

3. Abordagens teóricas ao estudo do corpo na arte

3.1. A representação do corpo enquanto objecto artístico

Nos anos 50 do século XX, o compositor John Cage (1912-1992) foi um dos grandes impulsionadores, dominantes para a época, dando a conhecer aos artistas a convergência de várias formas de arte, explorando áreas como a música (criando as leis do acaso na música). Segundo Jean-Louis Pradel, “John Cage procura fazer uma arte que não seja diferente da vida, mas uma acção da vida” (1992: 39). No entanto, Christiane Fricke considera que:

O tratamento dado por Cage ao som pôs fim a um grande número de tabus. No entanto, ele nunca foi destrutivo. Pelo contrário, o trabalho de Cage visava a integração. Ele não separou o sentido auditivo dos outros sentidos. [...] Assim as suas apresentações assumiram o carácter de eventos teatrais multi-sensoriais. (2005: 582-583)

As artes de acção, que mais tarde foram apelidadas como Happenings e práticas *avant-garde*, opunham-se à arte modernista. Vindas ambas de uma atmosfera musical vanguardista, esta forma de arte apelava à participação e intervenção do espectador na obra ou acção. Era uma forma de este fugir à passividade a que por vezes estava sujeito, tornando-o mais desperto em relação às provocações do artista e ao quotidiano que o rodeava.

Jean-Louis Pradel fomenta a sua opinião acerca do Happening, afirmando que:

esta arte da performance mistura num mesmo tempo e num mesmo espaço as mais diversas formas de expressão. A improvisação rivaliza com o efémero para simultaneamente subverter as categorias estéticas e as tradicionais hierarquias culturais. (1992: 39)

O grupo Fluxus, cuja actividade englobou artistas da Ásia, de toda a Europa e Estados Unidos, distinguiu-se pela atitude liberal dos mesmos nas suas performances. Yoko Ono participou nestes eventos, quer em Nova Iorque, quer no seu país de origem, o Japão. Paul Wood enuncia que:

As mesmas iam das pinturas educativas, passando por vocalizações em eventos de *concret music* e *performances*. Algumas delas, nas quais recorre ao próprio corpo e à evocação de relações de poder homem/mulher de uma contundência extrema, prefiguram mais tarde uma obra declaradamente feminina. (2002: 22)

Em *Cut Piece*, Yoko Ono está ajoelhada no palco, com o objectivo de que cada espectador possa cortar, com o auxílio de uma tesoura, o seu vestuário.



Fig. 23 – Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964. Fotografia de uma performance em Quioto.

O espírito do Fluxus, é descrito por Paul Wood como: “um misto de crítica contundente e de excentricidade” (2002: 23), que serviu de alento à Arte Conceptual, à Performance e ao Vídeo.

Allan Kaprow (1927-2006) foi discípulo de Cage e criador do Happening, introduzindo na sua obra, o conceito do seu mestre de “experiências ao vivo e de percepção” (Fricke, 2005: 583). No entanto, Kaprow definiu-o como um evento que só ocorre uma vez, com uma estrutura flexível, aberta ao imprevisto e a intervenções inesperadas. Em *Depósito*, o artista, ao armazenar uma quantidade excessiva de pneus, dispõe-os num espaço concebido para esta instalação. O público poderá explorá-los ou então manter-se apenas como mero espectador.



Fig. 24 – Allan Kaprow, *Depósito*, 1961.

Jean-Louis Pradel, caracterizava os espectáculos do Happening como sendo “bastante aleatórios. Contra a distinção interior/ exterior, são acções efectuadas nas ruas que constituem o cenário onde actores e espectadores são convidados a trocar de papéis, numa tentativa de derrubar todos os tabus” (1992: 39).

Por outro lado, na Body Art o artista utiliza o próprio corpo como matéria de experimentação, surgindo em decurso do Happening.

Por conseguinte, o período entre os anos 60 e 70, do século XX foi uma altura em que artistas/performers convertiam a superfície do corpo, transformando-o num suporte para produzirem uma série de actividades pictóricas radicais. Para esse efeito, recorriam a meios como a fotografia e o vídeo, colocando “no palco” novos ambientes e experiências de forma a despertar no público sensações. Nesse sentido, fazemos referência às obras de artistas que elegeram o corpo, como local para a criação artística.

O espólio deixado pelo artista francês Yves Klein foi muito relevante no que diz respeito à temática do corpo, aqui mencionada. Conhecido por “abolir” a utilização de pincéis, usar pigmentos puros e encenar performances de arte corporal, onde os modelos prensavam os corpos nus na superfície da obra de arte, Klein fez com que o próprio corpo pintasse a tela, deixando um registo ou marca, como se estivéssemos a observar uma pintura rupestre.

Na performance *Anthropométries de l'Époque Bleue* realizada a 9 de Março de 1960, na Galeria Internacional de Arte Contemporânea em Paris, o ambiente criado foi descrito por Juan António Ramírez como:

Un tanto tradicional, se avenía bien a las intenciones del artista, que acudió vestido con un smoking negro, tal como lo habría hecho cualquier director en un típico concierto de música clásica. A una señal suya, en efecto, una orquesta de veinte músicos comenzó a interpretar su Sinfonía monocroma (una única nota ininterrumpida durante veinte minutos) ante un selecto público vestido de etiqueta. (2003: 125)

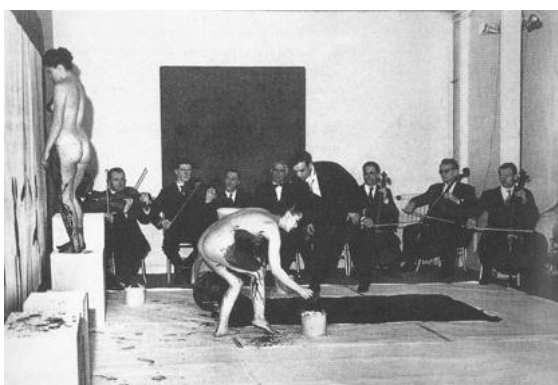


Fig. 25 – Yves Klein, *Anthropométries de l'Époque Bleue* (Paris, 9 de Março de 1960).

