

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Alice Helena Arconi Schmitt

CARMINA FIGURATA
Escrito sobre o corpo

Porto Alegre
2010

ALICE HELENA ARCONI SCHMITT

CARMINA FIGURATA

Escrito sobre o corpo

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais como requisito parcial para obtenção de diploma de bacharel em Artes Visuais – Habilitação em Escultura.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos

BANCA EXAMINADORA:

Maria Ivone dos Santos

Helio Ferverza

Laura Castilhos

RESUMO

Este é um trabalho de pesquisa visual centralizado na questão do CORPO, apresentado por mim com o uso da autoimagem, por meio da técnica apropriada de outra pessoa - o Sr. Czamanski, que tirou as fotografias. Sofrendo, por vezes, interferências, as imagens serão apresentadas junto a alguns objetos tridimensionais em seu contexto de espacialidade, base de todo o pensamento escultórico, subsidiando, desta forma, momentos distintos de um mesmo processo.

LISTA DE FIGURAS

FIG. 1 – SEM TÍTULO (Série TATUAGEM), 2007. Xilogravura sobre papel. 42 x 29,7 cm ...	13
FIG. 2 – FOTOGRAVURAS (detalhe), 2007. Livro. Técnica mista. 20 x 30 cm.....	13
FIG. 3 – J.J., 2007. Transparência e resina. 11,5 x 15,5 x 3,5 cm.....	14
FIG. 4 – SEM TÍTULO (Série PAISAGENS DO CORPO), 2007. Fotografia. 30 x 40 cm..	14
FIG. 5 - AUTORRETRATO, 2009. Técnica mista. 28 x 18,5 x 13 cm.....	15
FIG. 6 - SEM TÍTULO (Série PELES), 2007. Silicone sobre chapa de xilogravura. 24,6 x 12,8 cm	16
FIG. 7 - LIVRO-PELE, 2007. Livro. Silicone e gesso-pedra. 15,2 cm x 27, 5 x 5 cm (fechado).....	17
FIG. 8 - SEM TÍTULO (Série PELES II), 2007. Látex, cabide de metal. 82 x 44 x 3,5 cm	18
FIG. 9 - SEM TÍTULO, 2006-7. Látex sobre espuma de poliuretano, pregos. 79 x 44 x 23 cm, aproximadamente.....	19
FIG. 10 – DÉCIMO SEGUNDO (série CABIDES), 2008-9. Ferro soldado. 22 x 42 x 9 cm, aproximadamente.....	19
FIG. 11 – MOSTRUÁRIO, 2007 – 9. Técnica mista. 46 x 46 x 7 cm	20
FIG. 12 – 8 CABEÇAS, 2004. Livro. Técnica mista. 19,5 x 28,7 x 4 cm. (fechado).....	21
FIG. 13 – MACA (projeto), 2008 - Madeira, tecido, metal. 190 x 50 x 13 cm	22
FIG. 14 – IDENTIDADE, 2005. Cerâmica, tinta acrílica, 14 x 9 x 0,5 cm; 17,8 x 13 x 0,6 cm..	23
FIG. 15 – TANGENCIANDO BUREN, 2006. Obra realizada “in situ”	24
FIG. 16 – Elida Tessler . DOADOR, 1999. Instalação com objetos do cotidiano. 270 x 150 x 970 cm. Coleção da artista.....	27
FIG. 17 – Padrão estabelecido para o traçado da figura humana no Império Antigo. Quadriculado para iniciar desenho, usado no Império Médio.....	33
FIG. 18 – (Anônimo) PIETÁ. Início do século XIV. Madeira, altura: 0, 87 m. Museu Provincial, Bonn	36
FIG. 19 – Bruce Nauman . RETRATO DO ARTISTA COMO FONTE ou AUTORRETRATO COMO FONTE, 1966-70. Fotografia. 49,8 x 59,7 cm	65
FIG. 20 - Bruce Nauman . Fotogramas de vídeos. Títulos e datas variados.....	66
FIG. 21 – Cindy Sherman . “UNTITLED FILM STILLs”, 1977. (Série “UNTITLED FILM STILLs”). Fotografia P&B. (Sem indicação de tamanho na fonte).....	74
FIG. 22 - Cindy Sherman . “UNTITLED”, 1989. Fotografia em cores. 170 x 142 cm	75
FIG. 23 – Rosângela Rennó . SEM TÍTULO (TATOO 2), 1997. (Série CICATRIZ) Fotografia p&b digital (processo Íris) sobre papel Sommerset. 115 x 84 cm, edição de 2 cópias. Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.....	81
FIG. 24 - Rosângela Rennó . SEM TÍTULO, 1999 (série “UNITED STATES”) Fotografia em cores. (Sem indicação de tamanho na fonte).....	82

FIG. 25 – DIREITO DE AVENTAL, 2010. Imagem fotográfica. 83 x 59 cm. (Foto: Czamanski)	90
FIG. 26 – Nazaré Pacheco . SEM TÍTULO, 1997. Cristal, lâmina de barbear e miçanga. MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo	91
FIG. 27 – SEM TÍTULO, 2004-2010. Técnica mista. 120,5 x 234,5 x 1,5 cm	92
FIG. 28 – LADO B, 2010. Imagem fotográfica. 83 x 59 cm. (Foto: Czamanski).....	94
FIG. 29 – Daniel Buren . DOIS NÍVEIS, 1985-6. Mármore preto e branco. Comp. 67 x larg. 50 m. Palais-Royal, Paris, FR.....	96
FIG. 30 – CARMINA FIGURATA, 2010. Imagem fotográfica. 83 x 59 cm. (Foto: Czamanski)	97
FIG. 31 – (Anônimo) O CENTAURO DE ARATEA, cópia do século IX de um manuscrito do século IV. Miniatura. 27 x 22 cm. Londres, British Museum	99
FIG. 32 – DESVIO, 2010. Imagem fotográfica. 83 x 59 cm. (Foto: Czamanski).....	100
FIG. 33 – QUADRO – NEGRO, 2010. Tríptico composto de 3 imagens fotográficas em tamanho 69 x 50 cm cada. (Foto: Czamanski)	102
FIG. 34 – Exercícios de observação, 2004. Papel sulfite, tamanhos variados	103
FIG. 35 – Fotografia de Catherine Rebois sem indicação de título, data ou tamanho pela fonte	104
FIG. 36 – PARTE DOIS, 2010. Imagem fotográfica. 83 x 59 cm. (Foto: Czamanski)	105
FIG. 37 – Clóvis Dariano . A PARTE PELO TODO, 1978. Série fotográfica, foto – montagem, desenho como interferência. P&B, dimensões variáveis	107
FIG. 38 – COLUNA, 2010. Imagem fotográfica. 83 x 59 cm. (Foto: Czamanski).....	108
FIG. 39 – SEM TÍTULO, 2010. Imagem fotográfica. 83 x 59 cm. (Foto: Czamanski).....	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
PARTE I – O CORPO	9
CAPÍTULO 1 – O CORPO IDENTIFICADO	12
1.1 O Corpo Identificado Enquanto Prática, Quanto A Momentos	12
1.2. O Corpo Identificado Enquanto Teoria, Quanto A Elementos.....	25
CAPÍTULO 2 - O CORPO CONTEXTUALIZADO.....	28
2.1 O Corpo Temático	28
2.2 As Técnicas Corporais	31
2.3 As Formas do Corpo	38
PARTE II – A IMAGEM	41
CAPÍTULO 3 – A IMAGEM CONTEMPORÂNEA.....	43
3.1 A Contemporaneidade	43
3.2 O Corpo Contemporâneo.....	47
3.3 A Imagem Contemporânea do Corpo.....	52
3.4 A Imagem do Corpo na Arte Contemporânea.....	58
CAPÍTULO 4 – A IMAGEM EM AÇÃO	84
4.1 A Imagem Fotográfica.....	84
4.2 A Imagem Em Ação Por Meio de Casos Específicos.....	87
4.2.1 Caso Específico 1 – DIREITO DE AVENTAL	88
4.2.2 Caso Específico 2 – LADO B.....	93
4.2.3 Caso Específico 3 – CARMINA FIGURATA	96
4.2.4 Caso Específico 4 – DESVIO.....	100
4.2.5 Caso específico 5 – QUADRO-NEGRO (Tríptico)	101
4.2.6 Caso Específico 6 – PARTE DOIS	105
4.2.7 Caso Específico 7 – COLUNA.....	107
4.2.8 Caso Especifico 8 – SEM TÍTULO.....	109
4.3 Contexto Expositivo.....	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113

REFERÊNCIAS	114
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	119
PERIÓDICOS	122
ANEXO 1: Representação do corpo ou figura humana na História da Arte	124
ANEXO 2: Espécie de espaço	125

INTRODUÇÃO

Este texto de pesquisa será desenvolvido em concomitância à uma prática visual, ambas formando o que irá constituir meu trabalho de conclusão para a graduação em Escultura do curso de Artes Plásticas, através do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Realizado, durante o 2º semestre de 2010, sob orientação da profa. Maria Ivone dos Santos; o trabalho terá dois outros membros constituintes da banca, os professores Helio Ferverza e Laura Castilhos.

Com o título de uma das imagens fotográficas que dele fazem parte – CARMINA FIGURATA, técnica gráfica bastante antiga (século IV), que se utilizava de textos, através dos quais os corpos das figuras eram formados – o trabalho terá como tema o corpo, apresentado por meio da autoimagem, não obstante as fotografias serem realizadas por outra pessoa, de cuja técnica me apropriarei.

O texto será dividido em duas partes, cada qual composta de uma introdução (intitulada “Recorte”, na 1ª Parte; e “Foco”, na 2ª), desenvolvimento em dois capítulos, seguidos por conclusão. Ambas serão organizadas de forma a conter, separadamente, parte aspectos teóricos, parte aspectos práticos.

Intitulada “O Corpo”, a primeira parte do texto irá analisar questões que envolvem o corpo humano, tema indicado pela reflexão em torno da prática anterior. No capítulo 1, “O Corpo Identificado”, abordarei uma condição preexistente ao projeto de trabalho, tangente à sua prática, e que fez por indicar-lhe a questão principal, o corpo humano. O capítulo 2, intitulado “O Corpo Contextualizado”, investigará a temática em termos de seu significado ou conceito, sua incidência e sua materialidade. Será voltada à pesquisa teórica em torno do assunto, portanto.

A segunda parte do texto, que será dedicada à Imagem, com título homônimo, abordará a ideia-diretriz do trabalho, como questão surgida a partir de escolhas feitas em meio a seu processo. Se dividirá em capítulos 3 e 4, continuamente à 1ª Parte. No capítulo 3, pesquisarei a imagem do corpo na contemporaneidade, desconstruindo o assunto e subordinando-lhe a questão da Arte. A organização deste capítulo permitirá que sejam tratadas tanto questões relevantes ao trabalho de conclusão (como performance, identidade e apropriação), quanto o contexto onde se inserem os artistas referenciais (Bruce Nauman, Cindy Sherman e Rosângela Rennó) para meu trabalho, do qual falarei por meio de casos

específicos, no capítulo 4, “A Imagem em Ação”. “A Imagem em Ação”, contendo um preâmbulo em torno da imagem fotográfica, inclui procedimentos; especialização; contexto de montagem; etapas; questões relevantes; algumas referências. Farei uma abordagem caso a caso. O contexto expositivo estará incluso neste capítulo, encerrando este trabalho de pesquisa aqui apresentado.

PARTE I – O CORPO

Recorte:
recortar vt. Cortar, formando (figuras). (...)
 (FERREIRA, 1993, p. 466).

A escolha do assunto principal de meu projeto deu-se através da aproximação com os trabalhos gerados ao longo das disciplinas do curso, aproximação por meios empíricos, através de embate, observação, análise, reflexão.

Foi este processo, devo dizer, bem mais longo do que faz crer sua breve menção, e o acredito problematizado tanto pela obliteração causada pelos tipos vários de manifestações matéricas, envolvendo combinações permutáveis entre forma e linguagem, quanto pela maneira e direção equivocadas do próprio olhar, o “olhar sem ver” proverbial, a antecipar paradigmas inexistentes através de uma linearidade rígida de causa e consequência. O olhar cartesiano:

[...] todas as coisas com possibilidade de serem conhecidas pelos homens seguem-se umas às outras da mesma maneira e que, conquanto nos abstenhamos somente de aceitar por verdadeira qualquer uma que não a seja e que conservemos sempre a ordem necessária para deduzi-las umas das outras, não pode haver qualquer uma delas tão afastadas a que não se chegue no final, nem tão oculta que não se descubra (DESCARTES, s / d, p. 27).

De acordo com Deleuze:

O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras. Um labirinto corresponde precisamente a cada andar: o labirinto do contínuo, na matéria e em suas partes, e o labirinto da liberdade, na alma e em seus predicados. (...). Se Descartes não soube resolvê-los, foi porque procurou o segredo do contínuo em percursos retilíneos e o segredo da liberdade em uma retidão da alma, ignorando a inclinação da alma tanto quanto da matéria. Há necessidade de uma ‘criptografia’ que, ao mesmo tempo enumere a natureza e decifre a alma, que veja nas redobras da matéria e leia nas dobras da alma (DELEUZE, 1991, p. 14).

Desta forma, o que me parecia díspar adquiriu sentido e o descontínuo encontrou um elo: sua temática, o corpo.

Definido o assunto ou questão principal de minha pesquisa, faço dele a primeira parte de meu texto, imbuindo-o de um significado. Este processo de (re)aproximação permite descartar o que não lhe é relevante no trabalho e classificar o que é, o que farei a título metodológico, e antes de contextualizá-lo.

No capítulo 1, a indicação do tema no trabalho infere deste sua prática, apontada por meios descritivos, e sua teoria, identificadora de elementos conceituais geradores desta prática ou por ela gerados; no capítulo 2, a contextualização da temática a referencia como tal e a

localiza em termos do acontecimento visual, relacional ao homem e à sua própria noção de corporeidade na História.

CAPÍTULO 1 – O CORPO IDENTIFICADO

[...] somente colocando lado a lado os trabalhos de tipos e épocas diferentes, nós poderemos começar a perceber o conteúdo e a lógica de uma trajetória individual, cujo desvio é só aparente (Bruce Nauman¹)

A identificação, em meu trabalho, de sua temática principal, o corpo, acusa-o como elemento pontual, pois recorrente, primeiramente por meio daquilo que o torna mais visível: seu aspecto formal, gerado por uma prática. Esta prática será indiciada aqui não quanto a etapas, o que pressupõe ordenamento temporal, mas em seus momentos, ideia que abarca tanto a simultaneidade quanto intervalos porventura existentes entre um e outro item:

- Série TATUAGENS
- Série PELES
- O Manequim
- Outros

Relacionar ao trabalho os seus elementos teóricos significa apontar conceitos nele observáveis, sob a forma de exercícios mentais direcionados a pensamentos e textos², os quais não transcreverei aqui em sua íntegra, embora o faça no que lhe é mais relevante: a fragmentação; a marca, ou impressão; a repetição; a sobreposição; a suspensão.

1.1 O Corpo Identificado Enquanto Prática, Quanto A Momentos

Série TATUAGENS → Trabalho que penso como um ponto de partida, “Tatuagens” foi desenvolvido durante e a partir da disciplina de Xilogravura. Com o uso desta técnica, teve como motivo a também milenar tatuagem corporal – signo de identidade e identificação, cujas formas gráficas retiradas da mídia impressa (revistas, jornais) foram empregadas.

Em “Tatuagens”, foi explorada a ideia de relação entre o corte e o corpo da madeira, superfície que se torna pele, cerne que se torna carne, a ressaltar da linguagem sua qualidade

¹ [...] only by putting together the works from different types and periods can we begin to recognize the consistency and logic of a single direction which is only apparently tortuous’. In: IDENTITY-And-Alterity. Figures of the body 1895/1995. 46ª Bienal de Veneza (catálogo). Venice: Marsilio. Editori, 1995, p. 574.

² Anteriores a este, propriamente dito.

tridimensional. Incisas, as chapas de madeira foram impressas primeiramente em papel comum de gravura, procedimento desdobrado:

→ **A partir da cópia:** Das gravuras em papel (**FIG. 1**) foram tiradas cópias – xerox em folhas de acetato ou transparências, que foram alternadas com fotografias P&B de pele humana (retratada em fragmentos de meu próprio corpo), sob a formatação livro, em “Fotogravuras” (**FIG. 2**), ou prensadas entre camadas de resina, como em “J.J.” (**FIG. 3**).

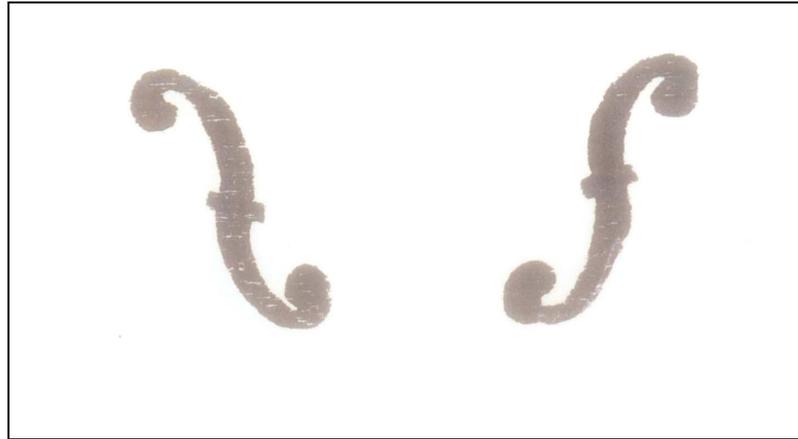


FIG. 1 – SEM TÍTULO (Série TATUAGEM), 2007. Xilografia sobre papel. 42 x 29,7 cm



FIG. 2 – FOTOGRAVURAS (detalhe), 2007. Livro. Técnica mista. 20 x 30 cm



FIG. 3 – J.J., 2007. Transparência e resina. 11,5 x 15,5 x 3,5 cm

As fotografias citadas foram reutilizadas em “Paisagens do corpo” (FIG. 4) e “Autorretrato” (FIG. 5).



FIG. 4 – SEM TÍTULO (Série PAISAGENS DO CORPO), 2007. Fotografia. 30 x 40 cm



FIG. 5 - AUTORRETRATO, 2009. Técnica mista. 28 x 18,5 x 13 cm

→ **A partir da matriz:** Foram confeccionadas cópias em silicone a partir das chapas de madeira, processo onde o suporte de uma técnica (gravura) agiu como elemento gerador de outra (escultura), dando início à série “Peles”.

Série PELES → As estruturas denominadas “Peles” foram desenvolvidas durante a disciplina Escultura II, direcionada às práticas de ateliê e aos primeiros esboços em torno de um projeto de conclusão.

O trabalho compreendeu duas etapas:

1ª - A partir das chapas de madeira, com o uso de borracha de silicone branco (**FIG. 6**), ao qual, em “Livro-Pele” (**FIG. 7**), juntou-se o gesso-pedra.



FIG. 6 - SEM TÍTULO (Série PELES), 2007. Silicone sobre chapa de xilogravura. 24,6 x 12,8 cm



FIG. 7A - LIVRO-PELE, 2007. Livro. Silicone e gesso-pedra. 15,2 cm x 27, 5 x 5 cm (fechado)



FIG. 7B - LIVRO-PELE, 2007. Livro. Silicone e gesso-pedra. 15,2 cm x 27, 5 x 5 cm (fechado)

2ª - Foram feitas pesquisas e experimentações em torno de materiais, entre as quais se encontrava a borracha natural (látex) (**FIG. 8**), utilizada na Segunda etapa das “Pele”, formadas pelo acúmulo de camadas sobrepostas a um molde em negativo de um manequim de loja, um trabalho anterior, assim retomado.



FIG. 8 - SEM TÍTULO (Série PELES II), 2007. Látex, cabide de metal. 82 x 44 x 3,5 cm

O Manequim→ A escolha de um objeto já pronto foi de ordem prática: não havia interesse, naquele momento, de trabalhar a figura humana de forma a criar-se uma representação.

Do manequim / modelo original foi feita primeiramente uma fôrma, da qual várias hipóteses saíram: cópia em espuma de poliuretano, peles de látex e sobreposição destas àquela (**FIG. 9**); pedaços isolados em gesso-pedra; objetos referenciais ao tema (como “Cabides” em ferro soldado e “Mostruários”, estruturas de madeira forradas com espuma e tecido – **FIGS. 10 e 11**).

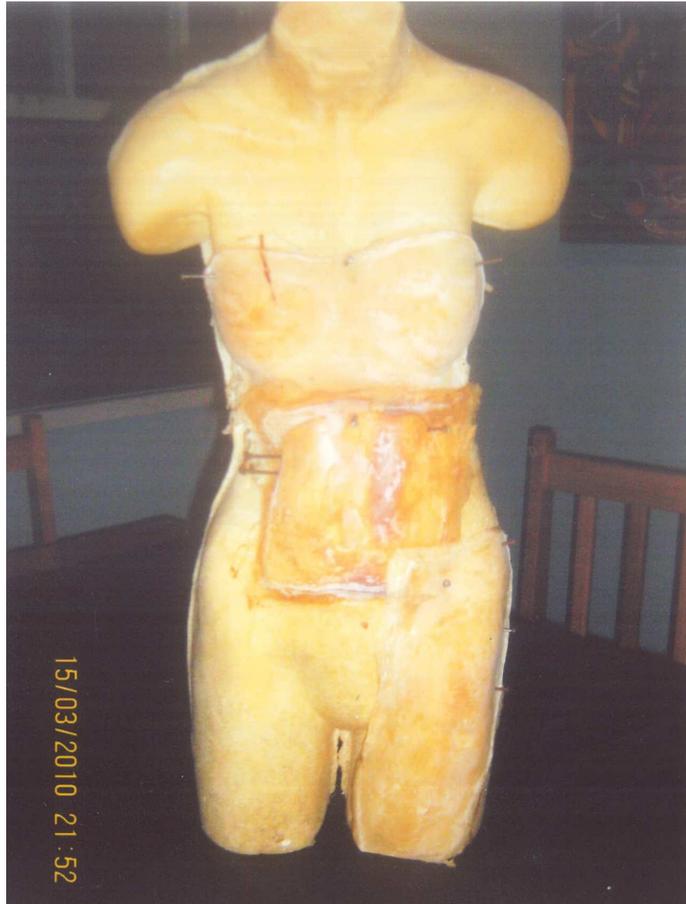


FIG. 9 - SEM TÍTULO, 2006-7. Látex sobre espuma de poliuretano, pregos. 79 x 44 x 23 cm, aproximadamente



FIG. 10 – DÉCIMO SEGUNDO (série CABIDES), 2008-9. Ferro soldado. 22 x 42 x 9 cm., aproximadamente



FIG. 11 – MOSTRUÁRIO, 2007 – 9. Técnica mista. 46 x 46 x 7 cm

Outros → Incluo aqui o que não foi citado, como:

– 8 Cabeças” – Com a figura humana codificada e uso de chapas de radiografia trabalhadas de diferentes maneiras, unidas como páginas de um livro por costuras, uma referência às suturas cirúrgicas (**FIG. 12**).



FIG. 12 – 8 CABEÇAS, 2004. Livro. Técnica mista. 19,5 x 28,7 x 4 cm. (fechado)

– O uso de material médico reaparece em “Maca” (**FIG. 13**) e “Avental”, trabalho este configurado tanto como objeto quanto como fotografia – ao qual retornarei mais tarde – como também é o caso de “Identidade”.

– “Identidade” – Seu procedimento passou pela confecção das placas de cerâmica (técnica de placa e técnica de pressão; secagem e queima), impressão das 10 digitais entintadas e registro fotográfico, momento no qual o gesto de pressionar a placa foi incluído no trabalho (**FIG. 14**).

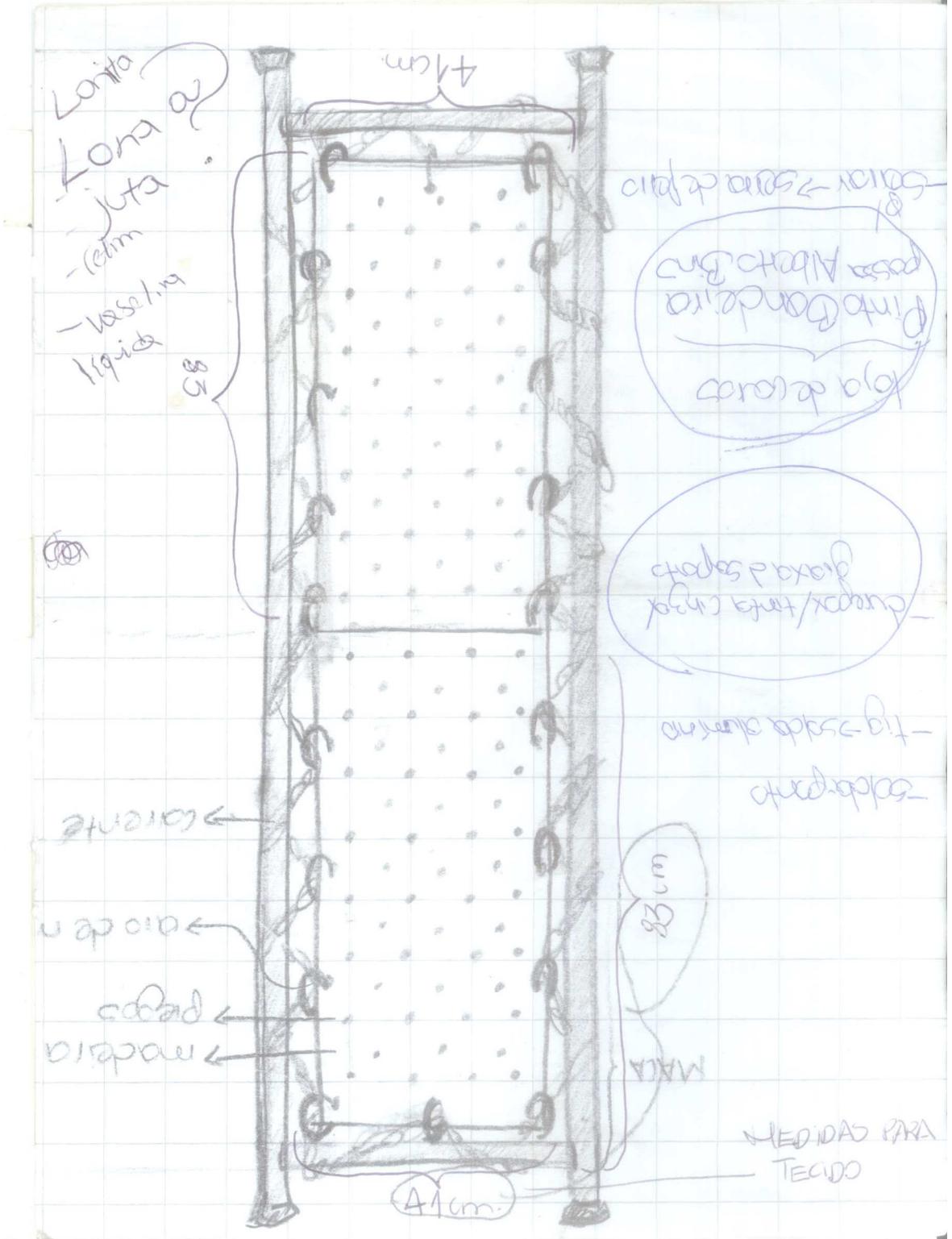


FIG. 13 – MACA (projeto), 2008 - .Madeira, tecido, metal. 190 x 50 x 13 cm.

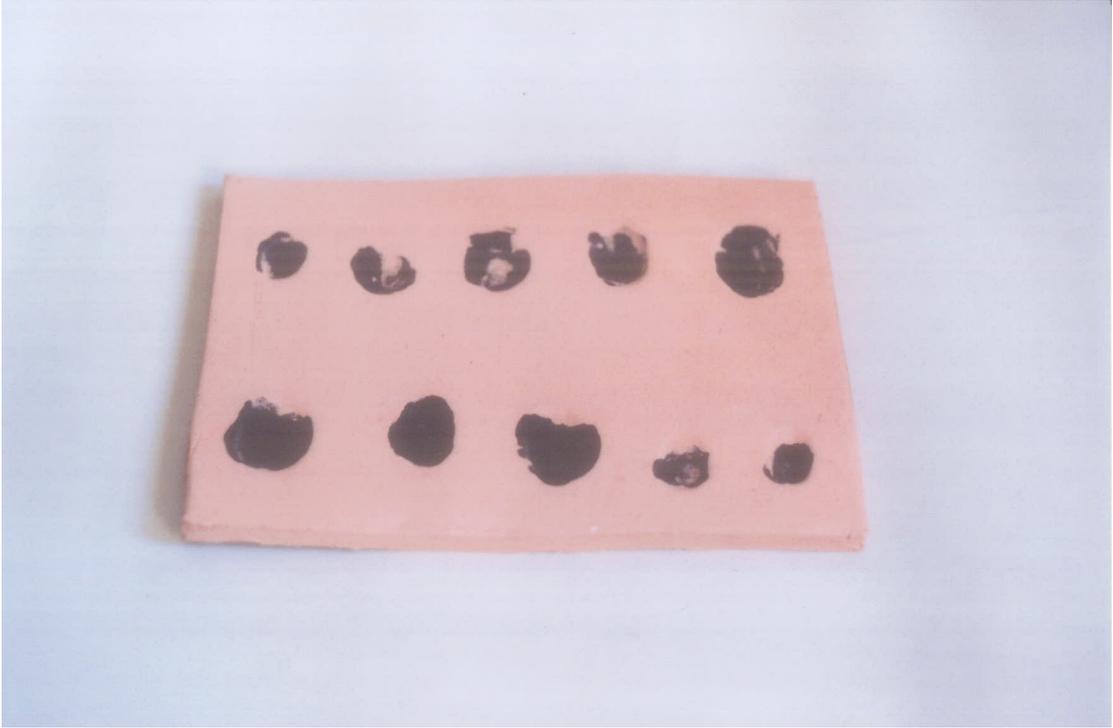


FIG. 14A – IDENTIDADE, 2005. Cerâmica, tinta acrílica, 14 x 9 x 0,5 cm; 17,8 x 13 x 0,6 cm

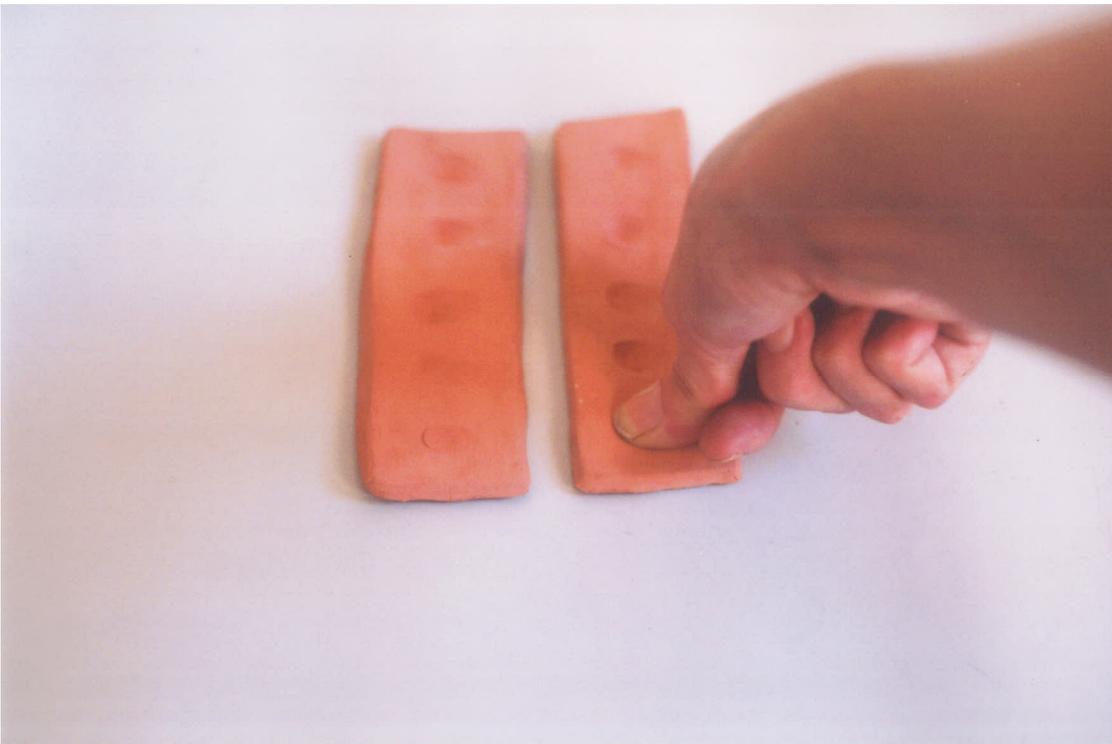


FIG. 14B – IDENTIDADE, 2005. Cerâmica, tinta acrílica, 14 x 9 x 0,5 cm; 17,8 x 13 x 0,6 cm

– Por fim, “Tangenciando Buren” é também registro de uma ação, esta pensada enquanto sua proposição: uma fita amarela demarcadora de solo fixada no calçamento em frente à fachada do prédio do Instituto de Artes, em alusão às faixas que servem de delimitação dentro dos museus e espaços expositivos, assinalando a não- ultrapassagem do espectador em relação à obra (**FIG. 15**).



