



O /im/possível como coeficiente artístico

Roberta Stubs

Brasil. Artista, pesquisadora e psicóloga com doutorado em psicologia com ênfase em arte, gênero e produção de subjetividade pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Assis. Professora do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá. Com trabalhos em fotografia, vídeos, instalações e objetos, a artista tem explorado temas como o corpo, o tempo, a memória, e a subjetividade.
robertastubs@gmail.com

Resumo

Este texto é um grito de resistência que pensa a coextensividade entre o coeficiente artístico e o coeficiente vida enquanto produção de mundos. Recorro a Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, Jacques Rancière, Marcel Duchamp e François Soulages para pensar a arte, e a imagem fotográfica mais especificamente, enquanto ficção ética-estética-política. Num convite para inventar no mundo outras suavidades/sensibilidades, entendo a ficção como exercício político para desmistificar as verdades absolutas que crivam nosso corpo e a própria realidade. Num contexto de esvaziamento de nossa capacidade imaginativa, a ficção se torna ferramenta que reativa em nosso corpo/subjetividade fluxos crítico-inventivos. É nesse sentido que apostamos no /im/possível como forma de ultrapassar um aparente esgotamento do presente e resignificar a vida. Valendo-me de alguns trabalhos autorais, exploro a ideia de que no terreno de ficção o tempo ganha várias camadas, o presente se expande no encontro do passado com o futuro, e a realidade se desdobra em múltiplos e vastos mundos.

Palavras chave: Ficção política. Arte contemporânea. Subjetividade. Fotografia contemporânea

The /im/possible as an artistic coefficient

Abstract

This text is a shout of resistance that thinks the coextensivity between the artistic coefficient and the life coefficient as a production of worlds. I appeal to Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, Jacques Rancière, Marcel Duchamp, and François Soulages to think about art, and the photographic image more specifically, as ethical-aesthetic-political fiction. In an invitation to invent other softness / sensibilities in the world, I understand fiction as a political exercise to demystify the absolute truths that crop our body and reality itself. In a context of emptying of our imaginative capacity, fiction becomes a tool that reactivates in our body / subjectivity critical-inventive flows. It is in this sense that we bet on /im/possible as a way of overcoming an apparent exhaustion of the present and resignifying life. Drawing on some of my works, I explore the idea that on the ground of fiction, time gains several layers, the present expands in the encounter of the past with the future, and reality unfolds in multiple and vast worlds.

Key words: Political fiction. Contemporary art. Subjectivity. Contemporary photography

Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades,
e ao mesmo tempo cria um possível. (Gilles Deleuze)

Partindo da ideia de que vivemos em uma sociedade que aposta no esgotamento e captura de nossa capacidade de inventar mundos para manter um modo de viver que opera na base do controle de vidas e corpos, a proposta desse artigo é pensar a arte como maneira de criar saídas a essa ficção política que tende a produzir modos de subjetivação dóceis e assujeitados. Refletindo sobre a ideia deleuzeana de que esgotar o possível é também criar o possível (ZOURABICHVILI, 2000), lançamos aqui a necessidade de investirmos no /im/possível como forma de extrair da vida outras variações intensivas. Para o filósofo, somente experimentamos o possível como potência em sua queda e esgotamento, é nesse sentido que nos propomos aqui a esgotar o possível e lançar o /im/possível como força que extrai das ruínas de nosso presente sua força inventiva de transformação e mutação de nossas relações e sensibilidades. Movida por uma força desejante que não se satisfaz com o real como nos é dado, apostamos no /im/possível como maneira de criar mundos e recuperar nossa capacidade de imaginar, viver e criar realidades outras. É nessa perspectiva que esboço uma relação entre a ideia de coeficiente artístico, desenvolvido por Marcel Duchamp (1975), e coeficiente vida, apresentado aqui como um desejo de afirmar a vida em sua multiplicidade infinita. Nesse sentido, ter o /im/possível como coeficiente artístico, é apostar num sujeito e numa subjetividade mais artística do que epistemológica (COCCHIARALE, 2005).

Para começar é importante pontuar que apontar para horizontes /im/possíveis envolve também a criação de condições para que esses horizontes ganhem forma e se materializem. Em certa medida, é nesse território que a arte, potencialmente, opera. A atividade própria das artes, em qual linguagem for, reside em dar forma às coisas que ainda não existem; em extrair do real e do possível sua virtualidade inimaginável. Em se tratando de elementos que já existam, trata-se de dar outros tons, texturas, materialidades e sensibilidades ao que nos é familiar. Tendo a

inventividade de outras variações ao mundo como base de sua prática, a arte nos convoca a perceber e sentir o mundo através dessas variações, mobilizando em nossa pele uma força de diferenciação que gera, continuamente, deslocamentos e bifurcações. É tendo em vista a intensificação da vida, que o /im/possível se torna coeficiente artístico, força criadora que não se satisfaz com a realidade que nos é dada como definitiva.

Guattari (2000), ao afirmar que o paradigma estético tem como fonte existencial os processos de criação próprios das artes, aponta que um dos elos entre arte e vida é a inventividade que as faz funcionar. Para o autor, a arte não detém o monopólio da criação, mas é ela quem explora ao máximo uma capacidade de inventar coordenadas mutantes, por vezes inéditas e jamais vistas ou pensadas. É com esse ímpeto criativo, que podemos pensar na criação de outros relevos no mundo, outras formas de amar, desejar e praticar a vida. É desse fluxo inventivo que extraímos forças para ultrapassar os binarismos de gêneros, os maniqueísmos classificatórios que assumimos sem reflexão, os preconceitos de classes, étnicos, etc.; diferentes limitadores de alcance que se justificam no solo impotente de uma sociedade hierárquica e discriminatória que não favorece a vida.

Nesse sentido, se quisermos investir a vida de uma força afirmativa, precisamos criar modos de viver que ultrapassem e subvertam tudo que a torna impotente e infértil. Modos de viver que criem condições para a atualização de virtualidades e consolidem espaços de intensificação da vida. Buscamos uma arte de viver mais próxima da liberdade e do desejo enquanto práticas e modos de operar no mundo, não apenas enquanto instâncias metafísicas. Afinal, a liberdade é algo que nós mesmos criamos por meio de um exercício desejante capaz de instaurar outras formas de se relacionar, de amar, de criar, etc. (FOUCAULT, 2004a, p. 269) Trata-se de outras práticas que tenham como finalidade maior a produção de modos de subjetivação que operem por novos sistemas de valorização, que possuam um gosto pela vida e que exercitem uma outra suavidade entre os sexos, as faixas etárias, as etnias, as raças (GUATTARI, 2000, p. 116).

Falamos então de formas de viver que não dissociam arte e vida; que não recuam diante da necessidade ética-estética-política de criar condições para falar e dar visibilidade às coisas que não existem e que sempre existiram enquanto potência do virtual, expressão molecular ou minoritária. Voltando-nos para o campo das artes visuais, é possível visualizar desde as vanguardas da arte moderna¹ uma crescente aproximação entre arte e produção de outros modos de viver, principalmente no que se refere a uma oposição às normas sociais via criação de outros modos de experimentar o mundo.

