

Anti-ergonomias

do passado à actualidade: o percurso da
configuração do corpo

Benedita Carvalho Kendall
Licenciada em Artes plásticas – Pintura
Na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
1996

Dissertação apresentada à
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Mestrado em Práticas e Teorias do Desenho
2006

Orientada por
Maria de Fátima Lambert
Professora do Professora Coordenadora em “Estética e Educação”
Instituto Politécnico do Porto
Escola Superior de Educação

Ao Rui e ao João, por todo o apoio e compreensão e pelas coisas de que abdicaram para que fosse possível a concretização deste projecto.
Á minha orientadora, Maria de Fátima Lambert, pela confiança, paciência e disponibilidade, que sempre manifestou, durante a elaboração deste trabalho.

Anti-ergonomias

do passado à actualidade: o percurso da configuração do corpo

Índice:

0. Introdução	5
1. Percepção e cognição na representação do corpo	12
1.1. Desenhos do corpo.....	12
1.2. Desenhar o que se sabe ou o que se vê	20
1.3. Entre o pensar e o fazer.....	22
1.4. Acção do corpo e desenho com o corpo.....	25
1.5. Estereótipos e normas de linguagem	28
1.6. <i>Palimpsesto</i> e apropriação.....	30
2. Topografia das descontinuidades do corpo	32
3. Os conceitos sobre o corpo	49
3.1. Corpo comunitário.....	50
3.2. Corpo social	52
3.3. Corpos como agentes e alvos de poder	54
3.4. Corpo e encarnação	55
3.5. Corpo e identidade	57
3.6. Corpo-próprio	60
3.7. A multiplicidade do corpo	62
3.8. Fisicalidade e corporeidade.....	64
3.9. Corpo-com-órgãos e corpo-sem-órgãos	67
3.10. O lugar do corpo	71
3.11. Corpo e Alteridade.....	73
3.12. A cedência do corpo	74
4. Anatomias e morfologias do corpo desenhado	76
4.1. A Materialização do corpo no desenho	77
4.1.1. Os registos directos do corpo.....	80
4.1.2. A esquematização do corpo	81
4.1.3. A <i>mimesis</i>	83
4.1.4. Grafismos: da linha	86
4.1.5. O desenho e a mancha	88
4.1.6. Errar, procurar e vaguear.....	90
4.2. O retrato	92
4.2.1. <i>Vanitas</i>	94
4.3. auto-representação	96

4.3.1. Ao espelho	97
4.3.2. Reconhecimento e consciencialização do corpo	99
4.4. A figura-monstro.....	101
4.5. O corpo feminino	104
4.6. O corpo masculino	106
4.7. O corpo doente.....	109
5. Indícios sobre o corpo	111
5.1. Corpo grotesco	112
5.1.1. Abjecção do corpo.....	114
5.2. Corpo fragmento.....	115
5.3. Corpo invólucro	118
5.4. corpo ausente.....	123
5.4.1. Reserva e omissão	125
5.4.2. Vestígio e simulacro	126
5.5. Corpo protésico	127
6. <i>Anti-ergonomias</i>	133
6.1. O estado do corpo.....	135
6.2. Conceito de ergonomia	138
6.3. <i>Apropriação, assemblage e samplagem</i>	141
6.4. Transgressão no uso das extensões do corpo	143
6.5. Que anatomias se propõem para o corpo actual?	148
7. Conclusão	154
8. Bibliografia	161
9. Índice de imagens	171

0. Introdução

Este trabalho tem o objectivo de produzir uma reflexão em torno do desenho do corpo, tendo em vista a análise da criação dos seus simulacros, a fim de propor uma configuração para o corpo actual.

A nossa hipótese de trabalho parte do desenvolvimento do conceito de *anti-ergonomia*, como uma das possíveis anatomias a atribuir ao sujeito contemporâneo. Partindo de uma síntese entre os diversos corpos, que figuram como indícios durante o século XX¹, iremos propor um corpo que se enuncia através da incorporação da prótese e de componentes artificiais, no intuito de estabelecer conotações e construir identidades, dada a crise de afirmação em que o sujeito se encontra.

O corpo é um dos assuntos mais prementes do pensamento actual, fruto dos recentes contributos que a antropologia, a sociologia, a neurobiologia, a psicologia e a filosofia têm fornecido para o desenvolvimento deste tema. Podemos verificar que o corpo tem vindo também a ser amplamente analisado do ponto de vista artístico, principalmente desde o final da 2ª Guerra.

Enquanto que o período modernista corresponde a uma espécie de racionalização, que remeteu o corpo para o plano da abstracção, o período que se segue, desenvolve a sua estrutura a partir do seu reaparecimento.

O surgimento da *Performance* e *Body Art*, promoveram a valorização do corpo, que se encontrou de algum modo oculto durante o período do modernismo.

No final dos anos 50, o corpo surgiu como tema de debate ao nível de diferentes as áreas do conhecimento, em articulação às novas propostas artísticas que estabeleciam princípios divergentes dos modernistas, contribuindo para um regresso à abordagem do corpo.

Como iremos ver no desenvolvimento deste trabalho, o corpo que tinha sido rejeitado e desvalorizado, quando se operou a cisão entre o espírito e o corpo, que advém da filosofia grega e subjaz à tradição judaico-critã, designadamente nas concepções de Descartes, volta a emergir, no momento em que este pensamento é posto em causa.

Esta alteração provoca uma onda global de reacções com implicações sociais, políticas e culturais, que são despoletadas a todos os níveis e que abrem caminho ao estabelecimento de um sujeito novo: um homem de corpo e alma, cujas atitudes são fruto de implicações biológicas, que se encontra liberto de posturas e convencionalismos, cujas respostas são de origem somática e puncional e que apresenta uma vida dupla no seu inconsciente, que por vezes se exterioriza e o condiciona.

¹ Iremos identificar cinco indícios do corpo: o corpo grotesco, o corpo fragmento, o corpo invólucro, o corpo ausente e o corpo protésico.

O sujeito que se tinha como uma massa moldável a disciplinar e a inferir comportamentos, transforma-se num corpo somatizado e cheio de punções a libertar.

Todas estas situações contribuíram para o reconhecimento de um homem diferente do que até ai tinha sido descrito nos tratados científicos, filosóficos, pedagógicos, políticos e sociais.

Desde esse período, que a arte tem apresentado esse novo homem contribuindo para o desenvolvimento epistemológico da nossa época. O desenho do corpo passa a ter um papel fulcral na conformação e consolidação desse sujeito.

O desenho é um processo de representação eficaz, que permite uma abordagem experimental no estabelecimento da morfologia do homem renovado e liberto das antigas concepções positivistas.

Dado o carácter experimental e desvinculativo que o desenho apresenta, como processo e como operacionalização, tornou-se no laboratório de experimentação para configurar uma nova morfologia a este sujeito.

Foi-se esboçando uma nova identidade para o indivíduo, recorrendo à aplicação de um conjunto de pressupostos, que se foram estabelecendo como indícios sobre o corpo e que constituíram a base de trabalho que alguns autores desenvolveram.

O desenho é uma fonte de diagnóstico da realidade, apresentando as identidades do sujeito e a forma como a realidade é por ele concebida, nomeadamente através da análise da relação sujeito-objecto. Assim, o desenho, foi escolhido como campo de batalha das novas concepções epistemológicas, conformando o novo sujeito, depois de o ter revirado do avesso, invertido de pernas para o ar, exposto os seus órgãos, conformando novas fronteiras, abolindo os seus limites e vivificado na sua alma.

Este trabalho irá reflectir sobre o modo como o corpo se materializa no desenho. Para isso, iremos analisar o funcionamento do processo de percepção/representação do corpo, de forma a compreendermos como se estabeleceram os diversos códigos e sistemas de representação da figura humana.

Nessa fase, iremos apresentar um mapa cronológico das representações do corpo, tendo em vista uma catalogação dos estados do corpo que ao longo da história se foram estabelecendo. Aqui, a nossa intenção não é produzir uma análise histórica das morfologias do corpo, mas tentar relacionar estas configurações aos conceitos que foram tomando forma em cada época e cultura. Assim, iremos interrogar-nos sobre os corpos que constituem o nosso legado cultural, através de uma breve análise, tendo em vista a identificação de diversos conceitos que se vão enunciando, originando novos corpos e substituindo as suas configurações.

Torna-se então necessário fazer uma abordagem e apresentação dos conceitos sobre o corpo que o homem foi estabelecendo. Iremos apresentar vários capítulos onde são identificados alguns destes conceitos, operando no âmbito da antropologia, filosofia e sociologia.

Através desta análise, pretende-se, como hipótese de trabalho, estabelecer os conceitos que se encontram associados ao conjunto de imagens que foram apresentadas no mapa cronológico proposto anteriormente². Iremos produzir a análise destas concepções desde a concepção do corpo comunitário, até à consolidação do corpo-próprio e dos múltiplos corpos que a actualidade concebe.

Seguidamente iremos analisar como é que estes conceitos foram tomando forma na representação do corpo, como materialização das concepções vigentes.

Para começar, desenho do corpo podia ser entendido a partir de quatro modalidades de reconhecimento: são eles o corpo real, imaginário, idealizado e simbólico³. Estas modalidades podem estabelecer diferentes processos de apresentação do referente do corpo: a imitação, deformação/transformação, anulação/omissão, racionalização, idealização, experimentação/vivência.

Estas anatomias são fruto da consolidação de indícios sobre o corpo, sistematizações representacionais que os artistas optaram por realizar. Surgem desenhados cinco corpos diferentes que identificamos na arte contemporânea e iremos apresentá-los, descrevendo os seus antecedentes e conceptualizações.

Finalmente, iremos analisar o corpo que se desenha na actualidade, através da proposta a que chamamos *Anti-ergonomias*. Através deste conceito, iremos apresentar o estado do corpo actual e desenvolver conjecturas sobre a sua anatomia, propondo uma configuração que descende dos cinco corpos referidos no ponto anterior. Partindo do conceito de Ergonomia, iremos propor o estabelecimento de formas de comunicabilidade entre os corpos, de relacionamento com o mundo através da prótese e do artefacto tecnológico. Se dependemos dos utensílios para executarmos as mais básicas actividades de subsistência e se estes sofrem aperfeiçoamentos constantes no sentido de melhorar a sua eficácia e conforto de utilização, se os utilizamos mesmo para comunicar e identificar as nossas aspirações sociais, então o corpo da contemporaneidade é constituído pelo acrescento, pela prótese e pelo prolongamento das suas extensões. É sobre esta hipótese de trabalho que propomos o tema *Anti-Ergonomias*, à luz da obra de diversos artistas que operam a partir do conceito do corpo-protésico. Iremos propor que o corpo desenvolveu a capacidade para incorporar os artefactos que a cultura lhe forneceu e que estabelece as suas identidades através das conotações que veiculam, podendo, fragmentar-se, representar interiorizações de si próprio e mesmo desmaterializar-se em ausências que o enunciem.

² Estamos a referir-nos ao ponto 2 desta reflexão.

³ LAMBERT, Maria de Fátima, *Antropologia e Estética do corpo – a iconografia da figura*. Lição no âmbito das provas públicas para Professora Coordenadora e “Estética e Educação”, Instituto Politécnico do Porto, 19 de Junho 2000, s/pág.

Ao longo deste trabalho iremos confrontar a cultura do imaginário com a cultura da imagem⁴. Isto porque tentamos conceber uma sucessão e desdobramento evolutivo de todos os corpos que a história concebeu. Os sujeitos foram-se estabelecendo em função das alterações que os antecedentes sofreram, de modo a criar uma continuidade, onde os corpos são herdeiros uns dos outros. Não podemos isolar o corpo de hoje, sem compreender os seus antecedentes e o processo evolutivo que o configurou. Então, a configuração do sujeito produz-se a partir das morfologias que o antecederam, mas também a partir da cultura do imaginário, que cada sociedade lhe inferiu. O desenho do corpo surge da oposição entre estes dois factores, que entre si estabelecem as novas morfologias.

Ao aferir as configurações que o sujeito foi tomando, desenhámos as suas identidades. O desenho do corpo constrói identidades, que se estabelecem nas características da representação.

Desenho do corpo corresponde à construção de simulacros do sujeito. Estes simulacros são desenvolvidos com o objectivo de presentificar o corpo, eternizando-o e materializando-o. A elaboração dessas conformações parte da constatação da transitoriedade da vida, como uma sucessão de momentos efémeros que são abruptamente suspensos na morte; mas também configuram tentativas de compreender e captar o sujeito, dada a sua morfologia *informe*⁵.

De facto o desenho do corpo estabelece-se a partir da necessidade de eternizar o sujeito numa imagem, fazendo face à morte e de identificar as suas identidades, conformando a forma imprecisa com que ele se apresenta. É que o corpo desdobra-se em múltiplos e em diferentes apresentações de si. Oculta-se em personalidades e posturas vigentes, estabelece pontos de contacto com o mundo e com o *outro*, que o transcendem. O corpo é *informe* e ilimitado.

“A picture of the body is a picture of the soul”.⁶

O desenho do corpo propõe-se a identificar o sujeito, vivificando a sua alma. Essa representação procura uma análise aprofundada sobre o indivíduo, confrontando duas situações que se complementam, situando-se entre o *ter* corpo e *ser* corpo. A conformação figural que daqui surge, materializa o espírito na carne, enunciando as características *informes* do indivíduo.

O desenho do corpo adquire uma dimensão que nos permite aceder a conceptualizações ideológicas e epistemológicas sobre o homem.

⁴ Baseamo-nos na proposta de ALVES, Manuel Valente (Coord.), *Imagens Médicas – Fragmentos de uma História*, Porto Editora, Porto, 2001. p..21

⁵ Confrontar com VIDAL, Carlos, *O Corpo e a Forma: dois conceitos, o mesmo tema (Cindy Sherman / Arnulf Rainer)*. Porto: Mimesis, 2003. P.16

⁶ Veja-se a alusão a Wittgenstein em DANTO, Arthur C., *The body/ Body problem, Selected Essays*. California, The University of California Press, 1999. p. 198

“Através da figura humana presente na história das artes visuais e plásticas – bem como a sua pragmática nos domínios das Artes Performativas/Artes do Corpo – constatam-se as movimentações, as metamorfoses e as mutações infringidas, subjacentes aos conceitos que a sustentam, numa perspectiva complexificante e complementar que abrange as áreas científicas, artísticas e tecnológicas cúmplices”.

7

No desenho, a figuração e representação do corpo humano, configura sempre um conjunto de conotações psico-sociológicas e antropológicas que nos fornecem indícios sobre as concepções de cada época, lugar ou circunstância. O desenho de figura humana, em muitas situações, propõe estereótipos, ideais de beleza, concepções filosóficas e mesmo convenções morais sobre o indivíduo.

A figura humana, constitui um forte pretexto para a criação artística, apresentando o Homem na sua circunstância, enunciando as suas concepções, situando-o perante o mundo, localizando o seu espaço simbólico e social, denunciando as suas aspirações e conflitos. O que está em causa no desenho de figura é a natureza humana, posta a nu em grafismos e marcas expressivas, que reflectem não só uma anatomia física, como aspectos psicológicos e individuais, quer do modelo, como do artista.

De facto, quando nos questionamos sobre o propósito de actualmente as instituições de ensino artístico, continuarem a optar pela frequência de sessões de desenho de modelo, deparamos com algumas evidências.

Em primeiro lugar, devido ao facto da aprendizagem do desenho continuar a ser (cada vez mais) uma forte componente da formação artística: constitui uma ferramenta de trabalho que qualquer artista plástico que opere em qualquer âmbito, necessita dominar. Seguidamente, porque o desenho de figura humana permite em termos operativos, uma aproximação a todos os princípios do desenho: aprender a observar, adquirindo competências perceptivas, a proporcionar e dimensionar as formas, a modelar e estabelecer os volumes, bem como a conformar as formas, adquirindo competências operativas, tendo por objectivo o desenvolvimento de processos expressivos. Por último, porque permite uma aproximação a conceitos artísticos, que fornecem pontos de partida a desenvolver, ajudando a construir uma consciência crítica e abrindo possibilidades à intervenção, partindo de um pretexto para a expressão.

No desenvolvimento do texto, optamos por evitar a expressão “figura humana”, substituindo-a por “desenho do corpo”. Isto porque não vamos cingir-nos a apresentar apenas a dimensão figural do corpo, mas pretendemos incluir as suas enunciações e ausências. A expressão “desenho do corpo” irá ter aqui um significado mais

⁷ LAMBERT, Maria de Fátima - *Antropologia e Estética do corpo – a iconografia da figura*. Lição no âmbito das provas públicas para Professora Coordenadora e “Estética e Educação”, Instituto Politécnico do Porto, 19 de Junho 2000, s/pág. A análise deste texto serviu de certo modo como eixo estrutural para o desenvolvimento desta reflexão, funcionando como motivação e encontrando-se por vezes subjacente na análise de determinados conceitos.

alargado, pois a ideia de figuração delimitaria um pouco o âmbito deste trabalho. No desenho do corpo, pode acontecer do corpo não ser representado mas apresentado, ou pode mesmo ser sugerido sem se recorrer à simulação.

Iremos também propor, através da ideia subjacente nos desenhos do corpo, que estas representações não se concentrem apenas na análise da fisicalidade e aparência do corpo e que sejam aqui incluídas as representações do corpo imaginado, do corpo idealizado e do corpo simbólico. Os desenhos do corpo, apesar de se encontrarem "colados" à informação visual, materializam pensamentos e são concretizados a partir de acções e atitudes, que permanecerão registadas ou enunciadas nas configurações resultantes. Não é nossa intenção deixar de fora desta abordagem os desenhos com o corpo, ou o retrato psicológico, pois torna-se importante referir todas estas categorias do desenho como materializações possíveis relativamente ao sujeito.

O trabalho *Anti-ergonomias* é um projecto artístico. Aqui pretende-se reflectir sobre a construção das imagens do corpo, os conceitos sobre o sujeito que cada cultura propõe e os códigos de representação que se encontram na sua origem.

O desenho encontra-se na base de toda esta análise, apresentando-se como enunciado e como resposta em todas as questões que aqui são levantadas. Por isso, optamos por fazer acompanhar a maioria dos capítulos por imagens. No entanto, fazemos desde já a ressalva de que em muitas das situações não foi possível encontrar imagens de desenho e foram substituídas por outros *media* artísticos, servindo como instrumento elucidativo dos pressupostos apresentados ao longo do texto. Este facto prende-se com duas razões. Por um lado, durante muito tempo o desenho foi desconsiderado e mesmo tido como uma actividade menor ao serviço das artes visuais e não foi tido como prática artística. Por essa razão muitos desenhos se perderam, ou foram destruídos e não chegaram até nós. Por outro lado, existem muitos artistas cujas conceptualizações sobre o corpo e a sua representação/apresentação surgiram enunciados apenas através de outro *media*. É o caso da pintura e escultura, da performance e da vídeo arte, práticas que também desejamos ver incluídas no âmbito desta reflexão, pelo contributo que deram para configurar o desenho do corpo actual.

Embora não desejássemos levantar a polémica sobre os limites em que cada prática artística se circunscreve, por vezes apresentamos pinturas ou esculturas a enunciar desenhos do corpo. Neste aspecto pretendemos apenas apresentar estas práticas como produções decorrentes do desenho, o que nem sempre ocorre. Assim, recorreremos à apresentação de pinturas ou esculturas apenas no caso de não poderem ser substituídas por imagens de desenhos e em situações onde se possa facilmente compreender o desenho que aí se conforma. Não pretendemos conotar uma pintura ou escultura com

desenho, mas analisar, o que daí se enunciou como desenho propriamente dito.

Do mesmo modo, não vamos cingir-nos a categorizações. O âmbito desta reflexão parece-nos bastante abrangente para se circunscrever apenas às categorias de *obra sobre papel*,⁸ ou obras onde o *traço prevalece sobre a cor*.⁹ Embora reconheçamos a importância do estabelecimento de fronteiras e limites de cada topologia artística, optamos por ficar à margem desta discussão, sob pena de não sermos objectivos em relação aos nossos propósitos.

O projecto *Anti-ergonomias* é acima de tudo um projecto de desenho, pois procura uma aplicação prática de conceptualizações experimentais. Como todo o desenho, estabelece-se de acordo com um processo e uma procura. Não estão aqui enunciados conceitos estanque e delimitados, são apenas propostas sobre as quais temos alguma convicção.

Anti-ergonomias é uma tentativa para configurar o corpo do sujeito actual partindo do pressuposto de que, de uma maneira geral, o desenho do corpo se centra mais nos temas emergentes no seu tempo, do que em formalismos estéticos¹⁰.

⁸ Conforme a proposta museológica seguida por exemplo nos Estados Unidos.

⁹ Como propõe BENJAMIN, Walter, citado por MOLDER, Maria Filoména, *Materias Sensíveis*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999

¹⁰ MIRANDA, José Bragança, *Corpus, Visões do corpo na Colecção Berardo*, Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém, 10 de Outubro de 2003 a 14 de Março de 2004, p.19

1. Percepção e cognição na representação do corpo

Neste capítulo iremos abordar em primeiro lugar, algumas considerações sobre o desenho do corpo, considerando-o uma imagem especular onde o homem se revê, através da enunciação de identidades e de conceitos sobre si próprio. Deste modo, iremos compreender como se configura a figura humana no desenho, recorrendo a aproximações miméticas e demais conceptualizações, do ponto de vista do que se sabe ou do que se vê sobre o sujeito. Neste ponto iremos propor que o desenho do corpo assume sempre ambas as situações e que não existem desenhos baseados unicamente nas competências perceptivas, nem nas cognitivas do desenhador. Pois, o desenho do corpo apresenta sempre uma síntese entre as várias competências do desenho. Seguidamente abordaremos a questão do desenho como o produto da relação entre o pensar e o fazer. O desenho "materializa" um pensamento e permite uma relação quase imediata entre uma ideia e a sua concretização.

Ainda, iremos analisar o desenho do corpo do ponto de vista da acção, nomeadamente através da produção de registos directos do corpo e da gestualidade que se encontra na origem dos grafismos do desenho. Iremos considerar os registos directos de marcas produzidas pelo corpo como "desenhos do corpo", dada a enunciação de uma atitude, bem como de conceitos sobre o corpo.

Finalmente, analisar-se-á a questão do desenho do corpo se reinscrever, repetindo as imagens que a cultura produziu, através do palimpsesto.

1.1. Desenhos do corpo

"O desenho envolve uma atitude do desenhista (o que poderia ser chamado de *desígnio*) em relação à realidade: o desenhista pode desejar imitar a sua realidade sensível, transformá-la ou criar uma nova realidade com as características próprias da bidimensionalidade." ¹¹

Em primeiro lugar, o desenho corresponde a um conjunto de marcas inferidas num suporte, a partir de um determinado gesto, ou acção e com uma determinada intenção. Diremos que esta intenção é artística, pois assume um carácter que não se enquadra nas outras

¹¹ Origem Wikipédia, Artigo: Desenho, (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Desenho>), consulta efectuada no dia 23/09/2006

actividades produtivas do homem e a sua função é questionável¹². Pelo menos, assume uma função comunicativa, pois veicula mensagens a interpretar.

Em segundo lugar, o desenho envolve uma atitude decorrente do pensamento, colocando o desenhador, face à realidade.

A imagem do desenho dá a ver o real, constrói a realidade, não a reproduz, não se limita a repeti-lo. É um dispositivo que dá a ver¹³.

“A arte espelha realmente o espectador e não a vida”¹⁴. A arte não é a imitação da vida. A arte centra-se antes no espectador, ou seja no homem. É verdade que para alguns autores, a arte devia seguir um caminho paralelo à natureza, tomando-a como ponto de partida para a representação. Este pressuposto também vigorou para o desenho, depositando todas as expectativas em relação ao desenvolvimento da observação e das competências perceptivas do desenhador. No entanto, sempre houve um espaço para a expressão, emoção e cognição, mesmo nos casos dos desenhos que apresentam maior verosimilhança e qualidades miméticas¹⁵. Na nossa opinião, o desenho sempre se serviu da natureza como um pretexto e não como um fim artístico.

O mesmo se passa em relação ao desenho do corpo. O corpo redesenha o lugar do espectador através de sucessivas mutações no espaço da representação. O homem apresenta as suas múltiplas feições no desenho do corpo, reconfigurando-se em imagem transitória de si próprio. As suas morfologias são alternativas e mudam em conjunto com os conceitos, identidades e condição.

O desenho do corpo identifica identidades, descodifica os conceitos que o homem tem de si próprio. O desenho do corpo não tem intenção de produzir um espelhamento narcisista da figura humana. Ele funciona como uma imagem especular onde o reflexo permite um reconhecimento do que é ser corpo. Ou melhor, um re-conhecimento, um conhecimento duplo, do que é ser corpo e torna-lo presente ao *outro*¹⁶. Assim, o desenho do corpo implica competências cognitivas e comunicativas, que se adicionam às competências expressiva, emotiva e perceptiva próprias do desenho¹⁷.

O desenho do corpo é uma imagem especular, onde o homem se revê. Ele assume-se como um reflexo. Mas este reflexo não imite uma imagem “real” do corpo. Não o observa detendo-se apenas na informação proveniente dos dados sensíveis, mas consiste na imagem

¹² “Toda a arte é perfeitamente inútil. A única desculpa para se fazer uma coisa inútil, é ser objecto de uma intensa admiração.” WILDE, Oscar, *O retrato de Dorian Grey*, Relógio D`Água Editores, Lisboa, 1998, p. 3

¹³ Para maior aprofundamento, veja-se o texto CASCAIS, António Fernando, *Entrar pelos olhos dentro, A cultura visual na medicina*, Revista Comunicação e Linguagens, Lisboa, nº33, Junho de 2004 p.147

¹⁴ WILDE, Oscar, *O retrato de Dorian Grey*, Lisboa, Relógio D`Água Editores, 1998, Pág 4

¹⁵ Este aspecto será mais à frente analisado no desenvolvimento deste trabalho, num capítulo dedicado à *mimesis*. p. 85

¹⁶ Entenda-se o *outro*, como o espectador/observador/fruidor

¹⁷ VIEIRA, Joaquim Pinto, “Desenho e projecto”, Comunicação no Mestrado de Desenho da Faculdade Belas Artes da Universidade do Porto, Novembro de 2004

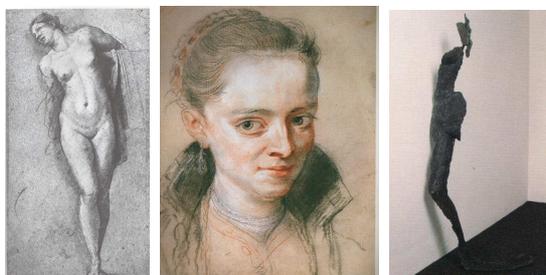
de uma experiência que não é prefigurada. Esta é uma imagem virtual, como todas as imagens especulares.

O desenho do corpo corresponde a um “estar em vez de”, a uma substituição, à criação de simulacros. Trata-se de um simulacro complexo, que funciona como uma imagem especular. É uma representação. Mesmo quando se procura uma aproximação mimética¹⁸, o desenho assume-se diferente da realidade. Corresponde a uma conceptualização da realidade.

Assim, os simulacros do corpo têm a intenção de o presentificar e de o materializar, uma vez que a sua forma é *informe*¹⁹. O corpo é informe porque não é totalmente entendido através do que é apenas visível. Ele não se circunscreve apenas nos seus limites, na aparência. Então os seus simulacros não se detêm apenas na sua figura e têm a intenção de investigar as suas extensões e interiorizações.

O desenho do corpo perscruta sob os níveis e “camadas” que constituem a identidade humana, criando novos “véus”, complexificando a directividade das imagens²⁰.

Assim, os desenhos do corpo, são aqui entendidos num sentido lato, correspondendo à criação de simulacros do corpo, que o desenho configurou. Aqui se incluem: o desenho de figura humana, os registos directos do corpo em diversos suportes (desenho com o corpo) e os simulacros do desenho que o evidenciam, sem se deterem apenas na sua aparência.



Sebastiano del Piombo, nu feminino (c.1485-1547) carvão sobre papel, 35x18 cm, Museu do Louvre, Paris

Pieter Paul Rubens, “Retrato de Suzanne Fourment”, 1625,

carvão, pastel branco, sanguínea e aguada, 34x26 cm, Albertina Museum, Viena

Giuseppe Penone, “Gesto vegetale con foglia” 1981, bronze, 150x60 cm, Galleria Christian Stein

Para identificação das questões que se levantam no desenho do corpo, iremos analisar três tópicos essenciais. Aqui, a representação

¹⁸ Iremos desenvolver este assunto no capítulo “materialização do corpo” no ponto “a *mimésis*”, apresentando a *mimesis* como um pressuposto possível para a representação, “imitando” a realidade e como um sistema de produção de espelhamentos. p.85

¹⁹ Veja-se a proposta de VIDAL, Carlos, *O corpo e a forma: dois conceitos, o mesmo tema (Cindy Sherman e Arnulf Rainer)*, Porto, Mimesis, 2003. p. 16

²⁰ Para maior aprofundamento do assunto, confrontar com MIRANDA, José Bragança, *Corpus, Visões do corpo na Coleção Berardo*, Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém, 10 de Outubro de 2003 a 14 de Março de 2004, p.43

do corpo pressupõe: por um lado a forma, que é tida como proveniente de uma natureza informe, a integração de uma representação da morte e finalmente, a construção duma identidade. Em primeiro lugar, como já foi referido, a forma do corpo não se configura nos seus limites, no seu contorno. No nosso tempo, o corpo foi desagregado fisicamente, transformou-se em conceito²¹. Esta situação condicionou que a sua forma se tornasse *informe*, incontornável, sem fronteiras. Em parte, isto também se deve ao esgotamento de simulacros que a arte foi evidenciando. Agora o corpo não se cola a uma forma, tornou-se imaterial.



P. Picasso, "Nu dans un fauteuil", 1972, caneta sobre papel
Joseph Beuys, "Swan Woman", 1958, 29x20 cm, Coleção Privada
Jim Dine, "The red glove" 1975-1976, Pastel, carvão e aguarela sobre papel,
Coleção Paul Sternberg, Ilionois
Richard Hambleton, *Sem título*, Tinta de água na parede, 1982, Cidade de Nova Iorque

Esta tendência para a imaterialidade no corpo deve-se à existência da alma que o *vivifica*. O corpo é o lugar da alma. É uma entidade metamórfica, que se agrega através de uma condenação relacional: o sentimento amoroso.

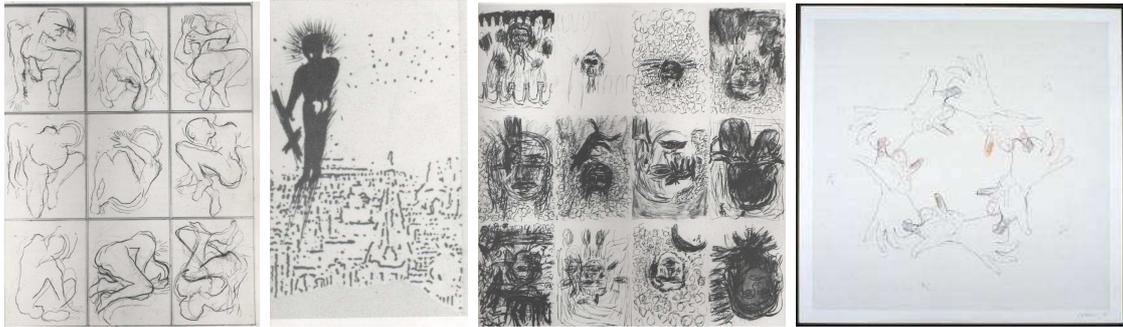
Por outro lado, a representação do corpo pressupõe também a representação de um sinal da morte. Não no sentido ilustrativo, mas através de uma enunciação. Esta enunciação pode surgir através de uma ausência, uma omissão, ou através do confronto com a condição humana, com a transitoriedade da vida e com a doença.

Por ultimo, o desenho do corpo pressupõe a construção de identidades, conotando o homem com os conceitos que tem de si mesmo. O desenho do corpo categoriza o homem, em termos de género, sócio-culturalmente e ideológica e moralmente.

A atitude de quem desenha o corpo é de perscrutação, codificando identidades e alteridades. O seu *desígnio*, é desvendar-se ao desvendar o *outro*. Hoje, o desenhador do corpo desvenda o sujeito através do recurso ao seu próprio mito. Pois os simulacros fundam-se em mitos pessoais²².

²¹ Este aspecto será mais à frente analisado, durante o desenvolvimento deste trabalho.

²² Veja-se MIRANDA, José Bragança, *Corpus, Visões do corpo na Coleção Berardo*, Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém, 10 de Outubro de 2003 a 14 de Março de 2004, p.43



Sue Arowsmith, "9 acidentes", 1984, 9 painéis, carvão sobre papel, 100x80 cm cada, Coleção Privada

Enzo Cucchi,, sem título, 1985, craion preto sobre papel, 10x6 cm, Coleção Privada

Baselitz, "Kampmotive III", 1981, carvão sobre papel, 100x70 cm, Kunstmuseum, Die Offentliche Kunstsammlung, Basel

Bruce Nauman, sem título, serigrafia, 81x82 cm,
http://www.artcyclopedia.com/artists/nauman_bruce.html

Mas o desenho é a cima de tudo um registo, uma marca. Marca produzida pelo corpo, ou pela sua acção. Então o desenho implica sempre o corpo²³.

O desenho está intimamente ligado ao corpo. Para além de resultar da sua acção e gestualidade, o desenho encontra-se histórica e culturalmente "colado" ao corpo. Esta afirmação, embora que metafórica, pretende traduzir a extraordinária importância que o ensino artístico atribuiu e ainda atribui, ao desenho do corpo (Desenho de Figura Humana). Na verdade, a aprendizagem nas várias áreas artísticas, passa imprescindivelmente por esta aprendizagem. Esta situação deve-se, por um lado, ao desenho do corpo ser passível de reunir todas as competências do desenho. Por outro, por perscrutar identidades, por enunciar conceitos sobre o homem e por possibilitar ao indivíduo o desenvolvimento de uma espécie de auto-conhecimento, tão desejada e desejável num artista. Tentando sintetizar um pouco, o desenho do corpo, parte da informação fornecida pela percepção e reequaciona-a, relacionando-a com os conceitos vigentes sobre o homem e com as imagens do homem que a história produziu e que tomamos como representações possíveis do ser humano.

"O "corpo" pertence ao conjunto de categorias mais persistentes na cultura ocidental. Fundamentalmente porque ele suporta, pela aparente evidência, todas as grandes questões que nos configuraram e permitiram que nós nos inventássemos, nos esquecêssemos e nos tornássemos a inventar na categoria mais radical que parecia definir a nossa humanidade".²⁴

²³ A distinção entre desenho do corpo e desenho com o corpo, será alvo de análise mais à frente, no desenvolvimento deste trabalho. No entanto, refere-se que iremos incluir no desenho do corpo, o desenho produzido através do registo directo do corpo. Optamos por esta situação dado o carácter de enunciação de uma atitude do corpo que a produção destes registos evidenciam.

²⁴ TUCHERMAN, Ieda, *Breve História do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega, 1999, p.19

A condição humana, encontra-se enunciada no desenho do corpo. Este registo irá sempre colocar o homem perante a transitoriedade da vida, face a face com a evidencia da morte, através de uma tentativa de eternizar um momento, fixando um gesto ou expressão, imortalizando um rosto.

“[O desenho do corpo] ocupa o momento da passagem do concreto vivo, para a abstracção da morte”.²⁵

O esquema corporal concebido em cada contexto sócio-cultural, indicia um conjunto de pressupostos correspondentes aos conceitos epistemológicos vigentes, conformando identidades do sujeito. Este trabalho parte do pressuposto de que a representação da figura humana conceptualiza ideias provenientes das várias áreas do conhecimento, propondo formas de *ter* e de *ser* corpo assumidas pelas diferentes sociedades em todas as épocas. No fundo, é nossa convicção de que a arte se centra mais nos assuntos prementes do seu tempo, do que em problemas de ordem estética e formal ²⁶. Assim, compreendemos as diferentes representações do corpo como válidas, quer se tratem de aproximações que apresentam preocupações miméticas, quer se tratem de situações onde se pretende uma aproximação conceptual.



Avigdor Arikha, “auto-retrato gritando”, grafite sobre papel, 76x56 cm, 1980;
Colecção Privada

Sigmar Polke, “Why can´t I stop smoking”, grafite sobre papel, 29 x21 cm; Colecção Privada
David Hockney, “Celia in black slip”, lápis de cor sobre papel, 50x65 cm, 1973;
Colecção Privada

Robert Longo, sem título, carvão e grafite sobre papel, 274x152 cm, Colecção Privada

O desenho do corpo, confere-lhe uma figuração, ou seja, tem por objectivo a representação do corpo do ser humano, apresentando-o por intermédio dos mais variados *media*.

²⁵ MOLDER, Jorge (coord.), *Mass and empathy – Antony gormley*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 24

²⁶ Confrontar com MIRANDA, José Bragança, *Corpus, Visões do corpo na Colecção Berardo*, Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém, 10 de Outubro de 2003 a 14 de Março de 2004, p.19

O desenho de figura humana procura uma aproximação por semelhança com a estrutura e volumetria do corpo humano, de modo a permitir a sua identificação. Normalmente, o desenho de figura humana procura a identificação com um modelo, aproximando-se da individualização dos seus aspectos mais característicos²⁷, mas nem sempre isto ocorre. Por vezes, o desenho de figura humana pode ser concretizado de memória, ou sem esta intenção. O desenhador, pode propor uma configuração do corpo humano muito generalizada, que não pretenda identificar um modelo especificamente, mas que se aplique à identificação do ser humano sem particularizar. Aqui, o desenhador não vai recorrer ao desenho de observação, mas vai concretizar a sua figura através de conceitos concebidos sobre o corpo. Assim, a imagem produzida irá ser de natureza conceptual. Porque o desenho do corpo pode ser produzido através da redução formal, através de conceptualizações que o transformem numa configuração abstracta.

O desenho de figura humana, foi sofrendo adaptações e apropriações ao longo da história, tendo por base, uma melhor adaptação aos modelos e conceitos vigentes sobre o corpo. Assim, pressupõe, por um lado, critérios de semelhança com a realidade observada, por outro, uma aproximação ideológica, moral e etimológica, aos conceitos que cada cultura propõe.

Durante muito tempo, algumas manifestações artísticas foram tidas como dificuldades de figuração, como erros decorrentes de um padrão de desenvolvimento atrasado. Estas manifestações eram tidas como inferiores e nem sequer eram considerados os seus propósitos artísticos. Eram tentativas falhadas, ensaios inacabados, que não correspondiam ao nível operativo exigido, nem às competências preceptivas que se tinham sido instituídas. A apreciação das manifestações artísticas pressupunha que estas competências seriam as únicas susceptíveis de conferir valor à obra de arte, deixando para segundo plano, as competências cognitiva e expressiva da representação.²⁸

Apenas quando, pela mão de alguns artistas e críticos, se “descobriu” a Arte pré-clássica, se ponderou a importância dos aspectos conceptuais, a síntese abstratizante destas obras e o nível expressivo destas representações.

Hoje, ficamos perplexos perante a capacidade em recorrer e transpor conceitos que a arte primitiva indicia e perante a capacidade de abstracção e conceptualização que estas obras propõem.

Mas a representação da figura humana, foi-se aos poucos ancorando às competências perceptivas do desenho, enveredando por uma aproximação por analogia, mimética. O corpo foi-se conformando em

²⁷ Iremos desenvolver a esta questão mais à frente num capítulo próprio dedicado ao retrato p. 94

²⁸ VIEIRA, Joaquim Pinto, “Desenho e projecto”, Comunicação no Mestrado de Desenho da Fac. Belas Artes da Universidade do Porto, Novembro de 2004

poses estereotipadas e rígidas, tomando volume e apresentando-se em movimento, agindo no espaço, actuando de acordo com normas, despindo-se ou envergando as vestes mais sugestivas de propor conotações sociais. Aos poucos o corpo foi assumindo uma individualidade, um rosto particular, foi-se caracterizando e caracterizando o seu interior, a sua alma ou psique. A sua representação foi alternando caminhos entre a materialização da fisicalidade e a desmaterialização etérea das figuras da corporeidade. A figura humana, ao longo da história foi configurada em signos, foi esvaziada em moldes repetidos, foi conceptualizada em esquemas, foi deformada em poses impossíveis, foi expressa no grotesco da caricatura ou fragmentada em vigorosas pinceladas. Foi moldada por ideais, ou revirada do avesso, expondo a sua carne e o seu interior. Foram estabelecidas as suas proporções ideais, foi geometrizada, foi analisada a sua antropometria e transposta para padrões. Foram estabelecidos os seus contornos e forma preferencial de incidência lumínica, a fim assegurar uma configuração ideal.

Foi estudada a sua pose, configurando estereótipos e modelos comportamentais. Generalizaram-se posturas e actuações preferenciais. O corpo foi assumindo o seu enquadramento social, mostrando a forma como inculcou actuações e expectativas. O desenho de figura humana foi configurando os mecanismos de poder vigentes.

O desenho do corpo, indicia a escolha de uma pose, ou pelo menos, com a selecção de um ponto de observação, focalizando os aspectos que se deseja analisar através do desenho. Esta selecção de posturas, quer em relação ao modelo, como em relação ao desenhador, tem por base critérios que propõem conceitos morais, ideológicos e epistemológicos sobre o ser humano, conotando-o com ideais de beleza e com actuações do corpo assumidas no seio das várias culturas e não apenas a focalização nos aspectos denotativos da imagem.

Existe uma correspondência permanente entre gesto e expressão e entre expressão e alma, de modo que a cada função espiritual responde uma função do corpo, a cada grande função do corpo, corresponde um acto espiritual. As almas estão agora á superfície do corpo, nos gestos, nos movimentos á flor da pele, em particular no rosto. "É absolutamente óbvio que o corpo tem uma forma e expressão próprias" refere Aristóteles no seu texto *De Anima*²⁹, a proposto da solidariedade entre a alma e o corpo.

Hoje, a natureza do homem encontra-se transfigurada, apontando para uma "natureza artificial". A produção de artefactos que funcionam como extensões, das quais fazemos depender quase a própria sobrevivência, adereços capazes de suscitar conotações sócio-culturais, tem vindo a alterar a auto-imagem do homem. A sua

²⁹ ARISTÓTELES, *De Anima*, São Paulo, Edições 34, 2006

representação identifica-se com estas próteses que o seu corpo apropriou, como hibridizações que lhe foram acrescentadas. Como conclusão, poderíamos resumir que a percepção artística do corpo humano nunca pressupõe apenas a representação visual ³⁰, como se vai analisar seguidamente no desenvolvimentos deste trabalho.

1.2. Desenhar o que se sabe ou o que se vê

O desenho do corpo parte sempre da informação proveniente dos dados dos sentidos, para produzir uma imagem que espelhe o homem. Verificamos esta situação presente nas abstracções pré-históricas, ou no desenho infantil. Por mais conceptual³¹ que seja o desenho do corpo, apresenta sempre reminiscências perceptivas, da sua estrutura e volumetria, ou das suas texturas e organização estrutural. Pensamos que o contrário também é válido, pois o desenho do corpo enuncia sempre a condição humana, tendo por base a enunciação de conceitos do homem sobre si próprio. Assim, não podemos conceber um desenho do corpo "a frio", que tenha sido elaborado tendo por ponto de partida apenas os dados perceptivos, onde o executante "desligou" as competências da cognição, emoção e expressão próprias do desenho.

O desenho do corpo, na nossa opinião, nunca se pode abster de ser desenvolvido a partir da conjugação de duas competências essenciais do desenho: a perceptiva e a cognitiva. Assim, enuncia sempre características denotativas e conotativas da imagem.

A imagem plástica apresenta marcas denotativas e marcas conotativas. Quando pensamos nos seus elementos denotativos, associamos aos aspectos funcionais da configuração do signo, isto é, as características essenciais que permitem uma leitura e identificação ao referente. Quando nos referimos aos aspectos conotativos, referimo-nos aos rasgos semânticos, aos recursos sintácticos que se estabelecem entre signos, aos rasgos presentes que não são de origem morfológica³².

Quando nos detemos no corpo, as marcas denotativas correspondem à sua estrutura e organização (verticalidade, simetria), aos elementos que compõe este esquema (cabeça, tronco, membros, pormenores do rosto), volumetria e texturas. Estas marcas configuram a sua fisicalidade.

³⁰ Veja-se LUGLI, Adalgisa, *Imprints of Body and Mind*, In *Identity and Alterity, Figures of the body 1895/1995*, La Bienal di Venezia, Marsilio Editori, Venice, 1995. p. 509

³¹ Fazemos aqui a distinção entre uma imagem conceptual e perceptual, sendo que consideramos a perceptual como configurada tendo por base a informação perceptual e a conceptual, parte de uma conceptualização, ou se quisermos, abstracção.

³² Confrontar com GOMBRICH, E., *The use of images*, London, Phaidon Press, 1999

Quanto aos aspectos conotativos da imagem do corpo, muito há a referir em relação à construção de identidades, de representações sociais, de posturas morais, de arquétipos de beleza, de expressões corporais, da géstica utilizada, dos adornos e vestes escolhidas para apresentar um indivíduo.

Para analisarmos a questão da representação do corpo, iremos apresentar os conceitos de Arnheim³³, Gombrich³⁴ e Goodman³⁵, que clarificam o processo Percepção-Representação.

Para Rudolf Arnheim, a representação pressupõe, o que ele denomina de abstracção perceptual. Os mecanismos da percepção fornecem-nos a informação sobre os perceptos já dividida em categorias. Deste modo, o que nós retemos é já uma interpretação bastante simplificada sobre os objectos. Assim, a representação tem um princípio conceptual, por isso abstracto.

Para Ernst Gombrich, a representação processa-se por substituição, onde as características denotativas da forma se baseiam em características que as substituem em termos funcionais³⁶.

Nelson Goodman, aponta para a representação enquanto convenção cultural preestabelecida, onde a "legibilidade" depende dos aspectos denotativos da forma, que nos são fornecidos através do seu carácter simbólico.

Assim, na passagem do significado ao significante, pode ser conseguida através de:

- Da analogia, o que pressupõe uma identificação com o referente, que pode não ser formal, mas estrutural (Abstracção perceptual)
- Por substituição, das características denotativas do referente, encontrando uma identificação funcional
- Através de convenções culturais preestabelecidas, que legitimam uma leitura iconográfica.

A evolução do pensamento condicionou a evolução da representação. Podemos entender o desenho como algo do domínio mental, pois traduz um pensamento. O desenho corresponde a um processo de pensar e assume competências cognitivas³⁷. O desenho tem por base a ideia de espelhar a realidade, de materializar a forma como ela se nos apresenta. Este processo que recorre à elaboração de representações especulares, traduz a forma como compreendemos a realidade, ou seja, a forma como a pensamos. Esta representação

³³ ARNHEIM, Rudolf, *La pensée Visuelle*, Paris, Flammarion, 1976

³⁴ GOMBRICH, Ernst, *The use of images*, London, Phaidon Press, 1999

³⁵ GOODMAN, Nelson, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1976

³⁶ GOMBRICH, Ernst., *The use of images*, London, Phaidon Press, 1999. Apresenta-nos o exemplo do divertimento infantil do "cavalo de pau", que é produzido através de uma substituição, apresentando a função de poder ser cavalgado comparável ao cavalo.

³⁷ VIEIRA, Joaquim Pinto, "Desenho e projecto", Comunicação no Mestrado de Desenho da Fac. Belas Artes da Universidade do Porto, Novembro de 2004

pode aproximar-se da forma como a vemos (O olho que guia a mão de Leonardo), da forma como a sentimos, ou da forma como a pensamos. Estão aqui apresentadas as várias competências do desenho: perceptiva, emotiva, expressiva, intuitiva, cognitiva, informativa e operativa³⁸.

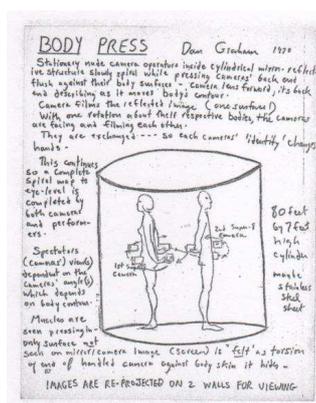
No caso do desenho do corpo, esta imagem irá funcionar como um espelhamento, onde o homem se contempla e identifica. Esta situação implica forçosamente que o desenho seja resultante de uma construção mental, pois a construção de identidades corresponde a um processo de criação de conceptualizações.

Em suma, propomos que o desenho do corpo designe ao mesmo tempo, uma aproximação perceptual e conceptual. Ou seja, que se situe sempre irremediavelmente entre o que se sabe e o que se vê, condenado à enunciação de conceptualizações, através de marcas perceptuais da imagem do corpo.

1.3. Entre o pensar e o fazer

O desenho corresponde à coincidência entre o pensar e o fazer. O desenho situa-se entre a ideia e a concretização. É uma actividade que apresenta a dialéctica entre o objecto e a ideia ou seja, é pensamento.

A capacidade do desenho se situar entre o pensar e o fazer, fazem dele um processo muito mais imediato de materialização de ideias e de experimentação da aplicação de conceitos, do que outras tipologias artísticas.



Dam Graham, *Body Press*, desenho preparatório de performance, 1970, tinta sobre papel
Dam Graham, *Body Press*, 1970/72, dois filmes de 16 mm, cor, 20 min (cada)

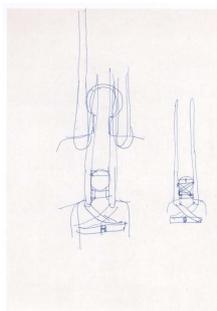
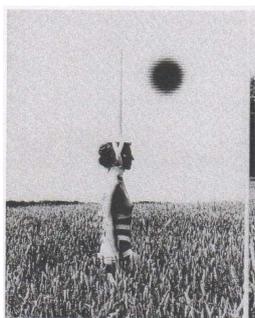
³⁸ VIEIRA, Joaquim Pinto, "Desenho e projecto", Comunicação no Mestrado de Desenho da Fac. Belas Artes da Universidade do Porto, Novembro de 2004.

Assim se compreende que o desenho tenha sido sempre o processo mais expedito de preparação de obras, da pintura, ao vídeo, da escultura, à performance. Um simples esboço, configura pensamentos, soluciona problemas e permite visualizar e testar a ideia. Por isso, desenho é um “motor” de ideias, através dele podemos clarificar uma situação, levantar novos problemas e produzir a sua resolução.

Nos desenhos preparatórios de actos performativos, podemos analisar a dialéctica pensamento-acção. Estes estudos, desenvolvidos sem pretensões estéticas, em esboços rápidos e concisos, primam pela eficácia. Estes grafismos são normalmente de natureza conceptual, isto é não se baseiam tanto nas competências perceptivas do desenho. São rápidos estudos onde prevalece a ideia sobre a criação de uma imagem. Eles ao mesmo tempo funcionam como “motores” da ideia e como experimentação da eficácia da acção. O desenho é o intermediário entre o pensamento e a acção, materializando a ideia, tornando-a possível.

Durante a década de 70, o desenho foi largamente utilizado como meio de testagem e preparação de performances. Na verdade, pela fácil adaptação ao projecto, o desenho foi eleito o meio preferencial para visualizar a ideia e analisar possíveis problemas e dificuldades. Este aspecto deve-se à rápida passagem do pensamento à acção que o desenho possibilita.

Dam Graham, executou a preparação e testagem da performance *Body Press*, sobre a desconstrução das identidades produzidas pelo espelhamento da imagem (no vídeo e em espelhos) a partir de um pequeno desenho completado por referências, notas e instruções.



Rebecca Horn, “Unicórnio”, 1970/72 , filme de 16 mm, cor, som.

Rebecca Horn, “Unicórnio”, 1970/72, desenho preparatório de acto performativo, tinta sobre papel, Tate Gallery, London

Rebecca Horn nas suas primeiras performances cria objectos pró-estéticos para serem colocados no corpo de uma interprete em vez de roupa. A elaboração destes dispositivos também passa pelo desenvolvimento de desenhos preparatórios. Eles permitem o desenvolvimento de um pensamento, funcionando como “materializações” de ideias.

Mas esta coincidência do desenho entre o pensar e o fazer não é uma inovação dos anos 70. Muitos são os casos de desenhos que

evidenciam esta dialéctica. Os esboços rápidos produzidos para estudo, colocam-nos perante esta proximidade entre o pensamento e a acção.



Tintoretto, estudo para estátua de Atlantis, carvão e pastel branco sobre papel azul, 26x18 cm, museum Boymans-van Beuningen, Roterdão
Ticiano, "Jupiter et Io", carvão (pedra negra) sobre papel, 25x26 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge

Através destes registos, podemos observar, como o desenho permite a passagem do pensar ao fazer, dada a capacidade de clareza, esclarecimento e eficácia que apresentam. Para esclarecer uma dúvida, para registar uma ideia, nada melhor do que a execução de um esboço rápido e despreocupado, que possibilite a sua testagem e a concretização.