FIG. 15 – TANGENCIANDO BUREN, 2006. Obra realizada “in situ”

1.2 O Corpo Identificado Enquanto Teoria, Quanto A Elementos

FRAGMENTAÇÃO → Entendo que a fragmentação pode se dar tanto em sentido horizontal quanto vertical. Na tridimensionalidade, isso fica mais evidente, pois se lida com estrutura e volume, além da superfície.

Tomando a figura humana: pode-se dividir o corpo em pedaços, ou membros – pés, mãos, cabeça e assim por diante -, dando a ele o corte horizontal, ou dividi-lo em elementos que acontecem em torno de um eixo central: estrutura / ossos; preenchimento ou volume / carne e músculos; superfície ou recobrimento / pele, cortando-o verticalmente.

Como exemplo de ambas as coisas, uso o trabalho com o manequim, fragmentado horizontalmente ao ser reproduzido aos pedaços, em gesso-pedra, e verticalmente, adquirindo carne, na cópia de espuma de poliuretano, e superfície, com suas peles de látex.

MARCA OU IMPRESSÃO → Pensar a arte como seu processo permite encontrar este elemento, a marca ou impressão³, mesmo nas linguagens mais tradicionais – no momento em que o pincel ou o lápis pressiona o tecido ou papel; na mão que modela o barro; na própria luz com a qual a imagem fotográfica se faz. O molde em negativo é ele próprio marca, assim como a impressão está contida no fazer da gravura.

Em sua apresentação contemporânea, o corpo enquanto marca subtrai presença; enquanto ausente é memória e vestígio, espaço e tempo, ou ainda, “relação indicial”, no dizer de Didi-Huberman⁴, que propôs uma leitura da História da Arte a partir destes elementos⁵.

Quanto a meu trabalho, a série “Tatuagens” lida justamente com a relação entre a marca corporal e a impressão, esta última enquanto parte do processo de linguagem da gravura.

REPETIÇÃO → O fragmento reaparece aqui, tornando-se elemento comum em um mesmo conjunto, através da modulação; sendo reaproveitado em outro objeto ou trabalho por

³ Existe, na verdade, uma ligeira diferenciação entre ambas, conforme se vê em um dicionário, onde a palavra ‘impressão’ sugere algo mais específico: “[...] Fixação de texto ou imagem em papel cartão, etc. para multiplicação, mediante pressão de elementos moldados, gravados, etc. e adaptados às prensas” (FERREIRA, 1993, p. 297).

⁴ “[...] Robert Morris – como mais tarde Bruce Nauman – não cessou de implicar o corpo humano, seu próprio em particular, em muitas de suas obras, mas acabará por fazê-lo, em 1964, segundo o aspecto diversamente interessante e ainda duchampiano, da marca que restitui a exatidão absoluta, da dimensão mas obnubila por sua ‘negatividade’ – a cavidade, o vazio que ela produz e expõe – qualquer reconhecimento icônico. [...] Assim, o antropomorfismo de todas essas obras deve ser compreendido como uma relação indicial [...] (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 124).

meio da reciclagem; podendo ainda gerar um segundo fazer, uma segunda pesquisa, incubado, portanto em um devir do múltiplo.

Sobre multiplicidade escreveu Italo Calvino, discorrendo sobre alguns autores escolhidos, entre os quais Carlo Emílio Gadda:

[...] sua filosofia [Gadda] se casa muito bem com meu discurso, no sentido em que ele vê o mundo como um ‘sistema dos sistemas’, em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles [...] Há a obra que, no anseio de conter todo o possível, não consegue dar a si mesma uma forma nem desenhar seus contornos, permanecendo inconclusa (...) (CALVINO, 1988, p. 121-32).

“Autorretrato” é um exemplo de trabalho que contém os vários aspectos: a fotografia utilizada já o havia sido anteriormente, em “Fotogravuras”; a estrutura de madeira a repartiu em módulos; a tridimensionalidade fez a imagem original adquirir novos ângulos, gerando distorções⁵.

SOBREPOSIÇÃO → O sobrepor relaciona-se com a justaposição, com a dobra e a desdobra, que não são contrárias. “[...] a desdobra não é o contrário das dobras” (DELEUZE:,1991, p. 41).

Elástico é um conceito cuja amplificação pode abarcar aproximação e afastamento, proximidade e distância, questões, portanto de ordem espacial, que por sua conta estabelece relações outras. O exemplo mais evidente é o dos “livros”.

SUSPENSÃO → A suspensão é, *a priori*, - o que parece uma contradição – um estado intermediário. Também daí a palavra “suspense”; o que veio antes? Por que motivo? Como? A própria pesquisa é partícipe de um ato de suspensão.

No fazer percebo, porém, que a suspensão me é mais importante como elemento formal do trabalho, parte do objeto acabado. A apresentação deste como tal implica também em seu isolamento: sua retirada de um contexto anterior vai ao encontro de sua distensão, o que acaba por forjar relações espaciais. Pode-se construir daí um lugar de memória, como no caso do colecionismo, por exemplo. (Cito o trabalho de Elida Tessler, mais especificamente “Doador”, de 1999⁶) (**FIG. 16**).

A espacialização de gravuras (papel ou silicone) sob esta forma, suspensos com prendedores de roupas, incluem no contexto de apresentação o próprio processo do fazer – o que faz pensar que é da natureza do objeto, qualquer objeto, a partir do momento em que se lida sempre com o elemento tempo, ser memória dele mesmo.

⁵ In: “L Empreinte”.

⁶ “Os objetos estão ali, suspensos no tempo e no espaço”, nas palavras de Robson Pereira (CHIARELLI: 2002, p. 112).

Assim identifico o corpo em meu trabalho, e o que as palavras não tornaram claro, espero que as imagens o façam.



FIG. 16 – **Elida Tessler**. DOADOR, 1999. Instalação com objetos do cotidiano. 270 x 150 x 970 cm. Coleção da artista

CAPÍTULO 2 - O CORPO CONTEXTUALIZADO

O corpo é signo de uma mediação entre o mundo objetivo e o subjetivo. O corpo é feito de uma mistura impossível de realidade e irrealidade. A realidade são ossos, músculos, sangue, cérebro, neurônios e hormônios. Carne que respira, pulsa e sangra. Mas esse mesmo corpo chora, ri, ama, luta, comunica-se e produz arte, movido por irrealidades. Os espaços psíquicos e corporais são indissociáveis. Tradicionalmente a separação entre o orgânico e o psíquico apenas consagra a fraqueza natural do primeiro e a força espiritual do segundo. O consciente impõe às atividades das zonas sensoriais o poder de gerar experiências de prazer e sofrimento: é a paixão, aquilo que une o sentimento ao corpo através da linguagem. Esse encontro marcado pela subjetividade é frágil, voluntário e incerto, mas é uma única evidência de que existe vida. Juan Guillermo Droguett (LYRA e GARCIA, 2001, p. 33).

Temática de múltiplo interesse, o corpo duplamente conceitua-se. Por sua própria natureza, tanto compreende o sujeito – enquanto aquele que pensa, que age e que fala -, quanto diz respeito ao objeto – enquanto assunto, tema ou motivo do sujeito. Retira-se, deste significado, um terceiro, cabível naquilo que se entende por “corpo cultural”.

Ao mesmo tempo em que a noção de corpo cultural promove uma síntese, aponta direcionamentos:

- O corpo-agente, parte do contexto mais amplo da cultura.
- O corpo-objetualizado, inserido no campo mais específico da Arte.

Ao primeiro corresponde à própria linguagem conforme vista por Mauss, que a nomeou “técnica corporal”; ao segundo refere-se à manifestação visual desta linguagem que, na Arte, corresponderá aos dispositivos de representação e apresentação. Ambos encontram-se na História, abordagem que farei ainda por meio de um esquema.

2.1 O Corpo Temático

Há uma realidade⁷ indiscutível na vida do ser humano: sua existência física ou corporal. Tudo está determinado pelo corpo. Ninguém existe separado do corpo. O corpo é pivô, origem e destino, signo visível de um interior invisível”, de acordo com Juan Guillermo Droguett (LYRA e GARCIA, 2001, p. 33).

⁷ “Que a realidade do corpo seja ou não fruto de nossa imaginação, isso não muda em nada o poder que concedemos a tal ilusão” (JEUDY, 2002, p. 15).

Cito Wilton Garcia no trabalho de Jurandir Freire Costa, os aspectos do corpo serão estudados e distinguidos a partir de duas noções singulares, mas que certamente se entrecruzam no objeto.

A primeira noção faz parte da definição biológica dos organismos humanos. O corpo do sujeito é entendido como um elemento da classe de espécies animais. Suas origens, funções e finalidades são pensadas sobre o modelo de explicação fisicalista. Esta realidade corporal só tem relevância para a imagem moral do sujeito, enquanto causa não lingüística, inespecífica das alterações da subjetividade (...) (LYRA e GARCIA, 2001, p. 88).

Em sua concretude, o corpo é objeto primeiro “de todo conhecimento e toda visibilidade” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30); em sua inteligibilidade, como ideia ou abstração, define-se a princípio pela linguagem:

corpo (ô) sm. **1.** A substancia física de cada homem ou animal. **2.** Restr. Cadáver. **3.** Restr. A parte do organismo humano e animal formada pelo tórax e pelo abdome. **4.** A parte central ou principal (de um edifício, de um veículo, etc).. **5.** Qualquer objeto material caracterizado por suas propriedades físicas. **6.** Fig. Grupo de pessoas consideradas como unidade ou como conjunto organizado. **7.** Fig. A parte principal de uma ideia, de uma doutrina, de um texto (FERREIRA, 1993, p. 148).

Em sua “segunda noção, o corpo significa ‘imagem’ ou ‘representação’ corpo, conforme a psicanálise. Neste caso, a realidade corpórea, física e material, é sempre descrita em situações relacionais com caráter valorativo ou normativo. Isto é, quando dizemos que alguém se identifica com a imagem corporal do outro, estamos nos referindo a atributos corpóreos investidos do sentido ético ou estético” (LYRA e GARCIA, 2001, p. 88).

Sendo o corpo tanto parte do sujeito que fala quanto seu próprio assunto, “corpo / teoria não é exatamente uma relação, pois o corpo não antecede a teoria; ele a suscita, inventa”, segundo Danilo de Almeida, que assim coloca: “Ocorre que não temos como teorizar sobre o corpo sem fazê-lo de maneira constituinte” (LYRA e GARCIA, 2001, p. 30-31).

Segundo Maria Augusta Gonçalves: “Toda a apreciação crítica da realidade humana supõe uma forma de ver e interpretar o mundo, isto é, encerra em si pressupostos filosóficos”, os quais “configuram-se dinamicamente (...) e não se encontram nunca acabados, mas, sim, em constante reelaboração”. (GONÇALVES, 1994, p. 39).

Na Filosofia, ciência responsável pela sistematização do pensamento,

“[...] a problemática do homem e do seu mundo oscilou sempre entre dois pólos: o corpo e a alma, o conhecimento sensível e o conhecimento inteligível, o mundo da matéria e o mundo do espírito, a vida terrena e a vida ultraterrena.

A cisão entre esses mundos surgiu quando o pensamento filosófico, na Antiguidade Grega, atingiu sua maturidade, isto é, quando o homem deixou de preocupar-se primordialmente com o universo físico para problematizar sua própria realidade”. (GONÇALVES, 1994, p. 41-2).

Assim, de Sócrates (que proclamou a razão do homem, tornando-o alvo de questionamento) ao pensamento de Platão (corpo < Ideia = Bem = Verdade) e Aristóteles (corpo + espírito = Unidade; Totalidade), base na qual se ancorou o ramo metafísico⁸, o qual, depois de Hegel⁹, nos séc. XVIII; XIX, deu lugar às “ ‘filosofias da existência’ ou ‘filosofias da ação’ ” (GAARDER, 1995, p. 418)., passando pelo pensamento científico, vem configurando-se “uma longa história de discursos técnicos sobre o corpo”, conforme Danilo de Almeida. O autor cita alguns: “O relegar do corpo à realidade objetiva, considerado uma coisa, substância (Descartes); conceber o corpo como primeiro instrumento do homem – o corpo como força produtiva (Marx, Darwin); ou, simplesmente, visualizá-lo como um significante, um signo, uma representação ou imagem ou uma função fantasmática, no horizonte do inconsciente de uma metapsicologia; ou ainda, aqueles que encontram o corpo somente através da mediação dos discursos sociais, dos imaginários coletivos ou dos sistemas simbólicos”. (LYRA e GARCIA, 2001, p. 28-9). Em Merleau-Ponty, no século XX¹⁰, o “corpo tornou-se puro objeto. Tratado, conservado, modificado. Ele é produto puro de nossa inteligibilidade. O corpo não é mais o símbolo dos símbolos” (LYRA e GARCIA, 2001, p. 36).

“De suerte que puede reconstruirse toda la historia de la filosofía si se limita uno a considerar tan solo las diferentes maneras e que los filósofos entendieran el cuerpo”. (BERNARD, 1985, p. 12).

Alexandre Santos comenta a este propósito: “Os estudos sobre o corpo são, atualmente, muito fecundos e trafegam por várias linhas de pesquisa, em diversas áreas do conhecimento” (BULHÕES, 2005, p. 16), sendo que “Nunca, em momento algum, ao longo do processo civilizatório do Ocidente, se pesquisou, se escreveu, se analisou, se pensou e se

⁸ Que “fez do ser o seu objeto fundamental”, não obstante “considerado como Idéia, realidade transcendente, imutável e eterna”, excluindo “o concreto, o transitório e o finito” (GONÇALVES, 1994, p. 40).

⁹ Hegel inseriu “em sua antropologia a dimensão da prática produtiva [...]. No trabalho, corpo e espírito cooperam para a humanização do homem” (GONÇALVES, 1994, p. 56).

¹⁰ Maria Augusta Gonçalves faz a seguinte colocação: “Antes dessa época, seria mesmo impensável uma ontologia do corpo como encontramos, na época contemporânea, em Merleau-Ponty”, cujo pensamento “encerra uma busca de compreensão da existência humana, (...). uma busca nunca acabada, mas sempre aberta a novas interrogações (...)” e “abre uma nova direção no pensamento antropológico” (GONÇALVES, 1994, p. 40-64).

falou tanto sobre o corpo humano”, segundo Ernesto Boccara (PIRES, 2005, p. 9), a ponto de que “alguns falam de uma ‘civilização do corpo’ ou mesmo de um ‘humanismo do corpo’” (BERNARD, 1985, s/p), enquanto Kátia Canton o inclui entre os 12 “conceitos” que regem a produção artística contemporânea: “o corpo, visto como moldura, tema e campo ilimitado de experimentações, frequentemente catárticas e autobiográficas” (VERAS, 2001, p. 4). (assunto a ser tratado no capítulo 3).

2.2 As Técnicas Corporais

A atual abordagem multidisciplinar faz do corpo assunto de várias ciências e objeto amplamente documentado, apresentando por isso, junto a uma solução, um problema: “(...) Quem pretende pesquisar o corpo de maneira sistemática se encontra logo numa situação de grande embaraço: a proliferação dos discursos, das imagens, a multiplicidade (...) colocam o pesquisador num imenso jogo de espelhos”, como analisa Sthépane Malysse, que cita Roland Barthes: ““(...) estes corpos dificilmente se comunicam (...)”” (LYRA e GARCIA, 2002, p. 67).

Conforme Alexandre Santos: “Para a historiadora Mary Del Priore (1994), o pesquisador pode e deve apropriar-se das imagens como bens culturais de acesso ao estudo das épocas. Del Priore aponta para o estudo da história da cultura como uma entre as inúmeras perspectivas para desvendar a história do corpo. Mostrou que é importante levar em consideração a construção de uma linguagem e de uma infra-estrutura que permitam interpretar as contingências e indeterminações históricas dos limites do corpo, como as suas variações – no tempo e no espaço -, na forma de representá-lo (...)” (BULHÕES, 2005, p. 17). Visando estes fins, a “Antropologia Visual do Corpo é uma metodologia multidisciplinar (antropologia social, antropologia visual e antropologia do corpo, comunicação visual, história das Artes, entre outras disciplinas) que pretende inventariar as lógicas sociais e culturais que se encontram na corporalidade e na gestualidade humana” e “tenta responder a estas dúvidas que concernem a quem pensa sobre o corpo, portanto não se trata de criar um novo cientificismo aplicado ao corpo humano, mas de abrir as disciplinas, umas às outras, para enriquecê-las através de pontos de vistas provenientes de outros horizontes e de outros sites”. Sua “emergência (...) é indissociável desta primeira noção de corpo em antropologia”,.

segundo Stéphane Malysse (LYRA e GARCIA, 2002, p. 68-9) e esta passa de forma incontornável, por sua vez, pelas ideias de Mauss.

“(…) em seu comunicado e artigo sobre ‘As técnicas do corpo’ o sociólogo francês Marcel Mauss assim designou: “as maneiras em que os homens, em cada sociedade, sabem servir-se de seus corpos de um modo tradicional’. (...) Em outras palavras, antes de toda técnica propriamente dita, considerada como ‘ação tradicional e eficaz’ que tende a transformar o meio com a ajuda de um instrumento (martelo (...), lima, etc.). está o conjunto de técnicas que utilizam o corpo como ‘o primeiro e mais natural instrumento do homem’ (...)” (BERNARD, 1985, p. 174), isto é, reduzido à sua dimensão fisiológica, comum a todos os seres humanos. “A ‘forma’ que cada um destes atos tomará ao longo das diferentes culturas, entretanto, é ‘completamente’ determinada pelas particularidades de cada cultura, não existindo nenhuma técnica corporal comum a todas as culturas”, segundo Édison Gastaldo (LEAL, 1995, p. 208).. E “(...) a cultura não é senão a feição que o corpo deu a seus movimentos na polis ou no espaço aberto das relações entre corpos. (...) O corpo não faz cultura no sentido de fazer algo externo a si. São seus movimentos que são chamados posteriormente de cultura. Assim, cultura é o nome que se dá aos contornos de seu agir. A cultura é também uma poética, porque ela é uma decisão de nomear os gestos e rabiscar em cores sobre os contornos dos gestos do corpo. (...) É a maneira como o corpo se compraz em discursar sobre seus atos. Ou, em outras palavras, é a maneira como o corpo volta-se sobre si mesmo para se contemplar em seus atos” (LYRA e GARCIA, 2001, p. 31-2).

“Estudos (...) revelam que o processo de desenvolvimento social, desde as sociedades mais primitivas até a sociedade moderna, trouxe um progressivo distanciamento da participação do corpo na comunicação”, de acordo com Maria Augusta Gonçalves, que discorrerá sobre as noções de corporeidade do homem em vários momentos de seu processo de civilização, a começar pelas sociedades estruturalmente mais simples: “o homem para sua sobrevivência depende diretamente da acuidade de seus sentidos, da agilidade de seus movimentos e da rapidez de suas reações corporais” (GONÇALVES, 1994, p. 14-5).

Desta forma, a nação de corporeidade do homem primitivo, está imbuída do caráter sensorial, não-imagético. É interessante notar a falta da figura humana nas manifestações visuais da Pré-História, com exceção de sua fase mais tardia, no período Neolítico, o qual coincide com a organização de uma vivência em sociedade, quando o homem passa a ter consciência do corpo como imagem – através da imagem do outro. Nota-se pelas sobreposições destas imagens – as pinturas eram feitas sobre as paredes das cavernas, umas

por cima das outras – a despreocupação com um resultado final, no sentido de perenidade: ‘o ritual’ de pintar talvez fosse mais importante – que a própria pintura” (ARTE Nos Séculos..., 1969, p. 44).

Hauser, no entanto, descarta o sentido de “ritual religioso”: “Semelhante magia, porém, nada tinha de comum, ao que parece, com aquilo que designamos na linguagem corrente por religião. Não se conheciam orações, não se adoravam poderes secretos, nem se estabelecia um nexo entre seres extraterrenos de natureza espiritual e qualquer espécie de fé”. (HAUSER, 1972-1982, p. 16).

Logicamente, os rituais foram se organizando com o tempo, na Mesopotâmia e ainda mais no Antigo Egito, como todos os demais aspectos desta sociedade, cujas classes encontravam-se rigidamente estruturadas: trabalhadores, artesãos, oficiais, nobres e faraó, da base ao topo da pirâmide social. Segundo Hauser, W. Hausenstein “já salientou a relação entre a frontalidade e a estrutura social das culturas ‘feudal e hierática’”. (FIG. 17) (HAUSER, 1972-1982, p. 64).

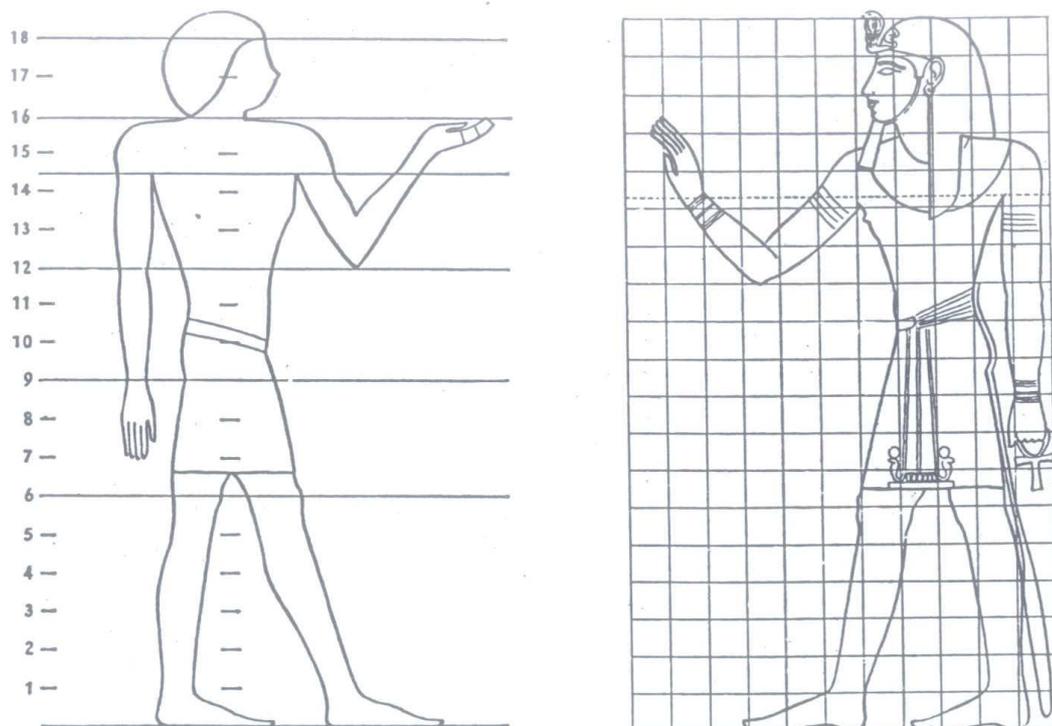


FIG. 17 – Padrão estabelecido para o traçado da figura humana no Império Antigo. Quadriculado para iniciar desenho, usado no Império Médio

A “Lei da Frontalidade”, cânone usado durante séculos e de forma exatamente igual¹¹ pelos egípcios, que acreditavam na permanência da alma por meio da conservação do corpo (pelo que desenvolveram a técnica de mumificação dos mortos), permitia que este fosse mostrado por todos os ângulos, desta forma passando à eternidade por inteiro. Já em vida, as classes mais abastadas dispensavam à aparência grande cuidado. “Suas roupas seguiam o estilo das vestimentas comuns, embora fossem confeccionadas com tecidos de melhor qualidade”. (MACDONALD, 1996, p. 36). Por outro lado, havia uma variedade enorme de cosméticos – maquiagens, hennas, unguentos, pomadas, incensos e perfumes – que “eram colocados em pequenos vasos de alabastro, fechados com um pedaço de tecido fixo com um cordel, em conchas ocas ou até mesmo em saquinhos de linho, o que permitiu a sua conservação no decorrer de milênios. Com isso, os arqueólogos puderam analisá-los, descobrindo que as pastas que serviam para estas maquiagens eram compostas por minerais (...), que eram mesclados com os perfumes oferecidos pelos próprios sacerdotes”¹² aos deuses.

Nas civilizações orientais, as relações do homem com sua corporalidade diferem das da civilização ocidental. Com base nas tradições místicas do pensamento oriental, a experiência do corpo é vista como a chave para a experiência do mundo e para a consciência da totalidade cósmica”, enquanto que a “civilização ocidental, com suas raízes na Antiguidade Grega, tem em seu cerne a tendência de uma visão dualista do homem como corpo e espírito. Seu processo de desenvolvimento, realizado por meio de tensões e oscilações históricas, caracteriza-se por uma valorização progressiva do pensamento racional em detrimento do conhecimento intuitivo, da razão em detrimento do sentimento, e do universal em detrimento do particular. (GONÇALVES, 1994, p. 16).

“Os gregos não inventaram” o conceito da temperatura corporal, através do qual o masculino associava-se ao calor e o feminino ao frio¹³. Essa distinção, que possuía várias conotações e condicionava o papel entre os sexos, já havia sido utilizada pelos “egípcios e, antes deles, talvez, os sumerianos” possuísem “o mesmo entendimento a respeito do corpo”, como coloca Richard Sennet (SENNET, 2008, p. 41). A nudez masculina era bastante presente: nos lugares públicos, nos jogos, no ginásio.¹⁴ As próprias roupas usadas pelos homens, embora bastante largas, pouco escondiam, diferentemente dos trajes femininos. Também nas representações artísticas, diferenciam-se as figuras: masculinas, despidas; femininas, o seu contrário. A nudez feminina só aparecerá no período mais tardio da arte

¹¹ Refutando a teoria de seu “desconhecimento da perspectiva”.

¹² O Fascinante Mundo dos Perfumes. Rio de Janeiro: Planeta, 1998.

¹³ O que acabaria sendo confirmado por estudos posteriores, na área de Fisiologia Humana.

¹⁴ Embora no caso das representações do imperador Augusto, que era franzino e de baixa estatura, as artistas costumassem envolvê-lo em um manto.

grega, cujas modificações pelas quais passou fez com que a figura humana adquirisse variada configuração – no Arcaico, onde é obvio uma influencia anterior; no realismo idealizado do período Clássico; no Helenístico, com seus vários exercícios de escoreço – deixando ver o quanto aquela sociedade era voltada para o aperfeiçoamento, em todos os seus níveis.

Embora tenham herdado dos gregos o conhecimento da figura humana, os romanos darão a esta características do retratado que, nas moedas, medalhas e “estátuas” de monumentos (que era o papel da escultura na época), eram os imperadores e políticos. De suas imagens espalhadas pelo reino, a título comemorativo e de propaganda (o que já aventou a comparação com os atuais “santinhos” das campanhas eleitorais), emanavam força, caráter, personalidade e até rudeza, em representações que não escondiam rugas e marcas da idade – não haviam tentativas de embelezamento¹⁵. Havia – e isto parece ter sido a tônica dominante daquela sociedade – um grande sentido do público e da imagem pública, com características um tanto contraditórias. As latrinas ou banheiros públicos (a grande inovação romana foi arquitetônica) eram locais onde o cidadão permanecia sentado junto com os demais, com quem interagia socialmente¹⁶, conforme o hábito dos bem-educados. Pessoas sem instrução apenas defecavam e jogavam suas fezes pela janela, causando grande mau cheiro nas vias públicas, motivo pelo qual os senadores costumavam andar por elas com uma rosa tapando-lhes o nariz. Na arte romana, porém, nudez só era representada quando cópia direta do modelo grego.

A diferir da visão positivista que a define como “Idade das Trevas”, a Idade Média foi época de várias tonalidades e que produziu arte das mais interessantes. Foi fortemente marcada pela expansão do cristianismo, possibilitada pelo poderio do império bizantino, separando oriente e ocidente o movimento iconoclasta, o qual colocou em questão a imagem dos santos versus a imagem do imperador. Segundo Richard Sennet, o sofrimento físico quase nunca foi considerado como uma circunstância humana. Homens e mulheres podem tê-lo suportado, aprendido com eles, mas não o buscavam” (SENNET, 2008, p. 132). “O cristianismo inverte esses valores e deposita no corpo a responsabilidade pelo espírito. A dor física, o sacrifício da carne, a abnegação do prazer passam a ser necessários, pois é somente pela superação do desprazer que a alma se engrandece e o individuo se mostra digno de Deus. A falta de naturalidade com que o corpo é tratado é coerente com o fundamento dessa religião, que prega o desapego da matéria, seja ela qual for, e o enaltecimento do espírito.

¹⁵ “[...] palavra que vem do grego ‘gymnás’ e que [...] significa ‘totalmente desnudo’ (PIRES, 2005, p. 29).

¹⁶ Estes locais eram freqüentados por um público exclusivamente masculino.

Com isso, a importância dada às características formais se transfere para o que não é visível. O que identifica o homem não é o seu corpo, visto todos serem iguais perante os olhos de Deus; o que os identifica é o espírito”, conforme Beatriz Pires, que indica outro lado da questão: “ao mesmo tempo em que o cristianismo prega a negação da matéria e a igualdade entre os corpos, enfatiza o corpo como gerador e receptor de lembranças. Deve-se superar o corpo, mas o rito de comunhão, de aceitação, utiliza-se da corporeidade real e da imaginária para desenvolver-se: a ingestão do pão e do vinho, que representavam respectivamente a carne e o sangue de Jesus pelos fiéis (...). Carne e sangue são dois dos quatro elementos que estão presentes em todos os rituais de passagem elaborados e desenvolvidos pelas várias sociedades pré-letradas. Os outros dois (...) aparecem aqui de forma subliminar, mas permeiam toda a doutrina e são utilizados não só pra descrever a vida dos santos, mas também como forma de domar os sentidos e seccionar o corpo” (PIRES, 2005, p. 34-5): as marcas corporais e a dor, que o artista medieval parece querer mostrar – ou mesmo fazer sentir -, tal a desproporcionalidade e deformação com que trata suas figuras (**FIG. 18**).