Nesse contexto, o elo entre arte, vida, experiência e produção de subjetividade se estreita tanto no que se refere à experiência da própria artista quanto ao que se refere experiência proporcionada para o "espectador"² que passa a ocupar, gradualmente, uma posição mais ativa diante da obra. Trata-se tanto de um deslocamento do olhar clássico, que passa agora a percorrer a obra por caminhos menos lineares e figurativos, quanto da invocação do corpo como presença a ocupar e também compor o espaço expositivo. Seguindo as pistas de O'Doherty (2017), falamos da passagem do olho ao "espectador", do olho enquanto percepção para o corpo enquanto campo de sensação e experiência fenomenológica.

A inserção do "espectador" enquanto elemento importante para completar a obra remonta a Duchamp (1975) quando nos apresenta a ideia de coeficiente artístico. Ao falar do ato criador, o artista afirma que toda obra é marcada por um espaço que delimita o que a artista intenciona expressar, mas permanece inexpresso e o que se expressa não intencionalmente. É nessa lacuna que a subjetividade do "espectador" entra em cena e, para além das intenções da artista, passa a extrair sentidos da obra em questão. Esse gesto de extrair sentidos da obra se assemelha com o gesto criativo contido em todo ato criador, seja por parte da artista ao conceber a obra, seja por parte do "espectador". De acordo com Favaretto (2011), o ato criador implica o "espectador" na implementação e ativação das proposições, experimentando o fenômeno da transmutação. Retomando Duchamp (1975), cabe ao público, decifrar e interpretar as qualidades intrínsecas a obra, acrescentando suas contribuições ao

ato criador. Nesse sentido, ao falar do coeficiente artístico, invocamos uma relação de inventividade por parte do próprio “espectador”, revelando que a recepção da obra, assim como sua concepção, envolve também um processo criativo.

Tendo como elo a inventividade e o gesto criativo que contempla tanto o território da arte quanto o território das relações com o mundo, ousar dizer que, no espaço que há entre a intenção da artista e a recepção da obra pulsa o que chamaremos aqui de coeficiente vida. Entendendo que o ato criador não é exclusividade da artista e recorrendo a outra relação com espaço e o tempo, com as vivências e experiências sensoriais enquanto dimensão de recepção por parte do “espectador”, a experiência estética na arte contemporânea vai muito além da percepção visual. A arte deixa de ser um objeto a ser contemplado e passa a ser um espaço-tempo a ser percorrido e experienciado. O tempo passa, portanto, a ser explorado como duração, como tempo vivido, como indicador de uma conexão sensível com o mundo. Tempo simultâneo, sobreposto, fragmentado, que se coloca contrário a lógica da pressa e do anestesiamiento por explorar pequenas dobras de memórias, testemunhas de certa riqueza afetiva. Dobras de sentidos múltiplos que remontam a paisagens subjetivas singulares, a outros e vastos mundos.

Se infiltrando nos meandros da política, da economia, da ecologia, da educação, da cultura, da memória, de uma razão sensível e da ficção como recurso imaginativo para criação de outras realidades, muito da produção em arte contemporânea segue escrevendo narrativas enfiadas, uma trama bordada na tessitura de um presente em vias de resignificação. É essa nova conduta diante da vida que revela uma co-extensividade entre o coeficiente artístico e o coeficiente vida, somente possível pela revitalização do nosso território relacional e subjetivo. Este, por sua vez, precisa se conjugar com o que aumenta o desejo de viver e com cada ato cotidiano que se configura como potente fonte de conjunção. É com esta postura afirmativa que podemos dar passagem às forças do fora, aos territórios existenciais que nos são desconhecidos. A vida é bem mais ampla do que meu campo de visão, meu campo de visão é também um campo de sensação e experimentação, e a arte pode ser um operador de ampliação.

Operar ampliações no mundo é dar passagem a /im/possíveis, é dar forma às forças que existem somente em potência. É inventar modos de vida possuídores de uma ética afeita a trocas e a uma espécie de partilha do sensível, tal como definida por Rancière (2009). Outras sensibilidades que se somam aos apontamentos de Foucault (1996) quando diz que a arte de viver é uma forma de se opor a todas as formas presentes ou ameaçadoras do fascismo. Trata-se de inventar modos de vida que se façam em variadas velocidades e lentidões, mas que sejam livres, ousados e íntimos de um desejo de viver. Rancière (2010, p. 80), ao pensar no estatuto da imagem e sua relação com a realidade, afirma que as imagens não são meras descrições do visível, para o autor, elas são operadores de intensidades capazes de redistribuir nossas capacidades sensoriais. Nesse sentido, é sobre o regime do sensível que as imagens e a arte podem atuar, cavando outras relações de intensidade com o mundo, instaurando dessa forma realidades múltiplas.

Nesses deslocamentos e dobras, vetores minoritários de subjetivação são disparados, gerando o que Guattari (2000, p. 30) chamou focos mutantes de subjetivação. Focos repletos de movimentos singulares, rupturas de sentido e cortes semióticos que possibilitam uma reconfiguração do nosso campo existencial. É nessa fenda vertiginosa que nos distanciamos do que somos para nos tornarmos outros. Aproximamo-nos de nós mesmos efetuando dobras que nos singulariza no composto. A categoria do /im/possível, portanto, seja insólita ou cunhada sobre o terreno do óbvio, abre e já carrega fissuras a serem percorridas. São distâncias nas quais proliferam linhas de singularização cujos espaços nos convidam à experiência com as diferenças enquanto alteridade, consigo enquanto outro e com o real enquanto irreabilidade possível. Ter o /im/possível como coeficiente artístico, se revela como uma espécie de compromisso ético-estético-político que contamina tanto a artista propositora quanto o público participador. Num movimento que localiza as lacunas do passado, problematiza os limites do agora e entende esses limites como fronteiras de transbordamento para criação de outros mundos possíveis, temos um compromisso que nos convida a extrair do presente, forças para criar futuros.