Klein criou performances que tentavam capturar o espírito do artista como uma força energética da sociedade, explorando todas as formas e materiais em busca da imaterialidade.

Já o trabalho da artista americana Carolee Schneemann (1939) centrou-se em torno do corpo e da sua posição como sujeito feminino do mundo. Schneemann começou a sua carreira como pintora, em inícios dos anos 60, combinando vários

estilos artísticos como a fotografia, a performance, o vídeo e a instalação. Uta Grosenick descreve a sua obra pelo “uso provocador do seu próprio corpo e as mudanças bruscas de meio” (2005: 294).

Na performance *Eye Body (Thirty-Six Transformative Actions for Camera)*, realizada em 1963, o estúdio é convertido num palco repleto de telas, espelhos, cordas, cola, plástico, peles, penas e cobras. Sendo o corpo da artista o suporte da obra, o elemento “sujeito à sua ‘vontade criativa feminina’” (Grosenick, 2005: 299).



Fig. 26 – Carolee Schneemann, *Eye Body (Thirty-Six Transformative Actions for Camera)*, 1963.

Outra artista cuja obra se centrou também nas questões do corpo, utilizando-o como um espaço de experimentação artística, foi Ana Mendieta. Nascida em Havana, em 1948, morre em 1985, ao cair da janela do seu apartamento em Nova Iorque. Com uma infância bastante inquietante, aos 12 anos foi separada da sua família, ficando a viver em orfanatos e instituições nos EUA. Esta artista, vítima de maus tratos, abusos e humilhações, transpôs toda essa violência e sofrimento para as suas obras.

Mendieta apelidou a sua obra como *Earth Body* (onde existe uma conexão/relação entre a terra e o corpo); uma mistura da *Land Art* com a *Body Art*.

A artista evidencia a percepção da paisagem e da natureza como ambiente da realidade artística. Segundo comenta Guy Brett, comissário das suas exposições, acerca da definição dada à sua obra: “em Mendieta, o contexto é essencialmente o do ser individual em fusão com a natureza” (2005: 35).

Tendo a natureza como único testemunho participativo e presente na sua obra, Mendieta procede a registos fotográficos e de vídeo das performances, como forma de as documentar, criando um grau de distanciamento do observador/espectador em relação à obra.

Foi através dos seus colegas do curso de Intermédia, na Universidade de Iowa, que Mendieta, no início dos anos 70, começou a participar activamente no movimento da arte feminista, que se vivia intensamente nos EUA nessa época.



Fig. 27 – Ana Mendieta, *Untitled (Rape Scene)*, 1973.

Ao ler um artigo sobre o assassinato de um colega universitário, Ana Mendieta criou duas versões para *Rape Scenes* (1973), uma realizada num ambiente interior (dentro do seu apartamento) e outra no exterior. A primeira ilustrava a artista numa certa divisão da sua casa, iluminada unicamente por um ponto de luz que estava sobre uma mesa. Os colegas e professores, sem serem avisados, dão de caras com o corpo da artista inclinado, quase deitado sobre a mesa. Estava amarrada, despida da cintura para baixo, com as pernas manchadas de sangue e sujidade. Nesta performance, estão presentes algumas das características marcantes nas obras de Mendieta: a de apresentar de forma intensa e ousada, tornando evidente todos os pormenores na acção e o facto de demonstrar um despojamento do corpo.



Fig. 28 – Ana Mendieta, *Untitled (Rape Scene)*, 1973.

No final dos anos 70, realizou uma série que denominou *Siluetas*, utilizando o seu corpo como suporte de “impressão”, onde a sua forma ou contorno aparecem delineados, servindo de suporte aos elementos da natureza. O objectivo de Mendieta é intervir sobre o meio natural, proporcionando a esse corpo a inserção num ciclo da natureza, do processo de transformação material: “para ser, de novo, consumido,

derretido, levado pela água, desfeito pelos elementos do seu entorno” (Brett, 2005: 25).



Fig. 29 – Ana Mendieta, *Untitled (Silueta Series)*, 1980.

A artista considerava que *Siluetas* era uma série infinita, sendo ela própria quem fabricava os materiais, acrescentando na obra tinta, açúcar e pólvora, que queimava. Cada um ficava gravado na superfície, funcionando como rasto, marca ou vestígio do seu corpo sendo mais tarde essas silhuetas absorvidas pela terra.



Fig. 30 – Ana Mendieta, *Untitled (Silueta Series)*, 1977.

Um dos aspectos mais admiráveis é a conotação efémera e profana desta obra. O fogo, é também um elemento bastante significativo para a compreensão da mesma, pois remonta à primitividade, sendo considerado um ritual sagrado.

Como último exemplo de artistas, cuja obra também contribuiu para o desenvolvimento de uma nova visão do corpo na arte, referimos os ingleses Gilbert (1943) & George (1942). Conheceram-se na St. Martin's School of Art, em Londres, e desde então funcionam como um duo. O seu primeiro trabalho, em 1968, foi uma performance (onde eles se apresentavam, a si próprios como sendo “esculturas vivas”, passando rapidamente para outras linguagens como o vídeo, a fotografia, a pintura e o desenho.



Fig. 31 – Gilbert & George, *Sob os Arcos*, 1970.

A partir dos anos 80, a fotografia passou a ser a técnica dominante nas suas obras, criando painéis de grandes dimensões, a preto e branco e a cores. Estes obedeciam a uma estrutura uniforme, em forma de grelha, onde a cor começava a ter cada vez maior importância.