FIG. 18 – (Anônimo) PIETÁ. Início do século XIV. Madeira, altura: 0, 87 m. Museu Provincial, Bonn

As roupas que diferenciam os sexos, com óbvio caráter de sedução, surgem no final deste período, opondo moda à religião. Sua difusão será propiciada por dois fatores: a tregua dada pela Igreja, já enfraquecida, e o reconhecimento da condição de mortalidade, devido às descobertas científicas. “A partir do Renascimento, favorecido pelo tipo de racionalidade que tomou por paradigma o universo matemático e mecânico, o homem descobre o poder da razão como o único instrumento válido de conhecimento, distanciando-se de seu corpo, visualizando-o como um objeto que deve ser disciplinado e controlado. Fragmentado em inúmeras ciências, o corpo passou a ser um objeto submetido ao controle e à manipulação científica”, de acordo com Maria Augusta Gonçalves, que aponta o advento do capitalismo e sua inerente economia mercantil (que dissociou os movimentos corporais em partes isoladas para aumentar a produção, reduzindo o concreto ao abstrato e a qualidade à quantidade), a ciência e a técnica (que pelo crescente domínio da natureza, transformaram progressivamente as relações do homem com sua corporalidade) e o poder disciplinar das mais variadas instituições (com o objetivo de submeter o corpo ao controle) como fatores dominantes de um processo que se desdobrará até a sociedade industrial e tecnológica, o qual a outrora nomeia “descorporalização”. “Descorporalização significa (...) que, ao longo do processo de civilização, em uma evolução contínua da racionalização, o homem foi tornando-se, progressivamente, o mais independente possível da comunicação empática do seu corpo com o mundo, reduzindo sua capacidade de percepção sensorial e aprendendo, simultaneamente, a controlar seus afetos, transformando a livre manifestação de seus sentimentos em expressões e gestos formalizados” (GONÇALVES, 1994, p. 17-20).

Desta maneira, o contexto atual do corpo é resultado de um longo processo de civilização – de um corpo primitivo, imerso em sua própria sensorialidade, a um corpo contemporâneo, anestesiado e dissociado de si mesmo; das manifestações visuais da pré-história, aonde ele quase inexistia, a uma visualidade contemporânea, a conferir-lhe onipresença por meio de sua imagem.

2.3 As Formas do Corpo

Até então, o capítulo abordou o corpo como temática, definindo-o em sua dupla acepção, e como técnica cultural, interdependente do processo civilizatório. Como contextualizar algo significa fragmentá-lo em partes relevantes para um todo – e sendo esta uma pesquisa em Artes Visuais -, este ficaria incompleto com a omissão de questões relacionadas à visualidade do corpo propriamente dita. O objeto, segundo Armindo Trevisan, “implica uma organização de diversos elementos, os quais, por si, constituem entidades complexas e organizadas – outras tantas formas: cor, linha, textura, planos, volumes, espaço, luz, sombra, tema, movimento, etc. Na medida em que tais elementos se subordinam ao ‘conjunto’, produzem uma única forma, a da obra” (TREVISAN, 2002, p. 136).

Sobre dispositivos visuais tratam a psicologia da forma (Gestalt) e a teoria da comunicação, segundo a qual: “O conteúdo e a forma são os elementos básicos, irreduzíveis de todos os meios (a música, a poesia, a prosa e a dança), e, como é nossa principal preocupação aqui, das artes e ofícios visuais”, nas palavras de Donis A. Dondis, que torno a citar: “Expressamos e recebemos mensagens visuais em três níveis: o ‘representacional’ – aquilo que vemos e identificamos com base no meio ambiente e na experiência; o ‘abstrato’ (...); e o ‘simbólico’ (...). De que maneira a comunicação visual pode ser entendida, apreendida e expressa? Até a invenção da câmera, esse campo pertencia exclusivamente ao artista, excetuando-se as crianças e os povos primitivos, que desconheciam o fato de possuir esta competência” (DONDIS, 2003, p. 85-132). Arthur Danto reforça este último trecho: “o próprio conceito de arte sofreu uma transformação na Grécia, ou melhor, começou a se formar lá, porque tudo o que o precedeu foi menos um conceito de arte do que um conceito de magia”, e considera que a Filosofia sempre se ocupou com as questões da Arte, embora que não o fizesse de forma exclusiva¹⁷. Danto considera: ‘o fato de todos os filósofos terem tratado da arte, por mais intrinsecamente filistinos que fossem (como Kant), pode não ser mais que um fator externo decorrente do que se esperava que fizessem como filósofos’. O autor apresenta-nos o posicionamento dos três maiores nomes da Filosofia Clássica sobre a questão da representação artística. “Creio que a tese de Sócrates era a de que a arte é uma imitação da realidade, e a imitação foi caracterizada meramente como aquilo que reproduz uma realidade preexistente”. Considerando Narciso, “que Leon Battista Alberti acreditava,

¹⁷ Pelo menos até a criação da disciplina Estética (Baumgarten, 1750).

não se sabe bem em que bases, ter sido o iniciador da representação artística, segundo os antigos (...), Sócrates traduziu as idéias do seu tempo”. (...) “Platão não disse propriamente que a arte era mimese, mas que a arte mimética era perniciosa, embora o fizesse de uma forma difícil de entender sem que sejam compreendidas ao mesmo tempo as complexas estruturas metafísicas que formam o núcleo da teoria platônica. Para começar, esse tipo de arte situa-se numa desprezível distância da realidade, isto é, da realidade daquilo que Platão denominou como ‘formas’. Só as formas são verdadeiramente reais, por serem imunes a mudanças: as ‘coisas’ podem aparecer e desaparecer, mas as ‘formas’ que essas coisas exemplificam não aparecem e desaparecem – elas ganham ou perdem exemplificações, é claro, mas em si mesmas existem independentemente delas. (...) Dizer ‘isto não é real’ certamente contribui para o prazer das pessoas com as representações imitativas, de acordo com um admirável estudo de psicologia escrito por Aristóteles. ‘A visão de determinadas coisas não causa angústia (...) mas apreciamos olhar suas imitações mais perfeitas sejam as formas de animais que desprezamos muito, sejam cadáveres’. (...) Há portanto uma dimensão cognitiva (...)”.

(DANTO, 2005, p. 42-129).

“A palavra ‘representação’ está relacionada a um ato de tornar presente algo ou alguém que não está, podendo referir-se a pessoas que são representadas por outras”, como coloca Alexandre Santos (BULHÕES, 2005, p. 15), entrando na questão da representação do corpo.

O corpo humano, conforme visto no item anterior, tem sido interesse constante das Artes Visuais desde suas origens, nos primórdios da civilização, quando o homem percebe as marcas deixadas por suas mãos nas paredes das cavernas através da gordura de sua pele – gesto simbólico, de caráter inaugural, que irá gerar uma das imagens mais poderosas da História da Arte¹⁸.

De acordo com Fernando Cocchiari e Viviane Matesco: “Exceção feita às sociedades nas quais floresceram as religiões monoteístas – judaísmo, cristianismo (primitivo e protestante) e islamismo, que proibiam a representação (já que a recriação, ainda que somente em imagens, era tomada como afronta a Deus, único criador por excelência), o corpo tem sido um dos mais recorrentes temas da arte de todos os tempos e culturas”. (COCCHIARALE e MATESCO, 2005, p. 10). (Sobre a representação do corpo ou figura humana na História da Arte, elaborei um quadro esquemático, apresentado no Anexo 1).

¹⁸ As marcas de mãos pré-históricas – em positivo ou negativo – que chegaram até nós continham, originalmente, pigmentos. Foram encontradas mais de duzentas delas. (História Geral da Arte. Pintura. Espanha: Ediciones del Prado, v. I., Setembro de 1995).

Fala-se hoje apenas em representação para opô-la à apresentação, diferencial já visto por Nietzsche sobre a origem da tragédia, que ele associou aos rituais dionisíacos. (...) Havia a crença de que em todas as ocasiões o deus se fazia literalmente presente, e este é o primeiro sentido da representação. (...) Assim como antes, no momento culminante do ritual Dionísio aparecia, mas não literalmente e sim por intermédio de alguém que o representava. (...) e este é o seguinte sentido da representação: algo que está no lugar de outra coisa, assim como nossos representantes no Congresso são nossos delegados (sic).” (DANTO, 2005, p. 55-6).

Assim, diferenciam-se “o corpo representado da arte clássica, o corpo imitado do modernismo e (...) o corpo agente (direto, tecnológico ou indicial) e desejanse (fragmentado) da produção contemporânea”. (COCCHIARALLE e MATESCO, 2005, p. 8-9). Como esta última será abordada posteriormente, paro o capítulo por aqui, e com ele conluo a primeira parte de meu texto.

Concluindo esta parte, chamo atenção para alguns pontos: a identificação de uma questão principal não redime a pesquisa da necessidade – proporcional à amplitude do assunto – de um segundo recorte, que definirá a ideia diretriz, e não é possível sem um confronto direto com o trabalho pessoal, o que inclui a fala na 1ª pessoa, no que confesso dificuldade.

A contextualização do corpo humano, questão principal da pesquisa, foi pensada em torno dos três elementos considerados base de toda a visualidade – tema, técnica e forma. O primeiro revelou-se, além de amplo (multidisciplinar e fartamente documentado), em sua duplicidade (corpo – sujeito e corpo - objeto); quanto aos demais, sua inclusa pesquisa histórica serviu, inadvertidamente, para esclarecimentos do que será trabalhado na próxima parte do texto, a qual terá como fio condutor a questão da imagem.

PARTE II – A IMAGEM

Foco

foco sm **1.** Ópt. Ponto para onde converge, ou donde diverge, um feixe de raios luminosos paralelos, após atravessar uma lente. [...] (FERREIRA, 1993, p. 255).

Assim como a análise e reflexão em torno do trabalho prático apontou a definição da questão principal do trabalho de pesquisa – que, em seu primeiro momento identificou e contextualizou o corpo -, neste encontra-se calcado o encaminhamento do trabalho como um todo, envolvendo teorização e prática em torno da imagem, sua ideia-diretriz.

Não tão descontinuo quanto o primeiro – até por uma questão de ordem prática, referente a tempo -, o processo de direcionamento específico da pesquisa revelou-se tal qual uma imagem fotográfica: gradativamente. Até que seu foco estivesse melhor definido, alguns pontos foram considerados. Destaco-os abaixo, junto a seus problemas:

- ✓ Trabalhar uma prática em cima de outra já concluída, que não se configuraria muito distante de mero exercício de acumulação – o que, francamente, não me entusiasmava;
- ✓ Desenvolver apenas um trabalho teórico a partir desta mesma prática – o que, a meu ver, não o caracterizaria como projeto, o qual pressupõe algo adiante, mas como relatório;
- ✓ A decisão de trabalhar com a imagem fotográfica a partir de uma única obra, de forma a incluir parte da produção anterior.

A percepção, após conversa com minha orientadora, de que uma das obras, ou melhor, seu registro fotográfico¹⁹, poderia funcionar de forma independente indicou-me a ideia-diretriz, acrescentando a imagem ao corpo, sua questão principal. A resolução quanto às duas possibilidades que este trabalho continha – trabalhar somente o fotográfico, ou considerá-lo de acordo com suas acepções espaciais – passou ainda pela conversa conjunta com os professores, por ocasião da pré-banca (30/08/2010).

Independente de sua conclusão, a segunda parte do trabalho tratará somente da questão da imagem, a qual uma fonte inesperada – a pesquisa histórica²⁰ – apontou como culminante em um processo de descorporalização, em sua gradual substituição do sensível pelo visível.

O capítulo 3 do texto tratará da questão da imagem do corpo na arte contemporânea, incluindo nesta seus artistas; minhas referências serão vistas no capítulo 4, junto a meu próprio trabalho, por meio de casos específicos.

¹⁹ O trabalho em questão era um avental, que vesti para que o fotógrafo registrasse.

²⁰ BA 1ª parte do texto (O CORPO).

CAPÍTULO 3 – A IMAGEM CONTEMPORÂNEA

Diz-se [...] que o corpo existe em imagens de si mesmo, em uma multiplicidade inacreditável de imagens (JEUDY: 202, p. 15).

Devido à sua inclusão na segunda parte do texto, contornei até então e de forma proposital, o contexto da contemporaneidade, não obstante as colocações preliminares seguintes:

- a) Em nenhum momento do processo civilizatório, o corpo esteve tão em foco quanto agora, e das mais diversas maneiras, nas mais diversas áreas.
- b) A forma como isto ocorre é paradoxal: ao mesmo tempo em que a descorporificação atinge um ponto dito culminante em relação ao processo civilizatório, a visibilidade do corpo o autonomiza.
- c) É o corpo um dos interesses mais pontuais da arte atual, que não mais representa, mas o apresenta.

Em torno destas idéias estrutura-se este capítulo, que tratará da imagem do corpo por meio da conjuntura geral na qual ela se insere e das formas poéticas através das quais ela se aplica. A esta corresponde à arte; àquela corresponde à contemporaneidade, assunto pelo qual inicio o capítulo.

3.1 A Contemporaneidade

Antes de tratar de qualquer um dos primeiros três assuntos subscritos no texto deste capítulo – corpo, imagem e Arte -, creio necessário uma abordagem primeira do contexto que aqui os une: a contemporaneidade.

“Marx: “Assim como os povos antigos viveram sua pré-história em imaginação na ‘mitologia’, também nós, alemães, vivemos nossa pós-história em pensamento, na filosofia. Somos contemporâneos ‘filosóficos’ do presente, sem sermos seus contemporâneos ‘históricos’.

Roland Barthes traduziu essa passagem para nosso tempo: ‘Desse mesmo modo sou apenas o contemporâneo imaginário de meu próprio presente: contemporâneo de suas linguagens, de suas utopias, de seus sistemas (isto é, de suas ficções), em suma, de sua

mitologia ou de sua filosofia, mas não de sua história, da qual habito apenas o reflexo ondulante: ‘fantasmagórico’” (COELHO, 1986, p. 36).

Diferentemente da Modernidade, onde havia uma busca de verdades – cada qual se pretendendo única -, o momento atual, aquilo que entendemos por contemporaneidade, abarca todas as verdades, configurando-se um todo extremamente heterogêneo fragmentado em inúmeras imagens.

A ampla utilização de palavras ou termos como “multiplicidade”, “multidisciplinaridade”, “pluralidade” ou “hibridização” é oriunda do ecletismo da Arquitetura²¹ da Pós-Modernidade²², este próprio um período complexo, de cujo sentido morfológico não muito claro derivam suas diferentes versões²³, não raro confundindo-o com a própria noção de contemporaneidade. No quadro que vem a seguir, suas diferenças com o período anterior:

²¹ “O lugar mais evidente para começar o exame do relacionamento entre modernismo e pós-modernismo é a arquitetura”. (CONNOR: 1992, p. 58).

²² “Podemos lembrar a origem do termo, antes utilizado pelos arquitectos na sua contestação da arte moderna, de Bahaus, em que o ‘pós’ era então um ‘anti’. Duas proposições que sugerem um seguimento, um processo temporal. [...] O ‘pós’ é, ao mesmo tempo que um ‘anti’ um ‘ana’, quer dizer, um retorno medido e doseado, a certas formas do passado arquitectural. Daí a idéia de um composto, um misto”. (CAUQUELIN: s/d, p. 117). Obs: A edição da obra de Cauquelin de onde retirei suas palavras foi impressa em Portugal, daí as diferenciações gráficas em algumas palavras.

²³ Este ponto será retomado no ultimo item deste capítulo, que tratará, de forma mais específica, da Arte.

Modernismo	Pós-modernismo
romantismo / simbolismo	parafísica / dadaísmo
forma (conjuntiva, fechada)	antiforma (disjuntiva, aberta)
Propósito	Jogo
Hierarquia	Anarquia
domínio / logos	exaustão / silêncio
objeto de arte / obra acabada	processo/ performance / happening
Distância	Participação
criação / totalização / síntese	descrição / desconstrução / antítese
Presença	Ausência
Centração	Dispersão
gênero / fronteira	Texto / intertexto
semântica	retórica
Paradigma	sintagma
Hipotaxe	parataxe
Metáfora	metonímia
Seleção	combinação
Raiz / profundidade	rizoma / superfície
interpretação / leitura	contra a interpretação / desleitura
Significado	significante
'lisible' (legível)	'scriptible' (escrevível)
narrativa / 'grande histoire'	antinarrativa / 'petite histoire'
código mestre	idioleto
Sintoma	desejo
Tipo	mutante
genital / fálico	polimorfo / andrógino
Paranóia	esquizofrenia
origem / causa	diferença – diferença / vestígio
Deus Pai	Espírito Santo
Metafísica	Ironia
Determinação	indeterminação
Transcendência	imanência

Fonte: Hassan (1985, 123-4) apud (HARVEY, 1992, p. 48).

Ítalo Calvino não identifica paradigmas ou valores da contemporaneidade; dentro deste espírito, ele os propõe. Segundo o editor de “Seis Propostas Para o Próximo Milênio” (São Paulo: Companhia das Letras, 1990), em “meio a cada vez mais aguda crise contemporânea da linguagem”, estas “seis qualidades” podem “nortear não apenas a atividade dos escritores mas cada um dos gestos de nossa existência”. Trata-se de uma declaração “de ética, mais que de poética” a obra de Calvino; utilizarei tanto suas propostas quanto suas palavras:

1ª Proposta – LEVEZA

“(…) para exemplificar a leveza em pelo menos três acepções distintas:

1. um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência. (...).

2. a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração (...).

3. uma imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático (...).” (p. 28-30).

2ª Proposta – RAPIDEZ

Não se trata de “velocidade física”, mas da relação desta com a “velocidade mental”, que “não pode ser medida e não permite comparações ou disputas, nem pode dispor os resultados obtidos numa perspectiva histórica. A velocidade mental vale por si mesma, pelo prazer que proporciona àqueles que são sensíveis a esse prazer, e não pela utilidade prática que se possa extrair dela” (p. 58).

3ª Proposta – EXATIDÃO

“(...) Para mim, exatidão quer dizer principalmente três coisas:

1. um projeto de obra bem definido e calculado;
2. a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis(...);
3. uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances de pensamentos e da imaginação” (p. 71-2).

4ª Proposta – VISIBILIDADE

“Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de ‘pensar’ por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, autossuficiente, ‘icástica’.

É claro que se trata de uma pedagogia que só podemos aplicar a nós mesmos, segundo métodos a serem inventados a cada instante e com resultados imprevisíveis. (...)” (p. 107-8).

5ª Proposta – MULTIPLICIDADE

A caracterizam:

- O modelo de rede – “rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas, do mundo”, que vê “o mundo como um ‘sistema de sistemas’, em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles”. (p.121)

- A “presença simultânea dos elementos mais heterogêneos que concorrem para a determinação de cada evento”. (p. 121).

- A “força centrífuga (...) liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial”. (p. 131).

“No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam de saber tecer em conjunto os diversos saberes e dos diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (p. 127), a qual se tem acesso pelo conhecimento.

“Seis Propostas Para o Próximo Milênio” não foi finalizado devido ao falecimento de seu autor (1985)²⁴. O livro de Calvino, hoje uma referência, permanece inconcluso, portanto permeável ao que Umberto Eco (1968), décadas antes, conceituara como obra aberta.

3.2 O Corpo Contemporâneo

De acordo com Alexandre Santos: “Os estudos sobre o corpo são, atualmente, muito fecundos e trafegam por várias linhas de pesquisa em diversas áreas do conhecimento”. (BULHÕES, 2005, p. 16).

A multidisciplinaridade, que torna o corpo alvo de todas as ciências, é uma das características que confere à época atual pontos de tangência com um período histórico anterior, quando o homem encontrava-se também no centro de tudo.

Conforme informa o ‘folder’ de um colóquio realizado, há alguns anos atrás em nossa Universidade²⁵: “O Renascimento, tanto quanto nossa época atual são momentos de transição

²⁴ A 6ª proposta de Calvino seria “Consistência”.

²⁵ Com curadoria de Kathrin Rosenfield, “Mutações do Conhecimento. Renascimentos do Homem Moderno”, teve lugar na Reitoria da UFRGS, foi organizado pela Pró-Reitoria da UFRGS e aconteceu entre 21 e 23 de agosto de 2007.

e conquista de novas fronteiras. Não somente no espaço, mas também científicas, jurídicas e políticas. Não é artificial compararmos a invenção da imprensa com as inovações digitais ou as descobertas das Américas com a globalização. Vivemos hoje transformações que têm uma estrutura comparável às do Renascimento e que acarretam desafios semelhantes. Estes surgem de modo multifacetado em áreas tão diversas quanto à ciência e a economia, a literatura e a arte, a filosofia, o direito e a música”. Reflexão semelhante²⁶ encontra-se nos franceses Pierre Bordieu e Marc Jimenez, e em Theodor Adorno, filósofo alemão pertencente, junto com Horkheimer, Marcuse, Benjamin e Habermas, à “Escola de Frankfurt”, com suas críticas à razão iluminista, que a história transformou em razão instrumental, uma geradora da opressão e dominação humana, que se dá por dois meios: pelo processo de produção e pelo processo de consumo, de acordo com Maria Augusta Gonçalves, que cito a seguir:

“Conforme Marcuse (...), a ciência não só possibilitou o domínio da natureza, como também deu as ferramentas para uma mais completa dominação – por intermédio da moderna tecnologia”, a qual perpetuou a lógica da dominação, legitimando “o poder político que torna o homem um escravo das forças produtivas.

(...) Excluindo do seu âmbito, como ‘não-racional’ tudo o que não obedecia aos esquemas positivistas, a razão iluminista gerou o irracionalismo, ao esquecer que o indivíduo é um ser sensível, imerso numa realidade concreta, com a qual interage dialeticamente (...). A razão instrumental, excluindo dos fins a dimensão dos valores, tornou os meios autônomos, criando um indivíduo isolado da sociedade e em si mesmo atomizado.

Enraizadas nas condições sociais, políticas e econômicas da moderna sociedade industrial capitalista, as relações com a corporalidade refletem o sentimento de inadequação, perplexidade e despersonalização do homem contemporâneo e trazem em si o irracionalismo, presente em todas as instâncias da vida humana.

(...) Não só o processo de produção aliena o corpo; também o faz o processo de consumo”, subordinado à produção. “Ao inserir o objeto produzido na sociedade, o processo de produção utiliza-se da publicidade” e esta, por sua vez, “utiliza-se, em grande parte do corpo”. Ora os produtos aparecem associados a um corpo saudável; ora o corpo aparece como objeto sensual, implicando “a intenção de fazer a associação do produto industrial com vivências de intensa participação corporal, de criatividade e liberdade, aspectos que estão distantes das reais vivências de corporalidade que participaram de sua produção”.

²⁶ “(...) numa tentativa de mostrar – pelo viés da estética – a continuidade e as diferenças desses dois momentos histórico-culturais” (VALLS, 2002, p. 23).

A autora coloca ainda que a “utilização do corpo no sistema publicitário insere-se numa tendência mais ampla da sociedade contemporânea atual: a preocupação excessiva com o corpo” (GONÇALVES, 1994, p. 25-31), fenômeno conhecido por “corpolatria” ou, segundo, Malu Fontes, “a idolatria à forma física do corpo”, assim definida por Codo e Senne (1995). “Para os autores, os cuidados com o corpo adquirem uma conotação que beira o religioso e articulam-se à alienação e ao narcisismo”. (COUTO e GOELLNER, 2009, p. 80).

“A civilização que até o presente se fundava na rejeição do corpo parece agora honrar o corpo. A cultura que se havia construído graças à renúncia do corpo (se renunciava a satisfazer as pulsões sexuais). parece ter se transformado em uma cultura do corpo erótico, em uma cultura erótica. A surda melodia dos instintos (...) parece converter-se no tumultuado clamor dos instintos desordenados. Além do mais, em todas as partes se reivindica o direito de cultivar o corpo, o direito ao bem-estar físico, o direito a desenvolver o corpo. Em suma, a civilização que até pouco era uma civilização contra o corpo, uma repressão do corpo, parece transformar-se em uma civilização do corpo.”, conforme escreveu Michel Bernard em 1976²⁷. Em 2007, Malu Fontes apresenta-nos um quadro mais distanciado, a “modo panorâmico”: “O corpo que assiste o nascimento do século XX é um corpo que predominantemente se presta a ser representado. Um corpo pouco passível de se transformar em agente de sua própria história e encenar seus próprios modos de apresentação no espaço público, um corpo cuja saída de cena é tragicamente ilustrada pela marcha humana passiva rumo às câmaras de gás nazistas que fecham de maneira trágica a primeira metade do século passado. Dessa condição de representado, passa-se, na segunda metade do século, ao corpo representante, a uma corporeidade cultural agente de si mesma e que tem seu período áureo a partir da década de 60, com as manifestações políticas, musicais, pacifistas e em defesa da revolução sexual e da contracultura, ilustrada pelo movimento ‘hippie’ e pela juventude norte-americana em luta contra a Guerra do Vietnã.

Os anos 80 assistem a uma nova transformação cultural. O desencanto político dos anos 70, alimentado pelos anos de prevalência da Guerra Fria, parecia ter produzido uma geração apática, vítima dos efeitos do desencantamento do mundo e dos desejos incensados pelos revolucionários anos 60 e suas promessas e expectativas não cumpridas e não realizadas de um mundo livre, solidário e pacífico. Emerge nos anos 80 o corpo porta-voz desse desencantamento e, tal qual um Narciso que substituiu o lago pelos espelhos gigantescos das academias e dos ‘shopping centers’, surge um indivíduo encantando em profusão consigo

²⁷ A edição que tenho em mãos é de 1985 (BERNARD, 1985, p. 20-1).

mesmo, com o brilho efêmero das tendências da moda, com o volume dos músculos e o vigor físico-corporal potencializado pela maratona de sessões de aeróbicas, pela alimentação saudável ou mesmo pela ingestão de suplementos químico-alimentares.

Mas é justamente nos anos 80, com o fim da Guerra Fria e a emergência absoluta do poderio econômico, militar e cultural dos Estados Unidos e sua influência sobre o mundo ocidental, que se consolidam os princípios do capitalismo liberal, caracterizado basicamente pela redução dos papéis do estado e ampliação do poder econômico dos grandes conglomerados financeiros, com sedes em todo o mundo. Os anos 90 nascem sob a marca da velocidade e do automatismo dos fluxos transnacionais de capitais e de informações. É o tempo da consolidação da rede mundial de computadores, a Internet. Nesse contexto as políticas e técnicas corporais também passam por um vertiginoso processo de automatismo quanto às mudanças morfológicas, que se tornam mais rápidas, até mesmo imediatas, sem necessidade de tempo de espera. O ‘jogging’ é superado pelo bisturi” (COUTO e GOELLNER: 2007, p. 81-2).

“Nunca, em momento algum, ao longo do processo civilizatório do ocidente, se pesquisou, se escreveu se analisou, se pensou e se falou tanto sobre o corpo humano”, escreve Ernesto Boccarda, que não se furta de apresentar-nos as duas partes da questão: “por um lado vamos à banalização do corpo, em massacres, atentados terroristas, tragédias naturais, guerras civis e acidentes de trânsito, explorado como imagem pela voracidade descartadora, antropofágica e mercadológica da mídia. Por outro, vemos na mesma intensidade e proporção o culto ao corpo, sua supervalorização mediante sistemáticos processos de revitalização e rejuvenescimento que compreendem diversas práticas”²⁸. “Essas duas polaridades” (que são “mediadas pela tecnologia de difusão, multiplicação e propagação das imagens do corpo em todas as direções”) (PIRES, 2005, p. 9-10), encontram-se enraizadas na “teoria freudiana”, que “pode servir de fundamento ou garantia tanto a uma depreciação sistemática de nosso ser corporal como a um panegírico apaixonado de seu dinamismo sexual e, portanto, de suas possibilidades de expansão pessoal”, aponta Michel Bernard (BERNARD, 1985, p. 13)., como também o faz Richard Wolheim: “(...) Freud traçou uma distinção que, embora comum entre os que subscrevem uma teoria hedonística da natureza humana, adquiriu uma importância especial no pensamento freudiano (...). Instintivamente, é certo, o homem procura

²⁸ O autor fornece uma “lista”, cuja variedade lembra, de certa forma, as técnicas corporais empregadas na Antiguidade egípcia – embora as diferenças óbvias, tanto a modo quantitativo quanto a qualitativo, entre aquele período e o nosso - : dietas; regimes; cirurgias; implantes; esportes; modelagem; aparelhos; bronzamentos; vitaminas; (des)colorações; meditação; ioga; relaxamento; massagens; transplantes; próteses; etc., etc.

o prazer. Entretanto, tanto a uma depreciação sistemática de nosso ser corporal como a um panegírico apaixonado de seu dinamismo sexual e, portanto, de suas possibilidades de expansão pessoal”, aponta Michel Bernard (BERNARD, 1985, p. 13), como também o faz Richard Wolheim: “(...) Freud traçou uma distinção que, embora comum entre os que subscrevem uma teoria hedonística da natureza humana, adquiriu uma importância especial no pensamento freudiano. (...) Instintivamente, é certo, o homem procura o prazer. Entretanto, ele está organizado de tal modo que só raramente pode experimentar prazer, com alguma dificuldade para ele próprio, e somente em contraste com o teor geral de sua vida. Por outro lado, ele está colocado no mundo de tal maneira que pode experimentar a dor com muita facilidade (WOLLHEIM, 1976, p. 243). Ambos os autores referem a um escrito de Freud, em sua última fase – “A civilização e seus descontentes” ou “O Mal-Estar da Civilização”²⁹, enquanto Sennet comenta: “No pequeno ensaio que publicou em 1920, ‘Além do Princípio do Prazer’, Freud contrasta o gozo de um indivíduo autocentrado com a vivência relacionada à realidade que o transcende” (SENNET, 2008, p. 375). Ainda, por fim, cito Beatriz Pires³⁰: “No século XX o aumento populacional, o crescimento das cidades e as grandes descobertas científicas e tecnológicas alteraram de forma irreversível o comportamento humano. O corpo, unidade central que pauta nossa relação com o externo, sofre interferências e adquire possibilidades até então inimagináveis. (...). Logo no início do século, as descobertas feitas pelo doutor Sigmund Freud em seu livro ‘A Interpretação dos Sonhos’ apresentam uma nova forma de compreender o humano. Diferentemente do processo habitual de investigação utilizado pela Medicina e por áreas correlatas, que se baseia na análise biológica do órgão em exame, - a pesquisa de Freud se baseou na análise da alma – do consciente / inconsciente. (...). Freud constatou que é por meio dos sonhos e da linguagem que eles utilizam (...). que nos permitimos realizar os desejos que durante o período de vigília são realçados pela moral e pela cultura vigentes. A descoberta desse processo nos leva a perceber que a tentativa de traduzir a essência do desejo, que é o que efetivamente diferencia um sujeito do outro, apenas com a linguagem verbal – própria do consciente – esbarra em lacunas intransponíveis. Para tal tradução é necessário o uso de outras linguagens; é necessário a poética. A área de

²⁹ Em nota, o tradutor da obra de Wollheim, Álvaro Cabral, informa: “Freud recorria freqüentemente a palavras francesas em seus escritos em alemão. ‘Malaise’ (mal-estar) seria adotada na edição francesa das ‘Obras Completas’ como título do livro (...) ‘O Mal-estar da Civilização’, que achamos inclusive preferível aos títulos inglês e português, ‘A Civilização e Seus Descontentes’” (WOLLHEIM, 1976, p. 244).

³⁰ Em nota, o tradutor da obra de Wollheim, Álvaro Cabral, informa: “Freud recorria freqüentemente a palavras francesas em seus escritos em alemão. ‘Malaise’ (mal-estar) seria adotada na edição francesa das ‘Obras Completas’ como título do livro (...) ‘O Mal-estar da Civilização’, que achamos inclusive preferível aos títulos inglês e português, ‘A Civilização e Seus Descontentes’” (WOLLHEIM, 1976, p. 244).

conhecimento que mais se utiliza da poética é, sem dúvida nenhuma, a arte” (PIRES, 2005, p. 59-60), a qual, na visualidade, opera por meio da imagem.