Foi pensando na criação de outras variações no mundo que as artistas Pauline Boudry e Renate Lorenz, ocuparam o pavilhão suíço da 58ª Bienal de Veneza (2019) com uma videoinstalação chamada “Movendo-se para trás”. Andar para trás é tanto uma metáfora para os retrocessos políticos que estamos testemunhando em várias partes do mundo, quanto uma tática de resistência que vê no recuo uma forma de avançar. Na videoinstalação assistimos uma dança estranha, que parece andar para trás e cujos movimentos, por vezes performados por corpos não binários, nos remetem ao universo da cultura underground, urbana e queer. Numa carta escrita pelas artistas e disponível ao público em formato de jornal, encontramos a informação de que as mulheres da guerrilha curda usavam seus sapatos de modo errado para andar e atravessar as montanhas nevadas. A tática de inverter a direção dos sapatos salvou a vida dessas mulheres. Andar para trás foi uma maneira de andar para frente e dar passagem ao futuro que parecia tão incerto. A proposta das artistas é tomar essa história como ponto de partida para resistir a esses tempos de retrocesso. Elas entendem que andar para trás é um movimento de ambivalência tática, capaz de confundir a ordem e redirecionar os fluxos da vida. Pode-se dizer que, para as artistas, retroceder é apostar na potência do /im/possível, uma estratégia de resistência que causa ruídos na ideia de progresso que insiste em avançar para frente, passando por cima de vidas e corpos que não se encaixam. Vamos recuar a essa lógica, nos diz as artistas. Vamos dar passagem a outros fluxos e desejos, “afinal encontros estranhos podem ser um bom ponto de partida para algo imprevisto acontecer”³.

Um trabalho já bastante conhecido, do artista belga Francis Alys realizado em parceria com Rafael Ortega e Cuauhtémoc Medina, é a obra *When Faith Move Mountains*⁴ (Quando a Fé Move Montanhas). Nesta ação, realizada em 2002 em Lima-Peru, o artista mobilizou quinhentos voluntários para que, munidos com uma pá, movessem em 10 centímetros uma duna de areia com 500 metros de comprimento. Esta ação surpreende pela quantidade de pessoas mobilizadas para realizá-la e pelo grau de dificuldade da proposta que se mostra, à primeira vista, impossível de ser concretizada. Essa irrealdade se torna possível somente pelo trabalho realizado em

grupo e pela disposição das pessoas em acreditarem no projeto. Se algumas propostas da arte contemporânea visam à criação de espaços heterotópicos nos quais a possibilidade de transformação do presente ganha realidade, este trabalho leva a cabo essa máxima tornando real algo quase inimaginável. Numa empreitada faraônica, as pessoas envolvidas no projeto foram tocadas pela potência do /im/possível, pela força da realização do inimaginável que, de um modo ou de outro, se torna coextensiva a outras esferas existenciais ao mobilizar o coeficiente vida que pulsa no coração da proposição de Francis Alys.

Um pouco de /im/possível senão eu sufoco

Mas por que o /im/possível? Em meus ouvidos, ecoa a voz de Foucault dizendo: Um pouco de possível senão sufoco. Por estarmos todos submetidos a uma morna hipnose que várias vezes traveste de hiperexcitação nossa anestesia existencial, talvez um pouco de possível seja a chance de ultrapassar esta lógica biopolítica que cultua formas de vida de baixa intensidade (2013, p. 29) empenhadas em sequestrar nossa vitalidade social.

O possível aqui pode ser pensado como um operador de variações no mundo que problematiza o que seria uma realidade através da abertura para outras realidades possíveis. Intuo, entretanto, que em tempos de liberdade programada o possível também deixe a desejar. Talvez seja mero sinônimo do real já quase todo capturado por ideais, imagens clichês, promessas e projeções de felicidade que há muito já foram desmistificadas. Se pensarmos com Pierre Levy (1997), o possível e o real ocupam um mesmo plano. Ambos carecem de uma força movente capaz de resignificá-los e de gerar deslocamentos entre o plano das coisas que nos são dadas como prontas e o plano das coisas que ainda podem ser inventadas, pensadas e materializadas.

Em tempo de captura de desejos e controle biopolítico, o ato de realizar um possível se perfila insuficiente. É palavra batida, investida de falsa abertura para o que não se pode ou consegue nomear. O possível, o amor, a felicidade, a paz mundial!!! Tudo acaba

sendo somente expressões de efeito. O possível reitera uma realidade sem futuro que não envolve um processo criativo capaz de re-significar formas, ideias, conceitos e processos. Ele está preso às formas instituídas do real, sendo mais estático e acabado do que inventivo e ousado.

Por essa razão, talvez seja o momento de escolhermos o /im/possível como forma radical de liberação e exercício da nossa capacidade imaginativa. O /im/possível como operador de abertura para coisas ainda sem forma nem volume; para as intensidades, fluxos e forças que animam a atualização do virtual. O /im/possível para dar visibilidade, voz e vez para as forças que habitam as margens. Um /im/possível que tanto denota a insuficiência do nosso tempo quanto aponta para a necessária criação de outros horizontes de vida, inimagináveis até então. Somente tendo como medida o /im/possível é que poderemos falar de coisas que não existem, mas habitam a pele das urgências de nosso tempo.

É num diálogo com o que Levy chama de virtual que o /im/possível se torna um operador conceitual, mais precisamente no que se refere à dinâmica que existe entre atualização e virtualização. Para ele, o virtual existe em potência e se atualiza com a invenção de soluções a partir de um campo problemático. A esta invenção de soluções dá-se o nome de atualização. É na invenção de fugas e saídas que ultrapassamos os limites do possível e criamos novas variedades para o mundo, atualizando-o sob outros contornos. Nessa dinâmica da atualização do virtual nasce o /im/possível que se propõe a mobilizar nossa capacidade inventiva para provocar novas questões, problemas, visualidades e afins. Assim se cria um campo de /im/possibilidades todo repleto de horizontes e virtualidades prontos para serem atualizados.

Este movimento de atualização do virtual é da ordem do acontecimento e da heterogênesse e se configura como um importante vetor de criação de realidades (LEVY, 1997). Dessa forma, ao extrair do virtual, tempos, processos e devires, a atualização inventa novas formas no mundo: um amplo campo de /im/possíveis capazes de serem experimentados e habitados. É imerso nesse movimento de atualização e

virtualização que a artista⁵, por exemplo, pode ser propositora de coisas que não existem, ultrapassando o real e seu avesso, o possível. É com esse gosto pelo /im/possível que a artista agencia acontecimentos e esculpe o virtual.

Além e aquém da figura da artista, o importante é saber que o gesto de esculpir o virtual é movido por uma força que afirma e positiva a vida em potência⁶. Essa força se recusa a cair no jogo reativo do ressentimento que desloca a negação como fundamento da vida, e que não se presta a depreciar a existência enquanto território fértil de experiências. Esculpir o virtual passa por essa transvaloração⁷ na qual escolhemos o que faz sonhar⁸ para daí derivar valores que afirmem a vida em sua positividade. Uma transvaloração na qual o negativo dá lugar à força plástica da metamorfose, da variação e da diferenciação; na qual as diferenças fazem festa e as margens se combinam na alegria da (des)construção.

Ter um gosto pelo /im/possível é ser movida por uma vontade de durar, de crescer, de intensificar e estender a vida, é escolher o que faz sonhar e inventar caminhos tomados por um desejo de viver, por uma vontade de para mais. Uma vontade de potência que não se refere a um instinto de conservação e preservação do eu, mas a uma vontade de ultrapassar que, em nível superior, torna-se generosidade, vontade de posse total da existência e de si mesmo (NIETZSCHE, 2011, p. 104). A ideia é deixar que nossos gestos sejam movidos por uma vontade de potência, uma força que produza sem cessar alguma coisa que ainda não existe (DIAS, p. 58).

