

**CORPOS PINTADOS, CORPOS PICTÓRICOS. IMAGENS DO CORPO NA
HISTÓRIA CULTURAL DA ARTE CONTEMPORÂNEA INTERNACIONAL:
ANOS 1980 – 1990.**

PROF. DR. MARCIO PIZARRO NORONHA

INSTITUIÇÃO:

UFG – FAV – PPG CULTURA VISUAL – MESTRADO

FCHF – PPG HISTÓRIA – MESTRADO E DOUTORADO

EMAC – PPG MÚSICA MESTRADO

E-MAIL: marcpiza@terra.com.br

I. História Visual, Cultura Visual, História Cultural, História da Arte.

Este trabalho é uma pequena contribuição de caráter teórico ao estudo da História Cultural do Visual e à uma História Visual da Cultura, a partir de um objeto da pesquisa visual e artística: o corpo humano apresentado na pintura figurativa e contemporânea.

Tendo como paradigmas do século XX, os pintores Lucien Freud e Francis Bacon, o texto pretende desenvolver coordenadas históricas (da cultura, do visual, da arte) para pensar imagens produzidas no final do século XX (anos 1980 e 1990, cultura internacional artística).

Na perspectiva aqui adotada, a da História Visual – fazendo sempre as devidas referências aos campos de estudo da História Cultural, da Teoria da Cultura Visual e da História da Arte -, a imagem artística sustenta um determinado lugar de representação.

Este lugar de representação não diz respeito apenas aos conteúdos dispostos no “interior” da imagem, mas, ainda mais, ao lugar que um determinado tipo de imagem ocupa entre outras imagens circulantes numa dada cultura-sociedade.

Nos termos da pesquisa histórica, o dossiê **Imagem e cultura visual** enuncia explicitamente a problemática com a qual se enfrenta o historiador.

“Estudar a história da imagem significa tomar o olhar como objeto de investigação histórica. [...] trata-se de demarcar a visão como prática e construção que implica em processos sociais de produção de significados. Nesses termos, a imagem se define como fonte para o estudo da cultura visual.

[...] avaliar o caráter social dos regimes de visualidade e caracterizar sua historicidade. O universo histórico das imagens surge marcado pela diversidade. A relação entre imagem e representação, entre as práticas de ver e de saber-fazer, próprias aos diferentes dispositivos operados na produção das imagens visuais [...]. [...] na abordagem histórica da imagem considera-se, por um lado, os diferentes registros de visualidade e a natureza das representações produzidas; por outro, a pluralidade de tempos, que se inscrevem nas imagens ao serem analisadas como fontes e como objetos da história: o tempo da criação / produção da imagem, o tempo de circulação, consumo / recepção, o tempo narrativo, expressivo e enunciativo e, por fim, o tempo da monumentalização, quando a imagem se inscreve como memória.

O conjunto destas questões pretende superar uma abordagem historicista da imagem que relaciona texto e contexto de forma automática.

(MAUAD, Ana Maria e KNAUSS, Paulo, 2003: 9-10)

A visão é uma prática, prática de vidência – que implica numa experiência social e culturalmente compartilhada do ver - e prática de uma tecnologia de construção dos objetos visuais-visíveis, gerando um determinado regime da visualidade, resultante da experiência sócio-cultural do ver e de suas tecnologias de produção de imagens.

Portanto, no visível sempre está presente um conjunto representacional dinâmico, circulante, não estável, modo de inscrição da imagem na cultura, fruto da conversação e encadeamento entre as próprias imagens e seus modos simbólico-técnicos de aparecimento.

Em geral, o tratamento da imagem enquanto um meio representacional aciona aquilo que, em História da Arte, conhecemos como sendo o conceito da imagem.