As correcções dos desenhos, o *pentimento*, comprovam também o relacionamento imediato entre a ideia e a sua concretização, que o desenho possibilita³⁹.

O *pentimento*, corresponde a um arrependimento, a uma correcção produzida no desenho já executado. Esta atitude coloca-nos perante a proximidade entre o pensamento e a acção, pois afirma um descomprometimento em relação ao resultado final, tendo em vista a eficácia da correcção.

Assim, concluímos que o *pentimento* e os esboços produzidos com rapidez e eficácia, nos mostram que o desenho é uma actividade que se situa entre o pensamento e a acção, podendo evidenciar isso através da intenção de objectividade e eficácia que aqui são procurados. A coincidência entre o pensar e o fazer, fazem destes desenhos materializações de pensamentos, que recusam aperfeiçoamentos e acabamentos pormenorizados, para configurarem antes, rápidas respostas a problemas identificados.

³⁹ O aspecto do *pentimento* no desenho será abordado de forma mais aprofundada no capítulo "Errar, procurar e vaguar: o esquisso e esboço", pois aqui apenas se está a analisar do ponto de vista da coincidência entre o pensar e o fazer, p. 92.

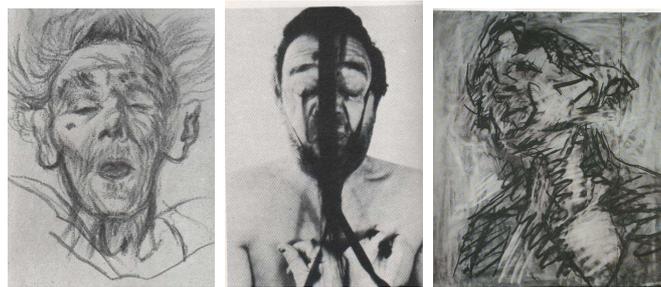
1.4. Acção do corpo e desenho com o corpo

“O desenho é o processo pelo qual uma superfície é marcada aplicando-se sobre ela a pressão de uma ferramenta (em geral, um lápis, caneta ou pincel) e movendo-a, de forma a surgirem pontos, linhas e formas planas. O resultado deste processo (a imagem obtida) também pode ser chamada de desenho. Desta forma, um desenho manifesta-se essencialmente como uma composição bidimensional. Quando esta composição possui uma certa intenção estética, o desenho passa a ser considerado um suporte artístico”.⁴⁰

O desenho do corpo implica, para além de um pensamento, uma acção ou um conjunto de acções. A produção dos registos gráficos decorre de um conjunto de movimentos, mais ou menos coordenados, mais ou menos assumidos.

A gestualidade é uma das características do desenho. A forma como um grafismo é produzido é determinada pela motricidade com que é desenvolvido, exercendo maior ou menor controlo na sua aplicação.

Os exemplos que se seguem, colocam-nos perante a importância da gestualidade dos grafismos no desenho.



Kitaj, “Avó de 102 anos”,1983, carvão sobre papel,19x14 cm, Coleção Privada
Arnulf Rainer, “Buda”, 1962, intervenção com caneta sobre impressão fotográfica;
Frank Auerbach, “Head of J.Y. M.” 1984, 77x58 cm, Coleção Privada

Kitaj, desenvolveu um retrato, recorrendo a grafismos lineares produzidos a carvão e dispostos em sobreposição, formando redes de traçados. Este procedimento parece corresponder a gestos livres e rápidos que nos colocam perante um instantâneo, um momento efémero onde foi captada a expressão da sua avó. Estas características da imagem resultam da forma como os seus gestos foram registados, conferindo-lhe vitalidade e força. As linhas são corrigidas, reforçadas e constróem o desenho através da sua gestualidade.

Arnulf Rainer, trabalha sobre o suporte de uma imagem existente: uma fotografia. Aqui, auto-representa-se desenvolvendo um conjunto de grafismos gestuais que conferem movimento à imagem e que a

⁴⁰ Origem Wikipédia, Artigo: Desenho, (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Desenho>), consulta efectuada no dia 23/09/2006

recodificam como um desenho. Os gestos dinâmicos e irresponsáveis, rasuram a imagem existente, corrigem-na como se se tratasse de um erro. Este conjunto de atitudes enunciam que a "realidade" que a fotografia capta, é mais falsa do que os seus grafismos, que apresentam um corpo brutalizado e grotesco. É um corpo violentado, que se dobra sobre si próprio, que Rainer deseja apresentar. É através das rasuras e incisões violentas infringidas na imagem inicial, ele configura este sujeito.

O terceiro exemplo, de Frank Auerbach, também se trata de um retrato, onde foi aplicado carvão e pastel seco branco. Estes instrumentos anulam-se mutuamente, pois o branco apaga o negro e o negro também apaga o branco. Assim, este desenho foi produzido de acordo com um processo de sucessivas correcções, sobrepondo desenhos, numa procura constante. Os gestos impetuosos traduzem um desenho inacabado e configura-se um desenho que foi construído através do erro. Desenhar, errando. Este processo baseia-se na forma impetuosa e dinâmica com que os gestos foram registados, através de uma atitude que valoriza a acção.

Este trabalho, apresenta a categoria do desenho com o corpo incluída no tema geral do desenho do corpo. A razão de optarmos por esta situação é porque o desenho com o corpo enuncia a sua presença e por isso, de algum modo o revela. Aqui, o corpo, apresenta-se omissos e como iremos ver no desenvolvimento deste texto, as acções lacunares e as omissões, tal como os simulacros, correspondem a modos de enunciar o corpo. Por outro lado, o registo das marcas produzidas pelo corpo, enunciam uma atitude do sujeito, por isso, esses registos, são também susceptíveis de veicular conceitos do homem sobre si próprio.

Optamos por considerar estes registos como desenhos do corpo, porque protagonizarem atitudes e assim, enunciarem conceitos sobre o corpo. Ao presentificarem o sujeito, embora que omitindo-o, produzem representações. Podemos dizer que estas marcas são também simulacros, que funcionam como imagens especulares e que enunciam o sujeito.

Como vimos anteriormente, o desenho pressupõe a acção do corpo. Esta coincidência entre o pensar e o fazer que abordamos no capítulo anterior, coloca-nos perante a necessidade e importância da acção no desenho. *Drawing is a verb*⁴¹, diz Richard Serra, salientando o carácter processual do desenho, conotando-o como uma acção. O desenho concretiza-se em diferentes modos de fazer, em processos de registo que podem apresentar as mais variadas tipologias.

A partir da *Action Painting*, abriu-se o debate em torno do processo artístico e do seu confronto com a obra. A obra passou a ser analisada do ponto de vista do processo em detrimento do resultado

⁴¹ "Drawing is a verb,": formulação provocatória de Richard Serra que foi palavra de ordem no catálogo "Drawing Now" de 1976 do MOMA

final. O seu carácter vai ser determinado pela eficácia dos processos e não em função do produto final.



Ives Klein, *Antropometria sem titulo*, 1960, pigmento seco em resina sintética em papel sobre tela, 194x127 cm, Coleção do Museu Ludwig, Colónia
Janine Antony, *happening: Loving care*, Galeria Anthony D´Offay.
Foto Leslie Haslam

Este facto possibilitou que diversos artistas começassem a empreender um percurso centrado na acção e no fazer.

No que concerne ao desenho com o corpo, Ives Klein começa a imprimir corpos directamente no suporte, Pollock, empreende uma coreografia em torno dos seus painéis vertendo tinta e Janine Antoni executa o *happening* "Loving care", onde utiliza o seu cabelo como "pincel" pintando o chão da galeria Anthony D´Offay.

Estas situações evidenciam duas atitudes primordiais em relação ao acto de desenhar: a redução da obra a procedimento e a acontecimento (performance).

Desde que o Homem empreendeu as suas iniciáticas manifestações artísticas, que existe um carácter performativo e mesmo ritualista no acto de desenhar. Ao fim e ao cabo, trata-se de uma acção que apresenta o carácter de tornar presente e fazer o *outro* participar da acção através da fruição. Por outro lado, o desenho apresenta opções processuais para a sua execução, que provocam diferentes leituras e conotações. Os processos seleccionados são susceptíveis de veicular mensagens e de enunciar diferentes conceitos. Pensemos na acção de Janine Antony e na importância da escolha das suas actuações, perante o resultado final de pintar o chão da galeria. Se a artista não executasse este acto "pintando" o chão com o próprio cabelo e tinta de cabeleireiro, perdia-se todo o carácter denunciante da situação feminina que ela pretendia alcançar.

Concluimos que o desenho com o corpo, deve ser também analisado do ponto de vista do desenho do corpo, correspondendo a processos mais imediatos de apresentar o corpo, através de registos directos, susceptíveis de o enunciar.

1.5. Estereótipos e normas de linguagem

É sabido que aprendemos a ver, ou seja, que a nossa capacidade de “leitura” de uma imagem depende das aprendizagens anteriores⁴², então, quando desenhamos e em particular, quando desenhamos figura humana, reinscrevemos imagens que observamos anteriormente, recorrendo ao “banco de imagens” que possuímos de acordo com a nossa cultura e vivências. Assim, a história da Arte, pode ser vista como um conjunto de citações de imagens apropriadas, onde não é possível compreender uma imagem, sem as que a antecederam.

Os princípios da representação apresentados por Goodman⁴³, colocam em evidência a noção de que a identificação dos significantes se processa através de uma leitura iconográfica, uma vez que o processo de elaboração da imagem resultaria de convenções estabelecidas. O conhecimento destas convenções, permite a passagem do significante ao significado, pois somos alvo de uma aprendizagem para descodificar imagens. Este processo manifesta-se em todas as épocas e sociedades, através da utilização de um léxico comum para a representação.

Sendo assim, podemos pensar numa espécie de modelo de representação estereotipado, como propuseram, por exemplo os relevos egípcios, recorrendo a um esquema da figura humana constante. A interpretação conceptual da figura humana representada num plano de perfil em torção do tronco e salientando em vista frontal os pormenores significativos como os olhos, propõe uma aprendizagem constante do esquema representacional.

A noção de estereótipo, é associada à configuração do pictograma, na medida em que estabelece convenções. Assistimos desde os pictogramas egípcios, maias e aztecas, sumérios, da cerâmica grega, a um conjunto de normas pré-estabelecidas para a representação da figura humana.

Tratam-se de imagens conceptuais, que interpretam a realidade, transformando a informação óptica, em configurações abstractas, através de uma abordagem cognitiva. São assim activados conceitos e juízos e estas imagens funcionam como auxiliares do pensamento. Nestas imagens existe uma autonomia em relação ao modelo natural e estão associadas a um processo de representação em que *se desenha o que se sabe* e tendo por base o que se vê, como no caso das imagens perceptuais.⁴⁴

O pictograma e o ideograma, são manipulações desviantes do signo icónico. Ou seja, são representações que se situam entre o

⁴² Consultar GOODMAN, Nelson, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1976

⁴³ Idem, *ibidem*

⁴⁴ Veja-se ALMEIDA, Paulo Freire, *A imagem conceptual e o Processo Criativo*, Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Minho, 2002. Aqui são apresentadas as características das imagens perceptuais, que se contrapõem às conceptuais.

significado e o significante e que através de uma determinada gramática, veiculam informação: através do esvaziamento de características individuais, ou através de figuras de incorporação, onde reconhecemos uma ideia.

A construção de paradigmas da figura humana levou o artista clássico a produzir um modelo ideal do corpo, propondo as proporções certas, uma configuração atlética e uma aproximação análoga ao modelo, tendo por base a observação.

Durante a Idade Média, generalizaram-se os cadernos de *Exempla*, que divulgaram por toda a Europa, imagens concretizadas como autênticos ícones, que serviam para ser repetidas e apropriadas nas ilustrações. As representações de santos e de personagens da igreja, configuram modelos icónicos estereotipados, cujas conotações permitiam uma identificação. Assim, a título de exemplo, os evangelistas são identificados por animais associados às características da sua personalidade.

As normas de linguagem foram-se enraizando na aprendizagem artística, definindo processos operativos da concretização do desenho. Foram surgindo academias, formadas a partir de convenções precisas sobre como realizar um desenho de figura humana, estipulando as proporções e dimensionamento da antropometria do corpo, normas de linguagem e processuais para o desenvolvimento do desenho. São conhecidas as rivalidades entre o primado da linha e da mancha, nas academias do Renascimento.

Outros estereótipos foram sendo generalizados na cultura ocidental. As representações de género foram-se diferenciando e assumindo características próprias, conformando corpos robustos e musculosos para o homem e corpos débeis e frágeis para a mulher. Os atributos femininos foram assumindo características cada mais específicas, estabelecendo proporções idealizadas da anca em relação à cintura, curvatura da linha dos seios, das coxas e glúteos. A mulher foi objectificada e o seu corpo foi fetichizado.

A partir do naturalismo, foi proposta uma aproximação mais individualizada do corpo, abolindo alguns estereótipos. No entanto, subsistiram algumas normas de representação, que, com a explosão do modernismo se intensificaram. É o caso do cubismo e abstraccionismo, que criaram modelos "abstracizantes" de conformar a figura, através do recurso à geometrização.

O Design de comunicação serve-se hoje destes estereótipos para configurar imagens icónicas e pictogramas. Vivemos num mundo de imagens, onde cada uma suscita leituras diferentes e onde o corpo se assumiu através dos *media* e da publicidade como modelo tradutor das identidades propostas sócio-culturalmente. O *corpo do sucesso* que o capitalismo avançado propõe é a toda a hora exposto ao indivíduo, tornando-se num estereótipo incontornável.

Assim, concluímos que o desenho do corpo evidencia normalmente um conjunto de estereótipos e preconceitos sobre "como deve ser" o corpo. Todas as comunidades e épocas introduziram características

específicas para as suas morfologias do corpo, conotando-o com os aspectos que valorizavam e que funcionavam como regras e normas comunicativas.

1.6. *Palimpsesto* e apropriação



Andy Warhol, Sem título (Munch Madonna), 1985, lápis sobre papel, 80x59 cm, Coleção Privada

A arte vai-se reinscrevendo a partir das normas estabelecidas e convenções. Cada imagem cita imagens anteriores e apresenta-se como a variação de um referente comum. O artista trabalha a partir do *palimpsesto*, refazendo e reorganizando conceitos propostos anteriormente.

Podemos pensar uma tradição de imagens perpetuadas no desenho do corpo, onde a sua elaboração consista, por um lado em lembrar, por outro, em conservar as características denotativas preestabelecidas.

O desenho de figura humana é um dos casos mais expressivos de palimpsesto e apropriação, devido à sua complexidade e ao academismo que se lhe associam. Assim, o papel do artista não se distancia da reinscrição das normas comunicacionais legitimadas, propondo conotações mais de acordo com os conceitos vigentes. Os modelos estabelecidos vão adquirindo novos aspectos quer em termos denotativos, como conotativos, legitimando-se como aspectos do léxico comunicacional.

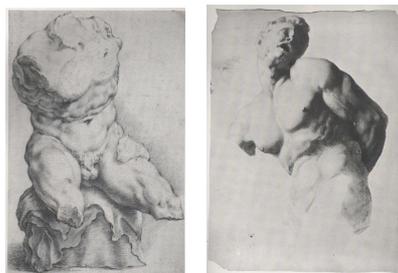
O desenho de figura humana recorre por vezes à apropriação de imagens anteriores e constrói-se a partir da desmontagem dos seus aspectos denotativos, isto é, que permitem a comunicação e leitura da imagem. Este facto explica a constância dos modelos representacionais do corpo humano egípcios, bizantinos e românicos, onde o modelo representacional era apropriado e adaptado a novas situações mantendo o mesmo esquema.

Assim se compreende que, por exemplo, no caso da arte egípcia, a figura humana tenha permanecido com a mesma configuração, organização e proporções durante aproximadamente um período de três mil anos. Na verdade, para estes homens, a figura estereotipada, apresentando cada parte do corpo representada no seu melhor ponto de vista, correspondia a um modelo imutável a repetir sempre que necessário em relevos e pinturas. Neste caso, este modelo foi a única

representação humana que sucessivas gerações de indivíduos conheceram, permanecendo sempre com as mesmas características. Mas por vezes é o próprio tema que se repete e adquire novas interpretações, recorrendo ao processo alegórico. Aqui a citação é proposta a partir do conteúdo da mensagem, e não apenas em função dos seus aspectos denotativos.

A apropriação e alegoria são aspectos que muitos artistas desenvolveram no desenho. Como vimos anteriormente, o academismo é sinónimo de cópia e de *maniera*⁴⁵. O desenho de cópia foi generalizado desde a Idade Média⁴⁶, como prática de ensino, onde o aprendiz aprendia através do modelo proposto, a assumir os códigos representacionais vigentes, a estudar os modelos clássicos e a desenvolver, dentro de uma temática preestabelecida a sua expressão própria.

O desenho de estátua coloca-nos perante a apropriação como modelo de aprendizagem instituído. Aqui, o estudo de paradigmas da figura humana, levava o desenhador a configurar com eficácia o modelo do corpo vigente.



Hendrick Goltzius, cópia do torso de Belvédère, sanguínea sobre papel, 25x16 cm, Teylers Museum, Haarlem

Georges Seurat, cópia de Milon de Cretone de Puget, mina de chumbo sobre papel, 66x48 cm, Coleção Particular, Paris

Assim, concluímos que o desenho do corpo é fortemente codificado pelas imagens anteriores, pois são estas que legitimam e validam os grafismos e morfologias utilizados. Este aspecto condicionou que a própria aprendizagem do desenho passasse pela apropriação de modelos anteriores.

No fundo, a criação dos simulacros desenhados do corpo, corresponde à utilização de normas e convenções preestabelecidas, que irão legitimar a leitura dos grafismos e marcas, bem como a interpretação das atitudes do desenhador. Através da apropriação dos modelos anteriores e da sua reinscrição, estes espelhamentos do sujeito vão sendo construídos, veiculando um conjunto de metáforas sobre o corpo e mensagens conceptualizadas por cada cultura.

⁴⁵ Aqui, *maniera*, tem a conotação de fazer “à maneira” de um artista bem sucedido, copiando e reproduzindo os seus modelos, imitando a sua expressão e características.

⁴⁶ Estamos a referir-nos aos cadernos de *exempla* que circulavam pela Europa com modelos utilizados para cópia. No entanto o desenho de cópia desenvolveu-se sobretudo a partir do Renascimento.

2. Topografia das discontinuidades do corpo

Neste capítulo, iremos apresentar um mapeamento das representações do corpo na história. Pretende-se aqui, apresentar a configuração que cada época atribuiu ao corpo e, sobretudo, compreender como estas representações se sucederam. As configurações do corpo foram tomando forma a partir da apropriação das anteriores, às quais eram adicionados ou retirados elementos, com a introdução de novas interpretações e conceitos.

A presença do corpo na história da cultura, embora seja uma constante, assume uma grande diversidade de discursos. Isto porque, o corpo desempenha o papel de suporte de códigos, que remonta às sociedades arcaicas⁴⁷. Desde cedo que o homem utiliza o corpo no sentido do reconhecimento da identidade, pois é ele que, ao oferecer a sua coesão à comunidade, abre o espaço em que se elabora cada singularidade, o espaço da individuação dos corpos.

O modelo antropomórfico começa por se estruturar como um esquema. Verificamos este princípio no desenho infantil.

Aos poucos, a criança vai adquirindo um domínio sobre a sua actividade gestual e motora e os seus traçados começam por derivar de movimentos contínuos, de onde se torna mais simples configurar o círculo. Os quadriláteros surgem mais tarde, quando o olho começa a guiar a mão, exigindo o controle mais apurado: o controle duplo do ponto de partida e do ponto de chegada. A partir daqui, o olho orienta o traçado e são exigidos mecanismos espaciais representativos e perceptivos. Estão criadas as condições para o surgimento da figura da irradiação e do girino: agora é possível combinar figuras, circulares tangentes ou figuras englobando outras figuras.



João Tinoco, 4 anos, 2004, "Figura humana", 25x25 cm, aguarela sobre papel

O começo do boneco, é quase sempre representado com os membros superiores fixados á cabeça. Esta situação descende da configuração da figura de irradiação. A criança projecta no desenho o seu

⁴⁷ GIL, José, *Metamorfoses do corpo*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1997. p.48

esquema corporal e apresenta um antropomorfismo que anima personagens e objectos. É frequente os primeiros animais serem bonecos, aos quais foi acrescentado um pormenores significativo, como uma cauda, ou orelhas. Partindo do círculo e do girino inicial, chega a configurações humanas mais evoluídas, um simples círculo munido de tentáculos, vai-se transformando por adição de pormenores, surgindo o boneco. O boneco situa-se na origem de toda a figuração, é a imagem matriz do grafismo infantil.

Assim se processa a passagem do traço ao signo. O traço, simples índice de uma acção que ele prolonga, transforma-se em signo, que pressupõe uma aproximação e uma distinção entre significado e significante. A acção passa a representação; um exercício sensorio-motor é substituído pelo jogo simbólico ou jogo da imaginação⁴⁸.

Agora, o desenho permite à criança exprimir um pensamento individual. O processo de socialização transforma o desenho de imaginação em desenho de observação. A criança tem de aprender códigos da linguagem plástica para comunicar, assimilando o real e marcando o seu poder sobre os objectos. Aos poucos está a ter acesso ao universo do adulto.

Através do paralelismo entre o desenho infantil e o primitivo, podemos concluir alguns aspectos comuns.

As Vénus pré-históricas constituem uma representação do corpo colectivo. Aqui, são anulados quaisquer pormenores respeitantes às características individuais do corpo: o rosto é anulado e substituído por elementos geométricos que o preenchem. É apresentado um esquema do corpo feminino, onde a acentuação dos pormenores característicos permite uma conotação simbólica, eliminando o propósito mimético.



Vénus de willendorf, 25000 a 20000 a.c., pedra, alt. 12cm,
Museu de História Natural, Viena

O que torna as estatuetas pré-históricas das Vénus tão notáveis, é a capacidade demonstrada pelo artista de, simplificando os contornos de um corpo de mulher, manter todos os seus traços principais, que para ele não incluíam o rosto. Não existem aqui pormenores que individualizem estas figuras, pois apenas se pretendia apresentar um modelo feminino e não uma representação mimética.

O artista dá forma ao que sabe sobre a natureza do corpo feminino, sem utilizar o modelo natural. Acede directamente ao conceito que formou dentro de si e transpõe-no para a peça, moldando ou

⁴⁸ Sobre este assunto consultar PIAGET, Jean e INHELDER, B. *La représentation de l'espace chez l'enfant*, PUF, Paris, 1985

desgastando a matéria, utilizando as mesmas técnicas que aperfeiçoou no fabrico dos utensílios.

As Vénus constituem algumas das primeiras representações humanas jamais criadas e enunciam os princípios da representação conceptual: o artista configura *o que sabe* e não *o que vê*, dando mais importância ao conhecimento que tem sobre as coisas, do que propriamente à sua experiência perceptiva. Esta é aliás uma das características que a acentuação formal possibilita, pois aqui os elementos mais significativos da forma, são "caricaturados", recorrendo à desproporção e deformação.

O que estava em causa era elaborar uma imagem, que apresentasse a fertilidade feminina, sintetizando as suas características genéricas, os seus órgãos sexuais.

A simplificação formal possibilita ao artista a elaboração de uma imagem sintética, susceptível de comunicar visualmente acedendo ao conceito formado sobre as coisas e não a um modelo específico. Assim, o Homem pré-histórico, produz formas esquemáticas, modelos nivelados, geometrizados ou acentuados, evitando uma aproximação mimética e baseada na observação. Poderíamos comparar estas peças ao realismo-conceptual do desenho infantil, pois aqui são enunciados os mesmos princípios.



Paleta do Rei Narmer, de Hierakonpolis, 3000 a.c.; ardósia, alt. 64 cm, Museu Egípcio, Cairo
Painel-retrato, Hesy-ra, de Sácará, 2660 a.c.; madeira, alt. 114 cm, Museu Egípcio, Cairo
Estátuas do Templo de Abu, Tell Asmar, 2700 a 2500 a.c., mármore, alt. Da imagem mais alta, 76 cm, Museu do Iraque, Bagdade

Na arte das civilizações agrárias do Egipto e Mesopotâmia, o corpo é eterno. O esquema do pictograma possibilita a manifestação do corpo comunitário, através da recusa a pormenores formais identificativos, como os pormenores do rosto, apenas configurando a diferenciação entre os indivíduos através das acções que desenvolvem, ou dos acessórios e conotações sociais que apresentam. A única figura que prevalece é a do faraó, um Deus entre os homens. Majestoso e imponente, ele é representado numa escala diferente, grandioso e incomensurável.

A escultura conferiu-lhe uma configuração sem vazios, onde os membros estão presos e não evidenciam movimento. O faraó contempla-nos num corpo-prisão, que viverá para sempre noutra morada. A sua estátua é lisa e polida mas, sem ossos, sem músculos.

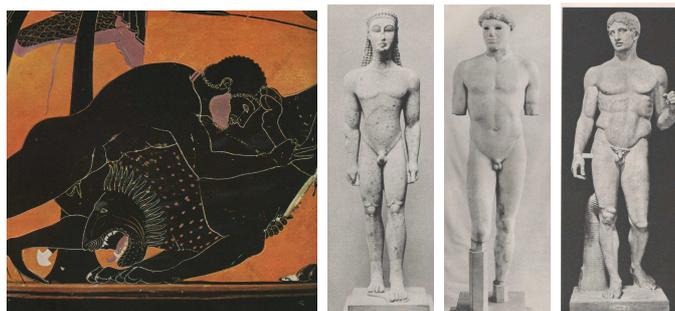
Expressão estática para a perenidade, encarando os tempos. O seu corpo não é efémero, é perene.

Com a fundação das cidades, é implantado um novo espaço: concebido a partir de um centro, definindo relações de posição e distancia. Neste espaço será preciso reinventar o corpo, destacado da natureza para a pólis: o novo corpo do cidadão. Um corpo que encerra a carne, comum aos homens e animais, sob uma forma protectora, em torno da qual as legislações da cidade terão a sua aplicação.

Vemos aparecer na época clássica, o corpo idealizado, modelizado, nascido da recusa da carne. Este corpo é celebrado no Parthenon, onde, nunca o divino foi tão humano, nem o humano, tão divino. As figuras humanas do Parthenon são todas jovens, exibindo corpos perfeitos e nus, com expressão serenas.

"O corpo nu e belo não é uma dádiva da natureza, a nudez é uma conquista da civilização.

O corpo exposto é objecto de admiração, eram os bárbaros que cobriam a genitália nos jogos públicos".⁴⁹



Psiax, "Hercules matando o leão de Nemeia", 525 a.c.; pormenor de uma ânfora ática de figuras negras de Vulci, Museu Cívico, Brescia

"Figura de jovem (*Kouros*)", 600 a.c., mármore, alt. 186 cm,
The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

"Estátua de jovem", (*O rapaz de Kritios*), 480 a.c.; mármore, Alt. 86 cm,
Museu da Acrópole, Atenas

"Doríforo" (*o lanceiro*), cópia romana do original grego de 450-440 a.c., por Pólicleto,
mármore Alt. 198 cm, Museu Nacional de Nápoles

A pintura de cerâmica começa por nos apresentar corpos delineados nos vasos de figuras negras e vermelhas. Estas são representações do corpo em acção e movimento, onde os contornos apresentam uma grande simplificação. Os *Koré* e *Kouros* são aproximações a este corpo idealizado. Aqui, ainda subsiste a herança dos pictogramas Egípcios, visível na estilização das figuras, no tratamento dos penteados e vestes. A pose rígida, com os membros juntos e esticados na posição frontal, enunciam também uma relação com as imagens anteriores. Mas aqui, sugere-se um maior cuidado com a anatomia: o torso masculino apresenta a configuração dos músculos, embora que generalizada. Este aspecto indicia que o artista começa a

⁴⁹ TUCHERMAN, leda , *Breve História do corpo e de seus monstros*. Lisboa, Vega, 1999. P. 38

utilizar mais a sua capacidade de observação e a enveredar por uma configuração mais baseada nos dados da percepção.

O *"rapaz de Kritios"*, atinge uma aproximação ao modelo, reproduzindo cada aspecto do corpo humano com grande verosimilhança. A partir daqui, a arte clássica já não se vai rever apenas na reprodução do corpo e vai enveredar pelo exagero e pela distorção, modelando figuras de corpos ideais, desproporcionando o comprimento dos membros inferiores, desenvolvendo torsos sem cóccix, onde a coluna vertebral se encontra exageradamente "afundada", onde o encaixe das pernas no ventre, na zona da anca, é demasiado marcado, tudo em nome da idealização e consagração do corpo humano.

São corpos idealizados, materializações da afirmação filosófica "mente sã em corpo são". Um corpo atlético, com uma boa performance, capaz de eternizar o seu vigor e força. Um corpo sem doença, livre das contrições da natureza humana. São actuações do corpo em poses movimentadas, onde o corpo se assume como ideal.

Para a representação do corpo na pose ideal, foi seleccionada uma postura-tipo, que se poderia descrever como uma pose onde se enuncia o movimento. Assim, a arte clássica vai descobrir uma postura onde o corpo se apresenta num movimento suspenso. O corpo é dividido ao meio por um eixo central, apresentando de um lado uma pose estática de descanso, mas no outro, as articulações do joelho e do braço dobram-se e este lado do corpo parece começar um movimento que é acompanhado pela rotação da cabeça.

Mas este corpo da polis, é também um corpo-público, um lugar de protagonismo social. Em Roma, a identidade do corpo é desenvolvida através da configuração do retrato.



"Justiniano e o seu séquito", 547 d.c., Mosáico de S. Vitale, Ravena;
"Retrato de um médico", de um tratado medieval, 1160, British Museum, Londres

A arte bizantina apresenta-nos imagens de perenidade. As figuras e personagens religiosas pairam sob os demais, ocupando as zonas mais elevadas dos espaços religiosos: os novos espaços públicos. Os homens lá em baixo, miram-nas com admiração, resplandecentes nas suas áureas douradas.

O sofrimento não existe, as figuras elevam-se num contexto ideal, não pertencem a este mundo, são divindades, olham-nos serenos, assistem à ruína, contemplando de longe o homem na sua miséria.

A arte bizantina propõe a pedagogia do cristianismo. Influenciada pelo oriente e adaptando-se à apresentação das figuras que a igreja promove, esta arte vai criar ícones para cada personagem sagrada. Convencionam-se um conjunto de regras de representação capazes de sugerir o grau de sacralização destas personagens, afastando-as da representação do homem comum, tornando-as perfeitas e eternas. A representação da figura humana caminha em direcção à geometrização no sentido da abstracção. Estas formas já nada têm de humano, perdendo características individuais, tornando-se pictogramas e imagens conceptuais. O corpo é desmaterializado, perde a ligação com a carne que a arte clássica ainda protagonizava e apresenta-se agora conceptualizado em contornos geométricos.

O Cristo Pantocrator apresenta-se na sua glória, distante do comum dos mortais abençoando-os com os seus gestos sagrados. É o Cristo redentor que preside o juízo final dos homens, a quem todos devem prestar homenagem. É divino, com o seu rosto sereno e regular. Apresenta-se na sua aura dourada emanando luz e glória. É rei dos homens situando-se a cima de todos, presidindo toda a hierarquia da igreja.

Rostos ovais e estilizados, representados na posição frontal, de olhos amendoados sem expressão, gestos e movimentos parados, eternizados, em poses centradas em relação aos nichos onde se inscrevem, pregas rígidas e curvas que a acompanham as linhas dos contornos, é este o esquema que agora se propõe para a figura.

Os volumes planificaram-se, os contornos tornaram-se evidentes, recortando as silhuetas e formas, as sombras quase desapareceram, cedendo o protagonismo aos brilhos e dourados, pois a luz incide a partir da figura. São figuras conceptuais, não são representadas a partir da observação, mas a partir de um programa de concepções proposto para enunciar a divindade de uma religião que se está a generalizar pelos territórios do mundo conhecido.

“Todas as convenções da arte bizantina terão por objectivos fazer dos grandes ascetas não criaturas impossíveis, fantasmas ou ilusões, mas seres pertencentes a outra forma de humanidade, a meio caminho do outro mundo.”
50

A Idade Média vem dar continuidade a este programa. Aqui, o paganismo mistura-se com as figuras sacralizadas e coabita em todos os espaços. A geometrização não é tão rígida e cede território à acentuação. O corpo não segue um arquétipo, estrutura-se sem proporções rígidas em configurações grotescas. Figuras antropomórficas são herdadas do oriente e surgem na representação da luta entre o bem e o mal.

A arquitectura desenvolve grandes edifícios e deixa espaço para a representação nas paredes, janelas e frestas, capiteis, pórticos,

⁵⁰ J.Lacarrière citado em TUCHERMAN, Ieda, *Breve História do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega, 1999 p. 53

nichos e altares. As personagens religiosas compõe a única mitologia possível, sendo representadas através de uma pedagogia de imagens, única literacia do comum dos mortais.



Hubert e Van Eyck, *Retábulo do Cordeiro Místico*, pormenor, Madeira pintada, 3,44x4,39 m, Saint-Bavo, Gand;
Hieronymus Bosch, *O jardim das delícias*, pormenor, 1500; Museu do Prado, Madrid
Durer, *Adão e Eva*, 1504, gravura; Museum of Fine Arts de Boston
Andrea Mantegna, *S. Sebastião*, 1455-60, painel pintado, 68x28 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena

Assim, os homens são conformados através de contornos rígidos, contornando o espaço do corpo, que é também a morada da alma. É um corpo sem proporção, sem valor, por isso pequeno, insignificante, que apenas apresenta as conotações sociais de estrato ou profissão, representado no quotidiano da sua vida, ligado à terra e ao trabalho. O homem é um boneco nas mãos de Deus, por ele moldado em barro. O corpo submete-se a Ele, renunciando aos prazeres e à vida. Com o advento do Cristianismo, surge o conceito de uma "irmandade em Cristo" e este facto poderia indiciar um retorno à experiência do corpo comunitário. Mas esta situação acaba por não se verificar. Na verdade, a igreja concebeu um conceito que não iria permitir a unidade e a congregação dos corpos: o pecado. Todos nascemos em ou do pecado e Deus expulsou-nos do seu paraíso, por isso, os homens ganham um corpo-para-a-morte, sendo-lhes prometido o juízo final e a ressurreição.

Renúncias, sacrifícios, penitências, passaram a ser consideradas as vias para alcançar a purificação da alma, mortificando o corpo, fundamento do pecado. O corpo foi-se aos poucos singularizando, inserido numa comunidade. Mas como único responsável pelos seus pecados, é entregue a si próprio para lidar com o sofrimento em vida, a fim de alcançar melhor sorte na morte.

Quanto aos que não cumprirem estes ensinamentos, a Inquisição dedicará mortes horrendas, onde os corpos são torturados e consumidos pelo fogo, transformando a carne em cinzas, cremados antes da morte.

“Associando às provas do corpo o sacrifício e o castigo que são compreendidos como um processo de purificação, já que realizava o rompimento das relações da carne com o lugar (peregrinações) e com os prazeres, vai produzir uma importante censura na ideia de corpo e de corpo próprio. Por um lado, não se tem um corpo comunitário, embora o ponto de partida do Cristianismo seja a comunidade em Cristo; ao mesmo tempo, o corpo individual que se tem, concebido à imagem e semelhança do senhor, precisa tornar-se cristão, num processo que começa no baptismo e deve acompanhar o cristão por sua vida inteira. As fábulas sobre a vida dos santos ou as histórias das vidas religiosas não cessam de nos falar sobre este corpo – próprio mas não *tropo* – e dos seus processos para romper as ligações deste com o lugar, com os afectos individuais e por fim, com a carne.”⁵¹

O corpo físico é remetido para segundo plano, cedendo espaço à alma. Apenas os ícones ganham um corpo simplificado e rústico. Esculpido na pedra, ou na madeira, o corpo das figuras da igreja toma uma forma pouco pronunciada, estilizada e rotunda, sem movimento, petrificada para a eternidade no mesmo processo que as estátuas egípcias. Estas figuras são colocadas em enquadramentos arquitectónicos, rivalizando com o simbolismo dos capiteis, onde a imagética pagã ganha força.

O corpo pode ser estilizado, ganhando a verticalidade dos elementos arquitectónicos góticos, pode ser desproporcionado e transforma-se num ícone. É desenhado a partir de outros desenhos, que circulam por toda a Europa. Torna-se presente na estatuária e nas iluminuras dos códices e bíblias, sendo representado com contornos marcados, vestes rígidas e linhas simplificadas. São pictogramas de figuras humanas que povoam esta imagética, desenhos conceptuais, que evitam a analogia e o mimetismo com a realidade. A sua comunicabilidade é assegurada pelo palimpsesto e pela alegoria. As imagens são reinscritas a partir de outras a fim de adquirirem legibilidade.

As figuras humanas apresentam-se perpetuadas no tempo, quase imóveis, nas suas vestes rígidas onde os panejamentos caem em pregas estilizadas. O movimento não é evidente, o importante é a imutabilidade do mundo, que a ciência não explica pois se encontra silenciada e oculta por traz do paganismo da alquimia. O corpo não se expõe, nem revela, apenas se enuncia, encontrando-se ausente neste universo de almas aterrorizadas.

Os corpos de Cristo e dos santos, apresentam-se semi-nus nos suplícios e tormentos a que foram submetidos, mas não assumem a volumetria e proporção da figura humana, propõem um esquema onde as formas são acentuadas e simplificadas, cedendo importância à expressão, em detrimento das competências perceptivas remetidas para um plano secundário. Assim surge um corpo grotesco, desproporcionado, talhado na madeira com formas simplificadas, um

⁵¹ TUCHERMAN, Ieda, *Breve História do corpo e de seus monstros*, Lisboa, 1999, Vega, p. 47

corpo que não pretende individualizar-se mas reunir e sintetizar os traços da figura humana. Este corpo insiste em distanciar-se da alma, em mostrar-se corruptível, em ostentar a sua fragilidade e efemeridade.

Albrecht Durer mostra-nos o corpo acentuado, do homem da sua época. É um corpo que sobreviveu à doença e que raras vezes lhe escapa sem ostentar as suas marcas. Deformidades e cicatrizes são as marcas da nossa passagem pela vida, pois viver é sofrer.

Já El Greco, apresenta-nos um corpo sem órgãos, vertical, que se eleva aos céus. As suas personagens são pálidas e o seu embranquecimento conota-as com a morte, como espíritos. Greco configura almas, não-corpos, figurações sagradas que se desprenderam da carne.



Michelangelo Buonarroti, "*nu masculino com proporções indicadas*", sanguínea sobre papel, 28x18 cm, Royal Library, Windsor

Michelangelo Buonarroti, estudo, desenho a pena e carvão, 37x18 cm, British Museum, Londres

Michelangelo Buonarroti, "*Cristo levantado*", carvão sobre papel, 37x22 cm, The Royal Librerary, Windsor

Jacopo Pontormo, estudo a sanguínea sobre papel, 41x27 cm, Meusée des Beux Arts de Lille

No Renascimento, o corpo volta a conotar-se com a sua fisicalidade⁵². Os corpos congregados na sua condição de sofrimento da Idade Média, são substituídos por corpos vigorosos, que exibem os seus músculos em esforço e carne. Este corpo é bem proporcionado e analisado em detalhe na sua geometria. A utilização da perspectiva, confere ao desenhador competências cognitivas, que aliadas às perceptivas, aumentam definitivamente o mimetismo da imagem. O homem agora consegue ter uma imagem muito mais precisa da realidade, consegue compreender a forma como ela se apresenta aos nossos olhos, por que meandros se escapava e se ocultava a sua verdadeira dimensão.

Agora o corpo também é perscrutado por dentro, através da dissecação de cadáveres, a fim de compreender o funcionamento dos seus órgãos e de encontrar o lugar da alma. Com o Renascimento,

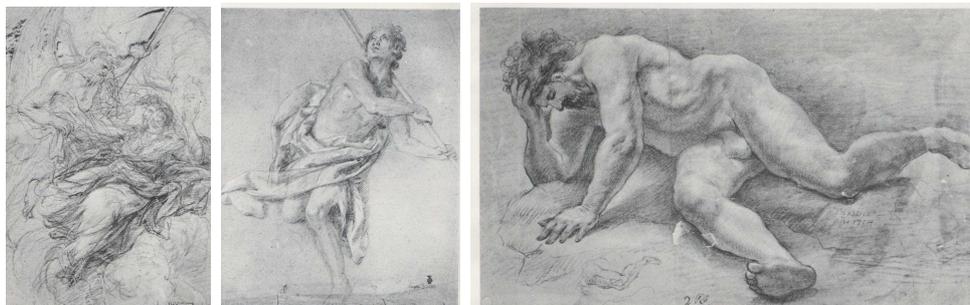
⁵² Mais à frente iremos explicar melhor a dicotomia entre fisicalidade e corporeidade, a partir da p. 64

também os mistérios do interior do corpo estão prestes a serem desvendados.

Por isso, no corpo desenhado é acentuada a sua boa performance física. Trata-se de um corpo "optimista", que assume a sua vitalidade, convicto das suas capacidades e ideais.

O homem agora utiliza utensílios de precisão no desenho, próprios para medir, configurando os poderes do novo olhar, o olhar científico. As ilustrações contribuem para o trabalho científico e constituem importantes instrumentos de análise. Assim, durante este período, o desenho apresenta um grande desenvolvimento, generalizando-se como uma prática próxima da ciência. A arte aproxima-se da ciência, pois as duas áreas trabalham em conjunto para o novo conhecimento, colocando o homem no centro do universo, como centro de todas as atenções.

Mas os corpos sofrem agora uma separação e são dessacralizados. Aos poucos vão-se transformando em indivíduos com corpo e ideias próprias.



António Gonzalez Ruiz, "O tempo desvendando a verdade", sem data, carvão sobre papel;
Museu do Prado, Madrid

António Gonzalez Ruiz, "jovem com lança", sem data, carvão sobre papel,
Museu do Prado, Madrid

Toribio Alvarez, academia Varonil, sem data, carvão sobre papel, Museu do Prado, Madrid

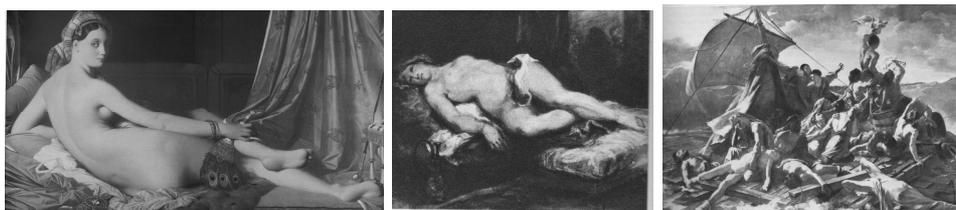
O corpo Barroco contorce-se, em rotação sobre si próprio. É a resposta Contra-reformista ao corpo livre e pensante do renascimento. As suas carnes não dançam, purgam-se. Temem agora um poder que se levanta novamente acima do homem.

Deste modo, os corpos contorcidos, representados em movimento e esforço, foram generalizados como espelhamentos da condição humana, configurando o modelo do arrebatamento da alma que o corpo deveria indiciar, um corpo que vence através do sofrimento da vida.

O corpo torna-se numa armadura: musculam-se as figuras. No desenho, são-lhe acrescentados músculos inexistentes, porque a anatomia volta a ser uma ciência perigosa e inoportuna. O esqueleto desaparece, o corpo é visto por fora e por desprezo, deixa de mostrar o que se encontra por dentro. Nas figuras desenvolvem-se papos, tumores, apêndices, músculos insuflados.

Os corpos não descansam no seu frenesim. Contorcem-se debruçam-se, voltam-se, pois existe um movimento curvilíneo e circular que a todos congrega. Este movimento é gerado pela energia da máquina do mundo, accionada por Deus.

“O corpo exibe uma profundidade orgânica, cuja poética se apreende no duplo movimento de fascínio e de rejeição, de aprisionamento visível no desequilíbrio e no rodopio com que são descritos os corpos. Nesse movimento, expressa-se uma nova relação com a existência, que não é um puro jogo intelectual, mas passa por uma exaltação da percepção e uma volúpia do pensamento. Como diz Montaigne: “intelectualmente sensível e sensivelmente intelectual”.⁵³



Ingres, “Odalisca”, 1814; pintura, 895x 162 cm, Museu do Louvre, Paris
Delacroix, “Odalisca” , 1845-50, pintura sobre tela, 38x46 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge
Gericault, “A jangada do “Medusa”, 1818-19 pintura, 490x700 cm, Museu do Louvre, Paris

O corpo do Neo-classico e Romantismo exalta a condição humana, pois o homem está abandonado a si próprio e não tem salvação devido ao pecado original. Exibe-se nas suas duas vertentes: racional e irracional.

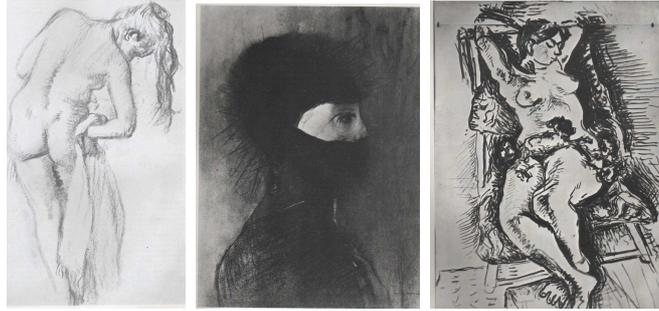
É apresentado em grandes temas, que fomentam a pedagogia e moralidade, mostrando-se no desespero das suas acções, irremediavelmente ansioso perante as mudanças sócio-políticas que vão acontecendo. Trata-se de uma iconografia ligada à noção de visibilidade externa, que traduz um estado de alma.

“O esquema corporeo, é idealizado, subjectivado, agora já não só pelo intelecto e suas categorias, mas também pela organização material que nesse corpo se exprime. No idealismo transcendental kantiano, o corpo-esquema é o interface, ainda que subjectivo, interior, entre o sujeito e o mundo.

Pelos Românticos passou a afirmação de uma idealização radical e absoluta do corpo. E o exemplo de Hegel é significativo do modo como se hipostasiou e sobrevalorizou o espirito em relação ao corpo, até ao momento em que toda a forma corporal não seria mais do que o retrato da alma: “poder-se-iam até reconhecer pela posição do corpo as situações morais e as paixões da alma”, como afirma Hegel.”⁵⁴

⁵³ RIBEIRO, António Pinto, *Corpo a corpo, possibilidades e limites da crítica*, Lisboa, Vega, 1997p.36

⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 31



Degas, "Depois do Banho", carvão sobre papel, 35x25 cm,
Clark Art Institute, Williamstown

Odion Redon, "Cabneça fantástica", 1891, carvão sobre papel, 50x36 cm,
The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Matisse, "Nu na cadeira", 1906, pincel e tinta da china sobre papel, 65x46 cm, Art Institute,
Chicago

O Realismo e Naturalismo configuram o corpo próprio, individual, mas inscrito numa comunidade. Aqui, são tratadas as actividades produtivas do indivíduo, que alcança o seu sustento com suor e lágrimas. A ruralidade é exaltada com encanto, bucólica e pitoresca, em amanheceres promissores, onde ceifeiras e pastores partem ao encontro da sua sorte. O operário, que habita as cidades em míseras condições vida, encontra nestas pinturas a pedagogia da obediência de que necessita, sabendo que a dedicação ao trabalho pode ser frutífera; o proprietário, delicia-se com a prosperidade que aqui se anuncia.

"O caso do corpo do sec. XIX é um exemplo do corpo socializado, tributário do ser-para-outro, das instituições e dos poderes, do mundo socio-histórico onde se desenvolve. É no romantismo alemão que começam as denúncias dos mecanismos de opressão e de alienação que o corpo social faz pesar sobre o corpo individual, que alimenta a ilusão de um eu total, de Um-todo."⁵⁵

O corpo volta a individualizar-se, distancinando-se dos modelos idealizados do Neo-classicismo. É apresentado através de jogos lumínicos, que provocam brilhos na sua pele.

O Impressionismo apresenta um corpo fugaz, fugidio, efémero, que é representado num instantâneo da vida.

O corpo fragmenta-se em partículas, torna-se transparente, difuso. É apreendido de forma instantânea, não se revela. É impossível possuir e apreender. Esfuma-se no seu invólucro.

O corpo do Expressionismo é um corpo sofrido e fragmentado. Inscreveu-se como referente excelente do abjecto, testemunho do mal-estár da condição corporal, em Kokoschka e Egon Shiele.

Outro referente do corpo correspondente a esta época é o corpo doloroso, que assume a anatomia infeliz, uma fisiologia da realidade orgânica. O Expressionismo recorre à distorção do corpo humano ou

⁵⁵ RIBEIRO, António Pinto, *Corpo a corpo, possibilidades e limites da crítica*, Lisboa, Vega, 1997. p. 36

do rosto, na sátira e na caricatura, desfigurando e fustigando o corpo dos retratados.

A tensão entre o *apolíneo* e o *dionisíaco* que Nietzsche propõe, vem apresentar o corpo como um fenómeno de uma ordem radicalmente diferente daquela em que o esquematismo da racionalidade o colocava. Trata-se de uma figuração do corpo orgânico, em ruína um corpo grotesco que Van Gogh e Emil Nolde, dilaceram, transformado-o em massa, em matéria plástica.

“Nietzsche tem sido considerado o autor que terá, com mais veemência, introduzido algumas brechas na afirmação do primado da razão sobre o corpo, a partir do abandono da sua representação clássica – um corpo clara e distintamente objectivado sob o “olhar” do espírito – para estabelecer uma nova representação do corpo que possa ser concebido como anímico, que determina a própria representação de si e do mundo, porque a cada corpo vivo se legitima uma vontade de interpretação que é uma vontade de representação. Numa estratégia política, contra a higienização do corpo que ameaçava o século, estes artistas propunham a sujidade do corpo vivido e o seu peso como lastro”.⁵⁶

O corpo fragmentado do Cubismo, é geometrizado para ser compreendido. O desmembramento e fragmentação do corpo, levados a cabo pelo cubismo, têm em vista a sua inclusão na realidade, configurando o corpo com o mesmo tratamento que os objectos. O corpo desaparece em fragmentos, abandona os seus limites e contornos e plasma-se sob fundos neutros de cinzas e castanhos. Mascara-se com rostos angulosos e confunde-se com letras, texturas, colagens, violas e jarras. É um corpo informe, pois a sua forma eclipsou-se, racionalizou-se através da geometria.

O Dadaísmo deu continuidade ao processo de fragmentação e de incorporação de objectos e de formas no corpo. Agora o acaso e a dissonância jogavam para criar imagens onde a realidade era incluída no corpo e este passava a incluir partes de objectos, diferentes materiais e colagens.

Na Bauhaus, o corpo continuou a ser fragmentado. Foi dividido em partes e reconstruído, de modo a se concluir, que tal como com qualquer forma, a soma das partes não corresponde ao todo. A “totalidade” do corpo esconde-se na sua estruturação e geometria. Encontra-se oculta na racionalização da realidade, na ambiguidade dos pontos de vista e da plasticidade com que o mundo pode ser visto.

Mais tarde, os Surrealistas aplicam as descobertas de Freud e iniciam um percurso ao encontro do inconsciente e dos recônditos espaços do *Eu*.

⁵⁶ RIBEIRO, António Pinto, *Corpo a corpo, possibilidades e limites da crítica*, Lisboa, Vega, 1997. p. 31



Matisse, Estudo para "A dança", 1910, carvão sobre papel, 48x65 cm Musée de
 Painture et de Sculpture, Grenoble
 Amadeo Modigliani, "Anadiomena", 1915, lápis sobre papel, 33x26 cm,
 Princeton University Art Museum
 André Masson, "Massacre", 1933, Pena e tinta da china sobre papel,
 Coleção Particular

A princípio, as teorias de Freud sobre o inconsciente influenciaram a forma de entender a mente e o corpo, colocando uma nova variável neste sistema: o comportamento. Assim, o corpo exibiu-se através de imagens oníricas provenientes do sonho e mostrou-se através da irracionalidade, numa lógica impossível.

As duas guerras mundiais trouxeram imagens limite da condição humana, quer através dos relatos da acção das armas químicas nas trincheiras, quer dos documentos que comprovam o holocausto. O corpo sofreu estas experiências de forma brutal, manifestando-se a partir daqui através das violentas acções da *Action Painting* e expressionismo abstracto.

Depois das duas guerras mundiais, surge um conjunto de artistas que produzem obras multidisciplinares baseadas no procedimento. Aqui, a acção executada pelo corpo, que produz marcas e que enuncia o seu comportamento, surge como base de trabalho a artistas como Yves Klein, que utiliza os seus modelos como pincéis, dirigindo os seus movimentos à medida que "pintam" o seu corpo na tela. A relação do corpo com a pintura foi alterada a ponto de agora ser possível a Jackson Pollock colocar a tela na horizontal e pintar movimentando-se à sua volta utilizando a técnica do *dripping*.