3.3 A Imagem Contemporânea do Corpo

Em primeiro lugar, imagem é:

[...] **1.** Representação de pessoa, coisa, etc. por desenho, pintura, escultura e outros processo. **2.** Representação mental. **3.** Visão do objeto pela utilização de espelho, lente ou outro sistema óptico (LUFT, 2007, p. 375).

Na contemporaneidade, a representação foi substituída pela apresentação, abordagem revista pela ótica temporal: “(...) ao longo do século XX o corpo passa por três estatutos culturais básicos: o corpo representado, visto e descrito pelo olhar do outro, da igreja, do estado, do artista; o corpo representante, um corpo ativo, autônomo quanto às suas práticas, consciente do seu poder político e revolucionário, porta-voz do discurso de uma geração, contestador, sujeito desse próprio discurso e agente propositor e defensor de reformas que vão da sexualidade à política. Finalmente temos o corpo apresentador de si mesmo, aparentemente à serviço de uma cultura que se pauta pelo efêmero e pelo imediato, caracterizado como porta-voz de forma e não de conteúdos. Trata-se do corpo reconstruído à base de cirurgias plásticas e implantes de substâncias químicas que busca incessantemente apagar da pele as marcas biológicas do tempo, ao mesmo tempo inscrever na forma física os sinais da corpolatria. Este corpo é, em si mesmo, o próprio espetáculo”, segundo Malu Fontes. (COUTO e GOELLNER, 2009, p. 81). Identificável nestas distinções, a oscilação em torno dos conceitos de presença / ausência acena para uma problemática outra, na qual tornamos a esbarrar ao pensar a imagem em relação ao corpo: a inter-relação entre ideia, ou tema, e forma, ou matéria. “Trata-se da questão do visível e do invisível que, segundo Michel Henry, introduz, a hipótese de um duplo corpo.

‘Há dois corpos, como há dois eus: um Eu transcendente, percebido no mundo na forma de eu empírico. Há um sujeito e um eu objeto. Isso quer dizer que há um eu que não está no mundo, e, porque existe um eu que não está no mundo ele pode ver o mundo’”, de acordo com Henri-Pierre Jeudy (2002, p. 56), que em “O Corpo Como Objeto de Arte” trata de assunto por meio “das incidências da criação artística (...) sobre sua estética cotidiana”,

antecipando: “Desde que o ‘estágio do espelho’ (Lacan) tornou-se referência obrigatória de nossas considerações sobre a percepção do corpo e de suas representações simbólicas, nós nos habituamos a tratar a história das culturas e o desenvolvimento das práticas artísticas no decorrer do século XX partindo de modos de expressão da relação espetacular” (JEUDY, 2002, p. 79). Jacques Lacan encontra-se entre aqueles³¹ que deram continuidade à linha freudiana – “aunque, por lo demás, pretendan enmendarla y mejorar-la” (BERNARD, 1985, p. 14). Em “O Estágio do Espelho, para colocar a questão de uma forma simplificada, identificou como se dá o reconhecimento cognitivo, por parte do indivíduo, da imagem do Outro e da posterior imagem de si, momento em que a visão fragmentada, que até então tinha de seu corpo, torna-se uma unidade, ao mesmo tempo em que duplica-se: a visão de si e a visão do Outro. O indivíduo reconhece o Outro em si, e passa a se ver pelo olho do Outro.

O Texto da Pele

Começando por observar sobre a dificuldade que é a reprodução da pele humana – por sua textura, sua tonalidade, sua própria organicidade, Jeudy também coloca: “o corpo pintado, o corpo suporte da expressão artística parece, segundo as histórias da arte, ter como origem as maneiras pelas quais os homens da sociedade primitiva utilizavam seu próprio corpo para nele escrever sinais. Isso permite afirmar que certas performances contemporâneas retomam igualmente as tradições primitivas” (p. 92). O autor de “O Corpo Como Objeto de Arte” refuta tanto as comparações dos etnólogos das tatuagens e pinturas corporais dos povos primitivos (e sua função de assinalar ritos de passagem) com as práticas ocidentais de maquiagem (que, junto com o adorno, é exatamente o de “apagar” o que chama de “texto da pele”: seus traços, suas cicatrizes, suas marcas e rugas, “sinais visíveis e palpáveis que revelam a ambigüidade da a percepção do corpo”) (JEUDY, 2002, p. 85), quanto a posição do antropólogo Andrew Strathern, para quem “a pele não é mais afetada pelas relações sociais” (pois por meio de pinturas, tatuagens e inscrições corporais ela é tornada “lugar da manifestação coletiva daquilo que é justamente pessoal”) (JEUDY, 2002, p. 90).

O Corpo em Pedacos

A partir das observações feitas por Jeudy, que a “tirania da imagem” é desafiada pela “hipóstase do tato”, cujos “segredos (...) se descobrem na ocultação do visível”, poderíamos

³¹ Dentre os quais também destacam-se Melanie Klein, Wilhelm Reich e Marcuse (do movimento “freudiano-marxista”). (BERNARD, 1985, p. 14).

concluir que em uma sociedade que vive pelo visível, uma forma de retomada do sensível é por meio da fragmentação, através deste “corpo em pedaços”, que “sempre retorna nos discursos contemporâneos sobre a criação artística para significar uma ruptura da relação espetacular. Tal referência, utilizada para demonstrar que o poder da imagem unitária do corpo não é determinante em nossos modos de percepção”, entretanto, “termina por se impor como um estereótipo. Designa o que está do lado de cá da relação do espelho (a anterioridade do ‘estágio do espelho’) e também a negação desta. Que vantagem ela apresenta na teorização da criação artística? Sua generalização lhe dá, doravante, um senso tão comum que seu uso modela a intenção do artista antes que ele empreenda uma obra qualquer. E esse efeito de modelação vai além de uma simples construção anterior ao sentido; institui os modos de percepção da obra. Tendo por finalidade desconstruir conceitualmente os hábitos de percepção baseados na relação especular, ela produz o efeito inverso: superconceitua a obra apresentada. À tirania do espelho sucede a do imago do corpo dividido. Por essa razão, o efeito de estranheza de um ‘pedaço do corpo’ já é esperado como um modo convencional da percepção estética” (p. 102).

O Corpo Estranho

“O corpo estranho se presta a todas as fantasias que suscitam a atração ou repulsão (...). Como objeto estético que anula minha posição de sujeito e meus hábitos de percepção, o corpo é expressão ou de uma alteridade radical ou de uma especularidade absoluta. Não é justamente o outro de mim mesmo. A experiência estética da relação com o corpo do outro me conduz ora a experimentar uma experiência irreduzível ora a sentir minha própria duplicação, que parece publicamente obscena. É o contrário de qualquer perspectiva ética.

Mas as maneiras de aprender a conhecer-se – conhecer o próprio corpo e o do Outro – não escapam dessa esfera moral na qual a radicalidade da experiência estética está destinada a desaparecer em favor de uma troca racional das representações culturais. O reconhecimento da diferença e a compreensão dos sinais de sua manifestação já anunciam a própria morte da diferença em um mecanismo de integração recíproca. A estética corporal, como abismo do reconhecimento cultural, passa sempre por uma vontade de dominação (...). Se essa procura por alteridade não deixou de freqüentar as criações artísticas do século XX, não se tornou ela uma nova fonte de estereótipos para o estetismo do corpo?” (p. 102-8). Embora algumas colocações assumam a forma de indagação, o autor é bastante contundente – e isto aparece em todo o livro – ao tratar de assunto que volta e meia retoma: o estereótipo, “fruto de uma

alteridade requerida e produzida, de uma alteridade tão controlada que deixa de sê-lo”. (p. 108).

O Frenesi da Exibição

“No contexto da exposição Interpol no Centro de Arte Contemporânea Färgfabriken de Estocolmo, a performance do artista russo Oleg Kulik foi encerrada com a intervenção da polícia. Ele se apresentou na forma de um cão perigoso e acorrentado, mordeu muitas pessoas e o público se revoltou contra ele. Enquanto Kulik aparecia como um cão acorrentado, supunha-se que ele representava a ‘vida de cão’ na Rússia, em seguida à cisão do ‘bloco do Leste’. Sua função simbólica permanecia fixada e ‘politicamente correta’. Desde que se pôs a morder realmente, ele deixou seu papel cultural, manifestando uma ‘selvageria’ que não estava mais limitada por tal enquadramento simbólico”. Devido a seu ato de “arrebatar-se sobre o público (e eventualmente sobre outros artistas), Kulik foi acusado de “trair os códigos artísticos da performance” (p. 123), conta Jeudy, para ilustrar um caso “extremo” e o fato de que mesmo a “espontaneidade” deste tipo de manifestação deve mover-se dentro de certo limite. Segundo ele: “A exibição implica sempre uma sobre oferta. Ela faz avançar os limites da representação e se apóia na ilusão, que é ilimitada. Revela, conseqüentemente, o quanto a representação logo se transforma em estereótipos. As performances artísticas (...) sofrem os efeitos da saturação, que impelem os protagonistas a fazer sempre mais. O desafio é de mostrar não somente do que o corpo é capaz, mas, sobretudo, o que ele ainda pode, para além das exibições já realizadas”. (p. 111) Bastante pertinente é a frase de Orlan: “Trata-se de regular a imagem e não a qualidade da imagem” (p. 118) – trata-se da visibilidade a qualquer custo.

A Fascinação do Obsceno

Tanto na vida cotidiana quanto na arte, reaparece a questão da banalização da imagem: “A *priori*, tudo coincide para pensarmos isso: o corpo exibido se considera corpo estranho e estrangeiro enquanto só produz a aparência do duplo. Todos os sinais ostentatórios que os diferentes modos de exibição do corpo manifestam na vida cotidiana e urbana são tomadas por signos identitários. O mesmo se dá com as inscrições sobre o corpo, as feridas voluntárias, os pequenos objetos implantados, assim como os grafites sobre os muros. O principio parece ser sempre o mesmo: a diferença assinalada pela marca identitária. A alteridade é produzida de tal forma que se impõe como um reconhecimento familiar (...). O corpo exibido parece não

conseguir mais ser obsceno (fora de cena), ele não mais reduplica os hábitos culturais da representação. As figuras da alteridade correspondem a uma multiplicidade de estereótipos e a exibição do corpo não pode mais provocar o choque, apesar da obstinação, na sucessão de performances artísticas, a querer induzir uma singularidade sempre diferente. E a obscenidade, então, só depende das formas de gerir e produzir a alteridade; não tem nada de acidental, é significado pelos códigos de exibição do corpo. Se é o caso de uma gestão contemporânea das figuras de alteridade pelo reconhecimento dos sinais identitários a obscenidade torna-se, ela mesma, convencional” (p. 128). Outra questão é a do “amor pela repulsão” – aquele “que procura ver e sentir somente os corpos mais repugnantes transforma sua repulsão em atração pura. Seu desejo não se satisfaz em sua própria negação, o que se tornaria um absurdo; ele se exalta na fascinação pelo repulsivo. Provavelmente, tal vertigem só se tornou possível na aspiração por uma estética de autodestruição” (p. 132), - com o que lidaria a chamada “estética do grotesco”³².

Rituais de Metamorfose

A tortura, a mutilação, a retaliação ou mesmo a anorexia encontram-se entre as “muitas (...) modalidades de transfiguração do corpo humano”³³. “O que perdura como um princípio estético é a reversibilidade da metamorfose”. Ao que chama de “figuras da animalidade”, toma-as Jeudy como atribuições, associações ou projeções, logicamente. Porém nos deparamos com um caso um pouco diferente por meio da história de Eric Sprage. Ela é contada por Beatriz Pires (2005, p. 141) e o menciono rapidamente. Adepto da transformação corporal, o americano nascido em 1972 “alterou seu perfil através do implante 3D ART (...), de pequenas esferas de teflon em cada uma das sobrancelhas, lixou os quatro dentes frontais superiores, alongou e bifurcou a língua em duas cirurgias a laser (...) e vem tatuando e preenchendo gradativamente, na cor verde, escamas, em seu corpo”. Seu objetivo: transformar-se em “homem-lagarto”.

Voltando a Jeudy: “Convertido em fabricante de rituais, o artista se coloca em posição de salvar a sociedade moderna de seu enfraquecimento simbólico. Cada ritual inventado faz do corpo o lugar das representações possíveis de, uma metamorfose que se realiza sempre

³² Assunto sobre o qual indicaria as seguintes referências: NUNES, Thiane. **Configurações do Grotesco**: da arte à publicidade. Porto Alegre: Nova Prova, 2002; SODRÉ, Muniz, PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

³³ Em **O Corpo Como Suporte da Arte**: ‘piercing’, implante, escarificação, tatuagem. (São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2005), Beatriz Ferreira Pires especificará mais estas questões.

dentro do ‘bom senso’, o de uma libertação do domínio dos tabus e da a pressão da moral. O desafio é criar uma ‘nova’ simbólica que rompa com a constância de uma ordem moral regida por um sistema de valores que encerra o corpo em um molde da representação. O desafio é, portanto, político. Entretanto, entre o ‘happening’ dos anos 60 e esse estilo de performance, as finalidades não são completamente idênticas. Na década de 1960, o desafio político era mais determinante, como atestam os ‘happenings’ austríacos que levavam seus autores ao risco de sofrer as penas de prisão. Os rituais sangrentos, com corpos animalescos, e as orgias públicas provocavam a ordem moral e escandalizaram a sociedade austríaca. Mas eram realmente rituais? Essa palavra é utilizada hoje por dar um sentido catártico às cenas propostas. Entre os ‘happenings’ de Otto Muehl e as performances contemporâneas, a diferença maior se deve ao fato de que as experimentações atuais são pensadas, concebidas como rituais muito sofisticados. As encenações de Otto Muehl, nas quais o sangue e o sexo eram exibidos com uma obscenidade desmedida, tinham um objetivo de transgressão imediata, não visavam se inscrever no tempo como rituais do futuro. A precariedade era buscada por si mesma. Nas performances contemporâneas, mesmo que o efêmero seja uma categoria fundamental ‘de facto’, a ideia do ritual é requerida como um meio de promover outros sentidos possíveis.

A idéia do corpo como último refúgio da autenticidade, idéia-guia dos anos 1960, parece ter sido substituída no imaginário dos anos 1990 pela idéia do corpo como suporte privilegiado do falso, do artifício e da trucagem, que dominam uma sociedade governada pela informática, pela genética e pela indústria das imagens (JEUDY, 2002, p. 139-40).

O Corpo Virtualizado

“O movimento da virtualização revela o quanto a idéia que temos acerca da ‘realidade’ do nosso próprio corpo não é senão fruto de um deslocamento, de um jogo de oposições que nos coloca sempre numa posição estética. Constituindo ao mesmo tempo uma categoria do espírito e um modo de apreensão do mundo, o virtual exacerba a trilogia lacaniana (Imaginário – Simbólico – Real), não porque se juntaria a ela, como uma nova alternativa, mas porque faz ‘difundir’ os elementos dessa trilogia. A virtualização do corpo é, portanto, um ato estético. É uma forma de banalizar a própria ideia do corpo como objeto de arte. Não se trata mais de um processo de idealização da beleza, mas de um ato que dá à abstração do corpo a possibilidade de sua soberania” (JEUDY, 2002, p. 161).

Para Além do Narcisismo: O Corpo Puro

“Enquanto o corpo se fundir com os aparelhos de visão, ele continuará sendo produtor de efeitos de virtualização, fazendo da virtualização em si uma estética corporal. (...) O corpo virtual – o corpo em imagens sintéticas – pode aparecer como a finalização de todos os jogos complexos para a obra na labilidade das imagens corporais. A imagem virtual oferece uma apresentação perfeita do corpo liberado das contingências e projetado em um tempo infinito. (...). Ela permite sobretudo uma projeção de todas as fantasias sobre um corpo idealizado que não precisa mais ser de carne e osso”. Ausente “de defeitos”, o corpo “purifica-se do real”.

“Quando se considera a história da arte das últimas décadas e o papel desempenhado pelo corpo, constata-se certa lógica na exacerbação da especularidade que desemboca na última tentativa de desaparecimento com a imagem digital”. A própria “noção de especularidade” é submetida “por completo a procedimentos tecnológicos” (JEUDY, 2002, p. 162).

3.4 A Imagem do Corpo na Arte Contemporânea

A respeito do que é comumente designado Pós-Moderno, há diferentes versões³⁴:

- a) Tem início em 1945 (pós 2ª Guerra Mundial), como extensão do período Moderno;
- b) Tem início em 1945, como ruptura com o Moderno;
- c) Ele não existe – a passagem do período Moderno para o período Contemporâneo é direta;
- d) A História (da Arte) termina junto com o Moderno.

A opção coaduna-se com as novas manifestações visuais que, passando pela dupla vertente Pop / Minimal e ultrapassando tanto o objeto quanto o caráter evolucionista da História, vem por resgatar Duchamp do início do século XX e criar inúmeras versões e variações a respeito do mesmo tema: Arte – ainda que para negá-la. Estas manifestações tem seu auge nas décadas de 60 e 70³⁵, porta de entrada para uma contemporaneidade que hoje colhe seus frutos.

³⁴ Ver “A Contemporaneidade”, primeiro item deste capítulo.

³⁵ A delimitação temporal 1958-1973 é comumente utilizada.

Segundo Anne Cauquelin: “Uma estrutura justifica-se indispensável como um invólucro” (CAUQUELIN, s/d, p. 8). A título sistemático e metodológico – sem o que não há ordem, cuja falta não gera coerência –, a cronologia histórica pode fazer-se útil, mas torna-se quase impraticável quando “muitos artistas pertencem, de acordo com o momento, a muitas dessas tendências”, conforme Cauquelin, que assim coloca: “(...) a história, com a sua cronologia, a sua continuidade desenrolada em anais sucessivos, atravessando obstáculos e expressando influências, é colocada em má situação quando tomamos consciência da arte atual” (CAUQUELIN, s/d, p. 8 e 119). Utilizarei tal esquema, portanto, com parcimônia e na medida em que houver distanciamento temporal o suficiente para que algumas questões possam ser identificadas, com a finalidade de simplificar a inserção de alguns artistas dentro de um contexto geral. Estes artistas – minhas referências - não deverão ser apontados tanto de forma particular em meu trabalho, mas a perspassar todo o seu processo³⁶.

Adoto como referências Bruce Nauman, identificação decorrente do trabalho com o corpo por meio do registro de suas performances; trabalhando com a fotografia, Cindy Sherman também se coloca nas obras, e ao fazê-lo lida com questões da identidade e do imaginário; Rosângela Rennó não fotografa, mas apropria-se de imagens fotografadas por outros, recontextualizando-as.

a) Anos 60 / 70 – O Corpo do Artista³⁷

Cronologia

1960. Ensaio de Greenberg, ‘Pintura Moderna’, publicado em Arts Yearbook, Nova Iorque.

1961. Groupe de recherche d’Art Visuel (GRAV) fundado em Paris. As primeiras Living Sculptures de Manzoni.

1962. Morris cria suas primeiras estruturas primárias. Poons apresenta os primeiros discos em quadros com fundos de cor.

1963. ‘Toward a New Abstraction’, Jewish Museum, Nova Iorque. Os primeiros tubos luminosos de Flavin.

1964. A revista Time descobre a arte Op. Telas com formas no Guggenheim Museum, Nova Iorque. ‘Abstração Pós-Pictórica’, Los Angeles County Museum.

³⁶ O que não impedirá que outros artistas sejam citados.

³⁷ Uma das experiências mais fundamentais, de final dos anos 60 e início dos anos 70, foi a descoberta do corpo como um meio”.(WALTHER, 1999, p. 548).

1965. Ensaio de Judd, 'Specific Objects', publicado em Arts Yearbook. Escultores da 'Nova Geração', Whitechapel Gallery, Londres. 'Washington Color Painters', Washington, Gallery of Modern Art, Nova Iorque. Artigo 'Minimal Art' de Richard Wolheim publicado em Arts Magazine, Nova Iorque.

1966. 'Primary Structures', Jewish Museum, Nova Iorque. Destruction in Art Symposium (DIAS), Londres. 'Sistemic Painting', Guggenheim Museum, Nova Iorque.

1967. 'Art Povera', Gênova. A primeira escultura de Long, as primeiras Perspective Corrections de Dibbets.

1968. Publicação de histórias em quadrinhos Zap, de Crumb. Lewitt escreve 'Sentences, on Conceptual Art'. 'Earthworks', Dwan Gallery. 'Anti-Form', John Gibson, Nova Iorque. Minimal Art', Gemeentemuseum, Haia. 'Serial Imagery', Pasadena. 'Art of the Real', Nova Iorque, Paris.

1969. Primeira publicação de Art-Language. 'Ecologic Art', John Gibson Gallery, Nova Iorque. 'When Attitudes Become Forms', Berna, Amsterdã e Londres. 'Konzeption / Conception', Städtisches Museum, Lever Kusen. 'Op Losse Schroven', Stedelijk Museum Amsterdã.

1970. Grupo Supports / Surfaces, Paris. 'Happening and Fluxus, Kunstverein, Colônia. 'Conceptual Art and Conceptual Aspects', Nova Iorque, Centro Cultural. 'Information', Museum of Modern Art. 'Software', Jewish Museum, Nova Iorque.

1971. 'Artistic Placement Group', Hayward Gallery, Londres. Hyper Realism na 7ª Bienal de Paris. 'Art and Technology', Los Angeles County, Museum. 'Robert Morris', Tate Gallery, Londres. Cancelado o show de Guggenheim sobre Haacke.

1972. 'Sharp Focus Realism', Sidney Janis Gallery, Nova Iorque. 'Grids', University of Pennsylvania. 'Documenta 5', Kassel, sobre o tema de dúvida quanto à realidade. 'The New art', Hayward Gallery e 'The Avant-Garde in Britain', Gallery House, Londres.

1973. 'Prospect 73', Düsseldorf, dedicado à pintura mínima. Mundus de Stezaker, Nigel Greenwood Gallery, Londres.

1974. 'Contemporanea', Roma. 'Yves Klein and Piero Manzoni, Tate Gallery, Londres" (WALKER, 1977, p. 62-3).

Dizer da grande mudança que significa a década de 60 soa já como redundância. O muito que já foi dito e escrito a respeito parece, todavia, insuficiente“(...). E o que dizer dos relatos que, com o passar do tempo, eram cada vez mais tendentes ao maravilhoso? De resto

um encaminhamento natural: os fenômenos para as quais as palavras nos faltam ou são substituídas pelo silêncio ou, o que dá no mesmo, por uma cascata inoperante de palavras, prova cabal de sua ineficiência, demonstração de nosso desejo sempre fracassado de reter aquilo que corre além do que compreendemos. Ainda identificamos a compreensão como uma redução ao verbal (...)” (FARIAS, 2006, p. 29).

A década de 60 foi, efetivamente, um período em que a música e imagem, sons e movimento, luzes e cores, percepções e sentidos alternaram-se em um grande jogo caleidoscópico, de forma que o elemento sinestésico logra ultrapassar de muito o semântico. Entra-se, portanto, em território que as palavras já não podem alcançar. Como devo permanecer no domínio do lingüístico, prossigo, consultando minhas referências.

De acordo com Michael Archer, na “época em que [o crítico de arte Michael] Fried escreveu sobre os perigos de a arte se degenerar em teatro, em 1967, o processo estava em pleno andamento. O alvo de Fried era o Minimalismo, mas Thomas Hess tinha feito comentários similares a respeito do ‘Pop’ em 1963: ‘A presença de uma grande platéia é essencial para completar uma transformação teatral. É impossível conceber a produção de uma pintura ‘pop’ sem que se tracem alguns planos para sua exposição. Sem a reação de seu público, o objeto artístico permanece um fragmento’. A consequência do afrouxamento das categorias e do desmantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, ‘Arte Povera’, Processo, Anti-forma, ‘Land’, Ambiental, ‘Body’, ‘Performance’ e Política. Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do ‘Pop’ e do novo realismo. Durante este período houve também uma crescente facilidade de acesso a uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som – com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, segundo o aparecimento no mercado das primeiras câmaras padronizadas individuais (não para transmissão).

Quando a crítica norte-americana Lucy Lippard tentou documentar esses desenvolvimentos em meados dos anos 70, sua solução foi fazer o que, na verdade, era um álbum de recortes com artigos, entrevistas e declarações. Não havia nenhuma maneira simples de desenredar todas essas tendências uma da outra e examiná-las separadamente” (ARCHER, 2001, p. 61-2)

Nos anos 60 – e a partir deles - os termos ou nomenclaturas criados³⁸ para definir determinados segmentos nas Arte Visuais são tantos que confundem qualquer tentativa de sistematização. Porém, parece existir um elemento comum a todos: a qualidade de IMPERMANÊNCIA. O QUÊ é feito dá lugar ao COMO é feito. Ora, O QUÊ pressupõe OBJETO, enquanto QUANDO e QUEM estão contidos no COMO – pressupondo, portanto, TEMPO e SUJEITO. Dentro desta lógica, penso ser pertinente o pequeno esquema apresentado pelo crítico de arte britânico John Walker, composto de dois itens.

A Arte de Processo

“Os escultores sempre preferiram tradicionalmente os materiais duros e duráveis para criarem objetos rígidos, que permanecessem em uma forma constante. No entanto, logo que a arte mínima se estabeleceu publicamente, manifestou-se ao mesmo tempo uma atitude diferente para a forma e (...) para o uso de materiais em muitas exposições nos Estados Unidos como ‘Abstração Excêntrica’³⁹ (1966), ‘Trabalhos Com Terra’, ‘Antiforma’, ‘9 em Leo Castelli’ (1968), ‘Antiilusão’ (1969), e na Europa ‘Art Povera’ (1967-8), ‘Op Lasse Schroven’, ‘Quando Atitudes se Tornam Formas’ (1969). Entre os artistas que participaram delas estavam Carl André, Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Louise Bourgeois, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Eva Hesse, Hans Haacke, Jannis Kounallis, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Reiner Ruthenbeck, Richard Serra e Keith Sonnier” (WALKER, 1977, p. 35).

Para todos esses artistas, dentre muitos outros, o objeto deixa de constituir uma finalidade, ele torna-se um meio: o seu fazer, a maneira ou forma como ele é feito constitui um fim em si mesmo. Por extensão, a preocupação com permanência ou durabilidade perde todo o sentido.

“As exposições mencionadas (...) continham uma imensa variedade de trabalhos, mas todos mostravam esculturas abstratas (sic) compostas de materiais inesperados como grama, gelo, terra, feltro, cimento, pedras, borracha, grafita, graxa e carvão que eram muitas vezes colocadas nas mais estranhas formas. Usados diretamente, esses materiais acumulam-se em amontoados e se prestam a muitas combinações. Essas esculturas, portanto, revelaram os processos envolvidos na sua construção e também as influências de forças naturais,

³⁸ Muitos dos quais utilizados até hoje.

³⁹ O termo “excêntrico” parece indicar uma tentativa mal-sucedida do tradutor ao utilizar o equivalente exato em português para a palavra FREAK, que remonta aos “hippies”, à contracultura dos anos 60 e suas manifestações artísticas, dentre as quais incluem-se a pintura psicodélica, os posters, os shows de luzes e os desenhos de Robert Crumb.

especialmente as da gravidade, mas algumas vezes elas eram um exemplo de impermanência e deterioravam com o tempo” (WALKER, 1977, p. 35-6).

As Ações e a Arte do Corpo

Apesar do caráter maneirista que acabou por assumir o expressionismo abstrato dos anos 40 e 50, o legado de artistas como Pollock e De Kooning, entre outros, e sua chamada “pintura de ação” (ACTION PAINTING) é referência fundamental para a “arte do corpo” ou BODY ART, segmento que, passando por Allan Kaprow e o músico John Cage, inclui as “Antropometrias” de Yves Klein, o Fluxus, Joseph Beuys, os happenings e performances dos anos 60 e 70, estendendo-se aos nossos dias: tornada linguagem⁴⁰.

Segundo Walker: “Como a convenção de se apresentar a arte em forma de objeto durável já estivesse desacreditada em fins da década de 60, os escultores, cada vez mais, voltavam-se para seus próprios corpos como assunto e como meio de expressão (...). O advento da arte do corpo coincidiu com um interesse cultural generalizado pelas expressões faciais gestos e atitudes corporais, especialmente entre os psicólogos.

(...) Vito Acconci, Chirs Burden, Terry Fox Barry Le Va, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Arnulf Rainer, Klaus Rink, Keith Sonnier, William Wegman e outros, vem submetendo seus corpos a uma quantidade de indignidades (sic). Já foram moldadas partes do corpo, como no caso de Nauman para ilustrar a expressão ‘da mão para a boca’; já se fizeram incisões e marcas na pele; a carne já foi tostada pelo sol (Oppenheim); já se queimaram cabelos; já se deixaram cair blocos de cimentos nos dedos dos pés; já se fizeram transformações em processos do corpo e em expressões produzidas pela respiração em exercícios de ginástica ou por ações violentas como, por exemplo, atirando o corpo contra muros de pedra até a exaustão (Le Va)” (WALKER, 1977, p. 56-7).

⁴⁰ ACTION PAINTING: termo cunhado pelo crítico norte-americano Harold Rosenberg para designar a técnica pictórica gestual de Jackson Pollock, que aplica a cor diretamente sobre a tela estirada no chão mediante o procedimento do “dripping”; BODY ART: corrente estilística do final dos anos 60, na qual o corpo do artista serve como meio expressivo e de manipulação. Este tipo de ação pode ter lugar ante um público convidado ou pode ser uma atuação privada mediante vídeos ou filmagem; FLUXUS: forma de ação desenvolvida a partir do “happening”, em que existe uma separação entre artista / ator e público. A obra tem uma partitura que, como na música, permite uma certa elaboração do concerto de maneira improvisada. O objetivo perseguido é a produção de ‘formas não especializadas de criatividade (Maciunas); HAPPENING: ação improvisada no sentido de uma “colagem” de acontecimentos assemelhados a formas teatrais elementares. Sem nenhuma ação contínua, se possibilitam as reações espontâneas dos artistas e do público, e objetos diversos do cotidiano podem converter-se em atores autônomos. PERFORMANCE: conceito genérico utilizado durante os anos 70 para todo referente à arte de ação teatral-gestual em que o público, como no Fluxus, só observa. Esta tendência abarca as auto-representações, “Body Art”, etc. (THOMAS, 1988, p. 9-19).

Embora os dois itens possam ser analisados de modo distinto, pois tal é o significado, dificilmente caminharão separados na trajetória de um artista como Bruce Nauman. Adotá-lo como referência não deriva somente do trabalho com o próprio corpo, mas pelo papel deste – corpo-substantivo, ideia em si mesma – como um eixo em torno do qual estrutura-se a poética.⁴¹

Bruce Nauman

De acordo com Michael Archer, em 1969 Robert Morris escreve um pequeno ensaio intitulado “Antiforma”, que promove uma arte que toma o processo e ‘agarrar-se a ele como parte da forma final da obra’”. Um ano depois, o artista faz “a seleção de uma exposição, ‘Nove em Castelli’, que incluía Hesse, Saret, Serra e Sonnier, assim como Bruce Nauman”, entre outros nomes. “Esta mostra teve um impacto considerável e defendeu vigorosamente a importância do processo como algo acima do produto. Em alguns aspectos o trabalho que ela continha assemelhava-se a uma espécie de desmaterialização, uma arte feita das sobras de alguma atividade anterior. Esta aparência levou o crítico Max Kozloff a se referir a ela como ‘restos’. Este era literalmente, o caso” (ARCHER, 2001, p. 68) da obra de Nauman⁴².

Nascido em Fort Wayne em 1941, o americano Bruce Nauman é um artista que esteve – e manteve-se – comprometido com o caráter processual da Arte como poucos.