Contemporaneamente, as experimentações artísticas têm privilegiado uma forma da vidência que se propõe ela própria a ser um esclarecimento metódico do conceito e, portanto, tentando circunscrever o que há de representacional na

imagem, como forma de dominação dos princípios expressivos do mundo visível e sua substituição paulatina por um regime de legibilidade dos conceitos.¹

Por outro lado, a instabilidade das representações, no modo como a conhecemos na pesquisa histórica – história do imaginário, das mentalidades, pesquisas da imaginação simbólica – tem demonstrado o quanto o conceito de representação pode e deve ser balizado por um modo de apresentação / presentificação do visível, fazendo de uma determinada prática de contemplação do mundo (Lyotard explicita este conceito de forma a revelar sua origem na modernidade kantiana) uma saída que capacita ao fazer artístico a manutenção de uma certa latência de possibilidades de geração de novas representações, ou seja, o tempo da criação / produção / expressão / enunciação pode colocar, ele próprio, enquanto prática, um questionamento a determinados modelos “hegemônicos” da visualidade.²

¹ A experiência da arte contemporânea nos leva para uma grande parcela de raciocínio de ordem conceitual em arte. O artista, ao invés de propagar imagens, pretende, em sua estratégia, reduzir o visual ao conceito. Neste plano, podemos afirmar uma espécie de política da arte contemporânea que se dirrime, em grande parte, de ser produtora de imagens. Na cultura visual do século XX, especialmente na sua segunda metade, e do século XXI, no qual entramos, a arte deixa de ser o campo predominante da produção imagética visual, sendo substituído aqui pelo advento das mídias de comunicação massiva e, por novos meios de produção midiática artística, no qual a imagem ganha um novo estatuto – o numérico.

O artista plástico e visual tem acedido em grande parte ao jogo do conceito, tentando mostrar ao espectador agora tornado leitor, um mecanismo textual que seria um provável gerador de imagens. Nesta medida, seguindo parcialmente as críticas Lévi-straussianas, o raciocínio bricoleur da arte deixa de ocorrer no instante mesmo da prática, do saber implicado no fazer. O fazer artístico é designado como sendo tarefa acadêmica e intelectual e antecede à experimentação dos meios, materiais e técnicas – raciocínio da bricolage. A poética dos materiais foi sendo substituída por uma poética dos conceitos.

É nestes termos que interpreto a história da arte recente como sendo uma tentativa de tomar a si a tarefa de produzir – de modo evidentemente controlado e controlador – as representações que deveriam estar contidas e contendo um determinado universo de produção artística. O artista contemporâneo se coloca numa função demiúrgica e, portanto, ocultamente, mágica, ao designar a si, o papel daquele que escolhe a representação social a ser enunciada na obra. Diversamente dos artistas antigos mais afeitos à artesanaria da arte, as operações da atualidade querem, em grande parte, eliminar a multiplicidade da produção do sentido, dependente de representações sócio-culturais que ultrapassam em muito o universo particular do sentido dado pelo artista.

Este artista contemporâneo, por vezes, passa a ser um comentarista social e designa o seu comentário não apenas como mais uma fala, mas como sendo essencialmente, uma verdade. Eis aqui, uma relação já enunciada por Michel Foucault nos seus estudos sobre a verdade e as formas.

² A reflexão lyotardiana encontra-se circunscrita especialmente às leituras de O inumano e O pós-modernismo explicado às crianças. Nesta formulação filosófica-estética, as formas contemplatórias permitiriam ainda hoje aceder às formas da distensão do tempo, no universo da arte. Lyotard

Pensando na problemática eminentemente dada ao historiador e, nos termos apontados por Mauad e Knauss na apresentação do Dossiê, devemos superar a abordagem historicista da imagem, do automatismo da leitura das imagens – automatismo este que pode ser o da imagem enquanto reflexo do social (leituras historicistas do tipo econômico, dos campos) bem como o da imagem enquanto reflexo de um concepção estabilizada do campo simbólico (comumente encontrada nos estudos de caráter iconológico).

Aqui, enquanto Historiador e Teórico da Arte, acrescentaria o elemento que consiste em encontrar no circuito complexo da imagem, lugares para o **enfrentamento cultural e político das próprias representações**³, temática cara à uma parcela das estratégias modernistas. Tarefa efetivamente adequada ao Historiador da Arte, que nos permite sair da problemática convencional da leitura iconográfica e da teoria da Iconologia, como meio estável de abordagem do simbólico enquanto método da pesquisa em arte.

