

Denise de Barros

**A Suspensão do Corpo e a Busca da Matéria na
Terra, no Vermelho, no Azul**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

2009

Denise de Barros

**A Suspensão do Corpo e a Busca da Matéria na
Terra, no Vermelho, no Azul**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Artes, do Instituto de Artes da
UNICAMP para obtenção do título
de mestre sob a orientação da
Prof^a. Dr^a. Ivanir Cozeniosque
Silva

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

2009

Inidade 1776
UNICAMP
Cutter 302785
V. Ed.
Tombo BC 90955
Proc. 16 130 200
C D 1
Preço 25 11,20
Data 16/08/2009
Cód. tit. 389299

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

B2785
Barros, Denise de.
A Suspensão do corpo e a busca da matéria na terra, no vermelho e no azul. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof^o. Dr^a. Ivanir Cozeniosque Silva.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Corpo. 2. Anatomia. 3. Metamorfoses. 4. Cavidades.
5. Monotípia. 6. Deformação. I. Silva, Ivanir Cozeniosque.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Suspension of the body and the pursuit of matter in the earth, in red and blue."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Body ; Anatomy ; Metamorphoses ; Socket ; Monotypic ; Deformations.

Área de Concentração: Artes Visuais.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^o. Dr^a. Ivanir Cozeniosque Silva.

Prof. Dr. Marco Antonio do Valle.

Prof^o. Dr^a. Ariane Daniela Coli.

Prof^o. Dr^a. Luise Weiss.

Prof^o. Dr^a. Odete Conceição Dias.

Data da Defesa: 10-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

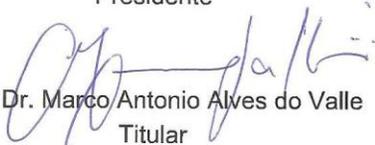
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Denise de Barros - RA 068758 como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva

Presidente



Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle

Titular



Profa. Dra. Arianne Daniela Cole

Titular

Dedico
àqueles que fazem da Vida sua grande obra,
e estão dispostos a passar adiante,
solidariamente,
a compreensão de construir um caminho juntos.

AGRADECIMENTOS

À Ivanir Cozeniosque Silva, orientadora, pelo encorajamento na busca da verdadeira liberdade poética. Pelo acolhimento e sabedoria que me incentivaram a abrir estas janelas para o conhecimento e a arte.

Ao Marco do Valle, por seu conhecimento, carinho e disponibilidade das nossas conversas, que enriqueceram este trabalho e me motivaram a acreditar neste maravilhoso caminho que agora se abre.

À Luise Weiss, por acompanhar com generosidade as etapas desta pesquisa, e, sobretudo, por seu olhar artístico, que estimularam a conquistar e perceber este trabalho.

Aos meus queridos amigos que compartilharam e ajudaram a construir este caminho, e principalmente a estes médicos que me ensinaram a ver a vida por outro ângulo, tema principal de inspiração desta dissertação.

Aos meus familiares, em especial meus pais Anna e o João pelo apoio e proteção.

À minha filha Marina, a maior obra já realizada nesta vida.

**“Se soubéssemos como nosso corpo é feito,
não ousaríamos fazer
nenhum movimento.”**

FLAUBERT (1821-1880)

RESUMO

Este trabalho propõe-se a realizar um estudo sobre a interpretação poética do corpo humano, materializada pelo resgate da memória dos estímulos visuais e táteis experimentados no contato com a anatomia do corpo em cirurgias oncológicas.

Apresenta a composição harmoniosa e complementar entre o repertório de relações sensoriais e cognitivas com as linguagens poéticas, expondo as essências do corpo humano através de elementos plásticos e visuais, que permeiam a criação artística das organicidades do interior do corpo humano. A observação cuidadosa desvenda superfícies, texturas, cores e camadas, num desdobramento expressivo das nuances e mistérios da vida, pulsante no corpo.

Palavras-chaves: corpo, anatomia, metamorfose, cavidades, monotipias, transparências, deformações.

ABSTRACT

This work presents a study about the poetic interpretation of the human body, embodied by the rescue of memory of the stimuli tested in the visual and tactile contact with the anatomy of the body, in oncological surgery.

The research presents the harmonious and complementary composition established between the repertoire of sensory and cognitive with the poetic language, exposing the essence of the human body through plastic and visual elements, allowing the artistic creation of organisms in the interior of the human body. A careful observation unveils surfaces, textures, colors and layers, a significant deployment of the nuances and mysteries of life, pulsating in the body.



Autor. Monotipia em aquarela e pó de pedra, 94 x 62 cm, 2009

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
CAPÍTULO 1	
HISTÓRICO E AUTONOMIA DO CORPO	27
1.1 Historiografias da Anatomia do Corpo	27
1.2 Autonomias dos Órgãos	38
1.3 Autonomia do Corpo na Arte e suas Questões Poéticas	41
CAPÍTULO 2	
A SUSPENSÃO DO CORPO NAS SUAS DEFORMIDADES – MEMÓRIAS	45
2.2 A Dor e as Metamorfoses do Corpo do Pós-Guerra	50
2.3 O Corpo e suas Cavidades	58
CAPÍTULO 3	
BUSCANDO A MATÉRIA	71
3.1 Séries “ossos”	76
3.2 Relevos	92
3.2.1. Interra	94
3.2.2. Impunho	98
3.3 O Vermelho e o Azul e suas Poéticas	104
3.3.1 O Vermelho	106
3.3.2 Série Vermelha	112
3.3.3 O Azul	131
3.3.4 Série Azul	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	161

INTRODUÇÃO

O fio condutor desta dissertação é a descrição dos aspectos de impregnação da memória refletida sobre minhas vivências como instrumentadora cirúrgica, na década dos anos 90. Neste período, já havia iniciado meus estudos de escultura, tendo a oportunidade de confirmar nesta prática a correspondência entre a realidade sensível do corpo e a arte.

É nesta apropriação de repertório que descrevo a busca por algumas relações cognitivas e poéticas, que vão se revelando como sentido figurado e fenomenológico da experiência com o corpo. Uma proposta de criação poética deste inventário de sensações, apreciada entre superfícies, camadas e concavidades, compreendendo o que é possível ser revelado como simbólico no plano da aparência, Um repertório de sinais a decifrar, deslocando-se da ciência médica para uma expressão de figuração artística sobre o pulsar deste mecanismo inesgotável que é o organismo humano e suas essências. Contato direto com o corpo quanto à sua materialidade visível (concavidades, pele, músculos, órgãos) ou invisível (superfícies, metamorfoses) e processos de transformação.

A força geradora deste trabalho são as sensações dos momentos vividos por mim em campo cirúrgico, quando, diante da experiência do toque das mãos nos órgãos vivos e pulsantes, pude perceber a complexa vida humana, transcendendo os estados de aproximação entre a matéria e a alma. Injunções de caráter temporal em relação aos procedimentos técnicos os quais paradoxalmente, elevaram meus sentidos para o plano da abstração artística elementar, a partir da apreciação da complexidade da anatomia visceral, e como esta se transfere para um desdobramento contínuo de criação plástica que esboça a poética do instante.

Uma análise subliminar da superfície da pele, mas principalmente adentrando a essência e a cavidade, uma vez que cada camada no interior do corpo sempre desvela novas superfícies como simulacros, sem as mimeses platônicas, como um desvio das referências da estética para uma reconstrução poética de organicidade.

Partindo do pressuposto de que a pele, um dos órgãos mais explorados no processo de criação artística e o maior órgão do corpo, já propiciou muitas condições de manipulação e intervenção, como em alguns movimentos artísticos nos anos 60 e 70, principalmente com a “Body Art”, irrompendo da utilização do corpo como suporte, como tela, exercendo um papel político e cultural. Já na oncologia, qualquer modificação de aparência na superfície da pele é considerada como um tipo de anomalia chamada “melanoma”.

Na vivência com a oncologia, observei que ocorrem situações nas quais órgãos que deveriam ter uma aparência e forma comuns podem desenvolver estados de deformações, o que traz com referência à arte a condição de “abjeto informe”. Nesse sentido, a diversidade se distingue entre realidade e estranhamento e abre uma fenda em torno da natureza do simulacro e da duplicidade, pontuando questões de desdobramentos das camadas do corpo e seus mecanismos de aparência.

O processo de criação física do corpo humano, como objeto plástico, no sentido de transgressão simbólica a partir de órgãos também em estado de abjeto, sem uma fatura racionalizada. Sua essência está localizada para além da superfície da pele. As reflexões nesta experiência sob o aspecto iconográfico no que se refere aos valores do corpo humano incluem o antropomorfismo que o suspende no tempo e na memória. Os órgãos se difundem na materialidade de linhas, espessuras, manchas, cores, enfim, representações que procuram expressar o vetor de sua força enquanto vida pulsante.

Do ponto de vista epistemológico, o corpo humano é constituído por pequenas unidades chamadas células. Um grupo de células especializadas compõe um tecido. Grupos de tecidos formam os órgãos, que formam um sistema. Na ciência, às vezes ocorrem disfunções metabólicas degenerativas, provocando o crescimento desorganizado e a divisão rápida e incontrolável das células, o câncer.

Como definição, esta doença é uma neoplasia maligna caracterizada por uma população de células que crescem e se dividem sem respeitar os limites normais, invadem e destroem tecidos adjacentes e podem espalhar-se por lugares distantes no corpo. A maioria das causas desta doença são anomalias do material genético de células transformadas, resultado de processos hereditários, psicológicos ou contato com agentes químicos que atuam no núcleo da célula, ultrapassando os limites de sua identidade.

Os estados de mutação sofrida pelo órgão comprometido em consequência desta doença, na forma híbrida, de repente conduzem a um nível de percepção diferente de “realidade”. Este abjeto, motivo de total repugnância e distanciamento, criou um elo de re-significados estéticos, o que Freud vai chamar de “o estranho familiar”, ou seja, as relações de estranhamento que, ao mesmo tempo, em que trazem o entorpecimento, criam algo relacional de aceitação e aproximação, e não uma dicotomia estética. Nesse sentido, esta pesquisa procura encontrar uma correspondência entre as experiências vividas em campo cirúrgico e o paradoxo da realidade dos órgãos para um sentido anímico de concepção sinestésica das imagens acolhidas na memória, saindo do campo da representação mimética em busca de um estado de imanência, ao encontro do “entre”, como idéia de “suspensão do corpo” como gênero. São narrativas ligadas a um tempo simbólico e a iconologia de um momento.

Os diferentes aspectos morfológicos e funcionais de anatomia de um corpo saudável, suas formas e múltiplas variações simétricas e assimétricas submergidas entre ossos, vascularizações, ramificações, líquidos, redes neurais, ligamentos, etc., engendram fascinantes relações que ultrapassam a técnica, a teoria e a estética.

Do ponto de vista poético interpreto como uma relação de verdade, nas quais são apresentadas as contingências dos elementos para além da superfície ou fisiologias originais do corpo. Órgãos ou parte deles libertando-se da clausura do pragmatismo cognitivo de visibilidade de si mesmo como um devir, para uma relação arbitrária de identidade física. Quando submetidos a uma aparência obscura, revelam outra superfície de beleza.

Situações de pluralidade, experimentada em casos de profundo estranhamento, causados por deformações de órgãos, fruto de diferentes conjunções emocionais que entreveem um histórico individual do sujeito. Trata-se do estudo ontológico da natureza do ser, existência ou realidade. Pergunta Spinoza:

[...] O que é o corpo humano? Um modo infinito do atributo Extensão, isto é, um indivíduo extremamente complexo constituído por diversidade e pluralidade de corpúsculos duros, moles, fluidos relacionados entre si pela harmonia e equilíbrio de suas proporções de movimento e repouso. É uma unidade estruturada: não é um agregado de partes, mas unidades de conjunto e equilíbrio de ações internas interligadas de órgãos, portanto é um indivíduo. [...]

Descrever a perfeição da matéria, mesmo informe, sua disposição e aparência (estrutura, cor, odor, textura) e nos colocarmos em face de uma compreensão com nossos sentidos diante deste universo interno e visceral, permitindo refletir sobre uma variada gama de significados, como descreve Mario Perniola, em ***Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo (2000)*** (...) “Belas

superfícies dos músculos e dos órgãos internos. Os órgãos internos são tão belos quanto os seios (...). Para Edmund Burke (1757):

Os órgãos não são agradáveis e nem possuem beleza, mas despertam para algum tipo de prazer, é este sentimento criado pela associação de formas desagradáveis aos sentidos, mas que, estranhamente, se transformam em prazer.

Nessas séries de trabalhos procurei criar uma dialética entre o material plástico e a materialidade do corpo no sentido de produzir, sentir, experienciar entre perspectivas de cores, linhas, densidades que potencializam através da aparência, na representação artística, um discurso transdisciplinar entre arte e medicina. Relações de linguagens sem estabelecer utopias, e sim novas construções de aderências sobre fragmentos que compõem a intenção involuntária da materialidade. A criação sobre este “corpo”, não só como objeto, mas desdobrando-se naturalmente para a conquista de uma experiência estética que já é a própria obra de arte.

A identidade dos órgãos revelada através das fissuras e o silêncio organizado de si mesmo, conectado somente internamente e desconectado do mundo externo permitem fragilizá-los. Sobreposições de sentidos genéticos que possibilitam a formação orgânica num período de tempo, nascendo, transformando-se e desfazendo-se durante uma vida. Nosso corpo está intimamente relacionado com a compreensão de suas intimidades.

CAPÍTULO I

HISTÓRICO E AUTONOMIA DO CORPO

1.1 Historiografias da Anatomia do Corpo

As experiências com cirurgias apresentam ao longo desta pesquisa, algumas concepções orgânicas que reforçam a singularidade poética nos processos de criação e com o auxílio de estudos científicos, momentos históricos e manifestações na busca de uma “figuração” que engendre o máximo de informações sobre a anatomia e natureza do corpo.

Os estudos da anatomia evoluíram muito ao longo dos últimos 1.000 anos despertando desde a antiguidade, um grande interesse em diversas áreas do conhecimento. Os primeiros estudos datam de 1600 a.C. no Egito, sendo estes reconhecidos em embarcações através de desenhos de alguns órgãos, como o coração, fígado, baço, rins, hipotálamo, útero e bexiga. Na Grécia antiga, Hipócrates (460 – 377 a.C.) deixa uma grande contribuição para a história, principalmente com os estudos que podem ter servido de base na compreensão das estruturas musculoesqueléticas, também conhecidas como aparelho locomotor; assim como a associação de ossos a outros ossos com articulações ligados por tendões.

No século IV a.C., Aristóteles, com a dissecação em animais identifica as relações entre artérias e veias. Entre 600 e 350 a.C., Empédocles, Anaxágoras e Esculápio realizam os mesmos procedimentos.

O primeiro cadáver humano para investigação anatômica de que se tem registro foi utilizado por Herófilo e Erasístrato, em Alexandria (no século III a.C.) Mas é no século segundo (101 – 200) que o grande anatomista Galen, por meio da vivisseção, ou seja, dissecação de organismos vivos com sistema nervoso central, amplia o caminho da medicina no que se refere às estruturas anatômicas.

O interesse por dissecações de animais e seres humanos conduziu vários estudos com intuito de revelar a organização do corpo e a semelhança entre eles. Em 287 a.C., Teofrasto, discípulo de Aristóteles, produz por meio de desenhos o mais antigo relato de anatomia descritiva. E é pelo desenho que, na Renascença (séculos 14– 17), a anatomia humana é divulgada por artistas, como Michelangelo, Leonardo da Vinci e Rafael.

Devem-se ao desenvolvimento de pesquisas anatômicas e de técnicas de dissecação os modelos em “cera” da topografia dos órgãos cada vez mais reais, em três dimensões, mostrando suas estruturas e posições naturais de cavidades.

Na Universidade de Bologna, Itália, realizam-se estudos sistemáticos sobre a anatomia de cadáveres humanos, sobretudo com Mondino D’Liuzzi (1270-1326) com seu “Tratado da Anatomia Mundial”, escrito em torno de 1316, como fundamentação para estudo de anatomia. O grande mestre divulgou por toda a Europa seu método didático com base em esculturas de cêra.

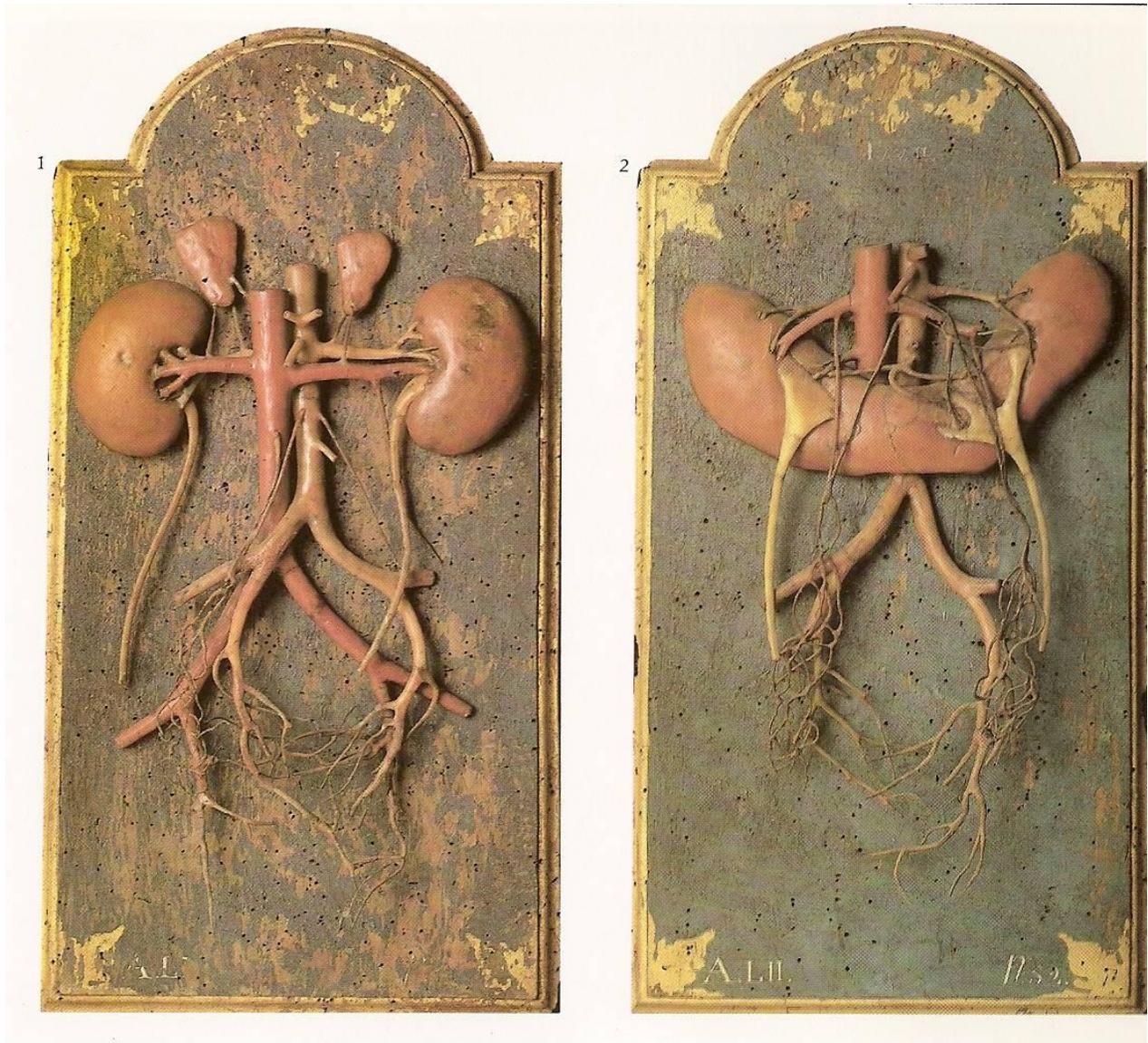


Figura 1 - Ercole Lelli (1702-1766), "Rins humanos e rins de um cavalo", de madeira e cera. Museu Dell'Istituto di Anatomia Umana Normale. Università degli Studi di Bologna

O campo da anatomia amplia-se para a anatomia vegetal e anatomia animal, sendo esta subdividida da seguinte forma:

Anatomia Animal

1. **Descritiva:** descrição dos aparelhos ósseos, muscular, nervoso, vascular (entre outros), subdividida em:
 - **Macroscópica:** estudo dos órgãos quanto a sua forma e caracteres morfológicos, constituição e interação.
 - **Microscopia:** estudo da estrutura íntima dos órgãos a partir dos tecidos das células.