É com essa força virtual no corpo que podemos ultrapassar o existente multiplicando bifurcações e desdobrando conexões com o que nos lança para além de nós mesmos. É ela que move a criação de /im/possíveis e imprime um desejo de viver em nossos menores gestos. E isso tudo não acontece porque nos falta vida, mas sim porque estamos vivos e a vida é transbordamento.

Nesse sentido, minha opção é pelo sim, pela atualização de relações potentes que afirmem a vida em sua multiplicidade e a impeçam de se fixar em solo seco. Sim para toda atividade que gere ultrapassamentos no real através da atualização do virtual. Um sim incondicional para outras relações e universos de referência, para

outras terras capazes de fecundar novas formas de viver, amar, desejar e praticar a vida em estado de para mais.

É essa força afirmativa, essa potência do sim, que faz da própria existência uma atividade criadora. Existir é criar condições para a vida se intensificar ou criar condições para atualizar a potência de um corpo em sua capacidade de expansão e experimentação. Experimentar o experimental nos diziam Helio Oiticica, Mario Pedrosa, Lygia Clark e Wally Salomão. Nutrir um gosto pelo experimental naquilo que faz aumentar nossos campos de experiência, positivando também a dúvida, o acaso, o trauma e o risco.

Numa perspectiva niestzchiana, apostar nessa afirmatividade da vida é privilegiar as forças criativas sobre as forças inferiores de adaptação. É apostar numa nova conduta diante do mundo, uma conduta criadora onde os contornos e intensidades são inventados a partir de experiências singulares, menores e minoritárias. Uma conduta de autoria em relação aos próprios territórios de experiência e enredos existenciais. Uma conduta que carrega a marca de que aquilo que chamamos de mundo deve, primeiro, ser criado por nós (NIETZSCHE, 2012).

É essa conduta afirmativa e potente com o mundo que nos interessa enquanto estética da existência: um devir-artista que não é prioridade da artista no sentido personológico do termo, mas é qualidade de qualquer pessoa que se disponha a viver em afinidade com o que cria, afirma e intensifica a vida. Uma estética da existência que pressupõe a recuperação de uma dimensão criativa da vida (GUATTARI, 2000). Um gosto que inaugura novos sentidos e nos convida para criar outras relações com o mundo, outras suavidades, sensibilidades.

Tarefa deveras difícil num contexto biopolítico de gestão da vida via regulação de corpos, desejos e práticas. Na lógica do controle biopolítico nossos movimentos de liberdade e criação são facilmente capturados, enfraquecidos, desencorajados, esvaziados e lançados num processo crescente de serialização subjetiva.

É numa recusa afirmativa das forças que me serializam que busco escrever minha vida em outras linhas, em outras línguas até. Desconfiada que sou, parto do

entendimento que as coisas não se encontram prontas e definitivas, que não somos donos de uma essência natural e imutável, e que tampouco possuímos identidade fixa e acabada. Com Foucault, penso que somos o efeito de várias linhas de subjetivação que nos chegam por todos os lados. Com elas jogamos e somos jogados, num jogo onde podemos vergar essas linhas de modo próprio - mais enquanto práticas de liberdade do que enquanto práticas de assujeitamento (FOUCAULT, 2004b). Sobre as práticas de liberdade, estas dizem de relações singulares com o mundo, que pedem por um ultrapassamento enquanto se (des)fazem dos valores que não são os nossos.

No entanto, reproduzimos e acreditamos serem nossos os valores que hierarquizam a sociedade em relações pautadas no poder de um sobre o outro: o homem é superior à mulher; o branco é melhor que o negro; a heterossexualidade é mais correta que a homossexualidade, transexualidade ou bissexualidade, obedecer é melhor que desobedecer, blá, blá, blá. Desconstruir essas máximas preconceituosas é um primeiro avanço quanto à disposição para a construção de outras medidas para nossos pensamentos e práticas. Ao invés de performatizar esses pressupostos morais, uma estética da existência busca se livrar dessas redundâncias ao criar outras relações com o mundo e, conseqüentemente, lançar contornos para algo que tenha abertura para /im/possíveis. Me refiro aqui ao outro de todos os mundos (BLANCHOT, 2001) um lugar em contínuo estado nascente capaz de fazer crescer outras variação e tons para um corpo/subjetividade que não cansa de outrar-se.

Mas me diga você como é ser aberto, sensível e disposto para a criação desses "mundos" nascentes? Talvez um primeiro movimento fosse questionar, desnaturalizar e desconstruir os valores morais enraizados em nossas peles. Não se trata de um movimento fácil e simples de ser executado, porque estamos falando de desconstruir e abalar nossos valores. Trata-se tanto da criação de outros mundos, micro/macro/nano/moleculares, quanto de uma resistência ao que nos é dado como pronto e acabado. Resistir, portanto, é também um movimento inventivo que implica a afirmação continuada de uma potência de vida e de um desejo de viver que dê

passagem para tudo o que pulsa no mundo, não importando sexo, cor, etnia, classe, volume, dimensão, tampouco a direção de seu desejo. Em terra do mesmo e da exclusão das diferenças (mesmo quando aparentemente inclusas) inventar é resistir, é um gesto político. Envolve também uma ética⁹ que ultrapassa as valorações morais que crivam nossa sociedade e nossa carne, pois atribui valor e importância ao que destoa, ao extraordinário, às coisas que servem para não funcionar.

Nesse sentido, um posicionamento ético-estético-político da existência se propõe a criar seus territórios de vida em abertura e conexão com o campo amplo das diferenças. Multiplica ainda mais as possibilidades inventivas desses territórios existenciais. Trata-se, pois, de uma abertura sem julgamento a priori, um posicionamento ético e político que resiste e desconfia dos preconceitos sociais que nos subjetivam por todos os lados. É via enriquecimento contínuo das nossas ligações com o mundo que podemos transvalorar o existente e criar a vida sob outros tons; que podemos escapar de zonas de sufocamento traçando linhas e saídas que apontem para horizontes /im/possíveis.

Em terreno de ficção toda verdade é plural

Pensando em termos de /im/possibilidades, adentramos agora no terreno da ficção, que parte já da ideia de que o estatuto da verdade está em ruínas, e que são dessas ruínas que novas narrativas podem ganhar forma e expressão. Como já dissemos em outro momento do texto, em terreno de serialização subjetiva e existencial, o ato de ficcionar a realidade se torna gesto político de resistência ao que nos é dado como pronto. Inventar, não custa lembrar, é resistir.

De acordo com Soulagès (2009), para além do entendimento comum que associa a ficção com a ideia de mentira ou ilusão, a ficção se refere a uma forma de viver e apreender o real. Se pensarmos em termos da experiência do sujeito no e com o mundo, ficcionar a realidade é também uma forma de experienciá-la, senti-la e significá-la para além dos sentidos e dos contornos que nos são dados como prontos. Como artista me sinto muitas vezes impregnada de realidade, saturada pelo seu

excesso de limitações e por uma escassez de sonho. É justamente aí, no limite dessa realidade de horizontes limitados que a ficção pode ser uma saída.