O que poderia ser tarefa do historiador, no sentido mais amplo?

Sem estar limitado a uma certa terminologia, por vezes “foucaultiana”, “deleuziana” ou de afeição aos pensamentos de Virilio, tipicamente representantes de uma camada do pensamento contemporâneo, pós-modernista, desconstrutivo,

aposta nesta constante de radicalidade no projeto moderno para o gosto (Kant) e identifica ali, na autonomia do belo e na estética do sublime, modos menores e alternativos, saídas do pensamento iluminista no interior da problemática da modernidade. Nosso intuito aqui consiste em designar uma das possíveis estratégias do pensamento visual que não se sustenta no mecanicismo e no historicismo da leitura das imagens. Potencialmente, a noção de apresentação do mundo seria uma formulação estética-moderna que permitiria pensar sempre a categoria da novidade e do novo na presença da imagem. Contraposta mas também alternativa aos modelos históricos e mecânicos, é a leitura da imaginação simbólica – pela via de Durand, especialmente. Nela, a categoria do novo é substituída por um conceito de arcaico e de arcaísmo das imagens que reincidem, a partir do plano imaginário na contemporaneidade.

³ Nestes termos, a forma adotada numa História Visual deveria pensar as representações enquanto uma política e, portanto, funcionando no interior de estratégias representacionais instáveis, dependentes dos jogos de força e de produção de sentido. Nestes termos, fica explicitada uma posição mais adequada ao historiador que, não se dirrime da preocupação com uma certa autonomia das imagens – perspectiva filosófica e moderna – e tampouco esquece a reflexão antropológica sobre as matrizes arcaizantes das imagens, sem deixar de manter a particularidade de sua reflexão, de caráter histórico, privilegiando os elementos de intertextualidade / intervisualidade e dos trânsitos da imagem entre imagem objeto, imagem documento e imagem monumento (quando a imagem ganha a dimensão de culto e torna-se integrada ao patrimônio cultural). Esta última noção é de fundamental importância para o Historiador Visual dos objetos artísticos, tornados canônicos e integrados às formas culturais e ritualizadas.

pós-estruturalista, penso que, em termos simplificados, ao historiador cabe a **valorização do modo como um regime de visibilidade se constitui, com suas especificidades de apresentação, representação e tecnologias.**

Num regime visual, o contexto histórico é olhado do interior da tecnologia e das representações. Fatos, políticas, cultura estão integrados no fazer e na imagem resultante. Dessa maneira, esta abordagem aprofunda as relações entre contexto social e contexto específico de uma História das Imagens / História Visual. O contexto histórico mais genérico, preponderante no tratamento iconográfico, não nos permite uma apreensão dos modos do uso e da circulação social das imagens, o que pode ser enfrentado agora, nestes novos modos do fazer historiográfico.⁴

As imagens enquanto elas próprias objetos da cultura, vivificados na circulação social, ganham um espaço, no mundo moderno e contemporâneo, de autonomia. As imagens vivem uma espécie de “vida própria”, destinada menos à transcendência do que à imanência do consumo de imagens – e, portanto, aos usos dados a uma determinada imagem por parte dos sujeitos.⁵

⁴ Um caso que posso relatar aqui é o de uma concepção histórica do objeto visual da pornografia. A perspectiva historicista e iconográfica privilegia designar uma certa essência e estabilidade deste conjunto de imagens. Numa perspectiva atualizada, enfrentando os regimes da visibilidade, a pornografia não pode ser definida exclusivamente por aquilo que se apresenta na imagem, mas, mais explicitamente, pelos modos como quaisquer imagens podem entrar numa cadeia de significação que designa um objeto pornográfico. Assim, o uso de uma imagem modifica historicamente o seu sentido. Em análise recente de pesquisas em desenvolvimento na UFG, no âmbito das pesquisas de Pós-Graduação (Mestrado em Cultura Visual) e de Graduação (Bolsas PIBIC / PIVIC), tive a oportunidade de observar um novo modo de olhar para este conjunto de imagens circulantes e evidenciar a problemática separação / classificação de conjuntos fotográficos: nu, nu artístico, nu erótico, nu pornográfico.