As auto-representações (quase sempre a nu) de Gilbert & George, concebidas a partir de 1990, centravam-se na vida urbana, em certos medos e doenças (exemplo da sida) associados à sociedade moderna. Representavam situações complexas do quotidiano, sem qualquer pudor, tratadas de forma irónica e humorística, uma crítica intensa à sociedade e aos seus tabus. Para a concepção dos seus trabalhos, integravam nas composições elementos produzidas pelo corpo, isto é, “fluidos corporais” como a urina, sangue, saliva, lágrimas e esperma.

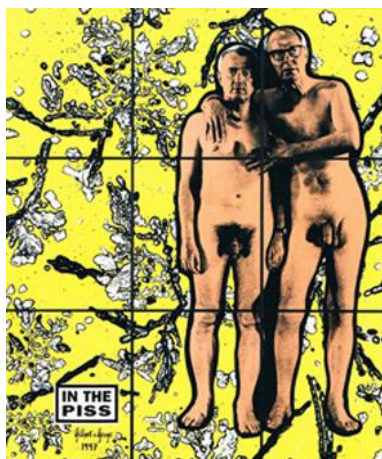


Fig. 32 – Gilbert & George, *In the Piss*, 1997.

Na obra *In the Piss*, realizada em 1997, Gilbert & George fazem referência a esses elementos, representando imagens de excrementos vistas ao microscópio e utilizam-nos como fundo da própria pintura criando uma composição entre eles. Dela

fazem parte também uma série de painéis de grandes dimensões e a cores, intitulados *New Testamental Pictures*.

Todo o trabalho de Gilbert & George foca a relação do corpo (na maioria dos casos do próprio corpo) como objecto artístico, usando-o como suporte de e para a criação. É através da sua utilização directa, que vai deixar uma marca, um indício ou prova da presença do artista.

Neste contexto, o trabalho prático desenvolvido para esta dissertação, procura criar um paralelo com este tema, partindo de imagens de uma forma de representação do corpo humano apresentadas na totalidade ou em fragmentos. É a partir dessas imagens que são elaboradas composições (utilizando para isso a recorrência a técnicas de impressão, tais como a gravura e a serigrafia) com sobreposições de desenhos de máquinas, cujo objectivo é a relação intrínseca do corpo com a máquina.

3.2 O corpo transformado e fragmentado

O século XX caracterizou-se por ser um período em que o homem foi exposto a duas Guerras Mundiais, havendo necessidade de produzir armamento, explosivos e bombas. Desta forma, houve um despertar de consciência para os acidentes, impulsionados por este ambiente de violência e guerra. Por outro lado, ao vivenciar esses desastres de perto, o homem começou a lidar com o corpo fragmentado, mutilado e com próteses, devido aos acidentes provocados pela guerra.

Por conseguinte, os artistas que citámos representavam nas suas obras um corpo transformado e fragmentado, com uma mistura de características físicas que oscilam entre o humano, o manequim, o boneco e o robô.

Os artistas contemporâneos, ao considerarem que a figuração do corpo remetia para uma representação ambígua do corpo, isto é, que não identifica com exactidão a sua sexualidade, se é que tal existe, começaram a assemelhá-lo ou até mesmo a substituí-lo pela figura do manequim (é o caso de Chirico e Man Ray) ou do boneco/a (como exemplo, a obra de Hans Bellmer e Cindy Sherman).

Paul Ardenne, definiu o manequim como uma

Figura de raiz antropomórfica que, además de abundar en alusiones contradictorias, supone la forma que adopta la apariencia del cuerpo sin necesidad de poseer su prestancia, que simula lo vivo sin que por ello posea sus características, en definitiva, que encarna lo humano al mismo tiempo que lo deja en anonimato. (2004: 270)

Giorgio de Chirico (1880-1978), pintor metafísico, foi considerado o precursor do Surrealismo, por introduzir, nas suas pinturas, elementos e figuras fantasmáticas. Na obra que realizou, usa conceitos como o mistério e o sonho, construindo cenários onde os espaços vazios, sombras, perspectivas inesperadas e as justaposições estão presentes, dando uma ideia de alteração da realidade.

As suas composições eram complexas, os cenários remetiam para a época clássica da arte italiana, encontrando nos seus interiores um variadíssimo conjunto de objectos e elementos: fragmentos de esculturas greco-romanas, monumentos arquitectónicos, arcadas, figuras geométricas, instrumentos científicos, luvas de borracha, manequins de alfaiate anónimos (denominados pelo artista como *manichini*), feitos de cabedal e madeira.

De Chirico construiu nas suas pinturas espaços vazios e misteriosos, ligados ao mundo onírico e do sonho, onde o sentimento dominante era a melancolia, a solidão e o silêncio. A obra *Heitor e Andrómaca*, de 1917, foi escolhida como representante desta temática, em que o corpo é retratado sobre a aparência de um manequim. Esta pintura caracteriza-se por ter dois corpos de manequins, meio

homem, robô ou estátua, um corpo que sofreu uma transformação. São manequins sem rosto delineado sendo as suas vestes, clássicas, adornadas com figuras geométricas.



Fig. 33 – Giorgio de Chirico, *Heitor e Andrômaca*, 1917.

Em *Heitor e Andrômaca*, De Chirico concebe uma realidade fantástica, metafísica, cuja ambiência enigmática e misteriosa questiona o observador acerca da estranheza da representação humana. Transfigura um corpo “pós-humano”, cuja aparência é a de um corpo que sofreu uma mutação, adquirindo características humanas e de robôs (ou máquinas).

No subcapítulo 3.5, será abordada esta temática, muito usada pelos artistas contemporâneos e fundamental para a compreensão da sociedade moderna, pois com a industrialização a máquina passou a fazer parte do dia-a-dia do homem, criando inclusive uma relação de dependência entre ambos.