Durante décadas, e desde o início de sua trajetória, em meio às experimentações dos anos 60, permaneceu fiel à decisão de não limitar-se. Isso inclui linguagens, materiais, técnicas. “(...) o trabalho de Nauman assumiu muitas formas, embora todos estivessem enraizadas na própria presença corporal do artista” (ARCHER, 2001, p. 106).

“Uma das experiências fundamentais, de final dos anos 60 e início dos anos 70, foi a descoberta do corpo como um meio. Ou, para colocar a questão de um modo mais exato, a interação da percepção física e espacial. Mesmo os psicólogos começaram a questionar o papel dominante da imagem da retina. Segundo o psicólogo Norbert Bischof, em 1966, ‘A ordem do espaço perceptível encontra-se nos sistemas de orientação motora no espaço e não pode ser entendida sem ela’.

O artista Bruce Nauman aplica esta afirmação à experiência própria quando ele defende que ao empreender atividades físicas, aumenta certas formas de consciência. Conseqüentemente, desde 1965, tem vindo a usar o seu próprio corpo como um instrumento

⁴¹ “(...) Bruce Nauman – não cessou de implicar o corpo humano, o seu próprio, em particular, em muitas de suas obras (...)” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 124).

⁴² A obra em questão era “Foto composta de duas bagunças no chão do estúdio” (1967).

através do qual explora a arte e a identidade do artista (WALTHER, 1999, p. 548). É deste período **RETRATO DO ARTISTA COMO FONTE**, ou **AUTO-RETRATO COMO FONTE**⁴³ (1966/1970), uma série de imagens coloridas em que, “reprisando a ‘Fonte’ de Duchamp, o urinol ‘ready-made’, ele apresentou a si mesmo como o objeto moldado e fotografou a parte superior de seu corpo enquanto esguichava água pela boca” (ARCHER, 2001, p. 106). (**FIG. 19**).

No final da década, Bruce Nauman parte para o que se torna referência fundamental em sua obra: os trabalhos com vídeo, que era na época um recurso recente – fora somente em meados da década de 60 que a Sony disponibilizara no mercado seus primeiros modelos domésticos, as câmeras padronizadas.

Bruce Nauman filmou suas ações em seu estúdio em “tempo real” – sem roteirização ou edição, os filmes duravam tempo equivalente às suas ações – performances, a bem dizer: “A despeito da privacidade (...) as peças em vídeo de Nauman eram performances” (ARCHER, 2001, p. 111).⁴⁴



FIG. 19 – **Bruce Nauman**. **RETRATO DO ARTISTA COMO FONTE** ou **AUTORRETRATO COMO FONTE**, 1966-70. Fotografia. 49,8 x 59,7 cm

⁴³ O título **RETRATO DO ARTISTA COMO FONTE** é obviamente um trocadilho com o título da obra “Retrato do Artista Quando Jovem”, do escritor James Joyce – aliás, contemporâneo de Duchamp. Devido a esse caráter referencial, acredito ser – em oposição a **AUTO-RETRATO COMO FONTE** – o título correto.

⁴⁴ Consta que as performances de Nauman deram-se todas – e unicamente – em vídeo.

As ações eram “muito simples – caminhar de uma maneira particular, percorrer um quadrado marcado no chão enquanto tocava violino, quicar duas bolas até perder o controle, aplicar e remover maquiagem, manipular um tubo de neon para examinar o corpo na luz e na sombra” (ARCHER, 2001, p. 107-8).

Entre 1967 e 2001, Nauman realizou cerca de 19 destes trabalhos⁴⁵. (na FIG. 20, algumas destas imagens).



FIG. 20 - **Bruce Nauman**. Fotogramas de vídeos. Títulos e datas variados

Embora a introdução do corpo do artista na obra não fosse uma novidade – basta lembrar a prodigalidade dos auto-retratos pictóricos, ou determinadas experiências das vanguardas históricas - , o período parece ter trazido para primeiro plano a questão da performance nas artes visuais, como indica Regina Melim: “O termo”, que “foi cunhado como categoria” somente “no início dos anos 70”, é “tão genérico quanto as situações nas quais é utilizado. Na vida, bem como em distintas áreas do conhecimento, a palavra transita em muitos discursos. Talvez por isso, por resistir tanto a uma única classificação, torna-se tão instigante para o campo da arte (...)”, onde “sempre que ouvimos a palavra (...), é comum nos remetermos de imediato à utilização do corpo como parte constitutiva da obra, e nossas principais referências têm sido freqüentemente os anos 1960 a 1970. Muitas vezes, também somos levados a pensar em um único formato, baseado no artista em uma ação ao vivo, visto por um público, num tempo espaço específicos” (MELIM, 2008, p. 7-8). Melim cita ainda os

⁴⁵ Embora tenha passado 12 anos sem os fazer: entre 1973 e 1985.

trabalhos de Bruce Nauman, Vitto Acconci e John Baldessari como “alguns dos muitos exemplos de ações performáticas gravadas em um espaço inteiramente ausente de público.

Procedimentos dessa natureza (...) permanecem até o presente. Isso se torna evidente quando observamos alguns trabalhos, endereçados a vídeo ou fotografia, de artistas como Carolee Scheemann (...), Richard Serra, Dennis Oppenheim, Keith Arnat, Bas Jan Ader, Martha Wilson, Francesca Woodman, Ana Mendieta, Eleanor Antin, Joan Jonas,

Charles Ray, Marina Abramovic, Hannah Wilke, Marta Rosler, Sophie Calle (MELIM, 2008, p. 47-8) ou Cindy Sherman, sobre quem falarei a seguir.

b) Anos 80 – A Questão da Identidade

Quadro cronológico

1981. Um novo espírito na pintura, exp. Royal Academy of Arts, Londres.

1982. Transavanguardia, exp., Galleria Cívica Moderna eitgeist, exp. Martin - Gropius – Bau, Berlim. ocumenta VII (curadoria de Rudi H. Fuchs) Kassel. rimeira Exposição Carnegie International, Pittsburgh. aya Ying Lin, Memorial dos Veteranos do Vietnã.

1983. Mary Kelly publica Post Partum Document.

1984. Primitivismo na arte do século XX: afinidade do tribal e do cultural, exp. MOMA NY. Inauguração da Galeria Saatchi, Londres.

1985. Gorbachev chega ao poder no URSS – início da Perestroika. Descoberta do vírus da Aids, França / EUA. 986. Silêncio = Morte, projeto ativista contra a Aids. Chambre d’Amis, exp., Ghent, curadoria de Jan Hoet. Morre Joseph Beuys.

1987. Berlinart 1961 – 1987, exp., MOMA, NY.Documenta VIII, Kassel. Fundação da ACT UP, coalização da Aids pela Liberação do Poder, NY. Segunda exp. Skulptur Projekt, Münster. Morre Andy Warhol.

1988. Pintura refigurada: a imagem alemã 1960-88, exp., Museu Guggenheim, NY. Bienal de Veneza, Aperto 88. Freeze, exp., Londres, 1989. Cai o Muro de Berlim. Magiciens de la Terre, exp. Paris. Floresta de Signos, exp., Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles. Robert Mapplethorpe: O momento perfeito, exp., Washington DC.

1990. Reunificação da Alemanha. Die Endlich der Freiheit (A finidade da liberdade), exp., Berlim. Queda da URSS. O Show de Colônia, exp., Colônia.Lucy Lippard publica Mixed Blessings: New Art in a Multi-Cultural America. (Bênçãos mistas: arte nova em uma América multicultural)” (ARCHER, 2001, p. 239).

Indubitavelmente a característica mais marcante da prática artística dos anos 80, o “retorno à pintura” – que assumiu muitos nomes: “transvanguarda”, na Itália; “Novos Selvagens”, na Alemanha; “Geração 80”, no Brasil – não foi um fenômeno isolado, tampouco geriu uma unidade.

Segundo Eleanor Heartney,

[...] como o crítico Arthur Danto salientou, havia algo errado. A história da arte, como narrativa de uma coisa depois da outra, na verdade prosseguia. Mas a história da arte como uma empresa filosófica, que se desenvolveria de acordo com forças históricas e culturas maiores (e Danto como filósofo praticante estava mais interessado nessas forças) parecia incompatível com esse novo feito. Ele concluiu: ‘Isso não era para acontecer em seguida’ (HEARTNEY, 2002, p. 13-4).

Era fato:

“(…) A partir da década de 70, os galeristas vêm principalmente da área financeira, isto é, gente que enriqueceu na Bolsa de Valores e que aplicava na compra de obras de arte as sobras de seus fabulosos ganhos com ações. O ‘boom’ da bolsa de valores coincidiu com o ‘boom’ do mercado de arte em 1972/73. E de colecionadores espetaculativos passaram à condição de ‘marchands’, levando para o mercado de arte o ‘know-how’ adquirido no mercado de ações (...) empresários e banqueiros fizeram suas primeiras incursões no mercado de arte, nele introduzindo técnicas de ‘marketing’ como vendas a prazo, leilões, contratos de exclusividade, etc)”, conforme aponta Frederico Morais (MORAIS, 1995, p. 44). Respondia-se, portanto, “muito mais às circunstâncias do que à estética (PIZA, p. 48-9, jan. 2003, p. 48-49).

“Não mais motivada pelas questões filosóficas profundas”, que Danto “acredita estarem por trás da empresa modernista, a arte, agora, era abastecida por necessidades muito mais banais das instituições que haviam surgido para alimentá-la. O mercado precisava de algo para vender. Os críticos e curadores precisavam de algo para construir a sua reputação. Os artistas precisavam de algo que os distinguisse dos outros”. Danto então formulou a ideia polêmica do fim da arte. “Porém, ao contrário dos outros que também proclamavam o toque fúnebre, Danto estava entusiasmado. A realização da arte continuava, defendia ele - e, liberta da necessidade de investigação filosófica, entrava em uma nova área, a do pluralismo. Na nova era, observou ele parafraseando Dostoievski, ‘a História morreu e tudo é permitido’”. (HEARTNEY, 2002, p. 13-4).

Não havendo unidade, “(...) o único modo de reavaliá-la é optando por cortes de conteúdo” (PIZA, 2003). Paul Wood identifica, entre a “crítica do mito da originalidade” e a

“crítica das narrativas históricas”, a “crítica dos fundamentos da diferença” como um dos conteúdos do período.

Eleanor Heartney destaca “o Outro” como “palavra (...). que carrega muitas complexidades conceituais e lingüísticas” e “termo (...) crucial para qualquer análise do pós-modernismo”; como este próprio, “só existe em relação a outra coisa”. Pois não “tem uma essência independente. Entretanto, e aí entra de novo a desconstrução, a aparente integridade do oposto do Outro (em outras palavras, a coisa que é o outro do outro). depende da supressão do material contraditório, qualquer que seja, designado como Outro” (HEARTNEY, 2002, p. 51). De acordo com Luciana Laureano Paiva: “Tanto as relações estabelecidas com o outro, como as práticas sociais emergem como constituintes dos corpos e da vida dos indivíduos (...). A palavra não permite que o individuo seja livre, a menos que pretendamos que ele seja livre de si mesmo (...)” (SCHAFFER, 1999).

O outro cultural mostra-se como um problema, colocando permanentemente em xeque a nossa própria identidade. Num mundo heterogêneo como o nosso, o encontro com o outro, com o estranho, com o diferente é inevitável. Esse outro então se expressa por meio de inúmeras dimensões, ou seja, o outro é o outro gênero, a cor diferente, a outra sexualidade, a outra raça, a outra nacionalidade, o corpo diferente, entre outras possibilidades de ser (PLACER, 2001).

Segundo Hall (2000) e Silva (2000), as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso significa o reconhecimento perturbador de que é apenas por meio da relação com o outro, com aquilo que não é, com o que falta, com seu exterior constitutivo, que a identidade pode ser construída mesmo que esse outro seja em outro silenciado e inarticulado. Desta forma, tanto a identidade quanto a diferença são impostas e disputadas continuamente e , por meio desta disputa de poder através de suas sutilezas de ação que se instituirá os pertencimentos, ou não, dos indivíduos a determinados grupos (...)” (COUTO e GOELLNER, 2009, p. 154).

“Não ocorre, claro,” segundo Paul Wood, “nenhuma mudança significativa ou repentina entre a arte de uma década e a de outra, mesmo que um novo termo passe a ser corrente. A arte ‘engajada’ dos anos 70 consolidou-se como um dos pilares do pós-modernismo artístico. O principal desdobramento foi uma confirmação da tendência a ignorar o tradicional foco radical na classe em favor de uma insistente concentração nas questões de gênero e, em menor medida, de raça” (WOOD et al., 1998, p. 238), que os termos feminismo e multiculturalismo subentendem.

O Multiculturalismo

Os multiculturalistas (...) assumem uma linha de ação” na busca pela “origem da condição de Outro racial e étnica na maneira como a história é construída” (HEARTNEY, 2002, p. 65): linear, universal, eurocêntrica. A estereotipia da exposição de arte africana “Primitivism”, em 1984, no MOMA de NY, provocou forte indignação, como conta Eleanor Heartney: “A reação contra a exposição marcou um ponto crucial na consciência do Outro no mundo da arte. Críticos, curadores e artistas começaram a advogar o ideal do multiculturalismo como o oposto do esgotado monoculturalismo do modernismo. (...) tais explorações assumiram uma variedade de formas. Uma das mais difundidas (...) buscava, a partir da arte, expressões autênticas de identidade racial e étnica. Artistas de formação não-branca e não-ocidental pesquisaram tradições nativas que tinham resistido à homogeneização do modernismo (...) estudiosos puseram-se a reescrever a história da arte para incluir culturas que haviam sido deliberadamente excluídas”.

Porém, “na luta desordenada por tradições utilizáveis, começaram a acontecer coisas, estranhas. Parecia que somente algumas tradições e abordagens da arte eram culturalmente corretas. Por trás do fascínio com o multiculturalismo estava a tendência a equiparar o moderno com o ocidental e a evitar deliberadamente expressões associadas com qualquer um dos dois. Quando os artistas passaram a ser classificados por raça, etnia, gênero e sexualidade, foi levantada, tacitamente, a exigência de representarem seu grupo e uma certa visão do antimodernismo. Mas, como as críticas do multiculturalismo foram rápidas em apontar, essas expectativas simplesmente reforçaram as diferenças que o modernismo havia sustentado para justificar a posição dominante do Ocidente (...).

Houve outras dificuldades. A busca de uma identidade autêntica ignorou, por exemplo “as realidades de migração e imigração”. Foi proposta então “uma versão diferente do multiculturalismo”, que estaria não na “identidade”, mas na “representação”. “Em um mundo em que as imagens governam a realidade, as questões importantes eram: quem representa quem? (...) (HEARTNEY, 2002, p. 65-6).

Entre artista que pensaram estas questões, encontram-se Hans Haacke, Krzysztof Wodiczko, Edgar Heap of Birds, Alfredo Jaar, Lorna Simpson, Adrian Piper, Carl Pope, James Clifford, Yasumasa Marimura, Wang Guangyi, Fred Wilson, etc.

O Feminismo

Pesquisando “a origem de sua condição de Outro no desenvolvimento humano”, as feministas usam “as ferramentas da psicanálise” e “descrevem a maneira como o ego é constituído para reforçar a noção da inferioridade feminina” (HEARTNEY, 2002, p. 65).

Embora a “segunda escola de pensamento” que surgiu por volta da década de 80”. (HEARTNEY, 2002, p. 52). lidasse com as mesmas questões do feminismo da década anterior – quando o movimento ganhou força e fez sentir seu “impacto” ao consolidar-se como “uma das influências mais importantes sobre parte da arte e sua crítica” (ARCHER, 2001, p. 124), o posicionamento era outro. “Sustentava que não bastava simplesmente desencavar mulheres esquecidas ou descrever as barreiras com que se defrontavam. (...) era preciso examinar as regras do jogo” (HEARTNEY, 2002, p. 52).

“Na década de 70”, de acordo com Eleanor Heartney, “artistas mulheres começaram a explorar a ideia de que havia diferenças essenciais nas experiências de homens e mulheres, e discerníveis em sua abordagem da arte. Examinando a obra produzida durante esse período por artistas mulheres, a crítica feminista Lucy Lippard percebeu motivos recorrentes que acreditava sugerirem uma sensibilidade feminina (...). Observou uma preocupação com o corpo e materiais semelhantes ao corpo. Percebeu uma abordagem fragmentária, não-linear, na obra das mulheres. Acreditava que tais dessemelhanças refletiam a maneira diferente como as mulheres organizam a sua experiência no mundo (...). No que passou a ser conhecido como ‘First Wave Feminism’ (‘A primeira onda do feminismo’), artistas mulheres imergiram na experiência feminina (...). Formaram galerias cooperativas, reunindo exposições de obras de mulheres, e geralmente viam a sua arte como o nascimento de uma forma de consciência feminista.

(...) Absorvendo as lições do pós-modernismo, outro grupo (...) argumentou que o ‘First Wave Feminism’ era culpado de ‘essencialismo’, isto é, de perpetuar a busca fútil da essência feminina. Pior ainda, alegavam alcançar essa essência adotando as designações imposta às mulheres pela cultural patriarcal (...) e transformando suas qualidades negativas em qualidades positivas (...). Em contraste, as feministas pós-modernas insistiam que a arte não devia tentar oferecer imagens positivas da experiência da mulher”, mas acreditavam “que a sua tarefa era revelar como as ideias de ser mulher e feminilidade, são construídas socialmente. Perseguiam a ideia da feminilidade como uma máscara”, negando a “essência feminina – a mulher seria apenas um conjunto internalizado de representações (...). Como formulou a teórica feminista Kate Linker, ‘na medida em que a realidade só pode ser

conhecida através das formas que a articulam, não existe nenhuma realidade fora da representação” (HEARTNEY, 2002, p. 52-3)⁴⁶.

“O feminismo dos anos 70”, segundo Archer, “ressurgiu na década seguinte na obra de Sherrie Levine, Cindy Sherman (1954-), Louise Lawler (1947-), Bárbara Kruger (1945-) e Jenny Holzer (1950-) (...)” (ARCHER: 2001, p. 192).

Falarei, a seguir, de Cindy Sherman, artista que por meio da fotografia realiza um trabalho baseado na performance⁴⁷.

Cindy Sherman

Cindy Sherman nasceu em New Jersey, em 1954. Artista de transição entre as décadas de 70 e 80, assimilou características, de ambas. Desde seus primeiros trabalhos⁴⁸, quando ainda não completara a sua formação acadêmica (State University of New York, Buffalo, BA, 1976), a obra de Sherman desenvolveu-se a partir de seu gosto pela fantasia, pela interpretação de papéis, pela representação no sentido performático, ao que deu vazão por meio de suas fotografias, nas quais é invariavelmente ela a personagem principal.

No entanto, “o prazer óbvio que Sherman sentiu ao fazer essas imagens” não é mencionado pelas feministas dos anos 80, que deram à obra de Sherman uma leitura própria, conforme conta Eleanor Heartney: “Os ‘stills de filmes’ de Sherman foram aprovados por teóricas feministas que os consideraram uma exposição brilhante da ideia de feminilidade como um mascaramento. Percebendo a facilidade com que Sherman passava de uma pose fictícia para outra, nunca traindo a noção da individualidade essencial, aclamaram seu trabalho como uma análise das operações do olhar masculino que tornam a mulher um objeto. Outras o colocavam no contexto da mídia, comentando que seus ‘stills’ demonstravam como a nossa noção contemporânea do ego é uma criação comercial sujeita aos caprichos da indústria cinematográfica. Outras ainda assumiram uma postura ainda mais desconstrutivista, vendo em seu trabalho uma representação do ego descentrado do mundo pós-moderno, uma criatura fictícia.

Todas essas interpretações tinham uma tendência a ver Sherman como uma polemista implacável, assumindo os males do patriarcado, consumismo e fragmentação capitalista (...).

⁴⁶ Percebe-se a semelhança entre feministas e teóricos do multiculturalismo quanto a este ponto.

⁴⁷ “Quando morou em NY em 1975, Sherman foi atraída pela (...). Arte Conceitual e Arte da Performance, especialmente os projetos que usavam fotografia” (BRAWER, 1989, p. 138-9).

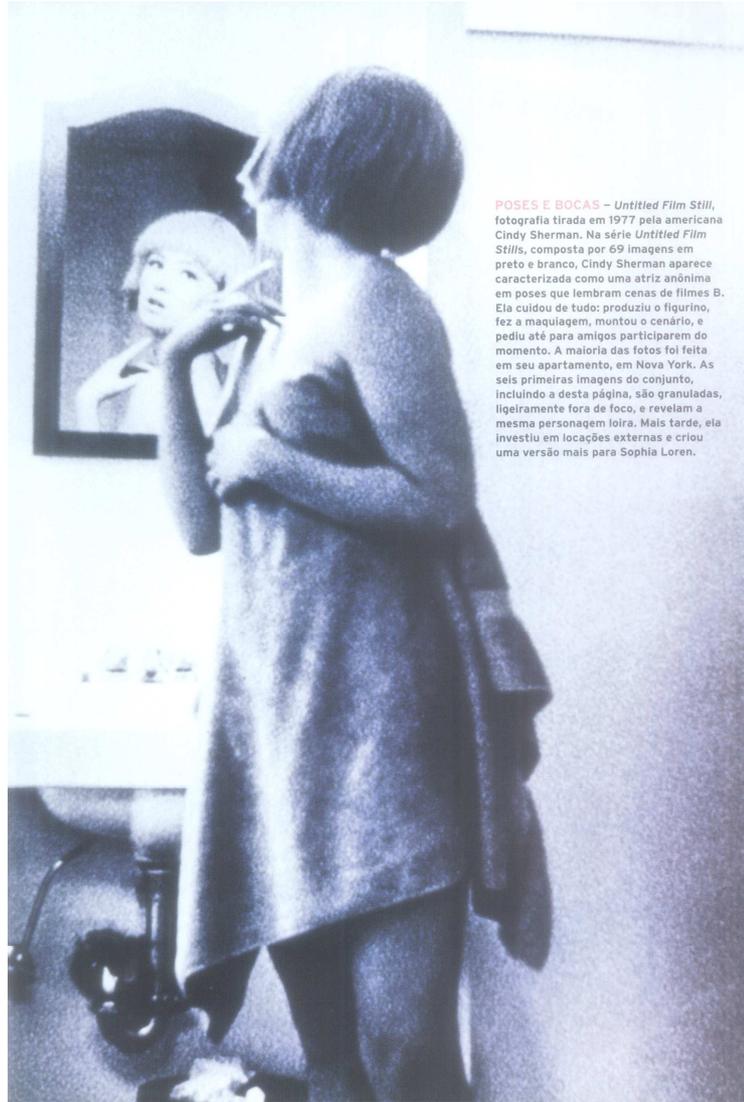
⁴⁸ “Motivada pelos cursos de pintura da faculdade, Sherman começou a fotografar em 1975, e em resposta a um trabalho de classe (...)” (BRAWER, 1989, p. 139-9).

É verdade que Sherman supôs uma série de papéis baseados na mídia, mas fez isso (...) adotando a capacidade humana da fantasia sem associá-la com a negação da individualidade.

Isso se tornou ainda mais claro em sua obra subsequente, quando explorou as personas constituídas na pornografia, nos contos de fadas, na história da arte e na moda. Esforços críticos para ligá-la a uma política de resistência tornaram-se vãos diante das próprias obras”. (HEARTNEY, 2002, p. 57-9).

Trabalhando sempre com séries, as imagens de Sherman foram se tornando, com o tempo, cada vez mais sofisticadas, como se percebe olhando para o que seriam dois extremos (**FIG. 21** e **22**).

Na série *STILLS DE FILMES SEM TÍTULO*, Sherman foi fotógrafa, atriz, diretora, figurinista e maquiadora. É composta de 69 imagens em P&B – as seis primeiras delas (incluindo a da **FIG. 21**) estão granuladas e ligeiramente fora de foco. A maior parte teve como cenário seu apartamento em NY, datando do final da década de 70. “Como sugere o título da série, foram projetadas para sugerir ‘stills’ dos filmes B da década de 50, e a ilusão criada é tão eficaz que alguns críticos foram tentados a descrever suas recordações de filmes que não existiram, os quais teriam originados as fotos de cena” (HEARTNEY, 2002, p. 57).



POSES E BOCAS – *Untitled Film Still*, fotografia tirada em 1977 pela americana Cindy Sherman. Na série *Untitled Film Stills*, composta por 69 imagens em preto e branco, Cindy Sherman aparece caracterizada como uma atriz anônima em poses que lembram cenas de filmes B. Ela cuidou de tudo: produziu o figurino, fez a maquiagem, montou o cenário, e pediu até para amigos participarem do momento. A maioria das fotos foi feita em seu apartamento, em Nova York. As seis primeiras imagens do conjunto, incluindo a desta página, são granuladas, ligeiramente fora de foco, e revelam a mesma personagem loira. Mais tarde, ela investiu em locações externas e criou uma versão mais para Sophia Loren.

FIG. 21 – **Cindy Sherman**. “UNTITLED FILM STILLS”, 1977. (Série “UNTITLED FILM STILLS”).
Fotografia P&B. (Sem indicação de tamanho na fonte)



FIG. 22 - **Cindy Sherman**. “UNTITLED”, 1989. Fotografia em cores. 170 x 142 cm

Sherman, que começou a fotografar em cores a partir dos anos 80, aumentando a escala e aperfeiçoando a iluminação, também introduziu, em várias de suas imagens, bonecos e membros anatômicos artificiais, como acontece em **RETRATOS HISTÓRICOS**. Talvez em nenhum outro trabalho de Sherman o caráter pictórico alcançado por suas fotografias – uma inversão – fique mais claro do que nesta série, até por seu próprio conteúdo: a artista apropriou-se de imagens da História da Arte (pinturas de retratos feitas por Rafafel, Caravaggio, etc). para realizar suas próprias criações. Em **RETRATOS HISTÓRICOS**, de

1989, Sherman “joga com disposições e símbolos pictóricos muito próximos aos originais, para utilizá-los de forma inquietante e alterada. Intercambia os sexos e apresenta as técnicas ilusionísticas de uma pintura retratista aparentemente autêntica, mas no fundo idealizada”. (GROSENICK, 2003, p. 173). O retratado, despersonalizado, perde sua identidade . Não por acaso, as fotografias que compõe a série foram designadas, individualmente, “Untitled” (“Sem Título”), cada qual acrescida de um número.

Penso que o que me levou a ver, em meu trabalho, a influência de um trabalho como o de Cindy Sherman foi a questão da linguagem da performance por meio da fotografia. A dúvida suscitada – trata-se ou não de uma performance? – mostra ser esta uma em meio a vozes dissonantes. Embora não a forneça, Regina Melim apresenta o problema, do qual falarei ao abordar meu próprio trabalho, por meio de questões nele identificáveis.

Anos 90 – APROPRIAÇÃO

1990. Criação da Casa França – Brasil, no Rio de Janeiro.

1991. Realização da I Bienal Internacional de Quadrinhos.

1992. Inauguração do Instituto Moreira Salles, em Poços de Caldas. Início da itinerância internacional da exposição retrospectiva de Hélio Oiticica em importantes instituições culturais, entre as quais a Galerie Nationale de Jeu de Poume, em Paris. Os artistas Cildo Meireles, José Resende, Jac Leirner e Waltércio Caldas participaram da Documenta de Kassel, Alemanha. Exposição “A Caminho de Niterói I”/Coleção Sattamini, no Paço Imperial, Rio de Janeiro.

1993. Inauguração do espaço Cultural dos Correios, no Rio de Janeiro. Exposição de Arthur Bispo do Rosário, no MAM – RJ. Exposição “A Caminho de Niterói II”/Coleção Sattamini, no Paço Imperial, Rio de Janeiro.

1994. Inauguração do Centro Cultural Light, Rio de Janeiro. Exposição “O Brasil dos Viajantes”, com curadoria de Ana Maria Morais Beluzzo, no MASP. Exposição de Sérgio Camargo na Fundação Gulbenkian, em Lisboa.

1995. Exposição do artista francês Auguste Rodin leva mais de 200.000 pessoas ao Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

1996. Inaugurado o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, com projeto de Oscar Niemeyer. Inauguração do Instituto Moreira Salles, em São Paulo. Realização da exposição “Miró: Caminhos da Expressão”, no MAM – SP. Obras dos artistas Hélio Oiticica e Ligia Clark participam do Documenta de Kassel, Alemanha.

1997. Inauguração do Instituto Moreira Salles, em Belo Horizonte. Exposição do artista francês Claude Monet leva mais de 400.000 pessoas ao Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Início da itinerância internacional de exposição de Ligia Clark em várias instituições culturais européias. Tunga expõe obras na Documenta de Kassel, Alemanha.

1998. Inauguração do Centro Cultural FIESP – Galeria de Arte do SESI, em São Paulo, com a exposição “O Universo Mágico do Barroco Brasileiro”, com a curadoria de Emanuel Araújo.

1999. Inauguração do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Com a curadoria de Rubem Grilo, realiza-se a Mostra Rio-Gravura, que reúne a produção de gravadores nacionais e internacionais em todos espaços culturais do Rio de Janeiro.

2000. Realizam-se vários eventos por ocasião dos 500 anos de Descobrimento do Brasil, destacando-se a mostra “Brasil + 500”. Exposição “Expressionismo Alemão / Destaques da Coleção Van der Heydt – Museum de Wuppertal”, no Paço Imperial, Rio de Janeiro. O arquiteto Paulo Mendes da Rocha ganha o prêmio Mies van der Rohe de Arquitetura Latino-americana 2000 pela restauração, reforma e adaptação do edifício da Pinacoteca do Estado de São Paulo” (NIEMEYER, 2002, p. 220).

A partir da produção de artistas que começaram a trabalhar nos anos 90, Kátia Canton realizou o que seria um mapeamento da nova arte brasileira, por meio da visita a 70 ateliês do centro do país – SP e RJ, basicamente. O resultado foi publicado no livro “Novíssima Arte brasileira – Um Guia de Tendências”⁴⁹. Kanton identificou, nesta produção, 12 questões:

“1) noções de herança e referência, com múltiplas referências citadas em seu trabalhos, a maioria delas brasileiras.

2) preocupações renovadas com a ideia de narrativa mesmo que seja uma narrativa estruturada de maneira indireta ou enviesada.

3) a obra de arte vista como texto, como comentário filosófico sobre o tempo e a vida.

4) a memória.

5) o corpo, visto como moldura, tema e campo ilimitado de experimentações, freqüentemente catárticas e autobiográficas.

6) a efemeridade da vida.

⁴⁹ Iluminuras, 2001 – infelizmente, esgotado. As informações que se seguem foram retiradas de VERAS, Eduardo. Um Diagnóstico Contemporâneo. Zero Hora. Porto Alegre, 19 de maio de 2001. Segundo Caderno, p. 4.

7) uma abordagem política e social da arte, a partir de um jogo entre identidade e anonimato.

8) violência, anestesia diante do cotidiano e ambiente urbano como temas.

9) fidelidade ao legado moderno de sofisticação formal.

10) uma sensibilidade feminina, visível na escolha de materiais como tecidos bordados ou na leveza de certas obras.

11) interesse pelo espiritual.

12) embate entre a busca de sinceridade e o cinismo, decorrente de desencanto”.

“Os termos ‘apropriação’ e ‘apropriacionismo’ surgiram como indicativos de mais uma modalidade artística no fim dos anos 70 (...). Eles sintetizavam a produção de uma série de artistas que tentava, de alguma maneira – e por via sobretudo da fotografia -, dar conta e explicitar as modificações que a proliferação das imagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa (aqui incluídas igualmente aquelas originárias na história da arte) causaram na sensibilidade contemporânea (...).

