feminista inconsciente ao tentar comunicar ao mundo sua força ativa. (SERFATY, 2018, p.90)

Nesse estudo, o corpo feminino é sujeito integrante da *pólis*, e não se restringe ao doméstico. Mas quando o ocupa, traz em si a consciência do valor de capital deste trabalho, livrando-se da culpa travestida de amor à família (FEDERICI, 2019). Subverter o privado: indomesticar o lar<sup>40</sup>, incluir nele o selvagem onde a dona de casa e a prostituta ocupam o mesmo corpo.

Figura 31.1

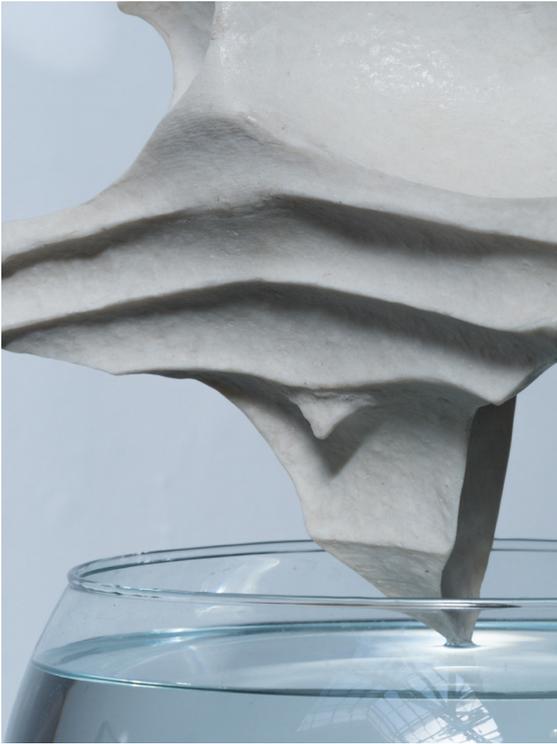


Figura 31.2



Obra *Em Tensão*, 2019.  
Fotografia: Lucas Vaz

Quando trago esses conceitos para as obras, nem sempre de modo direto ou consciente, mas certamente de forma incorporada, eles se manifestam na potência do processo que acontece na sequência de moldes. É nele que as formas positivas e negativas deixam de ser apenas o veículo processual para se tornarem a própria finalidade. Nasce assim um encantamento pela *contra-forma*, um método onde o vazio se preenche de sentido, onde a presença do corpo se exterioriza, ambas dando corpo ao exercício de enxergar o valor dos opostos.

O poder cria o vazio. O vazio invoca o poder. Sair do paradigma do governo é partir em política da hipótese inversa. Não existe vazio, tudo é habitado, nós somos, cada um de nós, o local de passagem e de tecedura de uma quantidade de afetos, de linhagens, de histórias, de significações, de fluxos materiais que nos excedem. O mundo não nos rodeia, ele atravessa-nos. O que nós habitamos habita-nos. O que nos cerca constitui-nos. Nós não nos pertencemos. Nós estamos agora e sempre disseminados por tudo aquilo a que nos ligamos. A questão não é dar forma ao vazio de onde por fim se retornaria a agarrar tudo aquilo que nos escapa, mas de aprender a melhor habitar este que aqui está, o que implica chegar a entendê-lo – e isto nada tem de evidente para os filhos míopes da democracia. Entrever um mundo povoado não de coisas mas de forças, não de sujeitos mas de potências, não de corpos mas de ligações. (INVISÍVEL, 2016, p.63)

Juliana Cerqueira Leite, jovem artista brasileira residente em Nova York, extrapola os limites da escultura encontrando no contato *artista-matéria* uma relação política. O resultado plástico de seus trabalhos são contornos de vazio, superfícies que nos contam sobre a presença de uma ação que não vimos, mas que está lá gravada e marcada por seus dedos. Há aí um quê de fantasmagoria e espectralidade.

Para ela o material não está a seu serviço ou sob o seu controle, mas o que se estabelece, ao contrário, é uma relação de parceria. Seu método de trabalho emerge de um momento de quase desespero durante o mestrado que realizou em Londres, onde se questionava sobre o porquê de se criar mais objetos e bens de consumo para o mundo. No ateliê do curso onde o gesso era oferecido gratuitamente, a dificuldade de ultrapassar tais questões existenciais e ambientais conduziu sua prática a um ato experimental: Juliana Cerqueira Leite pega um balde de gesso líquido e joga no chão. Ali permanece observando a poça formada se espalhar, até que começa a juntar o material com seus braços. Motivada por essa ação, ela percebe que é capaz de

gerar uma qualidade vertical no material em questão, uma que não lhe é natural a princípio. Ao corpo humano, porém, essa verticalidade nos cabe. Somos *matéria* com certas qualidades específicas, e o gesso, por sua vez, tem outras, entre elas a de reter gravada no lugar e espaço, uma imagem texturizada extremamente detalhada.<sup>41</sup>

Na obra *Pull Up* (Fig.32), a artista apresenta as forças dessa parceria desenvolvidas entre ela e o material, a partir da criação de uma coluna gravada pelo seu corpo em movimento de ascensão. Uma dança conduzida por ela e pela matéria, gravada no gesso com detalhes minuciosos de sua pélvis e mamas. Nesses termos, a escultura transforma-se no resultado do apoio que a forma negativa proporciona para a ação.

Figura 32



Juliana Cerqueira Leite. *Pull Up*, 2012.  
 Imagens do resultado final e do processo de criação da obra.  
 Disponível em: <https://www.julianacerqueiraleite.com/pull-up-2012>

Realizado em 2012, *O espaço em potencial*, trabalho que resultou em um livro, Juliana Cerqueira Leite esculpe moldes da parte interna da vagina (Fig.33) e através do negativo da forma, traz a possibilidade de ilustrar a complexidade de representação deste órgão. Na mesma entrevista realizada por mim com a artista em Julho de 2021, ela relata que esse espaço negativo possui o potencial de revelar o positivo, até mais do que olhar a parte externa da vagina.



Figura 33

Juliana Cerqueira Leite.  
Frame de *O Espaço em potencial*, 2016. Molde da parte interna do canal vaginal parte da pesquisa.

É mais fácil fazer da tolice um regalo do que da sensatez.  
Tudo que não invento é falso.  
Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira.  
Tem mais presença em mim o que me falta.  
Melhor jeito que achei pra me conhecer foi fazendo o contrário.<sup>42</sup>

Manoel de Barros

A partir desse experimento, Juliana Cerqueira Leite demonstra que a vagina não possui o formato de um canal, como a orelha e outros órgãos, mas sim é constituída por um espaço em potencial. Isso quer dizer que sua estrutura pode permanecer completamente fechada, dependendo de estímulos para abrir em extensão. Portanto a vagina não representa a ausência do falo, tampouco está à espera de seu par para se fazer completa, e através dessas constatações aparentemente óbvias, mas que não o são para toda a sociedade, o corpo biológico da mulher passa a ser redefinido conceitualmente.

Dentro de você não há espaço.  
Você é sólido, você não tem um interior,  
você é como um terrine heterogêneo,  
uma pedra composta de vários minerais aglomerados em veias  
e cristais distintos com nada além de superfícies. (...)  
Se não há espaço dentro de você, então onde você está?<sup>43</sup>

Juliana Cerqueira Leite

A profundidade da vagina varia de 7 a 10 centímetros, mas a tridimensionalidade deste molde é o que eu gostaria de chamar de uma “ficção”. O volume visto aqui foi criado pelo material de moldagem – o alginato é uma borracha à base de algas marinhas. Sem a interferência desse material, o órgão não teria nenhum espaço interior. (CERQUEIRA LEITE, *Dystopia Mag*, Volume 3)

Matérias em relação, e não em subordinação. Matérias incorporadas à prática artística enquanto propulsoras de direcionamentos, enquanto sinalizadoras de caminhos. Muitas vezes é a matéria que sussurra sua forma. Escolhi entrar em diálogo com as obras de Juliana Cerqueira Leite por ter visto nelas um jogo de percepção do corpo biológico através da contra-forma. Algo que também está presente em *Vazante*, onde ambos os trabalhos, tanto os meus quanto os da artista em contato, enxergam a captura do molde como uma dança de corpos, que também integra a obra. Não é apenas uma parte do processo de execução visando um resultado. Não são etapas isoladas. Ou órgãos independentes. Como um corpo pulsante, o processual é aqui o próprio movimento indispensável à manutenção e florescimento de novas formas de se criar vida. Sejam as nossas próprias ou a de nossas práticas artísticas.

## notas

22 “*The need to elaborate, to understand the image I produce, pushes me to make a note of thoughts which have significance only alongside the work. The meaning of my writings is incomplete unless they are read thinking about my works.*” Tradução livre: A necessidade de elaborar, de compreender a imagem que produzo, leva-me a anotar pensamentos que só têm significado ao lado da obra. O sentido de meus escritos é incompleto, a menos que sejam lidos pensando em minhas obras. PENONE, Giuseppe. **Writings, 1968-2008**. Bologna: IKON / MAMbo, 2009. p.13.

23 Tradução livre: “*Man is not a spectator or actor but simply nature.*” PENONE, Giuseppe. **Writings, 1968-2008**. Bologna: IKON / MAMbo, 2009. p.13.

24 Bailarina, doutora em Artes Cênicas pela UniRio e professora dos cursos de dança da UFRJ e do PPGCA/UFF.

25 NIGRI, LIANA; POPPE, MARIA ALICE. Conversa e Laboratório Corpo-Matéria: um contato entre dança e escultura. Youtube, 04 fev. 2021. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=PGopqL\\_65Fw&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=PGopqL_65Fw&t=1s)> Acesso em: fev. 21.

26 BACHELARD, Gaston. **A Terra e os devaneios da Vontade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p.1

27 Ibid. p.68: “*Na solidão, a massa já nos apertou a mão, ensinou-nos como se deve apertar uma mão, sem moleza, sem rudeza, francamente. Na modéstia de sua matéria, a massa é toda autenticidade.*”

28 “*(...) a vida se renova em recipientes como as cavidades da terra, os úteros e assim sabemos que as duas realidades, cheio e vazio, são uma coisa só. Isso fica muito claro com o trabalho e processo de escultura com molde, em que se dá a constante cópula do cheio e do vazio, do vazio e do cheio. O positivo gera o negativo, que por sua vez gera o positivo, e o molde conserva a memória, é a sombra do outro, a presença do anterior.*” MAIOLINO, Anna Maria. **Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.44 .

29 NEVES, Neide. **Klauss, estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

30 ROLNIK Suely. Olhar Cego: Entrevista com Hubert Godard. Abordagem terapêutica do corpo.. In: Lygia Clark: do objeto ao acontecimento. Paris: Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2004. p. 73-79.