Esta nova figuração do corpo orgânico, mas simultaneamente em ruína, manter-se-á em toda a representação da pintura do pós-guerra, com múltiplos exemplos nos corpos obesos de Lucian Freud, nas mulheres de Willem de Kooning, nos destroços de Kitaj.

Bacon impôs os seus corpos desfigurados, mutilados, torcidos, crucificados, vomitando, contorcendo-se, a constituir um novo paradigma estético: o corpo grotesco.

No Expressionismo Abstracto, o corpo tem uma importância particular, como em Pollock que tentou levar ao limite a redução, eliminando progressivamente toda a referencia visual. Vai quase ao encontro do modelo automático dos surrealistas e tenta desligar as imagens de um conteúdo inconsciente, fluido, declarando: "Eu optei por esconder o imagético". Este processo acabará por conduzir o

pintor à criação de uma pintura que é literalmente uma coreografia⁵⁷, o registo da passagem de um corpo sobre uma tela, uma propositada noção de ausência. Pollock, foi empurrado para uma arte onde e corpo é "grafia". O seu corpo, metaforizado agora, abstrai-se, ausenta-se. Não tem mais do que presença de signo⁵⁸.



W. Kooning, , "Mulher II", 1952, pintura 150x109 cm,
The Museum of Modern Art, Nova Iorque
Jean Dubuffet, "L'Incertaine (corps de Dame)", 1950, óleo sobre tela, 116x89 cm Coleção
Louisiana Museum os Modern Art, Humlebaek, Dinamarca
Arnulf Rainer, *Sem título*, 1969-72, pastel de óleo e gravura sobre papel, 60x50 cm
Coleção Privada

Esta nova tradição da figuração do corpo sem mais-valia do belo radicalizar-se-á na arte corporal dos *happenings* e das *performances* físicas onde o corpo tende a ser uma ferida ao vivo, num ritual de oferta e de sacrifício determinado pelo manifesto "este é o meu corpo". É uma verdadeira liturgia que tenta reunir numa unidade a tela, o corpo do pintor e o seu corpo pictoral.

Os Accionistas Vienenses, que utilizaram o seu próprio corpo nas perturbadoras sessões de *body art*, dão seguimento a estas premissas. Agora são apresentadas sessões de auto-mutilação, de sacrifício, de mortificação, onde o artista faz a experimentação do seu corpo, da sua pele, da sua dor em publico.

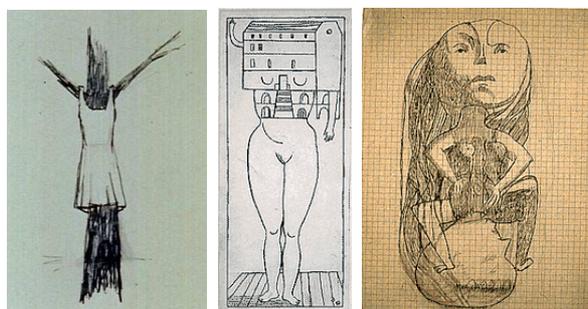
Desde a década de 60 que algumas artista, utilizaram o estereótipo do comportamento feminino, tentando reflectir hierarquias de poder, através da utilização dos modelos sociais que configuram expectativas e aspirações. A mascara e o disfarce possibilitam que o artista empreste o seu corpo, participando em acções ou posando para ser fotografado ou filmado.

A Arte Pop mostra-nos um corpo que vai aos poucos desaparecendo, anunciando um novo discurso sobre o corpo: a corporeidade. Aqui, o corpo desmaterializa-se e configura-se a partir da apropriação de imagens, reinscrevendo-se como referente. O corpo deixa de ser representado e passa a ser citado, como memória de uma presença e repetido em imagens sucessivas que o banalizam entre iguais.

⁵⁷ Consultar RIBEIRO, António Pinto, *Corpo a Corpo, Possibilidades e limites da critica*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p..40

O Hiperrealismo apresenta o corpo exibido na sua fisicalidade. Depois do corpo ter sido visto através da sua corporeidade e através de configurações do corpo grotesco e doente, ganha novamente forma, cingindo-se à possibilidade de ser pele. Esta representação do corpo duplicado, tem por objectivo configurar novamente um invólucro para o corpo, apresentando um homem circunscrito nos seus limites.



Robert Gober, Sem título, 1988, carvão sobre papel, WAC

<http://www.walkerart.org/archive/B/A87309E5CA77C4186162.htm>

Louise Bourgeois, "Femme Maison", sem data, pena sobre papel, 1947, University Art Museum, California

Louise Bourgeois, Sem título, sem data, Pena sobre papel, University Art Museum, California

Finalmente o corpo da Transvanguarda é um corpo onírico, como as figurações de Louise Bourgeois. Aqui, surge apresentado em registos provenientes de mitologias pessoais⁵⁹, sendo perscrutado não em elementos autobiográficos, mas em figurações provenientes do inconsciente. Este corpo é um corpo sentido e magoado, revelado através de um discurso irracional e inconsciente, onde não é possível penetrar. É um corpo que apenas se enuncia levantando o "véu" do psiquismo e das efabulações pessoais do sujeito. É um corpo imaginado e que se oferece como possibilidade para a descer mais fundo ao encontro do *Eu*, em metáforas e construções anti-anatómicas.

A partir daqui, tendo revisitado as diversas morfologias que o corpo foi assumindo, verificamos que os espelhamentos que o homem produziu de si próprio raramente procuram deter-se numa imagem perceptual do corpo e na sua aparência visível. Os desenhos que o corpo foi assumindo, são sobretudo determinados pelos factores culturais do sujeito, pelos conceitos que o indivíduo conceptualizou sobre si próprio, manifestando as suas preocupações e ansiedades, a sua condição.

Em conclusão, apresentamos neste capítulo o conjunto das metáforas do corpo que a história nos oferece, propondo uma visão global das suas morfologias. É que a história das representações do corpo é

⁵⁹ Veja-se, MIRANDA, José Bragança, *Corpus, Visões do corpo na Colecção Berardo*, Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém, 10 de Outubro de 2003 a 14 de Março de 2004, p.43

composta por descontinuidades e rupturas, que aqui foram apresentadas, de modo a contribuir para a compreensão de como se processa a passagem de um signo para outro, de uma configuração para outra.

Agora iremos reflectir como é que surge este conjunto de metáforas sobre o corpo, através da análise de alguns conceitos sobre o corpo, que, na nossa opinião foram mais determinantes na construção das identidades do homem e no estabelecimento de conceitos sobre o sujeito.

3. Os conceitos sobre o corpo

“A história do corpo reúne os preconceitos, as obsessões e as fantasmagorias; reúne as proibições, os medos as angústias; reúne a dor, a vida e a ânsia de eternidade. Consciencializa a matéria, pressupõe as idealizações, os gostos e as suas oscilações. O corpo é para dentro e para fora.”⁶⁰

Como vimos anteriormente, as configurações do corpo que cada comunidade propõe, advêm dos conceitos sobre o homem que definiu. Assim, estas representações veiculam um conjunto de identidades, ideologias, filosofias e epistemologias, que cada sociedade promove, conotando o indivíduo sócio-culturalmente, em termos de género, moralmente, religiosamente e definindo a sua situação. Então as representações do corpo advêm de considerações culturais produzidas no seio de cada comunidade.

Para vermos um corpo, através do seu simulacro, temos de conseguir identificar esses conceitos, ao mesmo tempo que descodificamos as mensagens perceptuais que nos permitem a identificação ao referente.

Este facto explica o caso paradigmático do pictograma egípcio, que subsistiu durante quase três mil anos com a mesma configuração. A ordem e a estabilidade de valores que aquela sociedade construiu, encontram-se na base desta configuração tão persistente. Estes homens sentiam-se identificados com aquela imagem, dado o rigor com que era definida, sendo apresentada sempre com as mesmas proporções, matematizada e organizada como uma forma *simples*⁶¹. A sua simplificação formal reduz os elementos identificativos de cada indivíduo e conota-o com todos os outros, através de uma imagem onde toda a colectividade se revê.

O caso do pictograma egípcio, aplicado no desenho do corpo, mostra-nos como a sua configuração foi obtida a partir de conceitos culturais e não configura uma identificação à imagem perceptual do corpo.

Deste modo, depois de termos estabelecido o mapa das discontinuidades do corpo, apresentando as imagens com que foi identificado, iremos analisar alguns dos conceitos que estão na sua origem.

⁶⁰ LAMBERT, Maria de Fátima, *Antropologia e Estética do Corpo – a iconografia da figura*. Lição no âmbito das provas públicas para Professora Coordenadora e “Estética e Educação”, Instituto Politécnico do Porto, 19 de Junho 2000, s/pág.

⁶¹ A boa forma que a Bauhause propõe, é uma forma simples, com contornos nivelados, próxima da simetria e que apresenta a característica de ser mais facilmente compreendida.

Neste capítulo, apresentamos o corpo como metáfora, como produto de significados e receptor do meio social que o rodeia. Iremos observá-lo como sintoma de diagnóstico da realidade⁶².

Assim, iremos desenvolver diversos conceitos que as várias áreas do conhecimento nos foram fornecendo, da antropologia, à filosofia, estabelecendo as formas de ser que a arte foi enunciando.

Os conceitos sobre o corpo são consequência da evolução e mutação cultural. Cada mutação cultural infere um novo estado do corpo⁶³. E a Arte é talvez o principal modo de aferirmos esse corpo, nomeadamente, através dos simulacros do corpo desenhado. Aqui, são apresentadas as configurações do corpo, concebidas de acordo com cada pressuposto epistemológico.

O desenho de figura humana, apresenta um conjunto de conceitos que enunciam o estado do corpo, formalizando concepções sócio-culturais, configurando concepções morais, materializando o homem na sua situação e condição.

O corpo que a arte apresenta, é um corpo percebido de acordo com cada situação do sujeito, pleno de juízos e concepções, materializando a sua experiência e conhecimento. Por isso é um corpo que se desdobra em configurações múltiplas, que nos oferece muitos rostos e modelos.

Cada percepção do corpo, configura um sentimento de si e procura a materialização do seu estado.

Iremos analisar o estabelecimento da concepção de corpo-próprio, a partir da desagregação do corpo comunitário, o corpo social, sobre o qual se exercem os mecanismos de poder e o processo de construção de identidades, que irão confluír na multiplicidade dos corpos do sujeito. Depois, serão apresentados os conceitos de corpo-com-órgãos e corpo-sem-órgãos, que derivam da fisicalidade e corporeidade do indivíduo, a criação de alteridades e a cedência do corpo levada a cabo pelo artista.

3.1. Corpo comunitário

O conceito de corpo próprio que as sociedades ocidentais cultivam, é na verdade uma construção mental relativamente recente. Na base de todas as sociedades, encontra-se generalizado o conceito do corpo comunitário, que ainda hoje prevalece por traz de algumas manifestações sociais de massa. As sociedades ocidentais

⁶² Como propõe PERÉZ, Miguel Von Hafe, Analogia mínima de excertos de textos onde a questão do corpo na arte é abordada de forma mais ou menos tangencial, In *Anatomias Contemporâneas, O corpo na arte portuguesa dos anos 90*, Fundação de Oeiras, 1997, p.42

⁶³ Sobre este assunto, consultar, BABO, Maria Augusta, *Do corpo protésico ao corpo híbrido*, Revista de Comunicação e linguagens, "Corpo, técnica e subjectividades", Lisboa, Junho de 2004, nº33.

distanciaram-se desse conceito, através de conceitos generalizados por diversas instituições, inclusivamente políticas e religiosas. Mas a realidade é que o corpo comunitário se encontra na origem da constituição de todas as sociedades, sendo o elo de agregação que imbrica os indivíduos.

Nas sociedades ancestrais, o homem é incapaz de singularizar o seu corpo.

O conceito de corpo comunitário é apresentado partindo do princípio da coesão social presente em qualquer cultura. Este fenómeno é passado através de uma herança cultural, numa aprendizagem de ser em função dos outros, construindo um sistema comunitário onde a actuação dos indivíduos se rege por processos colectivos. Os corpos congregam-se em actuações individuais de forma a concretizar objectivos mútuos, construindo um corpo colectivo.

Como refere José Gil⁶⁴, nessas sociedades, todas as manifestações funcionam no contexto social, onde cada indivíduo tem uma função específica, como fragmento da colectividade.

Aqui, a comunicação comunitária é o princípio da coesão social. No caso da comunicação corporal, o papel principal é desempenhado pela imitação, pois constitui o mecanismo fundamental da assimilação e aprendizagem. Constitui-se assim uma "encodificação colectiva do corpo"⁶⁵, um tipo de comunicação que se encontra na base do pensamento simbólico, onde o homem é o centro do sistema. Assim, a singularização do indivíduo é a todo o momento investida de outros corpos, prevalecendo os indícios do corpo comunitário em todas as situações.

O corpo comunitário, tem presença em todas as funções vitais do homem, deixando-se atravessar por todos os outros corpos, ligando-se ao grupo.

O corpo comunitário, ainda assim, deixa espaço para a singularização dos indivíduos, pois não os submete a processos de esmagamento, como no caso do corpo próprio que o ocidente constituiu.

A comunidade é constituída por uma multiplicidade de singularidades, criando uma homogeneidade. Este processo baseia-se na comunicação que existe entre todos os indivíduos, que também atravessa a natureza e as suas energias.

O corpo aqui funciona como modelo de representação do universo. Através da sua capacidade para emitir e receber mensagens, utilizando a sua linguagem própria, ele torna-se tradutor de códigos. O corpo transforma-se assim, em código-chave, universal, passível de traduzir o mundo em função do modelo do corpo humano.

⁶⁴ José Gil, *Metamorfoses do corpo*, Lisboa, Relógio de água, 1997. p.44

⁶⁵ Idem, *ibidem*. p.56

Este aspecto explica o antropomorfismo dos animais presente por exemplo, no desenho infantil, como referimos anteriormente, pois a plasticidade do corpo pode ser utilizada como modelo de representação do universo.

O nosso corpo define o espaço original da metáfora, onde cada gesto pode por si próprio ter vários sentidos. José Gil apresenta a linguística do corpo como uma infralíngua, que estabelece metáforas que se fundamentam na intersecção de sequências gestuais diferenciadas: a géstica. Em cada um dos movimentos parciais do corpo, encontra-se a presença do todo, apontando para uma unicidade onde a parte é tomada pelo todo.

A infralíngua do corpo estabelece que o gesto seja simultaneamente significado e significante. Assim se explica a importância da dança, reproduzindo e recriando o universo e produzindo sentidos.

As sociedades primitivas estruturam-se a partir de um etnocentrismo, em que o corpo é tradutor de mensagens e se assume como significante. Todas as coisas são representadas a partir dele.

Este aspecto, embora se vá esbatendo na história das sociedades ocidentais, é sempre assumido pelo artista. Na realidade, o artista toma em várias situações o papel de quem interpreta e traduz significados sobre o mundo, ao comum dos indivíduos.

Assim, o desenho do corpo, reposiciona os indivíduos na sua colectividade, estabelece identidades e coloca-os perante a cosmologia e epistemologia vigentes.

Os simulacros do corpo têm uma função específica perante o sentido de agregação dos indivíduos no seio das suas comunidades, eles configuram a identidade do sujeito no âmbito do corpo comunitário.

O simbolismo atribuído ao corpo em cada representação descende desta capacidade que o corpo tem, enquanto código universal para produção de sentidos. Devemos isso às reminiscências do corpo comunitário que cada sociedade ainda hoje possui.

3.2. Corpo social

O corpo que temos, é proveniente de um conjunto de funções estabelecidas culturalmente no seio de cada sociedade. A forma como o apresentamos e a utilização que dele fazemos, correspondem à aplicação de códigos que vamos assimilando e inculcando.

O corpo é uma entidade que se situa entre as possibilidades com que a natureza o dotou e que a sociedade lhe apresentou. Quer isto dizer,

que não resulta apenas de factores biológicos, mas também de factores sociais, que contribuem para a forma como se apresenta, posturas que adopta e mesmo formas de ser.

Estes dois factores são determinantes na utilização que cada indivíduo faz do seu corpo.

O corpo acaba por funcionar como um laço entre a natureza e a cultura. Como Merleau-Ponty afirma: "É através do meu corpo que compreendo as outras pessoas; assim como, é através do meu corpo que percepciono as coisas"⁶⁶. Assim, o corpo de cada indivíduo funciona como elemento-chave na reflexão sobre os outros e sobre o mundo. É através dele que nos constituímos como agentes da sociedade e da cultura.

A maneira como nos apresentamos como corpo, corresponde a um processo evolutivo que a sociedade sofreu, onde de geração para geração se vão estabelecendo formas de ser e de estar.

Ser corpo, decorre de uma aprendizagem no seio da comunidade, em que cada indivíduo sofre um processo de apropriação das identidades que lhe são propostas. Assim, o seu corpo físico, os seus gestos e atitudes, as suas poses e posturas, são construídos e estudados, de forma mais ou menos consciente, de acordo com as identidades que "personifica". Ser corpo corresponde à personificação das identidades que nos são propostas.

"O corpo social limita as formas de percepção do corpo físico. A experiência física do corpo, sempre modificada pelas categorias sociais através das quais é conhecida, é o suporte de uma visão específica de uma sociedade. Há uma troca de significados constante entre os dois tipos de experiência corporal, cada uma reforçando as categorias da outra"⁶⁷.

Assim, o corpo social configura-se a partir da inculcação de posturas, identidades e atitudes, que o indivíduo assume como próprias, através da incorporação.

A teoria da incorporação⁶⁸ é baseada na ideia de mimetismo. No seu processo de socialização, o sujeito repete as práticas sociais, de acordo com modelos que lhe são propostos. Deste modo, o corpo torna-se um local de interacção, apropriação e reapropriação dos modelos sociais vigentes. É através do seu corpo, que são assimilados os modelos representacionais a que recorre. Estes modelos são construídos e herdados através da actuação dos outros, sendo que os processos de socialização são constituídos por interpretações e apropriações.

⁶⁶ PONTY, Merleau-. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1994. p. 186

⁶⁷ Mary Douglas, 1973, citada por ALMEIDA, Miguel Vale de, *Corpo Presente, treze reflexões antropológicas sobre o corpo*, Celta Editora, Oeiras, 1996. p. 4

⁶⁸ "O termo "incorporação" foi escolhido como tradução do inglês *embodiment*. (...) Mas a expressão deve ser entendida, como tendo a ver apenas com a aprendizagem e assimilação feita pelo corpo e só nele observável.". Citando ALMEIDA, Miguel Vale de, *Corpo Presente, treze reflexões antropológicas sobre o corpo*, Celta Editora, Oeiras, 1996. p.20

O corpo recorre a práticas de inscrição, onde memoriza posturas culturalmente específicas, incorporadas através da exercitação. Trata-se de um exercício carregado de discursos de poder, onde prevalecem os modelos vigentes.

O corpo protagoniza uma memória social, incorporando as práticas de inscrição que lhe foram apresentadas através do *outro*.

Perante esta situação, torna-se imprescindível questionarmos que imagem do corpo é procurada em cada sua representação? Por um lado, o desenho do corpo representa o sujeito, por outro, apresenta as construções conceptuais, ideológicas, e identitárias que a sociedade construiu sobre ele. Pois tomamos consciência de que cada indivíduo incorporou modelos e construiu a sua imagem configurada no território social onde se movimenta.

3.3. Corpos como agentes e alvos do poder

Como referimos anteriormente, as actuações do corpo nas actividades de socialização, têm por base um modelo representacional. Este modelo, provém dos processos de incorporação que estão na base dos mecanismos de socialização e que corresponde a comportamentos inculcados e a esquemas de actuação específicos segundo o género e a localização do indivíduo no seio da sociedade.

A noção de *habitus*, que Pierre Bourdieu apresenta, compreende-se como uma colecção de práticas inculcadas⁶⁹. Assim, cada indivíduo produz usos culturalmente padronizados do seu corpo. Bourdieu, chega ao conceito do corpo socialmente informado, que reproduz por mimetismo a utilização do seu corpo, conforme lhe foi inculcado.

Este aspecto é sobretudo visível, na análise dos processos de socialização dos dois géneros, o feminino e o masculino, pois encontram-se inscritas no ser-corpo, duas categorias de posturas, formas de andar, gestos, etc. Este *hábitus*, está disponível publicamente e nós herdamos-o na nossa convivência social, sendo incorporado na nossa forma de estar e de actuar. A incorporação traduz o conhecimento que dispomos sobre os mecanismos de dominação: os corpos são agentes e alvos de poder. Esta noção permite-nos reconhecer a natureza social do corpo, sendo constituído nas relações com os outros corpos.

O corpo socialmente informado é o corpo que actua conforme os processos de dominação que assimilou, constituindo-se conforme os modelos de poder que inculcou.

⁶⁹ Consultar ALMEIDA, Miguel Vale de, *Corpo Presente, treze reflexões antropológicas sobre o corpo*, Celta Editora, Oeiras, 1996. p. 10

Este fenómeno, de alguma forma, sempre se manifestou na consciência dos artistas, principalmente no caso dos retratistas. Situando-se no seio de uma comunidade, inseridos num meio social onde com frequência acediam a meios mais restritos e mais próximos do poder, era-lhes pedido que retratassem, situando o personagem no seu campo de actuação social. Na verdade, a elaboração de um retrato, configura expectativas sociais e estereótipos que, de algum modo, tocam os princípios do corpo socialmente informado, pois configuram o *habitus* do indivíduo. Este deseja ver representadas no retrato as suas expectativas e posicionamento social⁷⁰.

Por outro lado, a representação do corpo na arte, configura outro tipo de estereótipos que conformam ideais de beleza, de actuação, ligados à pose e mesmo de características psicológicas, que de algum modo irão transparecer na representação.

A representação do corpo ideal desenvolve-se a partir de conotações ideológicas e éticas atribuídas ao indivíduo. Embora se reflecta na representação da fisicalidade do corpo, tem um carácter de origem sócio-cultural, que conforma os corpos como agentes e alvos de poder.

É o caso da representação do corpo feminino, ou mesmo da representação das altas figuras das instituições sociais, que são apresentadas de acordo com o seu *habitus*, conotando-as conforme a sua localização no tecido social. Trata-se de uma avaliação precisa da actuação do corpo de forma a afirmar a segurança do seu estatuto social. São incorporações de estereótipos e de modelos de actuação, transformações impostas ao corpo pela instauração de tipos de poder, que estão na base destas representações.

3.4. Corpo e encarnação

Com o surgimento das religiões, o corpo comunitário desagrega-se, dando lugar ao corpo "individual".

O conceito de corpo que nós, ocidentais e cristãos idealmente construímos, é de um corpo divino. Ele foi construído, tendo como sustentação as ideias de corpo perfeito, provenientes do mundo grego e a sua apropriação: de corpo feito à imagem e semelhança do seu criador, Deus. Corresponde á ultima criação de Deus, que moldando em barro a sua própria forma, lhe soprou o seu ar divino, para o fazer diferente dos outros animais: um homem feito para ser diferença, como afirma Ieda Tucherman⁷¹.

⁷⁰ Este aspecto será mais desenvolvido num capítulo próprio, onde se analisa o retrato, relacionando-o com a representação do *habitus* do indivíduo p. 93

⁷¹ TUCHERMAN, Ieda, *Breve História do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega, 1999. p.25

O corpo aparece na sua carne, incarnando a presença pura do significativo supremo. Esta é a via que qualquer religião ensina, que leva o corpo a buscar a sua presença em si mesmo. Os corpos deixam de ter qualquer valor simbólico, transformam-se em carne, cedendo o seu espaço à alma.

Dá-se início a uma nova história do poder, dadas as transformações sociais operadas. Por um lado, os homens são tidos como iguais, apresentando os mesmos direitos e deveres, mas por outro, devem obedecer aos representantes da entidade suprema, como servos altruístas. "O corpo é o templo de Deus", por isso, separa-se dos outros corpos, passa a ter uma identidade própria e a ser julgado pelos seus actos.

Operou-se um processo de transformação do simbólico, que condicionou grandes alterações sociais. Nas sociedades primitivas, produziam-se dispositivos compensadores dos desequilíbrios inevitáveis, agora a sociedade está vulnerável ao surgimento de novos poderes, que se foram instituindo.

A busca de presença do corpo marcou a história: no Oriente, o corpo foi conservado como meio de acção directa da produção de presença, no ocidente, perdeu-se qualquer ligação visível com o corpo. Este fenómeno condicionou diversas alterações sociais, legitimando a constituição da estratificação social e inclusivamente, o recurso à escravatura.

O corpo foi remetido para o plano da morte, identificando-se com o pecado, a impureza, a doença. Devia ser mortificado no sentido da sua purificação, desligando-se das suas actividades vitais, encontrando-se ao serviço da alma.

A carne era agora separada do espírito e remetida para segundo plano, como causa de pecado e perdição.

Jesus parte o pão e partilha-o com os discípulos afirmando: "isto é o meu corpo" e ao fazê-lo, institui uma nova comunidade, agregada agora pelo corpo próprio, na individualidade de cada um.

O corpo comunitário desagrega-se e transforma-se no espaço consagrado à alma. O corpo-carnal tem de ser alvo de uma disciplinação capaz de o conformar com a sua situação. São instituídas as práticas que a Inquisição levou ao extremo, conforme a história nos mostrou.

A partir daqui, estão criadas as condições para aos poucos, a comunidade operar a cisão entre os indivíduos e se edificar os processos de constituição do corpo próprio.

Durante a expansão marítima, os missionários encarregaram-se de difundir este corpo, junto das comunidades arcaicas. Com a pretensão de dar a conhecer o espírito, concederam um corpo que os índios não conheciam, um corpo desmembrado da comunidade e remetido para o plano da carne e do pecado: o corpo próprio.

3.5. Corpo e identidade

A partir da segunda metade do século XX, assistiu-se a uma procura científica que se manifestou na transformação do homem como objecto de estudo. A antropologia assiste a um grande desenvolvimento, onde se deu ênfase à situação do indivíduo em relação ao grupo, tendo em vista a descrição de uma identidade.

A antropometria tinha já anteriormente, tentado reduzir a múltipla variedade entre os indivíduos ao estabelecimento de medidas físicas e dimensões médias para cada tipologia humana.

Já se tinha antes assistido à criação de uma identidade judicial, que estabeleceu a análise e registo da impressão digital, acompanhada de fotografia e descrição das tonalidades do cabelo, olhos e tez da pele.

Estas situações contribuíram para configurar catálogos com as tipologias humanas, tendo em vista um esboço de identidades a partir de características físicas.

Hoje, o *ADN* é suficiente para individualizar um homem e por fim, a impressão digital e a fotografia, irão em breve ser substituídas pelo nosso código genético no nosso cartão de identidade.

Mas procura da identidade não se circunscreve apenas nas características físicas ou fisiológicas.

Freud anuncia as diferentes características que configuram as personalidades dos indivíduos, mas também um mundo novo de possibilidades a desvendar no inconsciente de cada um.

Na verdade, o que caracteriza cada ser humano, corresponde também a um conjunto de aspectos psicológicos e espirituais que fazem de cada pessoa um ser único e insubstituível. Cada homem vai tomando consciência destas particularidades que o diferenciam do outro, através do sentimento de si, tomando consciência da sua individualidade. Este processo tem início na consciencialização do corpo, a partir do qual se torna possível a construção da identidade.

A consciencialização do corpo que Paul Valéry apresenta, remete-nos para a tomada de consciência do corpo pelo sujeito enquanto criança. A descoberta da corporeidade individual é um processo lento, onde através de uma série de esforços, o indivíduo toma consciência do espaço do corpo através da geometria do sofrimento⁷². Esta descoberta é possível quando o corpo dói, assumindo uma presença individual e diferenciada do corpo próprio ou do meu-corpo.

⁷² RIBEIRO, António Pinto, *Corpo a Corpo, Possibilidades e Limites da Crítica*, Lisboa, Edições cosmos, 1997, p. 86

"Há instantes em que o meu corpo se ilumina... É muito curioso. Vejo nesse momento em mim... distingo as profundezas das camadas da minha carne; sinto as zonas de dor, os anéis, os polos, os feixes da dor. Vêm estas figuras vivas? Esta geometria do meu sofrimento?"⁷³

Este sentir do corpo coloca-nos perante uma distanciação em relação ao *outro*. Em primeiro lugar, em relação à mãe, generalizando-se de seguida.

A psicologia apresentou-nos o efeito de espelhamento do rosto da mãe no do bebé: a mãe sorri para introduzir um sorriso na criança através de um processo de imitação dos sinais. Este processo constitui uma aprendizagem por mimetismo, em que aprendemos a repetir as nossas pequenas percepções.

O indivíduo sofre um processo de consciencialização do corpo que o torna num *eu*. Os mecanismos de percepção e de cognição vão retendo informação em relação ao que está fora de nós e aos poucos, vamos construindo um conjunto de vivências que constrói a nossa identidade.

A questão da identidade do sujeito tem por base a consciencialização de que o corpo se divide em dois: o corpo real e o corpo virtual. Tratam-se de duas entidades abstractas, que se podem aproximar de dois conceitos diferentes do corpo, traduzindo-se na fisicalidade e na corporeidade do indivíduo⁷⁴. Desde muito cedo que a arte o sabe e por isso a percepção artística do corpo humano não se esgota nos dados sobre a sua aparência.

Verifica-se que em todas as épocas da história, em diferentes comunidades e contextos, a produção artística apresenta a preocupação em representar não apenas esse corpo real, onde a fisicalidade prevalece e é descrita tendo por base as competências perceptivas do desenho.

"A imagética da figura humana depende e dirige a conceptualização definidora (na sua diversidade) da pessoa humana."⁷⁵

Como vimos, as competências cognitiva e emotiva utilizadas no desenho, fornecem-nos dados sobre outras características do indivíduo. Partindo do princípio de que desenhar implica conhecimento sobre as coisas e que envolve capacidades de reconhecimento da realidade, onde aplicamos o que sabemos sobre ela, então, a representação de um indivíduo pressupõe sempre características que não são apenas relativas à aparência

⁷³ VALÉRY, Paul, citado por RIBEIRO, António Pinto, *Corpo a Corpo, Possibilidades e Limites da Crítica*, Lisboa, Edições cosmos, 1997. p. 86

⁷⁴ RIBEIRO, António Pinto, *Corpo a Corpo, Possibilidades e Limites da Crítica*, Lisboa, Edições cosmos, 1997. p. 86

⁷⁵ LAMBERT, Maria de Fátima, *Antropologia e Estética do corpo – a iconografia da figura*. Lição no âmbito das provas públicas para Professora Coordenadora e "Estética e Educação", Instituto Politécnico do Porto, 19 de Junho 2000, s/pág.

do sujeito e que nos permitem um reconhecimento da sua identidade, ou pelo menos uma tentativa de a construir.

O desenho de figura humana e a representação do corpo pressupõem a construção de identidades do sujeito. A identidade aflorada através do reconhecimento de um corpo, que se apresenta à flor da pele, ou mergulhando mais fundo, para lá da aparência.

A identidade adere ao corpo. O corpo expõe-na e revela-a, enunciando-a na sua fisicalidade. É através do corpo que percebemos a individualidade do outro.

Não é por acaso que a ideia que fazemos de uma pessoa parte sempre da sua imagem e se torna difícil imaginarmos alguém sem a aderência a uma imagem.

A título de exemplo, referimos a imagem de Cristo, que ao longo de séculos foi sendo construída para alcançar uma configuração mais ou menos estável. Ouve sempre a preocupação da igreja em definir esta imagem para ela se tornar presente nos indivíduos.

Muitas são as personagens a quem tentamos dar um rosto, por razões políticas ou culturais. Tentamos inserir num corpo de acordo com a sua época e costumes, para melhor as tornarmos presentes e para construir a sua identidade.

Se analisarmos o desenho de figura humana e a representação do corpo através deste ponto de partida, podemos melhor compreender a presença sistemática e obstinada do nu na arte e em particular no desenho. O nu aproxima-se da tentativa de expor a identidade que adere ao corpo, a identidade profunda do indivíduo, que se encontra para lá dos adereços da moda e dos costumes. O nu é uma tentativa para dissecar o corpo sem lhe inferir feridas nem o penetrar. Ele apresenta uma análise mais aprofundada da identidade do sujeito, despojado dos adornos que o conotam social e culturalmente, o indivíduo expõe-se na sua natureza humana, sendo visto apenas como um homem.

Outra situação que imediatamente nos coloca perante a representação de identidades é o retrato. O retrato corresponde a uma tentativa de configurar a identidade individual do retratado. Aqui o sujeito é representado a partir das suas características físicas, mas apresentando ou enunciando características psicológicas individuais⁷⁶.

O corpo é um lugar do vir-a-ser.

Em conclusão, os simulacros do corpo procuram evidenciar identidades. Quer o retrato, como o desenho de modelo nu e o desenho de figura humana, são elaborados com o intuito de produzir um reconhecimento: a identificação do ser corpo, perante uma determinada circunstância.

⁷⁶ Mais à frente será dedicado um capítulo à análise do retrato, onde será abordada a questão da representação da identidade do sujeito de forma mais aprofundada. p.93

O sujeito sempre recorreu a artefactos e adereços capazes de veicular mensagens e conotações que o localizem em termos sócio-culturais. O projecto *Anti-ergonomias* irá partir deste conceito para conceber um corpo que se prolonga em extensões susceptíveis de denunciar as identidades fictícias atrás das quais o sujeito se esconde.

3.6. Corpo-próprio:

Como vimos atrás, o corpo-próprio é um produto do Ocidente, constituído a partir do processo de desagregação do corpo comunitário⁷⁷.

Algumas situações contribuíram para o estabelecimento do corpo-próprio, das quais se destacam os modelos religiosos e as alterações político-sociais operadas desde a Idade Média.

O cristianismo, instituiu o corpo próprio a partir da cisão entre os indivíduos provocada pela importância dada ao pecado. O corpo foi dividido em dois planos, sendo que a "alma" é valorizada em detrimento da "carne".

Por outro lado, as mudanças levadas a cabo desde a instauração das primeiras repúblicas e o novo tecido social que daí surgiu, fundamentado na instituição da democracia e no ideal da liberdade e do livre arbítrio, contribuíram para o reforço da presença do corpo-próprio na nossa cultura.

As alterações despoletadas pelo surgimento da revolução industrial também contribuíram para este processo, através da constituição de novas instituições: a fábrica, a escola, apresentando modelos de disciplinação. Estes modelos de actuação colectiva, onde cada indivíduo é desarticulado do grupo, individualizando-se na sua capacidade de produção, sendo responsabilizado pela sua actuação individual, instituíram o corpo-próprio.

Agora cada indivíduo estava entregue a si próprio, desmembrado da sua família e meio social, através dos fenómenos da emigração, sendo obrigado a movimentar-se à procura de meios de subsistência, levando consigo os fragmentos de culturas que se estilhaçavam, contribuindo para o bolo da sociedade massificada.

Instituiu-se o individualismo e o culto da privacidade para resistir à desarticulação e choque cultural. Para o indivíduo se agregar à sociedade, tem de sofrer agora um processo de distanciamento ao *outro*, afirmando a sua individualidade. O seu corpo vai ser disciplinado a fim de se integrar no seu contexto social, assumindo

⁷⁷ GIL, José, *Metamorfoses do corpo*, Lisboa, Relógio de água, 1997. p.58

as posturas instituídas pelo poder, como dominado, ou como dominante.

O corpo socialmente informado conforma-se. É através da sua actuação que veicula mensagens sobre a sua localização social: mostrando-se disciplinado, ou disciplinador.

Surgem os corpos dóceis, que acatam e produzem. O corpo humilde, disciplinado para ser pobre, assumindo os processos inculcados de actuação, no sentido da reprodução social⁷⁸. Este é o corpo que não protagoniza, que se fecha sobre si, na sua casa, no seu ritmo social. Este é o corpo individualizado, que não sobressai, que não é notado na multidão dos corpos, o corpo austero, que esconde a sua privacidade.

O corpo do operário, do pessoal técnico, do funcionário, que enverga uniforme ou indumentária, que apresenta as mesmas marcas inscritas, que se confunde. Este é o corpo, que frequenta as instituições, que se move de acordo com as regras instituídas e que aspira à propriedade privada. Aspira a ser disciplinador e dominador, através da propriedade do pequeno comércio, protagonizando o patriarcado sobre a sua família, onde o corpo feminino é o mais subalterno.

Este é o corpo que se quer confundir, que não quer parecer mal, que não se mostra. O corpo que habita os bairros, confinado aos espaços públicos e às pequenas actuações socais do café, ou local de trabalho.

Este corpo não convive, apenas age em conformidade, de acordo com as representações dos modelos propostos. É um corpo sem expressividade, que enverga vestes cinzentas de modelos discretos, que respeita as normas por receio de exclusão.

O corpo torna-se no instrumento fundamental das representações dominante.

Tendo em vista uma performance social mais adequada às expectativas vigentes, o imperativo do êxito social impõe ao corpo aprendizagens de posturas e a conformação de acordo com os modelos. A publicidade, a televisão, o cinema e todos os *mass media*, divulgam este corpo, modelado a partir de ideologias e estereótipos.

O corpo-padrão, constitui uma uniformização que atenta contra a especificidade do corpo individual. Os corpos querem-se moldados em formas ideais, conformando o corpo vencedor.

Neste contexto é difícil envelhecer e mesmo crescer, pois os modelos situam-se de acordo com uma determinada faixa etária, obrigando o corpo envelhecido a sofrer a ansiedade da busca de

⁷⁸ BOURDIEU, Pierre, *A Reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*, Lisboa: Editorial Vega, 1978. Bourdieu, propõe este conceito, afirmando que o indivíduo tem tendência a reproduzir as expectativas que a sociedade exerce sobre ele. Sendo que a sociedade se reproduz.

formas de rejuvenescimento e o corpo do adolescente a adoptar posturas do adulto⁷⁹.

O corpo da globalização é um corpo moldado de acordo com uma performance social de êxito. Não há contemplanções para os que não se enquadram no modelo.

Mas o fenómeno do corpo-próprio começa a tomar forma muito antes, quando o corpo foi dessacralizado, assumindo-se como o invólucro impuro e carnal da alma.

Assim, o corpo próprio resulta de uma desarticulação entre o indivíduo e a colectividade, que ocorre a partir do momento em que ele se separa dos outros corpos, na sociedade pré-industrial, nas grandes urbes. Este fenómeno condicionou que a sua afirmação pessoal se centrasse no corpo. Desagregado, o corpo teve de sofrer processos de disciplinaação para aceder aos mecanismos de socialização instituídos.

As sociedades progressivamente vão estabelecendo o reconhecimento do corpo como propriedade do indivíduo. Este fenómeno comprova o estabelecimento do corpo próprio e o seu reconhecimento socio-político, como é exemplo, a abolição estatal das penas corporais.

A partir deste momento, nunca mais o indivíduo vai ter acesso ao corpo comunitário que o agregava aos outros corpos.

3.7. A multiplicidade do corpo



Mary Carlson, "Toile Figures", 1990, nylon, 17x90x200 cm, Pamela Jo Rosenau Collection

A experiência do corpo próprio, remete-nos para um aprofundamento em relação ao sujeito. Isolado e só, o indivíduo vai descobrindo que o seu corpo se desdobra em vários, que é plural.

⁷⁹ GRANDE, Nuno, *Anatomias contemporâneas, o corpo na arte portuguesa dos anos 90*, Fundação de Oeiras, Oeiras, 1998. p. 21

O corpo já não se divide apenas em carne e espírito, tem outras apresentações de si. Esconde-se ou revela novas facetas, à medida que a psicologia mergulha nas profundezas do *eu*, que a sociologia estrutura mecanismos de poder e que a medicina e fisiologia apresentam novas imagens do seu interior.

Paul Valéry apresenta a multiplicidade dos corpos que existem no corpo de cada sujeito, através do seu conceito de quatro corpos⁸⁰. O seu *corpus* é constituído em primeiro lugar pelo meu-corpo. Em segundo lugar, é apresentado o corpo que é percebido pelos outros e que nos é dado pelo reflexo ao espelho. Este é o corpo que é apreendido pelas artes, o corpo querido de Narciso. Embora apresente uma forma, é visto pela sua superfície e é passível de uma representação imediata. O terceiro corpo é o corpo-com-órgãos, o corpo da representação anatómica e clínica. Este é um corpo-máquina. Finalmente, Valéry distingue o quarto corpo como sendo um não-corpo, que se situa entre o corpo real e o imaginário, sendo indizível: a corporeidade.

"Quem de mim sou eu?"⁸¹, é a questão que se nos apresenta, quando colocados perante a percepção da nossa identidade. O corpo desdobra-se em actuações diferentes, em personalidades esquizofrénicas, assumindo mil e uma metamorfoses⁸². Qual é o corpo que apresentamos ao outro? O homem já não está contido no seu corpo e a sua anatomia já não está marcada por uma única identidade⁸³.

Estas subjectividades não são facilmente reveladas. Há corpos do corpo que se escondem por baixo da superfície e que fazem da nossa identidade um invólucro⁸⁴. Esta situação permite-nos visualizar o corpo como uma sucessão de camadas sobrepostas onde vamos penetrando à medida que o vamos vislumbrando.

A psicanálise tinha-nos apresentado os nossos *Eus*, através da identificação do consciente e inconsciente. Tinha-nos mostrado que dispomos de mais identidades e que uma delas se esconde e apenas lhe podemos aceder através de estados inconscientes. Freud veio expor-nos uma segunda vida que vivemos, uma realidade ficcionalizada e construída onde somos personagens irreais e fantásticas, infantis e traumatizadas.

⁸⁰ RIBEIRO, António Pinto, *Corpo a Corpo, Possibilidades e Limites da Crítica*, Lisboa, Edições cosmos, 1997. p. 86

⁸¹ A este propósito relacionamos com Alvaro de Campos:

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas / Quanto mais personalidades eu tiver,/ mais análogo serei a Deus.

LOPES, Teresa Rita, *Fernando Pessoa, Hóspede e peregrino*, Lisboa, Ministério da Cultura de Portugal, 1985

⁸² GIL, José, *Metamorfoses do corpo*, Lisboa, Relógio de água, 1997

⁸³ Sobre este assunto, consultar *Identity and Alterity, Figures of the body 1895/1995*, La Biennale di Venezia, Marsilio Editori, Venice, 1995

⁸⁴ O conceito de *Eu-pele*, será mais tarde abordado num capítulo deste trabalho, onde se poderá analisar a forma como esta identidade profunda se apresenta, p. 119

Seguidamente a antropologia veio dar voz a outros corpos, mergulhando no interior das camadas que constituem a identidade do sujeito.

Assim, a nossa identidade é composta por diferentes *eus*, desdobramentos e múltiplos, que juntos dão corpo à individualidade própria de cada um. Por isso, a representação do corpo corresponde à produção de subjectividades, podendo ser direccionada para diferentes aspectos do corpo, detendo-se em diferentes corpos do corpo.

3.8. Fisicalidade e corporeidade

Como vimos anteriormente, Paul Valéry distingue quatro corpos no seu *corpus*: O "meu-corpo", o segundo é corpo que é percebido pelos outros e que visualizamos ao espelho, o corpo-máquina (corpo-com-órgãos) e o não-corpo. As três primeiras maneiras de ser corpo, aproximam-se do conceito de fisicalidade.

A fisicalidade compreende o "meu-corpo", o corpo vivido que cada indivíduo possui. Ela integra o corpo que corresponde ao que é reconhecido pelos outros. E também, se encontra presente nos tratados de anatomia, apresentando a máquina do corpo. Baseando-se na dissecação das camadas do corpo, a fisicalidade ancorou num somatismo biológico, revendo o seu interior.

Depois da libertação de Eros, que a psicanálise protagonizou, o corpo viu-se livre para voltar a ser "material". Embora constituído por uma materialidade grotesca, é um corpo em convulsão e em metamorfose, pois a sua identidade confunde-se com estados e tem uma duplicidade histórica. Então, o corpo que a fisicalidade apresenta é um corpo modificado por deformações, quando se revê e se espelha.

A ideia que temos do corpo liga-se à carne, ao seu funcionamento oculto. A sua mecânica e organicidade compreendem o sentido de ser corpo. Estão-lhe subjacentes, tanto o exterior e a aparência, como o interior e funções.

Deste modo, a arte empreendeu o caminho da observação, norteadas pelo mimetismo platónico, associando-se à representação do corpo, onde a aparência seria resultante de um funcionamento interior. Aqui, a representação do corpo pressupunha a atenção aos pormenores da fisiologia, pois esta base científica iria validar e legitimar o simulacro. A verdade e verosimilhança eram ditadas por esta área do conhecimento.

A pele era tida como um forro, um tecido estendido de onde surgem as protuberâncias e concavidades dos órgãos, tecidos musculares e articulações ósseas.

A partir da 2ª Guerra, a pele desaparece da representação do corpo e agora a sua organicidade é exposta, como fisicalidade.

As imagens do corpo violentado durante este período confrontam-nos com a morte em massa e representam um homem doente e deprimido.

Este aspecto vai condicionar a construção dos simulacros do corpo. Surgem imagens "brutas" de corpos produzidos a partir de gestos violentos e atitudes neuróticas, ou decorrentes de estados inconscientes. O processo de construção das imagens tornou-se vigoroso, pois era alcançado através de explosões de agressividade. Pintar passou a ser uma tarefa extenuante, onde o artista depositava toda a sua neurose e energias para aceder aos seus fantasmas e mitos, vomitando as conformações grotescas que estavam alojadas no seu subconsciente.

Nessas imagens revemos um corpo sofrido, resultante das tensões a que está a ser subjugado. São manifestações inconscientes, onde os artistas recorrem a processos "automáticos": através de processos que estabelecem uma resposta emocional. As imagens podiam-se conformar através de gestos violentos ou de conformações "infantis", para que o acto de fazer correspondesse a uma atitude quase irresponsável e pouco lúcida.

O corpo que se apresenta através da fisicalidade, é orgânico, é material, uma massa volumétrica constituído por músculos e articulações, por pele e texturas. Oculta a alma que nele se circunscreve. Ou melhor, revela uma alma doente.

A nossa cultura produziu uma separação entre a carne e o espírito que dificilmente será ultrapassada. Foi necessário operar-se uma luta contra o corpo, levada a cabo pelos modernistas, para que se voltasse a valorizar as questões da carne, manifestas agora através da fisicalidade do corpo, uma vez que o corpo se encontra agora em crise.

O corpo da fisicalidade é um corpo metafísico, cuja existência não se revela apenas na apresentação da sua aparência.

A técnica permite que o corpo seja perscrutado com intuitos científicos, com instrumentos de medida e ópticos. Ele é revelado por dentro e esse aspecto vai-se repercutir de algum modo na arte.

A representação da fisicalidade pode ser associada às endoscopias de Mona Hatoum, que se serve de microcamaras para apresentar o interior do corpo, em imagens nunca vistas, ou pelo menos, que nunca tinham sido vistas com intenção artística. Ao introduzir uma câmara nos orifícios do seu corpo e apresentar estas imagens em vídeo, confronta-nos com o corpo visto por dentro, insólito e desconhecido.

A fisicalidade também se encontra presente na cedência do corpo que a *performance* concretiza. Nestes actos o artista "empresta" o seu corpo para vivenciar experiências compartilhadas pelo público. Aqui o seu corpo era utilizado no sentido da sugestão da sua fisicalidade, que funcionava como factor de coesão entre ele e o público.

Este atentado contra os simulacros do corpo, substituindo-os por imagens reais, confrontando a representação com a apresentação, tem o objectivo de produzir uma nova imagem para o corpo, construída a partir da sua fisicalidade.

A exposição do corpo através de fisicalidade, abre caminho para a se estabelecer o conceito de corporeidade.

Depois da anunciada morte dos simulacros, retoma-se um corpo ausente e imaginado.

A corporeidade, coloca-nos perante a "união da alma com o corpo". O corpo e o espírito são inseparáveis, constituindo uma unidade psico-física.

A partir do quarto corpo que Paul Valéry apresenta, estabelece-se o conceito de corporeidade. O não-corpo é aquele que é indizível e que se encontra na vivificação da "alma" do sujeito.

A corporeidade, corresponde à dupla natureza do ser humano: que torna inseparável a sua carne e espírito.

A aproximação científica do corpo que se estabeleceu por meio da fisiologia, durante muito tempo procurou distanciar o corpo do espírito.

Hoje, descobertas no âmbito da neuro-fisiologia⁸⁵, acrescentam novos dados aos conceitos científicos do corpo, propondo um corpo que não se distancia do espírito, um corpo psico-somático que apresenta estados biológicos decorrentes de estados mentais, de manifestações de formas de sentir. É um corpo que compreende duas naturezas, a material e a que estávamos habituados a remeter para a espiritualidade.

A história operou durante muito tempo a separação entre esta dupla natureza do homem, deslocando para o interior, o lado do espírito, psique, ou alma e para o exterior o corpo-carne, afastado de qualquer determinação espiritual. Construiu-se uma separação entre as duas substâncias cartesianas. Estabeleceu-se um modelo que assenta na dicotomia do espaço exterior, objectivo e o espaço interior, subjectivo.

Desde que Descartes propôs que o corpo fosse separado do espírito, que estas duas entidades foram consideradas imiscíveis. Ao fazê-lo instituiu uma concepção do corpo desligado da mente, da *psyché*. O corpo passou a ser carnal, pertencente ao domínio das coisas mensuráveis e a alma estabeleceu-se no domínio das coisas racionais, dois mundos que não se tocavam, dois planos de diferentes naturezas.

"Corporeidade é a maneira pela qual o cérebro reconhece e utiliza o corpo como instrumento relacional com o mundo".⁸⁶

⁸⁵ Sobre este assunto consultar DAMÁSIO, Manuel, *O Erro de Descartes, Emoção, razão e cérebro humana*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995

⁸⁶ Origem: Wikipédia, <http://pt.wikipedia.org/wiki/Corporeidade>, consulta em 10 de Agosto de 2006

A frase citada reforça o sentido de proximidade entre a psique e o corpo que a corporeidade apresenta. A psicologia estabeleceu uma aproximação entre o corpo e a mente, ao estabelecer o psicossomatismo e através da análise do fenómeno da percepção. Hoje, propõe-se uma nova união entre a carne e o espírito, ao reconhecer o corpo como uma entidade que contempla as duas naturezas do homem.

Estas descobertas possibilitaram que o corpo fosse analisado do ponto de vista da corporeidade, perspectivando o que é ser corpo.

Enquanto que a fisicalidade nos remete para o *ter* corpo, a corporeidade coloca-nos perante o *ser* corpo.

Cabe-nos agora analisar como é que estes dois conceitos se reflectiram na forma de representar o corpo e na criação dos seus simulacros e apresentações. Para isso, iremos inicialmente aprofundar duas ideias decorrentes destas concepções do corpo: o corpo-com-órgãos e o corpo-sem-órgãos, que nos vão situar em relação às imagens produzidas a partir destes conceitos.

3.9. Corpo-com-órgãos e corpo-sem-órgãos

"O nosso corpo tem uma realidade lógica, ou seja, de "logos", o que não corresponde à evidência, já que naturalmente somos "physis", isto é, carne".

⁸⁷

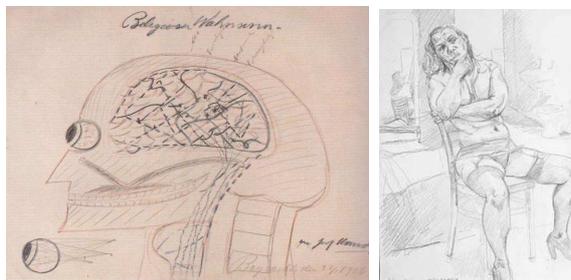
O conceito de corpo-com-órgãos, pressupõe uma consciência do corpo na sua fisicalidade, remetendo para o seu interior. Expõe-se no que se encontra para lá da fronteira da pele, despindo-se deste revestimento e apresentando o grotesco dos seus órgãos em funcionamento, a sua natureza oculta. Aqui o corpo revela-se no belo horrível, através de um espectáculo indecente que mostra as suas secreções e funções. É um corpo dorido, abrindo-se na dor de ser corpo, revelando-se na fragilidade do sentir. Trata-se da consciência da dor que nos torna humanos.

O corpo presente é assim um corpo que está. Que se exhibe na sua fisicalidade quase animal, como vemos em Paula Rego. Que consegue ser grotesco e sublime ao mesmo tempo. Um corpo duro, resistente, lenhoso, que desafia o tempo e a notação sexual.

O interior do corpo, que os livros de anatomia mostram com rigor, é um esquema complexo de soluções morfológicas que dão sentido, consciência, àquilo que o corpo parece ser quando passeia na

⁸⁷ MIRANDA, José Augusto Bragança de, Conferência intitulada As ligações do corpo, realizada na Escola de Comunicação, da UFRJ em Setembro de 1997 e citado por TUCHERMAN, Ieda, *Breve História do corpo e de seus monstros*, Lisboa, 1999, Vega p. 23

paisagem. É este interior negado e desvalorizado, pelo desejo contemporâneo de superfície, que sustenta todos os exteriores. É esta a verdadeira identidade do corpo – a sua identidade profunda, sub-dérmica.