Com uma abordagem feita à temática do corpo semelhante ao de um robô, destacamos o exemplo da obra do pintor dadaísta, Man Ray (1890-1976), *O Cabide*, realizada em 1920.

Além de ter sido um artista com notáveis capacidades de observação e composição, Man Ray desenvolveu um grande trabalho de laboratório, aprofundando e desenvolvendo técnicas fotográficas como a solarização/efeito *Sabatier*, os fotogramas, a exposição múltipla e diversas técnicas originais de sensibilização e impressão fotográficas.

O Cabide é uma fotografia de uma colagem escultural, onde o corpo feminino da modelo, se une à parte superior de um boneco, sustentado por uma haste vertical de metal, o tal cabide. Intencionalmente, e com o objectivo de fazer com que o espectador perca a noção espacial, o artista utiliza um fundo preto como cenário, recriando a imagem de um corpo mórfico, uma mistura entre o humano e o boneco.



Fig. 34 – Man Ray, *O Cabide*, 1920.

Obtendo assim, uma nova criatura, que Dietmar Elger define como

Uma íntima fusão entre o corpo feminino e a construção tipo boneco. Ambos se unem para formar um novo ser. (...) O híbrido de ser humano e máquina estava na moda na década de 1920, quando o homem moderno era o que estava a dar e toda a gente acreditava no progresso, e estava presente de uma forma ou de outra, em todos os géneros artísticos. (2005: 86)

O Surrealismo foi um movimento fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, que enfatizava o papel do inconsciente na actividade criativa.

Os valores predominantes nas mentes artísticas dos criadores deste movimento eram a liberdade e a irracionalidade, criando obras em que utilizavam o sonho, a metáfora, o inverosímil e o insólito, que, no seu entender, contribuía para a elevação do espírito, separando-o da matéria.

Um dos pintores mais significativos deste período foi Salvador Dalí (1904-1989). Segundo Karl Ruhrberg, a sua pintura “amplificou os elementos absurdos e fez da insanidade um princípio. [...] para transmitir um conteúdo de natureza monstruosa, perversa, utilizou o pormenor desenhado de maneira perfeitamente realista” (2005: 143).

Apesar das semelhanças e influência de Giorgio de Chirico, as pinturas de Dalí são originais, povoadas por alegorias metafísicas e sexuais, inseridas num mundo onírico. As suas obras são uma combinação de imagens bizarras e oníricas de extrema qualidade plástica.

Na monografia consagrada à obra de Dalí, os seus autores, Robert Descharnes e Gilles Néret, que, para além de serem considerados peritos da obra deste artista, ainda acompanharam de perto todo o percurso do pintor, declararam que Dalí usava a técnica das “fotografias de trompe-l’œil”, de forma magnífica e com grande mestria “utiliza esta precisão da fotografia pintada à mão para transcrever imagens de sonhos, representação que será uma das suas constantes e cujos

primeiros efeitos podem ser considerados como um prefácio aos seus quadros surrealistas” (2008: 139).

Salvador Dalí utilizava nas suas obras uma linguagem própria, expressando conceitos como o espaço-tempo e a dilatação do tempo.

Em *Cenicitas* “Dalí reuniu os elementos mais significativos das “fibras mais dolorosas das suas fisiologias”. Os fantasmas representados e repertoriados vão desde as lembranças fetiches até às premonições (a cabeça derrubada seria a de Lorca), aos simulacros e às alucinações” (Descharnes & Néret, 2008: 139).

Esta pintura é um exemplo de originalidade das invenções pictóricas do artista, e da exploração intensiva do simbolismo no seu trabalho, predominando as representações do corpo humano fragmentado e dilacerado.

No entanto, Descharnes e Néret fazem alusão a uma lista de elementos, criada pelo artista, que compunham esta pintura e cujo significado remetia para

Cabeça cortada: melancolia física devido ao “tempo-espaço”.
Cabeça anatómica: a realidade corrosiva. Polegar: coisa perturbante e rara.
Formas ambivalentes: a intervenção do desejo. Moscas: quota-parte da acção que Deus utiliza para indicar aos homens o caminho de uma das leis mais escondidas do Universo. Sangue: fixação independente do devir.
Viola/jogo do diabo/figura geométrica: volumes espacializados representando as recordações pré-natais e a infância mística. (2008: 141)



Fig. 35 – Salvador dalí, *Pequenas Cinzas (Cenicitas ou Forças Estivais)*, 1927-1928.

O estilo peculiar e pormenorizado que encontramos em algumas das obras de Salvador Dalí e todas as suas convicções artísticas, fez e faz dele um marco incontornável da história artística mundial.

Por outro lado, no início dos anos 1930, Hans Bellmer (1902-1975), fotógrafo, escultor surrealista alemão, construiu várias bonecas, com a ajuda do seu irmão, como forma de protesto contra o regime nazi do Estado alemão.

Essas bonecas simbolizavam o culto do corpo, sendo uma expressão de erotismo. As suas partes articuladas podiam ser desmembradas e reagrupadas em qualquer postura erótica ou masoquista. Posteriormente, o artista fotografava-as em

cenários grotescos e sinistros, reagrupando-as em diferentes posturas e posições (pouco tradicionais).

Essas imagens tinham uma conotação sexualizada do corpo feminino, onde a boneca era um símbolo erótico, masoquista, funcionando como um objecto de fetiche, cujo sadismo atraiu os surrealistas.

A esse respeito, Paul Ardenne enuncia que

Para este artista, la muñeca, más que un cuerpo, és una ocasión; ocasión de ajustar cuentas con una figurilla cuya anatomia va a ser objecto de todo tipo de atentados: cabeza o miembros arrancados, implantes aberrantes, [...] destaque provocativo, [...] poses obscenas evocando la concupiscência, la violación... (2004: 272-273)



Fig. 36 – Hans Bellmer, *Sem Título*, 1937.