Nesse sentido, invocar realidades /im/possíveis pressupõem uma dupla dobra com o real. Por um lado, ela parte de uma leitura e uma ligação com a realidade por mais dolorida que seja, e por outro lado, força a transformação dessa realidade numa realidade outra. São nessas dobras que um exercício imaginativo fundamental ganha passagem. Um exercício que é também político, posto que estamos num contexto no qual o imaginário social é alvo de disputas políticas e ideológicas. Capturar o imaginário social é dar contornos pré-definidos a nossos sonhos e desejos, é separar o coeficiente artístico do coeficiente vida. É, portanto, limitar o alcance da nossa liberdade imaginativa, esta que move montanhas e transforma realidades concretas.

De acordo com Soulages (2009, p.154), a ficção talvez seja o melhor meio para se compreender a realidade, justamente porque implica um exercício interpretativo, uma leitura do real que, necessariamente, o transforma. Ao falar sobre a fotografia na arte contemporânea, por exemplo, o autor afirma que na ontologia da imagem fotográfica está o questionamento da própria realidade. Navas (2017, p. 28) por sua vez, acrescenta que a fotografia enquanto imagem se interpõe entre o sujeito e o mundo, transfigurando-o no lugar de representá-lo. Transfigurar o mundo se alinha a concepção de Sontag (2004) quando entende a fotografia como um convite a dedução, à especulação e à fantasia, sendo a imagem um modo de sentir a irrealidade e o distanciamento do real. Seguindo essas reflexões, é possível que o que está em jogo é o questionamento de como tomamos por real a ilusão de uma suposta realidade.

É sabido que até meados do século XIX uma das maiores funções da arte era representar a realidade da maneira mais verossímil possível, criando assim uma ilusão da realidade. Nesse contexto, uma boa pintura, por exemplo, era aquela que retratava a realidade de maneira mais perfeita: corpos anatômicos, paisagens totalmente decifráveis, com a predominância de linhas retas e lineares. Podemos

dizer que, por séculos, consumimos como real não a realidade propriamente dita, mas sua representação. Criou-se, portanto, uma fratura entre a realidade e a experiência do real, entre subjetividade e mundo.

Questionar o estatuto do real é, portanto, reivindicar a experiência do real, é romper com o que nos é dado como pronto e criar fissuras na ilusão de realidade que as metanarrativas nos vendem como verdade. Voltando para o campo da fotografia, mais do que registrar uma realidade, a imagem fotográfica na arte contemporânea faz um recorte, constrói uma narrativa a partir de um ponto de vista parcial e localizado que não pode ser generalizado apesar de conter a potência de gerar interpretações singulares. Não se trata aqui de pensar a ficção na fotografia como um mundo imaginário oposto ao mundo real. Trata-se de criar dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, construindo novas relações entre a aparência e a realidade, mudando também nossa percepção dos acontecimentos sensíveis (RANCIÈRE, 2012, p. 64). Desse modo, além de designar certo arranjo de eventos, a ficção designa também a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos. Mundos que derivam não apenas de uma relação entre o real e a imaginação, mas que se ligam a experiência sensorial que nasce no contato com a imagem, com os afetos, sensações e sentidos que ganham passagem no encontro entre obra e “espectador”. Assim, cada retrato de uma realidade é antecedido por um ponto de vista sobre a mesma, por uma experiência sensorial única, por um recorte interpretativo e vivido, sendo, portanto, a apresentação e instauração de uma realidade singular possível. Ao mesmo tempo, cada realidade criada contém em si a potência da criação de infinitos mundo possíveis, de incontáveis universos de referências que emergem no encontro entre uma imagem ou uma obra e a subjetividade de quem com ela se relaciona.

Nesse sentido, é enquanto campo de experiências que pensamos a arte e também a imagem fotográfica, justamente por ela carregar consigo camadas de tempo capazes de mobilizar afetos, e dar voz, vez e corpo a outros universos de referências e de experiências. Sobre esse aspecto, peço licença para uma breve digressão sobre o

tempo, e recorro a Deleuze (2005) quando afirma que a imagem não está no presente, ela é um conjunto de relações de tempo do qual o presente deriva. Para o autor, à imagem cabe tornar sensíveis e visíveis essas relações de tempo irredutíveis ao presente. Assim, a imagem é sempre a morte de um presente que já passou eternizado num frame, numa imagem estática cujos referentes se dissolveram na passagem dos dias.

É enquanto habitat de tempos múltiplos, que a imagem recorta o presente e nos remete a um campo de experiências que nos antecede e nos constitui. Remete-nos, pois, ao campo da memória, da história que não se apaga mesmo que relegada ao esquecimento. Foi imersa nessas questões que no trabalho "Das coisas que esquecemos de lembrar"¹⁰, tentei alcançar aquilo que Deleuze chamou, a partir das considerações de Bergson sobre o tempo, de imagem- cristal. Uma imagem mútua e bifacial que contém num só tempo a "indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual" (DELEUZE, 2005, p. 89). De acordo com o autor:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. (DELEUZE, 2005, p. 102)

Nesse sentido, é possível ver na imagem-cristal uma perpétua fundação do tempo, um jorrar de tempo em seus desdobramentos atuais (do presente que passa sem cessar) e virtuais (de um passado que se conserva e pode ser recuperado enquanto lembrança e memória já marcadas pela imaginação). Assim, ao invés de sucedê-lo, o passado coexiste com o presente, sendo essa coexistência condição fundamental da imagem-cristal. Na imagem-cristal o "presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual" (DELEUZE, 2005, p. 99). Podemos falar,

portanto, de uma espécie de lembrança do presente, de uma memória subjetiva de um passado recente. Resquícios de um agora que deixou de ser a pouco e que ainda existe como vestígio de um tempo que recém passou; como marca de um tempo que não cessa de passar. Mirando um passado contra o céu, evoquei a potência do virtual para atualizar as forças de um passado sem tempo definido, um passado como signo de um tempo duração. Como pista para o atual, a ponta dos meus dedos que seguram um monóculo contra a luz que vem do céu. Céu que lança nossa percepção ao infinito, abertura inesgotável para o virtual.