⁵ Discorro sobre esta distinção rapidamente pois é tema e objeto de uma pesquisa que realizo sobre funções transcendentais na obra de arte contemporânea. Nos termos da História da Cultura, estas funções da imagem estariam socialmente garantidas em culturas nas quais o transcendente recebe uma codificação também no campo do visível. Os estudos dos medievalistas demonstram os usos, socialmente reconhecidos, desta função simbólica. Jacques Aumont, num brilhante estudo sobre as variações do meio luminoso – a luz -, de um ponto de vista da História Técnica da Pintura e da História Técnica do Cinema, também aponta para uma desmaterialização da função simbólica e sua crescente substituição por uma função atmosférica, uma espécie de derivação tímida do símbolo.

II. Objetos visuais: a pintura do corpo humano e seus modelos para o estudo.

Nos termos deste artigo, o objeto visual / visível privilegiado é o corpo humano e as variações imagéticas de sua apresentação no corpus / suporte plástico denominado de pintura, sugerindo assim uma possível teorização do modo como o corpo tem sido tratado pelos artistas – e pelo cânone da arte ocidental, a pintura – e, portanto, no que ele se torna, socialmente falando, enquanto forma simbólica visível, que explicita conteúdos referentes ao corpo e, também, aos desdobramentos da própria matéria da pintura.

Portanto, o objeto pintado comparece não apenas enquanto representação sócio-cultural do corpo – a cultura do visual – mas também, paralelamente, como tecnologia da própria pintura – cultura visual - e produção de um objeto cultural, bidimensional, obediente a determinada lógica dos dispositivos visuais que, poderia designar uma espécie de visual da cultura, ou seja, nos termos de uma “cultura visual” e não de uma “cultura do visível”, revelando uma forma de História Visual do Corpo.

Nestes termos, o privilegiamento de um determinado objeto de investigação por parte de uma certa tecnologia visual permite constituir a própria cadeia histórica de apreensão do objeto e de seus descolamentos, transformações, proposições no tempo. Apreender a cadeia das imagens do corpo humano é perceber, na própria tecnologia e construção da imagem, aquilo que é efetivo na constituição de um certo modo representacional.

Esta produção visual da cultura do corpo – uma História Visual do Corpo - não encontra-se apenas nas séries elencadas nesta pesquisa e tampouco restringe-se ao mecanismo da pintura⁶, mas, em se tratando de uma produção e de uma tecnologia determinada, é de fundamental importância, o seu tratamento

⁶ Este artigo integra a pesquisa História Visual do Corpo, projeto cadastrado na UFG e que dispõe de um grupo de pesquisadores bolsistas PIBIC / PIVIC dos cursos de História, Design Gráfico e Design de Moda bem como discentes-pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual (FAV UFG).

particularizado enquanto objeto pintado – apresentado sob a forma de pintura, num determinado suporte, com um conjunto de técnicas e de materiais a serem considerados no momento mesmo da análise.

O problema do corpo enquanto objeto pintado (e da tecnologia da pintura) torna a produção do objeto concreto “obediente” a uma lógica dos dispositivos visuais. Este dispositivo é enunciado a partir de uma “etnografia das imagens”, visando encontrar os elementos visuais que perturbam a organização de um modelo hegemônico da visualidade.

Desse modo, o corpo é visto, no campo conflitivo da produção das imagens artísticas, enquanto um **modo de apresentar um dispositivo pictórico tradicional**, seja pela via da **tecnologia da pintura**, seja pela via da **representação visual** propriamente dita (continuidade / tradição ocidental).

O corpo é objeto exterior a ser representado na superfície bidimensional da tela, numa determinada modelagem – modelos culturais de corpo -, identificando o leitor com as normas e circuitos do valor, da conduta, da mentalidade.