31 Ibid.

32 Texto poético de minha autoria realizado durante a residência na reserva florestal Adolph Ducke na Amazônia.

33 TUNGA apud LAMPERT, Catherine. **Tunga**. São Paulo: Cosac Naify, 2019. p.16

34 Tradução livre. No original: “*The skin is the structure of the wood, it shows the light and is a form moulded by it: a sculpture of light, a photograph in the three dimension. The skin of wood is the skin of the forest. One cannot go into a forest without leaving a trace in the skin of the wood. In its history one can find a trace of its contacts, of time, dry periods, hot ones and cold ones. The skin of the wood accompanies us; it is the history of man and only develops where man can survive. If ones reads the skin of the wood, one always finds something which tells of man.*” PENONE, Giuseppe. **Writings, 1968-2008**. Bologna: IKON / MAMbo, 2009, p.142.

35 Tradução livre. No original: “*The image picked up by the eye restored to the things that have produced it. The white of porous plaster simplifies the understanding of the volumes, summarizes their content and makes it objective. The plaster cast fossilizes a moment of a body’s life, it steals its form, becomes a matrix for the mutations of its matter. The photograph records the light, the colours reflected by a body. The light extracted from the eye restored to the cast of the body, setters onto plaster, it absorbed by the plaster and recreates the life that had reflected it.*” PENONE, Giuseppe. **Writings, 1968-2008**. Bologna: IKON / MAMbo, 2009, p.53.

36 Fala da artista encontrada no site da galeria Nara Roesler. Disponível em: <https://nararoesler.art/exhibitions/130/> Acessado em 29 abril, 2022.

37 Baltar, Brígida. **Passagem Secreta**. Rio de Janeiro. Editora Circuito, 2010.

38 Disponível em: <https://nararoesler.art/exhibitions/130/>

39 BALTAR, 2010, p.40.

40 Estímulos provocados por conversas com a artista e pesquisadora Mariana Guimarães nos encontros da Cooperativa de Mulheres Artistas, grupo formado em 2019 composto por pesquisadoras, artistas, ativistas, psiquiatras, professoras, mães e não-mães que tem como propósito problematizar o lugar da mulher na economia da arte e ampliar sua representatividade.

41 Relatos da entrevista virtual feita com a artista no dia 03/07/2021.

42 BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

43 CERQUEIRA LEITE, Juliana. O espaço em potencial. In: **Dystopia Mag**. 3. ed. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://dystopiamag.com/o-espaco-em-potencial/>. Último acesso em: 28 out. 2022.







## Expansão de Contornos

Rumando ao fim, proponho uma mudança de curso. Neste último capítulo, escolhi esculpir uma nova forma de escrita, uma que me soasse mais natural e que vibrasse junto ao curso da vida. Contornando os acontecimentos e deixando-me contaminar por eles, encontrei palavras que buscam a intimidade. Aqui, quem me lê encontrará um teor altamente poético e pessoal, algo que alerta, de saída, que pode parecer uma virada quase drástica. No entanto, não poderia deixar de ceder a ela, já que me encontrei diante de uma intensidade de atravessamentos universais e particulares.

Nas páginas que se seguem, o tempo presente é sempre o do momento da escrita, e o que se acompanha é a força de cada momento vivido. As sensações palpitam. Espero que as palavras também.

De modo a atenuar um possível estranhamento, pontuo que optei seguir com uma estrutura diferente dos capítulos anteriores, que começavam com uma apresentação conceitual de pensamentos e teorias, para então alcançar a *práxis*. Farei quase o inverso dessa vez, começando com uma elaboração sobre a série de trabalho *Ovo-Mundo* em relação com a obra *Passagem de Celeida Tostes*. Essa decisão foi tomada por conta de uma cadência de temporalidade.

Na sequência, apresento um texto construído durante a pandemia da COVID-19, fato este que acabou sendo concomitante à gestação e nascimento da minha filha. Nele, trabalhei a partir da materialidade das próprias palavras, entendendo a maternidade também como matéria.

Figura 34 (imagem de abertura de capítulo)  
*Exercícios Expansivos*, Terra Una, 2019.

Fonte: arquivo Liana Nigri

Chegarei assim às indagações sobre os primeiros exercícios plásticos desse novo corpo transformado. *Expansão de contornos*, título deste capítulo, também nomeia a série de trabalhos, ainda em construção, que será colocada em contato com a série *Terra Modelada* de Anna Maria Maiolino.

E por fim, apoiada na artista feminista Mierle Laderman Ukless, abro para uma autoanálise sobre a importância dessa pesquisa, contemplando com isso o cuidado como arte.

### **3.1. Práxis: Ovo-Mundo em contato com Celeida Tostes**

Num útero da terra mulheres gestam “formas grávidas de outras formas”<sup>43</sup>, ovos de argila ocos preenchem os espaços vazios e ganham contornos através das dobras desses corpos.

O barro vira pele e respira junto,  
a cada expansão a obra se contrai,  
transforma, rasga e até rompe  
dando luz ao Ovo-Mundo<sup>44</sup>

*Ovo-mundo* teve início em Julho de 2019 na residência artística Utopias Práticas promovida pela Ecovila Terra Una, localizada junto à floresta da Serra da Mantiqueira. Nessa imersão de 3 semanas longe do contexto urbano, cercada por montanhas e rios, com um ateliê de cerâmica e a companhia literária de Celeida Tostes e Anna Maria Maiolino, encontrei um método de trabalho que se deu de forma muito intuitiva e conectada às paisagens e pessoas que ali estavam.

Nesse sentido, a criação de uma forma oval para a escultura aconteceu por um movimento primitivo, bem como a ação de interagir diretamente com o barro ainda úmido. A partir do reconhecimento de dois corpos – um, o ovo fechado de barro fresco e o outro, a pele com suas dobras e estruturas do corpo –, teve início uma série de testes de contato direto entre ambos, a fim de experimentar a plasticidade da argila e sua capacidade de deixar-se impregnar pelas marcas e pressões do corpo.



Figura 35

Imagens do vídeo meditativo *Ovo-Mundo*, Terra Una, 2019.

Fotografia: Mariel Fabris

Os buracos e fendas na terra da floresta serviram como espaços de acolhimento para as ações – novamente uma escolha instintiva de colocar nossos corpos em posição fetal e incluir a peça de argila no centro do corpo, apoiado na pelvis. A terra recebe a artista que, por sua vez, recebe a escultura, e as duas permanecem em contato por alguns minutos. Um tempo que não se mede como o tempo do relógio, mas que existe como um tempo das temperaturas, das trocas de calor e umidade, dos sons da respiração, da natureza interna e do entorno.

Se a gente ficasse em silêncio – de repente nasce um ovo. Ovo alquímico.  
E eu nasço e estou partindo com meu belo bico a casca seca do ovo.  
Nasci! Nasci! Nasci!<sup>45</sup>

Clarice Lispector

Envoltas nessa atmosfera, seguimos até que um som suave de escape de ar indicasse que a peça se rompeu, eclodindo ao mundo. Depois de sua chegada, ou de seu nascimento, terminamos a ação. Esse foi um programa definido sem que houvesse qualquer acordo prévio entre as participantes; suas etapas são simplesmente respostas de uma intimidade que acontece entre a pessoa e a escultura. Tal processo espontâneo acaba por reafirmar a vontade inicial de não modelar a peça numa forma pré-concebida. Trabalhamos em conjunto com a matéria-prima, e nessa configuração, os vetores de força e resistência das duas matérias juntas possuem o potencial de gerar uma forma desconhecida.

Porque é que as coisas um instante antes de acontecerem  
parecem já ter acontecido?<sup>46</sup>

Clarice Lispector

A experiência da obra não se finda nesta ação performática realizada na Serra da Mantiqueira. Ao retornar da residência com uma série de 5 esculturas (Fig.36), começo um novo processo, desta vez de preparação para a queima primitiva, um ritual que consiste na transformação da argila em cerâmica através de métodos ancestrais. Neste caso, criamos um forno de chão alimentado por lenha durante horas, o que obviamente não foi um trabalho individual, mas sim coletivo. Conduzido por um senso de rito e de expedição, um grupo de mais de 10 pessoas guiado por Lydia Sebastiane se deslocou para a região serrana do Rio de Janeiro em prol de sua construção, algo que também envolveu a coleta de lenhas que seriam lançadas ao fogo, a disposição das peças para queima dentro do solo e a manutenção da chama.