2. **Topográfica:** estudo dos sistemas orgânicos e suas relações intrínsecas.



Figura 2 - Clement Susini (1754-1814), Cabeça e tronco com os vasos sangüíneos e linfáticos. Operação de rara habilidade na área da plástica, esta estátua mutilada de uma mulher é um exemplo da perfeição técnica modelagem de Florença. Museu Dell'Istituto di Anatomia Umana Normale. Università degli Studi di Bologna.

Estudos de anatomia realizados por escultores como Da Vinci, Michelangelo, Rodin, Henri Moore e outros contribuíram para o entendimento da anatomia humana a partir de imagens representativas, tendo como principal argumento a observação da proporcionalidade, volume, movimento, espaço, beleza e perfeição que levaram a expressões plásticas e pictóricas.

Leonardo da Vinci, explorador de várias áreas do conhecimento, quando não satisfeito com o resultado de suas obras abandonava-as, o que nos permite a apreciação de muitos desses fragmentos. É dele a frase: “*Nunca terminei um só trabalho.*”

No início do século XV, Leão Batista Alberti redescobre os antigos conceitos da linguagem do arquiteto Marcus Vitruvius Pollio, no “Tratado de Vitruvius”, que apresenta a figura humana como a principal base para o estudo de proporções. Leonardo da Vinci, em 1487, cria o desenho do “Homem Vitruviano”, que ilustra seu estudo sobre as proporções do corpo do homem, considerado o ideal da geometria humana.

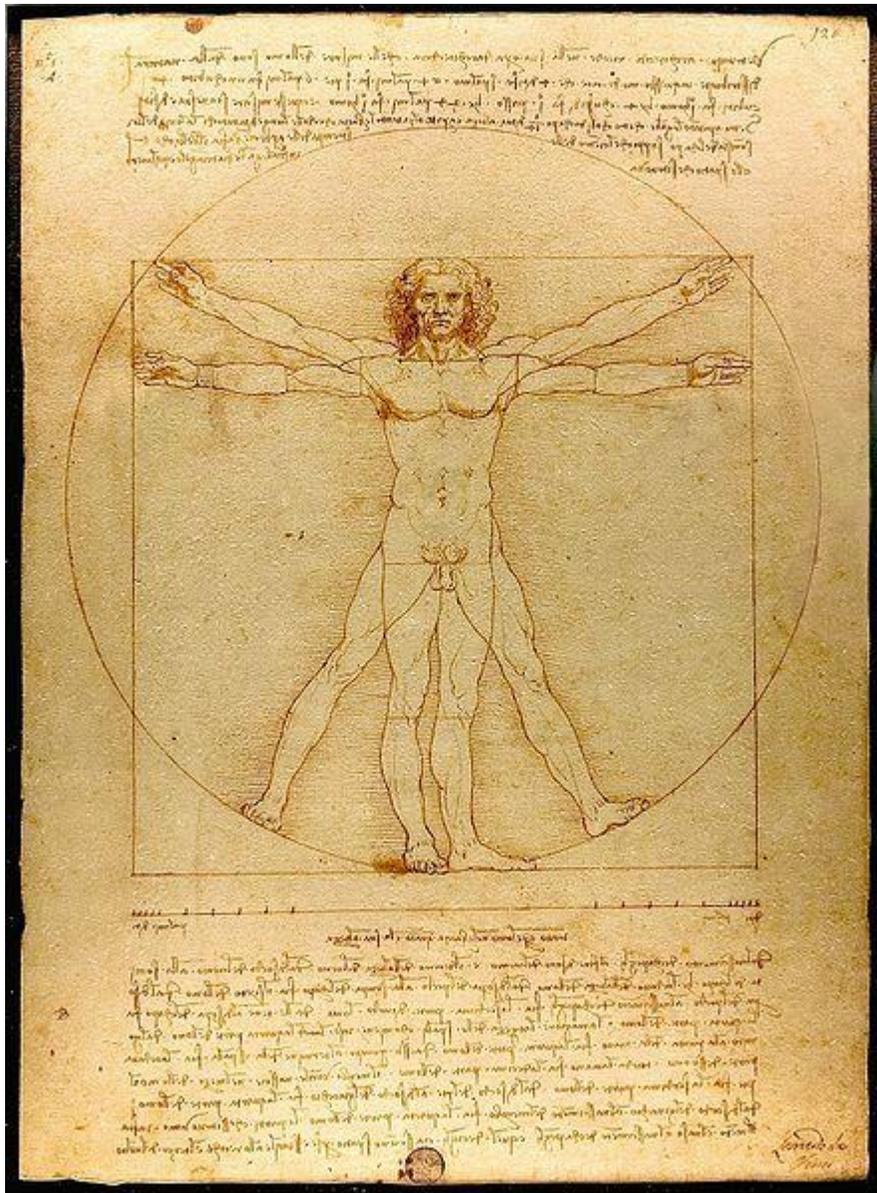


Figura 3 - Da Vinci, O Homem Vitruviano, 1490. Lápis tinta sobre papel; 34 x 24 cm. Gallerie dell'Accademia, Veneza.

Entre 1487 e 1490, Da Vinci desenvolve muitos estudos de anatomia humana e de animais, principalmente de cavalos tornando-se um mestre nessa ciência, conquistando a preferência da nobreza. Mesmo condenada à prática de dissecação pela Igreja, Leonardo utilizou para estudo mais de trinta corpos de homens e mulheres de várias idades, examinando e descrevendo minúcias do corpo, suas tridimensionalidades, alterações ósseas, musculaturas, sistemas circulatórios entre outras. Entretanto, não chegou a perceber com a mesma lucidez o funcionamento do corpo, provavelmente por ainda não existir uma visão científica desse campo.

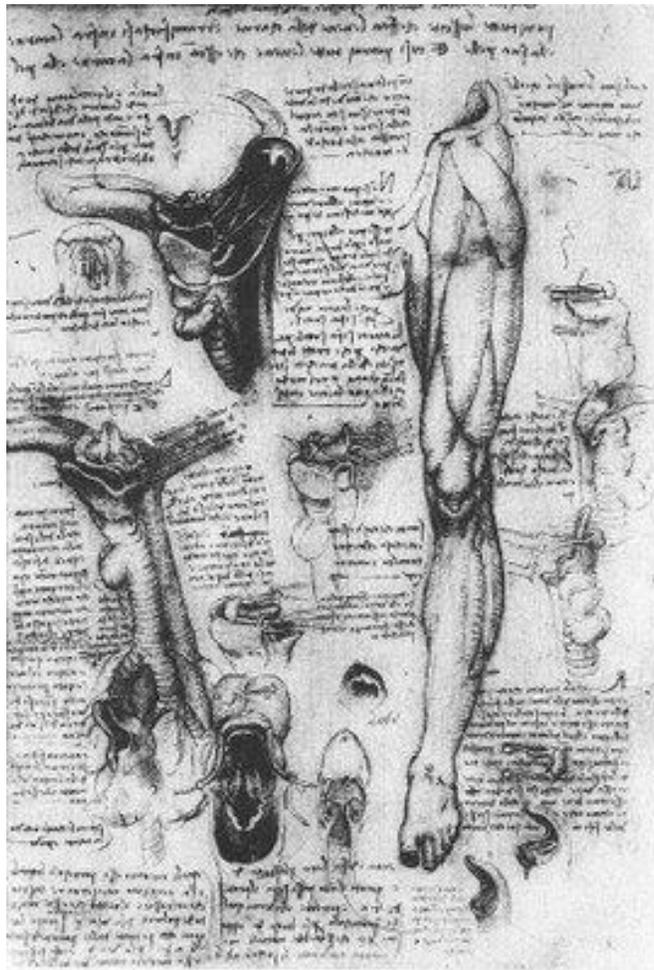


Figura 4 - Leonardo da Vinci. Estudo Anatômico da Laringe e Perna, 1510

O período histórico entre o século XVI e XVIII tornou-se conhecido como “Século das Visceras”, onde se procurava traçar uma relação sobre a investigação do interior e exterior do corpo e a carga simbólica sobre a degeneração dos órgãos como identidade do sujeito. No século XIX ocorre a catalogação sobre o inventário iconográfico não só do corpo, mas também do espírito do homem. São estes aspectos que alicerçaram esta pesquisa para a criação e deslocamento de imagens que se abstraíram ou se deformavam e paradoxalmente, ao rigor sobre o funcionamento estrutural orgânico, permitiu nesta transformação, outra relação simbólica em si.

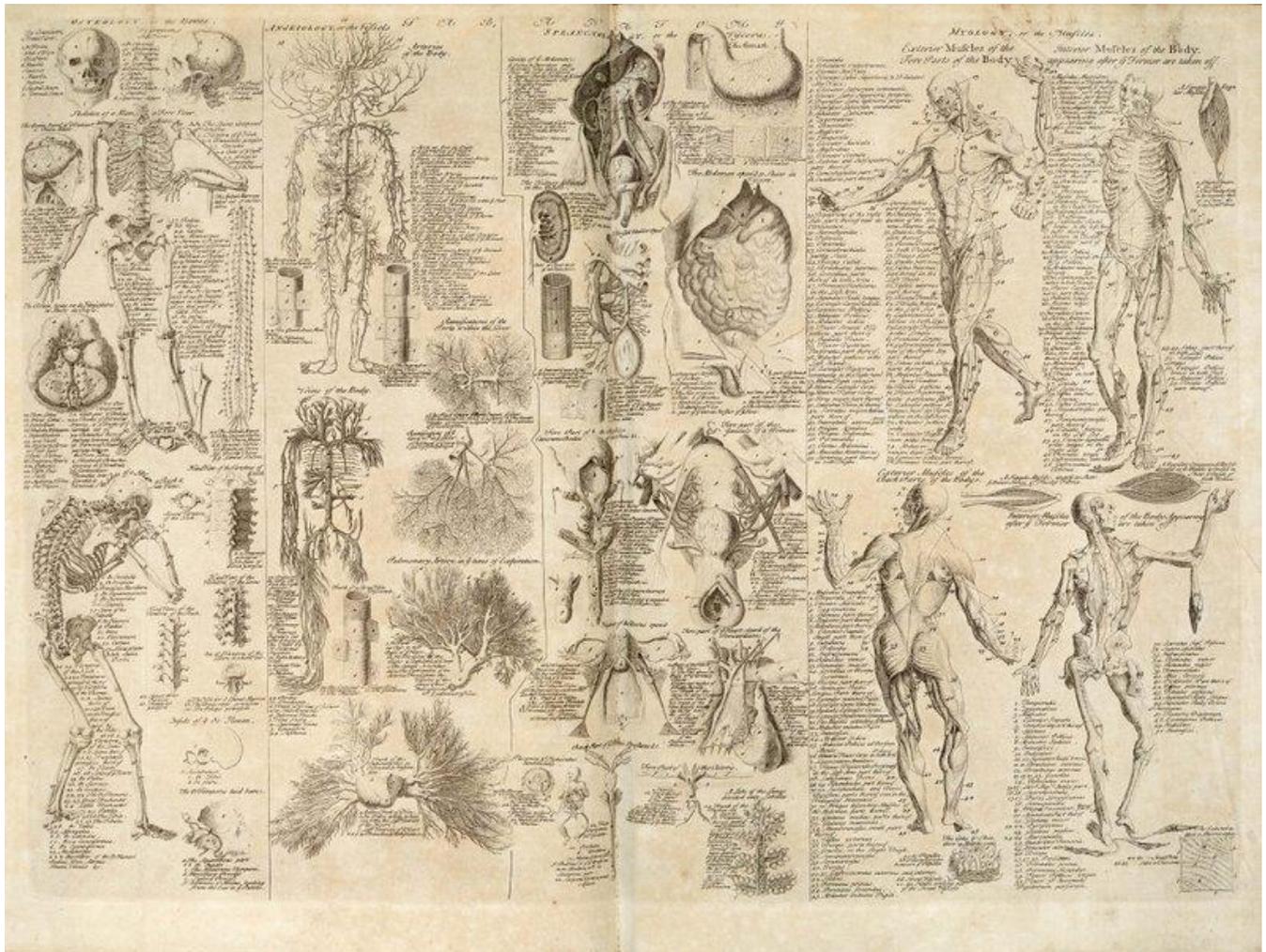


Figura 5 - Diagrama de anatomia humana retirado da Cyclopaedia, Dicionário Universal das Artes e Ciências, 1728

Roy Clover, professor de Anatomia e Biologia Celular, da Universidade de Michigan (USA), inovador no processo de polimerização cria modelos didáticos com corpos e órgãos doados para a ciência médica.

Cada um de nós é fisicamente único, desde a forma de nossa pele até o tamanho e formato dos nossos órgãos. O que temos em comum é um milagroso conjunto de sistemas internos, cada qual com sua própria e precisa regra de funcionamento.¹



Figura 6 - Fixação dos Músculos. Catálogo: *Corpo Humano: Real e Fascinante*, 2007

¹ Catálogo. *Corpo Humano – Real e Fascinante*. Premier Exhibitions, Inc., 2007.

Com as técnicas modernas a anatomia tornou-se submicroscópica. A fisiologia, a bioquímica, a microscopia eletrônica e positrônica, as técnicas de difração com raios X, aplicadas ao estudo das células, descrevem suas estruturas íntimas em nível molecular possibilitando estudos da anatomia de pessoas vivas com os recursos de imagens como a radiografia, endoscopia, angiografia, tomografia computadorizada, tomografia por emissão de positrões, imagem de ressonância magnética nuclear, ecografia, termográfica, entre outros.

A tecnologia promove situações de ambigüidade nas experiências e manipulações das ciências genéticas. O corpo da arte contemporânea dá lugar aos simulacros desta ciência desmaterializando-se fisicamente, saindo do âmbito individual para o universal ligado à globalização e ao anonimato, mas cria sentidos que se relacionam entre si, como a identidade, memórias, tradições, espiritualidade e perspectivas carregadas de significados. Quando é possível expressar pela arte a satisfação ou insatisfação da condição humana, busca-se penetrar em espaços que permitem certa afetividade e clareza das tendências efêmeras do panorama sociocultural.

É neste repertório de interpretações das realidades vistas nos estudos históricos da ciência e da arte que apreendo com maior nitidez os fragmentos da morfologia e ordenação de partes da figuração do corpo, rompendo com o invólucro da pele e mergulhando pelo interior de suas camadas. A arte entrando pelos poros da vida, ocorrências desse estado das coisas, sem pensar arte como entidade da representação do corpo, mas como mecanismo permeável pertinente da vida do ser, e não separada das coisas.

1.2 Autonomia dos Órgãos

Não é à consciência que o sujeito está condenado, mas ao corpo.

J. Lacan

No corpo humano a estrutura óssea serve para manter-se em pé; articulações e ligamentos possibilitam o privilégio da destreza e mobilidade; artérias e vasos, por caminhos sinuosos, vitalizam em 90 segundos todo um sistema de sobrevivência; uma média de 72 BPM (batidas por minuto), aproximadamente 25 bilhões de vezes durante uma vida de 66 anos; redes e fibras neurais organizam nossos impulsos e permitem nossa percepção de mundo. Uma gama infinita de variáveis frente à autonomia das unidades funcionais, como “as células”, que o corpo utiliza como fonte reconstrutora da estrutura de seus sistemas e como fluxo de energia.

Além desses aspectos intrínsecos, o corpo pede um olhar cuidadoso como interlocutor e vinculador de nossas bases mentais, sensoriais e emocionais, que podem ser alteradas drasticamente, dependendo de seu condicionamento estrutural, isto é, se o intercâmbio sujeito x corpo proporciona saúde ou enfermidade.

Quando as bases morfológicas de formação e regeneração orgânica são metabolizadas e integradas a um circuito que já possui autonomia, acontecem situações muito diversas que podem comprometer seu desenvolvimento natural, causando até degenerações. O “corpo” se sujeita, reinventa-se ou contradiz-se diante de suas complexidades íntimas, despertado por uma maneira de pensar do sujeito e criando sua própria trajetória como efeito sensorial e de proteção simbolizado por seu estado físico e mental.

Com o tempo o corpo vai absorvendo as marcas das experiências. A interpretação poética do processo degenerativo desencadeia camadas e transparências, perspectivas e planos infinitos, onde tenta captar as transformações ocorridas na visualidade corpórea, em possibilidades dentro das poéticas visuais, em uma busca simbólica de algo mais profundo sobre os fenômenos individuais e seus processos humanos.

Nesse sentido, esta pesquisa encontra um lugar na memória e captura uma visão sinestésica da autonomia do corpo humano, mediante o repertório de conhecimentos sobre suas manifestações e processos naturais. A memória vai criar incursões em um estado de consciência que remete às impressões e aparências vividas em campo cirúrgico, a partir da presença física dos órgãos e de suas transformações fisiológicas, como “lugar sensível”. É o *punctum*, ou seja, aquilo que nos toca, nos penetra; o ponto que irrompe da imagem e nos atinge profundamente, segundo Barthes: *O punctum é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além do que dá a ver. (...)*². A relação entre percepção e realidade cria um diálogo num fazer poético, onde as transparências e camadas de si mesmo conjugam-se em outra estrutura imagética, onde o corpo é capaz de tornar-se matéria de expressão, cujas características fisiológicas desta levam à reorganização dos sentidos e da intuição.

Os principais sinais desencadeiam-se mutuamente na compreensão desta experiência em criação poética, pelas sobreposições caracterizadas por camadas, texturas, manchas que se fundem sobre sombras, planos e cores, como elementos simbólicos das essências orgânicas e suas transformações.

² FIGUEIREDO, Lucy. *Imagens Polifônicas, Corpo e Fotografia*. São Paulo: Annablume Editora, 2007, p. 73

As investigações propiciaram a construção de imagens que carregam uma linguagem sobre estes aspectos dos órgãos, acoplados à idéia de uma autonomia. A edificação do corpo por uma polifonia visual plástica em relação a esta experiência sensorial, sobre fibras, ossos, músculos, órgãos, em um processo criativo com tonalidades de cores, dinâmicas de movimentos, espessuras de linhas e volumes representados por processos que ultrapassam os limites da superfície e invadem compulsoriamente o plano do espaço do papel. As fissuras de si mesmo, sobrepostas pela decomposição orgânica num período de tempo, nascem e se desfazem durante uma vida. A natureza humana está intimamente relacionada com a compreensão de suas intimidades. Temos o prazer de nos deleitar na presença de tamanha e tão excepcional expressão orgânica de enfrentamento da própria metamorfose, causada pelas diversas circunstâncias do objeto corpo.