Louis Umgelter, "religioser wahnsinn", 1906, grafite e pastel sobre cartão, Rumpercht-Karls-Universitat, Heideberg
Paula Rego, "Repugnance", 2001, grafite sobre papel, 42x29 cm, Coleção Particular

O corpo excreta, manda para fora e secreta, envia para dentro. O corpo manifesta a sua natureza orgânica através destas linguagens. Como vimos, corpo-com-órgãos, apresenta o homem na sua condição de *ter* corpo, revelando-se através das vivências sofridas e dolorosas. Apresenta a natureza animal do ser humano, as suas fragilidades e instintos, o que é feio e que recusamos expor, o funcionamento fisiológico do nosso corpo, as suas fraquezas, a nossa vulnerabilidade.

Ecce homo: aqui está o homem, apresentando-se exposto no seu sofrimento, mostrando a sua humanidade, ou seja, a fragilidade da sua condição.

Somos sujos por dentro. Constituímo-nos como corpos com interior a partir da utilização dessa sujidade.

Se o corpo se expressa livremente, se expusesse o seu interior, apresentaria um objecto metamórfico, o monstro, um corpo informe.

"O corpo com órgãos deseja estar visível, fazer com que o seu interior se revele exteriormente. É um corpo exibicionista, que tanto mostra a sua glória, como a sua tragédia, confundindo as duas retóricas: chora quando quer rir e ri quando quer chorar."⁸⁸

Muitas foram as manifestações artísticas que ao longo da história, apresentaram o homem através da fragilidade da sua condição: um homem vulnerável por ter corpo, sujeito à dor, à doença, à morte, um homem que não pode negar a sua natureza. Várias foram as interpretações deste conceito, por um lado, o homem foi apresentado triunfando sob o corpo mortificado; por outro, mostrava-se aprisionado no seu corpo, vulnerável.

⁸⁸ SILVA, Paulo Cunha e, *Anatomias contemporâneas, o corpo na arte portuguesa dos anos 90*, Fundação de Oeiras, Oeiras, 1998, p.142



Jean Dubuffet, "Le Tetafisyx (corps de dame)", 1950, 111x89 cm, Coleção Arnould Maremont, Illinois
 Baselitz, Sem título, 1986, carvão sobre papel, 100x70 cm Coleção Privada
 Willem de Kooning "Duas mulheres" 1052, 393x444 cm, coleção Particular

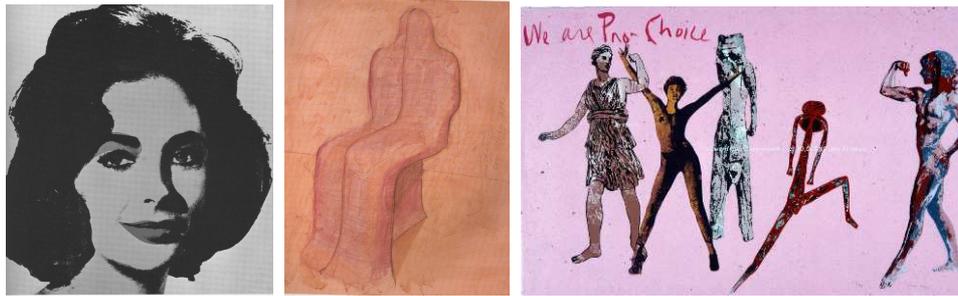
Se observarmos a obra de artistas como, Dubuffet, Baselitz ou Kooning, verificamos que nos apresentam um corpo que revela o seu interior, quase esquartejado. Um corpo sofrido e experienciado através da dor, da geometria do sofrimento que Valery propunha. O corpo assume a sua condição animal, a sua natureza, expõe-se não na sua nudez, mas despiando a própria pele, despojando-se do seu invólucro.

Esse é um corpo que erra, que peca, que não se pode desprender da sua carne. É um corpo despedaçado pelo sofrimento que a tortura e a guerra lhe infringiram, é um corpo que reivindica o respeito pelos direitos humanos e que sofre as mutilações a que a humanidade está sujeita. Exibe as suas carnes, deforma-se e contorce-se, assumindo-se vulnerável.

É *dionisíaco*: come, bebe, vomita, exhibe os seus órgãos genitais e ri. Ri, na sua tragédia, como comediante de si mesmo. Abre-se, afasta as pernas e braços, expõe-se e exhibe-se como uma ferida, fendido e grotesco. São estas as Vénus que estes artistas propõem: com corpos abertos, torturados e feios. Não apresentam contornos femininos, exibem os seus atributos cruamente, sorrindo e troçando como os rostos grotescos de Francisco Goya.

Mas confrontamo-nos com um corpo que se quer superar, que quer deixar para traz a sua carcaça, o peso dos seus órgãos, que se quer expor como corpo sem órgãos, que quer levitar, subindo alto, ultrapassando as irregularidades do real. As apresentações do corpo-com-órgãos, que depois da 2ª guerra se exibiram, através da *Body Art*, da *performance*, do Taxismo e Informalismo, do Expressionismo Abstracto, conduziram a que o corpo sofresse e se denegrise na sua fisicalidade, deixaram o corpo em maus lençóis. Assim, o corpo faz do seu sofrimento a sua fuga e propõe ocultar-se.

O que nos é mostrado, através da corporeidade, é sobretudo, um rasto de uma fuga, a memória de uma existência .



Andy Warhol, "Liz", litografia, 1964, 21x21 in., Cleveland Museum of Art
 Bruce Naumann, "drawing for storage capsule for Henry Moore" 1966, pastel e
 acrílico sobre papel, 106x90 cm, Coleção Privada
 Nancy Spiro, "We are pro choice" colagem sobre papel, Coleção Privada

O corpo-sem-órgãos é uma expressão de Antonin Artaud retomada e expandida por Gilles Deleuze⁸⁹ e Félix Guattari. Aqui o corpo desmembra-se e eclipsa-se em imagens da "alma" do sujeito.

O corpo vai-se deslocando da sua entidade material, para as imagens de si próprio, enunciando-se em vez de se apresentar e expor.

A Pop Art, apresenta o corpo através da apropriação de imagens. É o corpo visto de fora, revelando-se na sua superfície e apontando para as suas vivências. Retoma-se um corpo onírico, imaginado, ocultado nas suas reminiscências: aos poucos, o corpo vai-se desligando da sua organicidade, das suas punções e secreções, partindo ao encontro da sua alma ou psique.

O corpo está distante, num espaço e num tempo que já foi. Não é possível possuí-lo, por isso, é apenas sugerido. O corpo deixa de ter presença física e torna-se etéreo, volátil.

Este corpo opera a redução do simulacro a imagem reapropriada, imagens da alma obscurecidas. O mesmo se passou com o desenho: o corpo estava suspenso por construções estruturais que sustentavam os volumes da carne. O seu contorno era corrigido, propondo várias possibilidades de ser. Os seus contornos diluíram-se e duvidavam dos dados da observação. O desenho deixou de ser ilusório, deixou de mentir, de reduzir, de exagerar, de acentuar o claro-escuro. Já não é possível ver a natureza como via Leonardo, já não existem instrumentos auxiliares que permitam observar com rigor a realidade. Ela deixou de estar perante os nossos olhos, ocultou-se no espaço topológico, no inconsciente, na relatividade. Então, a imagem do corpo também se modificou. A arte vai construir agora corpos que se enunciam, ou denunciam, imagens poéticas do corpo, desenhos conceptuais, representações provenientes da publicidade, dos meios de comunicação e da banda desenhada. A metáfora e a elipse predominam na retórica da representação do corpo que teima em

⁸⁹ Consultar DELEUZE, Gilles, *La Logique du sens*, Minuit, 1969, Paris e DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa, Assirio & Alvim, 1996

enunciar-se através da montagem e da fotografia. É recuperado em imagens anteriores, mais antigas, de recortes de publicações, ou de rótulos e cartazes e montado em fragmentos, apropriado, contrapondo-se a outras imagens que o completam, que o incorporam e a ele se colam.

Em Andy Warhol, o corpo sem órgãos é transformado em imagem, desmaterializando-se e conceptualizando-se na representação dos ídolos da sociedade.

O corpo ausenta-se mas exige um reconhecimento, por isso, gosta de se vestir da pele do autor, ou de se apresentar na fotografia. Trata-se da enunciação da sua presença, pois a sua fisicalidade desapareceu. É um corpo-conceito, não tem massa, não ocupa espaço, apenas foi registado num tempo vivido e experienciado. Já não remete para o corpo colectivo, voltou a individualizar-se e por isso foge-nos dada a dificuldade em possui-lo: é um corpo comum mas fragmentado em individuações. É um corpo plasmado em poses estáticas, que não actua, apenas se torna imagem de imagens, num eco de reminiscências repetidas, reinscrevendo-se nas memórias, reaprendido e reaproveitado. Com David Salle, surge em encenações da vida quotidiana, colado em cenários que lhe conferem existência, pois ele está desmaterializado, assumindo a sua corporeidade.

3.10. lugar do corpo

É legítimo iniciar a abordagem do corpo a partir daquilo que ele foi. Ou seja, do lugar que o define e que permanece o mesmo depois de se ter escapado ou transformado.

Há em todas as encenações de desaparecimento do corpo um resíduo de permanência. Só é possível pensar a ausência de um corpo a partir da sua radical presença.

“O espaço envolve o corpo, com ele contracena. Quando o espaço se faz matéria, que o molda, (...) o que resulta é a devolução do corpo prévio. Este corpo concebido a partir do que não é corpo, do que fica fora do corpo. O molde do corpo, a sua organicidade lasciva, é simultaneamente, a evidencia da sua ausência e a prova da sua presença”.⁹⁰

O corpo que desenha entre si e o mundo uma superfície separadora de contornos bem nítidos é, paradoxalmente, o corpo mais compatível com o corpo que percebemos, expondo os pontos de contacto com o que está fora de nós.

No desenho, a linha de contorno a partir da qual definimos a sua forma, constrói-se a partir de uma abstracção, definindo esse limite.

⁹⁰ SILVA; Paulo Cunha e , *Anatomias contemporâneas, o corpo na arte portuguesa dos anos 90*, Oeiras, 1998 p. 53

Mas afinal, acaba por configurar uma fronteira entre o corpo e o espaço, recortando a figura num fundo, identificando o espaço que o corpo ocupa. O que definimos através da expressão desta linha, é o lugar do corpo. Ao contornar as formas, desenhamos a partir dos vazios, assinalando as zonas do espaço envolvente que se encontram ocultadas pelo corpo. O desenho de contorno pode construir-se a partir da identificação de uma ausência, assinalando o lugar ocupado pelo corpo.

O contorno corresponde a uma operação de omissão, esvaziando a forma, transformando-a em bidimensional, numa linha de separação vazia. Só depois deste esvaziamento é que o desenho configura os volumes, sendo preenchido pelas manchas de sombra. O desenho pode ser construído partindo da omissão da massa do corpo, retirando a sua carne, para lhe conferir espaço. Só depois é que a carne lhe é devolvida.

Muitos são os casos onde não foi importante para o artista, esta devolução da carne.

Enquanto que para a época Barroca, a carne constituía o grande argumento para a produção artística, na Idade Média, este aspecto não era de todo relevante. Aqui, as figuras humanas são planas, bidimensionais, apenas apresentam algumas referências aos contrastes lumínicos produzidas sobretudo pelo contorno dos drapeados do tratamento das vestes. O corpo era definido por esta fronteira que o delimitava: a nitidez do seu contorno, configurando-o como um invólucro da alma. Outras foram as épocas e artistas para quem o contorno deixou de ter relevância.



Anony Gormley, "Critical Mass", 1998, ferro forjado,
60 unidades em tamanho natural

Pelo contrário, existem também casos de artistas cuja produção tem como ponto de partida a configuração dos limites e fronteiras do corpo.

Antony Gormley configura moldes vazios de corpos. Ele exerce acções lacunares de omissão da massa corporal, para produzir não-corpos. São figuras que nos confrontam com a nossa imaterialidade, pois conformam apenas o lugar do corpo, como fixações de situações vividas. Aqui, o corpo é visto como uma embalagem para qualquer coisa que está lá dentro. A sua materialidade é omitida, pois o que importa nestes moldes, é delimitar um interior e configurar o não-corpo.

Aqui, o corpo pode ser visto como um sarcófago, que retém qualquer coisa que se encontra no seu interior. Ele é a única prova da existência da alma, por isso, há quem continue ainda a perscrutar nele o órgão da alma⁹¹.

3.11. Corpo e Alteridade

O processo de construção da identidade parte do *outro* para o *eu*, isto é, constrói-se através da afirmação do *eu* em função do *outro*. Como vimos anteriormente, a identidade do sujeito começa a construir-se enquanto bebé, diferenciando-se numa fase inicial da mãe, para aos poucos assumir-se como entidade própria e autónoma, experienciando o mundo em vivências e aprendizagens.

Aprendemos a ser, por imitação, espelhando o *outro* em nós próprios. O mimetismo permite-nos uma aprendizagem para a socialização. Assim, a identidade define-se em função da alteridade.

A construção da imagem do *outro* vai condicionar a construção da imagem do sujeito.

Este aspecto é referenciado em inúmeras situações da História da Arte, onde a identidade de personagens se confunde com a do próprio autor, ou é construída a partir da sua própria identidade.

“O artista vê-se a si, vê-se aos outros, vê-se nos outros.”⁹²

O desenho de figura humana corresponde a uma ocupação provisória do lugar do *outro*. Ao representar, o desenhador remete para a consciência do seu próprio corpo, propondo ver-se através do modelo.

Isto porque, o trabalho de produção de representações do *outro*, pressupõe uma capacidade de interpretação da imagem própria ao artista. A auto-imagem funciona como um dispositivo de arranque, como ponto de partida para a representação.

O corpo que deseja identificar-se através do *outro*, por vezes procura estabelecer identidades por intermédio da apresentação de acessórios e adereços. Deste modo, iremos desenvolver em *Anti-ergonomias*, um corpo que se prolonga recorrendo à interpenetração de extensões artificiais que lhe permitem *ser visto no outro*.

⁹¹ Referência ao texto MOLDER, Maria Filomena, Privilégio e Naturalidade, MOLDER, Jorge (coord.) *Mass and Empathy, Antony Gormley*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004

⁹² LAMBERT, Maria de Fátima, *Antropologia e Estética do corpo – a iconografia da figura*. Lição no âmbito das provas públicas para Professora Coordenadora e “Estética e Educação”, Instituto Politécnico do Porto, 19 de Junho 2000, s/pág.

3.12. A cedência do corpo

“O corpo do actor é transformado in acto pela performance, de modo análogo àquele que leva o “primitivo” que enverga a máscara do veado, a ser ao mesmo tempo o homem que a enverga e o veado”.⁹³

O artista cede o seu corpo, expressando-se. Dá os seus gestos e esforços, cede os seus conflitos e pensamentos, oferece o seu corpo à arte, provocando no observador uma experiência semelhante.

O corpo do artista apresenta de uma forma visceral a dimensão social da produção artística humana.

Esta dimensão é sobretudo visível no auto-retrato, onde para além das características psicológicas, o artista desenvolve as suas expectativas sociais. Neste caso, por vezes as representações assumem um carácter de denúncia e sátira.

Na auto-representação, o artista vê-se como um vidente, apresentando aos outros, aspirações e desejos, expectativas, o seu desespero e indignação.

O artista cede o seu corpo, apresentando as suas acções. Marca os seus gestos mais subtis e precisos, ou mais brutais e violentos. A *Action Painting* de Pollock e Matherwell apresenta os movimentos e esforços do artista que dança uma coreografia derramando tinta sobre uma tela, ou que marca vigorosas pinceladas na sua superfície, gesticulando violentamente. É uma pintura física, que exige um grande esforço despendido: o artista entrega-se ao acto de pintar. Trata-se de uma acção psico-física, onde a tela se transforma num campo de batalha, onde são descarregados energeticamente os seus gestos impetuosos e agressivos.

A performatividade das acções levadas a cabo pelos artistas foi-se tornando cada vez mais importante na análise da obra de arte. Os seus aspectos mais relevantes, começaram a remeter para o sentido da sua produção, para a intenção do artista. O processo de trabalho assumiu-se como um factor primordial capaz de sugerir novas conotações e sentidos à obra.

A *Performance Art* permitiu, através da utilização do corpo, a transformação de situações do domínio privado para o público. Esta coincidência é obtida graças à capacidade de vincular sujeitos⁹⁴ que estas acções enunciavam. Ao ceder o seu corpo, o artista produzia a agregação dos outros corpos no corpo comunitário, que nele se revêem e que com ele sofrem e experienciam situações.

“ O artista corporal está obcecado com a obrigação de se exhibir para poder ser”.⁹⁵

⁹³ ALMEIDA, Miguel Vale de, *Corpo Presente, treze reflexões antropológicas sobre o corpo*, Oeiras, Celta Editora, 1996, pág.18

⁹⁴ JONES, Amélia, *El Cuerpo del Artista*, Barcelona, Phaidon, 2006. p. 21

⁹⁵ Idem, ibidem, citando Lea Virgine. p.19

Aqui, o aspecto da cedência do corpo torna-se textual. Os artistas passam a expor o seu corpo, fazendo-o suportar o acidente, o risco, a mutilação, ritualizando acções do quotidiano, ou encenando exposições públicas. O artista é actor, actuando sobre si próprio de modo a interagir como o público desarmado e perplexo. Faz-se envergar uma máscara, mesmo que não a use, está oculto por traz de um corpo que cedeu para o efeito. Tudo é ritualizado, nada é real. A ficção oculta a sua identidade, esconde-a.

Como na Tragédia Grega, o actor improvisa, assume-se *dionisíaco*, vive o momento intensamente, vestido a pele de outro, duplo de si, permitindo-se a todas as bizarrias. Assumindo um papel, pode actuar livremente, pode ceder o seu corpo, como um feiticeiro-curandeiro, transformando-se em intérprete da sociedade, receptor e emissor da comunicação interpessoal.

Os simulacros do corpo compreendem uma auto-referência ao artista, apresentam a forma como construiu a sua alteridade e como consciencializou o seu corpo.

4. Anatomias e morfologias do corpo desenhado

No desenvolvimento deste capítulo, iremos reflectir sobre a forma como se processa o desenho do corpo. "Anatomias e morfologias do corpo desenhado", pretende ser uma análise onde as diversas materializações do corpo se configuram, assumindo posturas intencionais de aplicação dos conceitos do corpo.

Numa fase inicial, iremos questionar como é que o corpo se materializa no desenho. Aqui abordamos a questão dos desenhos produzidos a partir do registo de marcas deixadas pelo corpo, mas também, apresentamos esquematizações do corpo, produzidas a partir da conceptualização e da estruturação do corpo e as questões do mimetismo.

Depois, iremos analisar o próprio processo de registo no desenho do corpo, reflectindo sobre a expressão da linha, o desenho a partir da mancha e a elaboração de esboços e esquissos.

Seguidamente, apresentamos a questão do desenho do retrato, como uma tipologia artística onde o desenho de observação e o reconhecimento, tomaram contornos de virtuosismo técnico, mas também onde se configura o terreno do retrato psicológico e da caricatura. Ainda destacamos a questão das expectativas do retratado em relação ao retrato, em *vanitas*.

A auto-representação é abordada através dos pontos: ao espelho e reconhecimento e consciencialização do corpo, onde são apresentadas as funções do espelho, mas também a representação do corpo próprio, que vai criar mecanismo para se agregar e vincular ao *outro*.

Figura-monstro é o título do capítulo onde reflectimos sobre as apresentações grotescas da figura humana.

As questões do corpo feminino e do masculino são abordadas, reflectindo o modo como o carácter do género é tratado no desenho, conceptualizando conceitos sócio-psicológico, sendo permeável a preconceitos e estereótipos.

Finalmente ainda iremos reflectir sobre a representação do corpo doente, pela enunciação da condição humana e da morte que conceptualiza.

4.1. A Materialização do Corpo

Como vimos anteriormente no desenvolvimento do capítulo 1: "Desenho do corpo: percepção e cognição na representação", no desenho, existem vários processos para materializar e configurar o corpo.

O corpo pode ser apresentado através de um desenho com o corpo, onde são registadas marcas por ele deixadas, em impressões produzidas de acordo com uma determinada acção. Mas também pode ser configurado através da esquematização, onde o corpo é nivelado e simplificado em registos abstractizantes. Ou pode corresponder a um registo baseado na observação, onde a *mimesis* prevalece. O corpo pode ser simulado, substituído, omitido, mas no que aqui pretendemos centrar a nossa atenção é nos modos de o tornar presente, de o representar no desenho.

Para configurar o corpo humano, todas estas aproximações são válidas, pois constituem tentativas de o materializar e presentificar. Em todas as situações, o registo produzido corresponde a uma substituição, ao "estar em vez de", a uma simulação do corpo.

Um corpo apresenta uma determinada estrutura, um volume e massa física, um conjunto de tonalidades; nele incide a luz que desenha zona sombrias. Um corpo apresenta uma atitude ou uma pose, configura uma forma ou delimita um contorno e uma silhueta. Pode ser sugerido através das suas texturas, da pele e do cabelo, das linhas que assinalam o seu contorno, dos cromatismos a que o associamos (que cor é a cor de carne?), da sua estrutura e proporções. O corpo revela a configuração óssea e muscular da mecânica humana, revela a forma dos seus órgãos e interior.

São inúmeras as representações possíveis do corpo.

O corpo pode ser representado através do fundo de onde se recorta a sua imagem, através do modo como a luz molda as suas formas, ou de grafismos que as configuram⁹⁶.

O corpo é complexo. A sua morfologia e proporções não são facilmente compreendidas.

Depois existe a dificuldade em dominar os materiais, em tirar partido da sua expressividade.

O desenho do corpo configura situações efémeras, voláteis, instantes e impressões. Porque o corpo está sempre a mudar, por mais que queiramos simulá-lo em imagens eternas.

O corpo é descrito nos tratados de anatomia, é fotografado, é configurado em moldes que o simulam, é perscrutado por dentro e mesmo assim, recusa-se a ser, dissipa-se na imagem que temos dele.

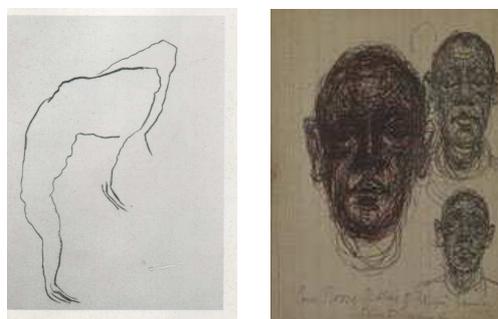
⁹⁶ Ver próximos capítulos, onde se descreve a importância da utilização dos diferentes grafismos para configurar o corpo.

O desenho do corpo envolve o nosso cérebro em vários tipos de análise: perceptiva, cognitiva, emotiva, intuitiva, informativa e operativa⁹⁷. Então, vai configurar uma imagem proveniente de todas estas áreas e funções, conciliando-as para o mesmo fim: materializar toda a informação de que dispomos sobre o corpo.

O desenho será a melhor aproximação que podemos fazer ao referente do corpo.

Numa primeira fase, o homem terá recorrido ao registo directo do corpo, configurando impressões e marcas de gestos. Seguidamente, o corpo foi esquematizado em estruturas capazes de o sugerir. Depois, o homem optou pelo registo proveniente dos dados perceptivos. Foram estabelecidas as proporções ideais do corpo, ele foi geometrizado, tornou-se num arquétipo dos corpos e foi sacralizado. Foram constituídos processos para definir a sua volumetria e dimensões, para delinear os seus movimentos. O desenho do corpo foi estabelecido em códigos de representação, em cânones e estereótipos. Com o surgimento da fotografia, os artistas puderam servir-se de registos bidimensionais das poses e expressões do corpo. Através deste recurso, tornou-se possível compreender mais facilmente a informação proveniente da percepção e a esta informação acrescentar dados.

Iremos em seguida analisar cada uma destas formas de materializar o corpo no desenho, identificando processos, operações, recursos e meios.



Avis Newman, "Figure inoninate V", 1984, carvão sobre papel 137x101 cm, Colecção Privada

Alberto Giacometti, Estudo de "Diego", 1962, caneta e pena sobre papel, 21x15 cm, Colecção Pierre & Maria Matisse

No desenho do corpo, podemos compreender este processo se analisarmos algumas situações limite: o desenho de Avis Newman "Figure inoninate V" e o estudo "Diego" de Giacometti. Estas situações colocam-nos perante conceitos diferentes: o desenho mínimo e máximo. No primeiro caso, o desenho foi produzido de acordo com um processo de redução formal, até definir formalmente o corpo através de um conjunto de sinais gráficos sintéticos. No outro exemplo, a diversidade de informação produzida pela acumulação de

⁹⁷ VIEIRA, Joaquim Pinto, "Desenho e projecto", Comunicação no Mestrado de Desenho da Fac. Belas Artes da Universidade do Porto, Novembro de 2004

traçados de Giacometti, coloca-nos perante um processo produtivo de procura.

Por outro lado, o desenho de Terry Fox onde é registada a marca do corpo na terra mole e o desenho *sem título* de 1951 de Pollock, apresentam outra das questões que o desenho levanta: a questão dos processos. Enquanto que, Pollock, apresenta o registo da actuação do corpo, produzindo *drippings* numa superfície e registando os movimentos que executou, Terry Fox, limita-se a "imprimir" na terra o seu corpo, enunciando a sua presença através das marcas por ele deixadas.



Terry Fox, "levitation", 1970, Richmond Art Center, Paley/Levy Gallery, San Francisco
J. Pollock, Sem título, 1951, tinta sobre papel, 63x98 cm, Colecção Particular, Nova Iorque

O desenho, desse ponto de vista, situa-se entre uma atitude e um processo. Nesse caso, o pensamento irá evidenciar uma atitude e a acção desenvolvida decorrerá da opção por um processo.

O desenho do corpo, pressupõe um pensamento, enunciando conceitos sobre o homem⁹⁸.

Cada desenho do corpo parte de pressupostos e (pre)conceitos que configuram diferentes identidades. Estes simulacros, situam-se no território de testagem das teorias provenientes de todas as áreas do conhecimento: do conhecimento médico-científico, ao antropológico, da religião, à filosofia. Através do desenho fabricam-se espelhamentos do sujeito e estabelecem-se configurações onde cada ser humano reconhece a sua situação.

A dialéctica pensamento-acção torna o desenho um campo privilegiado para evidenciar atitudes. A atitude situa-se na correspondência entre o pensar e o fazer. O desenho está conotado com a atitude do desenhador face ao mundo. No âmbito do desenho do corpo, esta atitude expressa-se face ao próprio sujeito. Um homem que age sobre si próprio.

⁹⁸ Como vimos no desenvolvimento do capítulo "Os conceitos sobre o corpo", o homem construiu uma identidade complexa, estabelecendo inúmeros ideais de si próprio, p. 50

4.1.1. Os registos directos do corpo



André Breton, moldagem do rosto de Paul Eluard, Colecção privada
Giuseppe Penone, "Sofio di fogli", 1979, Folhas, 30x250x250 cm, Colecção privada

O registo primordial do corpo, corresponde ao registo das marcas por ele deixadas. Desde cedo que os homens se aperceberam que as marcas deixadas pelo seu corpo, enunciavam a sua presença, sendo susceptíveis de conceptualizar uma representação. O homem, começou a demarcar os registos da sua mão, deixando marcas da sua passagem.

Tais registos directos são processos de desenho levados a cabo por diversos artistas até à actualidade. Através do registo directo do corpo, ou de alguma das suas partes, surge-nos a enunciação de situações e actuações do indivíduo. O corpo omite-se mas é presentificado através do seu registo.

Os registos directos do corpo correspondem a vestígios, a rastros, que remetem para os procedimentos que lhe estiveram na origem.

Aqui o desenho afasta-se, em termos conceptuais, da criação de simulacros e opta por apresentar vestígios.

O processo de presentificação do corpo através dos registos directos corresponde a um processo muito mais expedito e imediato para o materializar. É um procedimento capaz de veicular uma redução processual muito próxima dos anos setenta, onde a simplificação de meios foi palavra de ordem. A partir daqui, como refere Fátima Lambert, a atitude do homem face aos signos mudou⁹⁹.

Com a utilização da *performance*, anunciou-se a morte dos simulacros e os artistas empreenderam um percurso no sentido de os substituir por outros meios de presentificação. No caso do corpo, a opção residiu na sugestão de vestígios.

Para proceder ao registo das acções do corpo e sobre o corpo, quando do acto performativo não ficava nenhum rasto ou marca, ou mesmo com o carácter de testemunhar o acontecimento, foram utilizados meios de registo como a fotografia, o filme e o vídeo. Estes meios tinham uma função documental, registando os procedimentos e acções. Sendo assim, correspondem a marcas do corpo processadas e mediatizadas tecnologicamente.

⁹⁹ LAMBERT; Maria de Fátima, *Antropologia e Estética do corpo – a iconografia da figura*. Lição no âmbito das provas públicas para Professora Coordenadora e "Estética e Educação", Instituto Politécnico do Porto, 19 de Junho 2000, s/pág.

4.1.2. A esquematização do corpo

O homem concebeu uma estruturalização para o corpo, dividindo-o nas suas partes, que configuram uma unidade. Assim, começou por definir um conjunto de traçados dispostos de acordo com a estatura vertical do seu corpo. Estes eixos de carácter geométrico, configuram uma abstracção, propondo um esquema capaz de sugerir a morfologia da figura humana. Os membros destacados de um tronco, encimado pela cabeça, correspondem ao esquema que todas as crianças começam por definir logo depois do chamado "girino".

Este apresenta as características de um pictograma: sintetiza uma forma e traduz de forma simplificada um conceito. Comunica as funções do corpo comunitário, congregando todos os corpos num signo que se adapta a qualquer indivíduo.

De acordo com esse processo, os corpos foram adquirindo características de actuação e de género. A vida quotidiana foi aos poucos tomando forma nestes desenhos, que ao lado de diferentes animais, foram invadindo as paredes rochosas das grutas onde os homens habitavam.

Surge a esquematização das Vénus, expondo os seus atributos femininos, de forma a traduzir a sua fertilidade e poder. Aqui, os critérios de redução e simplificação na representação, são substituídos pela acentuação. As formas são sintetizadas em curvas e volumes exagerados, num processo de caricaturização. Agora ao pictograma, associa-se o ideograma, configurando um esquema sintético, mas capaz de veicular uma ideia, uma associação conceptual. Estas figuras não apresentam pormenores identificativos e geralmente os seus rostos são geometrizados e decorados por elementos abstractos, pois a questão da identidade e identificação pessoal não se coloca. O desenvolvimento destas imagens esculpidas ou modeladas, remete-nos para os conceitos primordiais associados ao corpo feminino, que irei desenvolver mais à frente nesta reflexão¹⁰⁰.



Pablo Picasso, estudo para "Les Femmes d'Alger", 1907, carvão sobre papel, Offentliche Kunstsammlung Kupfertichkabinett

¹⁰⁰ Ver Capítulo "O corpo Feminino", p. 105

Em relação à esquematização do corpo, podemos incluir neste capítulo, praticamente todos os corpos das civilizações agrárias.

Desde de que as comunidades humanas se estabeleceram no Crescente Fértil, edificando as grandiosas cidades que caracterizaram estas civilizações, que em termos artísticos se optou pelo desenvolvimento do esquema da figura humana, com recurso a algumas aproximações miméticas.

Nos relevos Egípcios, verificamos a continuidade do recurso ao pictograma. A figura humana é representada através de regras estereotipadas que configuram um ícone visual. A cabeça é representada de perfil, pois esta posição sintetiza mais facilmente os volumes, como o do nariz. Apesar disso, os olhos são representados num ponto de vista frontal. O mesmo acontece com o tronco e braços que são vistos de frente e as pernas que são representadas de lado. Estes processos de rebatimento conduzem-nos aos processos de representação conceptual, onde cada elemento da composição assume o ponto de vista que melhor o descreva e favoreça a comunicação. Podemos ainda transpor estes processos para outros desenhos conceptuais, que recorrem à sobreposição de pontos de vista e ao rebatimento de alguns elementos para os tornar mais facilmente comunicáveis. É o caso dos mapas esquematizados que desenhamos para comunicar alguma localização, onde acrescentamos à "vista de cima", fachadas de edifícios, ou outros rebatimentos.

Não se trata de um erro, mas de uma conceptualização que tem por objectivo a simplificação da interpretação e da comunicação gráfica.

É surpreendente nas configurações Egípcias a sistematização do pictograma, que nos remete para a ideia, de que existe uma aprendizagem para a leitura das imagens¹⁰¹, que condicionou a repetição, sem alterações, das imagens que eram conhecidas. Estes desenhos, foram produzidos a partir de outros desenhos, sendo que se reinscreveram consolidando um cânone e uma tipologia que se manteve constante durante um longo período de tempo.

A civilização Assíria, apresenta-nos os mesmos princípios no desenvolvimento da figura humana, acrescentando um novo efeito de profundidade, recorrendo à repetição de silhuetas. As figuras justapõem-se apresentando uma grande variedade de pormenores e efeitos dos penteados, barba e vestuário. Este efeito contrapõe-se à composição em bandas, apresentando a sucessão de planos espaciais, como se tratasse de diferentes cenários contíguos.

Na escultura, esses problemas de perspectiva estavam à partida resolvidos, dada a volumetria tridimensional que apresenta.

Existem pormenores de esquematização que são uma constante nesta representação. Inicialmente, as figuras aparecem representadas num bloco, onde os membros se encontram "colados" ao tronco, apresentando uma pose estática, olhando-nos para a

¹⁰¹ As imagens inscrevem-se em palimpsesto, conforme foi referido no capítulo "Palimpsesto e apropriação". p.31

eternidade, e sugerindo o movimento através da deslocação de um pé, que avança em relação ao outro. As formas são arredondadas e simplificadas, quase geometricamente, configurando volumes rotundos e pouco sinuosos. O que está em causa é um cânone, uma regra de representação que ainda se afasta da *mimesis*. Embora surja o retrato pela primeira vez, este é caracterizado por um nivelamento generalizado. Os pormenores do rosto são tratados com realismo, mas não recusam as normas estipuladas.

Quando os artistas Gregos começaram a esculpir em pedra, partiram do ponto onde os Egípcios e Assírios se encontravam, mas tentaram realizar algumas experiências, recusando modelos de representação. Aprenderam a modelar as figuras erguidas de jovens, proporcionando as partes do corpo e situando os músculos que as sustentam. Os *Kouros* e *Koré*, estátuas gregas de figuras femininas e masculinas, apresentam uma forte semelhança com as estátuas egípcias: o carácter maciço e cubico, a silhueta delgada de ombros largos, os punhos cerrados, a perna esquerda adiantada em relação à direita, o tratamento formalista do cabelo, como se tratasse de uma cabeleira. Estas são algumas das características que transformam estas figuras em esquematizações. No entanto, estas representações já se libertaram completamente do bloco e surgem já intervalos entre as pernas e os braços, que já se destacam do corpo. Aos poucos, a matéria, sofre transformações deixando de ser matéria inerte.

Podemos associar a estas imagens, a arte Bizantina, as iluminuras e estatuária medievais. Aqui, a figura humana continua a ser esquematizada, nivelada e acentuada, configurando imagens estereotipadas e pictogramas. A conceptualidade das figuras importa mais do que o registo mimético que os olhos vêem.

O esquematismo do corpo é retomado no Modernismo, altura em que a figura recusa o Naturalismo e começa a ostentar contornos cada vez mais geométricos. No Expressionismo, as configurações são niveladas e simplificadas, mas a partir do Cubismo, toda a sua unidade se fragmenta e plasma, juntamente com toda a matéria. A geometrização fracciona os volumes e permite facetar cada forma, numa atitude determinada a testemunhar o primado da razão sobre a emoção.

4.1.3. A *mimesis*

Enquanto que os egípcios elaboraram a sua arte através do conhecimento¹⁰², os Gregos, começaram a utilizar os seus olhos.

¹⁰² ver capítulo “Desenhar o que se sabe ou o que se vê”, p. 21

Aristóteles propõe o conceito de *mimesis* a partir das suas considerações a respeito da arte poética, termo que designa na sua acepção mais geral, a imitação.

Desde a Antiguidade a *mimesis* tem sido motivo de preocupação dos teóricos da arte. Sem dúvida, esta concepção está ligada à pretensão em fazer da arte um espelho da realidade.

“Mimesis, s.f.: recriação, na obra artística, da realidade. Imitação da vida. Procedimento da arte que busca imitar a vida interior dos seres humanos, suas paixões, seu carácter, seu comportamento, sua relação com a natureza”¹⁰³.

Desde a época clássica, que a arte se encontra intimamente ligada à representação fidedigna dos dados sensíveis, em particular da observação.

À representação associa-se inevitavelmente à questão do mimetismo e da analogia. A representação não depende exclusivamente de critérios de semelhança entre o referente e a forma, pois, como já vimos, a passagem do significado ao significante, pode processar-se de diferentes maneiras.

Esta questão coloca-se porque a realidade exterior impõe-se ao artista desde a partida: fornece-lhe por vezes o próprio programa da sua obra. Ele deve usar imagens emprestadas à natureza, utilizando imagens reconhecíveis.

A arte baseada no princípio da *mimesis* tem por fim o conhecimento da realidade mediante a sua representação.

A *mimesis* é um conceito criado no período helenístico, que sublinhou o papel fundamental da arte enquanto imitação. Enquanto que Platão apenas admitia a imitação como inevitável, o Estagirita, afirmou que todas as artes são imitações.

Esta premissa permitiu e legitimou os períodos artísticos onde predominou o realismo e o naturalismo, onde se fixavam convenções académicas para representar uma percepção objectiva da realidade. Como vimos, com Nelson Goodman, todas as obras obedecem a convenções culturais que legitimam e asseguram a sua comunicabilidade.

A analogia pretende uma semelhança global com o objecto representado, que pode ser resumida a um prender-se na sua iconicidade. Assim, a semelhança torna-se no carácter definitivo dos signos icónicos. A analogia surge como um processo de transferencia de códigos, entre a percepção e a linguagem utilizada. Deste modo, conclui-se que a imagem não é a imagem de um objecto, mas imagem do trabalho de produção da imagem. A representação, evita a conceptualização.

¹⁰³ <http://www.escolamobile.com.br/projetos/mimesis/default.htm>. Site Colégio mobile, “*Mimesis, representar para transformar*”, consulta Google 10/08/2006,

“A grande aposta da tradição ocidental foi a de constituir como reino da visibilidade universal: ver é conhecer, isto significa produzir formas identitárias e a aposta é que uma pedagogia do olhar é o que constrói a nossa relação com o mundo”.¹⁰⁴

Assim, se compreendem os esforços levados a cabo a partir do Renascimento no sentido da apresentação da realidade visível, protagonizados nos estudos da perspectiva e nos estudos sobre a incidência da luz. Estas preocupações aproximaram a filosofia da fenomenologia, despoletando o grande desenvolvimento científico e tecnológico que presenciamos ao longo da história a partir do Renascimento.

A *mimesis* corresponde à representação da natureza e Leonardo da Vinci propõe: a ideia “do olho que guia a mão”. Para Leonardo, a representação deveria basear-se na percepção, sendo que, os dados fornecidos pela percepção visual corresponderiam à realidade.

A ideia de espelhamento da realidade que a *mimesis* propõe, baseada no princípio da observação, não se opõe à ideia de interpretação. A tradução da realidade através de signos que a signifiquem, de simulacros e de substitutos, sempre esteve consciente na mente dos artistas. Por isso a *mimesis* é vista como um processo, um recurso.

A *mimesis* é definida como aquilo que representa, com verosimilhança, as acções humanas; não o que é, mas o que pode ser ou acontecer (recorrendo ao uso da ilusão e imaginação e não apenas da imitação). Assim, a *mimesis* pressupõe uma interpretação da realidade.

Em termos das configurações do corpo, os gregos empreenderam um percurso na arte baseado na observação, reproduzindo com verosimilhança as proporções do corpo humano e a sua anatomia. No entanto, este processo tinha por base cânones de proporções e arquétipos que não se baseavam exclusivamente no mimetismo, mas também num ideal estereotipado.

Com o Renascimento, retoma-se o desenvolvimento da *mimesis*, possibilitando a aplicação científica na representação. A anatomia e a geometria euclidiana, surgem como áreas de suporte da *mimesis*, justificando e consolidando os pressupostos da representação.

O Neo-classicismo dá continuidade ao predomínio da observação na representação, desenvolvendo academismos e virtuosismos.

O Naturalismo irá anteceder o colapso dos valores da *mimesis* na representação. Será anunciada a falência da percepção visual como forma de conhecimento da realidade e abrindo caminho para a arte enveredar pela expressão da emoção e cognição.

Por fim, o Hiperrealismo, acrescentando o desenvolvimento técnico de instrumentos fotográficos e de projecção, vem colocar em dúvida todas as premissas sobre as práticas de imitação na arte, criando

¹⁰⁴ THUCHERMAN, Ieda, *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega, 1999, p. 19

substitutos e simulacros onde os critérios de semelhança são quase inquestionáveis.

Assim, a produção de simulacros, encontra-se inserida numa longa história de apropriações e academismos, através dos quais aprendemos a interpretar diversos tipos de registo. É o caso da linha e da mancha, que identificamos como elementos básicos da comunicação visual e do desenho. Através destes registos gráficos, aprendemos a interpretar e traduzir as formas na representação mimética.

4. 1.4. Grafismos: a linha

A criação de representações através do desenho, susceptíveis de “materializar” o corpo, levou o homem a um processo de produção de abstracções capazes de traduzir, ou de sugerir a sua configuração. Para delimitar as formas, o homem recorreu à produção de contornos. Os contornos são linhas que funcionam como abstracções e que delimitam as figuras, caracterizando o seu perfil. Ao registar a linha de fronteira entre a forma e o fundo, o homem conceptualiza o contorno e irá desenvolver esta capacidade, a ponto de ser possível caracterizar formas tridimensionais recorrendo apenas à linha, mesmo no caso da complexidade da figura humana.

Os materiais e técnicas próprios do desenho apresentam uma expressão própria: registam grafismos, com diferentes intensidades. O ponto e a linha são os grafismos que pela sua acumulação e excesso, se traduzem em mancha.

O desenho a partir da linha é um desenho *apolíneo*. De uma maneira geral é um desenho produzido com menos gestualidade, por isso, com uma análise mais cuidada e menos emotiva. O desenho linear configura os volumes através de diferentes intensidades da linha. Corresponde a uma grafia e pode dizer-se que em alguns casos é caligráfico, pois apresenta características muito próprias de alguns artistas.

A linha parece pertencer à forma, dado o seu carácter formal.

O desenho linear configura as formas através de contornos, caracterizando os volumes e pormenores. A acumulação de grafismos configura a volumetria e textura das formas.

Enquanto que o traço é mais ligado ao gesto e ao corpo, a linha, liga-se à figura e à forma, porque é uma abstracção¹⁰⁵. A linha fala uma linguagem clara, pertence ao domínio do “*disegno*”, é ideal e formal. Configura limites e fronteiras entre as coisas. Ela aprisiona as formas. A linha é uma criação do nosso cérebro.

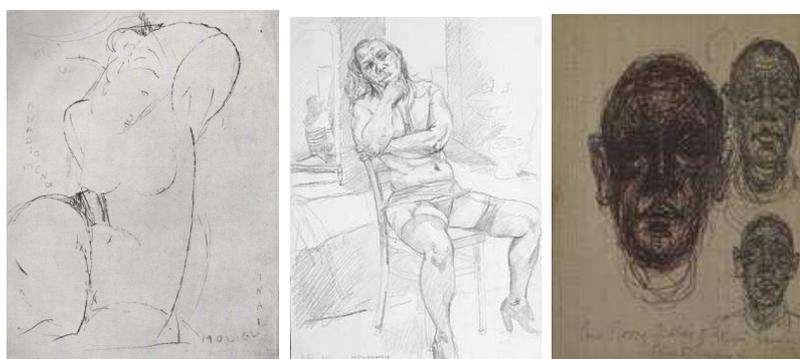
¹⁰⁵ A linha “Não ocupa lugar”, refere Leonardo

Por outro lado, o traço, não pretende um efeito claro, corresponde a uma punção, ao registo do corpo. O traço pode corresponder ao desgaste, á incisão, ao rasgão, é gestual e descontrolado.

A linha ondula, interrompe-se, suspende o seu percurso e retoma-o. A linha define, caracteriza, o traço marca, regista e rasga.

O desenho linear, é preciso e conciso. A sua expressão consiste em diferentes níveis de actuação da linha, que configuram diferentes grafismos. O desenho de Amadeu Modigliani, "Anadiomena" é exemplo da determinação da linha, que sem hesitações percorre o movimento em amplos gestos.

Como afirmávamos anteriormente, o desenho linear, pode configurar manchas, pela exaustão e acumulação, formando redes de traçados que podem ser assim interpretados.



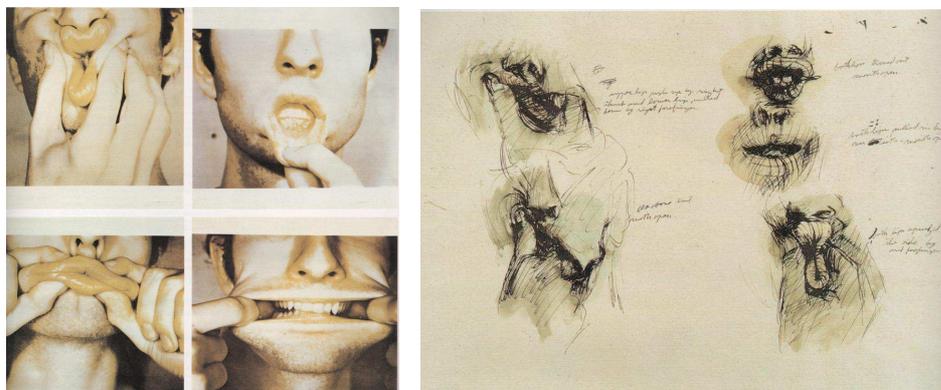
Amadeu Modigliani, "Anadiomena", lápis sobre papel,
Paula Rego, "Repugnance", 2001, grafite sobre papel, 42x29 cm, Colecção da artista
Alberto Giacometti, Estudo de "Diego", 1962, caneta e pena sobre papel, 21x15 cm,
Colecção Pierre & Maria Matisse

O desenho "Repugnance" de Paula Rego, resulta de uma análise mais aprofundada. Aqui, a linha ondula na marcação de contornos, mas também se justapõe na aplicação dos sombreados que traduzem os volumes da figura. Foi dado com grande pormenor ao tratamento do rosto, para configurar a expressão do modelo. Aqui a linha tornou-se mais carregada e incisiva, construindo contornos mais precisos.

O desenho "Diego" de Alberto Giacometti, apresenta-nos essa leitura conformada a partir do excesso de linhas justapostas, que acaba por configurar os volumes. Neste desenho, as sucessivas correcções, que caracterizam uma constante procura, constróem a configuração do rosto. Alberto Giacometti, coloca-nos perante a dúvida em relação aos dados fornecidos pelos sentidos.

Na sua obra apercebemo-nos de uma constante procura, sem certezas, sobre a realidade que se nos apresenta. Aqui as linhas não correspondem a contornos, não aprisionam a forma, nem a delimitam, apenas a sugerem e estruturam, funcionando como elementos de construção. A linha está livre do seu carácter de delinear e torna-se elemento expressivo de conformação e construção do desenho. O desenho é aqui, um processo de acumulação de informação até à exaustão, onde as formas se escusam e não se

revelam plenamente. Giacometti apresenta-nos um desenho processual, onde as várias fases de construção são reveladas. O seu processo apresenta o efeito cinestésico do desenho, pois deixa permanecerem visíveis as diferentes fases do processo.



Bruce Nauman, "Studies for Holograms" 1970, 4 fotografias em papel polaroid, 66x66 cm, Museum of Modern Art, Louisiana
Bruce Nauman, "Mouths", 1967, caneta e aguada sobre papel, 48x69 cm, Joseph Helman Collection

No desenho "Mouths" de Bruce Nauman, a configuração das formas é produzida através de outro tipo de linhas. Aqui os traçados acompanham a construção dos volumes, sugerindo a sua curvatura de formas côncavas e convexas. Linhas curvas indicam-nos a estrutura da forma, sugerindo a gestualidade do rosto, infringindo-lhe movimento.

A diferente utilização dos grafismos no desenho, confere-lhe expressão, partindo de diferentes gestualidades e intensificando o processo de selecção e escolha de ênfases.

A eficácia do desenho reside na opção pelas diferentes potencialidades dos elementos gráficos.

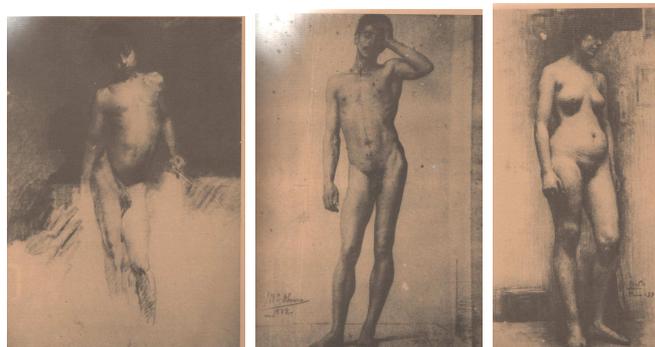
4.1.5. Desenho e a mancha

A mancha é *dionisíaca*, é gestual e expande-se irregular. É descontrolada, errónea e acidental.

A mancha, no desenho está destinada às zonas obscuras, pouco nítidas e sombrias, por isso, configura o que não se revela. Ela conforma o espaço circundante das formas e também aparece nos fundos, para realçar as figuras, fazendo-as sair da obscuridade. Através da mancha do fundo, os modelos iluminam-se e destacam-se. A mancha confirma o que é relevante ou não no desenho.

Quando a mancha é utilizada para identificar os volumes, sendo tratada nas zonas sombrias do desenho, ela adquire várias

intensidades, diversos tons, traduzindo concavidades e convexidades. As sombras são manchas que conferem volume e tridimensionalidade às formas.



Marque Guimarães, Academia rapaz, sem data, carvão sobre papel, 47x61 cm ,
Colecção ESBAP

Marques de Oliveira, Academia Homem, 1882, carvão sobre papel, 46x59 cm,
Colecção ESBAP

Acácio Lino, Academia nu feminino, 1904, carvão sobre papel, 47x63 cm,
Colecção ESBAP

A mancha distende e expande-se, dilui os traçados e não configura. Corresponde a marcas não definidas, que se esfumam ou desaparecem numa amalgama de linhas e marcas justapostas

A mancha pode corresponder à acumulação de grafismos ou à sua ausência, pois tanto “lemos” as zonas trabalhadas do desenho, como as zonas vazias, onde o suporte permaneceu imaculado. A mancha também pode traduzir as zonas iluminadas das formas, embora normalmente a associemos à sombra. Assim, a mancha é suja, contamina o desenho, é informal e imprecisa.

A mancha também nos remete para a pintura, para o cromatismo, por absorver o traço¹⁰⁶.

Por outro lado, a mancha parece colocar-nos perante efeitos de acabamento do desenho, pois vai sendo disposta à medida que as formas são conformadas. Depois do esqueleto e músculos estarem delineados, há que cobri-lo com pele, marcando as sombras. Este aspecto não pode ser generalizado, pois existem processos de desenho do “negro para o branco”, subtraindo ou apagando uma mancha inicial, conformando as zonas “brancas”, retirando matéria ao fundo inicial. Neste processo de subtracção é possível desenhar com a borracha.

Assim, a mancha, de uma maneira geral, confere um caracter de finalização ao desenho, opondo-se à linha, que nos remete para o esquisso.

¹⁰⁶ MOLDER, Maria Filoména, *Matérias Sensíveis*, Lisboa, Relógio d'água, 1999

4.1.6. Errar, procurar e vaguar

Etimologicamente a palavra “esquisso”, provém de *schizz, primo pensiero* e corresponde a um desenho sintético onde a eficácia é o objectivo primordial. É um desenho que não se encontra desenvolvido, nem acabado, por isso, apenas manifesta uma ideia transposta para o papel. O esquisso é normalmente utilizado para resolução de problemas, como um breve esquema, por isso tem de ser capaz de expor concisamente uma ideia.



Jacopo Tintoretto, “Anjo”, estudo para o Julgamento Final, 28x22 cm, Carvão sobre papel, Ermitage, Leninegrado

Goya, “Socorro” ,1812-1823, carvão e aguada sobre papel, Museu de Prado, Madrid

Frederico Barocci, Esboço, *primo pensiero*, Pena sobre papel, 117x166 cm
Rijkmuseum, Amsterdam

Vasari apresenta o esquisso com um caracter “*do furor do artífice*” e Francisco da Holanda conota-o com “traços dados com mestria mas depressa”, salientando a sua eficácia e a rapidez.