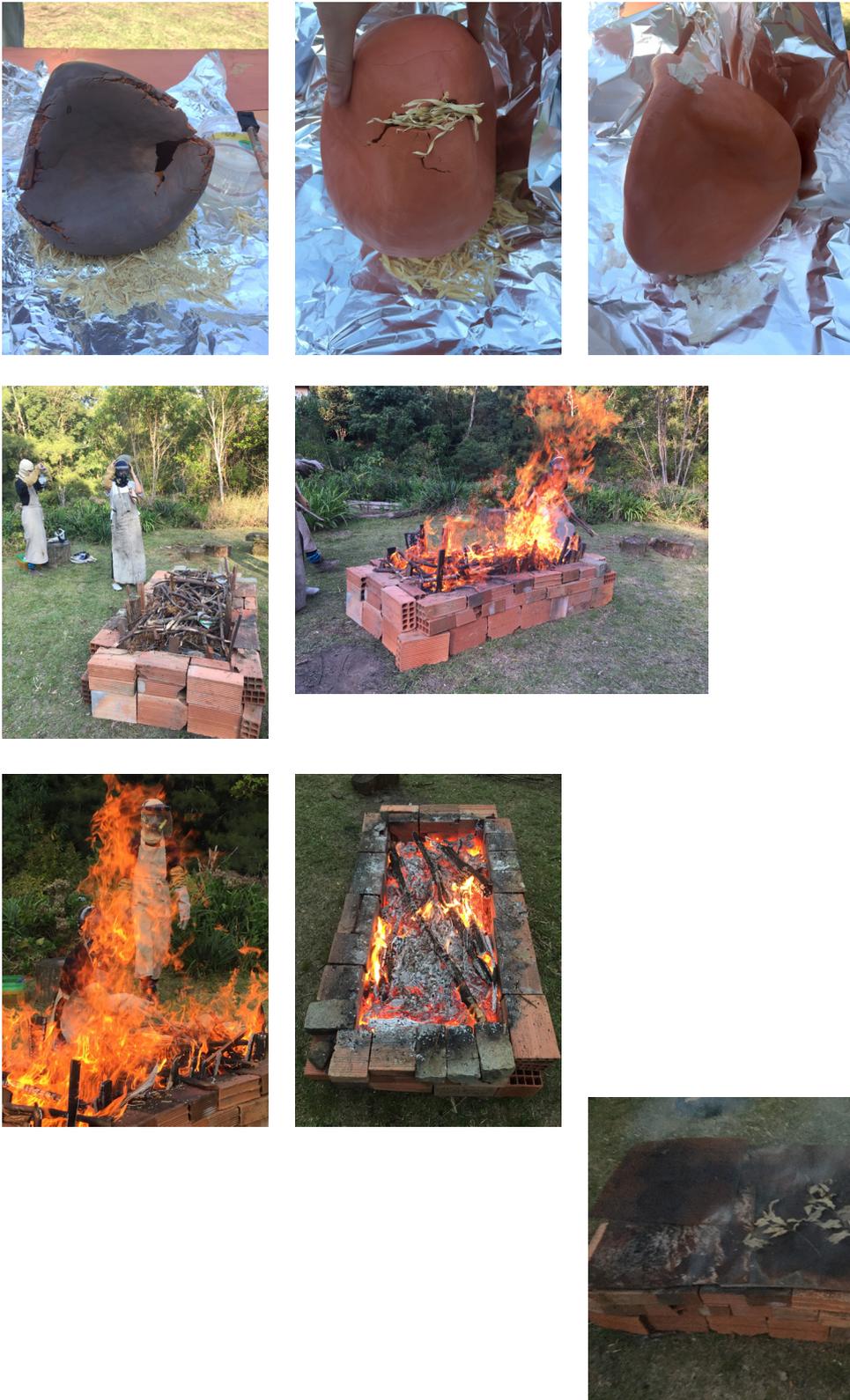


Figura 36

Imagens do processo de queima primitiva da obra *Ovo-Mundo*, 2019.  
Fonte: arquivo Liana Nigri

Figura 37



Peças da obra *Ovo-Mundo*.

Fonte: arquivo Liana Nigri

Um detalhe interessante a ser mencionado é que alguns poucos ativadores naturais (como casca de alimentos, sal ou serragem) foram colocados em contato com a superfície de argila de cada peça, de modo que durante a queima, esses elementos pudessem proporcionar impregnações de memórias do fogo na cerâmica. Após 5 horas de fogo alto, uma chapa de metal é colocada em cima do forno, permanecendo ali por pelo menos 24 horas. O momento de abertura é um novo ritual de muita concentração para todas as pessoas que participaram do processo, pois a retirada de cada obra significa também a revelação dos resultados encontrados – sempre imprevisíveis quando se trata de uma queima tradicional.

Uma vez que as peças de cerâmicas estavam prontas, finalmente os suportes para cada uma puderam ser desenhados e estruturados. Duas delas foram elevadas por um vergalhão fino, outra ficou acomodada na base da instalação, e para as outras foram utilizados elementos naturais semelhantes aos encontrados nos locais onde a ação foi performada. Deste modo, foi criada uma composição com as cinco obras dispostas sobre terra ao chão (Fig.38).

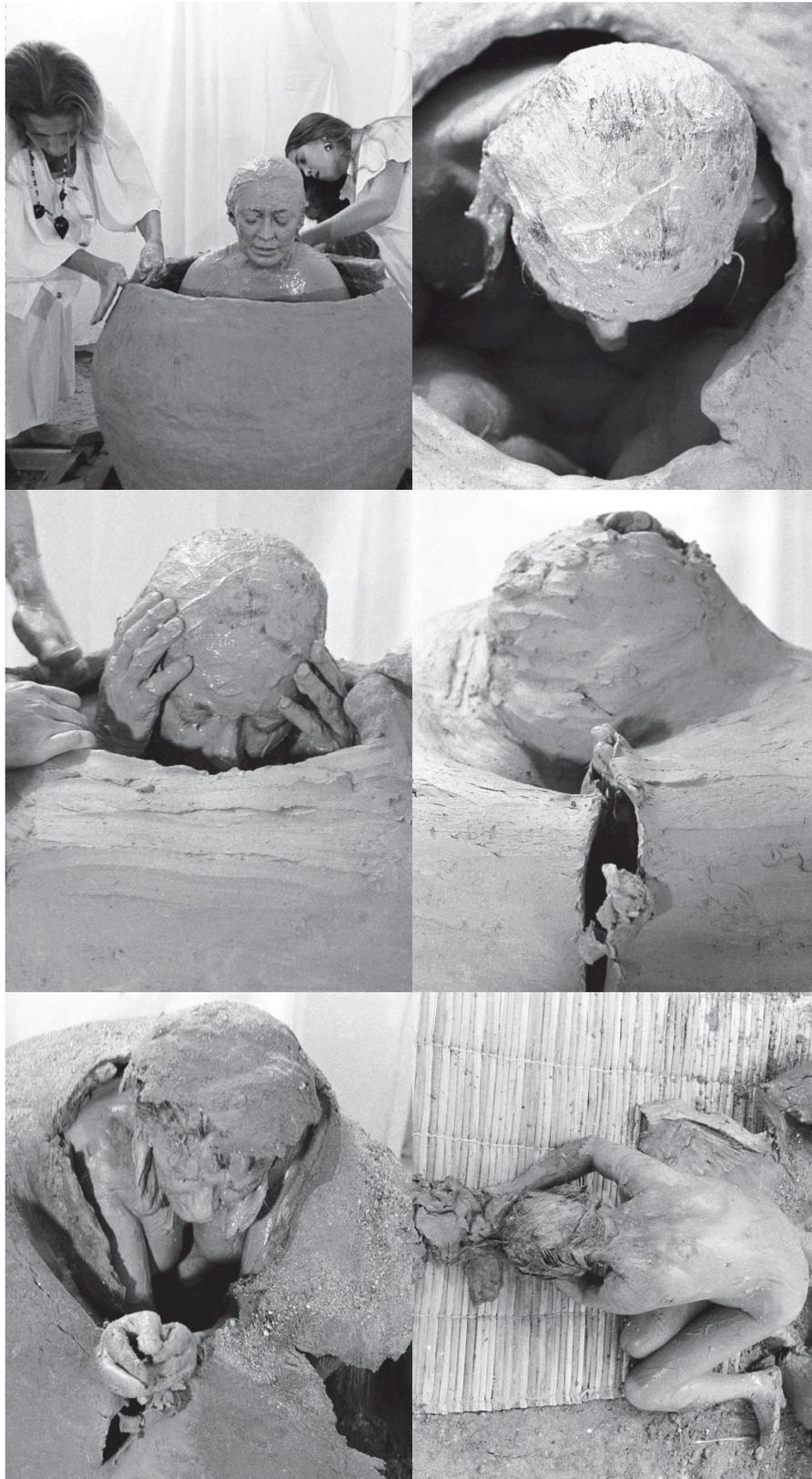
Figura 38



*Ovo-Mundo*, Rio de Janeiro, 2022. Exposição Saravá na galeria Anita Schwartz.  
Fotografia: Gabi Carrera

Ovo-mundo nasce de dentro do corpo, enquanto Celeida Tostes, em sua obra *Passagem* (Fig.39), renasce de dentro de um ovo de argila. Nessa obra tão marcante, a artista está em seu ateliê, onde moldou a base de um grande vaso de argila crua. Celeida Tostes banha então seu corpo de barbotina (argila líquida) e em seguida entra no vaso. Duas assistentes continuam a fechar a forma em torno de seu corpo, e lá dentro ela permanece por algum tempo.

Figura 39



Celeida Tostes. *Passagem*, Rio de Janeiro, 1979. Fotografia: Henri Stahl.

*Passagem* é uma obra ritualística na qual Celeida Tostes e sua matéria-prima se fundem. Uma experiência íntima de retorno ao ventre, onde não existe qualquer separação entre corpo e Terra. Dentro daquele casulo de argila, a escuridão, a respiração e os sons ganham outra dimensão e, por alguns instantes, o tempo inexistente: um novo cosmos é então criado, e a partir dele, o renascimento simbólico da artista também acontece. Nele, a artista modela uma forma grávida de si mesma. Construída ao seu contorno, rompe-se pela força do próprio corpo de Celeida Tostes, em uma ação que também aponta para uma transição em sua carreira. Com esse trabalho, ela promove uma interseção do campo ampliado da escultura com o da performance, ultrapassando a partir de então a arte formal.

Celeida Tostes foi uma artista incansável, e suas pesquisas em geral tinham um aspecto coletivo e até comunitário, como no caso da oficina do morro do Chapéu Mangueira<sup>47</sup>. Além disso, a artista e educadora preocupava-se em participar de todas as fases do processo de feitura das esculturas e também com o ambiente ao seu entorno, como por exemplo, na catalogação dos diversos tipos de barro disponíveis nos arredores das instituições onde lecionava, bem como com os resíduos produzidos em suas obras.

Tendo sua trajetória em vista, *Passagem* pode ser considerada como um mergulho interno que Celeida Tostes se permitiu a empreender. A presença da matéria-prima argila na vida da artista era tão intensa que parece um movimento natural querer transformar sua pele em barro, penetrando o seu corpo na massa. Cria-se assim uma relação simbiótica com o material ou até, como declarado pela artista, uma relação de intimidade sexual:

Passagem foi, para mim, a oportunidade onde mais pertenci à minha matéria prima de trabalho – ao barro, à terra. A terra como grande ventre, como um cosmos. Preenchi o vazio do pote com meu corpo coberto de barro. Com os sons que saíam de mim, mas não correspondiam a palavras, encontrei o silêncio. Foi uma viagem ao barro, o contato com alguma coisa muito subterrânea. O meu próprio processo de vida, o processo de vida muito para trás e o processo de vida mais próximo. Quando eu digo para trás, estou dizendo para trás mesmo, no espaço; alguma coisa que não sei definir, que não sei explicar e não conheço. Mas eu tive contato com alguma coisa que era como um útero. Eu não posso ficar falando isso assim, desse jeito, porque é uma experiência muito íntima. Eu acho que trepei com o barro, sabe? Foi como se eu tivesse dado uma trepada com alguma coisa que não saberia definir. Foi muito, muito importante esse trabalho.<sup>48</sup>

Celeida Tostes

Minha investigação artística foi profundamente transformada quando conheci a trajetória e a produção de Celeida Tostes, que acabou se tornando uma grande influência para a série *Ovo-Mundo*. No entanto, eu não poderia prever o impacto que o desenvolvimento desse trabalho teria na minha vida. Ao participar da *formAÇÃO* dessa obra, experienciei estar grávida de uma forma, e pelo contato com o barro, pude acessar a sensação de formar outro corpo através do meu próprio – entendendo aqui a argila e a escultura também como corpos. Todo esse emaranhado de gestações culminou no desejo de me arriscar a responder uma pergunta que jamais consegui antes: *quero ser mãe?*

Racionalmente nunca tive certeza. Como ter a convicção de interromper a vida e a liberdade que construí e que amo tanto? Como decidir por abandonar quem sei que sou e me desafiar a ser quem ainda não sei? Como escolher por doar meu corpo, minha energia e meu foco para um ser que começará sua vida indefeso, me sugando e dependendo de mim para melhorar cada incômodo? Um ser que depois precisará se destacar completamente para criar uma vida própria com a liberdade de ser quem ele quiser ser.