1.3 Autonomia do Corpo na Arte e suas Questões

Plenitude. Eu transbordo de sentido. Cada vez que eu respiro, o ritmo é natural, fluido. Ele se cola à ação. Eu tomei consciência do meu "pulmão cósmico". Eu penetro no ritmo total do mundo. O mundo é o meu pulmão. (...) Nós somos uma totalidade espaço-temporal. Passado, presente e futuro se misturam. Nós existimos antes do depois, mas o depois antecipa o ato. (...). A evidência da percepção que eu tive é a única coisa a que me apego.³

Ligia Clark

A autonomia da arte e as questões do corpo são temas de grande interesse abordados por muitos artistas desde o final do século XIX, nos quais, com a liberação da busca pela verossimilhança da imagem humana comunicam suas tendências. São obras com outras manifestações estéticas que dependendo do contexto e período histórico, eram produzidas por instigantes estratégias de interpretação de sentidos e deslocamentos.

Entre os anos 50 e 80, algumas questões da antropologia do corpo são colocadas como moldura, tema e campo ilimitado de experimentações e autonomia. O corpo é material de manipulação e intervenção da arte no contexto social registrando uma nova figuração de índole crítica: a crônica da contemporaneidade encontra a possibilidade de atuar como material simbólico e metafórico sob um forte domínio político e busca novas relações participativas com o público, marcado por grupos de artistas e intelectuais. No Brasil, nos anos 60/70, a arte conceitual liberou a obra de arte de toda uma linguagem representativa, gerando novos contornos, utilizando-se de materiais e experimentações, nas quais busca outros sentidos, uma mensagem ou uma conexão com o espectador, para nele incitar algum tipo de postura diante do mundo e da vida.

³ CLARK, Lygia. Do Ato, in Arte Brasileira Contemporânea: Lygia Clark. Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p.24.

De maneira geral, libera a arte de questões externas a ela mesma, reforçando sua autonomia e suas necessidades formais e construtivas.

Lygia Clark e Hélio Oiticica são os precursores da arte contemporânea no Brasil, no momento em que se rompe com a figuração, passando a atribuir à obra aspectos sensoriais autônomos. Buscam um estado de consciência: ver, pensar e sentir, como características ressonantes das sensações originais do íntimo do artista, expandindo a obra de arte para múltiplas relações com o observado, até encontrar o “lugar sensível”. Clark rejeita a ortodoxia do Concretismo (1950), cria um novo movimento, o Grupo Frente, no Rio de Janeiro. Explora a linguagem geométrica, dedicando-se ao estudo do espaço e da materialidade do ritmo. Experimenta a body-arte, e adentra a arte plurissensorial. Suas experiências lançam a Teoria do Não-Objeto (1959) e o Manifesto Neoconcreto, fundamentando as propostas da artista, com o apoio de Frans Weissmann, Lygia Pape, Ferreira Gullar, Almilcar de Castro, Reinaldo Jardim.

Lygia Clark, em 1967, inicia trabalhos voltados para o corpo que visam ampliar a percepção, retomar memórias e provocar diferentes emoções. Na série “O corpo dessexualizado” apresenta “O Eu e o Tu: roupa-corpo-roupa” (1967), em que um casal veste roupas confeccionadas pela artista, cujo forro possui uma concavidade para exploração tátil de materiais diversos, representando assim, uma sensação feminina ao homem e masculina à mulher.

Nesta época, na exposição realizada no MAM-RJ, Clark apresenta a obra “A casa é o corpo: Labirinto”, uma instalação de oito metros, que permite a passagem das pessoas por seu interior, como experimentação de uma vivência sensorial simbólica de estar dentro do corpo, denominada: “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão”.

Lygia Clark se desloca para fora do sistema do qual a arte é parte integrante colocando sua obra como proposição não proposta, pois sua atitude incorpora, acima de tudo, um exercício para a vida. Caminha no sentido da “não representação” e da superação do suporte, ao mesmo tempo em que integra o corpo à arte.

Assim, nesta pesquisa busco uma construção poética de linguagem plástica que permita identificar os processos autônomos do corpo como experiência sensorial despertada pelo contato com sua cavidade. A manipulação e o toque dos órgãos, agora revividos numa memória visual daquele momento de atuação como instrumentadora de cirurgias ontológicas trazem para o presente este estado de revisitação das relações cognitivas que vai desde a “derme” aos órgãos e registra um “estado vivo” em outro espaço/tempo, que pelo distanciamento com este momento atual se transferem com características diferentes.

CAPÍTULO 2

A SUSPENSÃO DO CORPO NAS SUAS MEMÓRIAS E ESTRANHAMENTOS

*Mas, para cada epiderme, seria preciso uma tatuagem diferente, seria preciso que ela evoluísse com o tempo: cada rosto pede uma máscara tátil original. A pele historiada traz e mostra a própria história; visível ou invisível: desgastes, cicatrizes, feridas, placas endurecidas pelo trabalho, rugas e sucos de velhas esperanças, manchas, espinhas, eczemas, desejos, aí se imprime a memória; para procurá-lo em outro lugar; ou invisível: traços imprecisos de carícias, lembrança da seda, de lã, veludos, pelúcias, grão de rocha, cascas rugosas, superfícies ásperas, cristais de gelo, chamas, timidez do tato sutil, audácias do contato pugnaz. A um desenho colorido ou abstrato, corresponderia uma tatuagem fiel e sincera, onde se exprime o sensível. A pele vira porta-bandeira, quando porta impressões.*⁴

Michel Serres

Os estados de suspensão e estranhamentos em relação ao corpo abordados nesta dissertação ocorreram como uma coleta de experimentações no registro de memória e, por vezes, uma sensibilidade que exprime certo desconforto e repulsa do corpo contaminado, ou seja, “descorporificado” presenciado nesta vivência. Para ressaltar a aparência desses “abjetos”, a iconografia se descreve com aparências modificadas em sua estrutura, ou anormais, como: tamanho, cor, textura e formatos diferenciados. Desse modo, o corpo “matérico” e humano se tornou o suporte poético de desdobramento na concepção em torno da corporeidade e paradoxo de perfeição e estranhamento.

⁴ Serres, Michel. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p.18.

“Esta matéria” passa a ser o indicio do objeto artístico, no sentido de transgressão simbólica a partir de órgãos em estado de abjeto, o que faz surgir um relacionamento inovador de estranhamento na visão da deformação. A expressão visual deflagra então, no plano sensível, a familiaridade com a aparência do corpo em estado saudável.

Podemos entender por essas representações visuais um processo de produção da obra que serve como metáfora transformadora, que dita uma fatura de materialidade muito mais ligada aos “sentidos” estéticos e autônomos de metamorfoses corpóreas, possíveis de ser desempenhada naturalmente, como deformidades e diretamente relacioná-las aos valores da aparência do corpo humano.

São fragmentos causados por fissuras de sua essência, localizados para além da superfície da pele, sendo estes o antropomorfismo que o suspende no tempo e na memória e se difunde como representação na matéria através de linhas, manchas, massas e cores, um “fazer” que melhor aproxime e expresse o vetor de sua força enquanto vida pulsante expressiva.

[...] Esse estranhamento inquietante toca na borda de manifestações que parecem contraditórias, um embate de forças duais que abarcam, em seu bojo, repulsa e sofrimento, fascínio e prazer. Na repetição pulsional onde atuam esses afetos, percebemos que se apresentam às vezes ambivalentes, paralelos ou contrapostos, não no sentido da negação, mas, sim, pontuando a diferença. No entanto, esses afetos irrompem, da própria potência do corpo que é capaz de uma multiplicidade ímpar de desejos e angústias. [...].⁵

⁵ FIGUEIREDO, Lucy. *Imagens Polifônicas*. São Paulo: Annablume Editora, 2007, p.86.

Utilizo como suporte desses sentidos as técnicas de monotipias em aquarelas, por incorporarem múltiplas possibilidades de expressões e manifestações subjetivas e ocorrerem em uma ação aleatória quando misturadas as tintas como impressões no papel. Essa capacidade do suporte de absorver a água e a tinta, em composição com o desenho previamente estabelecido cria sucessivos acúmulos transparentes de camadas que se abrem e parecem conduzir a imagem no sentido de profundidade. No âmbito de sua significação, enquanto processo de linguagem plástica, as imagens se situam ao acaso e acabam constituindo um conjunto imagético que serve para figurar abstratamente as questões visuais de transformações corpóreas desde a superfície às cavidades do corpo e que, submetidas ao repertório sinestésico da memória, desobedecem ao rigor das relações formais de aparência. Robert Morris, em *Escritos de Artista*, comenta:

*Os objetos são obviamente experimentados na memória, como também o são no presente. A sua apreensão, entretanto, é uma experiência relativamente instantânea, tudo-ao-mesmo-tempo. O objeto constitui, além do mais, a imagem por excelência da memória: estática, editado para generalidades, independente do que se está em torno. Trata-se de uma distinção radical, dividindo a consciência em modalidades binárias: a temporal e a estática. A distinção confirma se a consciência está representando para si mesma o mundo ou sua primeira divisão, o self.*⁶

Alguns traços da policromia, transparências, linhas e suportes sobre as monotipias desta pesquisa, são influenciados pela artista Mira Schendel (1949-1988). Seus trabalhos mostram uma produção despojada, onde reside a sutileza de variáveis que exigem do olhar um exercício de interpretação de signos, pensamentos e formas que são a sua linguagem.

⁶ FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006, p.404.

Explora seu campo criativo de maneira enigmática, ocupando com manchas os espaços dos planos do papel, os quais se assemelham às formas que imaginamos. Cria uma poética efêmera desse espaço que pulsa, respira.

Mira chega, nos anos 50, a Porto Alegre, Brasil. Participa da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, e, em 1965, expõe suas monotipias na 8ª Bienal. No período entre 1964 e 1966, desenvolve dois mil trabalhos diferentes de monotipias num campo inesgotável de experimentação, nas quais evidencia a gestualidade e a espontaneidade do traço, composto por elementos como linhas com ponta seca e manchas sobre papel japonês, frases, palavras e arquiteturas, resultado da marca de sua obra.

Afirma Mira:

*Uma pintura que não remete a nada a não ser a ela mesma, uma matéria porosa que suga para baixo esse sujeito em pleno estado de imanência, o chão que não o deixa desprender-se em direção ao céu dos conceitos.*⁷

⁷ SALZTEIN, Sônia. No vazio do mundo. In *No vazio do Mundo-Mira Schendel* (org. Sônia Salztein). São Paulo: Marca D'Água, 1996, p.23.



Figura 7 - Mira Schendel. S/T. Monotipia sobre papel de arroz japonês, 1964.

2.2 A Dor e as Metamorfoses do Corpo no Pós-Guerra

*Este é tempo de divisas,
tempo de gente cortada.
De mãos viajando sem braços,
Obscenos gestos avulsos.
(...)
Símbolos obscuros se multiplicam.
Guerra, verdade, flores?*

Carlos Drummond de Andrade

O corpo humano é um elemento que se comove com a natureza, a paisagem, o pôr-do-sol, entre outras coisas; a aparência física e manifestações da morfologia de palavras ou de matérias. O prazer e a dor são revelados, com as mais profundas e impiedosas imperfeições corpóreas, especialmente aquelas empenhadas em expressar os “sentidos” da representação do homem em situações de calamidade dentro do contexto trágico. A dor na representação das artes visuais está situada num lugar extremo da psique humana. Varia conforme o lugar, período e contexto histórico.

Existem muitas sugestões para a interpretação da dor na história da arte. O estilo expressionista (séc. XIX e XX) retrata um momento de grande transformação de conceitos estéticos. A loucura, o feio e o psicológico dão vazão a essa abertura da criação artística, que representa não uma dor física, mas o sentido da “dor” como uma interpretação existencial do sofrimento humano.

A deformação do objeto está posicionada, conforme a visão subjetiva dos artistas deste momento, sobre a realidade daquilo que não se vê, mas se sente, provoca e transforma com a verdade. Nas artes visuais, a abstração e a deformação dos elementos da sintaxe visual, destacam-se pela agressividade da cor e a falta de tranqüilidade das linhas, deformação das proporções, movimento exacerbado de organicidade mais presente do que a questão geométrica.

No pós-guerra, esta era a chave da transfiguração da atividade humana, visto que estavam confinados aos limites do idealismo, alguns dos artistas modernos e surrealistas, como Constantin Brancusi, Giacometti, Picasso, Jean Arp, André Masson e Salvador Dali intensificaram e exploraram as metamorfoses da forma humana, onde reiteram a idéia de que não há limites à destruição do homem. A supressão de identidade corporal chegava ao ponto de perder completamente sua silhueta, que, segundo André Masson, (...) “*era preciso se fazer uma idéia física da revolução*”.⁸

⁸ FIGUEIREDO, Lucy. op. cit., p. 70.



Figura 8 - Brancusi. *O recém-nascido*, 1915. Bronze, 14,6 x 20,9.
Acervo The Museum of Modern Art, Nova York.

Constantin Brancusi (1876-1957), um dos maiores expoentes do século XX, cria em suas esculturas partes fragmentadas e simplificadas do corpo, opondo-se às formas complicadas e retorcidas como as esculturas de Rodin. Consolida a independência da cabeça como um objeto em si. Na escultura *O recém nascido*, sugere a imagem de um recém-nascido contorcido por um sonoro choro e que a vida tem início numa célula onde (...) *declara radicalmente que a obra é um objeto semelhante a uma célula, que está separado, em termos de seu conteúdo, da estrutura do corpo inteiro.[...]*⁹. A forma oval é vista como geradora de todo o primogênito vital, muito presente nas esculturas de Brancusi.

⁹ KRAUS, Rosalind E.. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001, p.115.

Assim, podemos também notar a sexualidade e a metamorfose do corpo nas esculturas de Alberto Giacometti e Picasso, que elaboram uma nova imagem do homem, e nas enganosas ingenuidades de linhas, de Jean Arp.

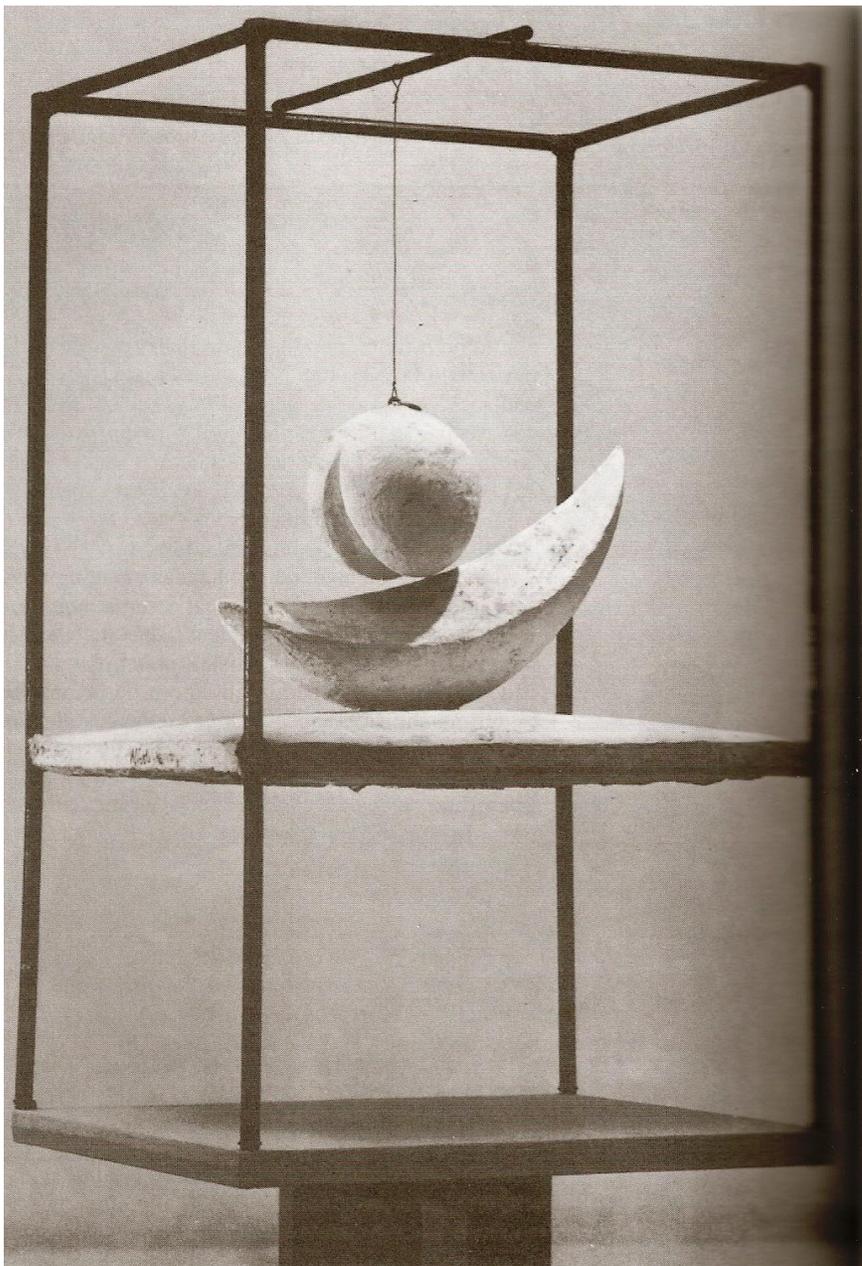


Figura 9 - Giacometti: Bola suspensa, 1930-31. Ferro e gesso, 60,9cm.
Acervo de Alberto Giacometti Foundation, Museu de Arte, Basel.

Na escultura “Bola Suspensa” (Figura 9), de implicação erótica e ambígua, Giacometti (1901-1960) cria uma energia libidinosa num diálogo entre interno e externo, no qual dispõe uma bola com uma fenda em forma de cunha, pendurada por um fio curto sob uma meia-lua, dentro de uma gaiola, de tal maneira que a bola não toca a meia-lua, sugerindo um possível afago de uma forma pela outra. A gaiola funciona como uma bolha impenetrável, para fazer parte do um mundo real isolado das coisas e abrir uma fenda na realidade, uma descontinuidade entre diferentes fragmentos do mundo. Esta obra foi muito apreciada entre os surrealistas nos anos 30, pois suas qualidades estimulavam o inconsciente, utilizando elementos muito simples, tornando-se um objeto central da escultura deste período.

Os surrealistas proclamavam em manifestos o retorno ao concreto, tendo como base o princípio de associação de idéias. A imagem poética como pura criação inventiva, a fim de desviar a ordem das coisas e subverter a utilidade prática dos objetos e o campo da representação criando um novo sentido de linguagem incorporado à realidade. A intenção era transfigurar o real, submetendo-o ao imaginário e ao desejo.

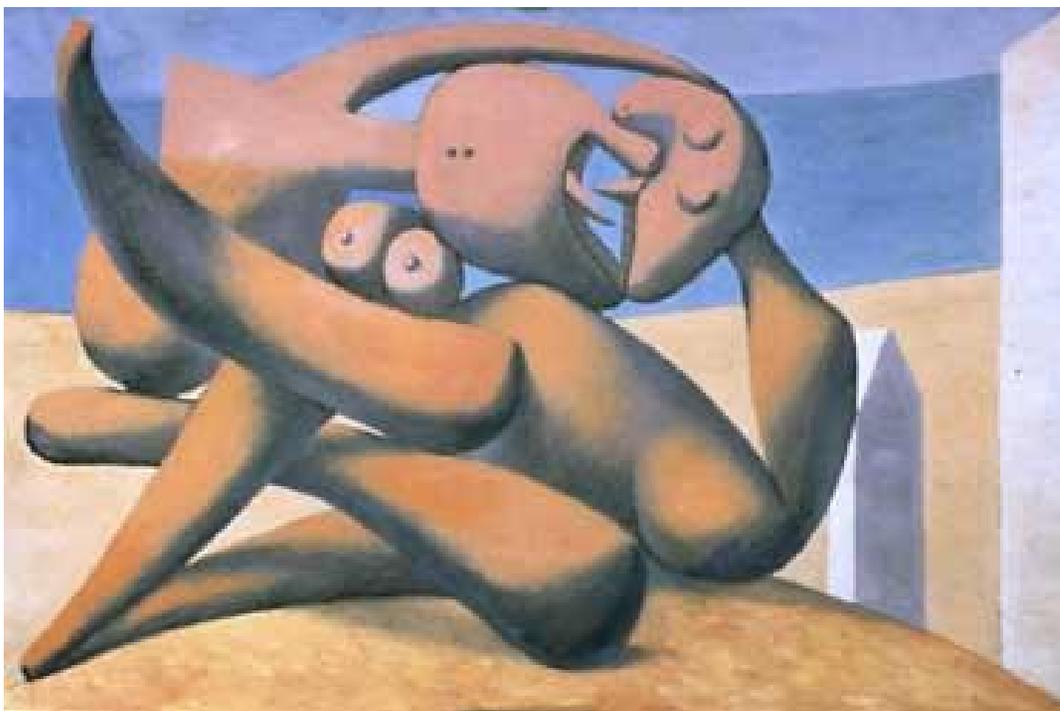


Figura 10 - Pablo Picasso: Figures au bord de la mer, 1931.