“Val mais um só risco ou borrão dado pola mestria de um valente desenhador, que não ja uma pintura muito limpa e lisa e dourada e cheia de muitas personagens feitas de incerta pintura e sem a gravidade do desenho”¹⁰⁷

O esquisso funciona como um “motor” gráfico, pois não tem eficácia gráfica, mas conceptual, por isso não deve ser avaliado pelo valor gráfico, mas pela eficácia que apresenta.

Normalmente os esquissos não têm correcções, porque assumem a imperfeição, dadas as suas características.

O esboço, apresenta outro nível de desenvolvimento, pois configura um apontamento prévio ou estudo para uma pintura. O esboço desenvolve-se na caracterização, enquanto que o esquisso apenas expõe a primeira ideia. Assim, podemos dizer que o esquisso antecede o esboço.

O esboço aceita a disponibilidade do desenho, por isso é susceptível de correcções.

¹⁰⁷ HOLANDA, Francisco, *Da pintura Antiga*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984. p. 100

A correcção no desenho é denominada por *pentimento*, que significa arrependimento. O *pentimento*, não é associado à ideia de erro, mas à dúvida. Assim, corresponde a uma indecisão, ao vaguear de forma errante, no sentido de ir descobrindo um caminho. Aqui, o desenho constrói-se por tentativas, desenha-se errando, por acertos. O erro não é escondido, nem disfarçado, é assumido e revela-se como um processo de desenvolvimento. O *pentimento* é um processo de construção da imagem, não é um lapso. Corresponde a uma correcção, mas não pressupõe ineficácia, nem culpabilidade.



Sandro Botticelli, *pentimento* do desenho de "Minerva", depois de 1490, estudo para tapeçaria, carvão, pena e aguada 222x13, Galleria degli Uffizi, Florença
António Lopés Garcia, "desenho com medidas", carvão, lápis e colagens sobre papel, Centro de Arte Reina Sofia

Assim, o *pentimento* pode ser aditivo, no caso de haver uma sobreposição no desenho, uma repetição, ou acentuação. Pode ser substractivo, no caso da anulação do erro através de apagamento, ou colagem.

O efeito cinestésico do desenho permite a visualização do processo operativo, revelando todas as suas fases de construção. Vários são os estudos que apresentam este desprendimento em relação ao acabamento, valorizando o processo em relação ao resultado final. O esquisso e o esboço apresentam frequentemente o descomprometimento em "fazer produtos", optando pela eficácia da análise.

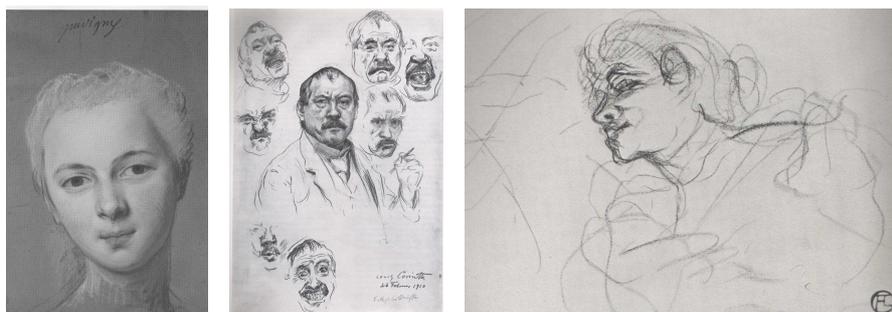
Medições, eixos, estruturas, referências, sinais gráficos, encontram-se presentes nestes estudos, que se escusam a ter a função de duplo da realidade e que se assumem como desenho, como tradução e não como imitação. A função do esquisso e do esboço afasta-se da ideia de simulação e pode ser mais facilmente conotada com uma intenção reflexiva: constituem uma procura, uma divagação.

O desenho como processo, é reivindicado na frase de Richard Serra: "there is no way to make a drawing – there is only drawing"¹⁰⁸. Citamos aqui esta frase, que serve de suporte à apresentação de desenhos de figura humana, como os de António Lopés, que se

¹⁰⁸ BUTLER, Cornélia, *Afterimage: Drawing though process*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1999

assumem apenas como um estudo das proporções, corrigido e refeito e cujo processo e efeito cinestésico, se traduzem na eficácia operativa.

4.2. O retrato



Maurice Quantin de La Tour, "Mademیسelle Puvigné" Pastel, 32x24 cm, Musée Antoine Lécuyer, Sanit-Quentin
Louis Corinth, "Auto-retrato", 1910, carvão sobre papel
Toulouse-Lautrec, "Marcelle Lender", 1893, Sanguínea sobre papel, Coleção Mr. And Mrs. Paul Mellon

O desenho de figura humana pode propor uma aproximação aos aspectos característicos e individuais do modelo, assumindo-se como um retrato. No retrato, foi aperfeiçoada a técnica de representação do rosto. Para além de apresentar a configuração do rosto de uma pessoa, também sugere uma expressão facial, propondo a representação dos seus sentimentos e emoções.

O retrato é um dos géneros mais perturbadores da arte europeia. Nele, o artista perpetua não só a sua técnica e virtuosismo, como propõe uma análise das características psicológicas do outro.

A arte sempre procurou dar forma às afecções e emoções e o retrato configura a correlação entre expressão (significante) e sentimento (significado)¹⁰⁹. Os sinais faciais correspondem ao corpo a representar-se a si próprio e não são arbitrários.

O rosto é o lugar de identidade e distinção. É o garante da moral da nossa identidade subjectiva¹¹⁰. Através das expressões do rosto vemos os artistas comunicarem as mais diversas emoções, a alegria e o êxtase, a desolação e a revolta.

Mas a aparência também pode ser um artifício, pode implicar a transfiguração, ficção e dissimulação.

¹⁰⁹ Consultar o Capítulo de Paolo Fabbri, Deformities of the face, In *Identity and Alterity, Figures of the body 1895/1995*, La Bienal di Venezia, Marsilio Editori, Venice, 1995

¹¹⁰ Idem, ibidem

A desfiguração e a metamorfose concretizadas na caricatura apresentam a alegoria da monstruosidade. Aqui, retratar é sinónimo de interpretar, alterar, distorcer, tendo por base a acentuação das características formais do rosto. A face caricaturada não é um erro na sintaxe visual, mas uma tática retórica, uma correcção visual no exercício das nossas capacidades cognitivas. Na caricatura, os pormenores significativos são isolados e deformados, tendo em vista o melhoramento da comunicabilidade da imagem. As formas são acentuadas e desproporcionadas, de maneira a estabelecer uma retórica metafórica.

Podemos imaginar a história do século XX como uma série de autorretratos. Estes 100 anos coincidem com o período em que o indivíduo se transformou em uma unidade singular na massa, até ao ponto onde a individualidade se dissolveu na civilização da guerra, no consumismo e no entretenimento electrónico. Mas, no entanto, este foi o período em que a arte do retrato floresceu. Esta visão é muitas vezes deturpada pelo facto de se ver o retrato do século XX não como um estudo do temperamento e do carácter humano, mas como um pretexto para a experimentação. O Modernismo colocou uma nova questão: o rosto é uma expressão do modelo, ou é mais uma manifestação artística? O que é certo é que o corpo e em particular, o rosto, foram os terrenos de experimentação onde a abolição dos limites foi mais vezes tentada.

A cultura da viragem do século estava obcecada por penetrar no "eu". A psicanálise abriu dimensões ao retrato. Desde "*A interpretação dos sonhos*", de Freud, que a natureza estratificada do Homem é trazida à superfície. O raio-x permitiu mostrar as profundezas do corpo humano. A pele transformou-se em fronteira, onde atrás de si podemos mergulhar no espiritual. *Alice atrás do espelho* tinha-se transformado em realidade: podíamos ver a frente e costas ao mesmo tempo. A partir daí, o retrato não vai circunscrever-se à superfície do rosto. Vai emergir o interior no exterior.

James Ensor apresenta-nos máscaras, numa retórica metafórica da mesma multidão. A máscara tem muitas conotações na cultura moderna: pode simbolizar o aspecto demoníaco de um homem, que explode em momentos de histeria, como afirma Freud, mas também pode simbolizar a homogeneidade e a uniformidade que mais tarde vimos surgir nos regimes totalitários.

Van Gogh apresenta-nos o rosto do drama do indivíduo, que transparece na sua expressão facial e que se transfigura e deforma.

Em "*Les Femmes d'Alger*" de Picasso, acabam as expectativas de mimetismo na representação dos rostos. Aqui, são desfigurados em máscaras e despersonalizados num processo que Matisse, Derain e Emil Nolde tinham começado. A visão Cubista converteu o rosto humano em pedra facetada.

Com a 1ª Guerra, a máscara transformou-se no absurdo da humanidade. Max Beckmann apresenta-nos o teatro da crueldade vivido neste período. A face tinha já sido construída geometricamente

por Chirico e Carrà e retoma rostos vazios dando corpo aos rostos-sem-cara do poder fascista e tecnocrata.

Ao mesmo tempo, a fotografia demonstra um enorme apetite pelo rosto humano.

Na pintura de Otto Dix, entre outros, apresenta-se o retrato social. O médico, o arquitecto, a mulher moderna, vão encontrando um rosto na arte, configurando os estereótipos de uma sociedade em mudança.

O cinema apresentou-nos os rostos de Greta Garbo e Errol Flynn, que se eternizaram e que ainda hoje se encontram no imaginário colectivo. Andy Warhol reproduz a imagem destes ícones como um slogan visual.

Roy Lichtenstein apresentou rostos uniformizados dos ícones sociais, produzidos através da síntese formal da estética dos *comics*.

Chuck Close amplia o rosto e produz retratos desmesurados, cujo gigantismo da escala, nos coloca perante uma imagem produzida a partir de uma fotografia.

O retrato tem por intenção a materialização do corpo de um indivíduo. Ao produzir uma imagem semelhante à sua aparência, cria-se um simulacro que o espelha.

O retrato também configura o retrato psicológico do modelo, pois capta expressões da alma.

Não é apenas a aparência física que aqui é analisada, mas também surgem fortes expectativas em relação ao retrato, do ponto de vista da representação do *habitus* e da performance social.

4.2.1. Vanitas

Neste capítulo iremos analisar a questão das expectativas do retratado em torno do seu retrato. Porque o retrato pode envolver um conjunto de pressupostos e estereótipos principalmente no caso de uma encomenda.

Quando um artista produz um retrato, existe um conjunto de situações susceptíveis de o condicionar, do ponto de vista do modelo. O modelo deseja ver-se no desenho. Não deseja apenas o reconhecimento da sua imagem, também pretende ver o espelhamento de si próprio, ou seja como é visto pelos outros. Aqui entram ao mesmo tempo duas questões: a alteridade e a identidade, que jogam no conjunto das expectativas do modelo. Por um lado ele deseja identificar-se, mas por outro, ser identificado pelo *outro* (que aqui é encarnado pelo artista).

Assim, as expectativas sociais, psicológicas, os estereótipos de beleza e os códigos sociais, são previstos pelo modelo, desejando ver no desenho, estas conotações representadas.

As vestes, o cenário e enquadramento, os adereços, a expressão e pose, são pensados pelo artista, tendo em conta a veiculação de

mensagens sobre o modelo, apresentando conotações que o localizem sócio-culturalmente, que caracterizem os seus pormenores identificativos.

O retrato foi desenvolvido desde a antiguidade e podemos observar exemplos excepcionais desde os retratos de Amenofis IV, aos retratos esculpidos romanos, passando pelo virtuosismo dos artistas flamengos, pelo Neo-classicismo e Naturalismo e culminando no Hiperrealismo.

Durante todo o século XX o retrato foi amplamente desenvolvido. Do Cubismo, ao Expressionismo, passando pelo Surrealismo, a arte do retrato adquiriu um papel fundamental como tipologia artística, sendo muitas vezes território propício a reivindicações processuais e programáticas.

Em todas estas épocas, o retrato contemplou a questão das expectativas do modelo face ao espelhamento da sua identidade, valorizando os aspectos narcisistas do retratado.

O modelo procura uma imagem especular em que o seu corpo seja reflectido, em busca da imaterialidade do seu corpo. Deseja obter a imagem do seu corpo virtual, através do recurso à representação do corpo físico.

O retrato envolve quase sempre um espelhamento narcisista, onde o modelo reconhece as características que valoriza.

Com a fotografia, a questão das expectativas do modelo face ao retrato manteve-se, exigindo do fotógrafo meios e recursos capazes de configurar as conotações desejadas.

Hoje, os cosméticos, a maquilhagem, a cirurgia plástica e os penteados podem fazer variar os contornos do rosto. A cirurgia plástica apresenta-nos um rosto que pode ser escolhido e modificado conforme os modelos propostos e o paradigma icónico do rosto acaba por se transformar numa máscara. As faces das estrelas dos ecrãs correspondem a mitos de sedução. O encontro da cultura de massa com estas imagens, produziu criaturas frias de artifício, que são os arquétipos da sedução.

Que morfologia tem hoje o retrato? Que conotações procuramos? Os rostos-tipo da publicidade e dos meios de comunicação, funcionam como arquétipos de proporções, de expressão, de beleza. Estas imagens banalizadas do rosto, foram construindo modelos onde nos reconhecemos e com quem nos desejamos identificar.

O rosto que era o elemento mais importante na tradução de identidades, está a deixar de o ser e a ser substituído por um rosto construído e artificial, explorado por Orlan nas suas acções onde a cirurgia plástica surge como ponto de partida para a criar um rosto à *la carte*.

Através do conceito de *Anti-ergonomias*, iremos apresentar um sujeito que se apresenta através da exposição de artefactos artificiais de que se apropria, através dos quais constrói a sua identidade. A questão da utilização de acessórios, com que o corpo se embeleza ou adorna será aí levada ao extremo, mostrando interpenetrações entre

o sujeito e estes artefactos susceptíveis de denunciar as conotações fictícias a que o indivíduo recorre na sua apresentação ao *outro*. Em *anti-ergonomias*, o sujeito obtém representações de si próprio, recorrendo a estratégias de dissimulação. Este projecto apresentará uma utilização satírica dessa situação.

4.3. Auto-representação

A auto-representação pressupõe uma auto-análise do artista, através do retrato, ou da sugestão do espelhamento de si próprio, recorrendo a formas que o sugiram. Nesta representação, o artista apresenta-se quer através da sua faceta narcisista, o que implica um deslumbramento, quer através da visão da sua perturbação e defeitos.

Aqui, ele manifesta a consciencialização do seu corpo, mostrando o seu sofrimento. Por outro lado, apresenta os seus estereótipos e expectativas, representando-se através da identidade que construiu de si próprio.

Ele usa o seu corpo como medida, para activar um campo experimental, emprestando-o e mostrando-o como um território de lutas e conquistas.

Assim, produz reflexões do *eu*, configuradas a partir de alteridades, assumidamente projectadas, pois têm o carácter metafísico do retrato psicológico.

O exemplo a que recorreremos para elucidar o leitor sobre a dimensão enigmática do auto-retrato, é uma gravura onde Rembrandt se auto-representa. Aqui, o artista apresenta-se ocultando-se numa sombra densa, que se estabelece como uma cortina entre ele e o observador.



Rembrandt, "Auto-retrato", gravura,
Arnold Schonberg, "Auto-retrato", 1910, pintura sobre tela, 33x24 cm, The Schonberg Estate; "Auto-retrato", 1910, guacho sobre papel, 23x19 cm, The Schonberg Estate, "Auto-retrato", 1910, pintura sobre tela, 38x28 cm, Colecção Privada e "Auto-retrato", 1910, pintura sobre tela, 40x30 cm, The Schonberg Estate

O artista fornece pistas sobre si próprio, mas remete-nos para os lugares escuros do desconhecido e da dúvida, apresentando-se como uma incógnita de si próprio, afirmando que a sua identidade e personalidade se escondem para além da aparência.

A auto-representação compreende as quatro acepções do corpo: o corpo real, o corpo imaginário, o corpo idealizado e finalmente o corpo simbólico. Todas elas vão contaminar a imagem da sua fisionomia, criando um eu-imagem-todo¹¹¹: uma reflexão que aglutina os múltiplos corpos do sujeito.

Os auto retratos de Arnold Schonberg, colocam-nos perante os múltiplos rostos e identidades do artista.

4.3.1. Ao espelho

O recurso ao espelho parece alegoricamente sedutor. A imagem bidimensional que nos é dada a conhecer apenas pode ser vista por nós próprios e não nos permite conhecer o que se encontra para além do que vislumbramos. Através do espelho, podemos obter uma imagem mais próxima da que os outros apreendem e por isso, conhecermo-nos melhor.

A imagem especular, desdobra-se em dois reflexos. O que vemos reflectido é a imagem de Narciso, mas também a do Vampiro. Estas duas projecções contrapõem-se, sendo que, a que reconhecemos é a primeira, embora sejamos vampiros. O vampiro escusa-se, ele nunca pode ser contemplado e é através dele, que Narciso se vislumbra¹¹².

O espelho fornece uma reconstrução identitária do corpo projectado. Ou seja, fornece uma transformação do *Eu* no contacto com a própria imagem. Esta ideia de projecção, engloba uma percepção da realidade, uma realidade simétrica e virtual, mas que permite o reconhecimento da individualidade. Ao dirigirmos o nosso olhar para o espelho, podemos reconstruir-nos a nós próprios, no reconhecimento do que é ser-se corpo e ser-se imagem do corpo: construímos a representação do meu-corpo¹¹³.

¹¹¹ LAMBERT, Maria de Fátima, *Antropologia e Estética do corpo – a iconografia da figura*. Lição no âmbito das provas públicas para Professora Coordenadora e “Estética e Educação”, Instituto Politécnico do Porto, 19 de Junho 2000, s/pág. Aqui refere-se, que a definição do corpo-próprio constrói o eu-imagem-todo, através da apresentação das quatro modalidades de reconhecimento da construção corporea: o corpo real, o corpo imaginado, o corpo idealizado e o corpo simbólico, que pode construir-se a partir dos três corpos anteriores.

¹¹² E. L. de Souza, *Theatrum do sentido*, dissertação de mestrado apresentada NA Escola de Comunicação da UFRJ, 1995 e orientada por Ieda Tucherman, citado pela autora em THUCHERMAN, Ieda, *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega, 1999 p. 19

¹¹³ FOULAULT, Michel, *De outros espaços*, 1984, e-zine, VECTOR, <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault>

O espelho é um recurso para a reconstituição do corpo real. É um campo de batalha da representação¹¹⁴. O espelho é a evidência de um lado da existência do mundo, por isso, é um meio de que os artistas se servem para o perceberem. Aqui, a imagem fotográfica apresenta o carácter de um espelho, pois reflecte e congela a realidade numa imagem.



Egon Schiele, "Auto-retrato com modelo nu ao espelho", 1910, grafite sobre papel, 44x30 cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna

O espelho traduz a prova visível da existência, uma recusa do tempo. Quando confrontados com a nossa imagem, o reconhecimento coloca-nos perante a questão de que a imagem de uma pessoa tem de ser procurada para além da sua aparência.

Como vimos anteriormente, o processo de desenho, corresponde a uma representação especular, pois reflecte o mundo e a realidade. A *mimesis* corresponde a esta procura, pois experimenta a aproximação da arte à realidade. O desenvolvimento das questões da representação levam-nos a compreender o desenho como um processo revelador da realidade, que perscruta as suas manifestações e a forma como as compreendemos.

Esta analogia entre o espelho e o desenho, é ainda mais reforçada, quando o espelho se torna num recurso do desenho, como é o caso da auto-representação e do auto-retrato.

Muitos foram os artistas que operaram, neste campo e que representaram a sua própria imagem recorrendo ao reflexo e à projecção.

Durer, auto-representa-se num Cristo. Velasquez apresenta-se a si mesmo, mesmo quando pretende uma cena de grupo de uma pintura da corte. Assume nas "Meninas" o papel do artista que trabalha para a corte, apresentando a consciência dos seus papéis actuação social. Rembrandt recorre ao reflexo da sua imagem, identificando-se nas diversas fases da vida. Van Gogh, apresenta-se lutando contra as suas psicoses, como um homem perante o seu sofrimento, de olhar fixado no espelho, atento às variações que o seu rosto sofre. O mesmo se passa com Oskar Kokoschka, que se representa como

¹¹⁴ RAMIRÉZ, Juan António, *Reflexos y reflexiones del medio especular* in Exit, Madrid, número 0, Olivares & Asociados, S.L., 2000

testemunha da sua experiência íntima. Egon Schiele, no desenho que apresentamos, auto-representa-se juntamente com o modelo, escondendo-se atrás da sua imagem. Aqui, deseja mostrar-nos uma identidade que se constrói em função do outro¹¹⁵, localizando-se num ponto descentrado da composição, com um olhar circunspeto.

Mais próximo de nós, Dan Graham, na performance "*Body Press*", de 1972, recorre ao espelho, em conjunto com a imagem filmada para confrontar uma projecção, com os olhos do *outro*. Cindy Sherman, transfigura-se personificando diferentes corpos através da utilização do auto-retrato.

Existe um conjunto de artistas que parece ter a capacidade para aceder à imagem oculta do vampiro, apresentando mentes torturadas e rostos perturbados, rostos em estado de mutação.

Por outro lado, Ramiréz¹¹⁶ apresenta-nos a noção de espelhos móveis: a televisão, o cinema e o vídeo, que também espelham o mundo, e fazem de nós espectadores.

O vídeo contemporâneo apresenta-nos um mundo de sombras. Bruce Nauman mostra-se numa situação de narcisismo extremo e Bill Viola usa espelhos auto-representando-se em fragmentos de imagens. Os *happenings* conduzem à tradução de identidades e podem, de certo modo, ser considerados retratos.

Por fim a pessoa e o seu retrato tornam-se análogos: ambos configuram imagens imateriais.

4.3.2. Reconhecimento e consciencialização do corpo

Como vimos anteriormente, a descoberta do corpo corresponde a um processo onde o indivíduo, em criança, toma lentamente consciência do espaço do corpo, experimentando a particularidade do seu corpo, através da geometria do sofrimento, como propõe Valéry. Para este autor, a presença individual diferenciada só é possível quando o corpo dói, de forma a permitir construir o corpo próprio. Ou seja, através da sua fisicalidade, o corpo irá construir a sua corporeidade.

Nos auspícios da Revolução Industrial, quando o corpo começa a ser domesticado e disciplinado, adequando-se aos novos espaços institucionais e ao novo processo produtivo, assiste-se a uma mudança nas concepções sobre o corpo. O corpo deixa de ser uma mercadoria, passa a ser uma entidade, um sujeito capaz de arbítrio e livre para eleger os seus representantes. Assim, o sujeito passa a ser proprietário do seu corpo e por isso, dá-se início a uma série de alterações a nível político-administrativo nas várias comunidades. As

¹¹⁵ Consultar o capítulo "Corpo e alteridade" p.74

¹¹⁶ RAMIRÉZ, Juan Antonio, *Reflexos y reflexiones del medio especular* in Exit, Madrid, número 0, Olivares & Asociados, S.L., 2000

punições corporais são revistas e substituídas e mesmo a pena de morte é abolida.

Surge uma "morte humana", com a invenção da guilhotina, que altera a relação também com o público e espectadores. Agora o espectáculo do sacrifício cede lugar a manifestações da passividade colectiva.

Surge a Idade do individualismo¹¹⁷, arrastando o isolamento dos corpos nas cidades.

"Cada pessoa age como se fosse estranha à sorte dos demais, mistura-se aos concidadãos mas não os vê; pode toca-los mas não senti-los, existe apenas em si e para si. O equilíbrio social é obtido porque o que se presencia é uma comunidade que só é coesa porque os seus habitantes não mantêm efectivas relações sociais: são as vidas isoladas e mutuamente indiferentes que podem garantir a sua manutenção".¹¹⁸

A sociedade do século XX, estabelece uma separação entre os corpos, fruto das alterações sócio-culturais e da conjuntura político-económica vigente.

Cada indivíduo é remetido para o seu espaço territorial de actuação, pois foi entregue a si próprio. Vive uma vida dupla, entre a sua experiência pessoal e a que compartilha com os outros, estabelecendo fronteiras muito precisas nos espaços sociais. O domínio da propriedade privada invade-nos.

O reconhecimento e consciencialização do corpo, colocam-nos perante a possibilidade da diferença, na distinção entre nós e o *outro*. O corpo contemporâneo, apesar de ser um corpo em crise de afirmação (ou talvez por isso), exige um processo fácil e expedito de reconhecimento. Gosta de se ver na pele do autor.

Como é que a partir daqui se opera o reconhecimento do corpo?

Ele singularizou-se a ponto de perder os traços do seu rosto. Porque a sua individualidade já não reside nos antigos processos de identificação. Agora o corpo remete para o seu interior.

Este facto começa a verificar-se principalmente depois da viragem de época, a seguir à 2ª Guerra. Aos poucos, o corpo da Idade Contemporânea, deixa de ter rosto e identidade. Ou incide na representação de uma imagem produzida do rosto (como em Andy Warhol), ou deixa de o caracterizar, optando por imagens "brutas" como em Baselitz.

O corpo envereda por processos de identificação próximos do corpo comunitário. Inscreve-se em referentes comuns, opta por se generalizar a todos os indivíduos.

¹¹⁷ LIPOVETSKY, Gilles, *A era do vazio*, Lisboa, Relógio D'Água, 1989. Aqui são apresentadas as causas que contribuíram, para o surgimento do individualismo narcisista em que a sociedade actual caiu.

¹¹⁸ TUCHERMAN, Ieda, *Breve história do corpo e dos seus monstros*, Lisboa, Vega, 1999.p. 87



Jim Dine, "The Skier", 1976, Carvão e pastel sobre papel, 115x80 cm, The Art Institute of Chicago

Os simulacros do corpo contemporâneos, apresentam conceitos divergentes dos divulgados e propagandeados pela sociedade. À medida que os indivíduos se distanciam uns dos outros, os simulacros do corpo, tendem a unifica-los, propondo corpos-matrizes, corpos que congregam o sujeito num referente comum. Tendo a sua materialização sido generalizada, eles já não singularizam o sujeito, mas reconhecem-no no *outro*. Aqui o sujeito não é representado, mas enunciado. Este aspecto mostra que foram encontrados mecanismos do corpo se agregar ao outro, face ao contexto tão hostil em que se encontra.

4.4. A figura-monstro

"Provavelmente, o homem só produz monstros por uma única razão: poder pensar a própria humanidade. Seria possível traçar a história das diferentes ideias ou definições que o homem deu de si próprio através das representações da monstruosidade humana que a acompanham".¹¹⁹

José Gil alerta-nos para o facto de que ao longo da história da humanidade, terem sido sempre estabelecidas concepções do homem associadas à representação do monstro. Confirmam-no os mitos, as histórias, os contos que povoam o nosso imaginário e que apresentam figuras grotescas, desumanas e monstruosas. Para compreendermos a nossa humanidade, temos de a associar por comparação ao que mais desumano nos caracteriza, de forma a estabelecer limites e fronteiras nos processos de identificação. Assim, existe uma cartografia especializada que nos oferece várias as tipologias de monstros e que se foi desenvolvendo ao longo da história.

¹¹⁹ GIL, José, *Monstros*, Lisboa, Quetzal Editora, 1994, p. 56



Francisco Goya, "Bobabilicon" (Los Proverbios nº4,, 1818, gravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Egon Schiele, "Female Nude on Coloured Blanket", 1911, grafite e aguarelasobre papel, 48x31 cm, Neue Galerie der Stand Graz

Hans Bellmer, "Unica", 1958, fotografia, 24x24 cm, Galerie André-Francois, Paris

Hoje, vivemos uma prodigiosa proliferação de monstros, que surgem provenientes do cinema, da banda desenhada, das exposições de artes plásticas, dos brinquedos e dos jogos de consola. Os mitos que se formaram sobre a presença de extraterrestres povoam o nosso imaginário, com figurações horríveis de seres alienígenas.

Tradicionalmente, o monstro é uma figura híbrida, construída a partir da junção de espécies de diferente natureza: natureza animal e humana e natureza divina e humana. É assim que vemos surgir figuras mitológicas como o minotauro e o centauro. Estas figurações são construídas a partir de uma estruturalização diferente do conceito de corpo humano, invertendo a sua lógica de unidade e através do cruzamento e hibridização, é produzido um novo conceito, que nos fascina pela estranheza: o monstro.

Ieda Tucherman¹²⁰ refere que precisamos destas figuras para recolocar a pergunta sobre a humanidade do homem, dadas as incertezas sobre a identidade do homem.

O monstro corresponde a uma desfiguração do humano, sendo que ocorre um relacionamento de proximidade e distância entre os dois referentes. A monstruosidade participa do humano e vice-versa.

O monstro encontra-se nos limites do humano, não é totalmente desprovido de humanidade. É algo com o qual não nos confundimos, mas também não nos diferenciamos.

Para nos ilustrar esta questão, Ieda Tucherman apresenta-nos um exemplo proveniente da época dos descobrimentos, onde Pedro Vaz de Caminha apresentava dúvidas sobre a identificação dos índios como pertencentes à raça humana ou "bestial".

Na verdade, o monstro coloca-nos sempre perante a questão: até que grau de deformação ou estranheza permanecemos humanos?

Muitos são os exemplos que as artes plásticas nos fornecem sobre a necessidade que o homem tem de criar monstros para melhor definir a sua humanidade. A obra de Goya traduz bem estas questões, pois

¹²⁰ TUCHERMAN, Ieda, *Breve História do corpo e dos seus monstros*, Vega, Lisboa, 1999

ele recorre frequentemente à deformação, à caricaturização e ao grotesco na representação das suas figuras humanas. O verdadeiro carácter das suas figuras é denunciado sem dó nem piedade, apresentando uma colecção de fantasmas, de crianças assustadas, figuras da sociedade representadas como aves de rapina, a vulgaridade grotesca das suas figuras femininas, temperadas como um humor irónico.

Egon Schiele parece dizer-nos: são estas as criaturas obsessivas da minha imaginação, elas mostram a verdadeira natureza do homem moderno: como é fraco e indefeso perante si próprio, nesta era que orgulhosamente se designa como a do progresso. As suas figuras magras e ossudas remetem-nos para o nosso confronto com a morte e a doença, os seus esqueletos débeis e os seus olhares lânguidos e assustados, as deformações ósseas das mãos, a desproporção e caricatura, confrontam-nos com a transitoriedade da vida. O monstro que se vislumbra atrás da representação, a criatura assustada que ali se aninha em poses de contorcionismo, é o próprio homem que se espia e que descobre o seu *eu* perverso e sofrido.

O monstro é uma espécie de irreal verdadeiro, pois acrescenta algo às nossas concepções de humano, algo esteve lá sempre presente e que nos recusamos a ver. Apresenta o que há obscuro na nossa imagem, o homem reduzido à sua condição, isolado na sua identificação, na fragilidade de um excluído, um exilado na sociedade. O monstro traduz o nosso pânico perante a não-aceitação. Traduz essa deformidade que assusta o outro e que o faz voltar-nos o rosto. O monstro moderno, talvez seja criado pela ansiedade da exclusão, por caminharmos para uma sociedade cada vez mais individualista, onde a homogeneidade dita regras e onde o sentimento de pertença é efémero como nunca antes foi.

Para alguns artistas como os referidos anteriormente, a transgressão na representação da figura humana é um dos princípios de base do seu processo de trabalho. Apresentam-nos a figura codificada do corpo, desprovido de cânones, despem-no do seu invólucro de linhas elegantes, de contornos nivelados, de deformidades corrigidas e apresentam-no na sua assimetria, no grotesco das suas expressões, em sorrisos caricaturados e poses impossíveis. A "Odalisca" de Ingres, chora perante os rostos escanzelados, as rótulas salientes de Schiele e ri perante a rudeza dos gestos das figuras femininas que Goya desenha, de faces caricaturadas num riso *dionisíaco*.

Em conclusão, torna-se necessário imaginarmos monstros, para nos definirmos como seres humanos. É através da oposição e antítese, através de operações de subtracção que podemos questionar a nossa humanidade. Assim, o monstro convive com os nossos conceitos e mitos, pois a ele recorreremos para melhor nos identificarmos.

4.5. O corpo feminino

Ao verificar que o Homem estava só, Deus criou a mulher, a partir de uma das suas costelas e destinou-a a ser sua companheira. O mundo judaico-cristão produziu um corpo feminino por mediação do corpo do homem, fazendo dela sua herdeira.

Quando surgem as primeiras comunidades sedentárias e o nomadismo de recollecção e caça é substituído pela agricultura, operam-se grandes alterações sociais que irão condicionar a divisão de tarefas e a liderança comunitária. Os papéis feminino e masculino alteram-se. Agora os homens já não se ausentam como anteriormente para as caçadas, tendo de se esforçar arduamente para obter o seu sustento da terra. As mulheres, a quem estavam antes destinadas outras tarefas, repartem agora a tarefa de assegurar a subsistência com os homens, perdendo o seu estatuto de liderança social. O culto da lua, ligado ao ciclo menstrual feminino, é substituído pelo culto do sol, de quem dependem as colheitas e toda a subsistência do grupo. A feiticeira, cede o seu lugar ao feiticeiro.

Terá sido a partir do surgimento do neolítico, quando as comunidades se instalam nos vales e começam a praticar a agricultura e pecuária, que a mulher perde o seu estatuto social e mágico, remetendo esse papel para o homem, que agora se torna líder e capaz de proteger e evitar a investida de outros grupos a saquear os bens da comunidade. Para ela são deixadas as tarefas ligadas ao fabrico de utensílios, continuando a assegurar os cuidados maternos, enquanto partilha com o homem os árduos trabalhos agrícolas.

A estrutura familiar também se altera, já que agora os géneros convivem durante mais tempo e partilham responsabilidades. Aliam-se outros condicionalismos, pois com o surgimento das primeiras lutas pela disputa dos bens de subsistência, o homem, mais forte, assume a tarefa de proteger o clã. Este fenómeno vai condicionar alterações na estrutura comunitária e o estabelecimento do poder atribuído ao chefe e conseqüentemente ao homem. A mulher perde as funções importantes no seio da comunidade e fica reduzida a produto de troca entre grupos sociais, que vale pela sua mão-de-obra e fertilidade.

Mas a ela continuam a ser atribuídos poderes mágicos de sedução, de fertilidade, que não são esquecidos na hierarquia social. Os papeis relacionados com a previsão de fenómenos, o controlo da natureza perante o seu poder intempestivo, o controlo da natalidade, prevalecem atribuídos em muitos casos à mulher, que agora se torna sacerdotisa.

A mulher seduz e provoca o desejo no macho, por isso é impura, todos os meses perde sangue e pare com dor. A mulher está ligada à sua carne, ao interior do seu corpo. O seu corpo é fraco, não é vigoroso e musculado, acumula gorduras e reservas para sustentar

os filhos de forma a cumprir uma função. O seu corpo é dócil, é submisso, não se mede em força e na disputa, antes é possuído: durante milénios foi-lhe imposta a submissão.

No que respeita à anatomia, os órgãos genitais eram considerados reversíveis, isto é, que o útero, correspondia a um pénis "virado para dentro", sendo que os sexos se diferenciavam apenas em termos de funcionalidade.

Mas a inclusão do feminino e do masculino na mesma espécie não correspondeu ao reconhecimento da igualdade, mas antes, reforçou o reconhecimento da fêmea como inferior ao macho. A fêmea, fria e passiva, contrapunha-se ao macho, quente, forte e participante, cedendo-lhe o protagonismo como actor social. Assim, o homem podia exhibir-se nu, mas o corpo feminino, devia ser coberto, impondo-se o uso de vestes.

A presença da mulher foi reservada para o lar, onde assegurava todos os cuidados e tarefas. O seu protagonismo foi reservado para exercer a sua sensualidade e maternidade. A sua opinião foi remetida para segundo plano, pois deixou de tomar contacto com os assuntos importantes. Deixou de tomar contacto com o conhecimento e foi-lhe vedado o acesso à filosofia e ao conhecimento científico. Deixou de aceder aos lugares de chefia e de assegurar algumas das tarefas artesanais e trabalhos: foi estipulada uma divisão de tarefas na qual ela não tomava parte, tirando algumas excepções como a olaria, tecelagem e tarefas agrícolas. Quando o comércio de mercadorias se generalizou, assegurou as tarefas menos remuneradas perdendo para sempre o seu estatuto económico.

Estando confinado o seu espaço de actuação social ao lar e a pequenas tarefas, a mulher dedicou-se à prole, cedendo o protagonismo ao homem. Este processo foi-se generalizando e inculcando no seio das sociedades, a ponto de ser transmitido inconscientemente de geração em geração, como um *habitus*.

Este processo de inculcação e de disciplina do corpo feminino, foi sendo recreado e configurado pela arte. Aos poucos, o corpo feminino foi moldado e conformado, distanciando-se das Vénus do Paleolítico, poderosas e abastadas, mágicas na sua fertilidade e assumindo um corpo fraco e pudico, que apenas se revela na discricção do leito conjugal e que é relegado para o plano do pecado.

A religião localizou a mulher no seu estatuto social, subjugada ao homem, pois este assume todo o protagonismo. A sua sensualidade foi denegrida, a ponto de ser tida como pecado. A sua ligação à carne, pelo parto e menstruação, afastaram-na de aceder ao poder do espírito. As fases do seu ciclo fértil dotaram-na de poderes mágicos a silenciar, conotando-a de feiticeira.

Todos os mecanismos sociais foram contribuindo para configurar este corpo, pervertendo a sua sensualidade em beleza, delineando uma figura discreta, com formas niveladas, de contornos pouco enunciados, magra e fraca, longe da volúpia. Um corpo que se assume diferente do do homem: sem músculos, nem pelugem, que

se envergonha de se mostrar, que se tapa com véus para não se exhibir.

O corpo feminino é idealizado, não corresponde à verdade, oculta-se e conceptualiza-se nos arquétipos que a sociedade propõe. Surge-nos parado em poses: não tem protagonismo nem toma atitudes, antes é plasmado em instantes onde a brisa levantou uma madeixa dos longos cabelos, ou descobriu um pouco dos drapeados em que se envolve. Raramente é representado a cumprir as suas tarefas, pois é confinado à submissão. O seu papel social não é tido em conta.

Este corpo é representado de forma a ocultar a sua carne, é um corpo idealizado cujas imperfeições são dissimuladas. É moldado a partir de conceitos inculcados socialmente, por isso é o corpo sobre o qual se exerceram mais mecanismos de poder.

O conhecimento científico, a religião, a arte e todas as áreas do saber uniram esforços para moldar o corpo feminino, tornando-o numa idealização produzida para veicular o poder masculino, submetendo-a ao homem.

A identidade feminina constrói-se de forma endógena, como um dado adquirido, imitando os comportamentos maternos. Assim, o sentimento de ser mulher provém da autopercepção (como a mulher se vê), da representação (como o manifesta) e da designação (como os outros a vêem).

Quando analisamos a representação artística da mulher, verificamos estas situações enunciadas de forma mais ou menos subtil. A configuração do corpo feminino no desenho, assume o carácter de apresentar uma construção engendrada.

A condição feminina faz a sua identidade ser dependente do seu estado. Assim, a representação da mulher é precedida da apresentação do seu estado: rapariga a tomar (a virgem), a esposa, a amante, a mãe, a mulher deixada e não ligada (solteira, separada, viúva).

Os simulacros do corpo feminino foram construídos produzindo uma omissão da carne, representando um ideal da mulher, submetendo-a ao homem, nos seus diferentes estados, ao poder paternal, ao noivo, ao marido, ao morto. Os seus contornos e silhueta, foram estereotipados de forma a produzir as acentuações.

4.6. O corpo masculino

Ser homem implica um trabalho, um esforço, que parece não ser exigido à mulher. A masculinidade deverá ser adquirida por alto preço, pois a virilidade tem de ser "fabricada". A masculinidade não é um dado adquirido, pois se constrói de forma exógena. É assumindo

a diferenciação em relação ao feminino que o homem se faz, distanciando-se dos papéis atribuídos à mulher e optando por atitudes que evidenciem a masculinidade.

“O homem é uma espécie de artefacto”.¹²¹

A masculinidade é construída socialmente, vai sendo adquirida por processos de identificação fabricados de forma mais ou menos consciente, onde o sujeito vai inculcando atitudes e comportamentos pré-definidos.

Um indivíduo não nasce homem, faz-se homem. Este aspecto de construção da identidade masculina é um processo difícil e mesmo doloroso, onde o macho tem de cumprir expectativas e comportamentos estereotipados, assumindo-se na diferença ao sexo oposto.

Ser um homem ou uma mulher era até ao renascimento, uma posição, um lugar na sociedade, um papel culturalmente imposto e não um ser biologicamente oposto ao outro. Prevalencia o modelo da unicidade sexual, onde a diferenciação sexual consistia na reversibilidade da genitália, virada para dentro, ou para fora. A diferenciação entre os sexos era de grau e não de natureza. Assim, a hierarquia existente partia de expectativas relativas a comportamentos, atribuindo diferentes papéis sociais. A mulher, reina sobre o lar, graças à força da gestação, presidindo à educação dos filhos e encarnando a lei moral, que define os bons costumes. Para o homem, fica o resto do mundo: os papéis sociais. Ele tem a seu cargo a produção e a subsistência da família, a criação e as artes, a política e toda a esfera pública.

A nossa civilização sempre foi obcecada pela virilidade, como o testemunham a história e a cultura. A prova disso está na imagem do homem que a arte nos foi deixando.

Ao homem são associados conceitos que em parte derivam das tarefas sociais que lhe são atribuídas. Assim, as funções bélicas e produtivas, são fortemente associadas ao seu papel reprodutivo, estabelecendo conceitos como: a força, a coragem, a rivalidade, a independência, a dureza, a crueldade, conotando-o com o trabalho e a técnica, a ciência e o conhecimento (uma vez que estes aspectos correspondiam a áreas interditas à mulher), a virilidade, rudeza e a fetichização da mulher e tendência à poligamia.

Aprende-se a ser homem evitando mostrar qualquer forma de feminidade, de ternura, de receio, ou de passividade. O primeiro dever de um homem é não ser uma mulher¹²² O homem constrói a sua identidade através da diferenciação em relação à mulher.

O feminismo dos anos 60 mostraram o “Rei nu”, apresentando fortes críticas ao poder instituído no homem. Em consequência destes

¹²¹ BALDINTER, Elisabeth, *XY, a identidade masculina*, Porto, Edições Asa, 1996, p. 17

¹²² Idem, *ibidem*, p. 55

movimentos, a relação hierárquica do homem com as mulheres foi posta em causa. Este fenómeno condicionou uma crise de identidade, que ainda hoje experienciamos.

O homem de hoje, constrói uma identidade que ainda apresenta traços desta hierarquia, embora tenha de aceitar, por força das circunstâncias, a repartição das tarefas com a mulher. Na família, as responsabilidades são partilhadas, nomeadamente no que respeita à educação dos filhos. Para isso muito contribuíram estas alterações culturais e sociais, protagonizadas pelas mulheres e que possibilitaram a alteração do estatuto social da mulher e mesmo legal.

O homem é representado na arte, através dos papéis que lhe são associados: o guerreiro e soldado, os papéis sociais (títulos, cargos, profissões), o patriarca, o adolescente e menino, com uma virilidade efervescente.

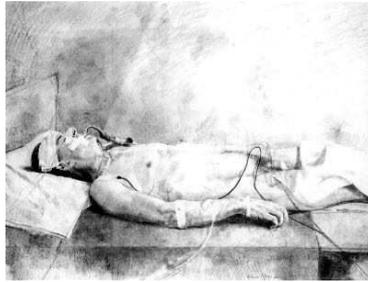
As personagens masculinas são representadas emanando poder, a sua força e posição, o conhecimento e responsabilidade, a sua coragem e porte. O corpo masculino é musculoso e activo, exibindo a sua virilidade. O seu rosto é duro e sério, não sorri, não se atemoriza, não vacila. O rosto é espelho da sua determinação e coragem, imune ao sofrimento e ao receio.

As representações do guerreiro e soldado colocam-nos perante um homem destemido e preparado para viver os horrores da guerra. Bem exercitado e treinado, apresenta um porte altivo e musculoso, um olhar atento e audaz. Empunhando as armas com a mesma dignidade com que padece, o homem guerreiro desafia a morte.

As representações de Cristo crucificado também constituem uma importante fonte de análise da construção da identidade masculina. Este é um corpo conformado e configurado com a dor, que resiste ao sofrimento com toda a dignidade possível, mostrando a sua força interior. Sofre sem perder a dignidade. Não chora, não se desespera, não se exalta, não acentua a expressão, resigna-se ao suplício passivamente, conformando-se com o seu destino.

Por outro lado as representações associadas a personagens com títulos, aos regentes e representantes das classes dominantes, também constituem uma importante fonte de análise da representação da identidade masculina. Ostentando o seu poder de forma quase despótica, de rosto duro, de olhar sério e quase cruel, estas personagens fitam-nos na sua superioridade, altivas e irrepreensíveis. Reis, nobres, faraós, presidentes, papas e bispos, todos encaram o observador apresentando o poder de que foram invertidos, as suas responsabilidades e encarnando o seu prestígio e sucesso social.

4.7. O corpo doente



António Lopés Garcia, "Homem Operado", 1969, carvão sobre papel
http://www.artcyclopedia.com/artists/lopez_garcia_antonio.html

O corpo doente produz uma correspondência com o corpo grotesco. O corpo doente coloca-nos perante a transitoriedade da vida. Este corpo mostra-nos a eminência da morte, apresentando-se prostrado, expondo as marcas da doença. Por isso é um corpo dorido, com uma fragilidade perturbadora. O seu sofrimento mostra-nos um corpo rendido, ferido, que se esconde no pudor da morte. Porque a morte não se exhibe, não se expõe, enuncia-se, oculta-se nos limites da condição humana.

Ao apresentar o homem nos limites da vida, o corpo doente que a arte apresenta, tem uma dupla função pedagógica. Por um lado, remete-nos para a efemeridade da vida, por outro, enuncia um homem em crise, moribundo, alertando para as dificuldades que a conjuntura de cada momento arrastam¹²³.

Klimt e Egon Schiele apresentam-nos corpos débeis e fragilizados. São personagens ossudas, com olhares doridos que povoam o seu imaginário. Figuras grotescas de fantasmas magros, que se aninham e encurvam, dobrando-se sobre si próprias. Este é um homem que se apresenta nos limites da sua condição: vítima moribunda dos cenários sócio-políticos que o enquadram.

O Expressionismo de Van Gogh mostrou-nos patologias do foro psicológico. Emil Nolde e Toulouse-Lautrec colocaram-nos perante as "doenças" sociais e a exclusão, apresentando-nos personagens libertinas e vidas sofridas.

O corpo que surge depois das grandes guerras do século XX, também é um corpo doente. Depois do homem ter sido exposto à tecnologia da guerra, a arte expôs um homem moribundo e sofrido, de Max Beckman a Willem de Kooning.

São seres torturados e esfacelados que Bacon representa, traumatismos inferidos na carne, seres sobreviventes que ostentam as marcas do seu sofrimento.

¹²³ Irá ser dedicado no desenvolvimento deste trabalho, um capítulo ao corpo-grotesco, que nos apresenta configurações do corpo doente. O corpo doente é aqui analisado como um conceito do qual emerge o corpo-grotesco como um indício sobre o corpo, p. 113

Às várias pestes e infecções que durante séculos assolaram a humanidade e que, ao lado do cancro causaram inúmeras mortes, arrastando atrás de si o medo e a destruição, foi recentemente somada uma nova patologia: a SIDA. Esta doença despertou novas fobias. Hoje o contacto mais aprofundado entre os seres humanos pode ser fonte de contaminação. O sangue, os fluidos sexuais são potencialmente letais e é preferível uma higienização das acções humanas.

Voltam a assolar-nos imagens grotescas das marcas da doença: corpos com marcas que não víamos desde a erradicação e controlo de patologias infecto-contagiosas voltam a povoar os ecrãs televisivos em notícias de morte¹²⁴.

São identificados os comportamentos de risco e logo surgem conotados com a contaminação grupos de risco, como se a doença apenas afectasse algumas pessoas da sociedade e estivesse circunscrita aos excluídos.

Ao lado da SIDA, existem inúmeras doenças emergentes¹²⁵, como as doenças provocadas pela industrialização e tecnologia de produção, pelos malefícios da globalização. A doença das "vacas loucas" e a "gripe das aves", colocaram-nos face a uma possível epidemia devastadora e aterrorizante, capaz de se generalizar no mundo num abrir e fechar de olhos.

O corpo actual encontra-se em desequilíbrio, é instável. É impossível a constituição de um corpo pacificado e ordenado. Ele representa-se através da descontinuidade, é caótico e assume-se na vertigem e urgência de sermos corpo.

Como referimos anteriormente, existe a via para apresentar o corpo através da desordem, da entropia, a via que nos permite enunciar a efemeridade da vida e a sua transitoriedade. Esta via concretiza a representação da angústia do sujeito, face à sua condição. A representação do corpo doente tem esse fim.

¹²⁴ Veja-se ALVES, Manuel Valente, *Imagens Médicas – Fragmentos de uma História*, ALVES, Manuel Valente (Coord.), Museu de História da Medicina Maximiano Lemos Porto Editora, Porto, 2001

¹²⁵ Idem, *ibidem*

5. Indícios sobre o corpo:

Neste capítulo, iremos apresentar cinco corpos presentes no desenho e na arte em geral, que enunciam os conceitos que apresentamos anteriormente. Estas representações configuram cinco abordagens diferentes levadas a cabo durante todo o século XX, na representação do corpo, por isso pretende-se analisar os corpos da modernidade e contemporâneos.

O termo "indícios" assinala os diferentes programas para a representação, uma vez que em nenhuma das situações se apresenta um modelo fechado. Estas morfologias são incertas e imprecisas, não são dados adquiridos. Correspondem a programas para representação, que se vão modificando progressivamente, tomando novos contornos. Embora os pressupostos se mantenham, é certo que as configurações se vão alterando e por isso, optamos por lhes chamar indícios¹²⁶.

A ordem escolhida para apresentação destes indícios, corresponde mais ou menos, à sequência com que estas representações foram surgindo em termos cronológicos. Mas estas morfologias repetem-se ao longo do século XX e são sucessivamente retomadas, numa alternância. Assim, optamos pela sequência que propõe uma ordem cronológica, embora que muito imprecisa e com sobreposições de correntes artísticas.

Começamos por identificar o corpo-grotesco, que descende da figuração do monstro. Este corpo é o corpo que corresponde ao Expressionismo do início do século, mas que veio a ressurgir noutras épocas.

Seguidamente, analisaremos o corpo-fragmento, que terá surgido com o Cubismo e com as colagens Dadaístas. Este corpo encontra-se fragmentado e representa-se através da articulação das suas partes. É um corpo que se funde com o ambiente envolvente, que se dispersa, que se encontra indiciado apenas por pormenores.

O corpo-invólucro apresenta-se através das suas fronteiras, assumindo uma pele, que funciona como interface entre ele e o mundo. Permeável, mas ao mesmo tempo contentor da espiritualidade, da alma e da identidade, o corpo-invólucro descende do conceito de *eu-pele*, proposto por Didier Anzieu¹²⁷.

Por outro lado, o corpo-ausente apenas se enuncia. Corresponde a uma representação onde o corpo se encontra omisso, deixando vestígios da sua presença e indiciando-se através de marcas. A sua

¹²⁶ Escolhemos a palavra indícios, partido do texto apresentado por NANCY, Jean-Luc, *Cinquenta e oito indícios sobre o corpo*, traduzido por António Fernando Cascais, Revista de Comunicação e Linguagens "Corpo, Técnica e Subjectividades", Lisboa, nº33, Junho de 2004. Aqui, os indícios propostos, não são entendidos como estanques, complementam-se mutuamente e interpenetram-se e têm a mesma conotação que aqui se pretende.

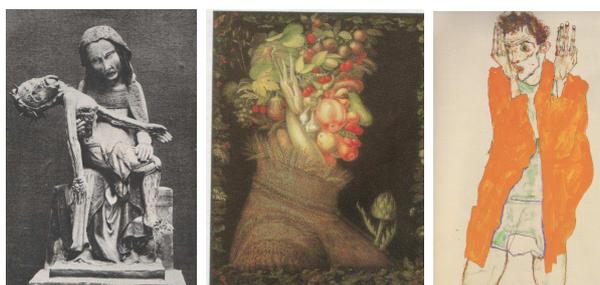
¹²⁷ ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995

ausência aponta-nos para a impossibilidade de o obter na sua totalidade. É um corpo etéreo, que paira na sua espiritualidade.

Finalmente, apresentaremos o corpo-protésico, que corresponde ao corpo que se configurou, graças ao desenvolvimento tecnológico e que é o produto da pressão que a cultura exerce sobre o corpo. Na sua procura incessante de formas de se ultrapassar a si próprio, na sua busca por ultrapassar as barreiras do corpo, o homem recorre à prótese, que o completa e prolonga. Estes mecanismos e artefactos têm vindo a ser passados de geração para geração, através do desenvolvimento cultural. O corpo assimilou-os e faz da prótese um sistema de conotação sócio-cultural, capaz de veicular mensagens sobre cada um.