Depois dessa experiência artística decidi então parar de pensar e junto do meu companheiro, convidamos a natureza para participar dessa decisão. Depois de meio ano engravidamos. A inquietação por uma resposta honesta deu lugar a um sentimento que nunca poderia imaginar: a tranquilidade. Desde que soube da gravidez me sinto num estado de segurança que gera uma placidez nova e extremamente prazerosa. Ousaria dizer que cada dúvida, angústia, conversa e leitura maturou e formou o corpo que eu precisava para formar esse novo ser.

Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida.  
Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história  
e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve.  
Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou.<sup>49</sup>

Clarice Lispector

Saboreamos em segredo a gravidez até o terceiro mês, momento em que a pandemia de COVID-19 chega fortemente ao Brasil e dá-se início ao *lockdown*. Pergunto-me então sobre o que significa produzir uma vida abrigada dentro de mim enquanto sigo confinada em casa. Um contraste agudo de vida e morte, um enfrentamento com a ilusão de controle, uma tristeza pela desigualdade social e insensibilidade de muitos dos que detêm privilégios e poder, frustrações por não estar aproveitando o mundo externo ainda como um ser livre da dedicação que virá junto deste bebê e um profundo mergulho no meu mundo interno.

## 3.2. MATERnagem

[INÍCIO - Interlúdio I]

Um corpo transicional que germina um novo ser e um novo eu. A expansão de contornos que dá espaço à formação da vida, um corpo abrigo compartilhado.

Nove meses vividos em quase total isolamento social pandêmico, e o amadurecimento do fato abstrato de se saber grávida à concretude de ver a barriga crescer, sentir os movimentos do bebê, mudar o centro de gravidade do corpo e viver sob novas elasticidades.

A gestação tem um tempo da ordem do que não escapa, um tempo tangível. Cada semana, uma evolução; a cada mês, novas sensações – e assim um embrião se torna um feto, que vira um bebê, pronto para o primeiro grande desafio em sua jornada: atravessar o corpo da mãe.

Deixar-se atravessar parece uma tarefa de impossível preparação, e trabalhar em parceria com a dor, menos ainda. Evoca-se a inteligência de um corpo ativo e indisciplinado que vai contra a medicina patriarcal moderna, esta que tem como pressuposto manter a parturiente em posição horizontal e passiva.

Busca-se então devolver à mulher sua capacidade fisiológica ancestral<sup>50</sup>, a fim dela realizar o ritual de passagem como agente e não paciente, mudando completamente a ação desta experiência que de tão concreta passa a ser transcendental, onde o corpo é transversalmente alargado, esgarçado e depois sugado.

Pensar-se grávida é pensar-se como sujeito social ativo: se todo corpo é político, o que dizer de um corpo que carrega outro corpo? Projeções, deveres e obrigações que ultrapassam o ser individual/coletivo a ponto de interdita-lo, tornando-o quase santificado, objeto de devoção e dominação. Mas então onde está o ser desejante e pulsante que existe neste corpo passageiro? O erótico permeia todos os poros dessa mulher, nas suas glândulas hormonais, na sua pele viçosa, no olfato hiper sensível, em seu apetite voraz. *Decifra-me ou te devoro.*

Este corpo tudo sente e quer sentir, inclusive o gozo sequestrado das matriarcas desde a caça às bruxas nas fogueiras da inquisição, quando afastaram as grandes sábias deste ofício que é trazer pessoas ao mundo e enclausuraram as gestantes em camas cercadas por homens

ditos "mestres". Homens estes que artificializaram um trabalho corporal milenar, deixando como herança a dor do parto, tida como absoluta e irrefutável, patologia decorrente de mais uma cooptação patriarcal do corpo feminino<sup>51</sup>.

Com o avançar da gravidez, a mulher começa a virar bicho e o cérebro primitivo sobrepõe-se ao neocórtex fazendo as sensações e o instinto vibrarem mais fortes que a lógica. O corpo tudo sabe e tudo sente e, ao deixar a razão de lado, abre-se um novo campo – território fértil e livre onde estes novos contornos, agora voluptuosos, lançam-se num abismo desconhecido de percepções cruzadas e sentidos distorcidos.

Figura 40.1



*Auto-retrato*, Rio de Janeiro, 2020.

Fonte: arquivo Liana Nigri



Figura 40.2

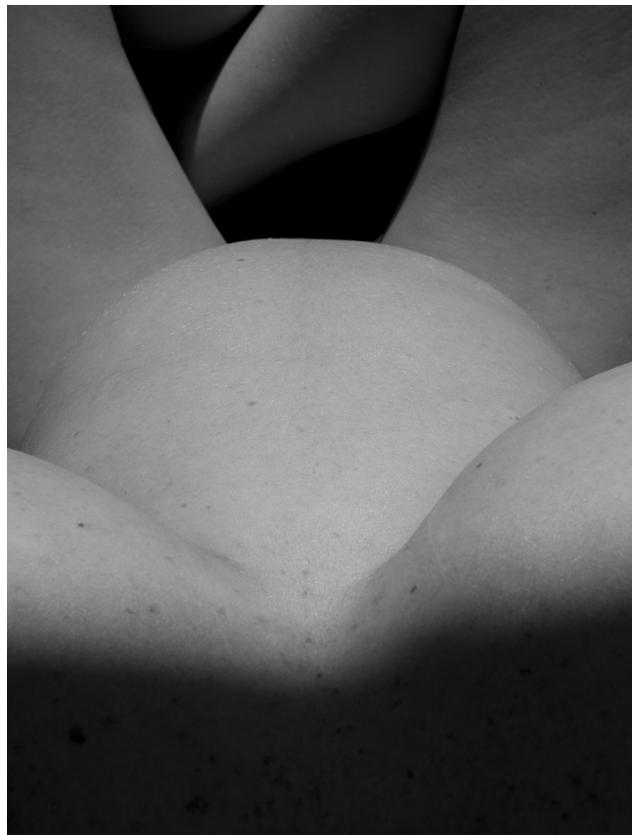


Figura 40.3

Mas como saber-se desejante de tamanho atravessamento? Não se dobrar a pergunta que se impõe a todo corpo com útero, aquela sobre usar ou não a sua máquina para a reprodução, torna esta questão ainda mais exaustiva. O desejo da mulher foi sequestrado e travestido de características impostas ao gênero. Camuflada de "essência" feminina de cuidado, a compulsória maternidade parece ser uma das construções mais perversas em defesa da garantia de trabalhadores em massa.

Evoca-se então a criação e o alargamento de um sujeito não limitado a quem o condicionam ser, e nesse exercício constante de enfrentamento da fragilidade, propõe-se usar da vulnerabilidade como uma impulsionadora de desejos em nome da vida, promovendo fissuras nas forças opressoras da BioPolítica do micro para o macro.

Para isso é necessário interromper a voracidade levada à exaustão em prol da sobrevivência financeira imposta a cada núcleo familiar. Um movimento contra o formato *antropo-falo-ego-logocêntrico* (ROLNIK, 2018). Trazendo a concepção de um corpo coletivo comprometido com a manutenção de vida em busca da produção de novos saberes e novas formas de viver, e não apenas de reprodução e acúmulo de capital.

Não está dado aqui que todo ser deseje criar e sustentar uma nova vida. A mulher não nasce mãe, mas junto a criança nasce também uma mãe em construção, que, longe de qualquer ideia romântica de instinto maternal, passa a se relacionar com estas novas vidas: a do bebê e a sua própria, que nunca mais será a mesma. Construir essas novas relações dentro de uma rede de apoio, ou melhor, numa comunidade de afeto, parece ser o caminho mais fértil.

Criar novas famílias que existam através da potência de várias forças singulares presentes num corpo coletivo, reinventando assim o normativo, pode ser a chance de um ato subversivo micropolítico ativo<sup>52</sup> contra as forças políticas de dominação. Corpo-território comum para germinação e cultivo de vida. Comunidades Heterotopias<sup>53</sup>.

Nessa direção, também se faz necessária uma reinvenção da própria academia. Convoco vocês, leitoras, a se abrirem a este corpo em retorno, um corpo que não se entende mais como um *eu*, mas como parte de *outro*. Alguém que possui apenas uma parte de si à procura de se perceber nesse novo formato sem forma. Um corpo confuso e exausto, com peitos inchados e vazantes, cabeça e braços anestesiados,

visão embaçada e olhar desviado – tudo é latente e range. A presença desta forma, da única forma possível dentro de outras capacidades de produção, é um ato de resistência. A vontade de desistir soluça a cada dia que começa sem que o outro tenha acabado.

Nove meses<sup>54</sup> de aprendizado, crescimento e amadurecimento. E claro, apaixonamento e encantamento. Não há como seguir como se era. Sustentar estes dois corpos, um completamente dependente e o outro completamente despendido, é um ato de resistência. Como um mantra a ser repetido: não é possível desistir.

Os dias são longos, os meses curtos e sobre anos nem é possível saber, porque ainda não existem. Os dias são enormes. Cheios. Tarefas em espiral que não têm início nem fim; a manutenção da vida é o que há de mais real. Há de se inventar tempo nos dias, noites ou madrugadas, onde é possível sentar e trabalhar essa escrita, que acontece numa outra concentração já que cada parágrafo é interrompido.

Choro.

*Papapa papapa papapa.* Três tapinhas no bumbum para levar de volta ao sono. *Papapa pappapappa.* As palavras seguem seu fluxo, mas não podem ser materializadas. No colo, entre cantigas e afagos, o texto segue vivo em um campo abstrato. A coragem de voltar é enorme. Por vezes, essa vontade é ninada junto da bebê; por outras, mantém sua força e chega até aqui.

Mais choro.

O corpo tensiona na torcida de ser um alarme falso. Existe uma sensação nova e perene cobrindo toda a pele, um campo nervoso latente em constante vigília. O sobressalto sem descanso cria um nível de confusão da ordem da tortura. *Papapa papapa papapa.* Desta vez só o afago não foi suficiente, então é sentar, nutrir de leite e afeto, criar um portal para o sono. Ao sentar novamente com total confiança do encontro com aquelas palavras, um apagamento brutal vem junto do esgotamento e frustração. Uma pausa mandatória se dá até não se sabe quando.

Pausa.