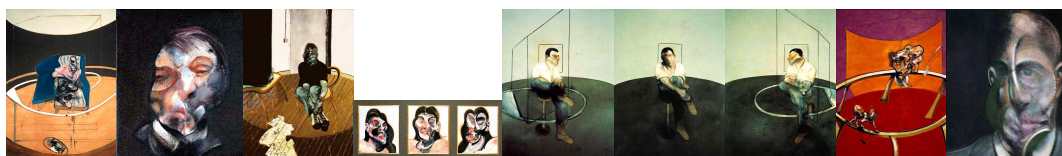
Nesta leitura “cultural-civilizacional”, o corpo objetivado na imagem pictórica diz respeito ao que John Berger denomina de “modos de ver”.

Neste espaço tradicional, numa abordagem da História Social da Arte, as transgressividades possíveis estariam sempre adequadas aos **modos da representação (crítica da representação da imagem do corpo)** e / ou aos **modos de enfrentamento das próprias tecnologias pictóricas (seus suportes, materiais, técnicas)**.

No meu estudo, tomo estas duas questões a partir de casos paradigmáticos para a História da Arte.

Na crítica da representação da imagem do corpo, a obra pictórica mais “representativa” é a do artista contemporâneo Francis Bacon.⁷

⁷ Francis Bacon (1909 – 1992), pintor anglo-irlandês, viveu em Londres a partir de 1925. Seus primeiros trabalhos aparecem no final da década de 1940.



Francis Bacon

Bacon toma elementos de outros dispositivos visuais – por exemplo, a cronofotografia - para realizar uma pintura cujo objeto corporal é uma espécie de “desculpa” do artista (ou melhor, uma concessão ou uma estratégia da política do artista em relação à política das artes e o modo como a figura humana, o corpo e o retrato tornaram-se hegemônicos enquanto “artes maiores” e, portanto, temas relevantes, objetos de valor simbólico, técnico e econômico).

Assim, Bacon critica o mais superficial, o tema da obra ou o seu conteúdo. Nesta crítica, sua especialidade enquanto pintor fiel à tradição dos dispositivos técnicos de produção da imagem pictórica – a pintura a óleo – mantém-se estável.

Contemporaneamente, Bacon tem suscitado reflexões em todos os campos do conhecimento, traçando uma espécie de “religião baconiana da pintura”.

Em realidade, talvez algumas análises psicanalíticas (aquelas que não ficam aprisionadas pelo fascínio das representações do corpo⁸) e a brilhante abordagem comparativa de Francis Bacon / Walt Disney (John Berger), nos permitem apreender que o corpo, nesta cultura visual da arte é a estratégia de fazer passar ainda, no cenário contemporâneo, um modo tradicional de fazer imagens – a pintura a óleo.

Faz-se assim um importante meio para se pensar de que maneiras uma certa tecnologia de produção de imagens resiste e enfrenta a avassaladora presença de novas técnicas.

Numa descrição mínima das técnicas da pintura do artista, Wendy Beckett deixa implícita a maior relevância do meio / material – superfície pictórica / tinta a

⁸ A leitura de Pierre Guin, psicanalista francês, sustenta em grande parte a reflexão sobre o óleo enquanto motor da pintura baconiana. Nesta abordagem, o óleo ressalta as qualidades de elemento fluido que pode gerar, na aleatoriedade do gesto, formas que não estavam previstas no projeto inicial de presentificação de uma determinada figura. Bacon põe-se aqui ao lado e celebrando a qualidade primordial do óleo, e, dispendo-se contrário aos movimentos do surrealismo e do expressionismo abstrato, para ele justamente, modos de suspender a pintura, transformando-a ora em ilustração, ora em gesto do pintor. Bacon, em suas entrevistas, sustenta a condicionante técnica e especializada deste ofício.

óleo – em relação ao objeto pintado. São as qualidades da tinta, das suas possibilidades de escorrer / secar / borrar / embaçar / misturar-se que fazem existir a imagem.