Tentando definir qual o corpo da actualidade, identificamos um conjunto de cinco corpos, que parecem configurar o homem que a arte hoje identifica. Estes pressupostos correspondem à investigação produzida em diferentes áreas, da psicologia à filosofia e à antropologia, descendendo directamente dos conceitos aí propostos.

5.1. Corpo grotesco



"Mater dolorosa (Pietà), princípios do séc. XIV, madeira, alt. 88 cm, Provinzialmuseum, Bona
Giuseppe Arcimboldo, "Verão", 1573, óleo sobre tela, 76x64 cm, Museu do Louvre, Paris
Egon Schiele, "Auto-retrato com camisa vermelha", 1914, lápis e goacho sobre papel,
48x32 cm, Colecção Sammlung Hans Dichand, Viena

O grotesco descende da palavra *grotto*, que significa gruta e assim, a expressão grotesco, surgiu quando no século XVI foram descobertas as antigas ruínas de Roma.

O corpo grotesco surge a partir da distorção do corpo humano e começa a indiciar-se no aspecto fantástico da obra de Bosch, Archimboldo e Blake e através da sátira irónica de Goya¹²⁸. Nos exemplos das imagens que apresentamos, configura-se um corpo que se afasta da ideia de fisionomia.

A desfiguração e o tratamento grotesco da figura humana, com intenções pictóricas e expressivas, corresponde à ideia de corpo-

¹²⁸ RIBEIRO, António Pinto, *Corpo a Corpo, Possibilidades e limites da crítica*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997. p.39

abjecto, testemunho do mal-estar da condição corporal. Assim, o Expressionismo vai radicar as suas fontes nesta morfologia do corpo. Obras como "Metamorfose", de Kafka, "Totem e tabu" de Gregório Samsa e "Drácula" de Bram Stoker, contribuíram para a construção desse corpo, através da sua problematização¹²⁹.

Esses processos de representação, que recorrem à desfiguração e desmembramento, têm continuidade, nas figuras dos monstros de Picasso, de Kooning, Dubuffet e Bacon. No âmbito da fotografia, não podemos deixar de referir os casos de Cindy Sherman e Joel-Peter Witkin.

Baselitz também trabalha partindo da figura humana. Os seus rostos e corpos são grotescos, são desconstruídos pelo seu forte traçado gestual, por isso, mostram-se informes, rudes esquemas matéricos de carne e pele. A sua carne é exposta, apresenta-se na sua dor, crivada de feridas e de marcas. São seres marcados, vividos, gastos pelo sofrimento que invadem as suas pinturas.

Assumem a desproporção dos seus membros. O corpo vira-se de dentro para fora e mostra a sua fisicalidade, apresenta a geometria do seu sofrimento que Valéry propõe e abrindo-se ao outro. É através da consciência da sua fisicalidade, mostrando-se frágil, vulnerável e dorido, que o corpo apresenta o seu sentimento de si.



Paula Rego, "Rigoletto", 1982, aguada de tinta nanquim e aguarela, sobre papel, 21x14 cm, Coleção da artista

Georg Baselitz, sem título, 1986, carvão sobre papel, 100x70 cm, Coleção Privada

Paula Rego, "Figura" do livro de esboços de 1953, carvão sobre papel, Coleção da artista

Adriana Varejão, "Ruina de Charque - Nova Capela, 2003, Madeira, poliuretano e óleo, 165x120x56, <http://www.lehmannmaupin.com/artists/adrianavarejao/>

A identificação do sujeito com o seu corpo, permite conciliar duas entidades que se antagonizaram. Agora o sujeito não tem de estar dividido e bipolarizado entre a carne e o espírito, pois a sua identidade metafísica foi abolida. O sujeito foi substituído pelo seu corpo¹³⁰. A sua subjectividade foi rejeitada e agora o corpo fiscalizou-se nas suas punções e dores, demarcando-se do corpo ilusório que a

¹²⁹ Veja-se RIBEIRO, António Pinto, *Corpo a Corpo, Possibilidades e limites da crítica*, Lisboa, edições Cosmos, 1997, p.37

¹³⁰ ALMEIDA, Miguel Vale de, *Corpo Presente, treze reflexões antropológicas sobre o corpo*, Celta Editora, Oeiras, 1996, p. 13

sociedade apregoa através da exposição das suas deformidades e imperfeições.

É o corpo que sente, é o corpo que sofre, é o corpo que vive, por isso tem de ser libertado. Surgem exigências de libertação individual que deram azo à libertação do corpo e do Eros, à ideia do corpo erótico e emocional.

Nancy Spiro começa a produzir montagens e colagens onde apresenta o confronto entre os corpos que a história nos propôs. Aqui existem interpenetrações grotescas entre imagens retiradas da publicidade e dos meios de comunicação de massa, com vénus ancestrais e figuras da escultura africana.

Paula Rego também produz corpos grotescos, mas o tratamento que dá a estes simulacros, em conjunto com a encenação, colocam-nos perante a metáfora e a ironia. Tal como Lucian Freud, a artista produz corpos que se afastam dos ideias estereotipados propostos pelos *media*.

Adriana Varejão, coloca-nos perante lugares onde o corpo está particularmente exposto à contaminação. Esta artista demarca-se das representações estereotipadas do corpo e apresenta-o em enunciações, integrando em pormenores da arquitectura, como matéria orgânica exposta. A interpenetração entre a carne e os produtos técnicos que a cultura produz, funcionam como apresentação do corpo grotesco contemporâneo.

5.1.1. Abjecção do corpo

As estratégias de configuração do corpo grotesco correspondem à sua abjecção. Este é um corpo repulsivo, em degradação degenerado e envelhecido. Está gasto e usado, vai mostrando um sujeito sem subjectividade, preso à sua natureza e à sua condição de morte.

Está doente e exhibe as suas feridas e órgãos, é um corpo onde o interior é apenas carne. A sua alma eclipsou-se, a sua psique está torturada e oculta-se sem força. A abjecção do corpo mostra-nos um sujeito sem alma, esvaziado de subjectividade e reduzido à sua matéria, órgãos, sangue.

Júlia Kristeva¹³¹ refere a abjecção como um princípio de identificação, que permite a diferenciação do sujeito. O processo de constituição do sujeito passa sempre pelo domínio do imaginário, onde se aloja o objecto, mesmo que o queiramos erradicar.

¹³¹ KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980



Jean Dubuffet, "Le Tetafisyx (corps de dame)", 1950, pintura sobre tela, 111x89 cm, Coleção Arnold Maremont, Ilionois

Willem de Kooning, "Mulher II", 1952, pintura sobre tela, 150x109 cm, The Museum of Modern Art, Nova Iorque

Louise Bourgeois, fato para "A Banquet", 1978, latex, 132x96x12 cm, Foto de Anny de Decker

Dubuffet, Baselitz e Willem de Kooning, produziram as suas figurações a partir de um corpo aviltado, doente e repulsivo. Francis Bacon parte do retrato para configurar os seus rostos desfigurados, detendo-se mais na questão de identidade.

Kiki Smith e Louise Bourgeois analisam também a questão da identidade, neste caso, detendo-se também no corpo feminino. Elas desconstróem o corpo que a cultura produziu, estereotipado, moldado segundo fetiches e subjugações, para apresentarem um corpo sofrido e doloroso, vomitado pelo sujeito¹³².

Arnulf Rainer e os Accionistas Vieneses propõem uma abjecção ritualizada. As suas acções são manifestações deste corpo em sofrimento, que se apresenta em carne viva, dilacerado e ferido. Enquanto que no caso dos accionistas, esta situação é apresentada em actos performativos, no caso de Rainer, é enunciada.

O corpo grotesco configura um corpo "desalmado", identificando-se com a fisicalidade do sujeito. A sua mortificação e sacrifício são oferecidos ao indivíduo que presenciou e viveu a crise do sujeito. O corpo grotesco configura o corpo-com-órgãos. Ele rivaliza com o corpo imaginado, como a imagem de Narciso contra o vampiro.

5.2. Corpo-fragmento

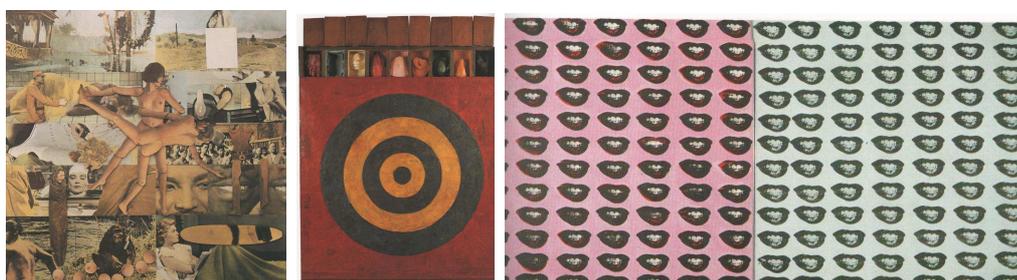
No início do século XX, a Arte ultrapassou o véu das aparências e tentou interpretar o jogo de relações entre o corpo e o universo. A Arte Clássica pensava a forma como proveniente de um interior, por isso estudava minuciosamente a anatomia; a Arte Moderna

¹³² A abjecção do corpo tem uma correspondência com a regogitação dado o carácter de remeter para a organicidade e fisicalidade do indivíduo.

apresentava a ideia contrária, pois a forma é agora resultado das pressões exercidas de fora.

O enquadramento geográfico-político, as guerras, as alterações económicas e sociais, os avanços científicos e tecnológicos, foram penetrando na esfera da arte de forma cada vez mais notória.

O Impressionismo começou a conceber uma realidade fragmentada em instantes fugidios. Aqui, os corpos esbatem-se em dispersões de pequenas pinceladas que se justapõem, transformando-os em figuras espectrais e em enunciações da sua presença. Estas imagens correspondem a impressões lumínicas, onde o sujeito se desmaterializa em cromatismos estridentes, fundindo-se com o espaço, tornando-se num espectro exposto à energia vibrante da matéria.



Oyvind Fahlstrom, "Rolette", Técnica mista sobre tela, 152x166, Museum Ludwing, Colónia
Jasper Johns, "Target with Plaster Coasts, 1955, Encaustica sobre tela com peças plásticas, 129x111x8 cm, Leo Castelli Gallery, Nova Iorque
Andy Worhol, "Marlin Monroe´s Lips" 1962, diptico, técnica mista sobre tela, 210x205 cm cada, Smithsonian Institution, Nova Iorque

O Cubismo protagoniza o desmembramento da unidade do corpo. Nenhum contentor parece mais adequado para apresentar este Homem multifacetado. O corpo deixou de ser governado por um "eu" singular e é dividido no corpo legal, social, moral, psíquico e emocional. Apenas é possível uma aproximação a este corpo, pois ele só pode ser definido através de uma vasta névoa de possibilidades.

A unidade do corpo é uma quimera, uma ilusão do *self*, a quem os séculos de arte deram uma forma definida¹³³. Logo, o corpo desconstrói-se e articula-se em colagens e montagens.

O Cubismo surge propondo a fragmentação da realidade, a partir da fragmentação do corpo. Apresenta-nos uma nova cosmologia do mundo, onde a realidade não é oferecida ao olhar e necessita ser racionalizada para ser entendida. "*Les Demoiselles d'Avignon*" de Picasso, a primeira obra cubista, começa a evidenciar estes pressupostos a partir da desconstrução do corpo. Só depois de terem fragmentado retratos e corpos é que os cubistas partiram para os objectos e a paisagem.

¹³³ Confrontar com COLMAR, Phillipe, *Identity and Alterity, Figures of the body 1895/1995*, La Biennial di Venezia, Marsilio Editori, Venice, 1995, p. 43

O Dadaísmo continua o mesmo processo de desconstrução e fragmentação. As colagens e composições com diversos materiais, confirmam esta procura de configurações possíveis para uma realidade completamente alterada, onde os seus elementos são dispostos com uma ordem ocasional e circunstancial.

A imagem da fotografia fornece-nos uma realidade aparente, proveniente de uma caixa escura. Mas com este dispositivo, o universo mostrou-se ainda mais incompreensível. Chegamos à conclusão de que apenas retemos uma sensação mínima da realidade e os artistas constataram tudo isto.

Paul Cézanne começa a facetar a realidade, a planificar e sintetizar as formas.

De Durer a Watteau, as dificuldades de pintar um nu advinham da geometria clássica, mas agora, pintar um nu, podia apresentar uma geometria multidimensional proveniente das novas matemáticas¹³⁴. O corpo estático do maneirismo perfeito é substituído.

A publicação da obra de Marcel Réjè, *Art chez les fous*, tem mais repercussões no ensino artístico do que os tratados de anatomia que sustentavam os convencionalismos¹³⁵. Aparece uma arte degenerativa, louca, acidental, que corrói os princípios que anteriormente vigoravam.

Freud cria uma nova anatomia e apresenta-nos um corpo desconhecido, que fala outra linguagem. O corpo deixou de ser a causa dos problemas da alma, mas a alma é que impõe as suas fantasias sobre ele. O corpo fala uma linguagem que implica uma nova maneira de ouvir. Abrem-se as portas do sonho e surge uma nova morfologia de deformações e aberrações. O Homem já não está contido no seu corpo e a sua anatomia já não está marcada pela sua identidade. O seu corpo foi cortado em pedaços e fragmentado, criando a anatomia dos sonhos.

A Pop Art retoma este corpo fragmentado, impondo-lhe agora o carácter de imagem a produzir. O corpo perdeu a sua presença e esfumou-se na fotografia reproduzida. Foi transformado em objecto de consumo e diluído em *frames* instantâneos e em sintéticas imagens provenientes da estética dos *comics*. Confundiou-se com bens de consumo e objectificou-se em manequins de plástico que configuram peças de mobiliário, de Allen Jones.

O corpo deste período está despedaçado e desconstruído. Articula-se em colagens que evocam a sua martirização na guerra, a sua exposição à pornografia e ao consumo.

A Transvanguarda dá continuidade a este processo de desmaterialização do corpo por fragmentação. Por um lado, apresenta o corpo imaginado, desmaterializado, que se dissolve no

¹³⁴ CLAIR, Jean, *Identity and Alterity, Figures of the body 1895/1995*, La Bienal di Venezia, Marsilio Editori, Venice, 1995

¹³⁵ Idem, *ibidem*

sonho. Por outro, enuncia-o através da apresentação de pormenores – fragmentos.

A fragmentação do corpo, procura a sua enunciação recorrendo à apresentação do pormenor. No caso do corpo, o fragmento é susceptível de nos remeter para a essência do todo e para assim enunciar através da ausência da totalidade. A omissão do todo, coloca-nos perante a um corpo etéreo e volátil, que se eclipsa através de presentificações da alma.

O corpo fragmentado indicia a corporeidade do sujeito, afasta-o da sua carne e desmaterializa-o.

5.3. Corpo invólucro



Antony Gormley, "Present time" 1986 a 89, Ferro forjado,
340x193x35 cm, National Galleries of Scotland

Fernando Calhau, sem titulo, 2000, grafite sobre papel, 15x10 cm, do catálogo da
exposição Passageiro Assediado

A pele foi estudada na dermatologia do século XIX, tomando a configuração de um órgão, que nos protege, como uma membrana sensorial, que regula as trocas entre o corpo e o mundo. A mudança do seu estatuto condicionou que o corpo humano nunca mais fosse visto como um sistema fechado.

O corpo é constituído nas relações com outros corpos, identificando-se como sujeito com fronteiras marcadas. O conceito de eu-pele¹³⁶ proposto por Didier Anzieu, parte de uma analogia entre as características e funções da nossa pele e as nossas funções psíquicas. Limitar, conter, proteger, são as características da pele, que "contém" o nosso corpo. Por outro lado, a pele é assumida como um interface, é um meio de comunicação, uma fronteira permeável e que inter-relaciona o dentro com o fora. A superfície da pele é a zona de contacto entre nós e o mundo e entre o eu e o outro. A pele está envolvida nesse encontro e a sensação táctil é o testemunho dessa evidência.

¹³⁶ ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995

Com a rejeição de subjectividades, o corpo foi elevado a lugar ocupado pelo sujeito, estabelecendo corporeidades.

O corpo oculta-se por traz de véus e de finas camadas que o cobrem. A pele é a superfície do corpo, que se apresenta como uma fachada, cobrindo-se de vestes que o revelam e enunciam. As vestes e acessórios que o corpo utiliza para se apresentar, são como camadas que envolvem o corpo, limitando o seu espaço, contendo o seu interior. Através destes artifícios têxteis podemos guiar o olhar do outro. O vestuário comunica e torna evidentes mensagens mais ou menos conscientes, pois existe uma história do corpo produzida a partir dos conceitos enunciados no vestuário.

O corpo foi-se cobrindo de mantos ao longo da história, sendo que na Grécia antiga vestia o manto da beleza, na idade média, cobria-se com o manto da castidade, depois, com perucas, brocados e jóias, optando por acentuar o seu lugar na estratificação social.

Mas a pele respira, transpira o seu interior e absorve os unguentos com que o corpo se cuida. A pele é interface entre o exterior e o interior.

A descoberta do raio X permitiu mostrar as profundezas do corpo humano. A partir desse momento, pele transformou-se em fronteira onde atrás de si podemos mergulhar no espiritual¹³⁷. O contorno do corpo é cada vez mais difícil de se definir.

Desde Manet que a pele desapareceu gradualmente como fronteira natural do corpo humano, emergindo um conjunto de relações fabricadas que "contêm" o corpo e que o tornam impossível individualizar.

Com o Impressionismo, a pintura figurativa deixa as poses fixas, em favor do movimento e da matéria. O artista podia abstrair-se da presença do modelo. O corpo libertou-se da sua aparência. A estrutura organizada mecanicamente desaparece, cedendo lugar à turbulência e ao sangue. A carne é limitada pela membrana da pele. A massa da pele parece ter-se rasgado com os Surrealistas. André Breton afirma " Eu conheço dois tipos de pintores: os que acreditam e os que não acreditam na pele". Constitui-se uma dermatologia pictural, que o expressionismo vai inflamar e torturar¹³⁸.

A repetição obsessiva de linhas nos retratos de Giacometti, enfatizam a impossibilidade de configurar a figura humana com uma forma.

Os cubistas também não empatizaram com o *non finito* dos contornos e trouxeram o corpo para fora dos seus limites. Os fragmentos e a estrutura do corpo explodiram e participam no todo do universo. A oposição entre o dentro e o fora desaparece; o que importa é o todo: foram abertos os limites do corpo humano, mergulhando nas suas profundezas.

¹³⁷ METKEN, Gunter, Behind the mirror, In *Identity and Alterity, Figures of the body 1895/1995*, La Bienal di Venezia, Marsilio Editori, Venice, 1995

¹³⁸ Idem, ibidem

O corpo somatizou-se na pele. Ela é o veículo de comunicação, o meio de sentir e o limite máximo entre nós e o outro. Desde os anos 60, com as experiências dos *happenings* e as cenas auto-mutilação dos accionistas, que o corpo se identificou com a pele. Depois do seu interior ter sido exposto nas imagens grotescas de Baselitz, Dubuffet e de Kooning, o corpo assumiu a sua identidade dérmica, a sua superfície.

O conceito de corpo-com-órgãos, que apresentava o interior do corpo, a sua carne, a vulnerabilidade da sua fisicalidade e a natureza, é substituído. Na apresentação do corpo, assistimos ao deslocamento da incidência no interior para a superfície.

Assim, o corpo volta a fechar-se, a tomar consciência da sua fronteira e limites. Este fechamento corresponde a uma aproximação que se foi verificando à apresentação da corporeidade. Neste processo, a pele assumiu o protagonismo de configurar esta nova anatomia. Agora o corpo esvaziou-se, já não se encontra exposto, nem aberto e foi-se ocultando a sua matéria. A sua carne foi recoberta e reservada, já não importa a sua exposição porque agora o corpo é uma identidade sub-dérmica. A anatomia do corpo assumiu o seu carácter superficial, revelando a fronteira de separação entre o mundo interior e o exterior.

A textura da pele transformou-se em media nos desenhos de Chuck Close, que utiliza as suas impressões digitais para desenhar, marcando os seus dedos sujos no papel. Aqui, o uso desviante da conotação de sujar, com a acção de desenhar, aliado ao facto de desenhar apresentando as marcas da pele, permite-nos entender melhor esta situação. O enfoque na configuração do corpo encontra-se agora à superfície, marcado nas texturas e irregularidades da pele.



Mary Carlson, "Rice paper", 1992, papel colado, 8x115x 150, Colecção da artista
Chuck Close, "Fanny", 1985, pintura a óleo com dedos sobre tela, 259x213 cm National
Galery of Arts, Washington

Julião Sarmento, "Noites Brancas", 1982, acrílico sobre papel, 192x195,
Colecção Safira e Luis Serpa, Lisboa

O corpo torna-se incomensurável e insustentável. Voa, desligando-se da sua natureza, perdendo peso e transformando-se em, silhueta. À condição humana e à dor, que incidia na geometria do sofrimento, foi acrescentada a transitoriedade e a relatividade.

O desenho deste corpo não se compadece de arrependimento. Assume o erro e a irreversibilidade dos acontecimentos. As correcções são incompatíveis com esta anatomia, por isso, nas palavras de Alexandre Melo, os efeitos perversos da fealdade e da imperfeição, obrigam a querer ver mais, querer ver melhor, querer sentir mais.



António Lopés Garcia, "desenho com medidas", carvão e lápis sobre papel, Centro de Arte Reina Sofia

António Lopés Garcia, "Backs (Men ando Woman), 1964, óleo sobre tela, 42x63 inches, Meseum os Fine Arts, Boston

António Lopés apresenta-nos corpos referenciais, estudos de poses, onde o aspecto de inacabado nos remete para a análise pormenorizada da pele. Aqui o corpo é proporcionado e medido, quase cientificamente. Apoiando-se na observação rigorosa, o desenho apresenta-se como uma aproximação. Aqui, nada é definitivo, nada é imutável. Os registos vão sendo construídos como a escultura em barro: à estrutura é acrescentada matéria, para conformar o exterior a partir do interior. Esta é uma representação da pele que nos remete para dentro, para o interior do corpo. São corpos que enunciam não-corpos.

É neste contexto que enquadro a obra de Julião Sarmiento neste capítulo, pois considero que frequentemente nos apresenta configurações do eu-pele. Por um lado, Julião Sarmiento recorre a fundos densos, com uma rugosidade táctil e sensual, onde as texturas de superfícies usadas e desgastadas nos remetem para a ideia de pele. Por outro lado, apresenta-nos metáforas obsessivas, significantes privilegiados, paradigmas do corpo, desenhando formas-mãe, primordiais, contornos delineados onde a massa do corpo é omitida. São contornos inacabados, de lugares onde o corpo esteve presente, onde se enunciou. Figuras sem interior, abertas e vazias. São ausências de corpos que se omitem, centrados na sua corporeidade.



Michel Haas, "Figure", 1994, técnica mista sobre papel, 176x65 cm, Coleção do artista
 Bruce Naumann, "Dannheisser" 1997, tempera e grafite sobre papel
 Antony Gormley, "Critical Mass", 1998, Ferro forjado, 60 unidades em tamanho natural, foto de José Manuel Costa Alves

A ideia de ultrapassar as fronteiras do corpo e estender os limites da pele continua nas contorções faciais de Bruce Naumann e nas endoscopias de Mona Hatoum, mostrando que não é na pele que o corpo termina.

Por outro lado, o Hiperrealismo sugere a criação de novas peles, substitutas das peles reais. Apresenta-nos o mimetismo levado ao extremo, através da sugestão do ínfimo pormenor. A textura da pele é reproduzida a partir de outros materiais, apresentando imagens fixas no tempo, como fotografias materializadas em pintura ou escultura.

Agora a realidade é reduzida à aparência, anda à superfície das coisas. A realidade pode ser reproduzida com o auxílio da técnica. O Hiperrealismo apresenta fantasmas reproduzidos a partir de pessoas. Expõe a aparência morta e esvaziada em simulações fantásticas.

A produção de Antony Gormley incide no recurso e aplicação do conceito de *eu-pele*. Embora de uma forma elíptica, este artista recorre a estes pressupostos na configuração de moldes humanos e esculturas esvaziadas. Partindo da configuração de moldes vazios de corpos em diversas actuações, ele apresenta corporeidades.

O corpo invólucro é conceptualizado a partir da análise de uma superfície que remete para o interior. Ela funciona como uma membrana que permite estabelecer trocas entre o fora e o dentro. Este corpo opera a fusão entre a materialidade e a espiritualidade do indivíduo, manifestada na sua superfície de contacto: a pele. Assim, conceptualiza-se um indivíduo cuja identidade se plasma na aparência, à superfície, mas que reside sob a forma de camadas que compõem o seu interior. O sujeito apresenta-se de corpo e alma, através do estabelecimento de subjectividades, às quais tinha antes renunciado e que agora adopta por se encontrarem refeitas e despidas de cargas ideológicas e morais. A alma deixou de ter uma conotação religiosa e moral, para poder voltar a *vivificar* o sujeito.

5.4. Corpo ausente



Rui Chafes, "Vertigem V", 1998 a 90, Ferro, 88x70x25 cm, Colecção Julião Sarmiento, Sintra

O reconhecimento e consciencialização do corpo, colocam-nos perante a situação da nossa transitoriedade. Vivemos situações efémeras que se eclipsam no turbilhão de memórias que registamos. O artista, que no Impressionismo registava um momento fugaz, através de um registo lumínico, consciente da sua efemeridade, seguindo a mesma linha conceptual, envereda por registar corpos omissos.

Assim, opta por se servir de moldes, marcas ou fotografias em substituição da sua presença física do corpo. A ausência do corpo real evoca a mortalidade, a transitoriedade do corpo em comparação com as formas artísticas mais permanentes. Desta forma, as marcas funcionam como reminiscências de memórias, como rastros de situações, enunciando o corpo.



Giuseppe Penone, "Sofio di Creta", 1978. Terra cotta, 158 x 75 x 79 cm. colecção privada
Marcel Duchamp, "With my tongue in my cheek", 1959, colagem, gesso, lápis e papel sobre madeira, 25x15x5 cm, foto para a revista *Life*
Mona Hatoum, "Eureka"1993, banheira, banha de porco e sabão, 56x66x66cm 2 76x178x63 cm, foto Fotoestudio Esholf

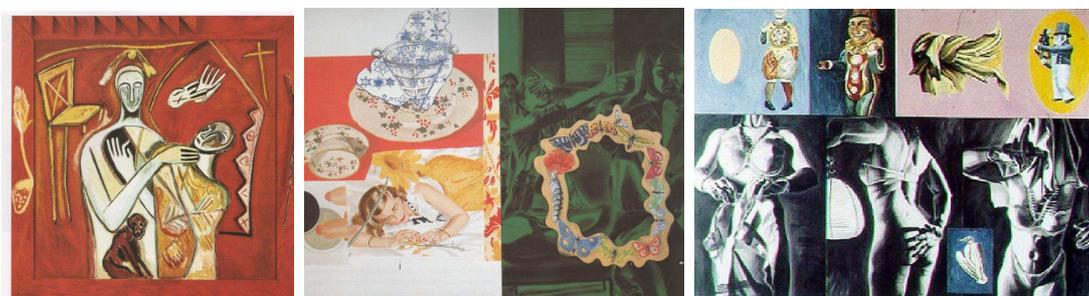
Através de acções lacunares de ocultação, o corpo torna-se presente enunciando-se no espaço que ocupou, nas marcas que deixou da sua presença. O corpo torna-se omnipresente.

Giuseppe Penone, obtém o registo directo do corpo "impresso" num bloco informe de barro, omitindo a sua presença e conformando o corpo a partir do espaço que lhe é exterior.

A obra "*tongue in cheek*" de Marcel Duchamp, onde se apresenta o molde de gesso do maxilar do artista, fixado no desenho sobre papel, correspondente do seu perfil, enuncia a presença do seu corpo. Duchamp recorreu a um simulacro constituído a partir do desenho tridimensional, que é completado com um desenho bidimensional. Esta montagem, apresenta o registo directo do corpo, que se confronta com o registo "construído" do perfil desenhado. Dois processos operativos que nos remetem para o efeito cinestésico do desenho e que nos colocam perante um comentário irónico ao papel do artista.

Janine Antoni submergiu-se por completo numa banheira cheia de banha de porco, para registar o volume do seu corpo. Esta acção propõe uma referência ao sistema de medir o volume de Arquimedes. Este trabalho começa e termina ciclicamente no corpo (feminino) ausente da artista, apresentando-o simultaneamente como objecto e como agente. O corpo ausente também se insinua através dos materiais utilizados: a banha e o sabão provocam uma resposta táctil e sensitiva no espectador.¹³⁹

Em termos artísticos, tornou-se necessário configurar as fronteiras do corpo, identificando-o com a presença de algo que se omite. A sua alma ou psique foi-se enunciando. Na arte, o corpo passou a não ter massa, desmaterializou-se.



Mimmo Paladino, "Tango", 1983, pintura sobre tela, 143x143 cm, Coleção Particular David Salle, "Chávena cor-de-rosa", Óleo e acrílico sobre tela, 183x145 cm, Galerie Bruno Bischofberger, Zurique
David Salle, "Sextant in Dogtown", 1987, óleo sobre tela, Whitney Museum of American Art

O corpo que a última década nos apresentou, é um corpo que não assume o seu peso, nem a sua carne, é um corpo etéreo.

David Salle mostra-nos o corpo representado a partir da fotografia, trabalhado apenas como um desenho, em valores de claro-escuro. São sombras que configuram o espaço que o corpo ocupa. Desapareceu o cromatismo da pele e já não existem tons para a sugerir. É um corpo ausente que se apresenta, assumindo posturas

¹³⁹ WARR, Tracey e JONES, Amelia, *El Coerpo del Artista*, London, Phaidon, 2006, p. 176

pouco convencionais, em acrobacias eróticas. É composto a partir de *frames* cinematográficos, onde as imagens diferentes se articulam. Aqui, a dissonância tem uma presença retórica, em nichos e sobreposições ficcionadas.

O que aconteceu?

O grande desafio que se tinha colocado ao pintor, na sugestão dos tons da pele, da sua luminosidade e textura, foi abolido da pintura. O pintor não se encontra perante um corpo materializado, mas perante um corpo ausente.

A Transvanguardia Italiana, já tinha anunciado este corpo. Tinha-o transformado em fantasma, em memória, em configuração proveniente do inconsciente. Mas agora, ele está configurado como um espaço vazio, omite-se numa presença que apenas se enuncia.

Os artistas optaram por configurar um corpo que se tornou imagem. A sua carne oculta-se, a sua matéria e densidade não são determinantes neste processo de redução. O seu volume e unidade são sugeridos, mas o que mais importa é referir o espaço que ocupa e a forma como se estrutura.

5.4.1. Reserva e Omissão

A reserva, é um processo de construção dos simulacros do desenho. Aqui, omite-se parte da imagem representada, tendo por objectivo uma enunciação.

Podemos ler nestes desenhos, registos que não foram representados e que surgem manifestos na representação. Desenhar, não desenhando é a situação que aqui se indicia.

A utilização do fundo para definir a forma, encontra-se relacionada com a reserva no desenho. A figura surge a partir do fundo, omitindo a sua presença.



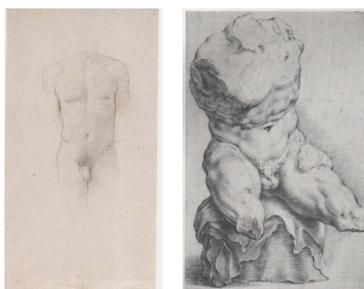
Antony Gormley, sem título, pigmento preto sobre papel, 77x111 cm, White Cube Gallery
António Lopés Garcia, "Mulher na banheira", 1971, carvão sobre papel,
http://www.artcyclopedia.com/artists/lopez_garcia_antonio.html
Claudio Parmiggiani, "Autoritratto", 1979, fotografia sobre tela, 65x48 cm,
Remo Guidieri Collecton

Decorrente deste processo, encontra-se a ideia de silhueta, que através da ocultação parcial das características formais, produz uma enunciação. No caso da figura humana, ocorre uma desindividualização, pois a identidade do sujeito é omitida, na ausência de promenores significativos.

Os desenhos de Antony Gormley são produzidos a partir de silhuetas. Aqui ele também utiliza a omissão da fisionomia e rosto das figuras, anulando qualquer pormenor identificativo.

Gahda Amer produz painéis onde borda contornos de figuras apropriadas a partir de publicações pornográficas e outras, cujos conteúdos veiculam imagens estereotipadas do sujeito. A artista omite os pormenores identificativos da figura e cria uma redução formal, apresentando apenas contornos. Este esvaziamento corresponde a uma operação de retirada, que se pode relacionar com a reserva, de acordo com uma estratégia contemporânea.

O torso e o busto constituem algumas das ocultações mais permanentes da arte ocidental. Nestas representações, são omitidas partes ou pormenores do corpo, tendo em vista uma análise mais cuidada sobre o aspecto a desenvolver.



António Lopes, "WEmilio", carvão sobre papel, Centro de Arte Reina Sofia
Hendrick Goltzius, cópia do torso de Belvédère, sanguinea, 25x16 cm Teylers Museum, Haarlem

5.4.2. Vestígio do corpo



Jackson Pollock, fotografia, 1950, East Hampton, fotografia no seu atelier; publicada pela revista *Life*

Os processos de omissão passam por deixar vestígios ou propor simulacros de uma acção desenvolvida pelo corpo. Aqui, o corpo

enuncia-se através da sua ausência, no registo da sua passagem e movimento.

Os artistas do movimento intitulado *Action Painting* seguiram estes princípios, utilizando o corpo como um meio de pintar, no sentido de registar as marcas por este deixadas.

Com Jackson Pollock, a tela passa a ser o receptáculo da expressão física do artista. Com a sua pintura, a acção de pintar e o processo utilizado passam a ser tão importantes como o resultado final. Ele possibilitou um desvio da atenção do espectador para o acto, salientando a importância das marcas produzidas pela passagem do corpo em movimento. Ele estabelece uma autentica coreografia que fica registada através da técnica do *dripping*. O corpo agora tem uma importância particular, estabelecendo uma propositada noção de ausência. O corpo abstrai-se e não tem mais a presença de signo¹⁴⁰. A pintura era um acto ritualizado, sofrido e extenuante, que deixava o artista num estado de prostração. O corpo adquiria a conotação de media, era utilizado com um meio, como ferramenta.

5.5. Corpo protésico

O corpo protésico¹⁴¹ é um corpo que ultrapassa os seus limites, ao qual foram acrescentados elementos que lhe são exteriores. Trata-se de um fenómeno de hibridização, que tem o objectivo de melhorar e superar as características do corpo.

O corpo é uma massa compacta de contornos definidos. É intransponível e fechado, pois constitui um sistema unitário.

Desde que podemos perscrutar o seu interior com a utilização do raio x, que a sua fisicalidade foi desconstruída, pois os seus sistemas internos, foram observados e divididos em subsistemas.

Por outro lado, a arte apresentou a sua corporeidade, mostrando-o incomensurável e virtual: um corpo-sem-orgãos que não ocupa lugar, mas que assinala uma presença.

O homem apetrechou-se de dispositivos de natureza cultural, que lhe permitem ultrapassar os seus dispositivos intuitivos. Incorporou artefactos que asseguram a sua sobrevivência, assim como lhe permitem executar as suas actividades vitais com uma melhor performance. Os dispositivos tecnológicos funcionam como

¹⁴⁰ RIBEIRO, António Pinto, *Corpo a Corpo, Possibilidades e limites da crítica*, Lisboa, edições Cosmos, 1997, p. 40

¹⁴¹ Prótese: componente artificial que tem por finalidade suprir necessidades e funções de indivíduos sequelados por amputações, traumatismos ou não. (Origem wikipédia) <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%B3tese>, consulta 26 de Setembro de 2006.

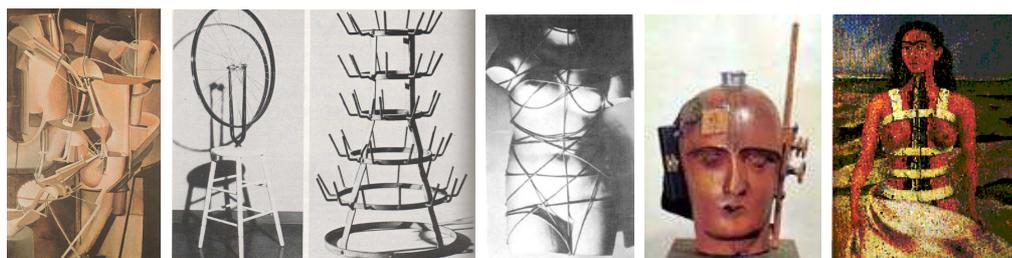
complemento das nossas possibilidades orgânicas, mas também como substitutos da nossa fisicalidade.

O mundo contemporâneo é modelizado pela técnica¹⁴².

A arte e concretamente a criação dos simulacros do corpo, não se encontra indiferente a este aspecto. Agora o corpo vai ser mediado por estes artefactos tecnológicos.

O corpo desmaterializou-se no Cubismo, voltou a existir na acumulação de registos gráficos de Giacometti, resistiu aos *happenings* e voltou a ocultar-se como corpo-imaginado nas experiências dos anos 80 e 90. A sua existência tem sido intermitente durante o século XX.

No entanto, foi enunciada a sua propensão para se estender e ultrapassar os seus limites logo que surgiu o movimento *Dada*. As colagens e montagens Dadaístas apresentam-nos uma tendência para se fundir com a máquina. Os mecanismos, que passaram a fazer parte da nossa vida quotidiana, começaram neste período a fabricar estranhas ligações ao corpo. O corpo começou a ser conotado com uma máquina com Francis Picabia e Marcel Duchamp.



Marcel Duchamp, "A esposa", 1912, pintura sobre tela, 88x70 cm

The Philadelphia Museum of Art

Marcel Duchamp, Roda de Bicicleta de 1913 e Escorre-garrafas de 1914

Man Ray, "Fascinado", objecto de 1922

R. Hausmann, "Cabeça mecânica", 1919

Frida Kahalo, "Coluna Partida", 1944, <http://members.tripod.com/~Uminha/obraf.html>

Os dadaístas tinham iniciado um processo de redução, onde a apresentação de objectos, tinha penetrado no conceito de obra de arte, através do *ready made*. O *ready made*, altera finalmente o processo de fazer artístico, remetendo a arte para o pano das ideias. Mas ao mesmo tempo, possibilita a associação do mecanismo ao corpo, apresentando objectos descontextualizados e conotados com a estátua.

Ao corpo são associados elementos que lhe são exteriores mas que lhe conferem o carácter tecnológico, funcionando como ampliações. O Homem constatou que a sua situação social o tinha reduzido a elemento integrante do processo de produção, daí esta obsessão pela

¹⁴² TUCHERMAN, Ieda, Actas da conferência internacional sobre a cultura das redes, de 29 a 31 de Outubro de 2001, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa disponível em <http://www.cecl.com.pt/icnc2001/index2.html>

máquina, exaltada como um objecto belo, um arquétipo de beleza que antecipa o futuro.

O Surrealismo abre possibilidades ao corpo protésico para produzir mais interpenetrações com a máquina. Frida Kahlo, começa a representar o seu corpo doente e sofrido com acessórios metálicos, ortóteses e correcções. Aqui a intervenção da técnica no corpo é denunciada mostrando um corpo que não se estende mas que se aprisiona, de que a pintora se serve para evidenciar o mal-estar da sua situação.

A tecnologia desenvolvida durante a segunda metade do século XX, tornou possível a criação de próteses e de dispositivos, que aos poucos foram penetrando as fronteiras do corpo humano.

As duas Guerras Mundiais, em conjunto com a Guerra Fria, possibilitaram um grande desenvolvimento científico-tecnológico. Deste modo, foram criadas as condições necessárias para o surgimento de próteses e extensões cada vez mais sofisticadas, adaptadas ao corpo humano e à funcionalidade, possibilitando a substituição de órgãos ou das suas partes, num processo de acréscimo do tecnológico ao humano.

Este ser tecnológico, apresenta diversas possibilidades, desde o incremento das funções dos órgãos, à superação de problemas congénitos, até alterações estéticas.

O corpo, vai ultrapassando os seus limites de acordo com duas situações: por um lado, vai-se tornando virtual, por outro, vai incorporando próteses e extensões. Estes dois fenómenos irão dar origem a duas conceptualizações diferentes. O *Cyborg* vai sofrendo adaptações ao nível da corporeidade do sujeito, tornando-se num corpo virtual e o corpo-protésico, que acrescenta à sua fisicalidade adaptações tecnológicas que ampliam as múltiplas funções do corpo.

À carne, são incorporados componentes artificiais, que o corpo assimila e que a potenciam nos seus múltiplos desempenhos¹⁴³.

O corpo não deixou de existir e de resistir à sua virtualização. As imagens 3D e a realidade virtual, transportaram o corpo para mundos imaginados, mas não o desvincularam da sua fisicalidade. As incorporações sensoriais, orgânicas, musculares ou ósseas, possibilitaram ao corpo projectar-se fantasmaticamente¹⁴⁴.

O corpo vai sofrendo a incorporação de materiais que lhe são estranhos, tornando-se num híbrido¹⁴⁵. Esta acção é exercida do corpo para o seu exterior, onde as próteses passam a fazer um todo com o corpo, ganhando uma aderência e um estatuto de carne. As extensões são apropriadas e a carne torna-se numa realidade plástica, aberta aos suplementos.

¹⁴³ Consultar BABO; Maria Augusta, *Do Corpo Protésico ao Corpo Híbrido*, Revista de Comunicação e linguagens, "Corpo, técnica e subjectividades, Lisboa, Junho de 2004 nº33

¹⁴⁴ Idem, ibidem

¹⁴⁵ O termo Híbrido (origem Wikipédia) pode ser utilizado para designar: Animal ou vegetal procriado por duas espécies; qualidade de tudo o que resulta de elementos de natureza distinta. <http://pt.wikipedia.org/wiki/H%C3%ADbrido>, consulta 2 de Setembro de 2006

“O desenvolvimento da Ergonomia vem confirmar este novo entendimento da configuração que é dada à forma e ao invólucro corporal, não como o seu limite exterior mas antes como lugar de diálogo e de apropriação de suplementos de corpo”.¹⁴⁶

Assim, deixa de se colocar a questão do dentro/fora do corpo e a pele já não é encarada como o seu limite¹⁴⁷. Os artefactos atingiram um nível de adaptação tal, que funcionam como parte integrante do todo, penetram neste ser, vinculando-se ao *Eu*.

Nesta perspectiva, as próteses deixam de ser apenas os dispositivos de substituição de membros amputados e passam a englobar todo o tipo de artefactos: dos capacetes, ao telemóvel, dos *joysticks*, aos patins e toda a panóplia de objectos que povoam o mundo do sujeito. Convém aqui referir que a prótese difere da ortótese, que corrige deformações, uma vez que a primeira situação não apresenta a pretensão de domesticar o corpo. No entanto, a prótese exige posturas adaptativas, não é um simples prolongamento, mas uma intervenção tecnológica no corpo. Assim, pensamos o corpo-protésico como um corpo que adopta atitudes face à extensão utilizada, um corpo que é passivo e que sofreu uma aprendizagem para utilizar os seus prolongamentos, um corpo que evidencia atitudes na manipulação dos artefactos, apresentando uma performance sócio-cultural.

O corpo vai agora definir-se pelo que lhe é exterior, pelo inorgânico, surgindo um novo antropomorfismo.

O desenvolvimento cultural, processo através do qual o Homem foi transmitindo de geração em geração a sua cultura e logo também a sua tecnologia, os seus utensílios e artefactos, corresponde agora a um processo de incorporação. Aos poucos, fomos adquirindo aptidões que não foram herdadas geneticamente, mas que soubemos apropriar, através da passagem da cultura entre as gerações.

O corpo liga-se ao mundo envolvente através de artefactos que funcionam como interfaces. Estes dispositivos vão interferir não só na criação de identidades, levando-o para fora dos seus limites, mas também ao nível da alteridade, na compreensão do *eu* em função do *outro*. O processo de comunicação sofre grandes alterações, pois criam-se novos interfaces. Já não vamos ser olhados como entidades circunscritas a uma fisicalidade, onde os mecanismos sensoriais determinam fronteiras, mas através de um atravessamento transindividual da experiência¹⁴⁸.

¹⁴⁶ BABO; Maria Augusta Babo, *Do Corpo Protésico ao Corpo Híbrido*, Revista de Comunicação e linguagens, “Corpo, técnica e subjectividades, Lisboa, Junho de 2004 nº33 p. 26

¹⁴⁷ No capítulo anterior, quando abordamos a questão do corpo-invólucro, tínhamos chegado a essa conclusão partindo do ponto de partida das fronteiras, agora, este aspecto é desenvolvido a partir dos acrescentos apropriados.

¹⁴⁸ Veja-se novamente BABO, Maria Augusta Babo, *Do Corpo Protésico ao Corpo Híbrido*, Revista de Comunicação e linguagens, “Corpo, técnica e subjectividades, Lisboa, Junho de 2004, nº33

De facto, a televisão, o cinema, a fotografia, os registos sonoros, possibilitam o surgimento de órgãos colectivos, onde a experiência da realidade é partilhada pelo outro.

Muitos são os artistas que começaram a operar nestas áreas e que elegeram estes *média* para se expressarem, tendo em conta este atravessamento transindividual.

A técnica invade todos os domínios da acção humana, sobrepondo-se a toda a experiência contemporânea. Ela estabelece-se em todos os pontos de contacto entre os indivíduos, mesmo ao nível do erótico¹⁴⁹. Estas aproximações ao outro e o estabelecimento de novos meios de comunicação artística, começaram a ser utilizados a partir do final dos anos 50, através da utilização de meios performativos.

O artista australiano Stelarc realizou performances onde o copo se tornou obsoleto. Este artista recolheu sistemas médicos, robóticos e virtuais, para fabricar prolongamentos do corpo, amplificando as manifestações de um corpo em mutação, através da hibridação entre a carne e o computador. Stelarc, desenvolveu a partir das redes digitais, mecanismos de conexão entre os corpos, através da acção física, que complementa os veículos de transmissão de informação.

Recorrendo a técnicas médicas, Orlan realiza operações estéticas e faz do seu corpo objecto de trabalho, aplicando nele directamente o seu processo criativo. O seu corpo é sujeito a intervenções cirúrgicas sucessivas, apresentando próteses impossíveis, que ridicularizam o recurso generalizado à medicina estética, apresentando um corpo construído e sofisticadamente elaborado com implantes artificiais e silicone.



Stelarc, "The third hand", 1976 a 1980, foto, P. Stietmann

Cindy Sherman, Sem título nº131, 1983, Fotografia a cores, 88x42 cm, foto Cindy Sherman

Robert Gober, sem título, 1991, cera, madeira, algodão, couro e pelos, 23x41x114 cm do catálogo da exposição no Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

Rebecca Horn, "Cornucópia, sessão para dois peitos" 1970, tecido, dimensões variáveis, Tate Gallery

Rebecca Horn, empreendeu um percurso onde começou a criar estranhos artefactos utilizáveis e mecanismos estranhos adaptados ao corpo. Fabricava próteses e extensões como asas, gigantescas

¹⁴⁹ Consultar GEADA, Teresa, *Corpos ligados, Mobilização e neutralização do desejo*, Revista comunicação e linguagens, actas da conferencia internacional de cultura de redes, CCB, Lisboa, Maio 2002, nº 37

falanges para tactear e outros artefactos que corrompiam a ideia de funcionalidade. Numa época em que o design de utensílios e equipamento foi incrementado e que o "boom" dos pequenos electrodomésticos tinha sido generalizado, Rebecca Horn, construía modelos impossíveis de objectos improváveis e de interfaces irónicos. Por outro lado, Cindy Sherman, coloca-nos perante a questão da máscara e do travestismo, situações que atravessam o tema do corpo-protésico no sentido da criação de invólucros e de aparências do corpo. A questão da forma como o corpo se apresenta ao outro, dos adornos e artefactos que utiliza para comunicar, é abordada por esta artista como fundamento do seu trabalho. O corpo que incorpora diferentes personagens, na forma como decide apresentar-se, é aqui levada ao exagero. Cindy apresenta-nos a esquizofrenia das suas personagens fictícias. Assim, a artista desdobra-se em personalidades de acordo com os adereços, cenários e encanações escolhidas para se auto-representar. A utilização do adereço e a máscara adquirem aqui a função de próteses, funcionando como extensões da pele, que apresentam as múltiplas personificações da artista. Em Cindy Sherman, é criada uma segunda pele sofisticada e artificial, uma prótese que a torna capaz de encarnar diferentes *Eus*.

Por outro lado, Robert Gober apresenta-nos a incorporação de artefactos em moldes do corpo humano. Este artista, utiliza moldes de cera de pormenores ou partes do corpo, onde aplica ralos de sanitários e outros objectos, elaborando fusões de objectos ao corpo. O corpo "derrete" e assume a forma de um saco, ou de um cesto, forma aberturas por onde "engole" o que o rodeia, ou esvazia e derrama o seu interior por enigmáticos ralos. Robert Gober opera no campo do corpo-próteseco, configurando um novo antropomorfismo entre o ser humano e os artefactos quotidianos.

O corpo protésico é fruto da intervenção que a cultura e a tecnologia apresentam sobre o corpo. Aqui, os artefactos tecnológicos são assimilados e incorporados por ele, criando hibridizações artificiais. É um corpo que se apropria dos artefactos em todas as suas acções e funções vitais, e que se apresenta através da pressão exterior que a cultura lhe impõe, conformando novas morfologias e transcendendo os seus limites.

Este indício sobre o corpo, será utilizado no desenvolvimento do projecto de *anti-ergonomias*. O conceito que propomos, utiliza a hibridação das próteses artificiais para criar interpenetrações entre o sujeito e os artefactos, de modo a veicular identidades desconstruídas e satirizadas sobre a sua localização no tecido sócio-cultural. Iremos utilizar a incorporação de artefactos artificiais, para denunciar um sujeito em crise de identidade, que recorre a estas próteses para se identificar com os seus modelos e representações.

6. *Anti-ergonomias*

Neste capítulo, iremos apresentar os pressupostos que nos permitiram chegar ao conceito de *anti-ergonomias*.

Através de uma análise conjectural sobre o estado do corpo, iremos apresentar uma proposta para a construção dos simulacros do sujeito da actualidade: um sujeito vazio, que vacila duvidoso perante as identidades que lhe são propostas, os seus estereótipos e a sua forma de se apresentar ao *outro*.

A criação dos simulacros do corpo cria espelhamentos do sujeito. Aproxima-se dos conceitos vigentes sobre o homem, em cada momento e situação.

No que respeita ao corpo actual, apresentaremos um sujeito cuja identidade se encontra em crise, que assistiu à falência das utopias que construiu, que se apresenta sem convicções, mergulhado no vazio¹⁵⁰ em que a conjuntura sócio-política o deixou.

O princípio de flexibilidade do sujeito actual diverge das concepções positivistas, que assentavam na observação taxativa da informação produzida por uma base científica, através da observação. Hoje, existem outros assuntos mais prementes a identificar no indivíduo. A sua identidade já não se encontra “estampada” no seu rosto e na sua aparência, o seu corpo passou a ser considerado uma entidade cartesiana, com dimensões não apenas físicas.

Todos estes factores levaram a que o corpo se desprendesse da sugestão da sua fisicalidade e ancorasse na construção de espelhamentos onde transparecesse o seu *eu* oculto, a sua identidade psíquica, social, espiritual, que contemplasse todas as naturezas que o humano compreende.

Os simulacros revêem-se através das concepções sócio-culturais da nossa época, traduzem os conceitos construídos sobre o homem e envolvem um reconhecimento que não se baseia no *ter* corpo, mas no *ser* corpo.

O próprio corpo é agora considerado uma entidade que conjuga a carne e o espírito. Deixou de se circunscrever na sua fisicalidade e recorre a estratégias de ocultação, materializando-se em enunciações, presentificando a sua corporeidade.

O sujeito actual incorporou os artefactos tecnológicos que a cultura produziu e estendeu-se através dessas próteses das quais depende para concretizar as suas actividades de subsistência. O sujeito já não pode ser desligado dos seus acessórios, pois é através deles que estabelece as suas actividades, o contacto com o outro, que comunica e que constrói a sua identidade. Os códigos culturais, sociais e de género, concretizam-se em função da utilização e apropriação destes artefactos.

¹⁵⁰ Consultar LIPOVETSKY, Gilles, *A era do vazio*, Lisboa, Relógio D'Água, 1989

Esta conjectura, permitiu-nos construir o conceito de *anti-ergonomia*, partindo do conceito proposto no âmbito do Design. Aqui, iremos apresentar a operacionalização dos modelos vigentes da cultura dominante, como um instrumento criado pela sociedade industrializada, que cria nos indivíduos pseudo-necessidades, levando-os a construir, por meio dos objectos, as conotações e identidades veiculadas pelas conceptualizações que se instituíram. Em *anti-ergonomias* iremos reflectir sobre as pseudo-identidades que o sujeito constrói.