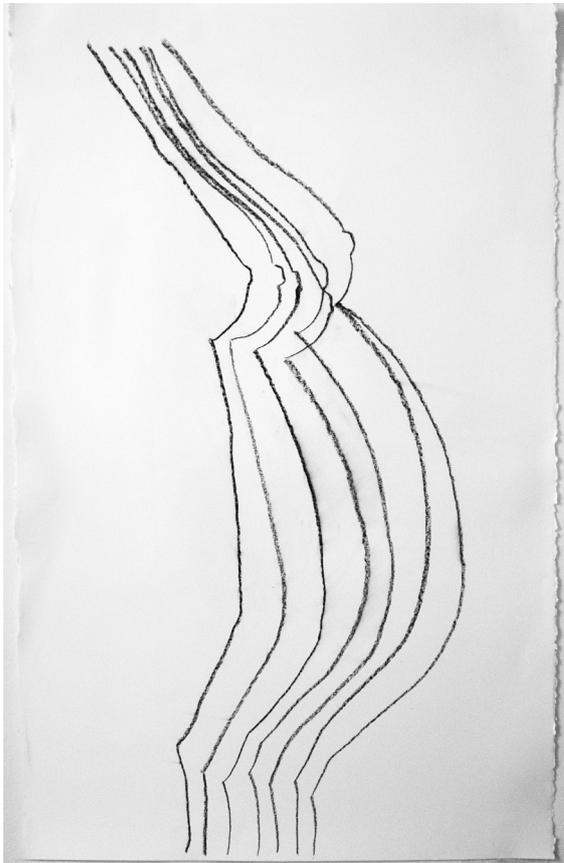
[FIM - Interlúdio I]

### 3.3. Práxis: *Expansão de contornos em contato com Anna Maria Maiolino*

Ao trabalhar uma arte através do corpo, corpo este entendido como existência, só se faz possível falar de arte como vida. Arte-vida. Enquanto um ser se formava dentro do outro, minha filha dentro de mim, me coloquei em exercício de visualização desta paisagem gestacional, onde cada crescimento expressivo da barriga foi marcado no papel, silhuetas em ondas. Realizados à noite, sempre do mesmo ponto, uma luz era direcionada sobre uma única folha fixada na parede e iluminada por ela, um bastão de carvão contornava a sombra ali projetada. (Fig.41)

A linha como um marcador do tempo. Todo dia ao acordar, esse desenho estava à minha frente como um farol, lembrando-me que não era um devaneio, era real a existência de um ser hospedeiro que coabitava um corpo em expansão. A linha como um marcador da forma.

Figura 41



Obra *enigma*, 2020. Fonte: arquivo Liana Nigri

(...) eu sou eu  
nascida pela fenda ao mundo e impressa à dor  
a ferro e ao fogo fui cunhada na angústia do entendimento  
escolhi viver e vivo morrendo  
optei por ser artista  
ser mãe  
constantemente equaciono fantasia com realidade  
entre o eu sou e o eu não sou  
há de se ter em conta que não sou de aqui  
nem sou de lá, estou de passo  
qualquer caminho me levará a outro lugar (...) <sup>55</sup>

Anna Maria Maiolino

As linhas de Anna Maria Maiolino não estão presas à linearidade, elas pulsam no fio, no barro, nas palavras. A obra *Por Um Fio*, da série *Fotopoemação* (1976), mostra a artista fotografada entre sua mãe e filha, todas conectadas por uma linha afetiva: três mulheres, três gerações, três territórios (Itália, Equador e Brasil).

A arte de Anna Maria Maiolino é a vida em acontecimento: sua família, a imigração, a guerra e tudo o mais que a atravessa fazem parte de sua expressão. A existência se faz na experimentação, e o trabalho de arte é por excelência, como ela diz, um processo<sup>56</sup>.

Ser artista-mãe, mãe-artista não é uma escolha, apenas é. A artista traz a importância do balbucio da criança para seu imaginário, nele está o primitivo<sup>57</sup> onde tudo começa. E é com essa energia de descoberta intuitiva que a artista cria intimidade com os materiais: "você nunca sabe quando começa a incorporação do acaso ou quando tudo é uma determinação"<sup>58</sup>.

E é a partir desses conceitos que olho para a obra *Terra Modelada* (Fig.42), uma instalação com toneladas de argila moldadas in loco pela artista e assistentes. Fixadas por uma tela de arame junto a rolos compridos que se curvam formando uma imensa pilha ao chão, inúmeras formas côncavas se sustentam na parede.

Figura 42.1



Anna Maria Maiolino. *Terra Modelada*, Los Angeles, 2017.

Fotografias: Brian Forrest

Estas pequenas formas côncavas são a mais intuitiva das ações que as mãos costumam executar em massas modeláveis. Tatear, amassar, apertar, enrolar, comprimir, torcer, gestos simples e primordiais. Há algo de ancestral neste ato, algo que nos conecta ao humano antes mesmo da humanidade, em seu (e nosso) desejo de imprimir marcas, experimentando com formas que podem até culminar na construção de objetos, sejam eles utilitários ou não.

Ao longe, o acúmulo de quantidades massivas destes “potinhos” amassados ganham um teor de mapa, conjuntos de *cheios* e *vazios* que preenchem o horizonte da instalação. De perto, porém, ganham uma identidade única de texturas, marcas, rasgos e formas impregnadas de personalidade.

Paulo Miyada, curador da exposição *Anna Maria Maiolino - PSSSIII-UUU...* realizada em 2022 no Instituto Tomie Othake, pensa em uma metáfora desta obra a partir dos momentos de produção coletiva, como a reunião familiar para a realização de uma refeição festiva ou a celebração de uma povoado após uma etapa de colheita. São momentos que acontecem pela soma de forças envolvidas, auto-organizadas através de tarefas simples desempenhadas por cada indivíduo. Para tanto, para que esse corpo coletivo seja de fato ativado, deve haver uma participação contínua e orgânica de todos os corpos presentes.



Figura 42.2

Figura 42.3

No chão da instalação, estão situadas imensas *cobrinhas* ou *rolinhos*, técnica milenar de construção da cerâmica. Essas formas não são apenas vistas, mas sentidas visceralmente, como órgãos de um corpo sem contornos ou quicá excrementos de vários corpos – a presença do dentro e fora numa mesma forma. Para isso, Anna Maria Maiolino se utiliza do dispositivo da repetição, recurso recorrente na arte contemporânea. Contudo, nessa instalação a repetição se dá através do gesto manual arcaico de enrolar, dando forma e criando limites com as mãos, assim como no acúmulo dessa massa de formas iguais e diferentes, algo que permite a possibilidade de apreciar o peso e a plástica da argila.

formas básicas produzidas pelas mãos, iguais e diferentes, são adicionadas ao corpo da escultura. Assim como não se repetem na natureza, no igual há o diferente (...) as formas, uma ao lado da outra na obra, afirmam-se e anulam-se na semelhança e na diferença. Também numa praça você é um, é nenhum, porque sua identidade se dissolve, e você é cem mil. (MAIOLINO, 2011, p.52)

No momento em que o público se depara com a densidade da terra e as grandes dimensões que *Terra modelada* alcança, acontece algo como um abraço. É como se os corpos fossem então abraçados pela terra. Essa sensação promove um efeito de interação com o espaço, assim como de percepção existencial que ao transgredir a magnitude espacial, penetra na leitura singular dos detalhes que compõem a obra, propiciando também uma implicação pessoal.

Esta obra define uma tamanha aproximação entre espectadoras e artista, que se torna possível, através dela, encontrar-se de perto com a figura de Maiolino e suas intenções conceituais. Estabelece-se então uma relação íntima com Anna, a mulher que trabalhou o barro com suas mãos, deixando nele os rastros impressos de sua digital. O que permanece é a memória de um encontro que acontece a partir da matéria, primeiramente no ato de manipulação da modelagem e em seguida ao olhar do público que a vê, e mais que isso, a sente.

O barro é matéria capaz de ativar a consciência primária existente no corpo, o saber que já nos acompanha sem que sequer saibamos, compreendido por Bachelard (2019) como a *mão sonhadora* que nos conduz a um retorno à infância. E é dotada por tudo isso, além da curiosidade específica do tato, que junto a 10 Kg de argila terracota, um tecido no chão e minha bebê de 6 meses no colo, que dou início aos primeiros esforços de resgate às experimentações plásticas após o nascimento de Ava.

A excitação do reencontro pele-barro encontra um certo temor por não saber se será possível operar numa dupla entrega, obra e bebê, novamente arte e vida. De início, o contato entre o corpo e a terra se apresenta rígido, ambos estão frios e parados há muito tempo. Aos poucos a paralisia é quebrada pela ação de apertar e enrolar e, nesse movimento contínuo, os dois corpos se conectam, aquecem e amaciam a relação.

Uma liga é então criada, e com ela uma longa linha de argila circunda o corpo. Começa próxima e vai se afastando do centro, reverberando sua silhueta, dando a sensação que o limite é infinito. Este corpo, que era um, depois dois, e agora ainda não se sabe quantos, começa a ganhar um novo centro.

Um longo cordão umbilical marcado pelos dedos, impregnado de identidade, leva horas para ser formado. Mãe e filha entram na espiral. Ela começa a mamar, e eu me sento com ela nos braços e conecto nossos corpos com as pontas do cordão. Dois corpos recém separados, mas que ainda nutrem um ao outro, estão agora re-conectados pela terra, formando uma extensa e única pele (Fig.43.1 e 43.2).

Fig. 43.1



*Umbilical, Secretário, 2021.*

Fonte: arquivo Liana Nigri

Fig. 43.2



*Umbilical, Secretário, 2021.*

Fonte: arquivo Liana Nigri

### 3.4. Arte e Cuidado: contato com Mierle Laderman Ukeles

[RETORNO - Interlúdio II]

Há algumas semanas não sou mais fonte de nutrição; foi mais de 1 ano de amamentação ininterrupta, exatamente 13 meses. Considero que tive sorte nesse processo, quando comparado às muitas experiências difíceis que já escutei. Amamentar foi uma aprendizagem por vezes dolorosa, cansativa, aprisionadora e também muito prazerosa. Ambivalente, como tudo na maternidade.

Os meses de vida da minha filha viraram ano, e surge nela a curiosidade pelo nosso corpo, que agora é a brincadeira da vez. O entendimento de si separada de mim, no qual o umbigo se torna o ponto de contato central de uma nova ligação.