A mesma conotação sexualizada dada ao corpo feminino, presente no trabalho de Bellmer, acontece com a obra da artista americana Cindy Sherman (1954) que cria um espaço cénico para um amontoado de bonecos, manequins, próteses e máscaras, de forma irónica e imaginativa.

Desta forma, o espectador é confrontado com imagens chocantes e perturbadoras, onde o sexual se revela oco e obsceno.

Deste modo, Sherman abre caminho para o inumano, o incómodo, o dejecto, o terrível, o inquietante, o perturbador e o grotesco. Exemplo disso são as bonecas mutiladas em *Untitled #261* e *Untitled #263*, que mostram o sexual com horror, dor e aniquilação.

A obra de Cindy Sherman é marcada pela ideologia contemporânea da corporalidade. A imagem corporal deixa de ser um atributo de existência para se impor como personagem independente e autónoma. Uta Grosenick insere os seus trabalhos num contexto onde

A materialização do eu era o que interessava, servindo o corpo para garantir uma essência feminina autêntica. [...] Mas também pela sua forma de vida ou pelo prazer que tinha – como disse em entrevistas – em vestir-se elegantemente e em fazer uso do disfarce. (2005: 300)

Sherman utiliza a imagem do seu próprio corpo como pano de fundo, veículo de comunicação para produzir encenações, pondo em evidência a ideia da fragmentação da identidade. As imagens por ela criadas estão em constante transformação, denunciando uma certa ambiguidade. Nas suas representações e encenações, utiliza elementos como próteses, manequins, bonecos articulados e outros acessórios, que em vez de darem um certo destaque e realce ao corpo, só o deformam e desfiguravam ainda mais.

Exemplo disso é *Sex Pictures* (1992), em que Sherman elabora uma série de fotografias nos quais a temática sexual é implícita. Estas obras são criadas com manequins de látex, onde a artista joga apenas com fragmentos desses corpos, conseguindo utilizá-los em diversas poses, mostrando (em separado, juntos ou confundidos) os órgãos sexuais do homem e da mulher. Em *Untitled #261*, a artista ao sobrepor certos fragmentos do corpo e misturando os membros sexuais, em diferentes posições, demonstra ao espectador como é fácil criar ilusão na imagem.



Fig. 37 – Cindy Sherman, *Untitled #261*, 1992.

Conforme afirma Juan António Ramírez:

Cindy Sherman hace homúnculos, ensamblajes de piezas humanas dispares para producir monstruos con sexo. [...] Estos seres tienen púbis intercambiables (con órganos sexuales femeninos o masculinos), y lo mismo puede decirse de los pechos femeninos, las cabezas, brazos y pies. Sherman es como otra perversa doctora Frankenstein que materializa sobre soporte fotosensible oscuras fantasías y temores inquietantes. (2003: 240-241)

Na obra *Untitled #263* (1992), a artista cria um duplo corpo fragmentado e metamorfoseado (reduzido apenas à pélvis), onde a parte inferior da imagem corresponde aos genitais da mulher e a superior ao do homem. É-nos demonstrado, mais uma vez, o fascínio que Sherman tem pela representação de criaturas ou seres híbridos, onde os seus sexos se confundem e os seus rostos estão em constante mutação.



Fig. 38 – Cindy Sherman, *Untitled #263*, 1992.

Nas suas produções fotográficas encena uma certa artificialidade, através da utilização de colorações exageradas, deixando sempre à vista do espectador as linhas que fazem a junção das partes artificiais do corpo. Desta forma, cria uma atmosfera constante de paródia, onde o clima de terror e horror é perturbante, demonstrado na expressão facial destas figuras.

Outra artista que também explora tão intimamente o corpo humano é Kiki Smith (1954). Ao tornar este tema a questão recorrente do seu trabalho, designa-o como um receptáculo de conhecimentos, crenças e histórias. Em toda a sua obra, está presente a relação do corpo com o mundo natural, explorando e representando certas partes (os órgãos internos, o esqueleto, a pele, e inclusive os seus fluidos) e seus detalhes corporais (como mãos, bocas, orelhas, bustos, pés, etc.).

Os trabalhos de Kiki Smith despertam um novo sentimento pela natureza e pelo corpo humano, pois concebe imagens chocantes que provocam a reflexão do espectador, dando-lhes um novo sentido num mundo virado para a técnica e para a tecnologia.

Desta forma, desenvolveu um conjunto de obras em que abordou temas ligados à condição do sujeito, e em particular ao da mulher, na contemporaneidade. Quanto às técnicas utilizadas, esta artista multifacetada explorou diferentes áreas para a concepção dos seus trabalhos, como a escultura, a gravura, o desenho, a instalação, a fotografia, entre outros.

Deste modo, deu a conhecer, o uso dos processos fotográficos na gravura, assim como a utilização dos processos digitais na imagem, mostrando a sua actualidade.

É o caso da obra *Banshee Pearls*, realizada em 1991, um auto-retrato composto por 12 litografias. Kiki Smith usa imagens de fotografias suas e do seu rosto, numa tentativa de reproduzir imagens múltiplas.

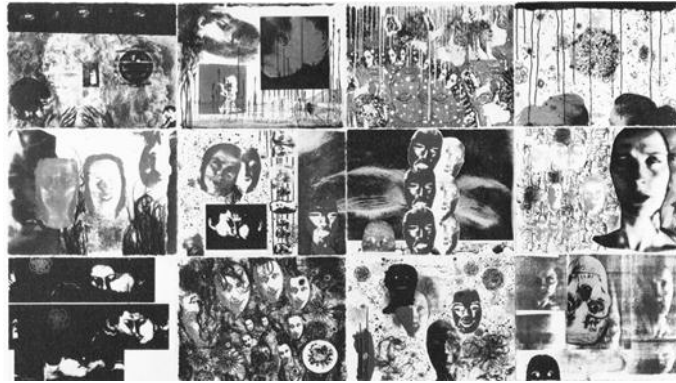


Fig. 39 – Kiki Smith, *Banshee Pearls*, 1991.