Entre outros aspectos, tais autores, além de chamarem a atenção para a presença da imagem fotográfica no cotidiano contemporâneo, consideravam o caráter ‘opaco’ – destituído de qualquer objetividade imediata – assumido pelo signo fotográfico, quando apropriado e descontextualizado de seu ambiente de origem” (CHIARELLI, 2002, p. 21).

Amplamente divulgado no início dos anos 80, a “apropriação, as coisas tomadas oportunamente para o nosso uso, era a atividade a que todos nós estávamos condenados devido à nossa condição de pós-modernos” (ARCHER, 2001, p. 165), ou seja, como sujeitos constituintes de uma pós-história, cujas possibilidades pareciam esgotadas. A arte dos anos 90, no entanto, “perdeu o interesse pela busca de identidade lingüística, daí ser caracterizada pelo contágio, pois absorve diversas expressões da cultura e diferentes campos do conhecimento. A produção” passa a se interessar mais “por estados de passagem de transição , seja entre materiais, situações visuais, contextos culturais ou mesmo identidades sexuais do que pela fixação de identidades por meio de uma linguagem unitária e coerente. Após ter sido retomado ao longo dos anos 80, como termo da pintura, o corpo retorna às imagens técnicas da fotografia ou das novas mídias, torna-se sujeito e objeto das performances”. (COCCHIARALE e MATESCO, 2005, p. 17).

“(...) sob o signo da experimentação e da intervenção cultural, extrapolando, portanto, o campo da arte (...)” (COCCHIARALE e MATESCO, 2005, p. 17), presentificam-se noções

de interdisciplinaridade, multiplicidade e hibridez, apoiadas nas novas tecnologias, geradoras de infinitas possibilidades. No entanto, “o que a princípio parece um caldo disforme de inúmeras atividades simultâneas revela diferenças, percursos, singularidades” (BASBAUM, 2002, p. 225).

Segundo Alexandre Santos, no “mundo contemporâneo, repleto de estímulos tecnológicos, a subjetividade se configura a partir de inúmeros agenciamentos ligados aos processos de produção social e material, não sendo necessariamente resultado de escolhas individuais.

A opção por trabalhar a subjetividade através da arte significa transpor as barreiras desta subjetivação alienante. Cabe ao artista, neste sentido, reapropriar-se dos componentes da subjetividade através da expressão e da criação, burlando a condução cotidiana da nossa individualidade – tantas vezes ameaçadas pelos diferentes modelos de consumo e comportamento propagados pela comunicação de massas – e atingindo, deste modo, processos mais amplos de singularização.

Por estar ligada à reconstrução de nossas certezas mais consolidadas, a criação artística, sobretudo na contemporaneidade, torna-se uma tarefa difícil, a qual implica, por parte do artista, numa entrega muito grande ao processo de criação. Neste desafio, se pressupõe o embate, sempre difícil de escolher as formas, os materiais, as ferramentas, a linguagem e os conceitos que constituirão os veículos da obra pretendida, principalmente em uma época cheia de referências e justamente por isso, inflacionada de possibilidades” (SANTOS, 2008, p. 4-5).

Rosângela Rennó

Para Rosângela Rennó, mineira de Belo Horizonte nascida em 1962, o hábito de fotografar veio da infância, ao mesmo tempo que o interesse pelas imagens guardadas, descartadas ou encontradas – as fotos no arquivo do pai; as fotos achadas no lixo.

Muitos anos depois, Rennó divide-se entre a Arquitetura, na UFMG, e o curso de Artes Plásticas, na Escola Guignard (formaria-se em ambas). “A Filosofia da Caixa Preta”, de Villém Flusser e o texto sobre “ecologia da informação, de Andréas Muller-Pohles são citadas como referências dessa época: “(...) para mim (...) foi muito profético naqueles anos, eu fiquei muito empolgada e comecei a trabalhar as imagens do meu próprio acervo, amplificar as fotos que tinham sido descartadas (...). Descobri como essa manipulação podia ser extremamente

corrosiva dentro de minha proposta de provocar o espectador a aprender a ler uma imagem, não mais fotografando” (SILVA e RIBEIRO, 2003, p. 78).

“Desde os anos 80, Rosângela Rennó vem coletando imagens fotográficas e também todos os outros elementos que constituiriam uma cultura ‘material / imaterial’, criada desde o advento da fotografia, em meados do século XIX: porta-retratos, ‘passe-partout’ de fotografias convencionais, molduras de diapositivos, álbuns de fotografia, legendas de fotos publicadas em jornais e revistas, etc. Um arquivo e um museu, ou um arquivo / museu de onde a artista retira o material necessário para a produção das próprias fotografias, instalações, objetos, vídeos, etc.

Uma fotógrafa que não fotografa, Rennó vem desenvolvendo sua obra a partir, justamente, da rearticulação das imagens” (CHIARELLI, 2002, p. 26).

O tema tatuagem / marca corporal foi utilizado pela artista em seu trabalho CICATRIZ (1996 – 1998) (**FIG. 23**), composto tanto de imagens quanto de textos. “As fotografias de tatuagens foram produzidas nas primeiras décadas do século XX, no hoje extinto Departamento de Medicina e Criminologia, pelo Dr. José de Moraes Mello, psiquiatra–chefe (...) da Penitenciária do Estado entre 1920 e 1939, período em que provavelmente se concentrou a maior parte da produção fotográfica realizada naquele presídio. São imagens de forte apelo visual: fragmentos de corpos dos presidiários fotografados com requinte, em poses estudadas, diferentes dos estudos fotográficos similares de caráter determinista realizados no século XIX, por ‘cientistas criminalistas’ como Lombroso, De Blasio e Lacassagne”. (SANTOS e SANTOS, 2004, p. 223). O projeto teve início em 1995, “com sua pesquisa de doutorado na USP, quando a artista descobriu no Museu Penitenciário inúmeros negativos de vidro (...). As imagens do arquivo traziam os corpos dos presidiários de perfil e de frente, bem como fotografias de marcas, cicatrizes e tatuagens. Os negativos haviam permanecido por quase meio século esquecidos nos porões do complexo de Carandiru, sem nenhuma identificação ou catalogação” (SILVA e RIBEIRO, 2003, p. 85).

Posteriormente, a artista escreveu sobre como foi esse momento inicial – a descoberta do material (“Em abril de 1995, quando soube da existência do vasto arquivo, interessei-me particularmente pelas fotografias de tatuagens, com vistas a incorporar algumas delas a meu arquivo pessoal, por meio de reproduções”); a precariedade do mesmo (“a inexistência de um sistema de arquivamento das imagens que possibilitasse qualquer consulta, a total inexperiência do pessoal envolvido na guarda do arquivo...”); a burocracia enfrentada (“nove meses subseqüentes em que lutei pela autorização”); suas conclusões (“O Estado tem

dificuldade em **oferecer** e não está habituado a **receber**. O artista contemporâneo está habilitado e autorizado a discutir, manifestar-se (...), abrir caminhos (...) e circular por territórios não necessariamente artísticos e isso engloba também o institucional”) (SANTOS e SANTOS, 2004, p. 224-5). Em **CICATRIZ** (que tomaria duas formas: instalação, com 18 fotografias e 12 textos e livro, com 34 fotografias e 32 textos), os indivíduos são identificados através das características que dentro da cultura prisional os diferem – não precisamos ver seus rostos: suas histórias são contadas através das marcas em seus corpos.

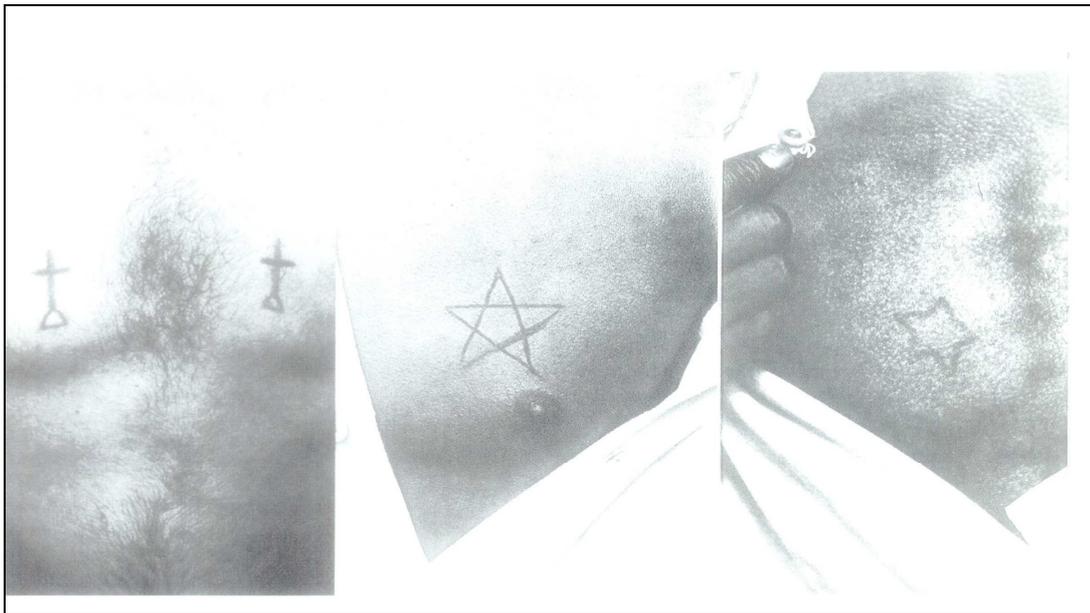


FIG. 23 – **Rosângela Rennó**. SEM TÍTULO (TATOO 2), 1997. (Série CICATRIZ) Fotografia p&b digital (processo Íris) sobre papel Sommerset. 115 x 84 cm, edição de 2 cópias. Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

Por meio de minha série de gravuras TATUAGENS, já falada no capítulo 1, fui levada a pesquisar a obra de Rosângela Rennó – a relação é obviamente a tatuagem corporal como elemento do trabalho. Sempre me intrigou, no entanto, o caso da “fotógrafa que não fotografa”, ou mesmo a forma pejorativa com que já ouvi tal sendo dito.

A obra de Rennó adquire para mim importância fundamental, configurando-se como forte referência a partir do momento em que a prática correspondente a meu trabalho de conclusão é composta, em sua maior parte, de imagens fotografadas por outra pessoa. Sendo esta pessoa um fotógrafo de estúdio, ou “fotógrafo de bairro” (Sr. Czamanski, do bairro Bom Fim), um terceiro ponto com a obra de Rennó é encontrado por meio de sua série UNITED STATES (FIG. 24), iniciada em 1997. Lidando com questões relacionadas à

comunicabilidade ou incomunicabilidade (física ou geográfica), esse projeto foi produzido para a exposição “In Site 97”. Ele é composto de 16 fotografias de trabalhadores de Tijuana, cidade fronteiriça do México, por um fotógrafo local. As imagens “kitsch” de Eduardo Zapeda foram produzidas por Rosângela Rennó que, invertendo-lhes a função social, as expôs na fachada do Children’s Museum, em San Diego (EUA).

sileiros, Cássio Vasconcellos, Valdir Cruz, José Bassit, Rosângela Rennó, Harou Ohara, Luis Humberto, só para citar alguns.

Outro ponto importante é a 12ª edição da Coleção Pirelli/Masp, uma das mais significativas do país em termos contemporâneos. “A escolha dos artistas brasileiros e estrangeiros foi ampla e orienta-se pela qualidade e diversidade das obras, bem como pelo interesse em mostrar a produção de diversos pontos, inclusive dentro do Brasil”, diz Karla Osório.

Eventos desse porte são bem-vindos. No momento em que se discute por quais caminhos seguir em relação à arte, quais os movimentos que são representativos da imagem fotográfica e como ela está se desenvolvendo, exposições em que linguagens e artistas são colocados lado a lado são importantes para um melhor entendimento de uma produção que realmente nos propõe novas discussões.

A empreitada não é fácil. Num período em que se cria pouco, com inúmeras releituras muitas vezes sem uma reflexão maior e com um mínimo de originalidade, são mesmo necessários trabalhos que nos apontem para uma fotografia mais significativa e competente. ■

Onde e Quando

FotoArte 2004 – Brasília: Capital da Fotografia. De 5/6 a 30/7. Mais informações: www.fotoartebrasil.com.br

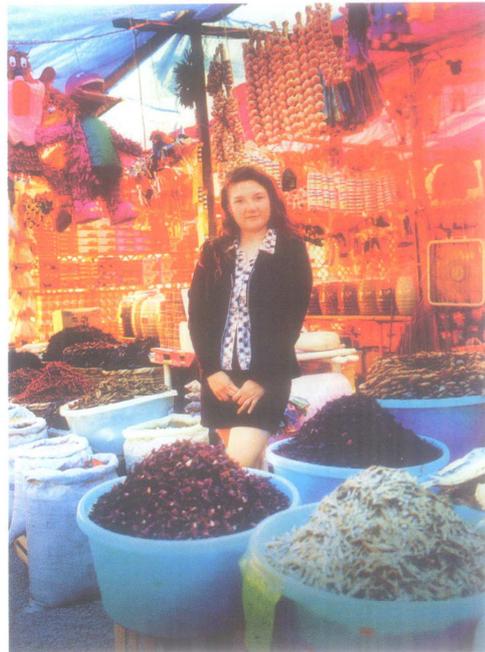


FIG. 24 - **Rosângela Rennó**. SEM TÍTULO, 1999 (série “UNITED STATES”) Fotografia em cores. (Sem indicação de tamanho na fonte)

Embora no trabalho de Rennó *CICATRIZ* possamos identificar a questão do corpo – no caso, o corpo dos presidiários – na arte contemporânea, por maior que seja a maleabilidade

deste conceito, penso que seria incorreto fazer o mesmo com um trabalho como UNITED STATES, por exemplo. Seria indesculpável, da mesma forma, desviar-me da questão da fotografia, dada a importância desta em meu trabalho.

Em prol de uma estruturação de texto com uma certa ordem, abordarei a questão de maneira correlata a meu trabalho, fazendo ambos assuntos do próximo e último capítulo.

CAPÍTULO 4 – A IMAGEM EM AÇÃO

ROLAR
VINCAR
DOBRAR
ARMAZENAR
CURVAR
ENCURTAR
TORCER
TRANÇAR
MANCHAR
ESMIGALHAR
APLAINAR
RASGAR
LASCAR
PARTIR
CORTAR
SEPARAR
SOLTAR (...).

Ao contemplar esse encadeamento de verbos transitivos, cada qual especificando uma ação (...), percebemos a distância conceitual que a separa do que normalmente esperaríamos encontrar no caderno de anotações de um escultor. Em lugar de um inventário de formas, Serra registra uma relação de atitudes comportamentais. Percebemos, contudo, que esses verbos são, eles próprios os geradores de formas artísticas (...) (KRAUSS, 1998, p. 330-1).

Principiarei este capítulo falando um pouco da imagem fotográfica, apresentando em seguida meu trabalho prático. Seu processo será abordado por meio de casos específicos – cada fotografia será vista separadamente. Identificarei ainda algumas questões que considerar relevantes, e concluirei o texto.

4.1 A Imagem Fotográfica

Sabemos do papel que teve a fotografia para uma autêntica revolução na forma de se pensar a Arte (a começar pela pintura), com todas as implicações e desdobramentos que teve no século XX. Como um agente catalisador dessas mudanças é até surpreendente o tempo que demorou para ser considerada linguagem artística, o que se tornou possível especialmente a partir das experiências visuais dos anos 60, com sua fusão Arte & Vida. Ou seja: a técnica só recebeu estatuto de Arte ao ser resgatada junto com o cotidiano, o banal. (Geralmente quando se fala em banal, aplicando o termo ao fotográfico, fala-se de função).

A história da fotografia teve início com uma série de experiências de ordens físico (a incidência de luz) e química (reações utilizadas para captar e fixar as imagens), na verdade. Mas notabilizou-se pelo uso social que se fez delas, primeiramente como uma substituição direta da pintura de retratos, o que poucos tinham acesso. Eram trabalhos caros, encomendados e incômodos, demandando por vezes muitas horas em uma mesma posição corporal para o retratado. A fotografia fornecia, no entanto, uma imagem muito mais fiel ao real, de forma rápida e muito mais barata quando as câmaras começaram a ser comercializadas, com um adicional: estas imagens podiam ser repetidas da mesma maneira, não uma ou duas vezes, mas tantas quantas fossem preciso. Este processo, típico da era industrial, foi fundamental para a imensa proliferação das imagens, no século XX, através do fotojornalismo, a princípio, e agregado às novas mídias que gradativamente foram surgindo, e sendo substituídas. A imagem em movimento – o cinema – nada mais era do que uma série de fotogramas contínuos. Tornou-se acessível por volta dos anos 60, quando as câmaras foram disponibilizadas para uso doméstico.

Na era tecnológica, com o computador e tudo o que surgiu daí, os produtos parecem tornar-se obsoletos tão logo entram em circulação. Como tudo o mais na sociedade capitalista, as mercadorias são feitas com o intuito de larga absorção pelo mercado, consumo imediato e pouca duração, a fim de serem rapidamente substituídas, mantendo o *status quo*. É difícil não deixar contaminar-se por suas estratégias: a propaganda, a publicidade, o marketing, que passam suas mensagens por meio das imagens. Trata-se de um ciclo, sem início, meio ou fim, mas contínuo. (Os artistas da Pop Art - não por acaso, muitos deles possuíam uma experiência prévia com publicidade – perceberam na imagem também sua potencialidade como artigo de consumo, e a mostraram de forma dúbia, de maneira que até hoje geram críticas).

A sociedade cerca-se de imagens, não somente imagens fotográficas ou midiáticas, mas imagens construídas em identidades, em códigos de conduta, em padrões de comportamento, em aparências, na própria forma como interage entre si.

Na contemporaneidade, o artista visual, um fazedor de imagens, dentro de um contexto inflacionado por elas, vê-se diante de uma encruzilhada – possui à sua disposição tanto as ferramentas quanto as possibilidades ilimitadas de um âmbito de ação, o que somente uma pós-história permite. Por outro lado, como não lhe é mais cobrado o caráter de novo ou da novidade – uma noção modernista -, até porque tudo já foi feito, deve escolher seu próprio

caminho, construir sua própria trajetória, definir-se “singularmente”⁵⁰. Desta forma volta-se freqüentemente para si mesmo, para seu corpo, para o auto-retrato, para a performance.

Não considero meus trabalhos auto-retratos na medida em que as fotografias correspondentes à prática de meu trabalho de conclusão não foram tiradas por mim, mas por um fotógrafo, o Sr. Czamanski, cujo estúdio trabalha há décadas com fotografia social. Ao apropriar-me destas fotografias, no entanto, é certo que lhes modifico o contexto. Se as torno meu trabalho, elas podem, sob estes termos, serem consideradas auto-retratos. Afere-se desta ação também o termo apropriação”⁵¹.

Nos anos 80, a fotografia despontou como a mídia mais explorada na produção da arte contemporânea. Mas o aspecto ficcional e espetacular das experiências pós-modernas dessa década foi substituído, nos anos seguintes, por um desejo de se restaurar o Real e recuperar imagens oriundas da banalidade e do cotidiano. Esse novo impulso passou a relevar cenas econômicas e objetos comuns, acentuando o caráter derrisório e ordinário das coisas do mundo. Com alusões à obra de Marcel Duchamp, essa manifestação do banal na fotografia participava, nos anos 1990, de um movimento de des-sublimação da arte, assim como de certa retenção emocional. Sem indexar, contudo, um universo estável e racionalista, a arte do banal era infiltrada pela inquietude, e não chegava a eliminar a presença do sujeito e dos sentido da obra⁵².

A questão da performance por meio da fotografia permanece dúbia – nem sempre depende do artista ou da obra, mas da própria noção de performance. Segundo Regina Melim: “Estudos críticos a partir da década de 1990 têm reexaminado a noção de performance nas artes visuais, com base em múltiplas possibilidades de alargamento das referências contidas no termo. Reavaliações de ações realizadas sem audiência alguma, no espaço público da cidade, ou no próprio estúdio do artista performando apenas diante de câmeras, bem como uma série de remanescentes de ações que aconteceram ao vivo, tornaram-se objeto de análise e revisão”. Seguem por essa linha a brasileira Cristina Freire, como também Kristine Stiles, para quem “performances podem ser desde simples gestos apresentados por um único artista ou eventos complexos através de experiências coletivas. Podem envolver grandes espaços geográficos, assim como diferentes comunidades, transmitidas via satélite e vistas por milhares de pessoas, ou se resumir a pequenos espaços íntimos. Performances podem ocorrer sem audiência e sem documentação alguma, ou podem ser registradas através de fotografias,

⁵⁰ O pequeno texto de Alexandre Santos sobre o conceito de singularidade, já mencionado no capítulo anterior, atenta de forma pertinente sobre o uso do termo.

⁵¹ Também já falado anteriormente.

⁵² Informações disponibilizadas pela organização da mostra “Reflexo: Imagem contemporânea na França” (Porto Alegre, Santander Cultural, abril de 2009), a partir de texto de Dominique Baqué, in “Qu’est-ce que la photographie aujourd’hui?”, edição especial da revista Beaux Arts, Paris, 2007.

vídeos e filmes, entre outros. E esses meios acrescentados às ações se tornam uma forma híbrida de performance”.

“Amélia Jones”, segundo Melim, em seu livro ‘Body-Art – Performing the Subject’, nos coloca diante de uma discussão bastante instigante acerca de algumas dessas reavaliações. A autora afirma ter escolhido a expressão ‘body art’, no lugar de performance, para analisar as ações dos anos 1960, 1970 e 1980, pelo fato de que comumente essa última é tratada como ação que se extingue no ato. Muitos autores compartilham essa opinião, tais como Peggy Phelan, segundo o qual:

Atos não se repetem. Performance é viva somente no presente. Não pode ser conservada, gravada, documentada, ao contrário, isso será outra coisa. A documentação da Performance através de fotografias ou vídeos é somente um estímulo para a memória, um encorajamento da memória para tornar-se presente. Performance implica o real, através da presença física do corpo.

Além de utilizar a expressão ‘body art’, sugerindo um tipo de manutenção da ação, a partir dos anos 1990 Amelia Jones acrescentou novas especificidades e passou a denominá-las ‘práticas orientadas para o corpo (MELIM, 2008, p. 36-9).

Passarei, daqui então, à abordagem de meu trabalho, no que tange à sua prática, à sua montagem e a seu modo expositivo.

4.2 A Imagem Em Ação Por Meio de Casos Específicos

Através da leitura do texto de pesquisa, se sabe ser este um trabalho cuja prática tem como tema o corpo, apresentado por meio de sua imagem. O texto que se segue especificará COMO⁵³ isso foi feito, através de casos específicos, cada qual correspondendo a uma das imagens fotográficas.

As fotografias, para as quais utilizei meu corpo, foram realizadas pelo Sr. Czamanski, do Estúdio Czamanski, localizado no bairro Bom Fim. Fundado em 1928 por um familiar seu, o estúdio trabalha basicamente com fotografia social – casamento, retratos, fotos 3 x 4, fotos para passaporte – mas eventualmente com empresas de seguro; médicos-cirurgiões; registro de obras visuais, como pintura sobre tela, que foi como o conheci.

⁵³ Algumas modificações foram feitas, portanto, em relação ao projeto inicial do texto de pesquisa.

As imagens realizadas envolveram o seguinte processo:

- ✓ Planejamento (fundo; roupa; elementos)
- ✓ Ida ao estúdio.
- ✓ Imagem tirada pelo fotógrafo em cópia tamanho 18 cm x 13 cm.
- ✓ Em algumas destas fotografias, realizei interferências. As fotos que sofreram interferência foram refotografadas.
 - ✓ As imagens foram ampliadas, conforme indicada em cada caso específico (a maioria, em tamanho 83 cm X 59 cm).
 - ✓ As fotos ampliadas foram montadas em molduras de acrílico preto (tipo “baguete”), com um vidro protetor anti-reflexo.
 - ✓ Algumas dessas imagens, no contexto de exposição, irão ser apresentadas junto a trabalhos tridimensionais⁵⁴ que como geradores de uma ideia de projeto, desde a identificação de um tema, na fase mais remota do processo de criação e desenvolvimento, possibilitaram deste modo, uma conclusão.
 - ✓ Uma das imagens, com o fundo preto, corte fotográfico da cintura à metade da cabeça, mostrando as costas da figura, foi utilizada várias vezes; para evitar todas essas especificações sempre que for mencioná-la, chamarei-a simplesmente de “imagem-base”.

4.2.1 Caso Específico 1 – DIREITO DE AVENTAL

A primeira parte deste trabalho foi realizada ainda no primeiro ano de faculdade (2004), durante a disciplina “Teoria da percepção 3D”. Foi pedido aos alunos que trabalhassem com o conceito de ADIÇÃO, para o quê tivemos o tempo de uma aula. Assim, pensando previamente no que faria, adquiri um avental-padrão branco em uma loja de uniformes. Já havia utilizado radiografias em “8 Cabeças”, material que considero interessante. (Vindo-me ao pensamento que a primeira obra do tipo “instalação” na qual entrei relacionava-se a alguma coisa hospitalar. Era tudo novo para mim, e não posso dizer do que tratava-se o trabalho, mas lembro-me do cheiro e do frio, apesar de estarmos em época de Bienal do Mercosul. Foi a 2ª edição, em 1999).

⁵⁴ Identificados no 1º capítulo do texto.

Voltando à tarde de 2004 e ao meu objeto, confeccionei-o separando a radiografia ao avental, costurando-a com lã vermelha. O fio de lã foi passado pelas agulhas (de bordado) e nelas amarrado, ficando entre a radiografia e o tecido do avental, e os perfurando. Outros elementos seriam acrescentados ao objeto ao longo do tempo e descartados, assim como a possibilidade de seu término. Durante alguns anos permaneceu como objeto inacabado.

A fotografia foi feita neste último ano para ser utilizada no próprio projeto – como registro de um objeto, que deixou de ser objeto no momento em que a foto foi batida (**FIG. 25**).

O fato deste registro de obra funcionar como imagem promove sua contextualização como matriz, pois geradora de possibilidades, de variações, de um trabalho outro. Por seu papel, menciono-a portanto primeiro.

Um fenômeno que vem se observando ultimamente é a quantidade de textos, artigos, exposições, discussões e livros sobre a sempre polêmica relação entre arte e vestuário, ou arte e moda. Cacilda Teixeira da Costa aponta o episódio do casamento da infanta Maria Teresa, da Espanha, com o rei da França, em 1660, como uma espécie de marco. Foi quando o pintor Velásquez recebeu uma tarefa que ultrapassava os limites das telas: foi “responsável pela decoração dos palácios, pelo vestuário do rei e pela realização de festas” e “incubido da missão de supervisionar” simplesmente todos os aspectos da cerimônia, “incluindo as roupas”. A organização do cortejo envolveu milhares de pessoas, foi um sucesso sob o ponto de vista prático mas, pelo “contraste culminante entre o libertino brilho francês e a grandiosidade majestática da Espanha” mostrada no esplendor da indumentária, valeu-lhe a repreensão do rei francês quase causando um incidente diplomático. “Ele próprio (que os historiadores discutem se está ou não incluído no segundo plano de cena) foi admiravelmente vestido”, segundo Costa. “Jonathan Brown” observou “que nessa ocasião o artista pela primeira vez tornou-se sua própria obra de arte” (COSTA, 2009, p. 17-8).



FIG. 25 – DIREITO DE AVENTAL, 2010. Imagem fotográfica. 83 x 59 cm. (Foto: Czamanski).

“Descrições pictóricas, interpretações e apropriações do vestuário estão presentes nos principais movimentos da história da arte por meio da pintura, escultura, desenho, gravura, ‘performance’ e outras categorias artísticas em que foi, alternadamente ou muitas vezes ao mesmo tempo, elemento complementar, tema principal, meio e suporte das obras de arte”, e “‘a roupa de artista’, termo cunhado por Henry van de Velde, (...) hoje designa uma produção que se insere no campo dos novos meios, ao lado do vídeo, arte postal, cinema de artista, ‘web art’ e outros”, estando “presente em quase todos os movimentos artísticos do século XX (...)” (COSTA, 2009, p. 8-9).

Os “vestidos de Nazareth Pacheco (...), feitos em 1997 com cristal, lâminas de gilete e miçangas constituem trajes que fascinam, mas podem ferir terrivelmente, fazendo parte de um jogo polivalente de seduções e perversidade da artista. Nazareth, em uma tentativa de apreensão e comunicação do indizível, conjuga sua história pessoal, marcada por cirurgias e procedimentos médicos invasivos, a uma visão crítica da busca da beleza a qualquer preço” (COSTA, 2009, p. 69), busca que ela, na verdade não se furta. O que impressiona no vestido com giletes, pessoalmente, é a grande qualidade estética do trabalho (**FIG. 26**).

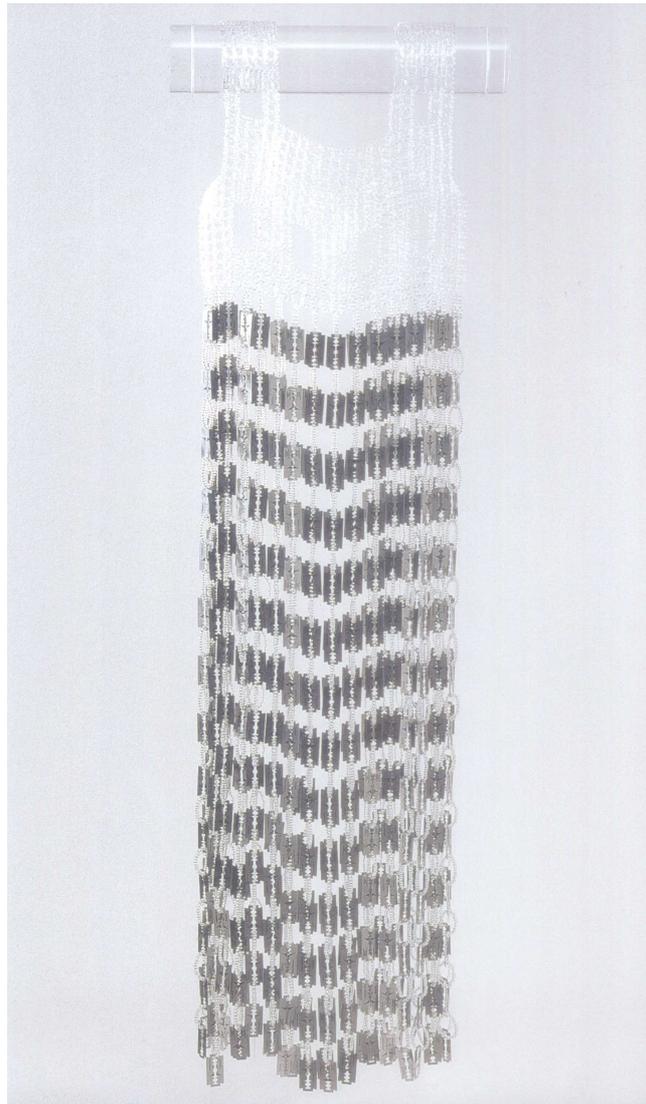


FIG. 26 – Nazaré Pacheco. SEM TÍTULO, 1997. Cristal, lâmina de barbear e miçanga. MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo

Nazareth Pacheco, que ganhou um prêmio com essa obra, nasceu em São Paulo em 1962, e em seus trabalhos utiliza – com o que me identifico – materiais que cortam, ferem,

foram, como agulhas e giletes, misturados a materiais médico-hospitalares, alguns dos quais apresentados em forma de molduras. O avental (**FIG. 27**) que foi parte na confecção da imagem DIREITO DE AVENTAL, será mostrado desta mesma forma (moldura, em forma de caixa, pintada de branco).