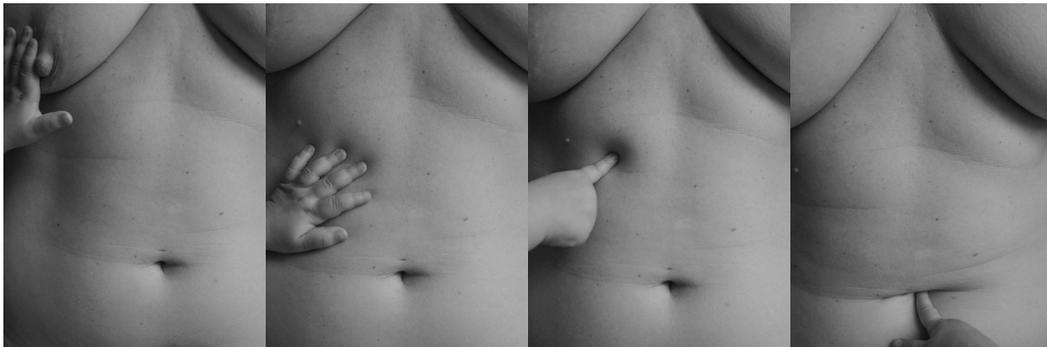


Figura 44

*Reconhecimento*, Rio de Janeiro, 2021.

Fonte: arquivo Liana Nigri

Caminho junto aos seus primeiros passos, que aconteceram sem que ela percebesse. Cada conquista é tão árdua, mas uma vez que se dá, parece que ela sempre soube. Ávida por novidades: texturas, sons, movimentos, sabores e experiências.

Sabe-se hoje que no recém-nascido, na primeira infância, não há separação entre os modos sensoriais, as informações se transferem automaticamente de um ao outro. Para dar um exemplo, uma chupeta que um recém-nascido terá tido em sua boca, sem que a tenha visto, será por ele reconhecida visualmente na tela onde são projetadas várias formas de chupetas. Nas brincadeiras com a mãe, as sensa-

ções cinestésicas podem ser transformadas em sons ou reconhecidas visualmente. Ele está mergulhado numa plurissensorialidade fluida. E depois, pouco a pouco, os sentidos vão se separar com a aparição da linguagem. (GODARD [Entrevista concedida à] ROLNIK, 2004]

A linguagem começa a aparecer para além do choro, em vogais, sílabas, sinais de sim e não. Acompanho a materialidade das palavras ganhando forma. A potência de uma voz ainda desconhecida, o poder do NÃO que agora vem da sua boca. E o novo em constante repetição.

No novo agora onde emergem essas palavras, minha filha está com 16 meses, e passamos a compartilhar o cuidado dela com o apoio de uma creche. Junto a socialização vem uma sequência de viroses emendadas – inclusive com a segunda contaminação de COVID-19. Seu corpo conquista resistência para a vida externa à membrana do nosso núcleo.

Pausa para a recuperação.

Procriar é a ação mais ordinária e extraordinária. Questiono-me como todas as pessoas que cuidam de alguém com tamanha dependência fazem para reencontrar sua sanidade. Mesmo imersa em todo privilégio, temo não encontrar novamente um centro.

Preciso me movimentar fora do eixo, entender a maternagem como matéria e como linguagem. Se não há espaço para ateliê, que ele aconteça na vida, na casa. Existem momentos em que essas palavras me trazem potência e inspiração, mas rapidamente uma sucessão de acontecimentos se dão e as tarefas de manutenção perdem qualquer viés criativo, e a única possibilidade é terminar o que for preciso para dormir até que o próximo chamado aconteça.

Pergunto a mim mesma: como desenvolver um trabalho através dessas experiências? Faz sentido transformar em palavras o que toda mãe/cuidadora de alguém vive ou viveu? O que faz da minha experiência digna de ser lida? Não é uma escolha trazer para esse texto a experiência da maternagem, simplesmente essa é a única possibilidade de produzir.

[FIM - INTERLÚDIO II]

Metade da minha semana eu era a mãe e a outra metade a artista.  
Mas, pensei comigo mesma, 'isso é ridículo, eu sou uma  
Mierle Laderman Ukeles<sup>59</sup>

Mierle Laderman Ukeles, artista estadunidense nascida em 1939, feminista e mãe de três, é conhecida por trabalhos que se iniciam no íntimo do lar, com a visibilização do trabalho doméstico e de manutenção da vida que se esgarçam até os sistemas de limpeza pública, ampliando sua pesquisa para a estrutura de cuidado dos centros urbanos.

Ukeles narra em um depoimento<sup>60</sup> como era instigante redescobrir o mundo através dos olhos de sua filha que estava se apropriando dele pela primeira vez, mas ao mesmo tempo como existiam momentos em que era extremamente entediante. Às vezes sentia que seu cérebro estava se despedindo.

Ela decidiu ser artista para ser livre em seus pensamentos, e agora lá estava ela trocando fraldas ininterruptamente e sentindo que estava decaindo. Mierle Laderman Ukeles queria ser uma artista livre como os outros artistas que eram suas referências: Jackson Pollock, Marcel Duchamp e Mark Rothko. Mas será que eles trocavam fraldas?

Nessa mesma fala, a artista relata que conversou consigo mesma em uma noite: "se eu sou a chefe da minha liberdade, eu chamarei manutenção de arte."<sup>61</sup> Foi a partir da união de uma noção ocidental de liberdade artística com uma noção não-ocidental de sistemas de repetição, assim como da sustentação desses conceitos antagônicos, que ela passou a entender sua arte.

Através desse posicionamento, Ukeles se encontra de certa forma com conceitos do ready-made de Marcel Duchamp. Apropriar-se de algo já existente e conceder-lhe o nome de arte, transforma a forma como enxergamos alguma coisa, que nesse caso não é um objeto, como Duchamp fez, mas um sistema de trabalho.

Assim ela cria o grande marco de sua trajetória, o *Manifesto for Maintenance Art 1969!*, Proposal for an exhibition Care. Escrito em 1969, um ano após o nascimento de seu primeiro filho, esse trabalho consiste em um documento de cinco páginas dividido em duas partes.

Na primeira ela organiza em cinco pontos o que seriam ideias manutenção:

**A O Instinto de Morte e o Instinto de Vida**

O Instinto de Morte: separação; individualidade; avant-garde para excellence; seguir o próprio caminho em direção à morte - faça seu próprio lance; mudança dinâmica.

O Instinto de Vida: unificação; o eterno retorno; a perpetuação e a MANUTENÇÃO das espécies; sistemas e operações de sobrevivência; equilíbrio.

**B Dois sistemas básicos**

Desenvolvimento e Manutenção. A balinha azeda de toda revolução: depois da revolução, quem vai recolher o lixo na segunda-feira de manhã?

Desenvolvimento: criação individual pura; o nome; mudança; progresso; avanço; entusiasmo; voo ou fuga/

Manutenção: sacudir a poeira da criação individual pura; preservar o novo; sustentar a mudança; proteger o progresso; defender e prolongar o avanço; renovar o entusiasmo; repetir o voo; (...)

**C A manutenção é um saco; leva tempo pra cacete (lit.)**

A mente pasma e se desgasta no tédio.

A cultura concede péssimas condições a trabalhos de manutenção = salários mínimos, donas de casa = sem remuneração (...)

**D Arte**

Tudo o que disser que é Arte é Arte. Tudo o que eu produzir como Arte é Arte. (...)

**E A exposição de Manutenção “CARE” vai se voltar à manutenção pura, exibi-la como arte contemporânea, e produzir, pela completa oposição, clareza de temas.**

(UKELES, 2019, p.42-45)

Figura 45



Mierle Laderman Ukeles.  
*Dressing to Go Out/Undressing to Go In* (detalhe), Nova Iorque, 1973.  
Fonte: Ronald Feldman Gallery

Na segunda parte do manifesto, ela desenvolve o que seria a exposição de arte de manutenção *CARE*, dividida em três partes: manutenção pessoal, geral e da Terra. A proposta da exposição foi recusada por todos os museus, menos o museu de arte pública mais antigo dos Estados Unidos, Wadsworth Atheneum (Fig.46 e 47).

Figura 46



Mierle Laderman Ukeles.  
*Hartford Wash: Washing steps outside*, Hartford, 1973.  
Fonte: Columbia University (s.d.).

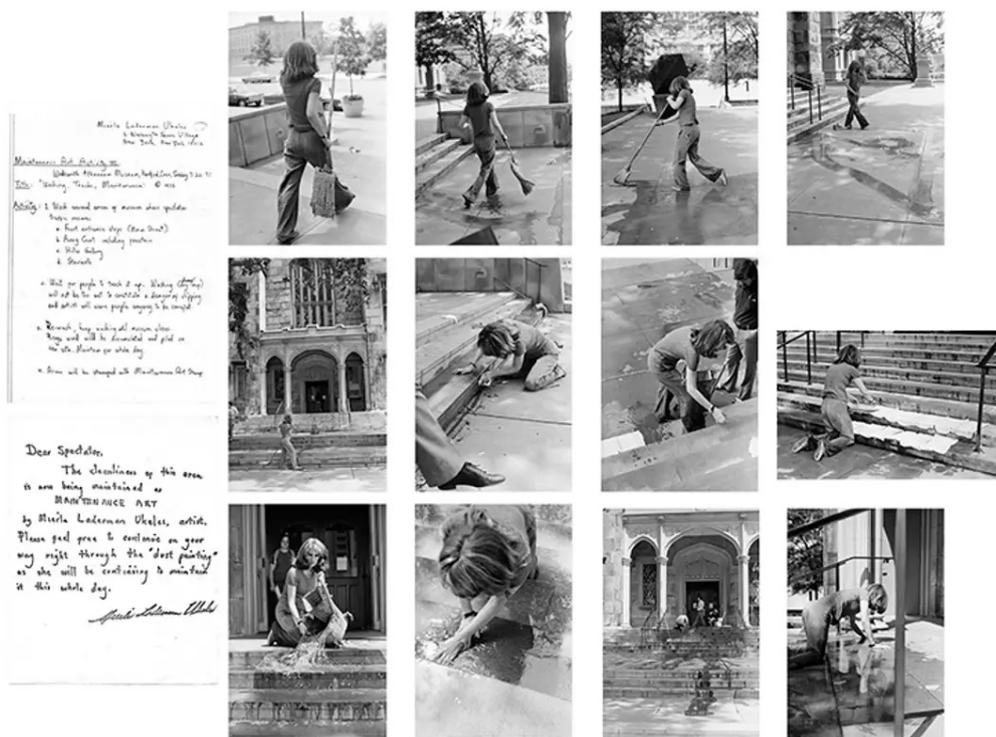


Figura 47

Mierle Laderman Ukeles.  
*Washing/Tracks/Maintenance: Outside*, Hartford, 1973.  
Fonte: Ronald Fedelman Gallery

Com o trabalho aceito, em 1973 Mierle Ukeles ocupa não apenas as galerias, mas também a entrada do museu, local onde realiza sua emblemática performance *Pintura de chão*<sup>62</sup> cujo programa consistia em limpar a escadaria central por quatro horas seguidas. A artista também elaborou outras ocupações performáticas pautadas no encontro das esferas pessoal e pública, mas na exposição não existiam objetos de arte para serem vistos e apreciados. O único trabalho artístico em exibição era o trabalho de manutenção da instituição.