Assim, a consciência poética sobre as metamorfoses da forma humana exploradas com o corpo, experimentadas principalmente por Picasso, tende à representação de figuras fragmentadas, imersas numa sexualidade que nega a idealização estética da figura humana, levando a uma interpretação da incapacidade de destruí-la e concebendo-a como testemunho concreto da experiência do sujeito daquele período dos anos 30. Neste momento, a concepção de aparência e os gestos do corpo passavam por uma obstinada afirmação da vida humana para conhecer a unidade profunda do homem e suas metamorfoses.

Nesta corrente de artistas, Jean Arp (1887-1966) acrescenta um novo repertório de sentidos à matéria, tendo como poética de sua obra a essência viva de organicidade em um ciclo de vida, ou seja, desenvolvendo uma morfologia dentro de si, da semente para o broto e o botão, contrário à temporalidade surrealista. Suas bases estão na mudança da materialidade orgânica a partir do seu desenvolvimento. Sustentado por biólogos oitocentistas, desenvolve uma compreensão sobre a capacidade das células vivas de se manterem e se transformarem em si mesmas, passando da vida vegetal para animal ou da matéria óssea para o tecido orgânico.

A metáfora impressa em sua obra envolve a escolha do suporte, como o mármore e o bronze; nas texturas que revelam a instabilidade da constituição dos órgãos, e a variabilidade da forma mediante o conceito de organicidade. Impõe uma construção racionalizada como princípio de sua transformação e concepção, uma estética construtivista, dotada de vida e vitalidade.



Figura 11 - Jean Arp (Hans Arp): Crescimento, 1938. Mármore, 100cm x 4,8cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.



Figura 12 - Jean Arp (Hans Arp): Tors-gerbe, 1958. Mármore.

2.3 O Corpo e suas Cavidades

*O caminho espiritual consiste em nascer, nascer sempre, encarnar-se completamente, confundir-se com a vida até que o mundo se torne palpitação de sua própria existência... Só podemos santificar o mundo, se o habitarmos totalmente, até os menores recantos do corpo, da matéria, do sofrimento.*¹⁰

Pierre Lévy

Neste trabalho, mergulho através do tempo em memórias inquietantes e impregnadas de sentidos, expressando a necessidade de exorcizar o claro, o escuro, monotipias em aquarelas. Explorar uma dimensão além da superfície, dos limites da linha, as cores das veias, as vísceras, os ossos, líquidos, camadas de gordura, as células, nas tintas sobrepostas no papel. No princípio, tudo se inscreve na tentativa de traduzir a essência do visível e do invisível do corpo, numa linguagem que resgate a mesma intensidade aos processos experimentados.

Foucault observa que o corpo humano reproduz a ordem do universo como um atlas: *ele está em proporção com o céu, assim como os animais e as plantas, assim como a terra, os metais, as estalactites*. Nessa similitude entre o corpo humano e o mundo, *a carne do homem é uma gleba, seus ossos rochedos, suas veias grandes rios, sua bexiga é o mar, e seus sete membros principais, os sete metais que se escondem no fundo das minas.*¹¹

¹⁰ LEVY, Pierre. *O fogo libertador*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p.83.

¹¹FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, Salma Taunus Murchail (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1981, p.38.

Para Michelangelo, um dos maiores artistas do período Renascentista, o entendimento do corpo demonstra que sua habilidade estava no cérebro e não nas mãos. Via a pedra como carne.

Não se pode imaginar um nu tão bem estudado nos músculos, veias e nervos que preenchem a ossatura, nem um morto mais parecido com um morto. A expressão doce do rosto, a harmonia entre os ligamentos e as articulações (...). É um prodígio que, de um bloco grosseiro, seja tirada tanta perfeição que a natureza se encarrega de produzir na carne.

G. Vasari

O que mais surpreende na espacialidade e realismo de suas obras está no fato de Michelangelo possuir uma grande compreensão de anatomia, uma vez que se interessava por estudos de dissecações, ou seja, pela ciência do corpo. Mesmo enfrentando a Igreja e patrocinado por mecenas, mostrava indícios de seu potencial de conhecimento anatômico nas obras. Na pintura da Capela Sistina, pode-se observar os fragmentos dos órgãos inseridos nas imagens, apresentando sucessivas identificações de formatos de órgãos impressas nos seus contornos, como também nos volumes e nas cores das pinturas.

Suas figuras, compostas de códigos para além do plano pictórico, revelam uma iconografia. Gilson Barreto, professor da Faculdade de Ciências Médicas da Unicamp, mostra, a partir da sua experiência, a proximidade de estudos anatômicos e místicos com os aspectos cognitivos nas imagens da Capela Sistina. Chamaram-lhe a atenção os recursos ocultos representados nos adornos na cena da Capela, sendo possível notar as semelhanças nos detalhes, conforme Figura 13.

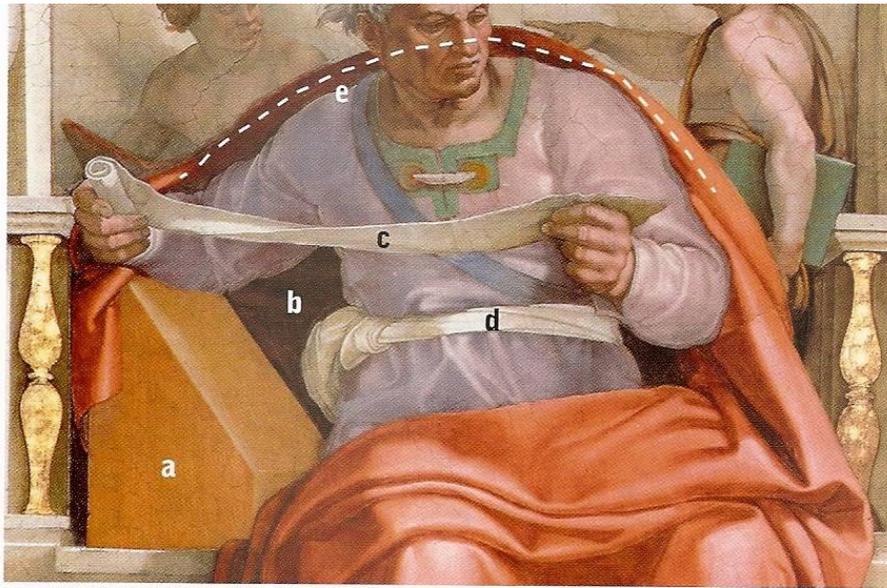


Foto do osso temporal. Processo mastóide (a), poro acústico externo (b), o arco zigomático (c), representação da emergência do nervo facial (d) e limite do osso (e).

Figura 13 - Foto do osso temporal. Processo mastóide (a), poro acústico (b), o arco zigomático (c), representação da emergência do nervo facial (d) e limite do osso (e).

Para Foucault, segundo Moraes,

[...] o corpo humano representava para o universo um microcosmo na correspondência entre microcosmos e macrocosmo. O microcosmo aplicado ao jogo das semelhanças redobradas de todos os domínios da natureza: “garante à investigação que cada coisa encontrará, numa escala maior ou menor, seu espelho e sua segurança macroscópica; [...] a ordem visível das mais altas esferas virá mirar-se na profundidade mais sombria da terra. [...]”¹²

Em 1990, o médico Frank Lynn Meshberger já havia identificado no corte sagital do crânio a semelhança entre a representação pictórica e as peças anatômicas (Figura 14), em artigo no *Journal of the American Medical Association*, baseado na obra *A criação de Adão*.

¹² MORAES, Robert Eliana. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p.79.

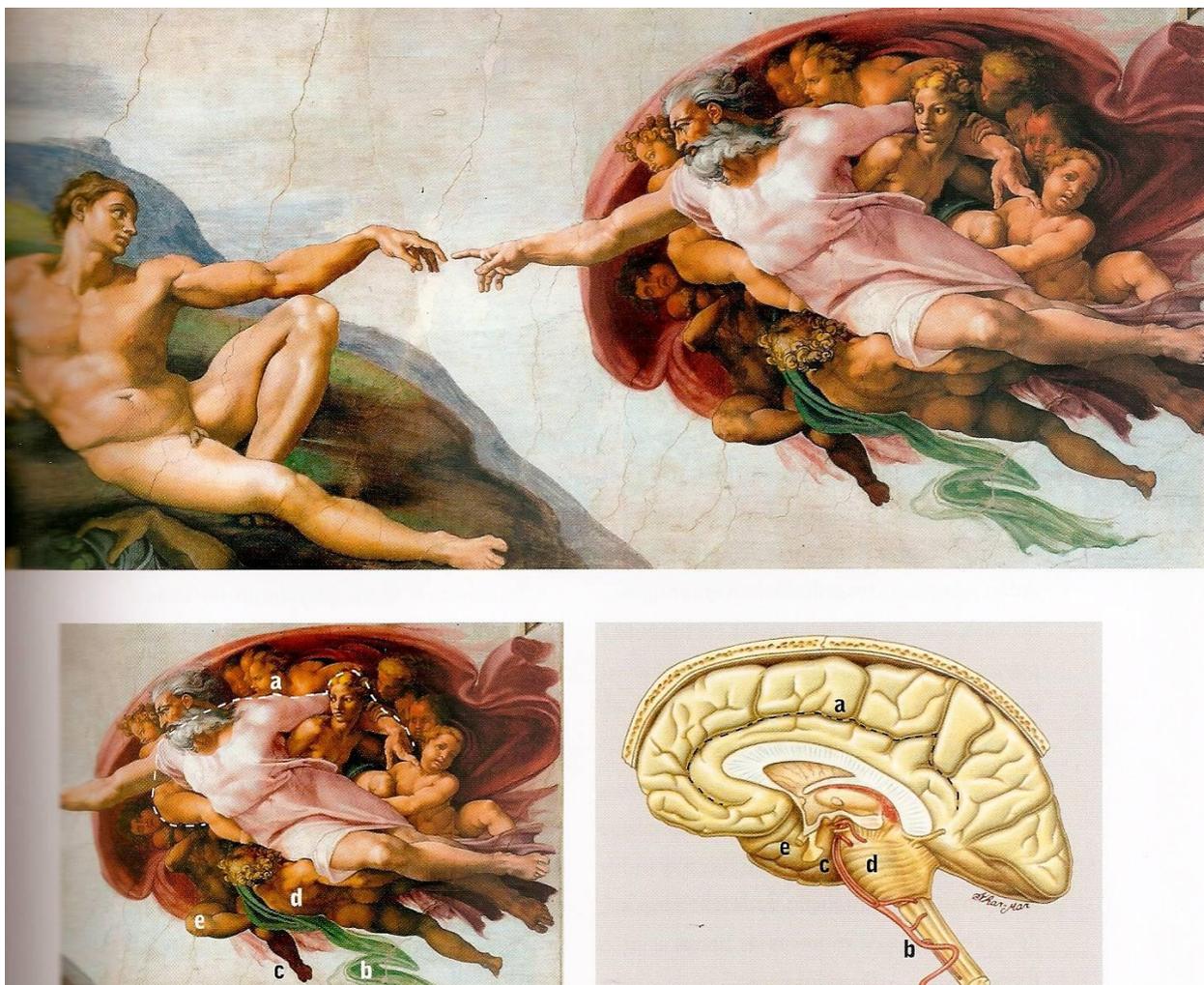


Figura 14 - A Criação de Adão.

Na história da escultura, outro grande momento em que aparece a força compositiva de corpos em movimento é Rodin, que, com a obra *A Porta do Inferno* (1880), a partir da influência de textos literários, redignifica a grande lição do Renascimento, ligando o passado ao presente e relacionando os estados e costumes de um dado momento. Suas composições, fragmentos do corpo ou remoldagens, apresentam a possibilidade de uma existência material autônoma no espaço e impregnada de vida por meio dos reflexos da luz. Integram-se à matéria qualidades retiradas da vida, com superfícies plenas de vibração através das saliências orgânicas captadas da realidade de corpos nus.

Músculos, tendões, posturas, movimento, reentrâncias e saliências, métodos experimentais com o corpo, ora em repouso, ora em movimento, registram a expressão do pensar e do sentir em todas as partes do corpo como linguagem escultórica.

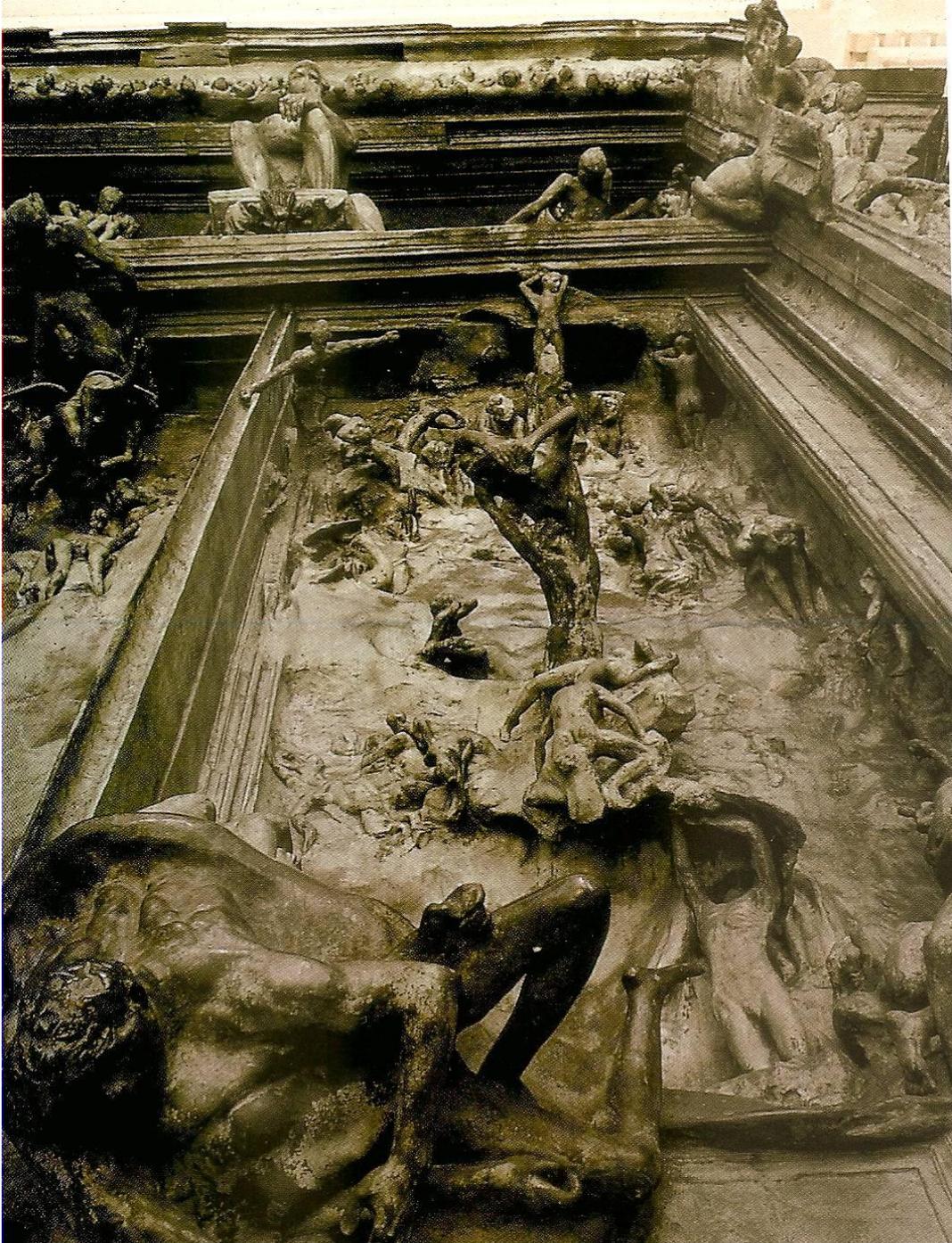


Figura 15 - Rodin, A Porta do Inferno, 1880-1917.

Em alguns de seus desenhos, por volta de 1880, na maioria esboços apressados e inacabados, Rodin cria uma nova linguagem de interpretação do corpo entre fundo e forma, tema e estilo. Cria esboços para registro de imagens através das quais apreende os movimentos das modelos em movimento, naturalmente sem limites.

[...] O corpo se orna de beleza mesmo quando se tornou feio. Rodin não hesita em desenhar uma mulher grávida ou velha. Não existe mais tema proibido. Sua curiosidade não tem mais limites [...] ¹³

¹³ Judrin, Claudie. *Os desenhos do Escandaloso Rodin*. Catálogo Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1996. p.4.



Figura 16 - Serpente e Eva. Lápis, aquarela com realce em guache sobre papel creme. 32x24,8 cm.

Nas décadas do século XX, o escultor Henri Moore cria em suas obras uma proximidade com uma força vital, com a essência humana mais profunda do inconsciente coletivo, para reencontrar matrizes esquecidas, supostamente ultrapassadas da humanidade do pós-guerra. Concebe uma linguagem simplificada, mas estruturada sobre convexidades e concavidades, aberturas, saliências e reentrâncias de todas as formas.

A inserção do “volume vazio” possibilitou uma dialética mais complexa, capaz de articular o interno e o externo na obra, assim como uma experiência sensorial da materialidade, como textura, peso, substância.

Nas esculturas de Henri Moore, as áreas vazias representam o ambiente como volume; espaço e escultura integram-se como uma unidade dinâmica e única, ao mesmo tempo em que a forma pode ser vista como explicitamente relacionada com seu núcleo, identificando o centro de gravidade da forma, massa e peso. Observa Rosalind Kraus:

*As formas esculturais dão a impressão de terem se desenvolvido a partir da premissa geométrica do núcleo oco. O resultado é uma impressão de voluptuosa reciprocidade entre a forma do continente e do contido – a massa exterior envolvendo o vazio, instalado em seu centro como um órgão vital, e a forma vazia afigurando-se como essência da forma desenvolvida do conjunto.*¹⁴

¹⁴ KRAUSS, Rosalind. op. cit., p.174.



Figura 17 - Henri Moore: Formas internas e externas, 1953. Bronze, 260 cm x 914 cm.



Figura 18 - Henri Moore: Oval Duplo, bronze, 933 x 700.

Num paralelismo das investigações estéticas dos escultores do século XX, podemos paradoxalmente, nos ritmos naturais, participar e interagir a partir do mergulho nas entranhas das formações rochosas da terra. É o que nos faz aproximar desse organismo de fluido vital, de formação superior, em contraponto aos mecanismos da matéria, contato sublime que nos ajuda a contemplar as leis da natureza.



Figura 19 - Estalagmites na água. Fotografia.

Na natureza, a própria vida é algo que “corre, flui” e no corpo humano podemos obter a compreensão dos mecanismos de seus fluidos vitais.