FIG. 27 – SEM TÍTULO, 2004-2010. Técnica mista. 120,5 x 234,5 x 1,5 cm

Segundo o “Dicionário dos Símbolos”: “Falava-se ainda, não faz muito tempo, do ‘direito de avental’ uma soma paga pelos aprendizes de certas profissões ao final do seu período de experiência (...). Os aventais de ossadas são documentos quase totalmente desaparecidos no Tibete e na África, são frequentemente substituídos por simples aventais de telas com pinturas brancas sobre fundo preto representando ossos. O avental de ossos humanos para feiticeiro, que tem a forma de trapézio terminado com um cinto de pano, constitui uma das seis peças do material mágico tântrico (...). À noite, eles emitiriam raios de

luz” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 103-4). A fotografia com o avental será, realmente, a única imagem que terá iluminação, através de sua montagem em caixa de luz; embora não determinada por uma escolha “consciente”, mas mostrando-me como certas coisas constroem-se – a nível subconsciente, muitas vezes, revelando-se em sua intencionalidade posteriormente. Foi, efetivamente, a imagem que originou todas as outras, a partir da ideia, e uma relação bem mais direta pode ser feita com a própria questão da radiografia.

4.2.2 Caso Específico 2 – LADO B

A modo intencional, a segunda imagem (**FIG. 28**) foi pensada (mudança no processo que, quanto às demais etapas, permaneceu aquele da primeira fotografia: ida ao estúdio fotográfico; confecção da foto pelo Sr. Czamanski, posterior ampliação, etc). em seus elementos (fundo; corte; cores, etc).



FIG. 28 – LADO B, 2010. Imagem fotográfica. 83 x 59 cm. (Foto: Czamanski)

O planejamento envolveu, novamente, um trabalho já feito. No caso do avental, tratou-se apenas de vesti-lo, justapondo-o a meu próprio corpo, tornando desta forma o objeto mais visível. Para a 2ª foto, o trabalho em questão foi “Tangenciando Buren”, um trabalho pensado como obra *in situ* – ou ação -, da qual restou somente seu registro, bem como sua proposição em escrito: “fixação de uma fita amarela aderente no calçamento em frente à fachada do prédio do instituto de Artes (...). Partiu-se das faixas que servem de delimitação dentro do museu ou espaço expositivo, e que sinalizam uma não-ultrapassagem do espectador em relação às obras. Para fora do espaço físico que as contém, visa-se a acentuação desse signo-limítrofe de distanciamento não só espectador-obra, mas público-instituição. Distanciamento decorrente da própria estrutura do espaço institucional como um todo. O não-diálogo com possíveis entornos, a não-inserção dentro de um contexto social mais amplo e a própria ‘aura’

comumente ligada à instituição são agentes de conflito. Propõe-se então um distanciamento crítico para reflexões acerca das questões apresentadas”. O título deste trabalho o referencia.

Francês nascido em 1938, Daniel Buren aplicou às Artes Visuais o conceito arqueológico do *in situ*, noção por meio da qual uma obra é relacionada a determinado lugar, em uma “ligação orgânica explícita entre elementos dados e sua situação”, de acordo com Jean-Marc Poinot, segundo quem Buren “afirma ter utilizado essa locução pela primeira vez no momento de sua participação controvertida na Exposição Internacional do Museu Guggenheim em 1971” (POINSOT, 1999, p. 67). No caso em questão, Buren interrompeu a circularidade arquitetônica do museu e desestabilizou a ordem com que as obras deveriam ser vistas ao posicionar, bem no meio do local, do primeiro andar ao último, a sua própria obra composta de tecidos listrados, padrão com o qual já vinha trabalhando há alguns anos: “Em 1967, Buren expusera com três outros pintores na Bienal dos Jovens em Paris: cada um adotara um motivo único como marca pessoal, simplesmente repetindo-o num trabalho após o outro (...). O motivo de Buren eram listras verticais alternadas entre o branco e outra cor” (WOOD, 1998, p. 201) (**FIG. 29**), freqüentemente amarela”⁵⁵.

Voltando a meu trabalho, embora pudesse eu argumentar que o uso do fundo branco na fotografia tenha a ver com esse referencial, foi somente após a foto com fundo branco ter sido selecionada (em detrimento de outra, com fundo preto)⁵⁶, ampliada e emoldurada que percebi esta relação das cores (branco-amarelo).

No trabalho com a fotografia do corpo, o mesmo tipo de fita (senão o mesmo rolo) amarela foi empregado em meu corpo, sob forma de contenção (no caso, das mãos e boca). (Por ocasião de uma das fotografias, o Sr. Czamanski relatou-me da vez em que ele próprio esteve em “situação semelhante”, preso por fitas do gênero quando seu estúdio foi assaltado).

⁵⁵ O uso do tecido listrado corresponde a sua grande disponibilidade - no comércio francês, obviamente.

⁵⁶ Foram feitas duas versões. A foto com fundo preto foi apresentada na pré-banca.



FIG. 29 – **Daniel Buren**. DOIS NÍVEIS, 1985-6. Mármore preto e branco. Comp. 67 x larg. 50 m. Palais-Royal, Paris, FR

A configuração corporal modificou-se, desta forma, do trabalho anterior para este – de um corpo em ação, um corpo em movimento, a demarcar, sinalizar ou interferir em algo, para a passividade de um corpo em repouso, característico de todos os corpos que a fotografia imobiliza no espaço e no tempo.

4.2.3 Caso Específico 3 – CARMINA FIGURATA

Em “Carmina Figurata”, palavras – partes de um texto de Georges Perec – foram escritos sobre meu corpo (**FIG. 30**).

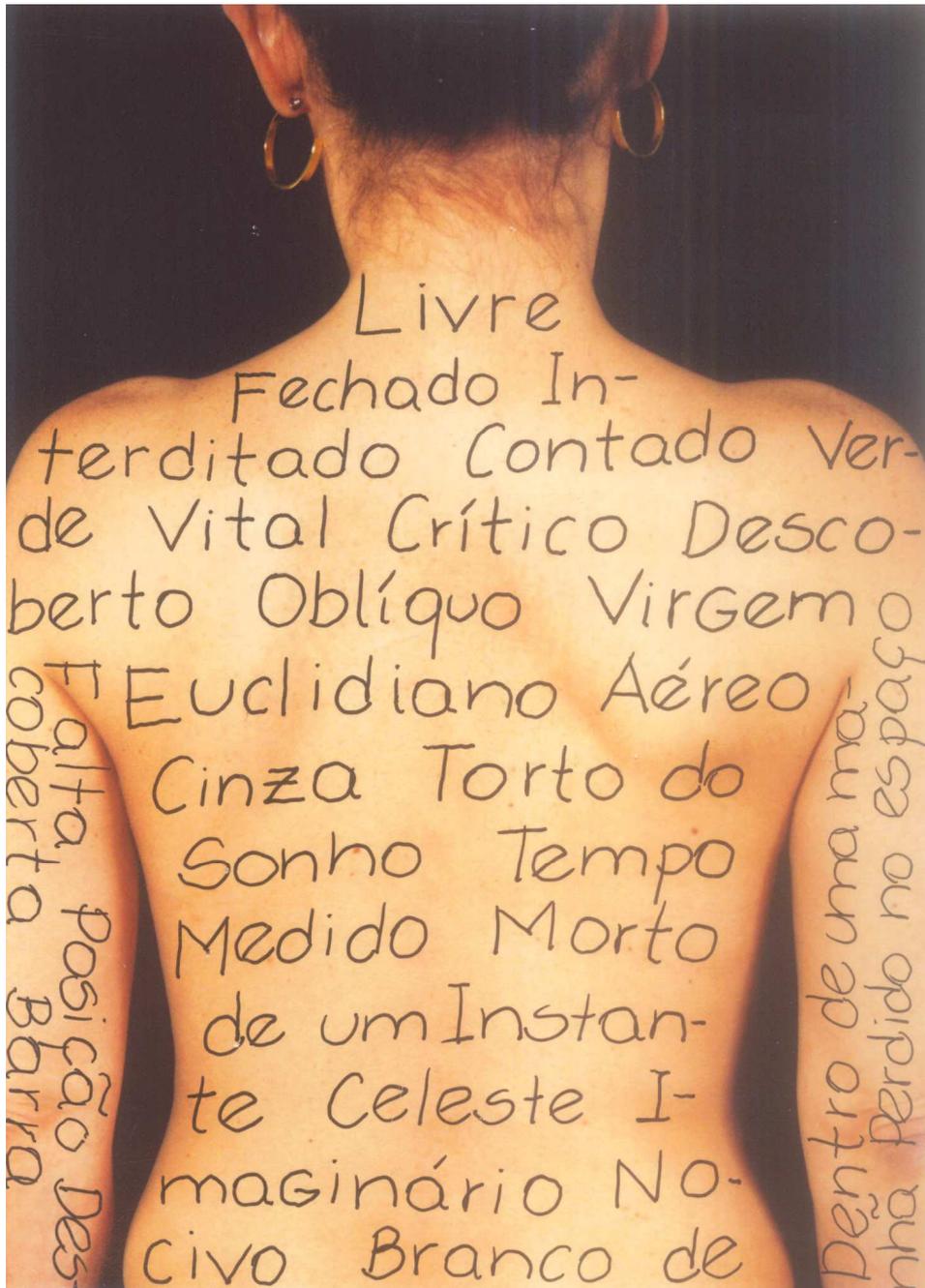


FIG. 30 – CARMINA FIGURATA, 2010. Imagem fotográfica. 83 x 59 cm. (Foto: Czamanski)

Foram feitas duas versões no tamanho padrão 18 cm x 13 cm. Na primeira versão, que foi descartada⁵⁷, as palavras foram escritas sobre meu corpo diretamente, com caneta preta do tipo “marcador de texto”, e a foto foi tirada. Na segunda versão (definitiva), as palavras foram escrita sobre a fotografia de meu corpo ou “imagem-base”, com caneta preta de ponta fina em acrílico (conhecido como “caneta de assinar”, para pinturas sobre tela). Após a interferência, nova fotografia 18 cm X 13 cm foi tirada, é ampliada (83 cm X 59 cm).

⁵⁷ Versão apresentada na pré-banca.

O planejamento desta imagem partiu de um trabalho anterior de serigrafia, envolvendo o próprio processo desta (fotografia → cópia em transparência → impressão da transparência sobre a tela de poliéster preparada → aplicação de tinta sobre o “stencil” resultante na tela → impressão da tinta sobre papel). A fotografia da qual a imagem serigrafada foi feita, por sua vez foi tirada de um texto de Georges Perec (impresso normalmente em folha A4), que foi passado aos alunos da disciplina Laboratório de Linguagem Tridimensional, ministrada pela profa. Maria Ivone, no primeiro dia de aula do semestre de 2006 / 1 (Anexo 2).

O texto em questão é um trecho de “Espèce d’espace” (Paris, Editora Galilée, 1974), do escritor Georges Perec (1936-1982). Interessado nas questões relativas à espacialidade, Perec tratará a própria folha ou página como espaço de texto⁵⁸.

Segundo Horacio Caride, “a idéia de associar a cidade com um organismo natural é de antiga data. Aparece no livro VII, da ‘Política’. Aristóteles indicava que ambos possuíam tantas coisas indispensáveis como acessórios (ARISTÓTELES, p. 286)” (BRESCIANI, 2001, p. 45). Richard Sennet o faz em “Carne e Pedra” (2008); Hundertwasser parte dessa analogia para elaborar a “Teoria das Cinco Peles”⁵⁹. Sobre o “ato de utilizar o corpo como suporte para a linguagem escrita”, segundo Beatriz Pires, “é apresentada no filme de Peter Greenaway, ‘O Livro de Cabeceira’ (1995), que nos mostra o que o computador causou no processo corporal da escrita, ao romper com a conexão da imaginação e da inteligência com a cabeça e o ombro e o braço e a mão e a caneta e o papel’. Segundo o diretor, ‘o filme fala desse rompimento entre a noção do corpo e do texto. E, se o corpo cria o texto – ironicamente, claro, e como metáfora -, então, em ‘O livro de cabeceira’, o texto deveria permanecer no corpo” (PIRES, 2005, p. 89)⁶⁰.

Quase por acaso, encontrei uma referência bastante antiga. Por acaso, por não estar procurando. Surpreendeu-me a obra em questão por parecer tão distinta das demais reproduções de obras contidas no livro que folheava, um livro sobre Arte Medieval. Como já vira outras imagens com corpo formado por letras, não muito tempo antes, em exposições contemporâneas – e por pesquisar, sei agora ser também uma “técnica” usada pelos futuristas das vanguardas históricas -, a imagem chamou-me a atenção, e deixei a de lado, com a página marcada. Particularmente, gosto de palavras em obras visuais. Como explica Danto, elas

⁵⁸ Calvino (1990) escreve sobre a obra de Perec (no capítulo “Multiplicidade”), abordando sua obra “La vie mode d’emploi”, de 1978, um romance de 99 capítulos, todo passado dentro de um prédio de apartamentos (com um capítulo para cada quarto, etc).

⁵⁹ A relação feita por Hundertwasser é a seguinte: 1ª pele / homem; 2ª pele / roupa; 3ª pele / moradia; 4ª pele / os demais; 5ª pele / o ambiente

⁶⁰ Em “A Colônia Penal”, de Kafka, as penas eram perfuradas nas costas dos condenados.

podem ter ou não um significado: “Quando os artistas contemporâneos usam palavras, é sempre necessário tomar uma decisão complexa acerca de seu status, porque as palavras são a um só tempo veículos de sentido e objetos materiais e porque é preciso distinguir a imagem de uma palavra de uma palavra ‘tout court’” (DANTO, p. 143).

Utilizo a imagem medieval como referência (**FIG. 31**): uma “cópia do século IX de um manuscrito do século IV”, este “tipo de ilustração (...) reaparece na produção medieval”, reaparecerá no Renascimento e no futurismo italiano; “o que nos interessa principalmente é a técnica gráfica”, conhecida como “**CARMINA FIGURATA**, poema em que o texto é disposto de maneira a recheiar e dar corpo à figura (...)” (ARTE..., p. 144).

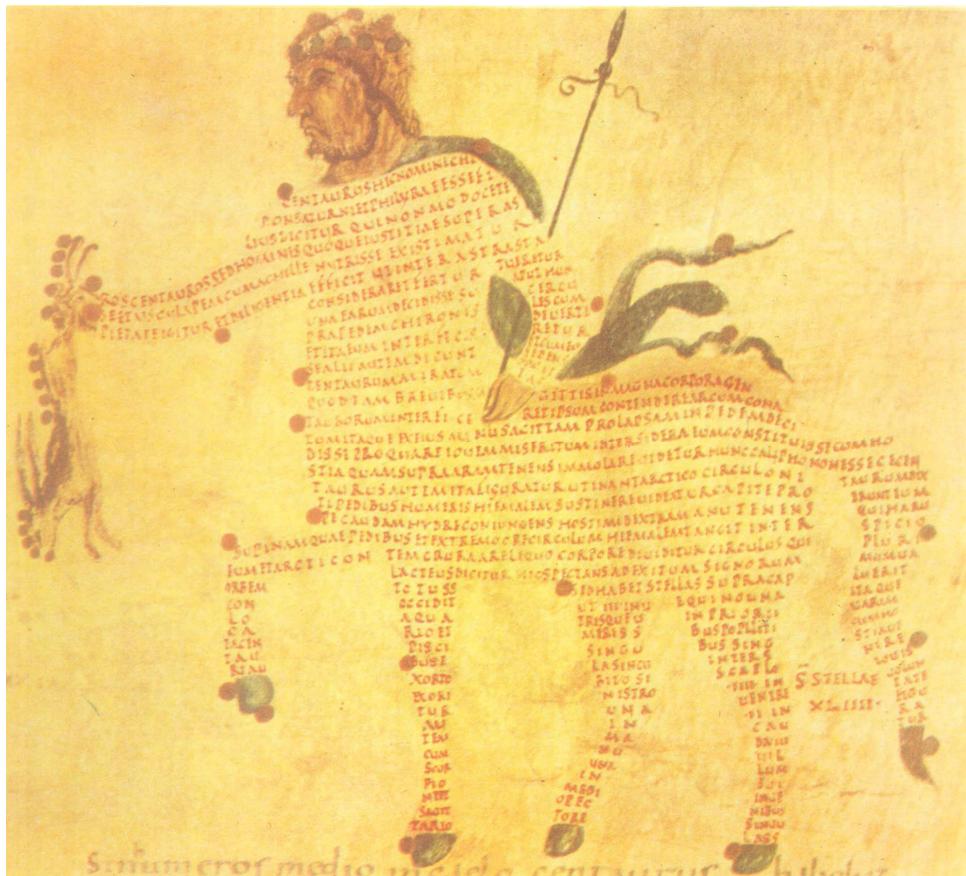


FIG. 31 – (Anônimo) O CENTAURO DE ARATEA, cópia do século IX de um manuscrito do século IV. Miniatura. 27 x 22 cm. Londres, British Museum

Quando mostrei para a orientadora esta imagem, junto aos esboços para as fotografias, percebi na figura, além das letras, os pontos vermelhos nas bordas da figura – e a relação, automática quase, foi feita com o esboço que fizera para uma das imagens, a imagem fotográfica com os alfinetes vermelhos, que entitulei DESVIO.

4.2.4 Caso Específico 4 – DESVIO

“Desvio” utilizou a “imagem-base”, sobre a qual foram cravados nove alfinetes de pontas arredondadas na cor vermelha – oito na figura; um no fundo preto -, do tipo que se usa em marcação de mapas. Os alfinetes “comunicam-se” por meio de uma linha de costura vermelha que, unindo figura e fundo, marca um trajeto (**FIG. 32**)

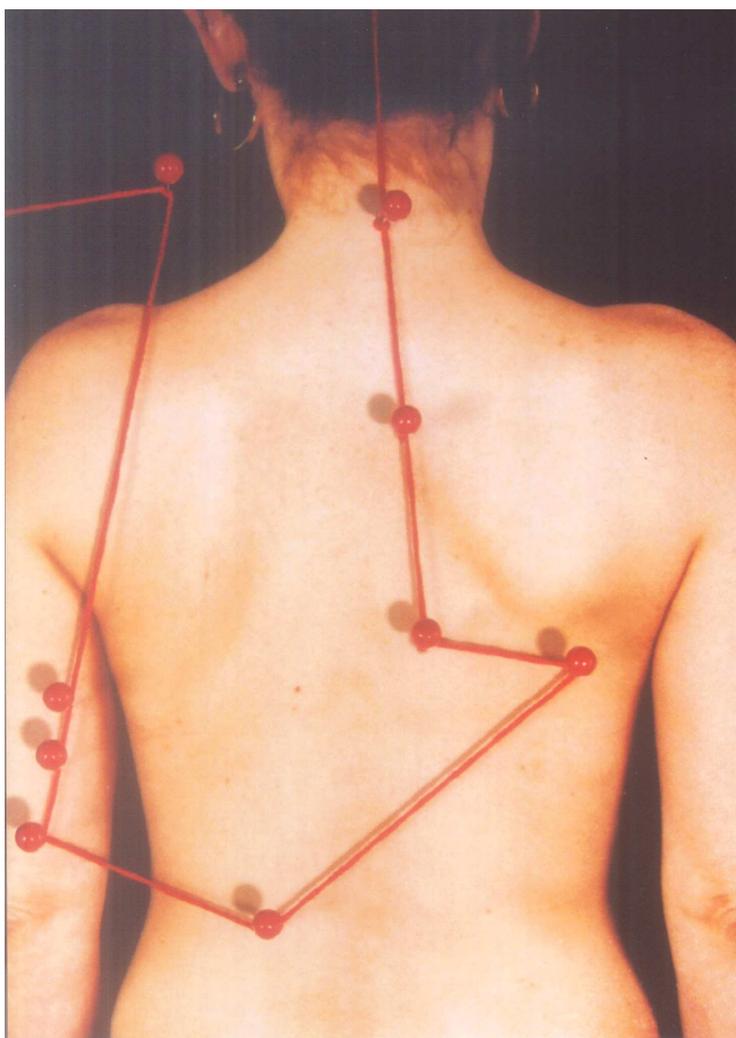


FIG. 32 – DESVIO, 2010. Imagem fotográfica. 83 x 59 cm. (Foto: Czamanski)

Novamente, foram feitas duas versões. Embora entre a primeira (descartada) e a segunda versão (definitiva) hajam diferenças formais (na 1 imagem, os alfinetes⁶¹ foram

⁶¹ Há alfinetes similares de várias cores disponíveis no comércio; parece existir um certo padrão com os vermelhos, os quais tive certa dificuldade em encontrar.

fincados somente sobre a figura, não sobre o fundo como na 2ª versão. O desenho formado pela linha vermelha também é um pouco diferente)., as diferenças estruturais determinaram a escolha de uma imagem em detrimento de outra, como se verá a seguir.

A fotografia foi colada sob uma superfície plana, mais macia (cartão-pluma, forrado com isopor), fornecendo uma base onde cravar os alfinetes. Como na 1ª versão foi utilizada cola-de-contato, que acabou sujando a fotografia, motivo pelo qual a imagem foi cortada, refiz o trabalho com nova reprodução fotográfica, colando a imagem no cartão-pluma com fita dupla-face. Finquei os alfinetes (desta vez, também no fundo, modificando um pouco o desenho da linha vermelha, fixada nos alfinetes por pequenos nós) na imagem, que foi refotografada após tal interferência. A imagem resultante (18 cm X 13 cm). foi então ampliada (83 cm X 59 cm).

4.2.5 Caso específico 5 – QUADRO-NEGRO (Tríptico)

É composta por 3 imagens (**FIG. 33**), todas com o fundo preto. Para tirá-las, vesti, na hora da foto, uma roupa completamente preta, de forma que fundo se confundisse com figura, da qual só se vê pescoço / cabeça e braços, que aparecem segurando uma fita métrica, como se estivessem “medindo” o espaço da fotografia – horizontalmente; verticalmente; em diagonal.



FIG. 33 – QUADRO – NEGRO, 2010. Tríptico composto de 3 imagens fotográficas em tamanho 69 x 50 cm cada. (Foto: Czamanski)

As dificuldades práticas quanto ao processo destas imagens teve relação com o corte e a proporção. Trata-se de um tríptico, embora não tenha sido montado como um, devido ao peso do vidro anti-reflexo, mesmo no tamanho em que cada foto foi ampliada (menor que a maior parte das demais ampliações), com 50 cm de largura (e altura proporcional ao modelo 18 x 13). A escolha deste tamanho de ampliação tomou como referência a fita métrica utilizada nas fotografias, medindo ela própria 150 cm.

Embora não tenha usado nenhum trabalho meu anterior como referência, por ocasião da pré-banca, foi feita uma observação sobre a “Via-Crucis” – imagens comuns nas igrejas cristãs, que codificam o posicionamento do corpo de Cristo e da Cruz em 12 quadros -, trazendo-me à lembrança um dos primeiros exercícios de faculdade (1º ano; 1º semestre; disciplina Teoria da Percepção 2D): uma visita à exposição “Impressões”, no Santander, e anotações sob forma de desenhos a partir de um trabalho de xilogravura do artista popular nordestino J. Borges, tendo por tema a Via-Crucis, do qual fiz uma simplificação (**FIG. 34**).

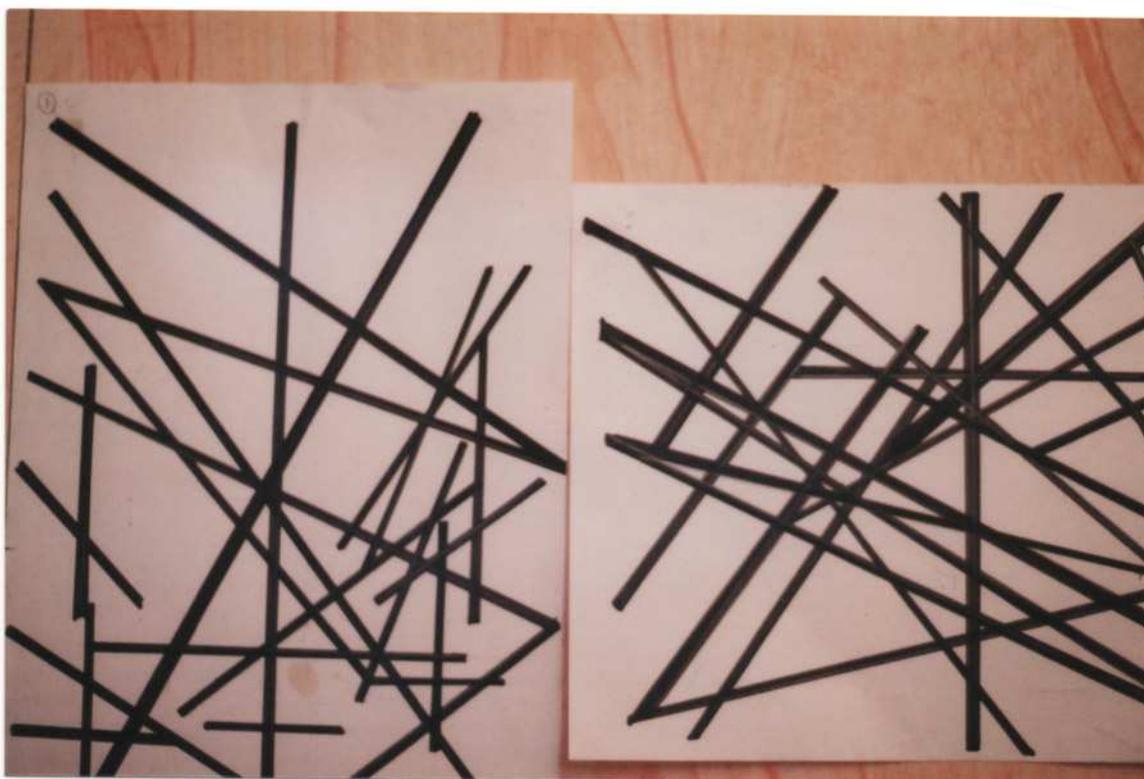


FIG. 34 – Exercícios de observação, 2004. Papel sulfite, tamanhos variados

Catherine Rebois, uma das artistas cujo trabalho esteve na mostra “Reflexio: Imagem Contemporânea na França” (Santander Cultural, 2009), lida com questões referenciais à imagem do corpo, ao retrato, ao enquadramento, à fragmentação por meio da espacialização

da fotografia ou dentro do próprio espaço fotográfico; em sua obra, existe, a meu ver, a noção de jogo. QUADRO-NEGRO estabelece um ponto de contato bastante claro com a imagem de Rebois, mostrada na **FIG. 35**, onde a artista “propõe medições em torno de fragmentos corporais: um pé, o cabelo, a circunferência do tronco” (INVENÇÕES..., 2009, p. 4).

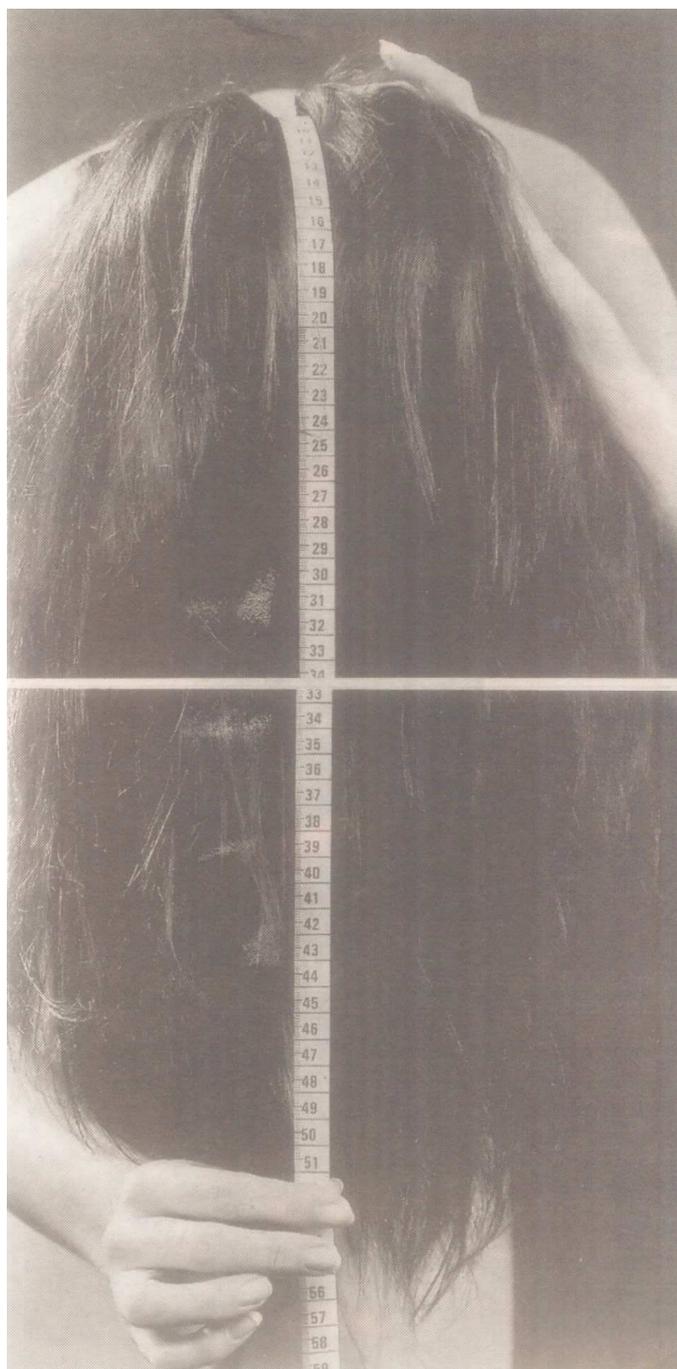


FIG. 35 – Fotografia de **Catherine Rebois** sem indicação de título, data ou tamanho pela fonte

4.2.6 Caso Específico 6 – PARTE DOIS

Em PARTE DOIS (**FIG. 36**), utilizei a mesma camisa branca assemelhada a um jaleco que vestira quando o Sr. Czamanski tirou-me a foto com o avental. Também pedi a ele o mesmo tipo de corte, com a mesma cor de fundo (preto), e novamente foi usada a cor vermelha⁶², na linha de costura (na verdade, uma linha de bordado quase tão fina quanto uma linha de costura), mesmo material utilizado em DESVIO. Além desta fotografia, pedi ao Sr. Czamanski para tirar uma 2ª imagem onde só aparecesse o fundo preto utilizado por ele no seu estúdio.



FIG. 36 – PARTE DOIS, 2010. Imagem fotográfica. 83 x 59 cm. (Foto: Czamanski)

⁶² O material utilizado no avental foi lã.

A figura da 1ª imagem foi recortada por mim (descartando seu fundo preto) e costurada em um segundo momento, na 2ª imagem (imagem tirada pelo Sr. Czamanski do fundo preto usado por ele em seu estúdio), com a linha de bordado vermelha à qual já me referi.

Uma 3ª imagem foi tirada pelo Sr. Czamanski, sendo posteriormente ampliada.

Novamente houve dificuldades:

-Versão 1 (descartada): as 3 imagens (figura, fundo e figura costurada sobre fundo) foram feitas em tamanho 18 cm X 13 cm, com ponto-cruz em linha dupla, o que resultou em uma imagem um tanto dura, artificial.

-Versão 2: as 3 imagens (figura, fundo e figura costurada sobre fundo) foram feitas em tamanho 30 cm X 20 cm, com uma costura irregular, em linha única, o que resultou na imagem definitiva, posteriormente ampliada (83 cm X 59 cm).

Existe neste trabalho, claramente, a questão da montagem, da interferência na fotografia, assim como na obra de Clóvis Dariano.

Natural de Porto Alegre, nascido em 1950, Dariano foi um dos fundadores do grupo Nervo óptico (ou Grupo N.O., que fundaria o espaço homônimo), um dos poucos sintonizados com as práticas contemporâneas no período em que atuou (anos 70).