“Bacon desenvolveu uma técnica singular e inimitável na qual se incluía borrar e embaçar a tela, esfregando a tinta com diversos pedaços de pano, escolhidos em razão de suas diferentes texturas. Ele também usava contrastes dramáticos entre tintas ralas e espessas, aplicando-as todas com uma violência próxima da desfiguração.” (BECKETT, 1997: 384)

Portanto, o conservadorismo pontuado por Berger, no plano ideológico, da concepção sombria e não-utópica do humano (divergindo do universo do dramaturgo irlandês, Samuel Beckett, cuja impotência ainda oferece dignidade e “humanidade”), parece aceder e confirmar-se neste modo técnico do desprezo do objeto representado.

Não é um corpo pintado que se enuncia mas um corpo pictórico, um corpo realizado pela tecnologia do óleo, seu uso e sua experimentação por parte do artista.

O retratado – seja o corpo, seja o retrato propriamente dito - é apenas uma desculpa, um engodo.⁹

Ele é posto ali, por ser, tradicionalmente, na História da Arte, o objeto mais elevado da hierarquia da pintura, o ser humano. Mas humano, mesa, cadeira aqui são equivalentes. Integram-se a esta resposta de uma determinada tradição em se fazer visível e significativa no interior de uma contemporaneidade que esvazia a estratégia da pintura em nome de novas mídias e novas tecnologias.

Do outro lado, quando não se critica a representação (o problema da pintura não seria o da imagem construída, do que está nela representado ou apresentado) temos uma crítica e / ou um enfrentamento da pintura – enquanto meio tradicional de tecnologia de produção de imagem - em relação a outros

⁹ O problema da pintura enquanto uma tecnologia de geração de imagens sustentada numa espécie de mimese do mundo exterior é superado pelo advento da fotografia, no século XIX. A fotografia toma para si a semelhança como sua própria lógica estético-técnica. A fotografia, segundo o próprio Bacon, foi fator preponderante de desvalorização – de retirada do valor – da pintura. Se não possibilidade de fazer coincidir a imagem com o objeto, devemos criticar o objeto representacional e sustentar a pintura naquilo que a constitui – a sua tecnologia propriamente dita.

modos de realizar imagens que se mantenham no interior do princípio da “ilusão de realidade” ou “efeito de real” (Roland Barthes), ou seja, no modo como a figura se apresenta de forma realista ou hiper-realista (dispositivo pictórico) em relação a outros modos de tecnologias de geração de imagens – fotografia, imagem-movimento, imagem digital.

Neste domínio, é irrelevante pensar nos conteúdos da pintura. O que prepondera não é criticar o conteúdo para fazer passar uma tecnologia tradicional – a pintura a óleo. O que detém agora o pintor em sua busca é a pesquisa de um lugar diferenciado de produção de imagem pictórica que seja capaz de fazer frente ao arsenal de novos meios de registro do mundo real.

Então, diante do problema da semelhança, pede-se a resposta de um mais semelhante do que a semelhança. Um verossímil que ultrapasse o real, mostrando a lentidão de uma determinada configuração prioritariamente PLÁSTICA, em detrimento de outras formas de imagens técnicas.

Neste domínio, tomarei como paradigmático o pintor Lucien Freud.

“Lucian Freud [...] é decidida e assustadoramente realista. Começou executando naturezas-mortas e retratos rigorosamente controlados que mostravam a influência do surrealismo; antes de 1965-1966, poucas vezes pintou nus. Depois disso, porém, realizou alguns dos nus mais vigorosos e originais da pintura ocidental. Freud desenvolveu um estilo mais ‘carnudo’, buscando maneiras para expressar com intensidade sempre maior, e com crescente interesse no milagre dos tons de pele, a realidade física de seres humanos num mundo concreto. Mas o olhar clínico que Freud dirige a seus temas é de uma objetividade glacial.” (BECKETT, 1997: 386)

E, na mesma autora, ao descrever uma de suas muitas pinturas da “pele”, encontramos os seguintes comentários.