É importante identificar formas, cores, texturas, consistências e temperaturas e representá-las por desenhos e relevos, sentir a sobreposição das camadas do corpo no invólucro subliminar da aparência e perceber a transparência das formas e suas cores, desmistificando a verdade visceral no interior de si mesmo.

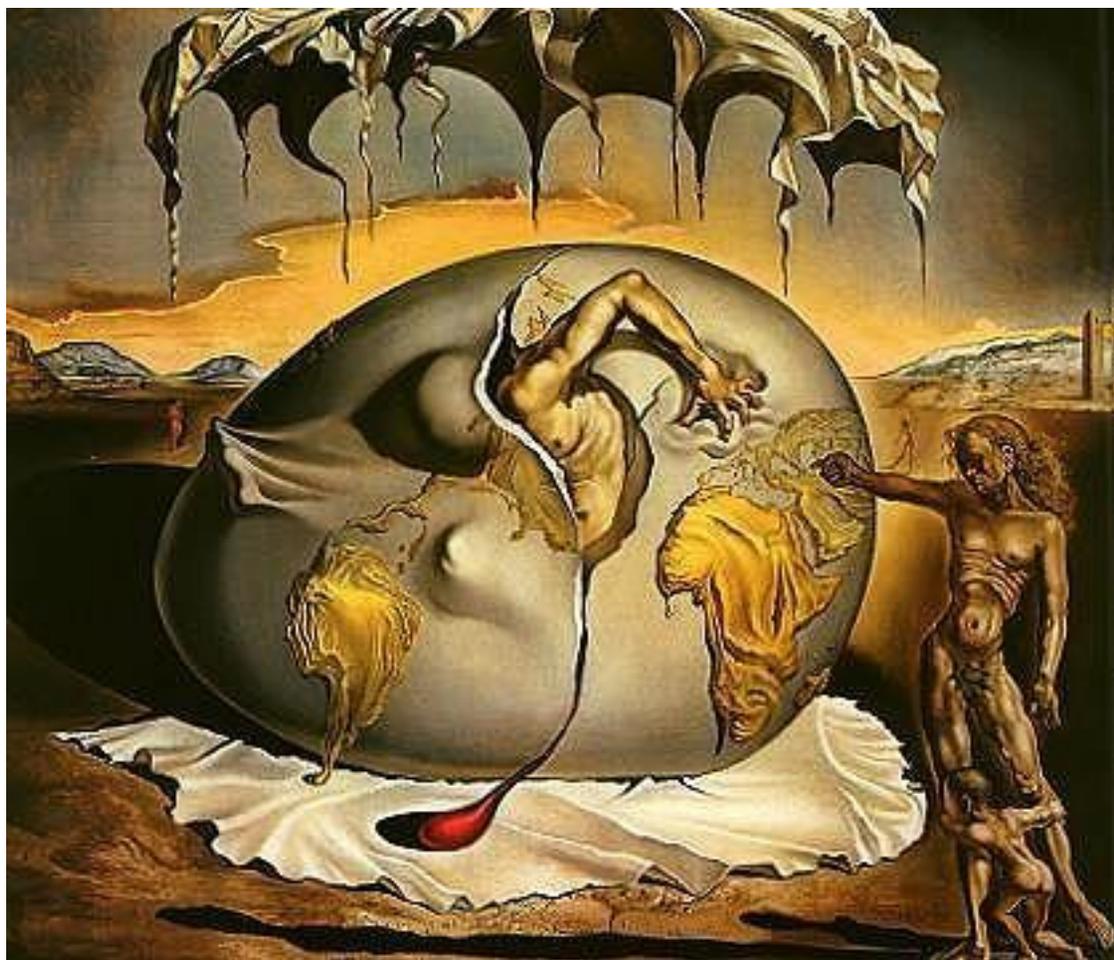


Figura 20 - Salvador Dalí, Criança Geopolítica no nascimento do novo homem, 1943.

O desencadeamento artístico reverbera por processos ativos no interior das representações, que pressupõem a verossimilhança da realidade com o imaginário, transformando abstratamente os órgãos, líquidos, células em sentidos. Processos a revelar novas estruturas de um mundo desconhecido ou desconectado da aparência estética da realidade.

CAPÍTULO 3

BUSCANDO A MATÉRIA

*O fundamento do tempo é a memória, a memória é a síntese fundamental do tempo. O antigo e o atual presentes não são, pois, como dois instantes sucessivos na linha do tempo, mas o atual comporta necessariamente uma dimensão a mais pela qual ele re-presenta o antigo e na qual ele também representa a si próprio.*¹⁵

Gilles Deleuze

Os filósofos naturalistas gregos, como Hipócrates (séc. V-IV a.C.), pensavam o homem como um produto da natureza, constituído dos mesmos elementos. Para uns, a água era o centro de tudo, para outros, o fogo, o ar ou a terra. Outros uniam alguns desses elementos, mas a verdade é que o homem é conjugação dos quatro elementos. “O corpo é adaptado à terra por semelhança de estrutura. O “osso”, humano, por exemplo, seria constituído por determinada porcentagem de terra, fogo e água.”¹⁶

Em minha experiência, pude apreciar, no momento cirúrgico, o pulsar vivo do corpo transcendendo as condições horizontalizadas do sujeito para uma total entrega de vida, num tempo de esperança daquilo que lhe é profundamente estranho, o sagrado e o profano.

¹⁵ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Edições Graal, 2006, p.125.

¹⁶ FERRAZ, Amélia. Baseado na 3ª aula de História da Medicina. FMUP. *A Medicina Internacional: Considerações evolutivas relativas às idéias e à prática médica*, 2005, p.3-5.



Figura 21 - Abertura da cavidade do corpo para exposição da artéria da perna direita. Fotografia de cirurgia realizada por dr. Airton D'Andréa Filho.

Nesse momento deparei-me com a fragilidade de situações onde a vida busca o conhecimento de sua identidade e a linguagem em si mesma. Toda indiferença do corpo antes automatizada procurava, naquele instante e desesperadamente, um lugar mais acolhedor, onde pudesse irromper a ação genética sobre a impermeável condição humana. Uma busca de elevação sobre a experiência que contempla um corpo nu, a descoberta de seus subterfúgios moldados nas entranhas, a necessidade de traduzir sua essência.

Olhando ao que parece assustadoramente grande, escuro e deforme, da epiderme até os ossos, desnudando as profundezas em uma ordem de composição que se esvazia e se desmantela na medida em que avança a exposição pelo bisturi à concavidade, desviando-se de sua ordem natural. È maravilhoso contemplar a beleza infiltrada nas camadas do corpo, do superficial às cavidades, a obediência dos tecidos, das membranas, das fibras dos músculos, num pulsar de humores e ordem nas vísceras do corpo.

Tudo acontecendo ao mesmo tempo, entrelaçado por fenômenos vitais que dialogam intrinsecamente com substâncias e comandam as “transformações”, geradas por esgotamentos e redefinições, num fluxo de vida alinhado em si, propiciando ressignificações.

Assim como o tempo, exposto à ação de fenômenos de sua própria natureza, modela, desde suas cavidades mais profundas até aos picos mais altos, a organicidade pulsante e viva de suas formas repletas de peculiaridades, e que apreende e reverbera aos nossos sentidos, a mesma indignação de força que se origina do íntimo de si mesmo, porém, entremeada de significados, dá lugar a uma ordem interna e sutil do próprio corpo.



Fi

gura 22 - *Fotografia. Estalagmites na água.*

O universo interior que partilhamos raramente está ao nosso alcance, sendo, às vezes, compreendido como edificação acima de nós, sublime, descuidada, ao apropriar-se de verdades genuínas aprisionadas pelo tempo. Comenta Proust :

A memória voluntária, que é sobretudo uma memória de inteligência e dos olhos, nos dá do passado apenas faces sem verdade; mas, quando um odor, um sabor encontrados em circunstâncias muito diferentes despertam em nós, apesar de nós, o passado, sentimos o quanto este passado era diferente do que acreditávamos lembrar, e que nossa memória voluntária pintava, como o fazem os maus pintores, com cores sem verdade.¹⁷

¹⁷ *Swann explique par Proust*, in *Essais et articles*. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1971, p.558

3.1 Série Ossos

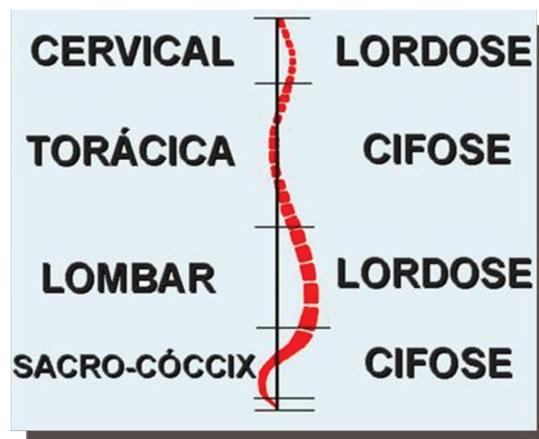
*Esse punhado de ossos que, na areia,
alvejava e estala à luz do sol a pino
moveu-se outrora, esguio e bailarino,
como se move o sangue numa veia.
Moveu-se em vão, talvez, porque o destino lhe
foi hostil e, astuto, em sua teia
bebeu-lhe o vinho e devorou-lhe à ceia
o que havia de raro e de mais fino.
Foram damas tais ossos, foram reis,
e príncipes e bispos e donzelas,
mas de todos a morte apenas fez
a tábua rasa do asco e das mazelas.
E aí, na areia anônima, eles moram.
Ninguém os escuta. Os ossos choram.*

Ivan Junqueira

Os anatomistas da Renascença tinham uma visão estrutural do homem, como se os ossos fossem paredes e vigas (colunas) que sustentam o corpo, principalmente a coluna vertebral, que pensavam ser a sede de todos os ossos, responsável pelos movimentos, firmeza e equilíbrio.

É notório como a Renascença retoma a linguagem clássica do mundo antigo, concentrando-se na arquitetura greco-romana das construções das colunas dóricas, jônicas e coríntias. Tais princípios influenciam os estudos do corpo nas questões referentes às proporções, relações matemáticas, simetria, e equilíbrio tectônico.

A coluna vertebral é realmente uma construção arquitetônica, da qual o homem se originou. Perfeitamente desenhada para desempenhar diversas funções, é constituída por uma série de ossos denominados vértebras, que se dividem em quatro regiões: Cervical, Torácica, Lombar e Sacro-Coccígea. A coluna, além de sustentar e proteger a medula espinhal constitui um caminho vital de comunicação das redes nevrálgicas do corpo com o cérebro, responsável por nossas mobilidades e sensações físicas. Os ossos são as nascentes do sangue; canais por onde flui a energia do corpo, nutrindo todas as vísceras, são a base das atividades mentais.



Incito nesta série a pluralidade do olhar mediante a desconstrução do corpo, que neste recorte da anatomia da coluna vertebral cria, mediante desenhos aquarelados, uma desestabilização desse padrão linear, para encontrar uma figuração simbólica, quase abstrata. Fragmentos de pequenas partes dessa estrutura óssea se entrelaçam e se misturam em si mesmos. É como se o corpo tivesse que ser cortado (dissecado) para melhor compreensão de suas partes; de regiões desconhecidas menores da unidade “corpo”, para um aprofundamento do complexo maquinário corporal.

Tais imagens causam o mesmo estranhamento que as ilustrações da ciência do século XVI utilizada para estudo da anatomia. Artistas e anatomistas desse período partilhavam os mesmos valores e propósitos da percepção visual sobre a experiência sensorial. Eram os artistas que criavam a dramaturgia do esqueleto do corpo sob um olhar para além do objeto dissecado. É nas ilustrações para estudo anatômico empírico que descobriam formas, cores e texturas.



Figura 23 - Ilustração de *Andrea Versalil*, séc.XVI

O princípio fundamental da pesquisa nesta série “Ossos” reverbera os sentidos *per se* do corpo, numa ruptura de um dos eixos mais delicados e por onde são conduzidos os impulsos sensíveis. Remeto a coluna vertebral na figura humana a um deslocamento paradoxal da imagem verossímil, para uma reconstrução fragmentada do seu sentido vital. Dessa forma, apreendo uma linguagem de reconstrução imagética sobre as metamorfoses genéticas autônomas, desenvolvidas pelo corpo, que ultrapassam os simples dados visuais e apontam a supremacia de sua ordem, como mostram as Figuras 24, 25, 26 e 27.

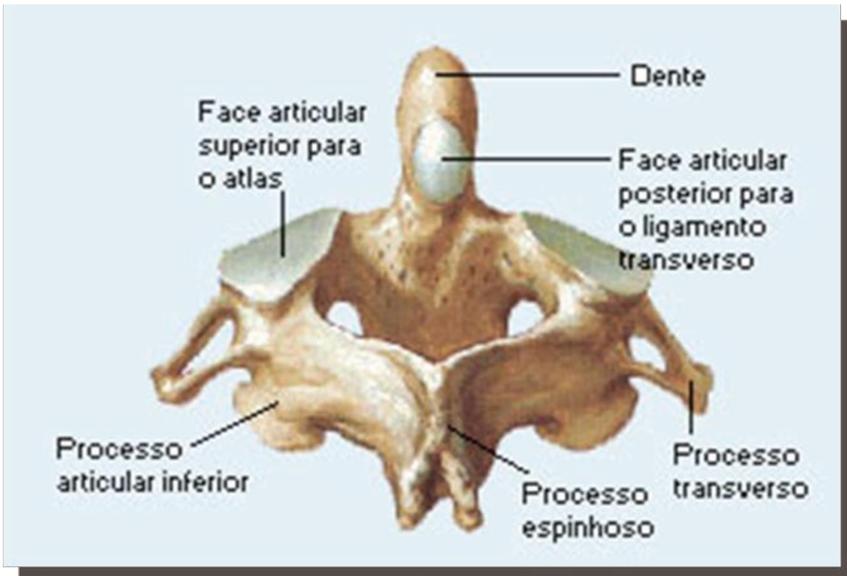


Figura 24 - NETTER, Frank H.. Atlas de Anatomia Humana. 2ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2000

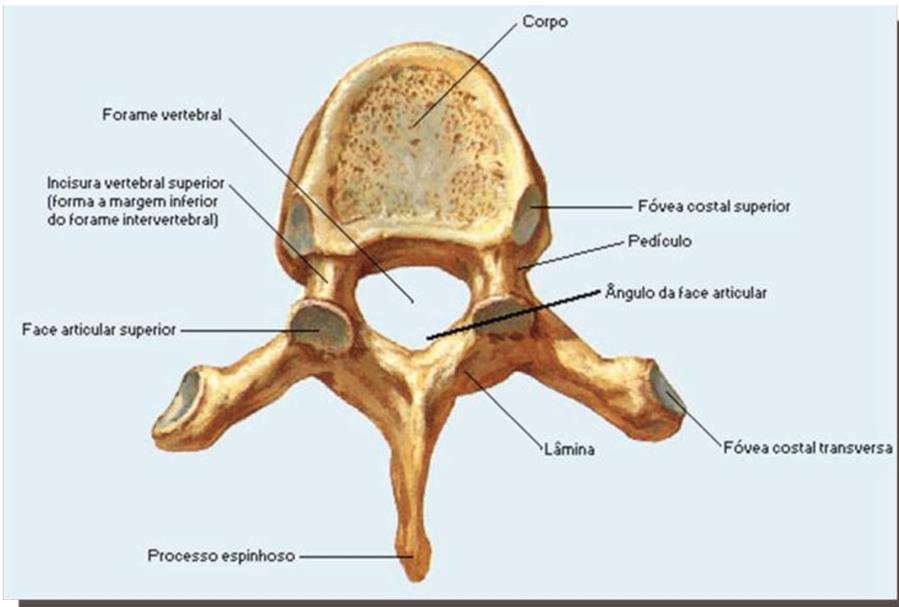


Figura 25 - NETTER, Frank H.. Atlas de Anatomia Humana. 2ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2000

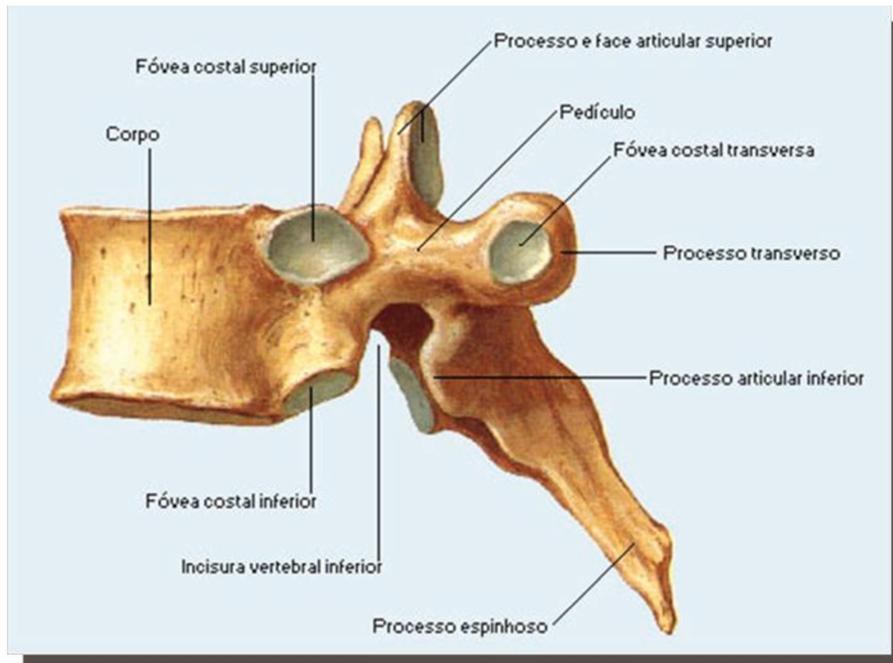


Figura 26 -NETTER, Frank H.. Atlas de Anatomia Humana. 2ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2000

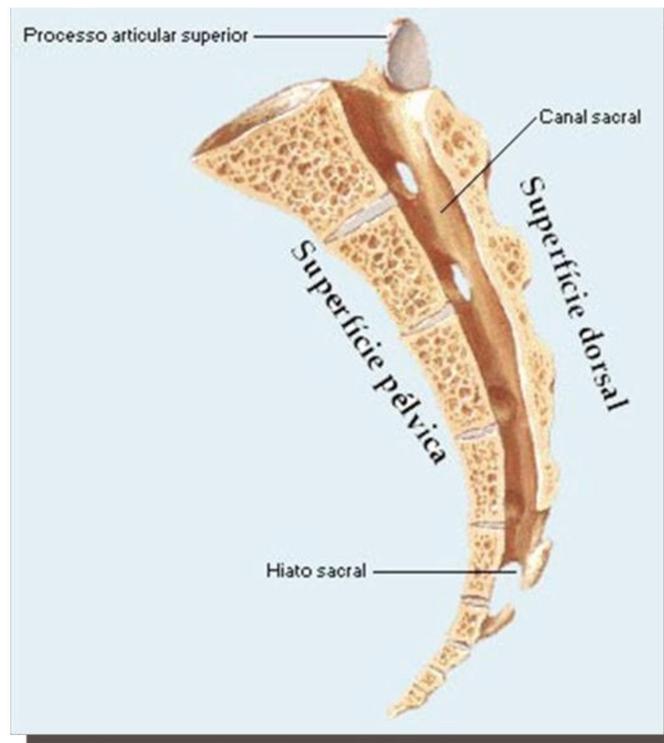


Figura 27 - NETTER, Frank H.. Atlas de Anatomia Humana. 2ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2000

Nestes desenhos observo a recombinação de encaixes do corpo como representações de formas, porém, mantendo os mesmos aspectos originais. As imagens estão dispostas em desenhos em grafite preto, sobrepostas em camadas de manchas aquareladas nas tonalidades marrom e cinza, que suscitam na aparência, os fluxos de sangue nascidos do próprio osso, os quais invadem, compulsoriamente, o campo delimitado pela linha, a fim de preencher os espaços e nutrir toda a superfície do tecido, até chegar às manchas aquareladas.