Seu posicionamento de se apropriar da manutenção da vida como material de trabalho foi tão radical que promoveu um giro em sua trajetória artística. A partir dele, a artista passa a trabalhar com o sistema sanitário de Nova York, e em uma emocionante performance, cumprimenta todas e todos os funcionários de limpeza pública da cidade, agradecendo a cada um e a cada uma por manterem a cidade viva. Com essa ação, propõe uma colisão entre pessoas que acabaram virando mantenedoras da vida, como as mães, e os garis da cidade, em sua maioria homens, que não possuem o seu trabalho valorizado. Ukeles conta que nessa ocasião, um dos trabalhadores disse para ela: "as pessoas nos odeiam porque acham que somos suas mães, suas empregadas".

Com Mierle Ukeles e outras artistas que transformaram a manutenção da vida em matéria para arte, concebo o quanto essa virada se faz revolucionária e política. Nela consiste o chamado para um olhar mais amplo, circular e honesto sobre o trabalho, e esse movimento tem a capacidade de criar tensão dentro da nossa cultura *antropo-falo-ego-logocêntrico* (ROLNIK, 2018), disputando o protagonismo de poder e incluindo corpos invisibilizados no jogo. ArteVida se desenha assim como uma jornada empolgante a ser traçada, jornada essa guiada pelo cuidado, e que não se limita a qualquer possível definição. Escapa, escorre, contamina, penetra fissuras de uma terra machucada. Fortalece corpos machucados. Abre para a potência deles, tensiona a vulnerabilidade e não se deixa conformar. Expansão de contornos. Ao que, será sempre mistério.



Figura 48

Mierle Laderman Ukeless.  
*Hand Shake Ritual*, Nova Iorque, 1979-1980.  
Fonte: Ronald Feldman Gallery

## notas

43 LONTRA, Costa.; SILVIA, Raquel. **Celeida Tostes**. São Paulo: Editora Aeroplano, 2014.

44 Texto poético de minha autoria em ocasião da primeira exposição das obras da série *Ovo-Mundo*.

45 LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

46 LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

47 LONTRA, Costa.; SILVIA, Raquel: *“Em seu trabalho no Chapéu Mangueira, atuou como professora e como artista, mas teve ainda outra vertente: a busca por levar condições de vida melhores para os moradores. Algo que uma assistente social jamais conseguiria fazer. Celeida estava, com aquela gente toda [os participantes do projeto], levantando o barro. Reproduzindo a lógica do torno que roda e movimenta a argila, criando novas formas.” Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2014.

48 TOSTES apud LONTRA e SÍLVIA, 2014, p.225.

49 LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2020.

50 BALASKAS, Janet. **Parto Ativo**. São Paulo: Editora Ground, 2016.

51 De acordo com o livro de Casilda Rodríguez Bustos, estudos apontam que a absorção do medo criado socialmente não permite o relaxamento necessário que o corpo precisa para liberar a ocitocina naturalmente. As contrações do útero no trabalho de parto são as mesmas do orgasmo, testemunhos antropológicos de povos antigos mostram que além de desconhecer a dor no parto as mulheres chegavam a sentir prazer e até ter orgasmo, entendendo assim o parto e o trabalho de parto como um ato sexual. BUSTOS, Casilda Rodríguez. **Pariremos com prazer**. Belo Horizonte: Editora Luas, 2000.

52 Micropolítica Ativa é mais um conceito elaborado por Suely Rolnik que trata de sujeitos capazes de lidar com o mal estar como veículo para pulsões do desejo que contaminam o sujeito individual, sujeito-ativo-pulsional, criando um novo tecido social. ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 edições, 2018. *E-book*.

53 Agrupamentos de pessoas para criar rupturas a partir da invenção de novas realidades, a busca de um não lugar. FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, As heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013, p. 7.

54 Esse momento da escrita se dá em Julho de 2021 quando minha filha tem 9 meses de vida.

55 MAIOLINO, Anna Maria. ***Eu Sou Eu***.

56 Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes - Módulo III - Anna Maria Maiolino. [S. l.: s. n.], 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=W6WO2bwnAdg&ab\\_channel=MuseudeArteDoRio](https://www.youtube.com/watch?v=W6WO2bwnAdg&ab_channel=MuseudeArteDoRio). Acesso em: 15 jul. 2021.

57 Ibid.

58 MAIOLINO, Anna Maria Maiolino. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9539/anna-maria-maiolino>. Acesso em: 15 de julho de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

59 *“Half of my week I was the mother, and the other half the artist. But, I thought to myself, ‘this is ridiculous, I am the one.’”* STEINHAUER, Jillian. How Mierle Laderman Ukeles Turned Maintenance Work into Art. In: Hyperallergic. [S. l.], 10 fev. 2017. Disponível em: <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/>. Acesso em: 18 maio 2022.

60 Disponível em: <https://www.artforum.com/video/mierle-laderman-ukeles-talks-about-maintenance-art-63533>

61 Ibid. Tradução livre. Original disponível em: MIERLE Laderman Ukeles talks about Maintenance Art. [S. l.: s. n.], 2017. Disponível em: <https://www.artforum.com/video/mierle-laderman-ukeles-talks-about-maintenance-art-63533>. Último acesso em: 29 out. 2022.

62 CARNEIRO, *Amanda et al*, (org.). História das mulheres, histórias feministas: antologia. São Paulo: MASP, 2019. p.44.

## Pré parto

É chegada a hora de parir, externalizar essa dissertação gestada com tamanha importância dentro de um tempo singular, um tempo que acompanhou uma outra gestação, um puerpério e a transformação do feto em um bebê e agora em uma criança de 2 anos.

Relembro a ansiedade ao entrar na quadragésima semana da gravidez. Ansiedade por não saber quando seria a hora de ver do lado de fora alguém com quem já convivia intensamente e que me conhecia tanto por dentro. Alguém que capta minhas alterações nervosas e pulsações, conhece meu timbre de voz, o ritmo da minha fome e se relaciona com emoções que provavelmente nem a minha própria consciência alcança.

Sinto pelo fim do mestrado uma mistura de sentimentos similar ao pré parto: quando o bebê já está formado, começa a pesar, atrapalhar o sono e a digestão, mas existe um certo medo de mudar de posição e uma prévia nostalgia de ficar passando a mão na barriga, sentindo os seus movimentos.

Inconscientemente evitei ao máximo chegar aqui, ao fechamento. Isso porque não quero parar de acariciar este corpo-escrita, na qual sigo aprendendo com a nova matéria antes tão temida por mim: a palavra. Mas ao mesmo tempo estas páginas já estão maduras para receberem outros colos e olhares. Impasse. Tenho que permitir o seu nascimento.

Há alguns meses minha filha começou a juntar palavras, formar frases e assim como eu faço aqui, experimentar com a linguagem. Existe uma enorme liberdade que acontece em meio à insegurança de se fazer algo novo, e ela se dá ao perceber a ressonância no momento em que conceitos passam a fazer sentido. Quando Ava entende que falou algo que gerou graça, é visível a satisfação que é reafirmada através da repetição. Mas não é fácil conquistar uma nova linguagem, ela presta muita atenção quando quer aprender um novo fonema, seus olhos se concentram na minha boca e seus lábios repetem o movimento, até que começa a balbuciar.

Assim como amassar o barro, modelar, desumidificar lentamente, fazer a primeira queima em baixa temperatura, lixar para finalmente a argila se transformar em cerâmica numa nova queima em alta temperatura, aprendi que trabalhar com a matéria-escrita também requer um labor. São muitas ações, muitos tempos de espera e muito polimento para se materializar.

Para que um bebê saia do ventre que é tão quentinho, interrompendo o seu fluxo contínuo de alimento, é preciso que ali fique apertado, é necessário o atrito. Aquele corpo em formação envolto por água, com um contorno de sensação ainda fluida, cresce e passa a ocupar mais o espaço, passa a sentir o contato com a barriga e é através desse desconforto que se dá o nascimento. Agora me encontro num estado emocional similar de mesma ordem simbólica.

Com a oportunidade de dedicar anos ao estudo da minha prática artística, ganhei mais corpo; ao criar relações com outras artistas e aprofundar a leitura de pensadoras, ganhei maior consciência sobre minha existência.

A seleção das artistas feita para criar pontes entre os meus trabalhos, desde o início teve uma intenção muito clara: deveriam ser mulheres artistas, mulheres que demoraram ou que ainda não receberam a notoriedade devida. Agradeço e enalteço então: Anna Maria Maiolino, Alina Szapocznikow, Brígida Baltar, Celeida Tostes, Eva Hesse, Juliana Cerqueira Leite e Mierle Laderman Ukeles. Gostaria de registrar uma homenagem especial à Brígida Baltar que faleceu recentemente, no dia 08 de outubro de 2022.

Esse fechamento é o início de uma pesquisa viva e aberta, com experimentações plásticas em intensa atividade e novos trabalhos por vir. A série *Expansão de Contornos* recebe um novo grupo de obras realizadas a partir de um molde da minha barriga com 9 meses de gestação (Fig.49). O trabalho tem como intenção exercitar o conceito “formas grávidas de outras formas”, encontrado no texto de Daniela Name sobre a artista Celeida Tostes, aqui já citada.



Figura 49

Imagem do molde da barriga de 9 meses. 2020.

Fonte: Arquivo Liana Nigri.

Depois do molde e a partir dele, uma forma em porcelana é produzida. O processo acontece com uma placa sendo depositada sobre o gesso, em seguida, através do contato direto e de um contínuo e suave alisar – algo que não consigo deixar de relacionar a sensação de estar com 9 meses de gravidez –, são capturadas as texturas e topografias marcadas no molde. Curvas, pontas e torções são inventadas tendo as conchas como imagens mentais – esse órgão que funciona como corpo-casa para um ser vivo, e que cresce acompanhando e protegendo o crescimento daquela criatura. Conchas são matérias que participam do desenvolvimento de outros seres, adaptando-se às suas novas formas.

Após uma secagem lenta, a peça passa por todas as fases de se tornar cerâmica. Até o momento foram realizadas cinco peças e a partir delas outras formas nasceram, formas ovais e densas onde cada cerâmica encaixa e descansa sobre. Por vezes uma cerâmica é combinada com uma forma, por outras com duas ou três.