“Standing by the rags (De pé junto aos trapos) é uma obra recente e um magnífico exemplo de Freud no auge da grandeza artística. Ele mostra-nos uma mulher que, em toda a sua carnalidade natural, fica exposta por inteiro à luz do sol. É quase como se Freud, com essa deslumbrante sensibilidade às variações na cútis, pintasse sob a epiderme. Em termos visuais, os tons de rosa, azul e amarelo são extraordinários – pois quando foi que vimos uma pele assim? O modelo escorrega em nossa direção; o assoalho fornece a única perspectiva e é tão vertiginoso que recuamos instintivamente, como se a mulher fosse cair em cima de nós. Os trapos, embora bastante desordenados, estão firmemente postos

atrás dela, contidos pelo braço recurvado e pela carne densa do corpo. Esses trapos estão entre as coisas mais belas que Freud já pintou. Brilham com uma luz suave e, sua brancura vai das sombras cinzentas à intensa lividez, passando por todos os tons intermediários. A pele humana e firme é colocada de encontro à frouxidão do monte de trapos. Enquanto a mulher é definida pelas formas de seu corpo, os trapos estendem-se indefinidamente em três direções. Todos os aspectos dessa diferenciação encantam a alma pintoresca de Freud.” (BECKETT, 1997: 386-387)

A descrição do quadro dada por Beckett também ilumina nossa apreensão destas duas figuras do universo freudiano.





Lucien Freud

No que diz respeito a uma certa História Visual do Corpo no século XX, Freud é diametralmente oposto a Francis Bacon.

A complexidade do jogo cromático desta superfície – a pele – demonstra a longa observação do “outro”, resultante de uma investigação do outro em sua realidade física e em sua intimidade, repouso, displicência, relaxamento, isolamento.

A tecnologia do material exibe uma reflexão particular sobre a construção das superfícies cromáticas e funciona como resposta bidimensional e pictórica a outras linguagens investigativas da luminosidade e de seus efeitos sobre os objetos.

A pintura pretende ainda ser o mais efetivo “efeito de realidade” a ser alcançado no olhar humano.

A pintura pretende sustentar aqui sua diferença enquanto dispositivo técnico num conceito amplo de plasticidade da imagem, insustentável nos meios técnicos – da fotografia à imagem digital.

Desse modo, temos então dois dispositivos da pintura em ação, tomados aqui como paradigmas da História Visual do Corpo.

No primeiro deles, Baconiano, critica-se a representação e sustenta-se o meio técnico tradicional.

No segundo, Freudiano, não há uma crítica à representação mas um acréscimo, um mais-além da representação, como maneira propriamente do pintor figurativo de enfrentar a presença de outras tecnologias do visível no interior do campo da pintura.

E, como vai, a História Visual do Corpo na pintura contemporânea?

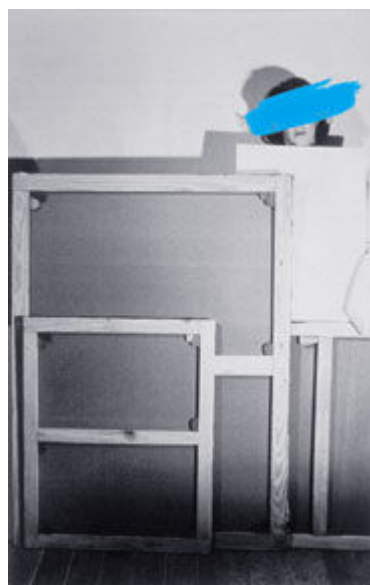
III. Como vai o corpo na pintura contemporânea?

Artistas modernos e contemporâneos têm privilegiado disseminar uma forma de não-sentido / *nonsense* (descontinuidades / tradição moderna), perturbando a interpretação vigente da concepção de representação da figura humana e de representação ela mesma, na medida em que vai se tornando mais e mais o exercício da pintura e a expressão do corpo enquanto um uso.

Revela-se a **corporificação da imagem na arte contemporânea** como mais um elemento que nos auxilia a pensar nas condições atuais da produção artística – e dos produtos simbólicos da cultura contemporânea. De Yves Klein aos artistas da performance, o corpo tornou-se ele próprio o objeto da arte. Em outro artigo publicado recentemente (formato texto e formato eletrônico) **“Corpo ilustrado, corpo pictórico. Representações artísticas do corpo na pintura portuguesa contemporânea: um estudo de caso em Paula Rego e Helena Almeida”**, encontro novamente a pintura como modelo teórico na realização de obras plásticas, que se estendem (que se expandem ou “da pintura em campo expandido”, referência paródica ao termo cunhado por Rosalind Kraus) do campo da pintura para outros campos de manifestação artística.