A denominação dos desenhos é simbólica: Crânio Antagônico; Áxis Superior; Coluna Sacra, Articulações Sacras, Clávide Torácica, Vértebra Cervical, Cóccix Sacro, Ligamento Flaum, Asa Sacra.

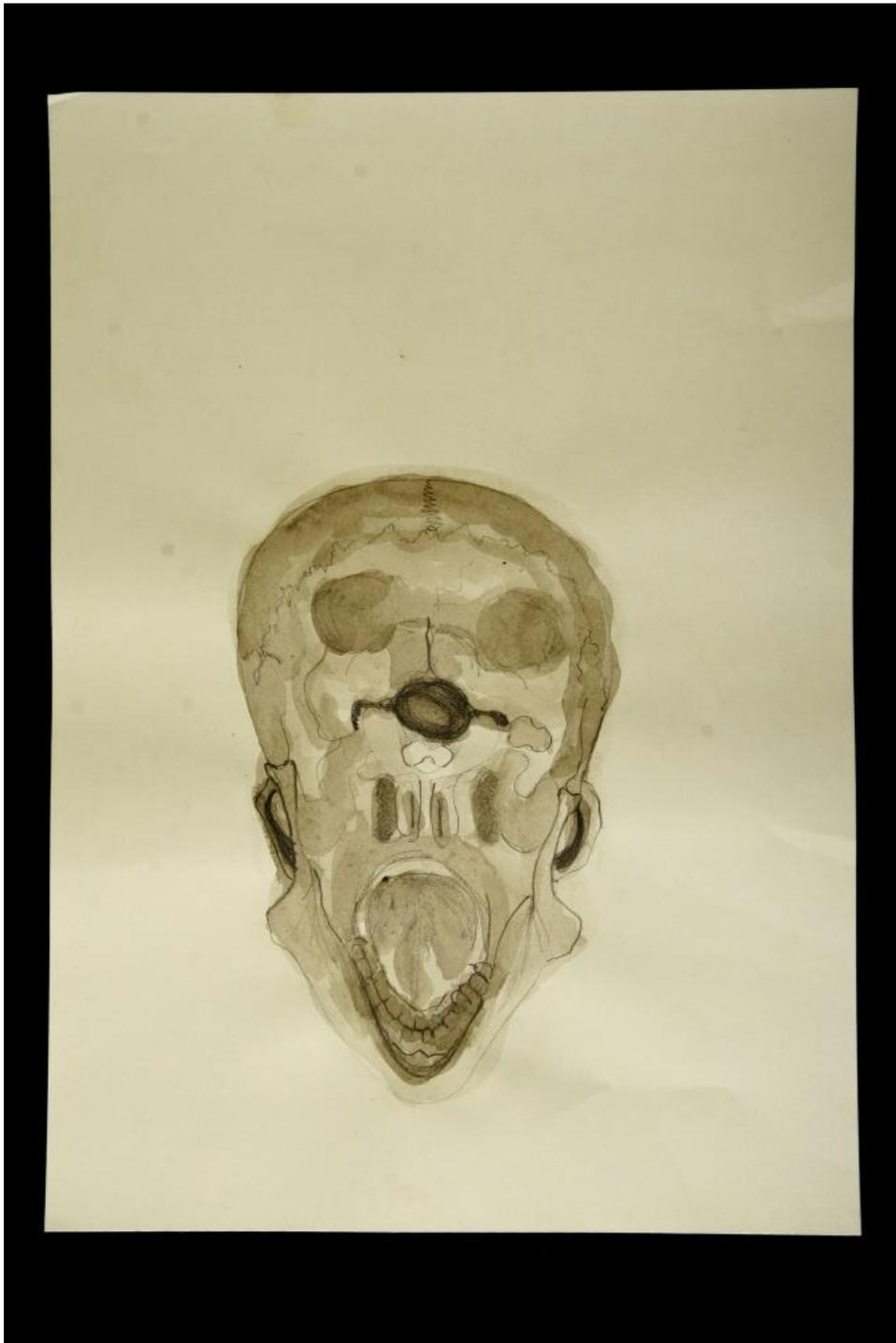


Figura 28 – Autor: Série Ossos. Grafite e Aquarela 297x 420cm



Figura 29 – Autor: Série Ossos. Grafite e Aquarela 297x 420cm



Figura 30 – Autor: Série Ossos. Grafite e Aquarela 420x 594cm

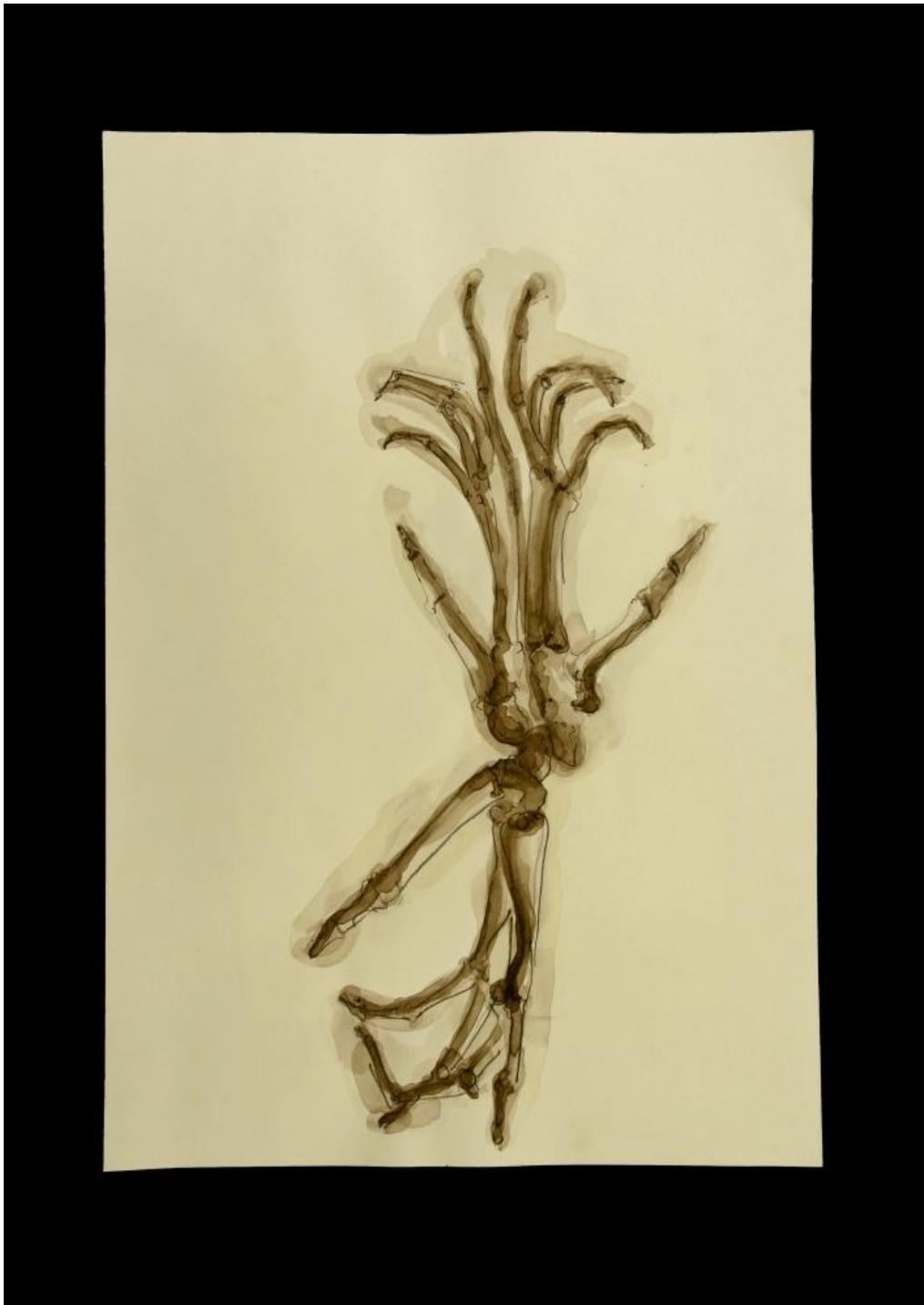


Figura 31 – Autor: Série Ossos. Grafite e Aquarela 594x420cm



Figura 32 – Autor :Clavide. Série Ossos.Grafite e Aquarela 297x 210cm



Figura 33 – Autor:Cervical Vértebra. Série Ossos.Grafite e Aquarela 210x 297cm



Figura 34 – Autor: Série Ossos.Grafite e Aquarela 210x 297cm



Figura 35 – Autor: Série Ossos. Grafite e Aquarela 297x 420cm



Figura 36 - Autor. Aquarela e monotipia, 70x47,5 cm

3.2 Série RELEVOS

Nesta série, utilizo a argila, ou seja, a “terra” como “matéria”, para estabelecer uma aproximação do corpo com elementos da própria natureza e caracterizar sua aparição a partir de registros de impressão, como síntese de sua morfologia, pouco importando sua verossimilhança. O intuito é demonstrar como ocorreram as primeiras identificações do processo de penetrabilidade do olhar em busca da cavidade do corpo, para compreender melhor suas metamorfoses. É na argila que encontro o primeiro momento, a transformação da matéria em técnica na linguagem escultórica.

Foi importante sentir a espessura da matéria, a gestualidade, reentrâncias e saliências, a concavidade e convexidade, associadas à intensidade da ação e força sobre o material, como carga simbólica de identificação como atuação de partes do corpo. Mãos e pés são impregnados pela argila, como signo das suas manifestações e classificações sensoriais; como processos de interligação entre interno e externo.

Nesses relevos, as alternâncias entre a expressão física e o espaço criam um testemunho de aparição nas quais deixam seu registro, apreendem seu sentido como forma, para depois se tornarem ausentes. Estes também configuram o diálogo sobre partes fragmentadas do corpo, ao mesmo tempo em que percebemos a representação semântica como volume. No entanto, tanto os relevos “impunho”, referindo-se às mãos; como “interra”, referindo-se aos pés, são indícios iconográficos anatômicos, representando o constructo do objeto, a organicidade do indivíduo vivo e não dissecado, numa realidade de aparência física, configurado no tempo e espaço presentes.

Aos poucos, o trabalho ultrapassa a forma física, para lidar com os locais inacessíveis e invisíveis do interior do corpo, sem necessidade de associação com a matéria densa e pesada submetida à tridimensionalidade, encaminhando-se para revelar pelas cores, movimentos, linhas e manchas a condição de vida e manifestações sensoriais sugeridas pela memória da vivência em cirurgias.

3.2.1 INTERRA



Figura 37 - Autor. **INTERRA. Relevo em argila**, 55,0 cm x 50,0cm, 2008

Investigo nestas séries as possibilidades de transcendência da matéria para o vazio criado pela intervenção na argila. Elemento caracterizado pela impressão sobre um campo que cria um volume de invisibilidade a partir de registros estéticos, como reprodução do antigo para o presente, ou seja, um conhecimento inscrito sobre um processo físico, presencial, para uma dimensão na qual representa o passado.

Em duas placas de madeira cobertas de argila, com espessura de cinco centímetros cada uma, o corpo imprime movimentos espontâneos de intenso esforço físico. A obra expressa uma visão sobre o peso, concavidades e convexidades, e o volume corpóreo impressos em um material de textura homogênea e macia. Uma rede de interações que se deslocam e controlam sua gestualidade naturalmente.

Nesta série é depositado todo o peso do corpo, com vários saltos sobre uma placa de argila, a uma altura de 1,5m. Esses impulsos depositam na argila volumes desordenados, intercalados com vazios que imprimem o negativo do pé em vários sentidos de deslocamento.

O corpo é caracterizado pelas concavidades resultantes das impressões na massa de argila como o registro de uma presença temporária (Figura 37). A força ali instaurada é como metáforas que encaminham a lugares distantes do estético marcado por traços presenciais de movimento. A memória incorpora esses traços, e os registros de cognição sobre as experiências vividas, mediante a terra (argila), a contemplação do corpo como matéria em um espaço e tempo, a força de sua estrutura, aspectos particularmente híbridos, condicionados por variadas alterações de estados emocionais, como um prelúdio de expectativas que adentram os mundos invisíveis.



Figura 38 - Pegadas parecidas com as humanas, supostamente datadas de 3.7milhões de anos, encontradas em Laetoli, Estado da Tansânia, no leste africano.

No interior da composição, busquei representar no plano tridimensional, mas logo percebi a integralidade de memória inscrita num contexto paradoxal de referências que remontam à história pelos registros de impressões humanas (Figura 38), designados como fragmento antes de ser um todo. Tanto os filósofos naturalistas gregos como os historiadores da medicina de hoje chegaram ao conhecimento do homem por meios indiretos, como a escrita, arte, instrumentos ou outros produtos resultantes das atividades do homem; ou diretos, como ossos, dentes, partes moles. Tais meios tornaram possível conhecer a história das civilizações e seus modos de vida, como o relevante conhecimento dos egípcios na prática da mumificação e embalsamento de faraós, que deixa uma vasta gama de informações sobre suas patologias, fisiologias e costumes.

A gestualidade das marcas dos pés fincados na argila nesta série (Figura 37) representa uma fase inicial, de busca da matéria poética como um registro presencial do corpo, mesmo que fragmentado, mas sendo este, uma parte do todo, pensando o “objeto corpo” como uma idéia retida nestas impressões criadas por instantes cognitivos de sua presença. Penso a partir desta experiência, nas obras de Auguste Rodin (1849-1917), onde se observa um sentido inovador forte e simbólico de naturalismo, não mais o corpo inteiro, mas partes que suscitam o todo, o que demonstra seu poder em transpor para sua obra, um insight das tensões confusas e passionais da realidade interior.

O resultado das superfícies desses relevos corresponde à interpretação da latência da forma viva, aguçada pelo insight da captação do instantâneo da realidade. Reencontrar espontaneamente a dignidade anatômica, uma vez que não é o corpo inteiro como retorno do real, mas operando como uma síntese estrutural do homem, o que remete a uma visão de estado, estabilidade e força, inscrita no ato da memória como representante de sua história.

Nesta experiência, as concavidades e convexidades ocorrem ocasionalmente de maneira óptica. A dinâmica dos espaços se apodera das duas situações de superfícies eminentemente dinâmicas pelos reflexos de luz que invadem o campo perceptivo. As impressões dos pés foram originalmente produzidas em baixo relevo, porém, os reflexos das sombras criam uma mudança em seu contorno, provocando um eventual estímulo retiniano para um alto relevo, ou seja, as concavidades vazias dos sulcados impressos dos pés criam ilusão de volumes.

3.2.2 IMPUNHO



Figura 39 – Autor: **IMPUNHO**. Relevo em argila, 79,0cm x 55,0cm, 2008

Pensando nesta busca pelas representações matéricas dos estados sensíveis do corpo observados durante as cirurgias, trago na memória um órgão que muito me impressionou, por sua força e desorganização, chamado de “Peritônio”. E descrevo neste relevo “Impunho” (Figura 39), a sensação sobre um momento em cirurgia, em que pela primeira vez pude observá-lo. Possuía uma textura fina e irregular, e uma coloração amarelada. Sua movimentação no corpo era muito expressiva, e apesar de revestir a cavidade da barriga e diminuir o atrito com os órgãos, deslocava-se de diferentes maneiras, com o objetivo de defender o corpo de infecções. Está posicionado como uma membrana que sustenta esta cavidade do abdômen. As Figuras 40 e 41, registraram o momento operatório, após a retirada do peritônio da superfície dos órgãos na cavidade da barriga, e o peritônio fora do campo.

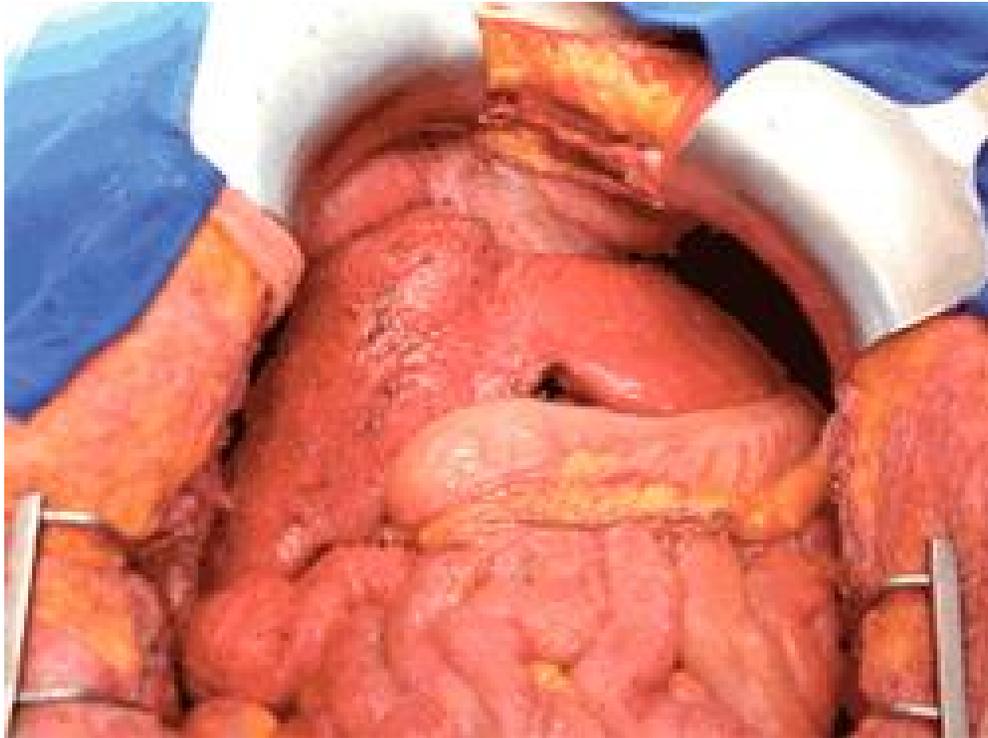


Figura 40 - Fotografia. Fase do ato operatório, quando é feito o afastamento do peritônio para destacar o fígado e o estômago. Instrumentação cirúrgica com o prof. dr. Airton D'Andréa Filho. São Paulo.



Figura 41 - Fotografia. Peritônio (uma parte do peritônio fotografada em cirurgia).

Instrumentação cirúrgica com o prof. dr. Airton D'Andréa Filho. São Paulo

A representação deste coadjuvante, neste cenário em meio às funções exercidas pelo corpo causa certo estranhamento em sua aparência, sofrendo torções em direção as vísceras para acomodá-las, mas é o responsável pela circulação dos líquidos na cavidade, como se lambesse os órgãos. A sensação desta sua função e de seus ritmos, retratados no relevo “Impunho”, é um convite a um “olhar” resignado sobre este órgão. Apesar de não ser um órgão tão representativo, este relevo ilustra uma ressignificação destes fluidos viscerais humanos que, apesar de sua aparente fragilidade, engendra firmeza e flexibilidade.

O que faz ser livre está em permitir exaltar da alma emoções isentas de ilusões. Materializar a verdade, consignar com o cotidiano a oportunidade de “saber ver”. Ver... desanuviar idéias, desacomodar o espírito. Ser é estar livre, é ficar atento ao que se vê, é deixar as impressões permearem a alma trazendo à luz a idéia. Acreditar, sentir e exaltá-la “na matéria.