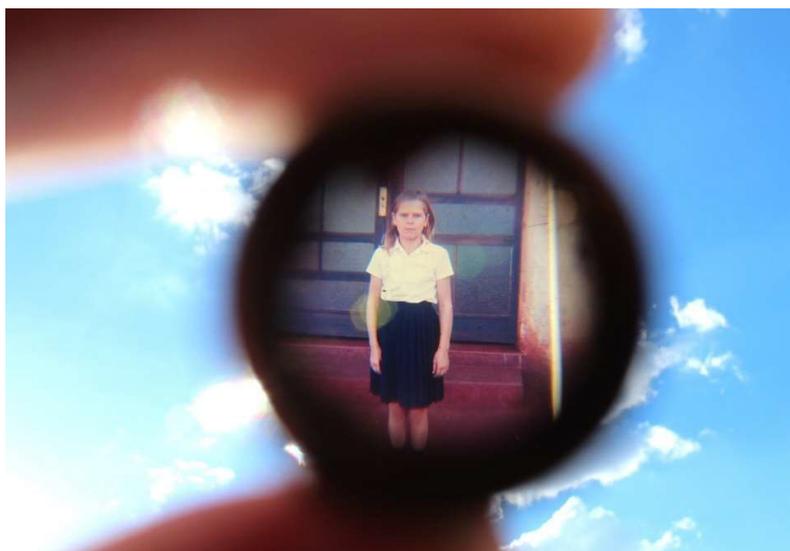


Fig.1- Ela. Fotografia de monóculo sem manipulação digital. Impressão fine art em papel algodão, 69 x 93 cm, 2012. Tiragem única.

Fundir essas imagens antigas com o horizonte azul do céu foi estratégia para ativar em nossa capacidade imaginativa um movimento que buscava na memória lembranças que, por sua vez, se atualizavam carregadas de outros afetos. Uma lembrança que diz mais da duração do tempo em seu poder de afetar do que do tempo enquanto passagem cronológica. Ao projetar os monóculos no infinito azul do céu, borro as certezas da nossa percepção e aponto uma direção com borda de

imprecisão habitada pelo tempo, pelas lembranças e por afetos. No texto criado para a exposição, Murilo Moscheta enfatiza a questão da lembrança e pontua que lembrar é também inventar: “Aos contornos esfumados pelo tempo, lançamos nossos olhares curiosos e como crianças jogamos o jogo de adivinhar formas em nuvens. Nas franjas destas cenas costuramos um enredo provisório chamado lembrança. Lembrar é inventar.”¹¹

Costurar nossas lembranças nas franjas do tempo é atualizar nossos afetos, é viver o tempo enquanto virtualidade “que se desdobra em afetante e afetado, 'a afecção de si por si' como definição do tempo” (DELEUZE, 2005, p. 104). É nesse tempo-afecção que o atual e o virtual coexistem e que atualizamos e reinventamos incessantemente nossas lembranças e afetos. É justamente a potência de evocar a força virtual que movimenta nossas lembranças que qualifica cada imagem dessa série como imagem-cristal. Imagens que convocam o tempo enquanto perpétua duração, enquanto desdobramento e diferenciação.

Em cada desdobramento, desvio e diferenciação outros enredos são criados, outras lembranças evocadas e outros afetos atualizados. É por essa via que temos a chance de vasculhar o tempo e a história para narrá-los de outro modo, para resignificar nossa vida e escrever outras nuances para nosso agora. Essa é a virtualidade contida em cada fração de tempo que habita a imagem fotográfica. E esse tempo pode ser atualizado a cada toque sensível de nosso olhar.

Muito mais do que uma espécie de dobra saudosista que se prende a um passado ideal, voltar-se para as franjas do tempo, mesmo que em movimentos aparentemente dirigidos para o dentro do sujeito subjetivo, se perfila como um gesto criativo que desconfia e desconstrói as metanarrativas que nos subjetivam. Olhar para trás com certa sede de futuro eu diria. Nesse sentido, vasculhar memórias e remexer as camadas de tempo que nos constituem pode também ser entendido como uma resistência “contra a apatia e a amnésia geradas por um avassalador panorama externo de excessos.” (CANTON, 2000, p. 43)



Fig. 2. n-1, fotografia incrustada em resina poliéster cristal sobre base de madeira e luz de led, 27 x 18, 3 cm, 2017.

Na imagem acima, apresento um trabalho iniciado em 2017 e exposto em 2019 na cidade de Maringá-Pr, parte de uma série intitulada *e n t r e*¹². Esta série é composta por uma variedade de imagens antigas recortadas, remontadas e incrustadas dentro de blocos de resina acrílica que após secas são colocadas sobre base de madeira com luz de led. Dentro desses blocos de dimensões variadas, a imagem plana ganha tridimensionalidade e se revela por faces até então inexploradas. Pela técnica do recorte, crio lacunas na imagem que fraturam sua linearidade e cria vácuos por onde vertem linhas de sentido, lembranças e intensidades. Em meio a essas lacunas,

nossa imaginação passeia criando uma trama de sensações que transborda a imagem propriamente dita. Imersas nessa matéria translúcida e em certa medida turva que é o bloco de resina, nosso olhar é convidado a atravessar um caminho que tende a abrir nossa percepção a toda uma carga afetos que exalam tanto da imagem em questão quanto do olhar e das memórias do próprio “espectador”.

Podemos dizer que, enquanto afeto, a imagem ultrapassa a dimensão do registro, do documento ou do arquivo e se torna matéria viva, capaz de despertar em nós uma singular trama sensível, que ultrapassa, inclusive, a fotografia em si. A imagem se torna então uma disparadora de lembranças, memórias, sentimentos e experiências. É nesse território que passado, presente e futuro se enlaçam na experiência daquele que vê e se deixa afetar pela carga de intensidades que emana de cada pedaço de tempo guardado num instante fotográfico. Percorrer e criar estes espaços de tempo foi o convite que fiz nesse trabalho ao dar outras materialidades para fotografias antigas garimpadas em feiras de antiguidades e em álbuns de família.

Como artista, me deixei também afetar pelas imagens, vidas e memórias que encontrei nessas feiras de antiguidades, e foi Gaby quem me atraiu o olhar. Esse era o nome escrito num envelope de papel envelhecido que guardava dentro de si muitos retratos e fragmentos de uma vida. Gaby em várias idades, poses e lugares. Convivendo com essas imagens, várias faces de Gaby foram se revelando a mim, faces que diziam dela e de mim. Nossas vidas se cruzaram num (des)reconhecimento único. Gaby me olha enquanto crio com ela novas possibilidades de vida. Entre ela e eu, muitas narrativas possíveis, muitos mundos, tempos e espaços. Gaby se tornou então o eixo narrativo da exposição e n t r e, que ganhou forma num espaço entre eu e ela, eu, ela, você e tantas mais.

Entre vidas, laços, tempos e afetos. Entre, esse é um convite para percorrer campos afetivos que fazem da experiência do olhar algo para além da retina. É como matéria viva que cada imagem dessa exposição pulsa e faz pulsar. Como operador plástico, recortei, criei lacunas e rearranjei a imagem em blocos de resina. Cristalizei o tempo em suas múltiplas temporalidades. Tentei fazer ver que no espaço-entre há

um vazio todo preenchido de possíveis. Entre-vãos, costuramos a trama da vida por múltiplas vias narrativas nas quais memória e fantasia, realidade e ficção se confundem.