O processo de feitura dessas novas formas é feito com uma bexiga de borracha gigante, preenchida com gesso líquido e ar. Ao fechar o balão inicia-se uma coreografia ritmada, na qual a bexiga é virada de um lado para o outro, rolando num apoio liso, de modo a garantir que toda a superfície receberá o gesso à medida em que ele vai modificando sua consistência. Depois de alguns minutos faz-se o contato direto com a peça de cerâmica e a bexiga tem que ser contida utilizando o corpo como ferramenta de encaixe, sem que o material sofra grandes pressões; é necessário ficar por mais longos minutos nessa posição de contenção, até que finalmente se percebe o gesso se solidificando. Quando ele esquenta e está completamente sólido, abre-se a bexiga e a forma poderá ser polida.

Uma dança de formas que se afetam e se moldam organicamente, formas que por vezes evocam a gravidade e por outras a desafiam. Seguindo a estrutura dos capítulos desta dissertação, farei aqui também um breve contato com mais uma artista de notoriedade tardia: Mária Bartuszová (1936-1996), escultora nascida em Praga e baseada na Eslováquia, que foi apresentada à um público maior apenas em 2007 na Documenta 12 em Kassel. Em Setembro de 2022, o Tate Modern em Londres abriu uma exposição individual da artista, com obras quase nunca exibidas antes.

De acordo com o texto da exposição em curso, Bartuszová<sup>63</sup> trabalhou intensamente em seu próprio método de modelar o gesso à mão, método este inspirado por brincadeiras com balões em companhia da sua filha. Com ele, a artista criou diversas obras, desde pequenas formas orgânicas até grandes obras destinadas a espaços públicos.

Mesmo com as muitas restrições em sua vida, fossem elas impostas pelo sistema totalitário, pelas dificuldades financeiras ou pela maternidade, Bartuszová construiu ao longo dos anos um repertório composto por mais de 500 obras. Esculturas abstratas que por vezes remetem à ovos, ninhos, sementes, órgãos e até mesmo fragmentos de corpos.



Figura 50

Maria Batuszová em seu estúdio. 1987-1988.

Fonte: Tate Modern. Fotografia: desconhecido.

Figura 51



Maria Batuszová. *Sem Título*, 1973.

Fonte: Tate Modern, Coleção de Alex and Gabriela Davidoff

Com perfil muito experimental e processual, suas obras parecem não ter sido criadas pela mão da artista, mas trazem a sensação de emergirem da natureza pelo resultado da pressão da gravidade, água ou vento. Obras que fazem parte da paisagem ou de algum processo natural, como dito no texto curatorial de sua exposição *Maria Batuszová. Provisional Forms*, realizadas em 2015 no Museum of Modern Art de Warsaw<sup>64</sup>.

Diferente de Batuszová, as formas em gesso produzidas nos meus trabalhos ainda em andamento, serão transformadas num outro material. Essa escolha se deu pelo desejo que essas peças alcancem uma melhor resistência ao tempo e que também sofram menos com impacto, podendo servir ao propósito de serem combinadas com as cerâmicas. Mas para o trabalho de Batuszová, a natureza transitória, processual e impermanente do gesso confere às suas obras um caráter ainda mais vivo, e esses aspectos entram como propriedade singular de sua produção.

Figura 52



Imagem do processo das obras *Formas grávidas* da série *Expansão de Contornos*. 2022.

Fonte: arquivo Liana Nigri.

Coincidentemente ou não, encontro-me neste momento da escrita concomitante a transformação das peças em gesso. Elas estão agora mudando de matéria, passando pela sequência de fôrmas para então se tornarem pó de granito com resina. A vontade de ver o resultado me transborda. Com ela, a apreensão pelo desconhecido. Retomo portanto aquele incômodo necessário para o bebê nascer. Aprendi que para ajudar a iniciar o trabalho de parto é necessário ação: movimento circular, um rebolado acompanhado de respirações profundas, constantes e conscientes para não faltar ar e não paralisar o corpo pela dor e medo: inspira, prende o ar, expira com a boca aberta, inspira, prende o ar, expira com a boca aberta, inspira, prende o ar, expira com a boca aberta...

## notas

63 MARIA BARTUSZOVÁ: Delicate, evocative plaster sculptures inspired by the natural world. [S. l.], 2022. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/maria-bartuszova>. Último acesso em: 29 out. 2022.

64 DZIEWAŃSKA, Marta; GARLATYOVÁ, Gabriela. Em tradução livre: *“The artist’s early works were inspired by natural processes. These sculptures don’t appear to have been created; rather, they emerge and take shape as if a result of the pressure of gravity, the weight of water or wind or due to having emerged from under melting snow. These works appear not to have been created for art galleries but, instead, in order to become part of the landscape or a natural process; they look as if their essence were elsewhere, without rather than within. This is distillation rather than creation, reaction rather than appropriate action, process rather than the target object – and, at the same time, persistence, tension and a kind of conviction that, however ‘fragile’ the hypothesis in hand, it merits pursuing it further.”* Maria Bartuszová. Provisional Forms. Curatorial Text, [s. l.], 2014.

## referências bibliográficas

- ALEXANDER, Gerda. **Eutonia, Um caminho para a percepção corporal**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1983.
- AHMED, Sara. **Thinking Through the Skin**. Londres: Routledge, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. Rio de Janeiro: Editora WMF Martins Fontes, 2019. *E-book*.
- BALASKAS, Janet. **Parto Ativo: guia prático para o parto natural**. São Paulo: Editora Ground, 2012.
- BALTAR, Brígida. **Passagem Secreta**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BUTLER, Judith. **Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e a teoria feminista**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUSTOS, Casilda Rodríguez. **Pariremos com prazer**. Belo Horizonte: Editora Luas, 2000.
- CARNEIRO, Amanda *et al*, (org.). **História das mulheres, histórias feministas: antologia**. São Paulo: MASP, 2019.
- CELANT, Germano. **Penone**. Milão: Electa, 1989.
- CERQUEIRA LEITE, Juliana. O espaço em potencial. *In: Dystopia Mag*. 3. ed. [s. l.], 2020. Disponível em: <https://dystopiamag.com/o-espaco-em-potencial/>. Último acesso em: 28 out. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges.; SEMI, Didier. **L'empreint**. Paris: Édition du Centre, 1997.
- DZIEWAŃSKA, Marta; GARLATYOVÁ, Gabriela. Maria Bartusová. Provisional Forms. **Curatorial Text**, [s. l.], 2014.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa. mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e a luta feminista**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- FILIPOVIC, Elena. **Alina Szapocznikow**. Sculpture Undone, 1955-1972. Nova York: MOMA, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, As heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013, p. 7.

FROTA LEÃO FEITOSA, Maria Thereza. **Experiências em Eutonia – Interfaces de contato**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.

GIL, José Nuno. Abrir o corpo. *In*: GALLI, Tania Mara.; ENGELMAN, Selda. *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004.

GIL, José Nuno. **Movimento Total**. O corpo e a dança. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2002. *E-book*.

HARAWAY, Donna. **Simians, Cyborgs and women**; the reinvention of nature. Nova York: Routledge, 1991.

HARAWAY, DONNA. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Periódicos Sbu**, Unicamp, 1 jan. 2009. Cadernos Pagu (5), p. 7-41. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Último acesso em: 29 out. 2022.

INVISÍVEL, Comitê. **Aos nossos amigos**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

KOPENAWA, Davi.; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **A Vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAMPERT, Catherine. **Tunga**. São Paulo: Cosac Naify, 2019.

LINS, Daniel. **A Pele de Anna**: Anna Maria Maiolino. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

LONTRA, Costa.; SILVIA, Raquel. **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2014.

MAIOLINO, Anna Maria. **Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MAIOLINO, Anna Maria. **Eu Sou Eu**.

MAIOLINO, Anna Maria Maiolino. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9539/anna-maria-maiolino>. Acesso em: 15 de julho de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

## referências bibliográficas

- MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. *E-book*.
- MATESCO, Viviane. **Em torno do corpo**. Niterói: PPGCA, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2015.
- NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.
- PENONE, Giuseppe. **Writings, 1968-2008**. Bologna: IKON / MAMbo, 2009.
- RODRIGÁÑEZ BUSTOS, Casilda. **Pariremos com prazer**. Belo Horizonte: Luas, 2000.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 edições, 2018. *E-book*.
- ROLNIK, Suely. Olhar Cego: Entrevista com Hubert Godard. Abordagem terapêutica do corpo. *In: Lygia Clark: do objeto ao acontecimento*. Paris: Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2004. p. 73-79.
- SERFATY, Gabriela. **Histeria: um corpo de protesto**. São Paulo: Cadernos de Subjetividade PUC-SP, 2018.
- SERRES, Michel. **Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2001.
- STEINHAUER, Jillian. How Mierle Laderman Ukeles Turned Maintenance Work into Art. *In: Hyperallergic*. [S. l.], 10 fev. 2017. Disponível em: <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/>. Acesso em: 18 maio 2022.
- UKELES, Mierle Laderman. **História das mulheres, histórias feministas: antologia**. São Paulo: MASP, 2019.

## referências audiovisuais

Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes - Módulo III - Anna Maria Maiolino. [S. l.: s. n.], 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=W6WO2bwnAdg&ab\\_channel=MuseudeArteDoRio](https://www.youtube.com/watch?v=W6WO2bwnAdg&ab_channel=MuseudeArteDoRio). Acesso em: 15 jul. 2021.

Hesse, Eva. "Expanded Expansion". In: Getty Conservation Institute (GCI). "The Object in Transition: A Cross Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art", 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OHLb999NEB4>. Acesso em 23 out. 2021.

LEE, Suzanne. Grow your own clothes. Ted Talks. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/suzanne\\_lee\\_grow\\_your\\_own\\_clothes](https://www.ted.com/talks/suzanne_lee_grow_your_own_clothes). Acessado em: 23 out. 2021.

MIERLE Laderman Ukeles talks about Maintenance Art. [S. l.: s. n.], 2017. Disponível em: <https://www.artforum.com/video/mierle-laderman-ukeles-talks-about-maintenance-art-63533>. Último acesso em: 29 out. 2022.

## links para trabalhos em vídeo

A Potential Space - Juliana Cerqueira Leite  
<https://vimeo.com/julianacerqueiraleite/apotentialspace>

Conversa e Laboratório Corpo-Matéria:  
um contato entre dança e escultura - Liana Nigri e Maria Alice Poppe  
[https://www.youtube.com/watch?v=PGopql\\_65Fw&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=PGopql_65Fw&t=1s)

Lasting Leaves Processo - Liana Nigri  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_ui7hqhH\\_SI&ab\\_channel=LianaNigri](https://www.youtube.com/watch?v=_ui7hqhH_SI&ab_channel=LianaNigri)



Publicações Cometa  
dez/2022