“(…) Apesar do “emprego recorrente da fotografia nos trabalhos realizados pelo grupo de artistas, os mesmos não se definiam como ‘fotógrafos’, exceção feita a Clóvis Dariano”, de acordo com Ana Carvalho (2004, p. 38), que conta que as reuniões do grupo eram em seu estúdio fotográfico. Dariano trabalhou com montagens fotográficas, imagens que fotografava e interferia, refotografando-as, deixando aparente o processo. É o caso de “Paisagem sobre Paisagem” e “A Parte Pelo Todo” (**FIG. 37**). Em trabalhos como “A Parte Pelo Todo”, “o corpo humano aparece como paisagem ou objeto, fragmentado e sem identidade, pois esta deve ser construída pelo observador, a partir de sua própria experiência – integrada – com a obra. Esta, por sua vez, não se pretende um objeto atemporal, e sim, em permanente diálogo com outros objetos / signos de seu tempo e, principalmente, com o lugar – em seus aspectos físicos e simbólicos – que venha a ocupar em determinado espaço expositivo”. (CARVALHO, 2004, p. 37).

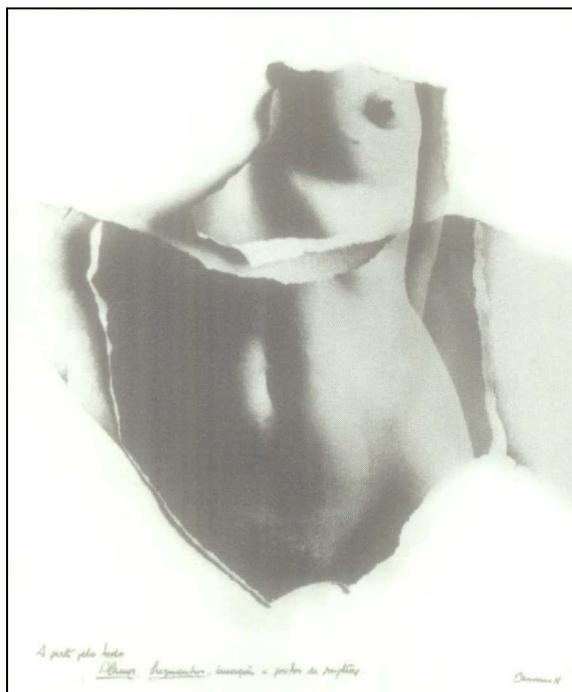


FIG. 37 – **Clóvis Dariano**. A PARTE PELO TODO, 1978. Série fotográfica, foto – montagem, desenho como interferência. P&B, dimensões variáveis

4.2.7 Caso Específico 7 – COLUNA

A confecção da imagem COLUNA (**FIG. 38**), que mostra 12 pregos cravados nas costas da figura, a modo de uma coluna reta, passou pelo seguinte processo:

- 1) Cópia ou reprodução da “imagem-base” feita pelo Sr. Czamanski.
- 2) Fixação de cópia ou reprodução da “imagem-base” sobre uma superfície plana, porém macia (cartão-pluma forrado de isopor) por meio de fita dupla-face.
- 3) Reforço do cartão-pluma com pedaços de isopor comum (não seriam “fincados” na imagem alfinetes, mas pregos, com espessura e comprimento maiores).
- 4) 12 pregos de mesmo tamanho (2,7 cm). foram cravados na fotografia, na parte correspondente ao meio das costas, com distância igual entre um e outro (1 cm). (Embora essa disposição tenha sido baseada na estrutura do esqueleto humano, não se trata de uma correspondência literal), como vemos no (Anexo 3).
- 5) Fotografia da “imagem-base” + interferência (18 cm X 13 cm).
- 6) Ampliação (83 cm X 59 cm).

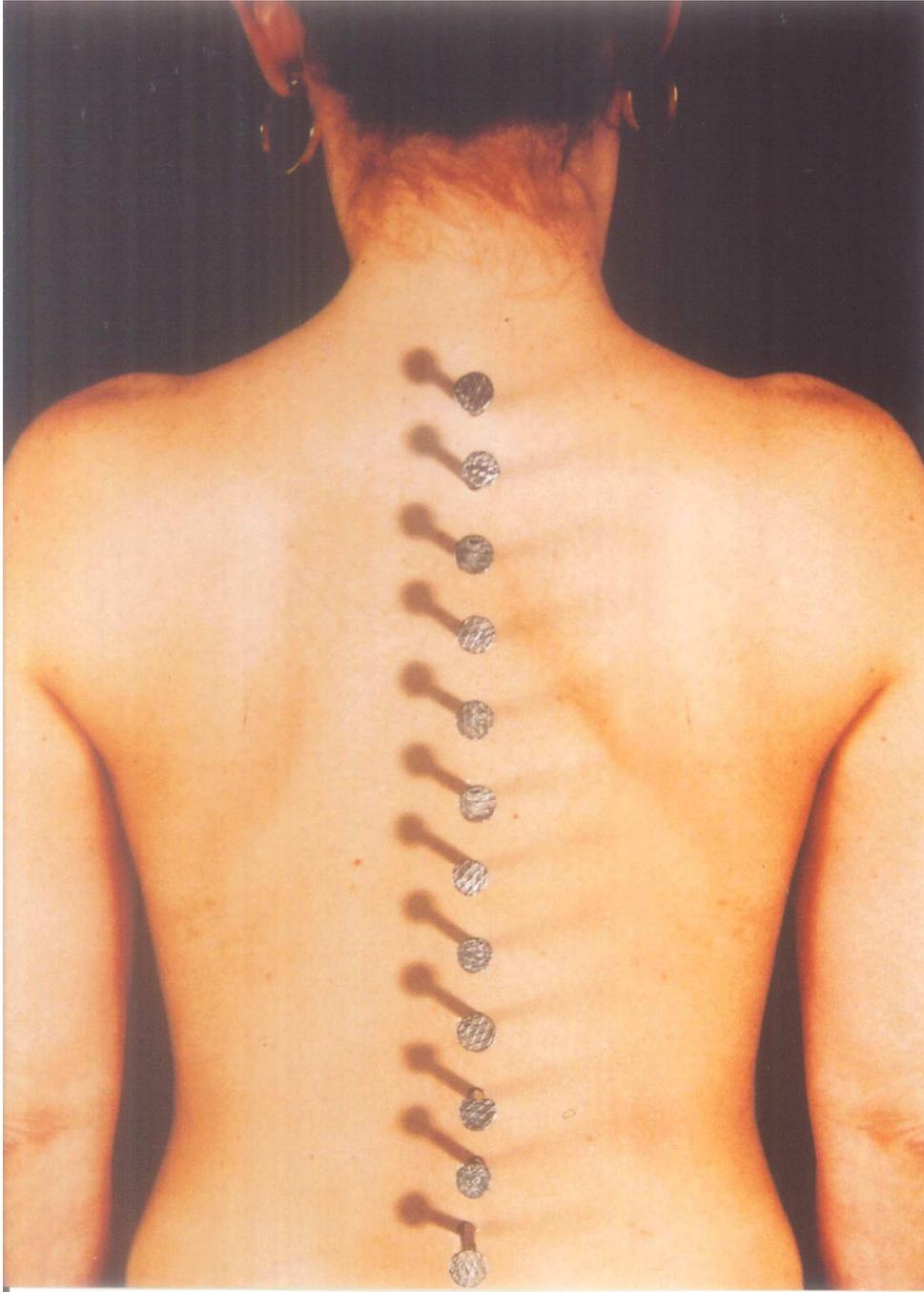


FIG. 38 – COLUNA, 2010. Imagem fotográfica. 83 x 59 cm. (Foto: Czamanski)

4.2.8 Caso Especifico 8 – SEM TÍTULO

A confecção da imagem SEM TÍTULO (**FIG. 39**), que mostra parte da fotografia do manequim de loja⁶³ (sua cópia em espuma de poliuretano) sobre a “imagem-base”, por meio de pregos, envolveu o seguinte processo:

- 1) Fotografia da cópia em poliuretano do manequim de loja, com o mesmo corte da “imagem-base”.
- 2) Recorte de parte da fotografia de manequim.
- 3) Fixação do recorte à imagem-base (montada com reforço de cartão-pluma e isopor), por meio de pregos.
- 4) Fotografia da interferência.
- 5) Ampliação.

⁶³ Ver capítulo 1.

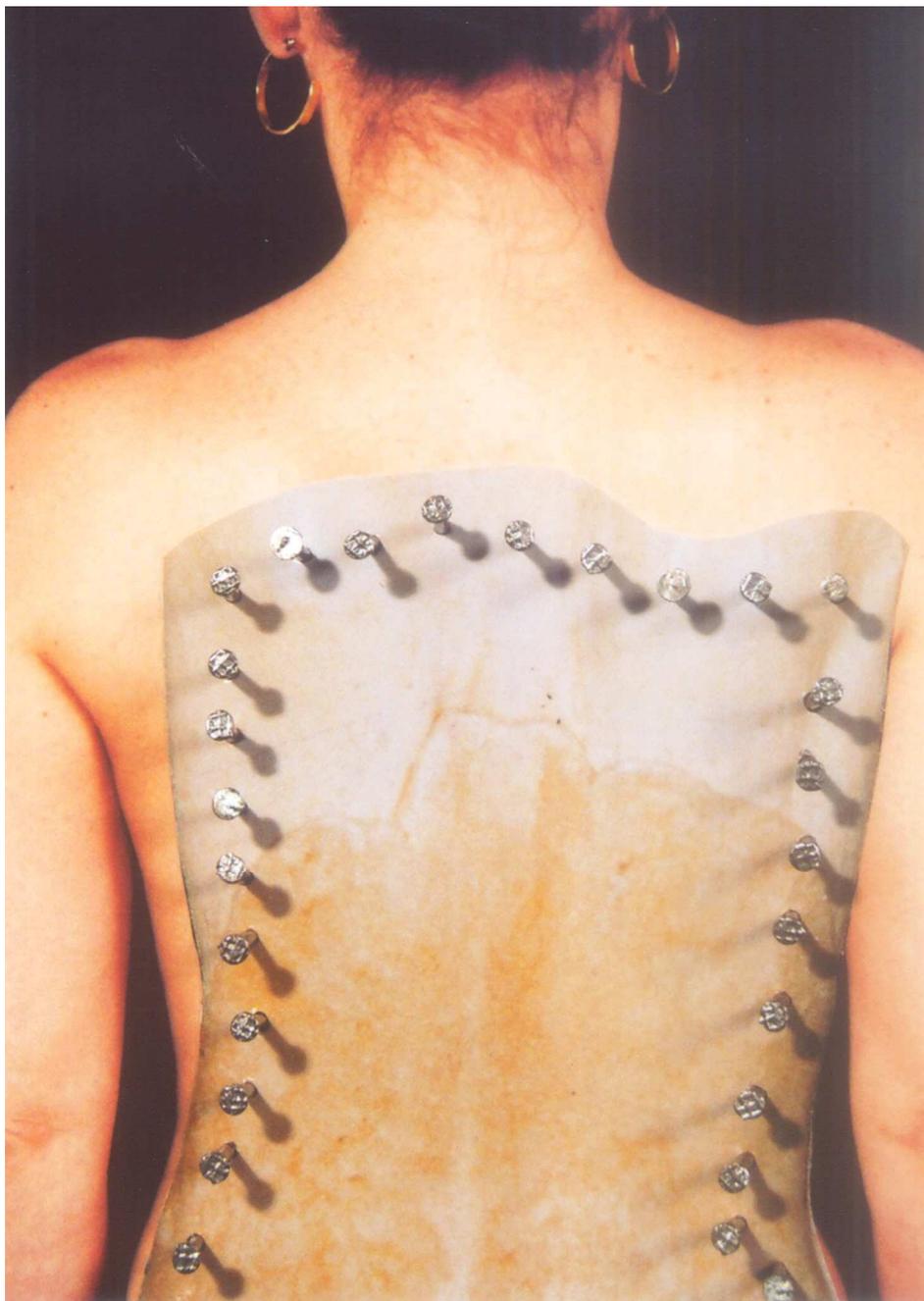


FIG. 39 – SEM TÍTULO, 2010. Imagem fotográfica. 83 x 59 cm. (Foto: Czamanski)

SEM TÍTULO dialoga com COLUNA e ambas dialogam com trabalhos tridimensionais, no contexto expositivo, visto a seguir.

4.3 Contexto Expositivo

Como, no momento em que escrevo, a data de minha banca e, por conseguinte, o espaço disponível na Pinacoteca do Instituto de Artes em tal data – está em suspenso, pois não foi definida, posso pensar em contexto expositivo somente a modo hipotético.

Conforme já coloquei, as imagens fotográficas receberam molduras. Todas estas imagens foram ampliadas em tamanho 83 cm X 59 cm, com exceção do tríptico QUADRO NEGRO, em tamanho 69 cm X 50 cm. Pensando neste momento no jogo entre horizontal, vertical e diagonal das imagens, penso que poderiam ser expostas em forma de um “L”, a imagem com o jogo da diagonal no ponto onde horizontal e vertical se tocam. Porém, como estas ampliações foram feitas pensando na fita métrica de 150 cm. Que aparece nas imagens, motivo pelo qual suas ampliações possuem, cada uma, 50 cm. De largura, expô-las-ei lado a lado, modo como as demais fotografias serão expostas. Ao pensar, porém, na questão do inflacionamento de imagens do atual contexto, conforme o indicado no texto de pesquisa, o próprio espaço expositivo pode contê-las de modo a gerar um ambiente claustrofóbico.

Algumas dessas imagens, conforme dito, foram pensadas em relação a trabalhos tridimensionais, em seu contexto expositivo. É o caso de DIREITO DE AVENTAL, do qual já falei, COLUNA e SEM TÍTULO, pensados em relação um com o outro, e ambas em relação aos trabalhos tridimensionais CABIDES e PELES II, respectivamente, montados em molduras tipo caixa, pintadas de branco (mesmo tipo de moldura do avental-objeto). As molduras de CABIDES e PELES II foram feitas de forma a permitir a retirada dos objetos, que nelas não estão fixos, mas suspensos por pregos. Isso permite que, a depender do espaço expositivo disponível, estes objetos poderão estar dentro de molduras (só parede) ou seu contrário (paredes e coluna).

Outros objetos tridimensionais⁶⁴ que fazem parte desta série, PELES I (gravuras em silicone branco), poderá ser exposta em mostruários (geralmente disponíveis em espaços expositivos), sobre tecido preto (velboa, muito semelhante a veludo); quanto a FOTOGRAVURAS, “livro” misturando fotografias e cópias em transparências de xilogravuras, providenciei uma estrutura junto a um arquiteto, em sua firma especializada em acrílico (onde foi feita também a caixa de luz para DIREITO DE AVENTAL).

⁶⁴ Identificados no 1º capítulo do texto.

Aqui termina a 2ª parte do texto, que tratou da IMAGEM, primeiramente vista em relação ao corpo, identificando questões de contemporâneo, a ele subordinando a Arte, trecho que obedeceu a uma certa cronologia a título meramente metodológico – sem o quê, no entanto, não há organização em um texto. Foram tratadas questões como o corpo do artista, a identidade e a apropriação, bem como artistas que operam com as mesmas por meio de suas obras, referenciais para meu próprio trabalho, visto por meio de casos específicos no segundo momento da 2ª parte do texto, que também falou um pouco da imagem fotográfica, não deixando de fora o contexto expositivo, visto hipoteticamente por motivos já mencionados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chego ao final deste trabalho pessoalmente cansativo, cujas dificuldades maiores concentram-se nas regras de formatação do texto, das quais não tenho conhecimento, por não utilizar o computador.

Quanto à pesquisa teórica, destaco os seguintes pontos:

✓ A ampla latitude do assunto principal (CORPO) tornou claro a relevância de privilegiar determinadas leituras, em detrimento de outras. Objetivando as artes visuais, optei por abordagens que contivessem seus elementos básicos: um tema, logicamente o corpo, visto como conceito ou ideia; uma técnica, que relacionei às técnicas corporais, pesquisa que inadvertidamente colaborou para a definição da ideia-diretriz; uma forma, através da qual o corpo, seja este representado, inventado ou apresentado, configura-se visualmente. Observo aqui que, por vezes, estas leituras prescindiram do uso da interdisciplinaridade.

✓ Uma gradativa substituição do sensível pelo visível, especialmente a partir do surgimento do capitalismo e da sociedade industrial, catalisadores tanto da fragmentação no modo como o corpo é percebido quanto pelas possibilidades infinitas de reprodução das imagens, o que a sociedade tecnológica conduz a níveis desumanos.

✓ A quantidade inacreditável de imagens a que a sociedade, como um todo, atualmente está exposta, problematiza o trabalho do artista visual, um fazedor de imagens, que muitas vezes volta-se para si, para sua imagem, para seu corpo.

A imagem de si é relacional ao olho do Outro.

Em meu trabalho prático, procurei levar em consideração a análise dos três professores durante a pré-banca – suas observações, seus apontamentos, suas sugestões. Penso que é um desafio para o aluno o de conseguir promover, a partir daí, uma síntese – uma obra nunca é feita de um único elemento.

Uma das coisas que se tornaram claras para mim, ponto que chamo atenção nesta conclusão por ter sido um dos fatores que me pesaram no momento de decidir prestar vestibular para esta faculdade, é que o trabalho de arte não é mais um trabalho que se faz sozinho, conforme entrevista dada por Jailton Moreira, mas um trabalho de equipe, que requer a participação e colaboração de várias pessoas,, profissionais, professores e autores, amigos e familiares, - feitos tal como este, coletivamente.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARTE Medieval. São Paulo: Martins Editora, 1962. (Enciclopédia da Civilização e da Arte, v. III).
- ARTE Nos Séculos. São Paulo: Abril Cultural, 1969-71. 7v.
- BASBAUM, Ricardo. Anos 2000 / 2002. In: **Caminhos do Contemporâneo – 1952 / 2002**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2002.
- BERARDI, Bem et. AL. (Orgs.). **Seminários Espetaculares**. Porto Alegre: Corag, 2002.
- BERNARD, Michel. **El Cuerpo**. Barcelona: Paidós, 1985.
- BRAWER, Rosen. **Makin Their Mark/Women Artists Move Into The ainstream, 1970-85**. Abbeville Press Publishes, 1989.
- BRESCIANI, Maria Stella (Org). **Palavras da Cidade(As)**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.
- BRUCE Nauman. **Madrid**: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1993. (catálogo)
- BULHÕES, Maria Amélia (Org).. **Memória em Caleidoscópio**: Artes Visuais no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas Para o Próximo Milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMINHOS do Contemporâneo – 1952 / 2002. Rio de janeiro: Paço Imperial, 2002.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). **Espaço N.O., Nervó Óptico**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. (Fala dos Artistas 2).
- CAUQUELIN, Anne. **A Arte Contemporânea**. Porto, Portugal: RÉ.S, s/d. (Coleção Cultura Geral).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CHIARELLI, Tadeu (Org.). **Apropriações/Coleções**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

COCCHIARALE, Fernando; MATESCO, Viviane (Org.). **Corpo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

COELHO, Teixeira. **Moderno Pós-Moderno**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

CONNOR, Steve. Cultura Pós-Moderna. **Introdução às Teorias do Contemporâneo**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

CORPO E IMAGEM. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de Artista** – O Vestuário na Obra de Arte. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: EDUSP, 2009.

COUTO, Edvaldo Souza; GOELLNER, Silvana Vilodre. (Orgs.). **Corpos Mutantes – ensaios sobre novas (d)eficiências corporais**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

DANTO, Arthur C. **A Transfiguração do Lugar-Comum**: uma filosofia de arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. São Paulo: Editora Escala, s/d. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal 10).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

_____. **O que Vemos**. O que nos Olha. São Paulo: Editora 34, 1998.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Formas e indeterminações nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, s/d.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGELMAN, Selda (Orgs.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

GAARDER, Jostein. **O Mundo de Sofia**: Romance da História da Filosofia. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GONÇALVES, Maria Augusta Salin. **Sentir, Pensar, Agir – Corporeidade e Educação**. Campinas, SP: Papirus, 1994. (Coleção Corpo e Motricidade)

GROSENICK, Uta. **Mujeres Artistas de Los Siglos XX y XXI**. Taschen, 2003.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972-1982.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HISTÓRIA Geral da Arte. **Pintura**. Espanha: Ediciones del Prado, set. 1995. v. I.

IDENTITY–And–Alterity. Figures of the Body 1895-1995. **46ª Bienal de Veneza** (catálogo). Venice: Marsilio Editori, 1995.

JANSON, H.W.; JANSON, Anthony F. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JEUDY, Henri-Pierre. **O Corpo como Objeto de Arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEAL, Ondina Fachel (Org.). **Corpo e Significado – Ensaios de Antropologia Social**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.

LUFT, Celso Pedro. **Minidicionário Luft**. São Paulo: Ática, 2007.

LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (Org.). **Corpo e Cultura**. São Paulo: Xamã: ECA-USP, 2001.

MACDONALD, Fiona. **Egípcios Antigos**. São Paulo: Moderna, 1996. (Coleção Desafios).

MAGALHAES, Ângela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. **Fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MELIM, Regina. **Performance na Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994**. Rio de Janeiro: Top Books, 1995.

NUNES, Thiane. **Configurações do Grotesco: da arte à publicidade**. Porto Alegre: Nova prova, 2002.

O FASCINANTE Mundo dos Perfumes. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 1998.

O LIVRO da Arte. Publi Folha, 2005

PEREC Georges. **Espèces d'espace**. Paris: Galilée, 1974.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O Corpo como Suporte da Arte**. Piercing, Implante, Escarificação, Tatuagem. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

POINSOT, Jean-Marc. **L'art exposé et ses recits autorisés**. Mamco, Genève: institut d'art contemporain & Art Edition, Villeurbanne, 1999.

REFLEXIO: Imagem Contemporânea na França. Porto Alegre: Santander Cultural, 2009.

SANTOS, Alexandre. **Singularidades em Expansão**. SINGULARIDADES: projetos de graduação em artes visuais 2008/1. Porto Alegre: Instituto de Artes / UFRGS, 2008, p. 4-5. folder.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone (Org.). **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra – o Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2008.

SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés (Org.). **Rosângela Rennó: Depoimento**. Belo Horizonte, MG: C / Arte, 2003.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

THOMAS, Karin. *Hasta Hoy*. **Estilos de las Artes Plásticas en el siglo XX**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.

TREVISAN, Armindo. **Como Appreciar a Arte: do Saber ao Sabor: uma Síntese Possível**. Porto Alegre: AGE, 2002.

VALLS, Álvaro L.M. **Estudos de Estética e Filosofia da Arte: numa perspectiva adorniana**. Porto Alegre: Editora da Universidade da UFRGS, 2002.

WALKER, John. **A Arte Desde o Pop**. Barcelona: Editorial Labor do Brasil S.A., 1977.

WALTHER, Ingo F. **A Arte do Século XX**. Taschen, 1999. 2 v.

WOLLHEIM, Richard. **As Idéias de Freud**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

WOOD, Paul et. al. **Modernismo em Disputa**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

BEAUD, Michel. **Arte da Tese**: como preparar e redigir uma tese de mestrado ou monografia ou qualquer outro trabalho universitário. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O Meio Como Ponto Zero**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

CATTANI, Icleia Borsa (Org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005. (Todas as artes).

CELANT, Germano. **Arte Povera**. Londres: Studio Visto, 1969.

CODO, Wanderley; SENNE, Wilson A. **O Que é Corpo(latria)?** Rio de Janeiro: Brasiliense, 1995.

COSTA, Cristina. **Questões de Arte**: a natureza do belo, da percepção e do prazer estético. São Paulo: Moderna, 1999. (Coleção polêmica)

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMPSEY, Amy. **Guia Enciclopédico de Arte Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DICIONÁRIO de Espanhol. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2002.

DICIONÁRIO Oxford escolar para estudantes brasileiros de inglês. University Press, 2001.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

FARIAS, Agnaldo. **Anish Kapoor**. São Paulo: Mag. Mais rede Cultural, 2006. (catálogo)

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas Anos 60-70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. **Gênero, Corpo, Conhecimento**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (Org.). **O Corpo Torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

MACCHIAVELLI, Marianita. **Body Art – Arte no Seu Corpo**. São Paulo: Globo, 2001.

MARITAIN, Jacque. **Introdução Geral à Filosofia**. Rio de Janeiro: AGIR, 1959.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MORAIS, Frederico. **Arte é o Que Eu e Você Chamamos Arte**: 801 definições sobre arte e o sistema de arte. Rio de Janeiro: Record, 2002.

NAZARIO, Luiz; FRANÇA, Patrícia (Orgs.). **Concepções Contemporâneas da Arte**. Belo Horizonte: Editora da UFRGS, 2006.

NIEMEYER, Anna Maria. Década de 90. In: **Caminhos do Contemporâneo – 1952-2002**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2002.

OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte**. São Paulo: Cultrix, 1968.

POZENATO, Kenia; GAUER, Mauriem. **Introdução a História da Arte**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001.

RAND, Harry. **Hundertwasser**. Taschen, 2007.

RESTANY, Pierre. Hundertwasser. **O Pintor-Rei das Cinco Peles**. Taschen, 2003.

RODRIGUES, Apoenan. **Tatuagem**. São Paulo: Terceiro Nome: Mostarda, 2006.

ROSA, Renato; PRESSER, Décio. **Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2000.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo. Cortez, 2000.

SILVEIRA, Paulo. A Página Violada. **Da ternúria à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

WEIMER, Günter (Org.). **A Arquitetura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

ZAMBONI, Sílvio. **A Pesquisa em Arte – um paralelo entre arte e ciência**. São Paulo: Autores Associados, 1998.

ZIELINSKI, Mônica (Org.). **Fronteiras**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

PERIÓDICOS

INVENÇÕES Fotográficas. **Zero Hora**. Porto Alegre: 24 de abril de 2009. Segundo Caderno, p. 4. Sem indicação de título, data ou tamanho.

PERSICHETTI, Simoneta. Jogo de Cenas. **Bravo!** São Paulo: Ano 7, n. 81. p. 94-5, jun. 2004.

PIMENTA, Edward. Baleias, Tubarões e Pratos Quebrados. **Bravo!** São Paulo, Ano 12, n. 150, p. 72-7, fev. 2010.

PIZA, Daniel. Depois da Festa **Bravo!** São Paulo, Ano 6, n. 64, p. 48-9, jan. 2003.

SANTOS, Alexandre. Singularidades em Expansão. **Singularidades**: projetos de graduação em artes visuais 2008/1. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2008, p. 4-5.

VERAS, Eduardo. Um Diagnóstico Contemporâneo. **Zero Hora**. Porto Alegre: 19 de maio de 2001. Segundo Caderno, p. 4.

ANEXO 1: Representação do corpo ou figura humana na História da Arte

PERÍODO	REPRESENTAÇÃO DA FIGURA HUMANA
Pré Histórico	Só aparece no neolítico, bastante abstraída: a cabeça nem chega a ser redonda, e é separada do corpo.
Mesopotâmico	Rigorosamente esquemática e simplificada; pupilas imensas e saltadas.
Egípcio	Lei da Frontalidade: ombros largos, cintura estreita, braços colados no corpo, pés e rosto de perfil, olhos de frente. Cânone: dedo maior da mão x 19.
Grego	Cânone: $7\frac{1}{2}$ cabeças. Rosto sem expressão, nariz reto, cabelos encaracolados. A posição do corpo muda conforme a época (Arcaico: frontalidade; Clássico: contraponto; Helenístico: escorço). Realismo, mas idealização.
Romano	Realismo, mas fidedignidade ao modelo. Cabeça erguida, olhar distante, cabelo colado em forma de capacete; as figuras exalam força e personalidade. Cânone: 8 cabeças.
Paleo-Cristão	Atarracada e achatada, cabeça enorme e desproporcional.
Bizantino	Figuras alongadas, magras, pés, mãos e cabeças pequenas; todos do mesmo tamanho, destacando-se por ordem hierárquica.
Românico	Figuras uniformes, altas e curvadas para a frente.
Gótico	Mais identificável; verticalidade e transcendência; volta gradual ao realismo.
Alto Renascimento	Retomada do modelo clássico grego, com duas diferenças: o “retrato psicológico” e a cor branca do mármore ⁶⁵ .
Maneirismo	A virtuosidade técnica gera figuras agitadas e rígidas, planejamentos pesados, cores ácidas e brilhantes em clima de irrealidade.
Barroco	Sensualidade e movimento; a linha curva e arredondada é claramente vista nos corpos das figuras femininas, um tanto gordas.
Rococó	Figuras elegantes e requintadas, com destaque para as sedas e rendilhados em cores suaves, quase translúcidas.
Neoclássico	Resgate do modelo greco-renascentista, de forma que não há novidades.
Romântico	Dinâmica e em movimento, em época que valoriza a emoção e o drama.
Realismo	O caráter naturalista parece dizer mais respeito aos temas – pessoas comuns retratadas em seu ambiente – do que ao tratamento da figura, que não raro beira o feio, o vulgar e o grotesco.
822 - 39	O surgimento da FOTOGRAFIA será de efeito decisivo para as mudanças na própria concepção de representação da figura, através da autonomia da Arte, durante o Modernismo (figura inventada) e junção Arte & Vida, nos anos 60 e 70, porta de entrada para a contemporaneidade (figura apresentada).

Fontes de consultadas:

ARTE nos Séculos. São Paulo: Abril Cultural, 1969-71. 7 v.;

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972-1982.

JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁶⁵ As esculturas gregas eram pintadas.

ANEXO 2: Espécie de espaço

ESPAÇO
 ESPAÇO LIVRE
 ESPAÇO FECHADO
 ESPAÇO INTERDITADO
 FALTA DE ESPAÇO
 ESPAÇO CONTADO
 ESPAÇO VERDE
 ESPAÇO VITAL
 ESPAÇO CRÍTICO
 POSIÇÃO NO ESPAÇO
 ESPAÇO DESCOBERTO
 DESCOBERTA DO ESPAÇO
 ESPAÇO OBLÍQUO
 ESPAÇO VIRGEM
 ESPAÇO EUCLIDIANO
 ESPAÇO AÉREO
 ESPAÇO CINZA
 ESPAÇO TORTO
 ESPAÇO DO SONHO
 BARRA DE ESPAÇO
 PASSEIOS NO ESPAÇO
 GEOMETRIA NO ESPAÇO
 OLHAR EM TORNO DO ESPAÇO
 ESPAÇO TEMPO
 ESPAÇO MEDIDO
 A CONQUISTA DO ESPAÇO
 ESPAÇO MORTO
 ESPAÇO DE UM INSTANTE
 ESPAÇO CELESTE
 ESPAÇO IMAGINÁRIO
 ESPAÇO NOCIVO
 ESPAÇO BRANCO
 ESPAÇO DE DENTRO
 O CAMINHANTE DO ESPAÇO
 ESPAÇO QUEBRADO
 ESPAÇO ORDENADO
 ESPAÇO VIVIDO
 ESPAÇO MOLE
 ESPAÇO DISPONÍVEL
 ESPAÇO PERCORRIDO
 ESPAÇO PLANO
 ESPAÇO TIPO
 ESPAÇO ENTORNO
 TOUR NO ESPAÇO
 NA BEIRA DO ESPAÇO
 ESPAÇO DE UMA MANHÃ
 OLHAR PERDIDO NO ESPAÇO
 OS GRANDES ESPAÇOS
 A EVOLUÇÃO DOS ESPAÇOS
 ESPAÇO SONORO
 ESPAÇO LITERÁRIO
 A ODISSÉIA DO ESPAÇO

Fonte: PEREC, Georges. *Espace d'espace*, Paris: Galillé (1974).

ANEXO 3: Figura Humana