Paulo Brusky

Como iconografia desta superfície peritoneal identifica suas propriedades físicas como pregas e ondulações criando na argila essas sensações inquietantes, agora transformadas em matéria, que por sua textura e plasticidade, possuem a qualidade em representar uma autonomia visceral e de organizada movimentação. Empunho nesta massa os dedos e as mãos, criando vários sentidos de deslocamentos e concavidades, deslizando e formando dobras na superfície. As relações de figura e fundo aplicadas aos volumes podem ser percebidas através de uma dinâmica de ondulações que salientam a altura e a profundidade do objeto.

O resultado dos procedimentos criados nas investigações deste relevo em argila, como aspecto sensorial, ainda era ambíguo nesta fase. Era necessário buscar a qualidade de um suporte que permitisse deslocar de seu contexto material e corporal, para transformá-lo em outra noção de visualidade, ou seja, tornar menos densa a matéria. Posteriormente, são produzidas desta argila, as fôrmas em silicone para tiragem em glicerina natural e incorporada a ela, terra, folhas e materiais orgânicos.

A mistura destes elementos produziu um objeto de aparência transparente o que permitiu observar sua constituição interna. Simbolicamente, é como se rompessem as camadas que impedem tornar visível aos olhos o que parece obscuro e impenetrável, e deixassem mergulhar nesse lugar no interior do corpo, num contato direto entre interior e exterior através da matéria, a interioridade e a exterioridade de seus princípios.

3.3 A Cor Vermelha e a Azul e Suas Poéticas

Nesta pesquisa, o vermelho e o azul são agentes de linguagem dentro da concepção da imagem. Duas cores que, por sua vibração, sensações subjetivas e simbólicas, agregam-se a um processo criativo, como as vivências em cirurgias. É por essas cores puras que pretendo mostrar os desdobramentos, simbolicamente evidenciados pela improvisação e impressão de imagens, cujo resultado demanda um estado de consciência sobre os aspectos sensitivos e cognitivos observados no corpo.

As impressões estão subdivididas em duas séries: Série Vermelha: a temperatura e locais onde habita a aparência do pulsar vivo e gestual dos órgãos, e a Série Azul: a suspensão do corpo por sua essência, que permite uma organização de tempo e espaço, que se sobrepõem em camadas, em um estágio posterior. Manchas que apresentam um transpor de estados sutis desapegados da densa matéria física, representando a transformação deste corpo, que beira a forma humana, mas não a aparenta mais. A relação entre o acaso e a criação artística, numa representação simbólica do imponderável fluxo da vida, repleta de silêncio e calma.

Estas séries de aquarelas e monotípias refletem, na sutileza das superfícies e planos, os estímulos viscerais proporcionados pelo campo da memória, para alcançar nas dobras da intuição, a penetrabilidade do gesto gerados fora de uma linha coerente e controlada, mas como expressão poética e espontânea da natureza do corpo.

Segundo Didi Huberman, quando reflete sobre as faces das imagens orgânicas a partir da obra *Vênus*, de Botticelli, descrevendo o interior do corpo como a forma e o exterior como a natureza mutante que possibilita materializar o interior invisível.

Semelhantes propostas são ao mesmo tempo evidentes e difíceis de entender em todas as suas implicações: o interior pode ser pensado como estrutura subjacente – com o esqueleto em primeiro termo, aquele que não muda e dá ao corpo sua lei física de harmonia; neste sentido, o interior assume a função de esquema, quer dizer, o próprio poder da forma.¹⁸

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Vênus Rajada*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, 2005, p.54.

3.3.1 O Vermelho

A escolha de minhas cores se baseia em nenhuma teoria científica, mas na observação, no sentimento, na experiência de minha sensibilidade, procuro pôr cores que interpretam minha sensação.

Henri Matisse

“O vermelho”, como símbolo da nobreza; do sangue, da papoula, do rubi. Quando dentro do corpo, simboliza “vida”, quando fora do corpo, “morte”. Etimologicamente, RED (vermelho), de reudh, originou o termo de diversas línguas (latim “rufus”, grego “erythros”, sânscrito “ruddhira”, etc), sendo conhecido como escarlate ou encarnado.¹⁹

A percepção da cor é emblemática. Dependendo de seu contexto, pode ultrapassar ou atribuir significados diferentes ao objeto. Essencialmente, o vermelho impõe-se sem discricção, deixando, sempre, a sensação de quente, vibrante, pulsante.

O vermelho do coração configura-se como o centro responsável pelas emoções da vida. É um símbolo de representação universal dos sentimentos e das emoções, convidando a aproximações humanas. Fisiologicamente, é o órgão onde mais circula o sangue. Apesar de ser um músculo oco, tem a capacidade de movimentar-se nos sentidos de contração e relaxamento, bombeando sangue e oxigênio suficientes para nutrir todo o corpo.

¹⁹ FERRIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio, Século XXI: Língua Portuguesa. Editora Nova Fronteira, 2004.

As poéticas mais significativas em torno da cor deve-se aos Expressionistas no início do século XX, em dois centros: Dresden, na Alemanha, denominado *Die Brücke* (a ponte), liderado por Ernst Ludwig Kirchner, e na França, os *fauves* (“feras”), que, sob a liderança de Henry Matisse, reuniu pintores, como Georges Braque, André Deran, Georges Rouault, Kees van Dongen, Maurice Vlaminck e Raoul Dufy.

A tendência *fauvista* revolucionou o uso das cores como elemento fundamental de ruptura estética, que demonstrava um potencial de expressão plástica pictórica, de superfícies planas e em tonalidades fortes, vivas, também caracterizadas como dramáticas. Os pintores utilizam manchas largas, com cores fortes e puras, como o vermelho, o amarelo e o azul, procurando reproduzir a decomposição da aparência natural de ordem e de ritmo, para destacar a idéia da matéria concreta, da cor e construção material da imagem. As cores são entendidas como campos, fundamentais para a organização da composição.

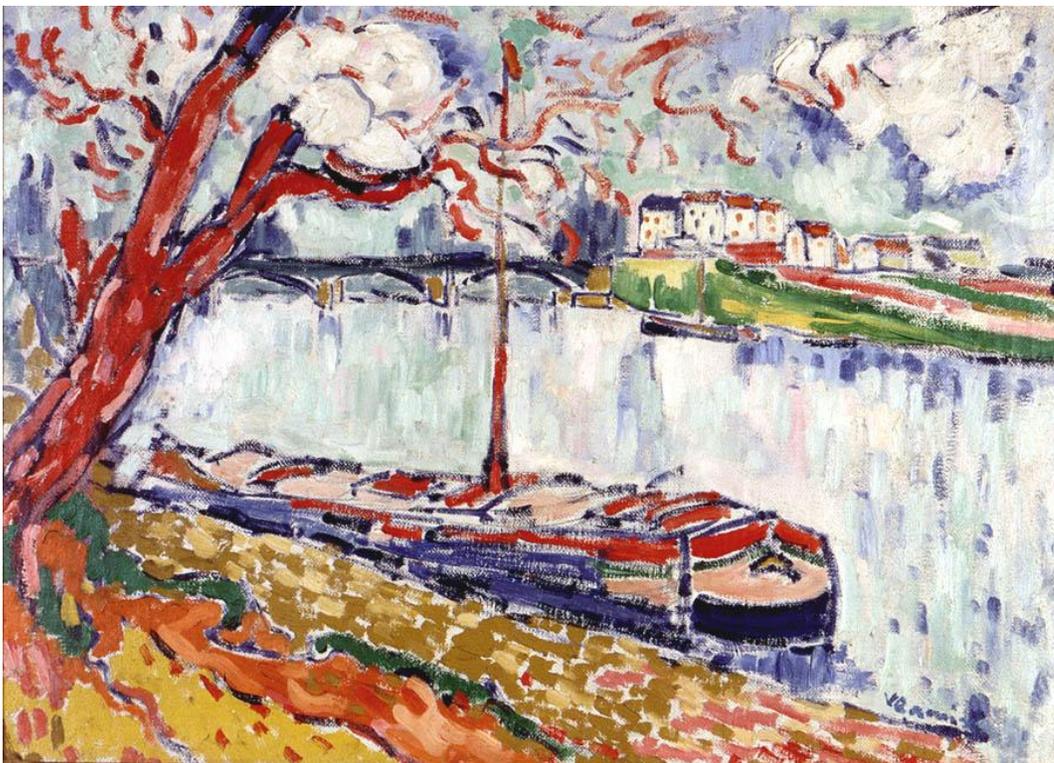


Figura 42 - Maurice Vlaminck: Barges on the Seine near Le Pecq, 1906. Óleo sobre tela; 65x 92cm.E.G. Bürhrle Collection, Zurich.

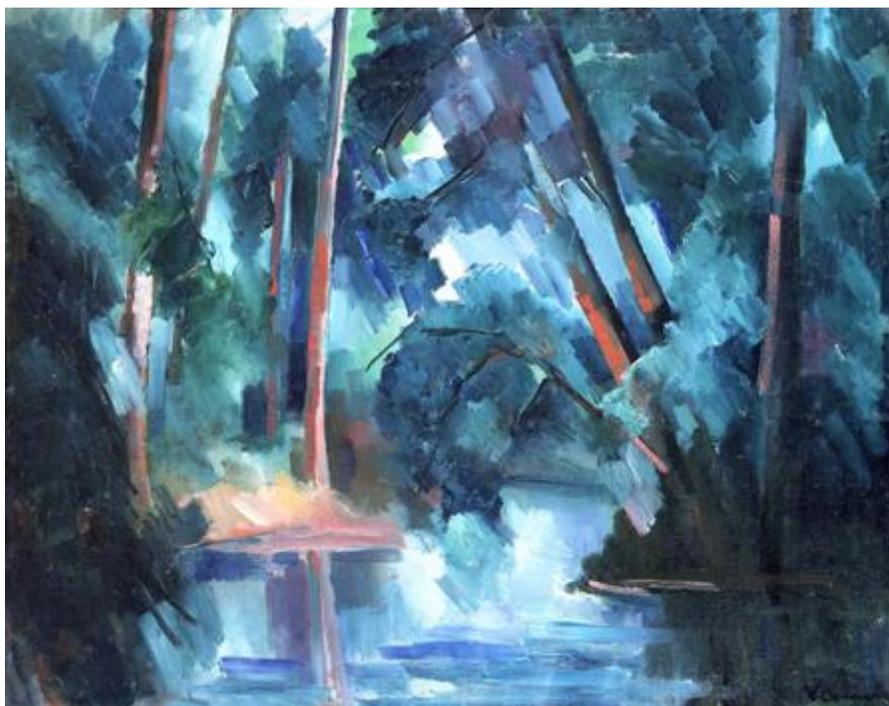


Figura 43 - Maurice Vlaminck: Trees, 1913/1914. Óleo sobre tela, 73,2 x 92,8cm. National Museum and Galleries of Wales.

Para os *fauves*, a função plástica-construtiva da cor é destacar a estrutura autônoma e auto-suficiente do quadro como realidade em si. Segundo Argan, *pretendem alcançar uma unidade entre a estrutura do objeto e a estrutura do sujeito, isto é, estabelecer entre o interior e o exterior aquela continuidade e circularidade de movimento que, no pensamento de Bergson, constituía o “impulso vital” ou a “evolução vital.”*²⁰

André Derain (1880-1954), autodidata, conhece Vlaminck, em 1900, e juntos dividem um ateliê em Paris, que se torna o centro de difusão do Fauvismo, com seus conceitos, como a cor e a obra. Mais tarde, torna-se aluno de Matisse na Academia Carrière, na França.

²⁰ ARGAN, G. Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia.das Letras, 1992, p.232.

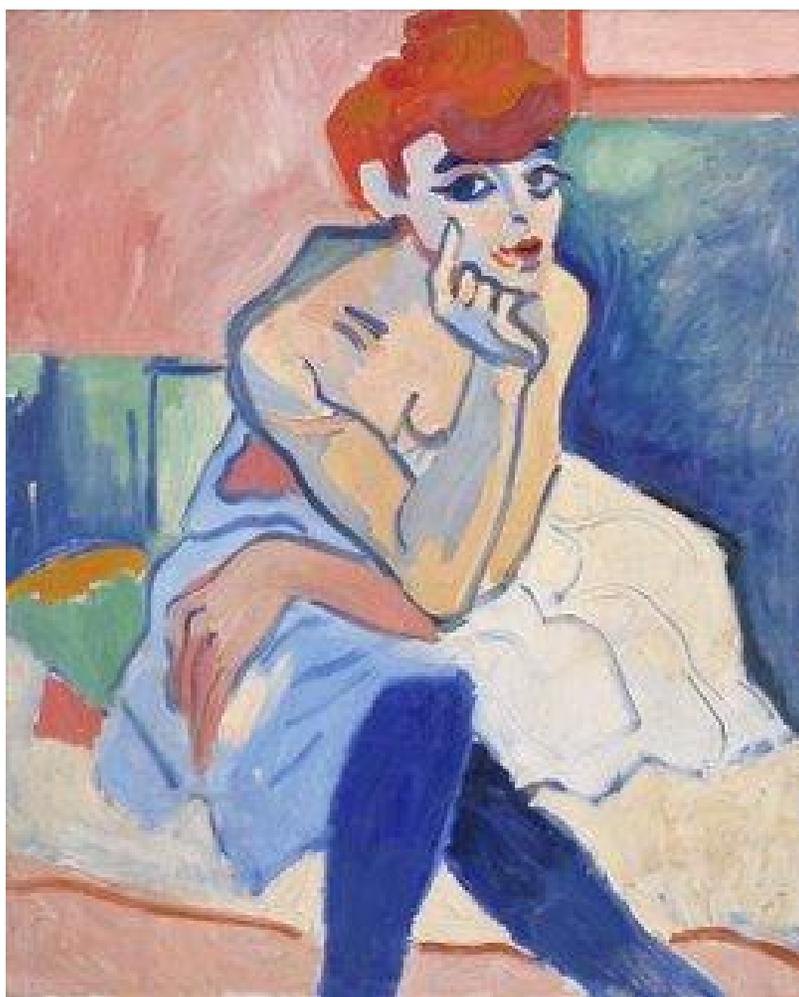


Figura 44 - André Derain: Mulher de Combinação, 1906; 1 x 0,80m.
Copenhague, Statens Museum for Kunst.

Derain, no quadro *Mulher de Combinação*, mostra superfícies tranqüilas com aplicação de tonalidades dispostas de modo variado em justaposição tonal de cores, entre o verde e o azul (cores frias) e o vermelho (cor quente). O artista cria características maliciosas e um pouco dissimuladas de proporções e composição dos elementos. Utiliza contrastes simultâneos de cor entre figura-fundo e desenha os contornos dos volumes da figura, com linhas grossas nos tons de azul. Os *fauves* ressaltam forte emotividade, com aspectos que traduzem uma sensação visual, como o vermelho-fogo do cabelo e o azul turquesa das pernas, dispostos com extrema expressividade.

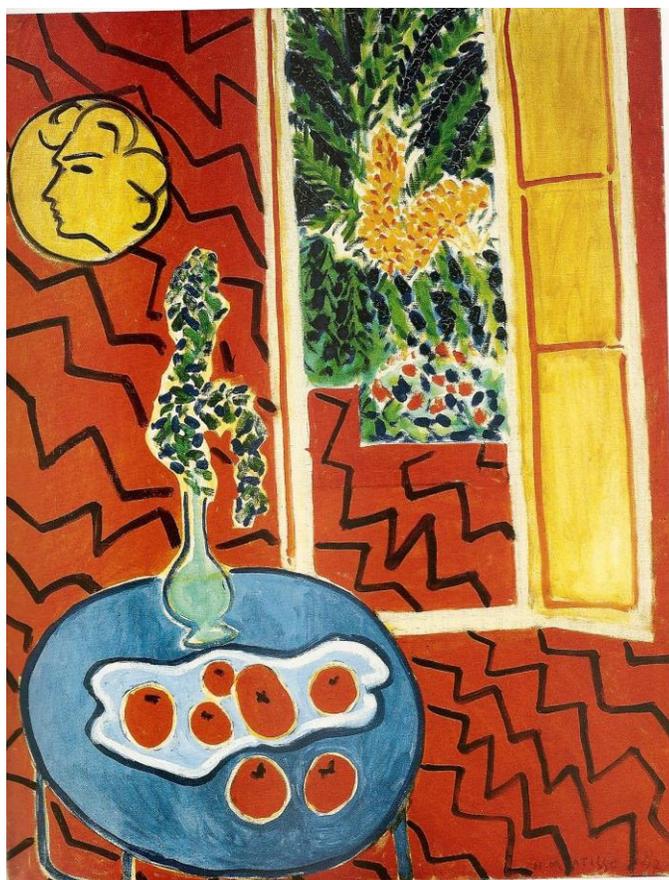


Figura 45 - Henri Matisse. Red Interior: Still Life on a Blue Table, 1947
Óleo sobre tela. 116 x 81 cm.

Matisse “tinha um sol na barriga”, disse Picasso, apontando que em seus temas as cenas brilham numa representação pródiga de alegria. O vermelho representa para o artista a cor pura, vibrante, sem nenhuma teoria científica, mas baseando-se na observação, no sentimento, na experiência da sua sensibilidade. Procurava simplesmente colocar as combinações cromáticas de tal maneira que transmitissem a sua sensação em forma simplificada e em matéria leve, cada vez mais fina e fluida. Reencontra na transparência da cor a sensação visual sobre a realidade das coisas. As formas colorem por si sem limites, expandindo-se em zonas lisas e luminosas. Comenta Argan: *Decoração? Evidentemente, pois a arte é feita para decorar: não o templo, o palácio real ou a casa dos senhores, sim a vida dos homens.*²¹

²¹ ARGAN, G. Carlo. Op. cit., p. 234



Figura 46 - Henri Matisse: La joie de vivre, 1906; tela, 1,75x2,40m .Merion (EUA), The Barnes Foundation.

Em *La joie de vivre*”, Matisse (1905-6) retoma o tema clássico e mediterrâneo de *As grandes banhistas*”, de Cézanne, de quem tinha uma grande aproximação. Em 1907, Picasso, em sua obra *Les demoiselles d’Avignon*, mostra que um quadro pode alterar seu significado no momento da concepção, uma vez que está exposto a sua própria existência. Este primeiro gesto de Picasso contribuiu para fragilizar e desintegrar os *fauves*, pouco antes de fazer nascer o revolucionário *Cubismo*.

3.3.2 Série VERMELHA

Cada momento mais breve do que uma pulsação da artéria tem a duração e o valor de Seis Mil Anos, porque é neste espaço de tempo que faz a Obra do Poeta; e todos os grandes eventos do tempo são concebidos e realizados nesse espaço de tempo, no momento em que dura uma pulsação da artéria. A terra é uma superfície plana, infinita e aberta, e a sua forma esférica uma ilusão. O microscópio ignora-o, e o telescópio também; eles alteram a relação dos Órgãos do Espectador, mas deixam os objetos inalterados, porque todo espaço cuja superfície ultrapassa a de um Glóbulo de sangue do Homem abre-se para a Eternidade do que a Terra verdejante não é senão uma sombra.

William Blake, Milton

A imagem começa a surgir como um legado da memória estratificada pelo tempo, concebida a partir de elementares manifestações da anatomia das formas, ainda nas dobras da representação figurativa e em estado intermediário de suspensão das experiências.

No primeiro desenho da série (Figura 47), utilizo grafite e aguadas em aquarela como suporte, para criar imagens que aludem aos corpos, ossadas e resquícios de humanidade. A abordagem poética dos desenhos resgata as memórias da experiência como instrumentadora cirúrgica, que não pode ser mais uma narrativa precisa, devido à interrupção da atividade, sendo mais uma reflexão ressonante sobre os momentos de sensações cognitivas do processo. No plano da representação simbólica, as mãos se apoderam do corpo num impulso que expurga os sentidos, expressado nas linhas que, fincadas no plano vertical, demonstram desejos e inquietações, como uma sangria de escoamento de líquidos enrijecendo a carne, prevenindo o mal.