Assim, propomos que o desenho do corpo seja construído tendo por base os princípios da incorporação e apropriação, que identificamos no corpo protésico, produzindo interpenetrações entre os artefactos e a figura humana.

A evolução cultural e tecnológica a que assistimos na contemporaneidade, deitou por terra as fronteiras entre o natural e o artificial. Aos poucos, os artefactos tecnológicos começaram a penetrar no território do natural. Afinal, as próteses dentárias e as lentes de contacto pertencem ou não ao corpo?

Por outro lado, a técnica tem infringido artificializações nos materiais ditos naturais, a ponto de não sabermos definir se a fibra de um tecido é do domínio do natural, ou artificial.

Uma fila de choupos, que para nós é um elemento natural na paisagem, pode ser considerada, para um indivíduo proveniente de uma tribo nómada, como improvável e artificial¹⁵¹. Isto quer dizer que, existe apenas uma diferença entre o natural e o artificial, que corresponde ao período de tempo necessário para desenvolver as regras segundo as quais esta ordem é produzida.

Esta concepção, permite-nos compreender que as componentes artificiais de que nos rodeamos, irão integrar o nosso sistema corporal e a unidade do corpo, que estávamos habituados a conceber será desestruturada e completada por próteses artificiais.

Para analisar como é que esta situação se vai repercutir e conceptualizar em termos artísticos, partimos da ideia de apropriação, manifestada no *ready made* dadaísta e adaptamos ao conceito de incorporação dos artefactos, que o corpo protésico¹⁵² enuncia.

Esta ideia já se encontra amplamente desenvolvida e explorada nos projectos de alguns artistas, cuja obra apresentaremos, ainda que muito resumidamente. O que nos interessa aqui enunciar são os seus propósitos e intenções de base, evitando uma abordagem exaustiva sobre a obra de cada autor referido.

Rebecca Horn, Robert Gober, Mona Hatoum e Adriana Varejão trabalham a partir da incorporação do artefacto artificial, no corpo. Na obra destes artistas, o corpo surge enunciado através da

¹⁵¹ Confrontar com MANZINI, Ezio, *A matéria da invenção*, Lisboa, Centro Português de Design, 1993. p.30-31

¹⁵² Consultar o capítulo anterior, onde se enuncia o conceito de "corpo protésico". p.126

assimilação das suas próteses. Trata-se de um corpo desestruturado, que perdeu a sua unidade e se desmaterializou, ganhando agora presença através de componentes artificiais, que estabelecem conotações e enunciações da sua identidade.

A imagem do corpo que estes artistas procuram, corresponde à apresentação de uma proposta para o corpo do sujeito, sendo produzida a partir dos seus fantasmas e dos seus modelos, que em conjunto estabelecem uma imagem especular.

Estes simulacros colocam-nos face a corpos *anti-ergonómicos*. Partindo da base de trabalho dos artistas referidos, iremos estabelecer anatomias possíveis para o indivíduo contemporâneo.

Anti-ergonomias constituirá um conjunto de narrativas auto-reflexivas do sujeito, onde o corpo real e idealizado são propositadamente omitidos, cedendo espaço à apresentação do corpo imaginário e simbólico¹⁵³. Optamos por excluir da constituição de simulacros desenhados do sujeito, as modalidades de reconhecimento do corpo real e idealizado, dada a sua excessiva exposição nos meios de difusão da cultura vigente: *mass media*.

É que este é um corpo que se instaura *contra-a-corrente*. Não é o corpo óbvio que nos apresentam quotidianamente, nos *frames* dos anúncios publicitários. Este simulacro, é produzido por deformação desse corpo, contrapondo os seus modelos, com os seus monstros.

Finalmente, iremos estabelecer alguns conceitos sobre o corpo que se vai desenhando na actualidade, no último ponto deste capítulo, onde se equacionam as morfologias e configurações que se enunciam a partir dos cinco indícios sobre o corpo que anteriormente apresentamos.

6.1. O estado do corpo

“Eu sou na medida das minhas conexões .”¹⁵⁴

O corpo actual estende-se ao outro em alteridades e incorpora os artefactos que a nossa cultura nos fornece, apresentando-se através de representações virtuais e imaginárias, que a sociedade estabeleceu como modelos a seguir.

¹⁵³ LAMBERT, Maria de Fátima, *Antropologia e Estética do corpo – a iconografia da figura*.

Lição no âmbito das provas públicas para Professora Coordenadora de “Estética e Educação”, Instituto Politécnico do Porto, 19 de Junho 2000, s/pág. Aqui são propostas quatro modalidades de reconhecimento do corpo: o corpo real, imaginado, idealizado e simbólico, sendo que se considera o último, como decorrente dos anteriores.

¹⁵⁴ TUCHERMAN, Ieda, *Breve História do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega, 1999, p. 181

Partindo da teoria da incorporação, que se baseia no mimetismo e onde as práticas corporais mediam a realização pessoal de valores sociais¹⁵⁵, tentamos desenhar um corpo, onde as práticas de incorporação o localizam perante as suas aspirações sociais.

Os últimos passos na antropologia do corpo, apresentam o sujeito contemporâneo como um projecto de corpo¹⁵⁶, de acordo com o modelo representacional vigente. O indivíduo ascende a modos de *ser*, imaginados e projectados de acordo com as suas expectativas e aspirações. O corpo do sujeito torna-se num local de interacção, apropriação e reapropriação¹⁵⁷.

A forma como o corpo se apresenta, as posturas que adopta, a forma como manipula as suas próteses e extensões, vão indiciar o local da escala sócio-cultural a que ascende. Assim, o corpo passa a ser um lugar de apropriação e mimetismo em relação ao que lhe é proposto e incutido pelas suas referências sócio-culturais. Estes modelos são incorporados e assimilados por cada indivíduo, funcionando como estereótipos e arquétipos a seguir, que condicionam as suas atitudes, opções, posturas e práticas corporais.

Iremos propor, um corpo que se demarca em relação aos estereótipos da representação do corpo. Encontra-se na linha do corpo onírico da figura imaginada¹⁵⁸.



Patrícia Garrido, "Adão e Eva", 1995, materiais diversos, 15x25x25 cm, Coleção Pedro Lapa

Mona Hatoum, sem título, materiais diversos, dimensões variáveis www.whitecube.com/html/artists/moh/moh_frset.html Consulta 2 de Setembro de 2006

Paul Outerbridge, "woman with claws", 1937, fotografia <http://tribes.tribe.net/photoaesthetics/photos/cf2e7b97-324b-45c8-9883-5a21cfa07ecb> Consulta 2 de Setembro de 2006

Este corpo irá ser conformado a partir de interpenetrações entre o sujeito e os artefactos de que se serve para estabelecer identidades e conotações sobre si próprio. Corresponderá a um corpo protésico, mas que incorpora elementos dissonantes e estranhos. Por isso, não

¹⁵⁵ Consultar ALMEIDA, Miguel Vale de, *O corpo na teoria antropológica*, Revista de Comunicação e linguagens, Lisboa, nº33, Junho de 2004 p. 53

¹⁵⁶ Idem, ibidem, p. 54

¹⁵⁷ Idem, ibidem, p. 55

¹⁵⁸ ALMEIDA-MATOS, Lúcia (coord.), *A figura humana na escultura Portuguesa do séc. XX*, Universidade do Porto, Fundação Gomes Teixeira e Faculdade de Belas Artes, 1998. p. 67

é um corpo *funcional*, tem uma performance diferente e assim, ausenta-se num não-corpo.

Este modelo, segue a ideia de irradicação do corpo, enunciando-se em ausências. Também é um corpo grotesco, pois se conforma em configurações monstruosas e insólitas. É invólucro, pois acaba por conter os artefactos a que se liga e é fragmentado, porque continua a enunciar-se através de um pormenor, sendo composto sem unidade.

É, então, um corpo que se conforma através de todos os corpos, que referimos anteriormente como indícios, através de uma síntese.

Se nos detivermos a reflectir um pouco sobre este ser social que a época contemporânea propõe, visualizamos o corpo em crise de identidade, que procura *ser* através de representações que lhe são exteriores.

Vivemos rodeados de objectos e artefactos que a todo o momento anunciam mensagens estereotipadas sobre a nossa situação na escala social. O corpo-protésico que apresentamos, veicula leituras susceptíveis de conotações que são facilmente apreendidas e interpretadas pelo outro, como modos de *ser*. No fundo, somos avaliados em função dos artefactos de que nos rodeamos e encontramos-nos bem convictos das suas interpretações e representações.

Assim, propomos, com o conceito de *anti-Ergonomias*, apresentar um corpo-protésico em crise, desiludido com a falsidade das conotações sócio-culturais que os artefactos arrastam.

Aqui, o carácter de *vanitas*¹⁵⁹ atribuído ao artefacto e à sua posse, são esvaziados da carga sócio-cultural que lhes é conotada e o sujeito apropria-se passivamente dele, utilizando-o de forma imprópria.

Este corpo, manipula os utensílios sem questionar a sua ausência de funcionalidade, nem as dificuldades de adaptação a si próprio. É um corpo passivo, que se limita a cumprir com as expectativas exercidas sobre ele. Não é autónomo. Limita-se a tentar incorporar artefactos impossíveis, cuja lógica de manipulação pode ser alterada.

O sujeito actual constrói a sua identidade narcisista a partir do individualismo¹⁶⁰. A era "pós-moderna" surge do naufrágio das ideologias e da substituição dos valores, tornando o sujeito num ser acrílico, passivo e sem convicções. O sujeito actual habituou-se a assimilar indiscriminadamente as possibilidades que a sociedade e a cultura lhe oferecem. Ele absorve todas as concepções e posturas, que lhe vão sendo apresentadas, como mero espectador. Não intervém, não produz respostas, é consumidor passivo da realidade (também não dispõe de meios para distinguir a realidade da ficção, num mundo onde tudo pode ser construído).

Sendo assim, tenta sustentar-se através das pseudo-identidades que se apresentam como ficções de si próprio, criando o seu projecto de

¹⁵⁹ Sobre este assunto consultar o capítulo "*vanitas*", onde identificamos o recurso a certos acessórios para consolidação e construção de identidades, p. 95.

¹⁶⁰ Consultar LIPOVETSKY, Gilles, *A era do vazio*, Lisboa, Relógio D'Água, 1989

corpo, a partir dos modelos de representação que escolheu. É um corpo em processo de desenvolvimento que cada indivíduo apresenta, consciente da efemeridade dos modelos e representações, mas ao mesmo tempo ciente da força dos mitos contemporâneos (modernidade e sucesso).

O corpo actual é um campo de batalha¹⁶¹, onde as representações e os modelos chocam com a realidade, em estereótipos e falsas identidades.

O corpo actual resulta de uma *assemblage e samplagem* de outros corpos e de elementos exteriores que o podem completar, construindo-o através de componentes artificiais, onde ele encontra as conotações e mensagens que pretende veicular. As suas representações e modelos formam a manta de retalhos que oculta o sujeito.

6.2. Conceito de ergonomia

Para analisarmos o corpo *anti-ergonómico*, teremos de analisar primeiramente o conceito de ergonomia.

“A ergonomia é a disciplina científica relacionada com o entendimento das interacções entre seres humanos e outros elementos de um sistema e também é a profissão que aplica teoria, princípios, dados e métodos para projectar, a fim de otimizar o bem-estar humano e o desempenho geral de um sistema. Esta é a definição adoptada pela Associação Internacional de Ergonomia (*International Ergonomics Association* - IEA) em 2000.

Os ergonomistas contribuem para o projecto e avaliação de tarefas, trabalhos, produtos, ambientes e sistemas, a fim de torná-los compatíveis com as necessidades, habilidades e limitações das pessoas (IEA, 2000).

O termo ergonomia, deriva das palavras gregas *ergon* (trabalho) e *nomos* (lei natural).¹⁶²

Diz-se que um objecto é ergonómico quando se adapta perfeitamente ao utente, cumprindo uma determinada função e exigindo o mínimo de esforço de manipulação. O artefacto ergonómico não apresenta problemas em relação à anatomia do seu utilizador, ele pode ser facilmente utilizado, pois é conformado de acordo com as medidas antropométricas estabelecidas e de acordo com os níveis estudados de esforço físico e psicológico na sua utilização.

A ergonomia é a ciência que procura aperfeiçoar os objectos ao torna-los mais adaptados ao corpo humano, ao mesmo tempo que

¹⁶¹ Propõe Barbara Kruger na obra “Your Body is a battleground”, 1989, Fotogravura sobre vinil, 112x112 inches, The Boad Art Foundation

¹⁶² Origem: Wikipédia, <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ergonomia>, consulta 26 de Setembro de 2006

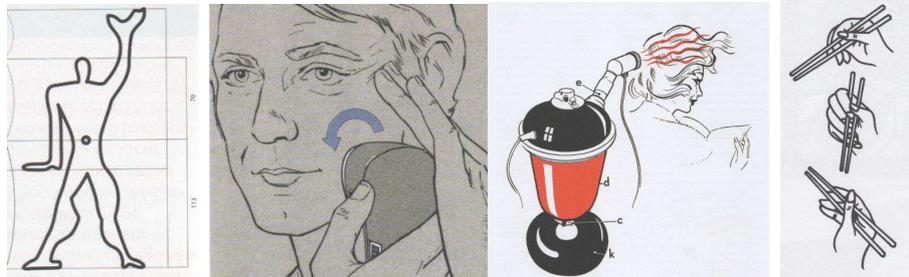
facilita a sua utilização. Procura adaptar os artefactos ao utente, tendo em vista a melhoria das condições de utilização.

Em 1946, o arquitecto suíço-francês, Le Corbusier, criou o seu modelo de padrões de dimensões harmónicas à escala humana, o *Modulador*, aplicáveis na arquitectura e no design industrial. Este modelo contribuiu para a criação de objectos ergonómicos, adaptando as suas dimensões à antropometria humana.

O objectivo principal do Designer é aumentar a qualidade de vida, intervindo ao nível da criação de artefactos que melhorem a performance na execução das suas actividades. A ergonomia contribui para o facilitar a elaboração das tarefas quotidianas e a performance no trabalho, adaptando os objectos ao utente e simplificando a manipulação e esforço no desempenho das actividades humanas.

Assim, o objecto ergonómico serve para o trabalho e consequentemente, serve o sistema de produção que a nossa sociedade divulga. Vivemos numa sociedade onde a eficácia de produção é procurada a todo o custo. Desde de o taylorismo, que engenheiros, arquitectos, designers, psicólogos, e outros técnicos, procuram melhorar a performance do homem no trabalho.

O objecto ergonómico é utilizado por um utente que obtém níveis produtivos satisfatórios e por isso, é-lhe atribuído um lugar na escala sócio-cultural. Então, o objecto ergonómico traduz mensagens sobre a situação do utente e as suas expectativas sócio-culturais.



Le Courbusier, "Modulador", 1946

Três desenhos de instruções de utilização dos seguintes produtos: máquina de barbear, secador de cabelo e "pauzinhos" chineses, do catálogo da exposição "ler antes de usar" , comissariada por Andrew Howard no Silo, Espaço Cultural, Matosinhos

O conceito de Design mudou e alterou também a mentalidade dos consumidores. Face a uma oferta que ultrapassa largamente a procura dos produtos, é necessário por meios agressivos e competitivos aliciar o comprador através de aspectos subtis.

O conceito de Design, que sugere a criação de objectos que não interfiram com a subjectividade do gosto, foi ultrapassado. Os critérios de valor associados ao objecto foram desenvolvidos e aperfeiçoados, a ponto de garantirem, em conjunto com a propaganda publicitária, o sucesso das conotações que apresentam.

Os designers investem nos aspectos conotativos do objecto perfeito: o que vai ao encontro das expectativas sociais em relação ao produto.

Os objectivos primordiais do Design foram distorcidos: agora já não é a melhoria da qualidade de vida que o designer tem em mente, mas o estabelecimento de pseudo-necessidades e conotações sobre o utente.

A questão do *valor* do artefacto encontra-se intimamente relacionada com as expectativas sócio-culturais do seu comprador. A sobriedade e simplicidade de utilização, estão a ser substituídas pela sua sofisticação.

Assim, o objecto ergonómico é o triunfo da nossa civilização: adapta o utente ao trabalho e conseqüentemente, situa-o no seu nível sócio-económico.

O objecto ergonómico é moderno, apresenta linhas que se conformam com o gosto da época. É um artefacto facilmente aceite pela generalidade dos consumidores e por isso é responsável por fomentar o desenvolvimento de expectativas sócio-económicas do sujeito.

O objecto ergonómico é criado para o utente o adquirir, pois irá trazer melhorias na sua qualidade de vida e melhorar a sua performance social.

A ergonomia é a ciência que adapta o homem ao sistema produtivo, transformando-o num utente, num ser sem rosto na massa social. Acenando-lhe com um lugar exclusivo no seio da sociedade, na realidade uniformiza as expectativas do sujeito.

O objecto ergonómico propõe a adopção de posturas correctas, que reduzam o desgaste físico e mental, por isso impõe atitudes na sua manipulação. Assim, as embalagens dos produtos apresentam figurinhas desenhadas a explicar a sua utilização e a configurar posturas.

Existe um processo de divulgação de posturas levado a cabo pelo próprio design, que pode aqui ser desconstruído através do seu sentido literal. As posturas que o design nos propõe, são posturas de conforto, de facilidade de concretização das actividades e de estética, onde o utente encontra referências ao seu meio socio-cultural. Estas posturas, não correspondem às posturas inculcadas que os sociólogos apresentam, mas de certa forma enunciam-nas.

Na verdade, apresentam formas de estar, formas de actuação e formas de ser. Então, podemos tomar o seu sentido literal e concluir que, em última análise, o design nos coloca perante posturas a inculcar.

6.3. Apropriação, *assemblage* e *samplagem*

Como vimos, o sujeito incorporou componentes artificiais que o seu meio sócio-cultural lhe oferece. Esta incorporação corresponde à apropriação dos produtos tecnológicos que lhe são disponibilizados. Assim, o sujeito rodeia-se de dispositivos capazes de aferir as conotações que perspectivou, de modo a veicular mensagens que o localizem no meio sócio-cultural pretendido.

A utopia do Design está a ter consequências perversas ao nível da apropriação dos artefactos tecnológicos, no estabelecimento de identidades daí resultante.

Uma vez que a criação dos simulacros do corpo se estabelece em função das identidades que se propõe veicular, este aspecto irá repercutir-se ao nível das morfologias actuais para o corpo.

Enquanto que o corpo risomático, formulado a partir dos conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁶³, configura redes de ligações entre os corpos que se estabelecem na sugestão de alteridades; cabe-nos agora estabelecer a que códigos é que os corpos recorrem para estabelecer estas ligações e a que *media*, ou interface recorrem.

Parece-nos que os interfaces mais imediatos a eleger, são os artefactos que a cultura produziu: os objectos ergonómicos. Através deles, produzem-se identidades e veiculam-se mensagens susceptíveis de sugerir imediatamente características do sujeito.

Torna-se evidente que se tratam de mensagens estereotipadas, construídas e artificialmente criadas para suscitar correspondências imediatas sobre o sujeito. Por isso, o sujeito tem agora de resistir a estas incorporações, tem de lutar contra estas pressões de fora, para poder apresentar-se ao outro, livre de pseudo-conotações e de falsas identidades.



Robert Gober, sem título, (pia de esquina), 1983, diversos materiais, 30x42x42 cm, Colecção do artista

Mona Hatoum, sem título (cadeira de rodas), diversos materiais, Tate Gallery
Patrícia Garrido, "Meninas", 1995, materiais diversos, 16x30x15 cm, Colecção João Pinharanda

¹⁶³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Introdução: Rizoma*. Volume I, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

Assim, a morfologia do corpo proposta através desta análise irá ser pensada a partir do conceito de apropriação.

O conceito de *ready made*, foi na década anterior complementado pela própria produção de artefactos modificados. Referimo-nos aos lavabos enigmáticos de Robert Gober, ou às reproduções de Mona Hatoum. Aqui, os objectos de referência sofrem alterações ao nível de escala ou funcionalidade, de modo a produzir desvios de sentido, abrindo-se a um leque de possibilidades e de conotações a interpretar. Este tipo de atitudes, descende da apropriação, que o conceito de *ready made* permitiu.

A apropriação no contexto actual conota-se com a *samplagem*. Aqui, o sujeito acrescenta e produz as suas apropriações, modificando-as. O indivíduo serve-se do material já existente para fabricar as suas representações.

O conceito de *sampler*, proveniente da música, estabelece-se também na criação dos simulacros do sujeito. Aqui, a imagem do corpo é produzida a partir das imagens provenientes de outras áreas que não artísticas, como por exemplo a moda, a publicidade, a estética, o cinema, a banda desenhada. Estas imagens serão produzidas, porque o conceito de *sampler* pressupõe uma manipulação e resultará uma modificação com intenções retóricas, da imagem anterior. O corpo actual é *samplado*.

Sendo assim, o que propomos agora é um novo tipo de apropriação, mas que funcione com a incorporação de objectos no sujeito.

O indivíduo constrói o seu projecto de corpo, através de uma recolha dos símbolos, modelos e representações que estabeleceu. Podemos dizer que para produzir os seus espelhamentos, recorre à *assemblage*.

Na sociedade actual, o indivíduo deambula na cidade recolhendo elementos capazes de estabelecer as conotações que deseja. Peças de vestuário, objectos de uso pessoal, artefactos utilitários, servem para este fim. São criadas no sujeito as pseudo-identidades com que ele pretende ser conotado, sendo que ele é interprete das auto-ficções que constrói de si próprio. O sujeito actual especializou-se na recolha e selecção dos artefactos produzidos pela cultura, numa *assemblage* pós-moderna, que faz do utente um coleccionador, que consome constantemente os produtos tecnológicos, substituindo-os sempre que as suas pseudo-necessidades desejam.

Apropriação, *samplagem* e *assemblage*, são três conceitos que irão servir de base ao projecto *anti-ergonómico* para o corpo actual.

6.4. Transgressão no uso das extensões do corpo

Neste capítulo, apresenta-se o conceito de *anti-ergonomia*. Partindo do conceito proveniente do Design, que diz respeito ao nível de adequação dos artefactos produzidos pelo Homem ao seu corpo e às funções por ele desempenhadas, desconstruímos o significado etimológico de Ergonomia e procuramos o seu inverso.

“O corpo é o objecto privilegiado do consumo simbólico.”¹⁶⁴

Na sociedade contemporânea, o corpo encontra-se isolado, sendo investidas sobre ele todo o tipo de expectativas. Por isso ele desdobra-se numa multiplicidade de apresentações e não encontra uma representação onde encaixe.

A conjuntura global, a todo o momento apresenta formas diferentes de *ser*. O corpo do sujeito contemporâneo apresenta uma enorme capacidade de absorver todos os discursos que a sociedade vai instituindo e divulgando. Ele vai assimilando e incorporando tudo. Por isso ele vive na era do vazio¹⁶⁵, mostrando-se sem convicções, penetrando numa apatia onde poucas coisas o movem.

O sujeito incorpora, digere e processa todas as construções sociais e culturais, que lhe vão sendo apresentadas, relativiza todas as situações e esta a tornar-se indiferente. É constantemente anestesiado e imunizado pela cultura vigente.

Por isso ele vai absorvendo os diversos discursos de forma acrítica, transformando-se num indivíduo sem convicções nem ideologias: num mero objecto de consumo simbólico.

“Toda a técnica é “técnica do corpo”. Ela figura e amplia a estrutura metafísica da nossa carne”¹⁶⁶.

Assim, o corpo imaginado e simbólico começou a deformar-se e a incorporar os artefactos tecnológicos que a cultura lhe providencia. Tratam-se de hibridações artificiais, que aos poucos foram penetrando na esfera do sujeito, fabricando representações de si próprio como um produto tecnológico, cuja performance se encontra em permanente melhoramento. Fora-lhe incluídos *upgrades* de acordo com os mitos da nossa cultura.

O fenómeno da hibridização foi aos poucos assumindo contornos cada vez mais definidos em termos artísticos. A banda desenhada e a ficção científica apresentaram monstros produzidos por interpenetrações de animais e máquinas: Robots, homens-aranha, mulheres-gato e outras representações.

¹⁶⁴ CRESPO, Jorge, O Corpo na sociedade actual, In SILVA, Paulo Cunha e (Coord.) *Anatomias contemporâneas*, Fundação de Oeiras, Oeiras, 1998 p. 15

¹⁶⁵ Conforme propõe LIPOVETSKY, Gilles, *A era do vazio*, Lisboa, Relógio D'Água, 1989

¹⁶⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice, *O olho e o espírito*, Lisboa, Vega, 1984

A verdade é que os simulacros virtuais que construímos de nós próprios, contêm poucas referências humanas. Se, por exemplo, nos detivermos a observar as personagens fabricadas para os jogos de consola e as tentarmos compreender como representações virtuais do sujeito, verificamos que se tratam de artificializações exageradas das características humanas, produzindo seres cuja performance é inigualável e que apresentam idealizações monstruosas dos modelos vigentes.

Estas figurações não correspondem a espelhamentos do sujeito, mas a conceptualizações utópicas e fantásticas; não têm por referência a auto-reflexibilidade, mas de algum modo, enunciam alguns dos conceitos dominantes com que nos vemos a nós próprios, do nosso corpo idealizado e imaginado.

Quase todas estas figura, são produzidas através da acentuação e de hibridizações entre várias entidades. Como descendentes dos grafismos dos *comics*, apresentam interpenetrações entre seres de diversas naturezas, em idealizações de modelos: idolatrias e monstruosidades convivem em luta permanente, num jogo onde a ética há muito se perdeu. São narrativas mitológicas que divulgam de forma grotesca os nossos fantasmas e modelos.

Os simulacros que se propõem neste projecto, encontram-se à margem das concepções dominantes, por isso, afastam-se destas idealizações dicotómicas. Nessas narrativas não existe nenhum registo moral, nenhuma celebração de idolatrias. São imagens produzidas a partir do mito pessoal do autor, que não pretendem ser apresentadas como autobiográficas, mas que remetem para discursos provenientes do inconsciente.

Anti-ergonomias não fabrica modelos, mas aberrações. Espelha o fantasma e recusa a idealização do sujeito. Por isso, o espectador não se revê imediatamente naquelas morfologias. O sujeito só se encontra preparado para ver espelhamentos narcisistas da sua imagem e não descortina a imagem monstruosa¹⁶⁷.

De acordo com o projecto *anti-ergonomias*, elegemos os artefactos artificiais como as hibridizações seleccionadas para representar o sujeito actual. Optamos por recorrer ao utensílio tecnológico e apresenta-lo como *interface*, através do qual produzimos as representações da identidade do sujeito.

Aqui, o estabelecimento dos simulacros e espelhamentos do sujeito, será produzido a partir da incorporação do artificial no corpo. Sabendo que o corpo se estende e tem apresentado uma capacidade extraordinária de absorção de todas as representações culturais, ele irá agora assimilar a técnica que a cultura vai produzindo.

¹⁶⁷ TUCHERMAN, Ieda, *Breve História do corpo e dos seus monstros*, Vega, Lisboa, 1999. Consultar capítulo "Ao espelho", onde se apresentam as concepções de Ieda Tucherman sobre os espelhamentos do sujeito, que se desdobram na imagem de Narciso e na imagem do Drácula.

Já tínhamos assistido ao início deste processo com o surgimento do *ready made*, quando o Dadaísmo tinha definido interpenetrações entre o sujeito e a máquina. Agora, já não afirmamos a crença na tecnologia que norteava estes artistas, mas denunciámos os seus fracassos.



Man Ray, "Cadeau", 1921, materiais diversos, 17x10 cm, Museu de Israel, Jerusalem
 Hans Bellmer, "Doll", 1934/35, Fotografia 29x19 cm, Metropolitan Museum, Nova Iorque
 Cruzeiro Seixas, "Mão", 1960, caixa acrílica, com luva e aparos, 32x33x5 cm,
 Fundação Calouste Gulbenkian
 Man Ray, "Indestructible object", 1923 materiais diversos e fotografia, 21x11x11 cm,
 Tate Gallery

Pretendemos utilizar uma retórica de ironia e satiricamente propor um corpo que se estende através de próteses impossíveis e incapazes de serem por ele assimiladas. São processos de apropriação que fundamentam a incorporação de artefactos anti-funcionais, ou a sua impossibilidade, pensando uma transgressão no seu uso, pois esses vão funcionar como fetiches de uma sociedade massificada, cuja identidade se encontra em crise.

A reflexão que efectuamos sobre o corpo e a questão da sua identidade, levou-nos a equacionar qual é o corpo da actualidade e a concebe-lo como um misto dos cinco indícios que apresentamos, uma síntese entre o corpo grotesco, o corpo fragmento, o corpo invólucro, o corpo ausente e o corpo protésico.

Propomos o desenvolvimento do conceito de *anti-ergonomias*, fundamentalmente a partir do conceito do corpo protésico, sabendo que os outros corpos também aqui se enunciam. *Anti-ergonomias* corresponderá a uma aglutinação dos cinco indícios que apresentamos anteriormente¹⁶⁸.

Esse é o corpo que se apropria de próteses e extensões e que as utiliza como forma de ser conotado com as suas aspirações sócio-culturais, pois se aproxima das preocupações que enumeramos anteriormente.

É um corpo que procura identidades, pois vive na era do vazio¹⁶⁹. Neste tempo, o sujeito isolou-se no casulo do seu narcisismo, permanecendo apático enquanto assimila os conceitos que a

¹⁶⁸ Ver capítulo "Indícios sobre o corpo" p. 112

¹⁶⁹ LIPOVETSKY, Gilles, *A era do vazio*, Lisboa, Relógio D'Água, 1989

sociedade lhe vai apresentando. Não resiste a esta incorporação, limita-se a consumir e digerir sem inquietações.

O sujeito estabeleceu *ego-nomias* e é daí que descendem as *anti-ergonomias* que agora apresentamos. O seu *eu* narcisista, afirma-se como a única ancora que pode sustentar esta tormenta de desabamentos e falências. O sujeito fecha-se em si próprio, nas suas interiorizações e assimilações, depositando nos *média* as expectativas de alargamento que lhe são incutidas. O narcisismo origina a *ego-nomia*, pois o deslumbramento desapareceu.

A *ego-nomia* mostra-nos um indivíduo que constrói casulos onde se pode isolar, fechando-se com as suas extensões e interfaces na sua actividade quotidiana de absorção, de todas as representações que a cultura lhe vai propondo. Como resistir a este processo de assimilação e digestão passiva?

Parece-nos que nos resta denunciar e satirizar esta situação, protagonizando a *revolta das próteses*. Na arte, os artefactos começaram a penetrar no sujeito infringindo-lhe dor e prendendo-lhe os movimentos. O sujeito mostra-se aprisionado, doente e ferido. Está confinado a zonas engradadas, a cubículos (*rooms*), onde se fecha e enclausura.

A utopia da modernidade que os cubistas apregoavam, encontra-se em completa falência. A geometria e a técnica, que nessa altura fraccionavam a realidade, submetendo-a ao sujeito para ser racionalizada, são agora, ângulos aguçados que se espetam na carne, engenhos que tornaram o corpo num local de perigo.

O sujeito *ego-nómico* reage através de *anti-ergonomias* ao vazio para onde foi atirado.

É que o corpo absorveu tantos discursos e incorporou tantas posturas, que ficou num limbo de condescendência, onde a sua consciência se anestesiou. É dócil e informe¹⁷⁰.

O corpo contemporâneo procura identificar-se através de narrativas auto-reflexivas. O sujeito concebe representações moldáveis num projecto de corpo que constantemente se renova, em função dos mitos que a cultura vai produzindo. Assim, ele gosta de se rever no mito pessoal dos artistas, que são os *interpretes* que produzem a cultura para a sociedade assimilar.

Em *anti-ergonomias*, é produzido um espelhamento satírico do sujeito, tendo em vista a denúncia do estado do seu corpo. Para isso, investe-se na penetração do artefacto no sujeito, que passivamente se transforma em alvo.

¹⁷⁰ VIDAL, Carlos, *O Corpo e a Forma: dois conceitos, o mesmo tema (Cindy Sherman/ Arnulf Rainer*, Porto, Mimesis, 2003. Relacionar com os corpos disciplinados, apresentados no capítulo "corpos como agentes e alvos de poder" e com o conceito proposto por Carlos Vidal, identificado no capítulo " Conclusão", que afirma que o corpo necessita reconhecer-se numa forma, porque é *informe*.

Em *anti-ergonomias*, o design, surge como representação da utopia tecnológica, que aqui vai ser apresentada com uma carga perjurativa, pois o sujeito está a ser seu instrumento.

O conceito de *anti-ergonomias*, estabelece uma ideia satírica do conceito de Design, pois apresenta a apropriação de utensílios anti-funcionais, de artefactos *Kitsch*, de fetiches incompreensíveis, objectos capazes de condicionar no seu utilizador, posturas e atitudes apropriadas de outras situações.

O conceito de *anti-ergonomia* irá servir como processo de denúncia da identificação do sujeito com o artefacto, desconstruindo o relacionamento entre essas duas entidades.



Mona Hatoum, "Incomunicado", 1993, diversos materiais, 126x57x93, Tate Gallery
Mona Hatoum, "cage-à-deux", 2002, diversos materiais, 201x315x199 cm, White cube
Cristina Ataíde, "gard-fou", 1996, Ferro, cera e gesso, 160x52x74 cm, Colecção da autora
Kiki Smith, sem título (club), 1992, bronze, 26x6x3,5 in., Colecção L. Nimoy
Adriana Varejão, "Linda da Lapa", 2004, alumínio, poliuretano e óleo, 400x170x120 cm, <http://www.lehmannmaupin.com/artists/adriana varejao/>

Com o corpo protésico, o sujeito deixou de se distanciar do objecto e passou a assimila-lo, através da incorporação. Agora a sua identidade já não é facilmente apercebida, pois, como vimos antes, os seus limites e fronteiras, foram abolidos.

Várias causas são apontadas para a crise do corpo contemporâneo. A identidade do sujeito encontra-se por enunciar, encurralada entre as referências do corpo ideal que os *media* apregoam e as possibilidades que a técnica nos oferece.

As conotações sócio-culturais que os objectos nos oferecem podem ser facilmente utilizadas para construir uma identidade artificial, produzida e falsa.

O indivíduo, procura através dos objectos, encontrar formas de actuação e de identificação, recorrendo a conotações e estereótipos capazes de o reposicionar num contexto socio-cultural desejado.

A forma como nos apresentamos ao outro, através da qual construímos identidades e alteridades, é aqui denunciada como uma construção artificiosa e falsa, como um processo fictício de posicionamento socio-cultural e mesmo moral.

Com este trabalho, propomos uma nova imagem corporal que representa a assimilação de artefactos estranhos, com funcionalidades deturpadas e alteradas. Trata-se de uma utilização satírica que denuncia esta situação de forma irónica. Construímos um

corpo híbrido, produzido com incorporações de artefactos anti-funcionais, fetiches de uma sociedade à deriva, onde as âncoras a que o sujeito se agarra, os artefactos que adquiriu, se transformam em escorregadias armadilhas que se voltam contra ele.

O artefacto volta-se contra o sujeito, transforma-se num perigoso engenho, ou simplesmente liberta-se do seu carácter conotativo e denotativo, como apêndice sem utilidade.

Estes objectos transformados, ganham novas conotações e são susceptíveis de veicular mensagens sobre o consumo, a identidade e a afirmação do sujeito.

São objectos que resultam da interpenetração de diferentes objectos, apropriando diversas funcionalidades, que são produzidos a partir da fusão entre artefactos de diferentes naturezas e conformam deturpações e transgressões na sua utilização.

Os produtos *anti-ergonomicos*, irão colocar em causa a capacidade do sujeito resistir à apropriação, ou saber utiliza-la de forma mais verdadeira e menos "construída".

Os corpos *anti-ergonómicos* são os que transvazam os seus limites, os que incorporam artefactos e extensões, os que se mostram na sua transitoriedade, como invólucros efémeros de almas.

São não-corpos extensíveis.

6.5. Que anatomias se propõem para o corpo actual?

O corpo actual encontra-se angustiado e sem identidade.

O sujeito está preso ao mundo artificial que criou, rodeado de inutilidades e de pseudo-necessidades. Sofre de uma inesgotável voracidade de ter, de possuir artefactos sofisticados, para deitar fora os anteriores e renovar os acessórios com que se apresenta ao *outro*. Isto porque o sujeito se esconde atrás dos artefactos que possui, de modo a não evidenciar o mal-estar que o consome.

Tudo isto é sintoma da crise que está a atravessar.

A época pós-moderna deixou o sujeito num mal-estar permanente, perante a perda de ideologias e de certezas, o desencanto em relação ao progresso, a crise de paradigmas, o excesso da esfera privada e do individualismo. O sujeito vive num mundo do efémero¹⁷¹, criado pelo consumo e pela moda, onde nada é eterno e definitivo.

A relação sujeito-objecto está a diluir-se porque a primeira entidade está a consumir a outra, apropriando-se e absorvendo-o. Dentro do sujeito estão a ser criadas as condições para aos poucos se digerir tudo o que lhe for exterior.

¹⁷¹ LIPOVETSKY, Gilles, *O Império do efémero*, Lisboa, D. Quixote, 1989

O indivíduo já não se circunscreve nos limites da sua pele, ele pode transcende-la, ao apropriar-se dos objectos, ultrapassando as suas fronteiras.

A sua fisicalidade é completada por próteses e extensões. O corpo imaginário do sujeito está a aproximar-se perigosamente do corpo idealizado.

Ele perdeu os laços que o uniam aos outros corpos, através do corpo comunitário, mas ganhou extensões em rede, no rizoma e nas redes digitais.

Nunca o homem esteve tão próximo do *outro*. O *outro* está à distância de uma transmissão. É através de transmissões que o sujeito comunica, utilizando as redes e os meios que fabrica. Paradoxalmente, o sujeito nunca esteve tão distante do *outro*, sendo que, as sociedades contemporâneas se estruturam a partir do individualismo e do narcisismo.

O *eu* é a todo o momento fetichizado através de pressões exteriores difundidas pelos meios de comunicação que a cultura fabricou.

As representações do sujeito passaram de modelos a fetiches.

Existe um corpo-tipo a aceder. Apenas é possível aproximarmo-nos dessa tipologia corporal através de extensões e da incorporação dos moldes próprios em silicone.

As representações do sujeito são, como sempre foram, imagens virtuais. Só que agora configuram-se em moldes tão precisos, que nenhum indivíduo se enquadra.

Os indivíduos são pressionados desde a infância para se esforçarem no sentido de enquadrar estes moldes. Como exemplo deste fenómeno, podemos referir que hoje as crianças, aprendem a desenhar o "homem-aranha" e a "barbie", em vez de meninos e meninas.

Todas estas perplexidades deixaram o sujeito distante do *outro*, sem conseguir estabelecer a agregação que o insere na colectividade.

As suas representações encontram-se muito distantes de si próprio, mas oferecem-se através das possibilidades técnicas que se desenvolvem.

O sujeito está tão singularizado e individualizado, que se vê obrigado a fabricar artefactos que lhe permitam a comunicação e que funcionam como interfaces entre ele e o *outro*. Assim, esse corpo incorporou os objectos artificiais como únicas possibilidades de *ser*, pois sem eles, não consegue estender-se ao *outro*.

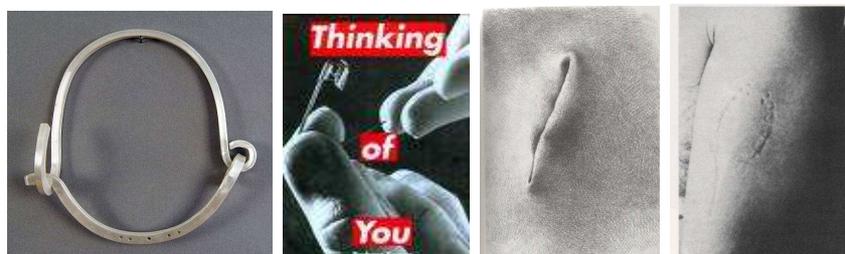
Os retratos de grupo são cada vez mais raros, pois o sujeito opta por se apresentar isoladamente. O seu *eu* é narcisista e gosta de centrar a atenção sobre si próprio.

O corpo que os *media* apregoam, surge apresentado num enfoque ao rosto, como tentativa de o individualizar e de estabelecer identidades fictícias. O rosto tornou-se no local privilegiado para individualizar os corpos.

O corpo quer evidenciar sinais exteriores de si. Tatua-se, opta por aplicar acessórios irreversíveis, como piercings, quer expor-se

através da sua aparência. Quer trazer marcas que o conotem e colectivizem, recorrendo às práticas de inscrição das antigas sociedades ancestrais.

Perante esta conjuntura, a resposta dos artistas é apregoar, por sua vez, um *corpo doloroso*, que se auto-mutila, cuja pele está rasgada, remetendo para o seu interior.



Louise Bourgeois, "Circa", 1948, prata, 15x15 cm, Amy Wolf Fine Art
Barbara Kruger, "The mit press", 1992, fotografia, Museum of Contemporary Photography, Los Angeles
Fernando Calhau, sem título, 2000, grafite sobre papel, 15x10 cm, imagem proveniente do catálogo da exposição Passageiro assediado
Vito Acconci, "Trademarks", 1970, fotografia documental da performance, Nova Iorque

A arte acompanha o processo de criação de extensões do corpo. Cria próteses, ou reflecte sobre a sua utilização.

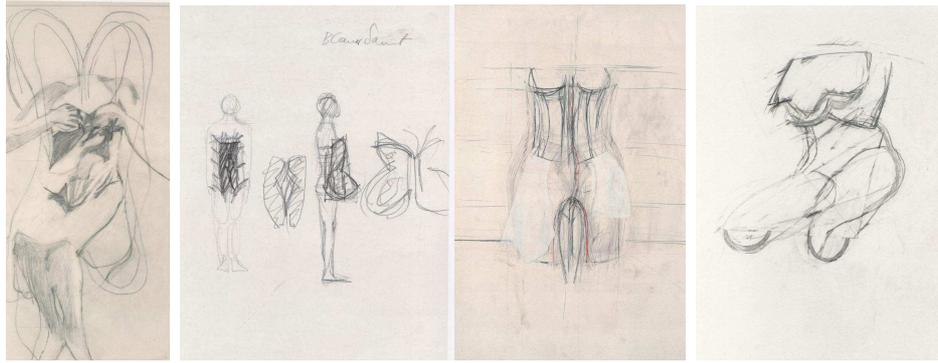
Aos poucos, os efeitos expressivos dos meios artísticos estão a diluir-se na uniformidade das superfícies, nas variações controladas, na repressão dos gestos, herdeiros das imagens produzidas industrialmente e reproduzidas nos *mass-media*.

O corpo está a desmaterializar-se ao mesmo tempo que se somatiza. Quer isto dizer, que ao mesmo tempo que os avanços científicos nos colocam perante a união entre a alma e a carne, o corpo vai-se mostrando mais ausente, fragmentado e disperso.

O corpo-sem-órgãos prevalece sobre o corpo-com-órgãos. O sujeito afasta-se da sua fisicalidade, que está a ser invadida por artificializações. Não são abandonadas as representações do grotesco, mas agora enunciam-se em conjunto com os outros indícios sobre o corpo, complementando-se, entre a figura-monstro, a fragmentação, a apresentação da pele que envolve a alma, a desmaterialização e a incorporação da prótese.

Desenvolvemos um conjunto de pressupostos que actualmente já se encontram presentes na obra de diversos artistas e que relacionamos com uma perversão e transgressão no uso dos artefactos, invertendo a sua funcionalidade, criando novas conotações sobre a utilização dos objectos.

Rebecca Horn, Robert Gober, Adriana Varejão e Mona Hatoum, trabalham a partir destes pressupostos, criando esculturas onde se apropriam de artefactos funcionais, invertendo ou desconstruindo a sua funcionalidade. Ao proceder ao esvaziamento da carga denotativa e conotativa dos objectos, inferem-lhe novos significados e conotações.



Rebecca Horn, sem título, 1968, grafite sobre papel de arquitectura, 53x32 cm, Coleção Particular

Rebecca Horn, sem título, 1968-69, grafite sobre papel, 29x21 cm, Coleção Particular

Rebecca Horn, sem título (corpo de borboleta), 1967, grafite e lápis de cor sobre papel, 61x43 cm, Coleção Particular

Rebecca Horn, sem título, 1968, grafite sobre papel, 61x43 cm, Coleção Particular

Os desenhos de Rebecca Horn apresentam-nos um corpo com acrescentos, a quem foram adaptadas extensões e artefactos, que funcionam quase como ortóteses. São implantes e correcções ortopédicas, moldes, ou estranhos invólucros. Os seus projectos são insólitas peças para uso. São aplicações produzidas tendo por referência asas, acessórios para incorporar, ou exteriorizações do interior do corpo, que agora nos aparecem a conformar estranhas vestes.

Os seus grafismos apresentam contornos imprecisos, a artista anda à procura dos limites do corpo, arriscando hipóteses, duvidando das fronteiras que conforma. Ela corrige, apaga, sobrepõe traçados, pois o corpo que configura estende-se por meio de acrescentos e moldes, já não está contido nas fronteiras que antigamente lhe atribuíamos.

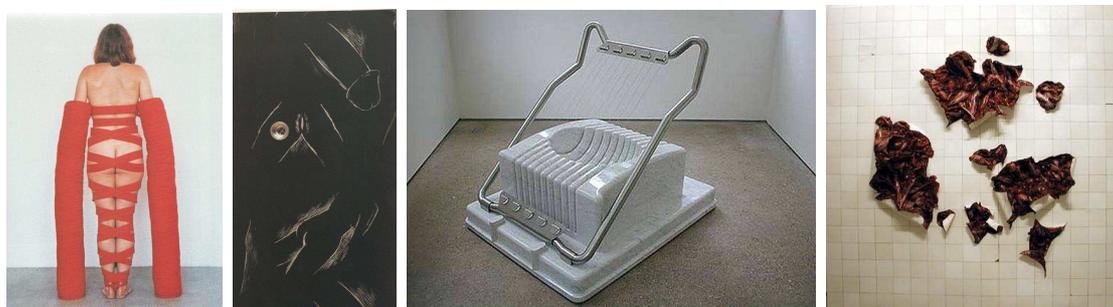
A morfologia do corpo incorpora moldes e extensões, mostrando-nos um sujeito metido numa armadura, que não o protege, mas incomoda. A sua pele desapareceu e foi substituída por esta couraça, componente artificial que completa o seu corpo e que o torna impenetrável. O corpo que se tinha aberto e se mostrava permeável e absorvente, volta a fechar-se na sua carapaça.

Isto porque, o sujeito quer construir casulos e fabricar véus que o envolvam. Vive isoladamente no individualismo e por isso constrói estes invólucros.

Robert Gober produz moldes de cera de partes do corpo, aos quais são acrescentadas partes de objectos como ralos ou pedaços de vela. Ele elabora estranhos ex-votos, peças para colocar no altar da sociedade contemporânea e que mostram que os limites do corpo foram abolidos. Os ralos de sanitários aplicados nas configurações do corpo, funcionam como interfaces entre o que esta dentro e fora dele. Através destes orifícios, o corpo engole, ou transborda, enche ou esvazia-se. Gober mostra-nos que o corpo apresenta pontos de contacto com o mundo, não é totalmente fechado e hermético. Aqui a

relação entre o sujeito e o objecto (o mundo) é transponível, pois os limites que conformavam estas duas entidades estão em erosão, estão a verter e a deixar-se penetrar mutuamente.

Por outro lado, Mona Hatoum coloca-nos frente a frente com o objecto. Ao contrario de Gober, volta a distanciar o objecto do sujeito. A artista produz estranhos desvios na reprodução de alguns utensílios de uso comum. Cadeiras de rodas, são transformadas em escultura, por substituição dos materiais com que são produzidas. Gigantescos utensílios de cozinha, como cortadores de rodelas e moinhos de carne, alteram a sua escala e transformam-se em perturbantes peças de tortura. A alteração das dimensões da peça, é suficiente para colocar o sujeito exposto ao perigo e ao acidente, transformando o espectador num pequeno rato em espaço armadilhado. Agora o corpo é um local de perigo, esta no limiar entre a vida e a morte, ocupa um lugar transitório.



- Rebecca Horn, "Arm-extensionen", 1970, tecido, dimensões variáveis
Robert Gober, 1989, Sem Titulo, 1989, tinta e aplicação de ralos na parede, instalação na Paula Cooper Gallery, Nova Iorque
Mona Hatoum, "Marble Slicer, 2002, mármore e outros materiais, 102x92x115 cm, Alexander and Bonin Gallery, <http://www.artnet.com/artist/686275/mona-hatoum.html>
Adriana Varejão, Folds 2, 2003, madeira, alumínio, poliuretano e óleo, 140x130x40 cm, <http://www.lehmannmaupin.com/artists/adrianavarejao/>

Este conceito de exposição ao perigo é também desenvolvido em Adriana Varejão. Esta artista, apresenta interpenetrações entre destroços da arquitectura e representações orgânicas de carne. Aqui, mostra-nos um corpo grotesco que se insinua numa ausência, estando apenas enunciado pela presença da carne. São representações do sujeito feito *carne-para-canhão*, manifestações de um corpo doente e violentado, no ambiente higienizado da cidade. O betão rasgado, deixa antever pedaços de matéria orgânica, fonte de contaminação, numa época em que ainda não existe cura para a SIDA. Adriana Varejão cria imagens que nos remetem para o antropofagismo¹⁷², onde a carne crua foi absorvida agora pela

¹⁷² Relacionar com o Manifesto Antropófago, de Oswald Andrade, de 1928, onde se afirma que o índio brasileiro absorveu a cultura do colonizador, comparando esta situação à deglutição. <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>

técnica. Aqui, é acentuada a ligação recíproca da técnica em relação à carne.

Os projectos artísticos que apresentamos, colocam-nos perante *anti-ergonomias*: mostram-nos um corpo fragmentado, do qual apenas restam partes, que se apropria dos artefactos e faz deles extensões para completar os seus handicaps e para construir identidades. É onírico, ou seja, é um corpo imaginado, onde os desejos se somatizam. O corpo está ausente e apenas se enuncia, está desmaterializado.

Anti-ergonomias apresenta um não-corpo que se enuncia através das suas extensões em *assemblagens* e *samplers* reutilizados.

7. Conclusão

O desenho decorre da materialização de uma ideia. Corresponde a uma actividade que se situa entre o pensar e o fazer, entre o conceito e a forma.

Por isso, o desenho do corpo, decorre da correspondência que se estabelece, entre as conceptualizações sobre o sujeito e o conjunto de operações seleccionadas para o enunciar. Deste modo, o desenho do corpo materializa os conceitos vigentes sobre a identidade do indivíduo, fabricados no seio de cada sociedade.

A primeira premissa que estabelecemos no decorrer desta apresentação, formula-se a partir desta constatação, enunciando que o desenho do corpo decorre sobretudo de conceptualizações sócio-culturais. Este aspecto tornou-se evidente, sobretudo quando observamos obras de épocas ou de artistas que configuraram anatomias humanas baseadas em elementos conceptuais e não perceptivos. As esquematizações da figura humana, os desenhos com o corpo, as materializações do corpo simbólico e imaginado, as representações idealizadas do sujeito, mostram-nos que a construção dos simulacros do corpo problematizam e exploram muito mais o âmbito das questões identitárias, ideológicas e morais, do que propriamente, problemas formais ou estéticos.

O desenho do corpo enuncia o sujeito, situando-o perante as conceptualizações que cada sociedade estabelece sobre os indivíduos, as suas fantasmagorias e modelos, as suas concepções e crenças.

No desenvolvimento desta reflexão, começaram a surgir questões relacionadas com as categorizações do desenho do corpo. Afinal quais as fronteiras e limites a impor na representação do sujeito? Poderíamos considerar um registo directo do corpo, incluído neste âmbito? Pareceu-nos que todas as enunciações que fossem susceptíveis de enunciar o corpo do sujeito, seriam válidas.

Para isso, inicialmente analisamos o conceito de Desenho, à luz do qual, entendemos poder considerar todas estas tipologias de registo gráfico ou não, aí incluídas. O facto de nem todas estas tipologias corresponderem à categoria de Desenho de Figura humana, não seria impedimento para as considerarmos como desenhos do corpo, dada a capacidade que possuem para apresentar concepções sobre o sujeito próximas da ausência, enunciação, materialização e presentificação. A única qualidade que faltava a estes desenhos, seria a figuração.

Assim, optamos por incluir nesta reflexão todas as figurações, apresentações, presentificações, configurações e representações do corpo. Estabelecemos a categoria alargada de desenho do corpo, que inclui, desde o desenho de figura humana, até às enunciações do corpo produzidas através de marcas e registos directos.

De acordo com as modalidades de reconhecimento que apresentamos e com as consequentes apresentações do referente do corpo,

decidimos estender o âmbito do trabalho a todas estas formas de presentificar o sujeito.