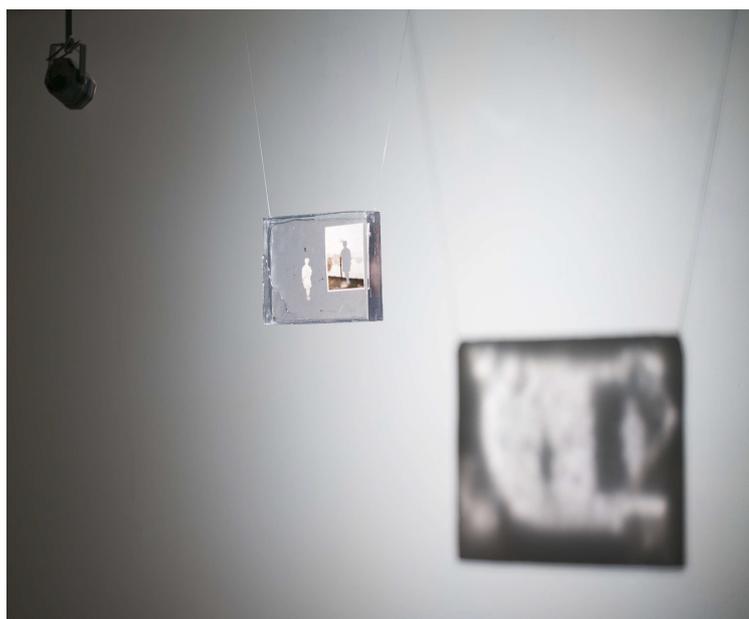


Fig.3. Éter, fotografia recortada e incrustada em resina poliéster cristal suspensa por fio de nylon e com luz de led projetada sobre a peça, 24 x 19 x 5cm, 2017.

Mais do que revirar o passado, minha intenção como artista é resignificar o presente. Tento potencializar na imagem uma força que faz passado, presente e futuro se misturarem numa trama afetiva que confunde o vivido com o imaginado e colocam o real em cheque. Ao ser tomado por uma onda de reminiscências marcadas por memórias afetivas que pouco guardam de factuais, o estatuto do real passa a ser questionado. O terreno da ficção se abre então diante de nós e com ele todo um campo de experiência da ordem do sonho, da sombra e da fantasia. É possível dizer que em terra de ficção toda verdade é plural, e toda imagem fotográfica, que guarda em si um recorte de vivido, se expande também em realidades múltiplas num jorrar incessante de vida.

É por conter essas temporalidades e a potência infinita de atualização, que a imagem também nos olha. Olha-nos sob a lente dos vários tempos que a habita, dos vários

tempos que dela podem se desdobrar. Nesse sentido, urge pensar que a experiência do olhar demanda certa implicação. Ver sabendo-se olhado, nos diria Didi-Huberman (2012, p. 203). Daí deriva um convite para descansar o olhar na imagem, deixar-se penetrar pelo que ela carrega, fazer durar essa experiência de habitar esse olhar em toda sua implicação. É nessa experiência de olhar e ser olhado que a gramatura da ficção ganha densidade, e abre em nosso corpo/subjetividade outro tecido sensível na dinâmica de nossos afetos. Ser tocado pela imagem implica também que esta toque o real e o faça arder na medida em que inaugura outras possibilidades visuais. De acordo com Didi-Huberman (2012), a imagem que toca o real seria aquela que nos desconcerta, nos renova e nos faz pensar e sentir de outros modos. Talvez seja esse ardor um dos indicadores de certa experiência do olhar, que em um só tempo desmascara o real e o faz durar na criação de outras realidades.

Se pensarmos em termos da recepção da obra, podemos dizer que toda recepção é polimorfa e plural, sendo também um exercício de ficcionalização, ao ter seu imaginário tocado pela imagem, o receptor se torna também um construtor de sentidos e sensações. É nesse ponto que o anseio da arte contemporânea de deslocar a posição do "espectador" para um lugar de maior participação e envolvimento se realiza. É nesse ponto também que a ficção se torna um canal para desmistificarmos os discursos e as realidades que nos são dadas como prontas e inquestionáveis. Um canal de questionamento da ilusão do real, de desconstrução de verdades absolutas. Uma abertura para pensarmos a realidade e as verdades que a sustentam em sua multiplicidade e alteridade. Por esta via podemos nos lançar no território do /im/possível enquanto produção de mundos e sensibilidades outras.

Nesse sentido, é enquanto realidade ficcional que podemos pensar a arte e seus processos, sendo possível afirmar que a ficção é sua natureza radical. Ficcionalizar a realidade, criar dispositivos plásticos para transver o óbvio, explorar a dimensão imaterial do objeto, ou investir numa tendência anti-arte e antiestética, são também meios de se criar e explorar outras narrativas sobre a arte e seus sentidos. A ficção, após a queda das metanarrativas que organizam nossos discursos, olhares,

pensamentos e afetos, se revela como a natureza radical também das nossas relações com o mundo em sua materialidade. A partir desse entendimento, ficcionar a realidade se torna exercício de consciência e empoderamento, e se perfila como opção possível de resignificar criticamente nossas relações com a vida.

Ficcinar a realidade é virar o real do avesso, extrair dele outras realidades. Diante disso, me pergunto: Seria essa a potência transcriadora da ficção? Eu diria que sim, mas antes chamo a atenção para o fato de que a queda do real, e a consequente dissolução de verdades absolutas, precedem qualquer ficção, sendo sobre suas ruínas que escrevemos agora. É com o corpo/pensamento sobre escombros que percebemos que somos subjetivados por uma ficção sociocultural que tenta determinar modos de ser, perceber, experimentar, amar e desejar. Uma ficção política que captura nosso imaginário, sentidos, sensibilidade e corpos. Por fazermos parte do nosso tempo carregamos como herança a necessidade de certezas e referências sólidas, e temos ainda a dificuldade de assimilar que tudo que é sólido se desfaz no ar. Por fazermos parte do nosso tempo, somos subjetivados para acreditar que os caminhos das nossas vidas se limitam a uma via correta e outra errada, crença que nos faz esquecer que quem cria nossos caminhos não é Deus ou qualquer outra instituição que dispute esse posto, mas sim nós mesmas.

Essa lógica pautada em certezas e no pensamento reto e obediente nos faz desaparecer que todas as verdades que nos conta(ra)m até hoje são sim ficções políticas que servem para nos desapoderar das nossas próprias vidas, do nosso presente e também de nossa capacidade de inventar futuros. Cabe aqui um breve adendo sobre a questão "do sujeito ocidental", este que é sempre escrito no masculino, e entendido implicitamente como heterossexual, branco, europeu, universal, etc. Por eliminar devires, esquadrihar as diferenças e formatar nossos desejos e práticas, essa narrativa generalista é uma grande ficção política, das mais perversas, que fratura a subjetividade e nos separa do que podemos enquanto potência de viver. (STUBS, 2015: 2019)

Por fim, assim como Pelbart, acredito que vivemos na atualidade "um

estrangulamento biopolítico que pede brechas, por minúsculas que sejam, para reativar nossa imaginação política, teórica, afetiva, corporal, territorial, existencial." (2013, p. 13). Em um contexto de esvaziamento de nossa capacidade imaginativa, a ficção se torna arma política, ferramenta que reativa em nosso corpo/subjetividade, luxos crítico-inventivos capazes de instaurar realidades múltiplas, e entender o real em suas camadas complexas e disjuntivas. Tendo o /im/possível como coeficiente artístico, urge seguir ficcionando a vida em suas múltiplas dimensões. É preciso vestir-se de aberturas, afirmar o /im/possível e entender que em terreno de ficção toda verdade é plural.