Paula Rego



Helena Almeida

Neste item, especificamente, já havia trabalhado com os dois termos do título deste texto, sugerindo para a idéia do corpo pintado um equivalente enquanto corpo ilustrado (resultante mais das linhas e do modelo advindo do desenho, designando ainda funções retóricas da / na imagem) e mantendo o termo de corpo pictórico para falar explicitamente de uma experiência da / na contemporaneidade (a da presença de um corpo afetivo).

Nos termos apontados no processo da pesquisa em seu estado atual, as categorizações construídas a partir de Bacon e Freud nos levam a pensar ainda que os dispositivos pictóricos acabam por reenfatar sua presença enquanto experimentação no interior da própria tecnologia da pintura – como o grupo da Pintura Inglesa contemporânea e de artistas, como a brasileira Beatriz Milhazes e o brasileiro Julio Ghorzi -, esvaziando a produção de seu conteúdo e traçando um plano estilístico e decorativo. Neste âmbito, uma grande parcela da pintura contemporânea tem reencontrado suas formas de atuação. Quando o corpo é convocado ele é tratado de modo formal e no seu caráter mais decorativo.

No momento atual, as relações entre estas produções e outros momentos estilísticos – do *art nouveau*, por exemplo, e, das artes decorativas – devem vir a

ser ressaltados e relevados na interpretação dos objetos. Seu contraponto está fora do campo da pintura propriamente dita, mesmo quando se vale de suas estratégias compositivas e luminosas, pertencendo mais às artes das imagens técnicas – como a fotografia e a videoarte. Nelas, o decorativo é pouco evidenciado e há uma incessante procura pelo registro de formas da cotidianidade e, mais especialmente, dos relevos e revelações da esfera da intimidade, seja do artista ou do artista enquanto um etnógrafo, acompanhando e registrando os eventos e as passagens do seu tempo (Hal Foster).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AUMONT, Jacques. O olho interminável [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BECKETT, Wendy. História da Pintura. São Paulo: Ática, 1997.
- Godfrey, Tony, «Conceptual Art», Ed. Phaidon, 1998.
- Gonçalves, Rui Mário, *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989.
- Leça, Carlos Pontes de, «Helena Almeida ou a fotografia como suporte na performance», comunicação apresentada no Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian, Fevereiro 1987.
- Markowski, Gene, *The Art of Photography: Image and Illusion*, Prentice-Hall, 1984.
- Melo, Alexandre, *Artes Plásticas em Portugal. Dos anos 70 aos nossos dias*, ed. Difel, 1998.
- Melo, Alexandre, *Theaterschrift Extra – Intensificação: performance contemporânea portuguesa*, ed. Cotovia, 1998.
- Molder, Filomena, «Dramatis persona», in *Helena Almeida. Dramatis Persona: Variações e Fuga sobre Um Corpo*, Porto, Fundação de Serralves, 1995.
- MOVIMENTOS IMPROVÁVEIS: O EFEITO CINEMA NA ARTE CONTEMPORÂNEA. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- Pernes, Fernando, «Helena Almeida – persona dramática mas lúdica», in *Helena Almeida. Dramatis Persona: Variações e Fuga sobre Um Corpo*, Porto, Fundação de Serralves, 1995.
- Pinharanda, João, *Alguns corpos*, EDP, 1998.
- Sena, António, *Uma História da Fotografia Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Europália, 1991.
- Sena, António, *Para uma História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1939-1998*, Porto, Porto Editora, 1998.
- Tempo, Revista do Departamento de História da UFF, v. 7, n. 14, jan. – jun. 2003. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2003. Dossiê Imagem e Cultura Visual. Apresentação Ana Maria Mauad e Paulo Knauss de Mendonça.
- Une oeuvre de Bacon. Collection Iconotexte. Marseille: Éditions Mutaner, 2000.