Partindo da ideia de que existem duas formas de desenhar: ou “de fora para dentro”, da realidade para o desenho, ou “de dentro para fora”, materializando o conceito e configurando uma ideia, tentamos apresentar os desenhos do corpo que se foram reinscrevendo na história, a fim de propor a sua configuração actual.

Isto porque o corpo actual descende de todos os outros corpos que o antecederam.

As sucessivas imagens criadas para simular o sujeito, advém dos diferentes conceitos formulados por cada sociedade. Assim, confrontamos esta apresentação com os conceitos sobre o homem que foram sendo enunciados ao longo da história.

Por isso apresentamos um apanhado geral dos vários corpos que se foram enunciando ao longo da história. Das esquematizações simbólicas do desenho do corpo pré-histórico, às imagens conceptuais das civilizações rurais, predominou o corpo que advém do corpo comunitário. A Arte Clássica estabeleceu o corpo idealizado, que sendo produzido a partir da imagem perceptual, foi nivelado e acentuado para se aproximar da perfeição e também do divino. Mas esta aproximação ao divino não foi reproduzida no corpo da Idade Média. Aí o sujeito distanciou-se da sua carne, tornou-a numa representação do pecado e do mal, sendo que a representação do corpo enveredou pela conceptualização e simbolismo. O sujeito do Renascimento voltou a materializar-se através da carne, onde a pesquisa científica nos apresentou o corpo dissecado, onde se procurava o órgão da alma. O Período Barroco, contorceu o sujeito e fê-lo rodopiar em torno de si próprio no movimento contínuo e agitado do espírito Reformista, para seguidamente o estabilizar através do ressurgimento das referências perceptuais, nos corpos Neoclássicos e Românticos, que começam a enunciar o corpo-próprio. Aos poucos, a sua imagem vai ficando cada vez menos precisa e nítida, os instantes momentâneos do Impressionismo, mostram que o corpo se está a desmaterializar, sendo acentuado no Expressionismo, através das rupturas formais e cromáticas com que foi produzido. Finalmente, o corpo Modernista ausenta-se e racionaliza-se através de matematizações e da valorização do onírico e inconsciente. O sujeito que emerge depois da 2ª Guerra, é materializado através do referente do corpo-com-órgãos, exibindo a sua fisicalidade em manifestações do corpo grotesco e da sua abjecção. Aqui o corpo consciencializa-se através da geometria do seu sofrimento¹⁷³, presentificando-se na *Body Art*. Com a *Pop Art* e o advento de outros *média* artísticos, como o vídeo, o corpo opta por enunciar-se através do corpo-sem-órgãos, que persiste na Transvanguarda.

As diferentes anatomias atribuídas ao corpo, resultam de diferentes materializações e de diversas categorias a enunciar no sujeito. Em

¹⁷³ Consultar o capítulo “A consciencialização do corpo”

primeiro lugar, o desenho do corpo pode concretizar-se por: registo directo, esquematização, imitação (*mimesis*), metamorfose e enunciação. O desenho concretiza-se através da utilização de elementos gráficos, (como a linha e a mancha), ou de marcas e registo de gestos. No caso concreto do corpo, o desenho incide no retrato, na auto-representação, na figura-monstro, no corpo feminino e masculino e nas manifestações do corpo doente. Não será demais lembrar que a cada incidência correspondem as várias modalidades de reconhecimento: do corpo real, imaginado, idealizado e simbólico¹⁷⁴.

Querendo dar resposta a qual a máscara de que hoje o corpo se serve e qual a morfologia com que ele se apresenta, desenvolvemos um conjunto de pressupostos que nos colocam perante um corpo que se conforma a partir dos seus cinco indícios: grotesco, fragmento, invólucro, ausente e protésico.

O século XX apresentou o conjunto dos cinco indícios do corpo. Inicialmente, o Expressionismo apresentou-nos o corpo grotesco, que decorre da apresentação da figura-monstro. Esta configuração permanecerá na arte até à actualidade, incluindo a obra de artistas como Jean Dubuffet, as *Vénus* grotescas de Willem de Kooning, os corpos fantásticos de Kiki Smith e mesmo enunciando-se nas interpenetrações dos elementos arquitectónicos-orgânicos de Adriana Varejão. Este indício encontra-se associado a modalidades de representação onde a transfiguração, a deformação, a acentuação, a metamorfose e a experimentação prevalecem, como modos de apresentação de um sujeito enunciado através da sua fisicalidade, remetendo para a carne as mensagens a veicular sobre si próprio.

O corpo fragmento começa por surgir no Impressionismo, apresentando espectros do sujeito, arrastamentos da sua presença, como imagens difusas e instantes lumínicos. Estas concepções irão conduzir a que o corpo seja racionalizado e facetado geometricamente, para seguidamente se dispersar em pormenores por todo o espaço, no Cubismo, na colagem Dadaísta e na *Pop Art*. Aqui é produzido um corpo que se enuncia através da apresentação do pormenor, da partícula, da fracção, para nos colocar perante uma aglutinação de átomos, uma amalgama de pormenores, uma *mole* de emoções e de vivências.

O corpo invólucro faz-se representar através da presença da sua pele, como uma membrana permeável, que filtra as intercomunicações entre o seu exterior e interior. Aqui, começa a enunciar-se a corporeidade do sujeito, remetendo para as camadas que constituem a sua identidade, mostrando os vários níveis que compõem a alma, tornando evidente a ausência de fronteiras entre o corpo material e espiritual.

¹⁷⁴ LAMBERT, Maria de Fátima, *Antropologia e Estética do corpo – a iconografia da figura*. Lição no âmbito das provas públicas para Professora Coordenadora de “Estética e Educação”, Instituto Politécnico do Porto, 19 de Junho 2000, s/pág.

O corpo ausente é um não-corpo. Encontra-se omisso e apenas se enuncia através de operações lacunares. Esconde-se subtraindo-se no espaço do corpo, ou presentifica-se na sua sombra ou silhueta. Este indício mostra que o sujeito se desmaterializou e que a sua apresentação não se circunscreve na representação da fisicalidade. Este é um corpo imaterial mas que procura evidenciar-se através do espaço que o rodeia, recorrendo à apresentação da forma que o modela e configura.

Finalmente o corpo protésico, é extensível, amplia-se e amplia as suas potencialidades, através da hibridização de artefactos que incorpora. Este é o corpo do sujeito que se apropria de componentes tecnológicas fornecidas pela cultura e que utiliza estes prolongamentos para melhorar a sua performance, na elaboração das actividades quotidianas, mas também ao nível social, recorrendo a interfaces comunicacionais e representativos.

O que esteve sempre em causa no desenvolvimento deste trabalho, foi a forma como as identidades se constróem e se materializam através de conceitos que cada cultura produz sobre o sujeito.

Os corpos de hoje, não se satisfazem olhando-se nos espelhos: procuram múltiplos espelhamentos da sua imagem, espelhos que reflectam a sua imaterialidade. Procuram uma imagem virtual e onírica, ou seja, um redimensionamento da realidade, através de uma imagem especular que a acompanha.

Os corpos que a arte de hoje procura, são corpos que deixaram de olhar o mundo e passaram a ser olhados pelo mundo. São contaminados pela forma como o sujeito se vê e é visto.

Estes corpos inscrevem-se a partir dos mitos pessoais dos artistas que os desenvolvem. Remetendo para a sua história pessoal e as suas angústias, para os seus sonhos e pesadelos. Gostam de se reflectir através do espelhamento do artista. Não se trata da procura por um espelhamento narcisista, mas de um retrato cru e satírico do homem, manifestando as suas fragilidades, medos e sonhos.

Alguns artistas produzem corpos vividos e experienciados no seu corpo próprio. Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Paula Rego e Bill Viola, são exemplos deste grupo de artistas que opera no âmbito dos corpos vivificados a partir da sua história pessoal.

Por outro lado, Robert Gober, Rebecca Horn, Mona Hatoum e Adriana Varejão, configuram corpos que se enunciam através de apropriações. Eles produzem artefactos para o corpo anti-funcionais. Anunciando a crise epistemológica resultante da fusão entre o sujeito e o objecto, ou partindo de situações sociais, eles empreendem um caminho na direcção da penetração do artificial no humano.

Em todo o caso, o corpo actual está a ocultar-se, pelo menos a sua fisicalidade eclipsou-se. Este ocultamento do bio-corpo, encontra-se a favorecer o meta-corpo, aquele a que nos referimos como um não-corpo. A que simulacros podemos recorrer nesta altura, se o corpo se está a desmaterializar?

Parece-nos que o corpo está a sofrer uma artificialização e é por aí que optamos por construir o conceito de *anti-ergonomia*.

Aqui não propomos espelhamentos do sujeito, mas conceptualizações. O sujeito está a deixar de possuir imagem, está a ocultar-se nas incorporações que toma.

Por essa razão apresentamos antes os exemplos de corpos que a história da arte nos forneceu, os conceitos que se foram evidenciando, os indícios que se foram configurando, para finalmente apresentar as propostas que se configuram para o corpo actual.

O corpo actual afasta-se das representações estereotipadas do corpo, afasta-se das representações que a conjuntura actual promove (O corpo divulgado pelos *media*), e opta por estranhas figurações que deixam o espectador desconcertado.

Isto porque, o desenho do corpo deixou de recorrer a fisionomias, a antropomorfizações e a anatomizações. Perde de vista a sua matriz física¹⁷⁵. Apresenta-se desestruturado, virtualizado em figurações fantásticas, contrapondo-se ao corpo unificado, cuja fisionomia foi científica e antropologicamente aprovada, no academismo do séc.XIX. Deixou de ser representado através de uma figuração humana e incorpora-se em enunciações da sua presença. Conceptualizou-se num não-corpo. Por isso optamos por não o conotar com a *figura humana*, e chamar-lhe apenas desenho do corpo.

“Corpo, forma e *informe* são indissociáveis – trata-se de algo que a arte contemporânea tem procurado exaltar”.¹⁷⁶

Este corpo pressupõe-se afastado da morfologia da sua fisicalidade, por isso se diz *informe*. Assim, desprende-se da sua dimensão figural.

Mas, o corpo precisa de uma forma, precisamente por ser *informe*. Assim, “colou-se” à fisicalidade durante os tempos positivistas, agora desprende-se e liga-se à corporeidade, sendo presentificado em não-corpos.

É um corpo em queda ou ascensão?

Por um lado desfalece no corpo doloroso, pois percorre locais de perigo, por outro, volatiliza-se configurando locais habitados pela alma.

O corpo que propomos, vem de dentro, não se apresenta exteriorizado pelo sujeito, mas oculta-se no seu interior.

É tão válido como os outros que a história nos apresentou, porque continua a comportar identidades, erotismo e morte. Continua a conformar-se através dos conceitos formulados sobre o sujeito, materializa consciencializações do ser, propõe espelhamentos. A sua imagem é uma representação do modo como aparece inserido num contexto sócio-cultural, inscrevendo-se no seu mito pessoal.

¹⁷⁵ VIDAL, Carlos, *O corpo e a forma, dois conceitos, o mesmo tema (Cindy Sherman e Arnulf Rainer)*, Porto, Mimesis, 2003.p. 12

¹⁷⁶Idem, *ibidem* .p. 13

[O desenho do corpo] “reflecte a definição dominante, vigente, em cada momento, em cada capacitação sociocultural – correspondendo às tendências de mentalidade e predomínio dogmático e/ou mesmo, tautológico, dirige pois, em sentido *a posteriori*, manipula, contamina ou simplesmente influencia a exterioribilidade, a visibilidade do conceito em causa e em actividade.”¹⁷⁷

Através do desenho do corpo, o sujeito materializa a forma como consciencializou o seu corpo-próprio, cria uma morfologia para as suas identidades, molda-se como uma entidade *informe* e metamórfica. Aqui, os seus fragmentos (sedimentos) gastos pela erosão cultural, vão-se aglutinando numa só entidade, de modo a criar uma morfologia sempre em mutação.

Anti-ergonomias, pretende reflectir sobre os mais prementes meios de desenhar o corpo, apresentando um não-corpo extensível, cujas contaminações se encontram presentes na obra de diversos artistas da actualidade.

No desenvolvimento deste trabalho, o desenho funcionou como ponto de partida e ponto de chegada. Utilizou-se o conceito de desenho num sentido lato, que por vezes não se limitou a circunscrever no âmbito de *obra sobre papel*, mas que muitas vezes se alargou a outros *media*, funcionando quase como sinónimo de representação. Este alargamento do conceito de desenho a outros meios de representação, não foi propositado, mas acabou por funcionar como o único processo para apresentar alguns exemplos que desejávamos referir. Por isso, optamos por esta situação e ao apresentar alguns dos conceitos, indícios e propósitos de artistas que utilizaram a figuração, apresentação e representação do corpo e vimo-nos obrigadas a recorrer a exemplos de obras que não pertencem à categoria de desenho. Salientamos que por vezes estas imagens funcionam como uma tentativa de ilustração, no contexto do texto que se desenvolve e que houve sempre a intenção de optar por imagens de desenho para complementar os conceitos enunciados.

A este respeito, baseamo-nos no princípio de que o desenho se encontra na base de qualquer tipo de representação e materialização do corpo. Os diversos *media* que os artistas utilizam, têm como ponto de partida o desenho. Por outro lado, cada vez se torna mais difícil discutir fronteiras entre os diversos meios artísticos, pois as constantes interpenetrações entre diferentes processos, remetem essa discussão para segundo plano, em relação aos propósitos conceptuais que aqui se pretendia valorizar.

Não se pretende que este estudo se situe na área da antropologia do corpo, mas que seja tido como um trabalho de investigação artística, que a todo o momento remete para o desenho e para o seu contributo para o desenvolvimento epistemológico, assim como a

¹⁷⁷ LAMBERT, Maria de Fátima, *Antropologia e Estética do corpo – a iconografia da figura*. Lição no âmbito das provas públicas para Professora Coordenadora e “Estética e Educação”, Instituto Politécnico do Porto, 19 de Junho 2000, s/pág.

reciprocidade dessas contaminações. Pretende-se observar o desenho do corpo como uma área onde se inscrevem todas as conceptualizações sobre o sujeito. Daí a constante referencia a outras áreas do saber, que aqui funcionam como cenários, onde a operatividade do desenho se vai desenvolvendo.

Anti-ergonomias é um enunciado artístico que pretende ser aplicado através do desenho, dada a coincidência entre o pensar e o fazer que o desenho apresenta, que possibilita uma maior aproximação entre o referente do corpo e as suas conceptualizações.

8. Bibliografia

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Imagem da fotografia*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1995

ALMEIDA, Miguel Vale de (Org.), *Corpo Presente, Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*, Oeiras, Celta Editora, 1996

ALVES, Clara Ferreira, Fernando Calhau, *Passageiro Assediado*, Assírio & Alvim, Lisboa 2001

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995

ARISTÓTELES, *De Anima*, São Paulo, Edições 34, 2006

ARNHEIM, R., *La pensée Visuelle*, Flammarion, 1976

AUGÉ, Marc, *Não-lugares – Introdução à Antropologia da sobremodernidade*, Bertrand Editora, Venda Nova, 1994

BADINTER; Elisabeth, *XY, a identidade masculina*, Asa, Porto, 1996

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1991

BORDES, Juan, *História de las teorías de la Figura Humana. El dibujo, la anatomia, la proporcion, la fisiognomia*. Madrid, Cátedra Ed., 2003

BUSSAGLI, Marco, *El Cuerpo Humano, Anatomia y simbolismo*, Los Diccionários del Arte, Electa, Barcelona, 2006

BUTLER, Cornélia, *Afterimage: Drawing though process*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1999

CARRERE, Alberto e SABORIT, José, *Retórica de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 2000

CRUZ, Maria Teresa e MIRANDA, José Bragança de, *Critica das ligações na Era da Técnica*, Porto, 2001, Porto, 2001

DAMÁSIO, António R., *O Erro de Descartes, Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Mem Martins, Publicações Europa – América, 1995

DANTO, Arthur C. , *The body/ Body problem, Selected Essays*, The University of California Press, California, 1999

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Introdução: Rizoma*. Volume I, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DEXTER, Emma, *Vitamin D*, Phaidon, Londres, 2006

DRAAISMA, Douwe, *Las Metáforas de la Memoria – Una História de la Mente*, Alianza Editorial, Madrid, 1998

ECO, Umberto, *Sobre os espelhos e outros ensaios*, DIFEL, Lisboa, 1985

EWING, William A., *The Body – Photoworks of the Human Form*, Thames and Hudson, London, 1994

GALIMBERTI, Umberto, *Les raisons du Corps*, Grasset, Paris, 1998

GIL, José, *Metamorfoses do corpo*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1997

Gil, José, *Monstros*, Quetzal Editores, Lisboa, 1994

Gil, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2001

GIL, José, *A Imagem–Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, relógio D'Água Editores, Lisboa, 1996

GODFREY, Tony, *Drawing Today, Draughtsmen in the eighties*, Phaidon Universe, Oxford, New York, 1990

GOMBRICH, E. H - *The use of images. Studies in the social function of art and visual communication*. London, Phaidon Press, 1999

GOODMAN, Nelson, *Languages of Art*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1976

HALE, Robert Beverly e Coyle, Terence, *Anatomy Lessons from the Great Masters*, Watson-Guptill Publications, Nova Iorque, 1977

HAYLES, N., Katherine, *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics literature and informatics*, The University of Chicago press, Chicago, 1999

HEINICH, Nathalie, *Estados da mulher, identidade feminina na ficção ocidental*, Editorial Estampa, Lisboa, 1998

HOLANDA, Francisco, *Do tirar polo natural*. Lisboa, Livros Horizonte, 1984

HOLANDA, Francisco, *Da pintura Antiga*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984

HONNEF, Klaus, *Arte Contemporânea*, Colónia, Taschen, 1992

HUYGUE, R. *Sentido e Destino da Arte*, Edições 70, Lisboa, 1986

JANSON, H.W. *História da arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977

JIMENEZ, José, *Cuerpo y tiempo - La imagen de la metamorfosis*, Destino, Barcelona, 1994

KEMP, Martin & WALLACE, Marina, *Specular Bodys, The Art of the Human Body from Leonardo to Now*, London, University of California Press, 2000

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980

LE BRETON, David, *Antropologie du corps et modernité*, Puf, Presses Universitaires de France, Collection Quadrige, Paris, 2000

LIPOVETSKY, Gilles, *A era do vazio*, Lisboa, Relógio D'Água, 1989

LIPOVETSKY, Gilles, *O Império do efémero*, Lisboa, D. Quixote, 1989

LOOCK, Ulrich, *Obra de Arte sob fogo, inovações artísticas 1965/75*, Porto, Coleção de Arte Contemporânea, Fundação de Serralves, 2004

MACEDO, Ana Gabriela, *Género, Identidade e Desejo. Antologia crítica do Feminismo Contemporâneo*, Edições Cotovia, Lisboa, 2002

MANZINI, Ezio, *A matéria da invenção*, Lisboa, Centro Português de Design, 1993.

MARCOS, Maria Lucília e CASCAIS, António Fernando, *Corpo, Técnica, Subjectividades*, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 33, Junho de 2004

MASSERONI, Manfredo, *Ver pelo desenho*, Edições 70, Lisboa, 1996

MAUSS, Marcel, *Ensaio sobre as técnicas do Corpo*, São Paulo, Cosac Naify, 2003

MELO, Alexandre e CELANT, Germano, *Julião Sarmiento, Assírio e Alvim*, Lisboa, 1997

MELO, Alexandre, *Aventuras no mundo da Arte, Definições, conjunturas, autores, lugares*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003

MÈREDIEU, Florence de, *O desenho Infantil*, Cultrix, São Paulo, 1974

METZ, Cristian, *Além da analogia, a imagem*, In: *A Análise das Imagens: seleção de ensaios da revista 'Communications'*. Tradução: Luís Costa Lima e Priscila Vianna de Siqueira, São Paulo: Vargas, 1983

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964

MIRANDA, José Bragança de, "Real vs Virtual", *Revista de Comunicação e Linguagens*, Edições Cosmos, Lisboa, 1999

MOLDER, Maria Filoména, *Materias Sensíveis*, Relógio d'Água Lisboa 1999

MOLDER, Maria Filomena, *Semear na Neve*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999

MOLINA, Juan Jose Gomez (Coord.), *Las lecciones del dibujo*. Madrid, Ed. Catedra, 1995

MOLINA, Juan Jose Gomez (Coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid, Ed. Catedra, 1999

MONTMOLLIN, Maurice, *A Ergonomia*, Instituto Piaget, Lisboa, 1990

OWENS, Craig, *Beyond Recognition*, London, The University of California Press, 1994

OSTERWORD, Timan, *Pop Art*, Colonia, Taschen, 1991

PIAGET, Jean e INHELDER, B. *La representation de l'espace chez l'enfant*, PUF, 1948

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Vega, Lisboa, 1999

PICKSHAUS, Peter Moritz, *Georg Baselitz*, Benedikt Taschen, Dernegurg, 1990

RAMIRÉZ, Juan António, *Reflexos y reflexiones del medio especular* in Exit, Madrid, número 0, Olivares & Asociados, S.L., 2000

RIBEIRO, António Pinto, *Corpo a corpo – Possibilidades e limite da crítica*, Vega, Lisboa, 1997

RIBEIRO, António Pinto, *Dança temporariamente contemporânea*, Vega, Lisboa, 1994

RIBEIRO, António Pinto, *Por exemplo a cadeira – Ensaio sobre as artes do corpo*, Edições Cotovia, Lisboa, 1997

ROSE, Benice, LEYMARIE, Jean, MONNIER, Geneviève, *Le Dessin*, Edicions Skira, Genève, 1979

SCHMIDT, Ludwig, *Egon Schiele*, Padre Publishers, Kirchdorf-inn, 1990

SILVA, Paulo Cunha, *O Lugar do Corpo – Elementos para uma Cartografia Fractal*, Instituto Piaget, Lisboa, 1999

STREMMEL, Kerstin, *Realismo*, Madrid, Taschen, 2004

TOLNAY, Charles, *History and technique of old master drawings*. New York, Hacker Art Books, 1983

TUCHERMAN, Ieda, *Breve História do corpo e dos seus monstros*, Vega, Lisboa, 1999

WALTHER, Ingo F., RUHBERG, Karl, SCHNECKNBURGER, Manfred, HONNEF, Klaus e FRICKE, Christine, *Arte do Século XX*, Colónia, Taschen, 1999

WARR, Tracey e JONES, Amélia, *El cuerpo del artista*, Phaidon Press, New York, 2006

WILDE, Oscar, *O Retrato de Dorian Grey*, Relógio D`àgua Editores, Lisboa, 1998

VIDAL, Carlos, *Imagens sem disciplina, Meios da Arte nas Últimas Décadas*, Lisboa, Vendaal, 2002

VIDAL, Carlos, *O Corpo e a Forma: dois conceitos, o mesmo tema (Cindy Sherman/ Arnulf Rainer)*, Porto, Mimesis, 2003.

Catálogos:

A Aula de desenho, academias dos Séculos XIX e XX das Escolas de Belas Artes, Câmara Municipal de Almada, Almada Janeiro de 1989

A Experiência do lugar – Arte e Ciência, Porto2001, Porto, 2001

A Figura Humana na escultura Portuguesa do Séc. XX, Universidade do Porto, Fundação Gomes Teixeira e Faculdade de Belas Artes, 1998, ALMEIDA-MATOS, Lúcia (coord.) e SILVA, Raquel Henriques

Anatomias Contemporâneas – O corpo na Arte Portuguesa dos anos 90, Fundação de Oeiras, Oeiras, 1998

Coccido y crudo, Exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 14 de Decimbre de 1994 – 6 de Marzo de 1995, Madrid, Ministério de Cultura, 1994

Corpus, Visões do Corpo na Coleção Berardo, Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém, 10 de Outubro a 14 de Março de 2004, Lisboa

Corpus solus, Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo Juan Antonio Ramírez, La Biblioteca Azul nº18 cartoné, Ediciones Siruela, Madrid, 2003

Desenhos do Corpo, Fundação Calouste Gulbenkian e Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1995

Design em aberto, uma antologia, Centro Português do Design, Porto, Ministério da Industria e Energia, 1993

Drawing Now, Eight Propositions, HOPTMAN, Laura, MOMA, New York, 2003

Helena Almeida, Dramatis Persona: Variações e Fuga sobre um Corpo, Fundação de Serralves, Porto, 1995

Identity Alternaty, Figures of the Body 1895/1995 VENEZIA, 46ª Esposizione Internazionale d'Arte, Marsilio, 95

Imagens Médicas – Fragmentos de uma História, ALVES, Manuel Valente (Coord.), Porto Editora, Porto, 2001

Jean Dubuffet, Culturgest e Fundacion Dubuffet, Lisboa, 2000

Julião Sarmiento: As velocidades da pele, MELO, Alexandre (Coord.), Galeria Cómicos Editores, Lisboa, 1989

Mass and Emphathy: Antony Gormley, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004

Museu Del Prado, Catálogo de Dibujos, Dibujos Espanoles Siglo XVIII, SANCHEZ, Alfonso Pérez (Coord.), Museo Del Prado, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1977

Museu Nacional Reina Sofia, Colección Permanente, Madrid, Edicion y produccion: Edicines Aldeasa, 2003

O Rosto da Máscara, A auto-representação na Arte Portuguesa, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1994

Os Desenhos do Desenho, Novas perspectivas sobre o Ensino Artístico – Actas do Seminário organizado pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, com a colaboração da Escola Especializada de Ensino Artístico Soares dos Reis do Porto, Porto, 2001

Out of Action: between Perfomance and the object, Thames and Hudson, London, 1998

Rebecca Horn – Bodylandscapes: Desenhos, esculturas, instalações, 1964 - 2004, Fundação Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2004

Robert Gober, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1992

Sensation, Young British Artists from the Saatchi Collection, Londres, Thames and Hudson in Association with the Royal Academy of Arts, 1999

Vitamin D, New perspectives in drawing. London, Phaidon, 2005

Works bt Women Artists from the Logan Collection, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1999

Textos, artigos e teses:

ALMEIDA, Miguel Vale de, *O corpo na teoria Antropológica*, , Revista de Comunicação e linguagens, "Corpo, técnica e subjectividades, Lisboa, Junho de 2004 nº33

ALMEIDA, Paulo de Oliveira Freire, *Imagem Conceptual e Processo Criativo, O diagrama como instrumento e metáfora do projecto artístico*, Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Universidade do Minho, 2002

BABO; Maria Augusta, *Do Corpo Prótesico ao Corpo Híbrido*, Revista de Comunicação e linguagens, "Corpo, técnica e subjectividades, Lisboa, Junho de 2004 nº33

CASCAIS, António Fernando, *Entrar pelos olhos dentro, A cultura visual da medicina*, Revista de Comunicação e linguagens, Corpo, Técnica e Subjectividades, Lisboa, nº33, Junho de 2004

DEZOIS, Martin, *Cartografando o corpo com Medições*, Revista Comunicação e Linguagens, nº26 e 26, Edições Cósmos, Lisboa, 1999

LAMBERT, Maria de Fátima, *Antropologia e Estética do corpo – a iconografia da figura*. Lição no âmbito das provas públicas para Professora Coordenadora de "Estética e Educação", Instituto Politécnico do Porto, 19 de Junho 2000

LAMBERT, Maria de Fátima, "A consciencialização do corpo próprio – os auto-retratos: perspectiva antropológica", Colóquio: *O Corpo reflectido*, Associação de Professores de Filosofia, abril de 1997

LE BRETON, David, *O corpo enquanto acessório de presença: notas sobre a obsolescência do homem*, Revista de Comunicação e linguagens, "Corpo, técnica e subjectividades, Lisboa, Junho de 2004 nº33

NANCY, Jean-Luc, *Cinquenta e oito indícios sobre o corpo*, tradução de António Fernando Cascais, Revista Comunicação e Linguagens, Corpo, Técnica e Subjectividades, Lisboa, nº33, Junho de 2004

THUCHERMAN, Ieda, "Novas subjectividades: Conexões intempestivas", *Revista de Comunicação e Linguagens*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2002

THUCHERMAN, Ieda, *Fabricando corpos, : Ficção e tecnologia*, Revista de Comunicação e linguagens, "Corpo, técnica e subjectividades, Lisboa, Junho de 2004 nº33

VIEIRA, Joaquim Pinto, "Desenho e projecto", Comunicação no Mestrado de Desenho da Fac. Belas Artes da Universidade do Porto, Novembro de 2004

Webgrafia

Termo Desenho

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Desenho> dia 23/09/2006

Imagens Odilon Redon

http://www.art.com/asp/display_artist.asp/_/crd--1261/pg--8/Odilon_Redon.htm
Consulta 30/9/06

Termo Corporeidade

Wikipédia ,<http://pt.wikipedia.org/wiki/Corporeidade>, consulta em 10 de Agosto de 2006

Termo *mimesis*

<http://www.escolamobile.com.br/projetos/mimesis/default.htm>
consulta a 10/08/2006,

Imagens mencionadas

. www.sculpture.org consulta a 28/06/2006

Imagens Adriana Varejão

<http://www.lehmannmaupin.com/artists/adrianavarejao/>
Consulta 30/9/06

Termo prótese

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%B3tese>, consulta 26 de Setembro de 2006.

Imagens mencionadas

www.whitecube.com/html/artists/moh/moh_frset.html Consulta a 2 de Setembro de 2006

<http://tribes.tribe.net/photoaesthetics/photos/cf2e7b97-324b-45c8-9883-5a21cfa07ecb> consulta 2 de Setembro de 2006

<http://members.tripod.com/~Uminha/obraf.html>, consulta 26 de Setembro de 2006

FOULAULT, Michel, *De outros espaços*, 1984 e-zine, VECTOR, <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault>
Consulta 30/9/06

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%B3tese>, consulta 26 de Setembro de 2006

ITUCHERMAN, Ieda, Actas da conferência internacional sobre a cultura das redes, de 29 a 31 de Outubro de 2001, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa

<http://www.cecl.com.pt/icnc2001/index2.html>

Consulta 30/9/06

Termo : híbrido em

<http://pt.wikipedia.org/wiki/H%C3%ADbrido>, consulta 2 de Setembro de 2006

Termo Ergonomia

Wikipédia, <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ergonomia>, consulta 26 de Setembro de 2006

Manifesto Antropomfágico

<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>

Consulta 30/9/06

Imagens António Lopés Garcia

http://www.artcyclopedia.com/artists/lopez_garcia_antonio.html pag. 109

Consulta 30/9/06

9. Índice de ilustrações

- Sebastiano del Piombo, nu feminino (c.1485-1547) carvão sobre papel, 35x18 cm, Museu do Louvre, Paris
- Pieter Paul Rubens, "Retrato de Suzanne Fourment", 1625, carvão, pastel branco, sanguínea e aguada, 34x26 cm, Albertina Museum, Viena
- Giuseppe Penone, "Gesto vegetale con foglia" 1981, bronze, 150x60 cm, Galleria Chistian Stein
- P. Picasso, "Nu dans un fauteuil", 1972, caneta sobre papel
- Joseph Beuys, "Swan Woman", 1958, 29x20 cm, Colecção Privada
- Jim Dine, "The red glove" 1975-1976, Pastel, carvão e aguarela sobre papel, Colecção Paul Sternberg, Ilionois
- Richard Hambleton, *Sem título*, Tinta de água na parede, 1982, Cidade de Nova Iorque
- Sue Arowsmith, "9 acidentes", 1984, 9 painéis, carvão sobre papel, 100x80 cm cada, Colecção Privada
- Enzo Cucchi,, sem título, 1985, craion preto sobre papel, 10x6 cm, Colecção Privada
- Baselitz, "Kampmotive III", 1981, carvão sobre papel, 100x70 cm, Kunstmuseum, Die Offentliche Kunstsammlung, Basel
- Bruce Nauman, sem título, serigrafia, 81x82 cm, http://www.artcyclopedia.com/artists/nauman_bruce.html
- Avigdor Arikha, "auto-retrato gritando", grafite sobre papel, 76x56 cm, 1980; Colecção Privada
- Sigmar Polke, "Why can't I stop smoking", grafite sobre papel, 29 x21 cm; Colecção Privada
- David Hockney, "Celia in black slip", lápis de cor sobre papel, 50x65 cm, 1973; Colecção Privada
- Robert Longo, sem título, carvão e grafite sobre papel, 274x152 cm, Colecção Privada
- Dam Graham, *Body Press*, desenho preparatório de performance, 1970, tinta sobre papel
- Dam Graham, *Body Press*, 1970/72, dois filmes de 16 mm, cor, 20 min (cada)
- Rebecca Horn, "Unicórnio", 1970/72, filme de 16 mm, cor, som.
- Rebecca Horn, "Unicórnio", 1970/72, desenho preparatório de acto perfomativo, tinta sobre papel, Tate Gallery, London
- Tintoretto, estudo para estátua de Atlantis, carvão e pastel branco sobre papel azul, 26x18 cm, museum Boymans-van Beuningen, Roterdão
- Ticiano, "Jupiter et Io", carvão (pedra negra) sobre papel, 25x26 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge
- Kitaj, "Avó de 102 anos", 1983, carvão sobre papel, 19x14 cm, Colecção Privada
- Arnulf Rainer, "Buda", 1962, intervenção com caneta sobre impressão fotográfica;
- Frank Auerbach, "Head of J.Y. M." 1984, 77x58 cm, Colecção Privada
- Ives Klein, Antropometria sem titulo, 1960, pigmento seco em resina sintética em papel sobre tela, 194x127 cm, Colecção do Museu Ludwig, Colónia
- Janine Antony, *hapenning: Loving care*, Galeria Anthony D´Offay.
- Foto Leslie Haslam
- Andy Warhol, Sem título (Munch Madonna), 1985, lápis sobre papel, 80x59 cm, Colecção Privada
- Hendrick Goltzius, cópia do torso de Belvédère, sanguínea sobre papel, 25x16 cm, Teylers Museum, Haarlem
- Georges Seurat, cópia de Milon de Cretone de Puget, mina de chumbo sobre papel, 66x48 cm, Colecção Particular, Paris
- João Tinoco, 4 anos, 2004, "Figura humana", 25x25 cm, aguarela sobre papel

Vénus de willendorf, 25000 a 20000 a.c., pedra, alt. 12cm,
 Museu de História Natural, Viena

Paleta do Rei Narmer, de Hierakonpolis, 3000 a.c.; ardósia, alt. 64 cm, Museu Egípcio, Cairo

Painel-retrato, Hesy-ra, de Sácará, 2660 a.c.; madeira, alt. 114 cm, Museu Egípcio, Cairo

Estátuas do Templo de Abu, Tell Asmar, 2700 a 2500 a.c., mármore, alt. Da imagem mais alta, 76 cm, Museu do Iraque, Bagdade

Psiax, "*Hercules matando o leão de Nemeia*", 525 a.c.; pormenor de uma ânfora ática de figuras negras de Vulci, Museu Cívico, Brescia

"*Figura de jovem (Kouros)*", 600 a.c., mármore, alt. 186 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

"*Estátua de jovem*", (*O rapaz de Kritios*), 480 a.c.; mármore, Alt. 86 cm, Museu da Acrópole, Atenas

"*Doríforo*" (*o lanceiro*), cópia romana do original grego de 450-440 a.c., por Pólicleto, mármore Alt. 198 cm, Museu Nacional de Nápoles

"*Justiniano e o seu séquito*", 547 d.c., Mosáico de S. Vitale, Ravena;

"*Retrato de um médico*", de um tratado medieval, 1160, British Museum, Londres

Hubert e Van Eyck, *Retábulo do Cordeiro Místico*, pormenor, Madeira pintada, 3,44x4,39 m, Saint-Bavo, Gand;

Hieronymus Bosch, *O jardim das delícias*, pormenor, 1500; Museu do Prado, Madrid

Durer, *Adão e Eva*, 1504, gravura; Museum of Fine Arts de Boston

Andrea Mantegna, *S. Sebastião*, 1455-60, painel pintado, 68x28 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena

Michelangelo Buonarrotti, "*nu masculino com proporções indicadas*", sanguínea sobre papel, 28x18 cm, Royal Library, Windsor

Michelangelo Buonarrotti, estudo, desenho a pena e carvão, 37x18 cm, British Museum, Londres

Michelangelo Buonarrotti, "*Cristo levantado*", carvão sobre papel, 37x22 cm, The Royal Library, Windsor

Jacopo Pontormo, estudo a sanguínea sobre papel, 41x27 cm, Musée des Beux Arts de Lille

António Gonzalez Ruiz, "O tempo desvendando a verdade", sem data, carvão sobre papel; Museu do Prado, Madrid

António Gonzalez Ruiz, "jovem com lança", sem data, carvão sobre papel, Museu do Prado, Madrid

Toribio Alvarez, academia Varonil, sem data, carvão sobre papel, Museu do Prado, Madrid

Ingres, "Odalisca", 1814; pintura, 895x 162 cm, Museu do Louvre, Paris

Delacroix, "Odalisca", 1845-50, pintura sobre tela, 38x46 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge

Gericault, "A jangada do "Medusa", 1818-19 pintura, 490x700 cm, Museu do Louvre, Paris

Degas, "Depois do Banho", carvão sobre papel, 35x25 cm, Clark Art Institute, Williamstown

Odion Redon, "Cabneça fantástica", 1891, carvão sobre papel, 50x36 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Matisse, "*Nu na cadeira*", 1906, pincel e tinta da china sobre papel, 65x46 cm, Art Institute, Chicago

Matisse, Estudo para "*A dança*", 1910, carvão sobre papel, 48x65 cm Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble

Amadeo Modigliani, "*Anadiomena*", 1915, lápis sobre papel, 33x26 cm, Princeton University Art Museum

André Masson, "*Massacre*", 1933, Pena e tinta da china sobre papel, Colecção Particular

W. Kooning, , "Mulher II", 1952, pintura 150x109 cm, The Museum of Modern Art, Nova Iorque

Jean Dubuffet, pintura;
 Arnulf Rainer, *Sem título*, 1969-72, pastel de óleo e gravura sobre papel, 60x50 cm
 Coleção Privada
 Robert Gober, *Sem título*, 1988, carvão sobre papel, WAC
<http://www.walkerart.org/archive/B/A87309E5CA77C4186162.htm>
 Louise Bourgeois, "Femme Maison", sem data, pena sobre papel, 1947, University
 Art Museum, California
 Louise Bourgeois, *Sem título*, sem data, Pena sobre papel, University Art Museum,
 California
 Mary Carlson, "Toile Figures", 1990, nylon, 17x90x200 cm, Pamela Jo Rosenau
 Collection
 Louis Umgelter, "religioser wahnsinn", 1906, grafite e pastel sobre cartão,
 Rumpercht-Karls-Universitat, Heideberg
 Paula Rego, "Repugnance", 2001, grafite sobre papel, 42x29 cm, Coleção
 Particular
 Jean Dubuffet, "Le Tetafisyx (corps de dame)", 1950, 111x89 cm,
 Coleção Arnould Maremont, Illinois
 Baselitz, *Sem título*, 1986, carvão sobre papel, 100x70 cm Coleção Privada
 Willem de Kooning "Duas mulheres" 1052, 393x444 cm, coleção Particular
 Andy Warhol, "Liz", litografia, 1964, 21x21 in., Cleveland Museum of Art
 Bruce Nauman, "drawing for storage capsule for Henry Moore" 1966, pastel e
 acrílico sobre papel, 106x90 cm, Coleção Privada
 Nancy Spiro, "We are pro choice" colagem sobre papel, Coleção Particular
 Avis Newman, "Figure inornate V", 1984, carvão sobre papel 137x101 cm,
 Coleção Privada
 Alberto Giacometti, Estudo de "Diego", 1962, caneta e pena sobre papel, 21x15
 cm, Coleção Pierre & Maria Matisse
 Terry Fox, "levitation", 1970, Richmond Art Center, Paley/Levy Gallery, San
 Francisco
 J. Pollock, *Sem título*, 1951, tinta sobre papel, 63x98 cm, Coleção Particular,
 Nova Iorque
 André Breton, moldagem do rosto de Paul Eluard, Coleção privada
 Giuseppe Penone, "Sofio di fogli", 1979, Folhas, 30x250x250 cm, Coleção privada
 Pablo Picasso, estudo para "Les Demoiselles d'Avignon", 1907, carvão sobre papel,
 Offentliche Kunstsammlung Kupferstichkabinett
 Amadeu Modigliani, "Anadiomena", lápis sobre papel,
 Paula Rego, "Repugnance", 2001, grafite sobre papel, 42x29 cm, Coleção da
 artista
 Alberto Giacometti, Estudo de "Diego", 1962, caneta e pena sobre papel, 21x15
 cm, Coleção Pierre & Maria Matisse
 Bruce Nauman, "Studies for Holograms" 1970, 4 fotografias em papel polaroid,
 66x66 cm, Museum of Modern Art, Louisiana
 Bruce Nauman, "Mouths", 1967, caneta e aguada sobre papel, 48x69 cm, Joseph
 Helman Collection
 Marques Guimarães, Academia rapaz, sem data, carvão sobre papel, 47x61 cm,
 Coleção ESBAP
 Marques de Oliveira, Academia Homem, 1882, carvão sobre papel, 46x59 cm,
 Coleção ESBAP
 Acácio Lino, Academia nu feminino, 1904, carvão sobre papel, 47x63 cm, Coleção
 ESBAP
 Jacopo Tintoretto, "Anjo", estudo para o Julgamento Final, 28x22 cm, Carvão sobre
 papel, Ermitage, Leninegrado
 Goya, "Socorro", 1812-1823, carvão e aguada sobre papel, Museu de Prado, Madrid
 Frederico Barocci, Esboço, *primo pensiero*, Pena sobre papel, 117x166 cm
 Rijkmuseum, Amsterdam
 Sandro Botticelli, pentimento do desenho de "Minerva", depois de 1490, estudo
 para tapeçaria, carvão, pena e aguada 222x13, Galleria degli Uffizi, Florença

Louis Corinth, "Auto-retrato", 1910, carvão sobre papel
Maurice Quantin de La Tour, "Mademisselle Puvigné" Pastel, 32x24 cm, Musée Antoine Lécuyer, Sanit-Quentin
Toulouse-Lautrec, "Marcelle Lender", 1893, Sanguínea sobre papel, Coleção Mr. And Mrs. Paul Mellon
Rembrandt, "Auto-retrato", gravura,
Arnold Schonberg, "Auto-retrato", 1910, pintura sobre tela, 33x24 cm, The Schonberg Estate; "Auto-retrato", 1910, guacho sobre papel, 23x19 cm, The Schonberg Estate, "Auto-retrato", 1910, pintura sobre tela, 38x28 cm, Coleção Privada e "Auto-retrato", 1910, pintura sobre tela, 40x30 cm, The Schonberg Estate
Egon Schiele, "Auto-retrato com modelo nu ao espelho", 1910, grafite sobre papel, 44x30 cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna
Jim Dine, "The Skier", 1976, Carvão e pastel sobre papel, 115x80 cm, The Art Institute of Chicago
Francisco Goya, "Bobabilicon" (Los Provérbios nº4,, 1818, gravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque
Egon Schiele, "Female Nude on Coloured Blanket", 1911, grafite e aguarela sobre papel, 48x31 cm, Neue Galerie der Stand Graz
Hans Bellmer, "Unica", 1958, fotografia, 24x24 cm, Galerie André-Francois, Paris
António Lopés Garcia, "Homem Operado", 1969, carvão sobre papel
http://www.artcyclopedia.com/artists/lopez_garcia_antonio.html
"Mater dolorosa (Pietà), princípios do séc. XIV, madeira, alt. 88 cm, Provinzialmuseum, Bona
Giuseppe Arcimboldo, "Verão", 1573, óleo sobre tela, 76x64 cm, Museu do Louvre, Paris
Egon Schiele, "Auto-retrato com camisa vermelha", 1914, lápis e goacho sobre papel, 48x32 cm, Coleção Sammlung Hans Dichand, Viena
Paula Rego, "Rigoletto", 1982, aguada de tinta nanquim e aguarela, sobre papel, 21x14 cm, Coleção da artista
Georg Baselitz, sem título, 1986, carvão sobre papel, 100x70 cm, Coleção Privada Paula Rego, "Figura" do livro de esboços de 1953, carvão sobre papel, Coleção da artista
Adriana Varejão, "Ruina de Charque – Nova Capela, 2003, Madeira, poliuretano e óleo, 165x120x56, <http://www.lehmannmaupin.com/artists/adriana varejao>
Jean Dubuffet, "Le Tetafisyx (corps de dame)", 1950, pintura sobre tela, 111x89 cm, Coleção Arnold Maremont, Ilionois
Willem de Kooning, "Mulher II", 1952, pintura sobre tela, 150x109 cm, The Museum of Modern Art, Nova Iorque
Louise Bourgeois, fato para "A Banquet", 1978, latex, 132x96x12 cm, Foto de Anny de Decker
Oyvind Fahlstrom, "Rolette", Técnica mista sobre tela, 152x166, Museum Ludwig, Colónia
Jasper Johns, "Target with Plaster Coasts, 1955, Encaustica sobre tela com peças plásticas, 129x111x8 cm, Leo Castelli Gallery, Nova Iorque
Andy Worhol, "Marlin Monroe's Lips" 1962, diptico, técnica mista sobre tela, 210x205 cm cada, Smithsonian Institution, Nova Iorque
Antony Gormley, "Present time" 1986 a 89, Ferro forjado, 340x193x35 cm, National Galleries of Scotland
Fernando Calhau, sem título, 2000, grafite sobre papel, 15x10 cm, do catálogo da exposição Passageiro Assediado
Mary Carlson, "Rice paper", 1992, papel colado, 8x115x 150, Coleção da artista
Chuck Close, "Fanny", 1985, pintura a óleo com dedos sobre tela, 259x213 cm National Galery of Arts, Washington
Julião Sarmiento, "Noites Brancas", 1982, acrílico sobre papel, 192x195, Coleção Safira e Luis Serpa, Lisboa

António Lopés Garcia, "desenho com medidas", carvão e lápis sobre papel, Centro de Arte Reina Sofia

António Lopés Garcia, "desenho com medidas", carvão, lápis e colagem sobre papel, Centro de Arte Reina Sofia

António Lopés Garcia, "Backs (Men ando Woman)", 1964, óleo sobre tela, 42x63 inches, Meseum os Fine Arts, Boston

Michel Haas, "Figure", 1994, técnica mista sobre papel, 176x65 cm, Colecção do artista

Bruce Nauman, "Dannheisser"1997, tempera e grafite sobre papel

Antony Gormley, "Critical Mass", 1998, Ferro forjado, 60 unidades em tamanho natural, foto de José Manuel Costa Alves

Rui Chafes, "Vertígem V", 1998 a 90, Ferro, 88x70x25 cm, Colecção Julião Sarmiento, Sintra

Giuseppe Penone, "Sofio di Creta", 1978. Terra cotta, 158 x 75 x 79 cm. colecção privada

Marcel Duchamp, "With my tongue in my cheek", 1959, colagem, gesso, lápis e papel sobre madeira, 25x15x5 cm, foto para a revista *Life*

Mona Hatoum, "Eureka"1993, banheira, banha de porco e sabão, 56x66x66cm 2 76x178x63 cm, foto Fotoestudio Esholf

Mimmo Paladino, "Tango", 1983, pintura sobre tela, 143x143 cm, Colecção Particular

David Salle, "Chávena cor-de-rosa", Óleo e acrílico sobre tela, 183x145 cm, Galerie Bruno Bischofberger, Zurique

Antony Gormley, sem título, pigmento preto sobre papel, 77x111 cm, White Cube Gallery

António Lopés Garcia, "Mulher na banheira", 1971, carvão sobre papel, http://www.artcyclopedia.com/artists/lopez_garcia_antonio.html

Claudio Parmiggiani, "Autoritratto", 1979, fotografia sobre tela, 65x48 cm Remo Guidieri Collecton

António Lopés, "WEmilio", carvão sobre papel, Centro de Arte Reina Sofia

Hendrick Goltzius, cópia do torso de Belvedére, sanguinea, 25x16 cm Teylers Museum, Haarlem

Jackson Pollock, fotografia, 1950, East Hampton, fotografia no seu atelier; publicada pela revista *Life*

Marcel Duchamp, "A esposa", 1912, pintura csobre tela, 88x70 cm
The Philadelphia Museum of Art

Marcel Duchamp, Roda de Bicicleta de 1913 e Escorre-garrafas de 1914

Man Ray, "Fascinado", objecto de 1922

R. Hausmann, "Cabeça mecânica", 1919

Frida Kahalo, "Coluna Partida", 1944,
<http://members.tripod.com/~Uminha/obraf.html>

Stelarc, "The third hand", 1976 a 1980, foto, P. Stietmann

Cindy Sherman, Sem título nº131, 1983, Fotografia a cores, 88x42 cm, foto Cindy Sherman

Robert Gober, sem título, 1991, cera, madeira, algodão, couro e pelos, 23x41x114 cm do catálogo da exposição no Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

Rebecca Horn, "Cornucópia, sessão para dois peitos" 1970, tecido, dimensões variáveis, Tate Gallery

Patrícia Garrido, "Adão e Eva", 1995, materiais diversos, 15x25x25 cm, Colecção Pedro Lapa

Mona Hatoum, sem título, materiais diversos, dimensões variáveis www.whitecube.com/html/artists/moh/moh_frset.html Consulta 2 de Setembro de 2006

Paul Outerbridge, "woman with claws", 1937, fotografia
<http://tribes.tribe.net/photoaesthetics/photos/cf2e7b97-324b-45c8-9883-5a21cfa07ecb> Consulta 2 de Setembro de 2006

Le Courbusier, "Modulador", 1946

Três desenhos de instruções de utilização dos seguintes produtos: máquina de barbear, secador de cabelo e "pauzinhos" chineses, do catálogo da exposição "ler antes de usar" , comissariada por Andrew Howard no Silo, Espaço Cultural, Matosinhos

Robert Gober, sem título, (pia de esquina), 1983, diversos materiais, 30x42x42 cm, Coleção do artista

Mona Hatoum, sem título (cadeira de rodas), diversos materiais, Tate Gallery

Patrícia Garrido, "Meninas", 1995, materiais diversos, 16x30x15 cm, Coleção João Pinharanda

Man Ray, "Cadeau", 1921, materiais diversos, 17x10 cm, Museu de Israel, Jerusalem

Hans Bellmer, "Doll", 1934/35, Fotografia 29x19 cm, Metropolitan Museum, Nova Iorque

Cruzeiro Seixas, "Mão", 1960, caixa acrílica, com luva e aparos, 32x33x5 cm, Fundação Calouste Gulbenkian

Man Ray, "Indestructible object", 1923 materiais diversos e fotografia, 21x11x11 cm,

Tate Gallery

Mona Hatoum, "Incommunicado", 1993, diversos materiais, 126x57x93, Tate Gallery

Mona Hatoum, "cage-á-deux", 2002, diversos materiais, 201x315x199 cm, White cube

Cristina Ataíde, "gard-fou", 1996, Ferro, cera e gesso, 160x52x74 cm, Coleção da autora

Kiki Smith, sem título (club), 1992, bronze, 26x6x3,5 in., Coleção L. Nimoy

Adriana Varejão, "Linda da Lapa", 2004, alumínio, poliuretano e óleo, 400x170x120 cm, <http://www.lehmannmaupin.com/artists/adrianavarejao/>

Louise Bourgeois, "Circa", 1948, prata, 15x15 cm, Amy Wolf Fine Art

Barbara Kruger, "The mit press", 1992, fotografia, Museum of Contemporary Photography, Los Angeles

Fernando Calhau, sem título, 2000, grafite sobre papel, 15x10 cm, imagem proveniente do catálogo da exposição Passageiro assediado

Vito Acconci, "Trademarks", 1970, fotografia documental da performance, Nova Iorque

Rebecca Horn, sem título, 1968, grafite sobre papel de arquitectura, 53x32 cm, Coleção Particular

Rebecca Horn, sem título, 1968-69, grafite sobre papel, 29x21 cm, Coleção Particular

Rebecca Horn, sem título (corpo de borboleta), 1967, grafite e lápis de cor sobre papel, 61x43 cm, Coleção Particular

Rebecca Horn, sem título, 1968, grafite sobre papel, 61x43 cm, Coleção Particular

Rebecca Horn, "Arm-extensionen", 1970, tecido, dimensões variáveis

Robert Gober, 1989, Sem Título, 1989, tinta e aplicação de ralos na parede, instalação na Paula Cooper Gallery, Nova Iorque

Mona Hatoum, "Marble Slicer", 2002, mármore e outros materiais, 102x92x115 cm, Alexander and Bonin Gallery, <http://www.artnet.com/artist/686275/mona-hatoum.html>

Adriana Varejão, Folds 2, 2003, madeira, alumínio, poliuretano e óleo, 140x130x40 cm, <http://www.lehmannmaupin.com/artists/adrianavarejao/>

Nota: a referência das dimensões relativas a cada ilustração foi arredondada a centímetros.

Benedita Carvalho Kendall
Outubro de 2006