Referências

- BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. Editora Cosac Naify, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita. São Paulo: Escuta, 2001.
- CANTON, Katia. Novíssima arte brasileira : um guia de tendências. São Paulo : Iluminuras, 2000.
- COCCHIARALE, Fernando; MEDEIROS, Roberval; CRIBARI, Isabela. Quem tem medo da arte contemporânea. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2005
- DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. Edusp, 2006.
- DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo: cinema 2. Brasiliense, 2005.
- DIAS, Rosa Maria. Nietzsche, vida como obra de arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. "Quando as imagens tocam o real". Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, 2012.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, v. 1, n. 5, 1975.
- FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 288-293, 2004b.

- FOUCAULT, Michel. "O anti-Édipo: uma introdução à vida não fascista". Cadernos de subjetividade (número especial sobre Gilles Deleuze). Pelbart, P. P.; Rolnik, S. (org.) São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos de Pós- Graduação da PUC/SP, 1996.
- FOUCAULT, Michel. "Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade". In: Verve, Revista do NuSol. São Paulo: Pós Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica, n-5, 2004a, p. 269.
- GUATTARI, Felix. Caosmose: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2000. LEVY, Pierre. O que é o virtual? São Paulo: Editora 34, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Assim falou zaratustra. Editora Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Vontade de potência. Tradução, Prefácio e Notas de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011.
- O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. Martins Fontes, 2007.
- PELBART, Peter Pal. O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: Editora, v. 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Novos Estudos-CEBRAP, n. 86, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- MONTEJO NAVAS, Adolfo. Fotografia e poesia: afinidades eletivas. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Assim falou zaratustra. Editora Companhia das Letras, 2012.
- SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Editora Companhia das Letras, 2004.
- SOULAGES, François. A Ficção fotográfica. Catálogo da Exposição A invenção de um mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.
- STUBS, Roberta. A/r/tografia de um corpo-experiência: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia e Sociedade. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/136107>>.
- STUBS, Roberta. Devires de um corpo-experiência. Curitiba: Appris, 2019.
- ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). Gilles Deleuze: uma vida filosófica, 2000, 333-355.

Notas

¹ Vale pontuar que não existe consenso quanto ao término da arte moderna e o início da arte contemporânea, justamente por haver elos visíveis entre esses dois momentos quanto à disposição para a desconstrução dos cânones clássicos da pintura e escultura, por exemplo, a aproximação crescente entre vida e arte e uma abertura a novas formas de experimentar e fazer arte. Porém, podemos pontuar que a arte moderna foi marcada por uma crise da representação, pela autonomia da arte, pela negação do passado, e pela busca do novo e original. Já na arte contemporânea a negação e a ruptura com o passado são substituídas por uma afirmação de múltiplas linguagens em diálogo com tudo que já fora produzido no campo da arte, assistimos aqui o fim da história da arte enquanto narrativa linear. No contexto da arte contemporânea vemos o fim da arte enquanto objeto autônomo posto que a relação entre arte e vida se imiscuem e se confundem ainda mais e se confundem. Sobre a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, sugiro a leitura de Hans Beting (2006) e Arthur Danto (2006).

² Para além de uma passividade, o termo espectador é posto entre aspas para denotar que sua participação na recepção e fruição da obra envolve uma relação ativa de construção de sentido.

³ Referência retirada do site das artistas: <http://movingbackwards.ch/>

⁴ Segue o link para o vídeo que registra a ação, disponível no site do artista: <http://www.francisalys.com/public/cuandolafe.html>

⁵ Enquanto posicionamento político, optei por utilizar o pronome feminino para me referir a figura do artista por duas questões: primeiro por ser uma artista mulher e falar a partir de uma perspectiva situada, ou seja, a partir do meu campo de experiência enquanto sujeito feminino; segundo para não corroborar com a ideia que prevalece na história da arte de um sujeito artista escrito sempre no masculino.

⁶ Segundo Pelbart (2013), uma das bases do pensamento de Deleuze é essa força afirmativa inspirada, em parte, na sua leitura de Nietzsche; leitura que não nega as diferenças, os fluxos e os devires. Essa afirmatividade ganha forma quando ultrapassamos a negação que é o solo do pensamento ocidental e cristão, assim como da própria dialética que pressupõe a negação (antítese) para depois vir uma outra síntese.

⁷ Segundo Pelbart (2013, p. 119): "Uma transvalorização só é possível se o elemento do qual deriva o valor dos valores passa a ser, ao invés da negação, a afirmação."

⁸ Escolher o que faz sonhar é uma expressão de Félix Guattari citada por Pelbart (2013, p. 76).

⁹ Deleuze (2006, p. 125) afirma que "a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos e o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica". Diferente da moral, "um conjunto de regras coercitivas", a ética envolve decisões localizadas e continuadas numa sensibilidade com as diferenças que habitam a particularidade de cada acontecimento. Antes de dizer concordo ou não, aprovo ou não determinado comportamento ou modo de viver, é preciso dar passagem a esse modo de vida, deixá-lo existir para mim antes de julgá-lo. Nesse sentido, uma ética da existência contempla a alteridade ao acolhê-la sem julgamento, numa abertura para compreender o funcionamento do que não nos é familiar.

¹⁰ Das coisas que esquecemos de lembrar" foi uma exposição que resultou de um projeto desenvolvido a partir de fotografias tiradas de monóculos, antigos suportes para fotografia bem populares na época da fotografia analógica. A partir de uma campanha realizada em sala de aula e com amigos, recolhi cerca de 80 monóculos que foram então refotografados sob o fundo azul do céu. Dessas 80 imagens, 14 foram ampliadas e expostas. Além das fotografias ampliadas, montei também uma instalação na qual os 80 monóculos contendo a re- fotografia dentro ficaram suspensos e puderam ser manipulados. O disparador da obra foi um monóculo com a fotografia da minha mãe quando viva. Como a perdi quando era muito pequena essa é uma das únicas lembranças que tenho dela.

¹¹ Texto escrito por Murilo Moscheta para a ocasião da exposição Das coisas que esquecemos de lembrar.

¹² Os trabalhos exibidos na exposição e n t r e podem ser vistos nesse link: <https://www.robertastubs.com/cristais-de-tempo-1>