Kiki Smith ficou conhecida por reproduzir e fundir figuras humanas em diversos materiais, tais como o gesso, cera de abelha, bronze, barro, vidro e tecido. No espaço expositivo, as peças eram dispostas, por vezes até “amontoadas”, no chão da galeria, em suportes ou bases, penduradas por ganchos ou suspensas no tecto.

A Man é uma escultura concebida em 1988, em que Kiki Smith apresenta, dispostos na parede da galeria, fragmentos de um corpo masculino, cuja pele parece estar seca e flácida.



Fig. 40 – Kiki Smith, *A Man*, 1988. Colecção particular.

Juan A. Ramírez (2003: 226) descreve esta obra como se a artista tivesse “pendurado” os “restos” do corpo humano, que resultaram de uma “carnificina”, como se tratasse de uma amputação aos genitais, em que todos estes “restos” (braços, pernas e tronco com cabeça) possuíssem uma aparência fállica oculta. Assim, considera que a tradição do ex-voto⁶ está presente nesta obra, pela forma como os fragmentos do corpo estão pendurados na parede (2003: 226).

⁶ O termo designa um objecto, quadro ou imagem, doados às divindades como forma de agradecimento por um pedido solicitado. São colocados, geralmente, nas igrejas ou capelas e as ocasiões do presente votivo são muitas: protecção contra catástrofes naturais, cura de doenças, acidentes e dificuldades financeiras.

Segundo Uta Grosenick

Os trabalhos de Kiki Smith unem o passado e o futuro numa visão que torna os excessos do presente e o papel do indivíduo no mundo mais compreensível. Cria um novo sentimento pela natureza e pelo corpo humano, dá-lhes um novo significado num mundo virado para a técnica e a ciência, provoca a reflexão com imagens chocantes mas igualmente poéticas. (2005: 311)

Existe uma relação entre a forma como Smith utiliza o corpo, tem como base uma panóplia de tecnologias para a produção dos seus trabalhos, servindo-se de meios de produção actuais, casos da fotografia digital e da obra gráfica concebida como produto final para esta dissertação.

Ambas tomam o corpo como ponto de partida, mas enquanto que Smith parte da relação do mesmo e dos seus constituintes com a natureza, a outra faz uma analogia da máquina com o corpo, criando uma representação de um corpo construído com elementos mecânicos. Ou seja, a imagem plástica criada, assemelha-se a um corpo, em que os seus elementos constituintes, os órgãos, aparelhos e sistemas do corpo humano, são representações de máquinas (a vapor, turbinas, caldeiras, entre outras).

Finalmente, e como último exemplo, salientamos outro artista, cuja obra é relevante na representação do corpo fragmentado, a obra do escultor americano Robert Gober (1954). As temáticas que predominam nas suas obras são a sexualidade, a luta entre a sua homossexualidade e as convenções sociais “anti-gay” e o humor cáustico, em que utiliza objectos do dia-a-dia, aos quais retira qualquer significado familiar.

Há algo coreográfico nas peças de Gober, porque reproduz de forma realista alguns fragmentos do corpo humano, representando o seu desmembramento, como se de amputações ou de próteses se tratasse. Por outro lado, há uma certa ironia nas suas obras, pois o artista coloca-as em lugares insólitos, como se saíssem das paredes, ou do chão.

Schneckenburger considera que as esculturas de Gober “são metáforas densas e profundamente enraizadas de isolamento, exclusão e expulsão” (2005: 574). Exemplo disto é a peça, *Sem Título (Perna)*, realizada em 1989-1990, tendo como materiais de base madeira, cera, algodão, couro e cabelo humano. Corresponde a um pormenor de uma perna, que irrompe da parede, uma prova de que o artista não consegue esconder o conflito criado com o seu próprio corpo.



Fig. 41 – Robert Gober, *Sem Título (Perna)*, 1989-1990.

Todas as obras anteriormente referidas são testemunho da dispersão existente nos ideais do artista contemporâneo, alterando e modificando a relação com o seu próprio corpo. A fragmentação do sujeito contemporâneo provém da incidência e da acção do discurso capitalista sobre a vida, neste mundo globalizado.

3.3. Vulnerabilidade e limites da utilização do corpo pelo artista.

Desde a Pré-História que os rituais de tortura e sacrifício, submetiam o corpo à dor extrema. Era um recurso utilizado para extrair confissões dos acusados de pequenos e graves delitos. No caso específico da Santa Inquisição, os acusados eram submetidos à tortura até admitirem as suas estreitas ligações com Satã e o uso de práticas obscenas. Estas torturas podiam ser executadas de várias formas, utilizando diversos tipos de instrumentos: a espada ou o machado para a decapitação; as gaiolas suspensas, onde as vítimas eram fechadas, nuas, morrendo de fome e de sede; a roda para despedaçar, onde a vítima era esticada de barriga para cima, com os membros esticados ao máximo e atados a estacas ou anilhas de ferro, de forma a destroçar todas as articulações e partindo todos os ossos; a cremação, utilizada em casos de bruxaria ou feitiçaria, em que o condenado era queimado vivo.

Para além de toda uma enorme gama de aparelhos sofisticados, utilizavam-se instrumentos simples como tesouras e alicates, que destroçavam certas partes do corpo ou mutilando órgãos genitais.

O local escolhido para a realização destas execuções ou punições era, de uma maneira geral, a praça pública, onde a população podia observar todo o clima de tensão e súplica demonstrado pela vítima. Para além desta tortura física, existia também a que era feita ao nível psicológico, em que o condenado era sujeito a uma extrema humilhação pública, fazendo com que comesse os seus próprios excrementos.

Estes rituais serviam de referência aos realizados pelos artistas contemporâneos, que nas suas performances submetiam o seu próprio corpo a mutilações, dilacerações, usando-o como suporte para espalhar sangue, vísceras e excrementos, apelando à visualização e participação do espectador. Referimo-nos às performances realizadas pelos Wiener Aktionismus (Accionistas Vienenses), grupo de artistas que emergiu em Viena, entre 1965 e 1970. Dele faziam parte os austríacos Hermann Nitsch (1938), Otto Mühl (1925), Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) e Günter Brus (1938), que se destacaram pela forma violenta e agressiva de tratar o corpo.

Estes artistas eram apologistas de rituais sado-masoquistas e fetichistas, onde a tortura era usada como uma metáfora da dor. Outro aspecto fundamental para a compreensão do fenómeno dos “Accionistas Vienenses”, reside no contexto social, extremamente conservador, em que eles desenvolviam os seus trabalhos.

Os Accionistas Vienenses têm por objectivo a crítica à sociedade burguesa, visando a libertação do corpo, de certos tabus e conservadorismos. Este grupo de artistas tem como finalidade a identidade e a consciência do próprio corpo, na

conquista da liberdade. Há neles uma capacidade artística impressionante, pela forma violenta como representam as suas acções mais radicais, sem limites na sua exploração, não procurando que haja uma contemplação ou reflexão nas suas obras, mas sim que o sujeito alcance intensivamente a sua libertação.

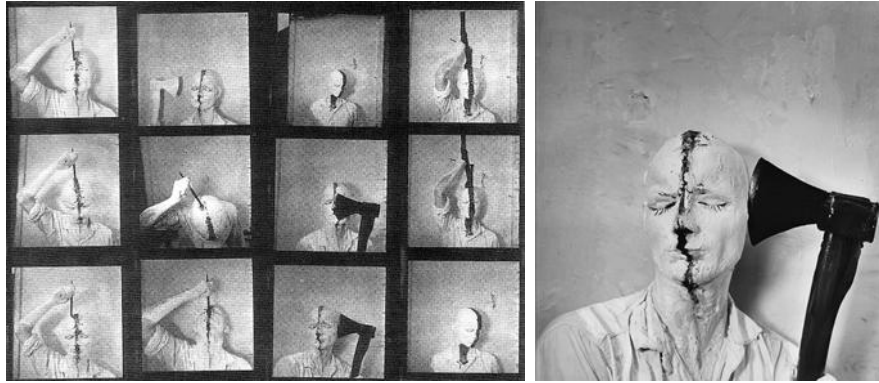
Exemplo disso é a performance *Orgies Mysteries* (O.M) Theatre, imaginada por Hermann Nitsch. Esta performance consistia numa procissão de pessoas que observava e acompanhava a execução e sacrifício dos actores intervenientes. Em todo este ambiente transparecia a ideia de ritual, onde o corpo era levado à sua exaltação máxima, sendo crucificado, exposto à nudez e à humilhação. O corpo era usado como suporte, espalhando e vertendo o sangue e as vísceras de animais mortos sobre ele.



Fig. 42 – Hermann Nitsch, *Orgies Mysteries Theatre*, 50ª representação, 1975.

A obra de Günter Brus caracteriza-se por centralizar o seu corpo como único meio para praticar e produzir acções, libertando-se completamente do suporte convencional, a tela. Os seus trabalhos põem em foco temáticas como a dor, o obscuro, a crueldade, violações, crenças e tabus sociais, cujo propósito é a crítica política à sociedade actual.

O público fica apreensivo com os seus trabalhos, pela forma agressiva, directa e provocadora com que trabalha o corpo, visto que para o artista não existe um limite para a dor, pudor ou morte. Em *Autodecoração 1*, realizada em 1964, Günter Brus pinta o seu corpo de branco, traçando uma linha preta que separa em duas partes a sua cabeça e com o auxílio de um machado, tenta simular uma decapitação.



Figs. 43 e 44 (pormenor) – Günther Brus, *Autodecoração 1*, 1964.

Segundo Fabiane Pianowski “a colocação estratégica de instrumentos como machados, tesouras, facas e lâminas de barbear indicam a sua vulnerabilidade, ou seja, indica o protagonismo que o corpo poderia assumir dentro da obra caso os instrumentos presentes fossem utilizados” (2007).

Ao utilizar nas suas performances automutilações feitas ao seu corpo, Günther Brus dá a conhecer ao espectador, de uma forma agressiva, o sentido hiper-realista da própria acção, testando o limite de dor que o seu corpo suporta, provocada por esses flagelos, tornando-se vulnerável, indefeso e fragilizado.

Considerado o mais radical dos artistas vienenses, Rudolf Schwarzkogler, elaborou uma série de fotografias, em meados dos anos 60, onde simulava no seu corpo ou no de modelos, cortes, feridas profundas, amputações e castrações genitais. Nessas composições, os corpos (mantendo o anonimato) surgiam aparentemente ensanguentados, enrolados em ligaduras, vendados e amarrados. Na acção realizada pelo artista em Viena, em 1965-1966, é feita uma alteração no corpo recorrendo à castração do órgão genital. As imagens resultantes desta performance, são de tal forma chocantes e violentas, expondo o corpo a uma fragilidade extrema e impotência, exposto à nudez, dor e sofrimento, que nem parecem ser acções simuladas.



Fig. 45 – Rudolf Schwarzkogler, *Acção em Viena*, 1965-1966.

As performances de Schwarzkogler estavam associadas a um ritual de dor e Sado-masochismo, em que empregava temas ligados aos sentimentos de angústia e opressão. A sua obra resultava numa perfeição estética, pois não se limitava apenas a recriar os momentos de acção, mas a preservá-los com o auxílio da fotografia.

O corpo, para os artistas da Body Art, era concebido como um objecto, confrontado com anotações míticas e fetichistas, condicionantes da sociedade. O objectivo era a desmitificação, de modo a que cada pessoa pudesse manifestar-se ou expressar-se naturalmente, livre de tabus e regras. É por esse motivo que as manifestações da Body Art eram sempre tão agressivas e violentas.

Desta forma, os anos 70 foram marcados, no campo artístico, por experiências focadas no conceito que cada indivíduo tem de si mesmo. Vito Acconci (1940), com formação em literatura surge neste período, com trabalhos e performances onde utiliza o corpo, expondo-o a situações inconstantes e de extrema fragilidade.

O intuito da sua obra, a maior parte realizada em vídeo, é confrontar o espectador a sentimentos como angústia, medo, coragem e pânico. Na obra *Estúdio de Gravação na Era do Ar*, realizada em 1973, o artista permanece duas semanas, na sala da Galeria Leo Castelli (que estava fechada ao público), em Nova Iorque.

Fricke, descreve acerca desta performance que

Lá dentro, ele estava sentado em frente do espelho e esforçava-se de forma inabalável por chegar a um acordo com uma relação antiga e falhada. Uma câmara de vídeo transmitia as suas tentativas, por vezes dramáticas, para compreender o que tinha acontecido e a censura que ele fazia a si mesmo” (2005: 607).

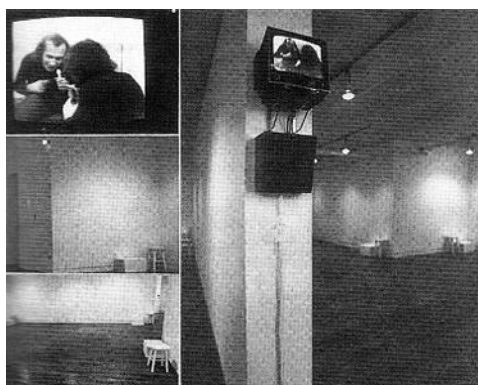


Fig. 46 – Vito Acconci, *Estúdio de Gravação na Era do Ar*, 1973.

Outra acção extremamente agressiva, em que o artista submete o seu corpo nu à dor é *Trademarks*. Nela, Acconci morde os seus membros, as mãos, braços e pernas, para de seguida aplicar tinta sobre a superfície da pele e imprimir essa marca ou vestígio, deixada pelos seus dentes no papel. Jesús Martínez Oliva, afirma que “con estas marcas de masochismo Acconci critica las instituciones del arte y la

economia que las activa. Metafóricamente se refiere a la práctica comercial de marcar un objecto para identificarlo como un producto para intercambiar comercialmente” (2004: 172).



Figs. 47 e 48 (pormenor) – Vito Acconci, *Trademarks*, 1970.

Enquanto que nesta performance Acconci recorre à fotografia e à pintura (a impressão da dentada), para a maior parte dos artistas da Body Art, o espectador assiste à exibição do acontecimento em directo, a um desenrolar da acção em que o mesmo é confrontado com certos sentimentos de tal maneira intensos que, por vezes, são difíceis de esquecer.

Referimo-nos à obra de Gina Pane (1939-1990) que durante a década de 70, com o seu carácter fortemente mediático, contribuiu para demonstrar a importância que deu ao seu corpo como expressão conceptual, utilizando-o como material e suporte para a criação do objecto artístico.

As suas performances eram autênticos rituais de autoflagelação, onde os cortes e as queimaduras pretendiam acentuar a problemática da violência da vida contemporânea, a vulnerabilidade e passividade com que o indivíduo enfrenta esses temas. Nessas acções corporais deixando no seu corpo, a marca impressa dessas mutilações a artista recorria a encenações de tal forma masoquistas, que causavam no espectador um certo temor e angústia, pela forma como teatralizava o sofrimento.

Psyche, realizada em 1974, na Galeria Stadler em Paris, é uma performance onde a artista, de frente para o público e câmara, faz cortes na barriga e à volta do seu umbigo, com lâminas, deixando-a cheia de sangue a escorrer.



Fig. 49 – Gina Pane, *Psyche*, 24 de Janeiro de 1974.

Gina Pane, salientou a sua opinião acerca do significado de viver consciente com o seu corpo, conforme L.Lippard⁷, afirma:

"As she wrote at the time, to live one's body signifies discovering one's weakness, the tragic and pitiless servitude of its limitations, of its wear and tear and its precariousness; signifies becoming aware of its phantasms, which are none other than reflection of myths created by society: a society that cannot accept the language of the body without reacting, because it doesn't fit into the automatism necessary to the functioning of its system". (2005: 41)

Ao explorarem os limites do corpo, os artistas da Body Art perceberam que existe uma inquietação no discurso sobre o corpo, sendo levado à sua exaltação máxima, isto é: crucificado, cortado, mutilado e torturado. Utilizam-no como discurso de si mesmos; o corpo enquanto matéria, é transformado em tela sobre a qual se inscrevem mensagens, pensamentos, ideias, passando a ser tema de pesquisa.

As performances produzidas por estes artistas, nos anos 70, foram consideradas as mais radicais e masoquistas, pois o corpo era submetido à tortura e à manipulação física. Numa tentativa de efectuar uma crítica à sociedade, esta foi a solução arranjada pelos artistas, visto que o corpo era um produto, instrumento e objecto que podia ser comercializado.

Actualmente, a identidade humana depara-se com uma preocupação, a de encontrar o seu limite na alienação com o objecto mais próximo e distante: o corpo. É com a ideologia contemporânea da corporalidade, que a imagem do corpo ganha um estatuto de personagem independente e autónoma.

⁷ Lippard, L, "The Pains and Pleasures of Rebirth: Womens's Body Art", in Brandon Taylor (2005). *Art Today*. London: Laurence King Publishing, p. 41.