As linhas desta série são mais acentuadas no sentido vertical, expressivos na figura funda, como indicativo da organização do volume pertinente aos planos, ou seja, a figura está solta no espaço, não está apoiada no fundo, mas imprime pelas mãos um registro de sua presença. A gestualidade da imagem convida o olhar a interpretar como uma busca de algo a ser conquistado, como se quisesse resgatar ou tocar o tempo e o espaço.

No plano pictórico, o elemento “cor” participa da imagem como elemento que configura os aspectos emocionais. O vermelho tem uma tonalidade clara, bem dissolvida, com sobreposições em aquarelas, nas quais são concebidas as camadas transparentes, em tons leves. As linhas que sugerem a imagem são densas e as manchas aquareladas sobrepostas levemente definem os volumes, os espaços, a luz da representação. O corpo parece solto, tendendo a revelar um efeito tridimensional reduzido ao mínimo.



Figura 47 - Autor. Aquarela e grafite, 420x297cm, 2007

Na Figura 48, surge a busca em suprimir os excessos do corpo em formas longilíneas e eretas; a resistência do corpo é uma nova imagem de vigor, libertando-o de seus dispositivos hierárquicos, num posicionamento acima da superfície do chão, com a carne, o sangue e os ossos. O pulsar do corpo no âmago de sua forma.

Neste processo, as manchas claras e escuras sobrepostas, que margeiam as linhas, sugerem uma nova referência de arquitetura íntima do corpo. Sua essência é transportada como um tônus de natureza mutável. São figuras alinhadas por uma força que as sustenta e que manifesta um sentido de natureza física esquelética e sombria, um aspecto estático de fragmento da realidade suprema.



Figura 48 – Autor. Aquarela e grafite, 420 x 297 cm, 2007.

À medida que se observava este complexo universo mecânico e alquímico do corpo, manifestava-se um sentimento de efervescência para transpor como suporte as peculiaridades estruturais e fragmentadas sobre os órgãos e suas complexidades, fundamentadas nas sensações experimentadas na prática.

O diagnóstico das propriedades e funções sofridas dos órgãos, em decorrência de seus humores, demonstrou que é possível alterar suas características elementares e transmutá-lo. Neste processo de criação, os detalhes dos órgãos foram extraídos aos poucos para dar lugar à excentricidade poética de suas formas.

O desenho aquarelado em vermelho, marrom e preto (Figura 49) tem como referente o músculo da panturrilha, na aparência e na movimentação de suas fibras. As cores sugerem um princípio interno de seu tônus, que, atrelado a estímulos, cria um efeito às manchas, que ressoam concomitantemente num pulsar excêntrico e concêntrico, que permitem na visualização da figura, e seu temperamento. Nesse sentido, o alargamento das fibras se faz na medida em que as manchas se espalham e se dissolvem em tons claros na superfície do papel. Ocorre, portanto, um processo inverso na contração deste músculo, cujo efeito é caracterizado pela concentração de manchas na parte central da figura.

As manchas que criam o adensamento e as sobreposições das camadas ajudam a formar a volumetria dos órgãos e membros. A sutileza da aguada favorece a formação óssea sobre o desenho previamente esquematizado, fundindo-se com a estrutura do corpo.



Figura 49 – Autor. Aquarela e grafite, 420 x 297 cm, 2007.

*O corpo é atravessado por grades de leitura que vão se imbricando à medida que elas se acumulam ao longo do tempo. Planos, espaços, direções, seqüências, coisas, observa: a anatomia desenha seu objeto sobre a trajetória do escalpelo, depois acrescenta a ordem de composição que marca um distanciamento do texto em relação à ação do dissecador.*²²

Rafael Mandressi

O processo de criação das aquarelas ocorreu em três planos de sobreposições, a partir de um princípio de ordenação compositiva da linha no desenho; da ocupação do campo no papel; e das aguadas em aquarelas. As linhas contextualizam a imagem, permitindo localizar objetivamente a forma, e as camadas de aquarelas afirmam-se por um processo de autocognição de visão com o fundo. A perspectiva e as sombras se inserem naturalmente na imagem e, através da absorção da tinta no papel de algodão, criam planos da mesma cor, porém, com tonalidades diferentes, indo do claro para o escuro sob o desenho pré-definido. No plano fundo, o desenho das linhas em nanquim preto (ponta 0,5mm); no plano médio, o suporte em aquarela, no tom marrom-escuro dissolvido em água e, em terceiro plano, ou plano primeiro, são justapostas as aguadas de aquarela em vermelho, também em tons claros, com acréscimo de um tom na escala cromática.

Na Figura 50, a tonalidade do vermelho é parcial e muito leve, porém, as linhas em nanquim tendem a se diluir em azul sobre as manchas sobrepostas do primeiro plano em vermelho, no qual se pretendia criar como efeito, a “irrigação” do sangue nas veias. Nesta etapa do processo, o nanquim reagiu com a aquarela, transformando as linhas pretas em azuis, acentuando e favorecendo, no campo visual, a própria natureza de coloração das veias e mantendo a transparência da figura-fundo, determinando uma dinâmica de equilíbrio entre os planos.

²² CORBIN, Alain. *História do Corpo da Revolução à Grande Guerra*, vol. 2. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008, p.430.



Figura 50 – Autor: Artérias da cabeça. Aquarela e grafite, 420 x 297 cm, 2007.

Os sentimentos diante de tudo o que foi a experiência com cirurgias e a busca por materiais pertinentes que pudessem expressar o contexto deste cenário, desencadearam um processo que, aos poucos, foi se revelando mais despojado na utilização de suportes plásticos, pensando a obra como uma linguagem capaz de comensurar o real significado das relações de transitoriedade do corpo.

A impressão monotípica das séries manifesta este ambiente pulsante de interação do interior e exterior do corpo como alegorias simbólicas, que desafiam a uma reflexão do que não se vê, deixando elaborar em suas composições aleatórias o “informe”, do qual dá o sentido à própria beleza. Uma metáfora de situações que pulsam, mas não podem ser reproduzidas, como a fragilidade da imagem do corpo aberto em suas entranhas. Elementos que exploram a mutação incessante das sensações revestidas de autonomia e gestualidade.

Estas séries buscam materializar o organismo vivo em seu pulsar, no espaço interior de sua própria habilidade de vida, regenerando-se e transformando-se o tempo todo em seu contexto. Nesse sentido, as manchas das aquarelas, encharcadas na maciez do pincel, com água e tinta, fazem seu curso natural sobre o papel, esbanjando formas, ultrapassando as margens e encontrando seus próprios limites. Camadas e camadas de tinta, em busca da interpretação da natureza que estava apreendida na superfície, para ser desvelada aos poucos, por intervalos do tempo. A aparição transparente de outro espaço, onde estão escondidos organismos, células, tecidos e microorganismos.

Nas monotípias, para a gravação no papel de arroz, as tintas são pré-dispostas sobre uma mesa forrada com plástico, polvilhada com pó de pedra, e as escolhas das cores procuram capturar os sentidos táteis das relações com os órgãos, sua temperatura, textura, peso. As manchas são desenhadas da tal forma que gesticulam o desempenho de sua própria organização.

Algumas referências desta pesquisa basearam-se, sobretudo, em um percurso sobre técnicas de visualização mecânica, as quais ilustraram a vida no interior do corpo, como radiografias, tomografias e ressonâncias magnéticas.

Essas imagens exibem o que hoje é possível alcançar de invisível e íntimo, penetrando nas vísceras do que era escondido ou secreto. O real é deixado sem véus nem possibilidade de abrigo, abandonado à pulsão de ver. Um olhar, onde tudo passa a ser interno, ultrapassa a superfície da pele e oferece uma comunicação para um outro lugar, a partir da ação de uma memória que permite enxergar o sentido ontológico do objeto corpo na obra.

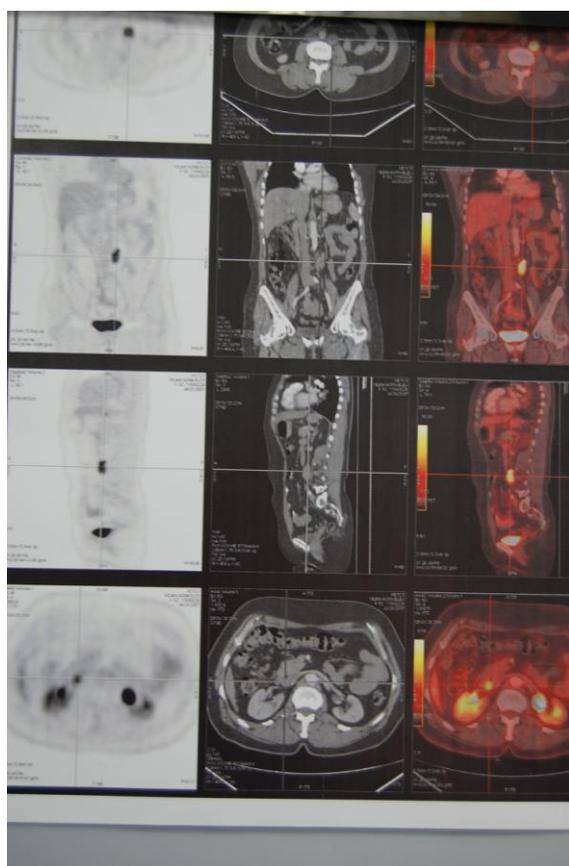


Figura 51 - Tomografia do corpo



Figura 52 - Ressonância Magnética

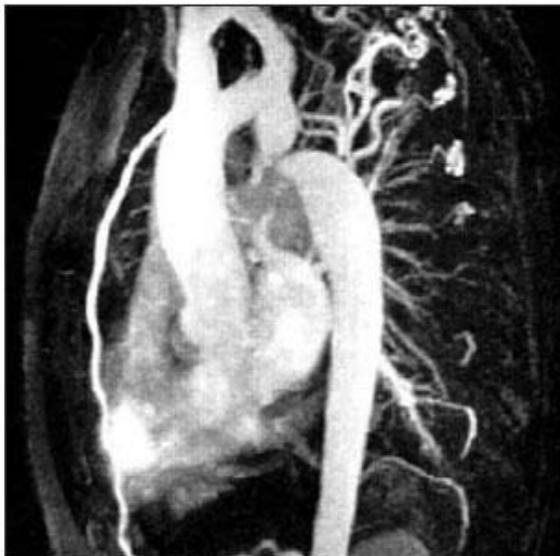


Figura 53 - Radiografia dos rins



Figura 54 - Tecido ósseo

Para a reprodução da série de monotipias, utilizo tons de vermelho, azul e sépia. As imagens são criadas por meio de um processo, em que as superfícies são os elementos gerenciadores de imagens únicas, que não obedecem a uma ordem formal, mas exploram a superfície, criando canais e ramificações naturais, pelo escoamento, acúmulo e umidade na superfície onde foram depositadas as tintas e o pó de pedra, e no papel, ao mesmo tempo em que sofre a ação delas. Os resultados caracterizam as questões ligadas à figuração por absorção e revelação das entranhas do corpo.

A gravação é feita em papel de arroz, visando expor as inúmeras relações e interpretações sobre as transparências do corpo, apenas revelado como um mapeamento de elementos orgânicos. Utilizo-o como meio para aflorar a significação ontológica da intensidade exercida pela pressão e ritmo das irrigações orgânicas e suas ramificações. Ver o corpo com a mesma transparência criada por estas manchas, que se manifestam espontaneamente e permitem a penetrabilidade de um olhar que ultrapassa o papel e cria, naturalmente, outras superfícies, fazendo surgir instigantes imagens de expressão plástica sobre o corpo seu organismos.

Os fragmentos de tinta que ocupam a superfície criam um plano de profundidade através das sobreposições, numa linguagem onde surge o equilíbrio da organicidade em meio às estranhas alegorias, que suspendem o corpo numa abstração para chegar a outro tempo, a outro olhar.

Nesta série, que denomino “vermelha”, o sangue, ou seja, a representação como elemento da vitalidade em que a vida se escoia com ele, como o maestro desta orquestra e de suas funções. As sensações sobre este vermelho nas vísceras e nas suas ramificações no corpo é a matriz geradora da expressão que configura a disposição das tintas na mesa de impressão para criação das manchas.

O sangue, o mais significativo das essências de vida, pulsa e nutre a funcionalidade interna do corpo e integra os fluxos dos vasos e artérias numa congruência de irrigação de líquidos e de pressão. Canais que hidratam o corpo com este fluído vital. Nesta série, o pensamento vai de encontro com todo um sistema de campo vascular dos órgãos, e a essência de suas funções. O vermelho surge do vazio e invade o campo do papel. As linhas avermelhadas vibram no espaço em torno de uma áurea marcada por manchas aquareladas, às vezes em tons de marrom claro e transparente.



Figura 55 – Autor. Monotopia em aquarela, 75 x 52,5cm, 2009



Figura 56 – Autor. Monotipia em aquarela, 1,00 m x 0,52 cm, 2009



Figura 57 – Autor. Monotipia em aquarela, 1,00 m x 0,52 cm, 2009



Figura 58 – Autor. Monotipia em aquarela, 1,00 m x 0,52 cm, 2009



Figura 59 – Autor. Monotipia em aquarela, 70 x 47 cm, 2009



Figura 60 – Autor. Monotipia em aquarela, 1,00 m x 0,52 cm, 2009

3.3.3 O Azul

A obra de arte deve servir de desenvolvimento e de refinamento da alma humana; na verdade, a arte é o “pão nosso de cada dia” da alma. O artista não é uma criança mimada pela vida. Tem uma tarefa árdua a cumprir, que muitas vezes se transforma na sua cruz. Ele deve saber que cada um de seus atos, cada um de seus sentimentos e de seus pensamentos constitui o material sutil e impalpável, mas, no entanto, sólido, a partir do qual nascem as suas obras, e que não é livre na sua vida, só é livre na sua arte.²³

Wassily Kandinsky

Na era medieval o azul de ultramar se tornou preferido entre os artistas, apesar de seu elevado custo, pois era extraído de uma pedra semi-preciosa denominada Lápis-Lazúli. Em 1830, é inventado na França o azul de ultramar artificial, cuja produção foi um grande marco na história dos materiais artísticos.

*Diz-se dessa cor: o céu, os ares, o firmamento.²⁴ Blue (azul) vem de *bhle-was*, que originou *bla*, no alemão medieval, e *flavus*, no atim, significando amarelo. Na Escandinávia, originou *blamaor*, que significa “preto”, e, em grego, originou *phalos*, branco. O primeiro significado é “constância” e, depois, “luxúria”. Com as blueprints (plantas-baixas), a cor ficou associada a “planos detalhados”.*

²³ MALORNY, Ulrike Becks. *Wassily Kandinsky em Busca da abstracção*. Lisboa: Ed. Taschen, 1999, p. 68.

²⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio, Século XXI: Língua Portuguesa*. Editora Nova Fronteira, 2004.

Wassily Kandinsky (1866-1944) foi um dos artistas mais importantes na introdução da arte moderna abstrata no campo das artes visuais. Professor da Bauhaus, nas suas experiências com a música, desenvolve uma vivência sinestésica de percepção das íntimas relações sensoriais entre cores e sons, entre música e pintura. Vê a arte como algo sublime e inacessível, considerando suas próprias capacidades, ainda demasiada inadequadas, para exprimir seus sentimentos por meio de imagens. Para ele, a cor é o lugar onde a nossa mente e o universo se encontram; o azul não tem dimensão, está para além das medidas aplicáveis das quais as vibrações da alma lhe confere paz e equilíbrio.

Kandinsky aproxima-se da abstração sob a influência das pinturas dos Fauves, explorando as tonalidades de cores puras e composição, reduzindo cada vez mais a importância do objeto, sem se preocupar com as referências diretas da imagem, mas dissolvendo em manchas de cor os contrastes entre planos, como muita riqueza cromática.

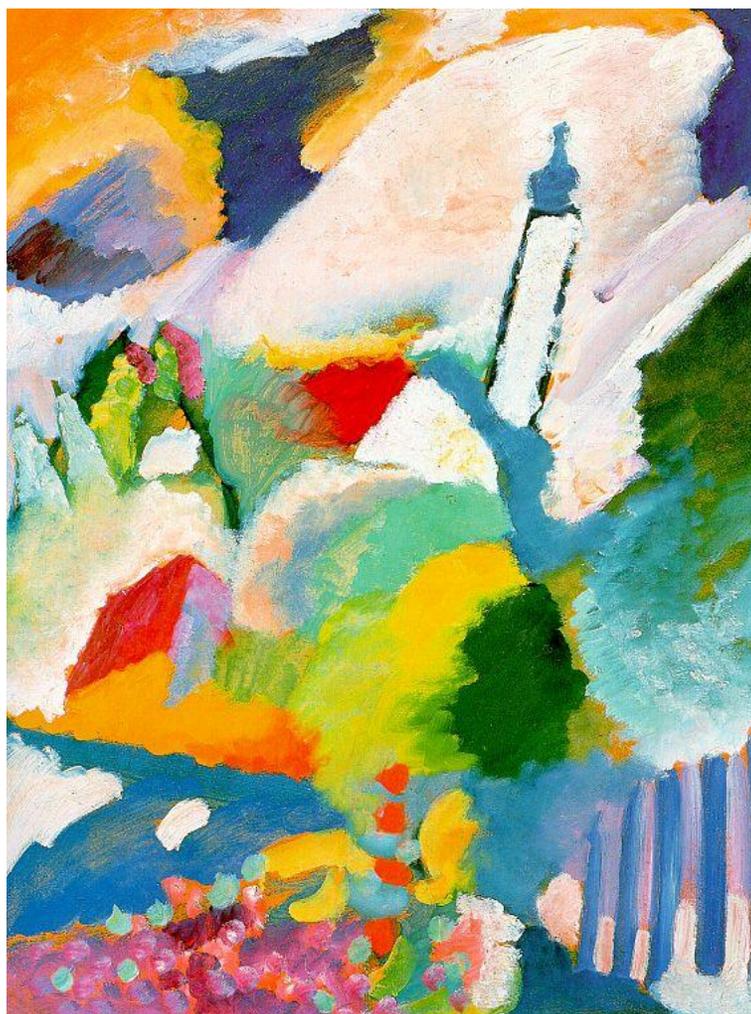


Figura 61-Wassily Kandinsky: Murnau com Igreja I,1910. Óleo sobre Cartão;
64,7 x 50,2 cm. Munique, Städtische Galerie im Lenbachhaus

Além da cor e da forma, a linha é outro fator importante de sua composição, atuando como voz interior do artista, ainda na tentativa de renunciar totalmente ao objeto. O elemento figurativo é representado como acessório, é apenas uma reverberação. Conforme Kandinsky, *o importante era que a cor e a forma surgissem de uma necessidade interior.*²⁵

²⁵ MALORNY, Ulrike Becks. Op. cit., pág.56.



Figura 62 - Wassily Kandinsky: Improvisação 12, 1910. Óleo sobre tela; 106,5 x 97 cm. Munique, Staatsgalerie moderner Kunst.

Em 1911, surge em Munique o grupo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), do qual Kandinsky é membro fundador. Vertente do grupo expressionista *Die Brücke*, o grupo era composto por Paul Klee, Alfre Kubim, Franz Marc e Gabriele Münter, entre outros.

Diferentemente do grupo *Die Brücke*, que protestava, tanto social quanto artisticamente, contra o mundo que os rodeava, o grupo de Munique procurava idiomas artísticos capazes de deslocar a arte para o mundo do espírito, reconhecendo a cor como sua mais poderosa arma, meditativa e construtiva.

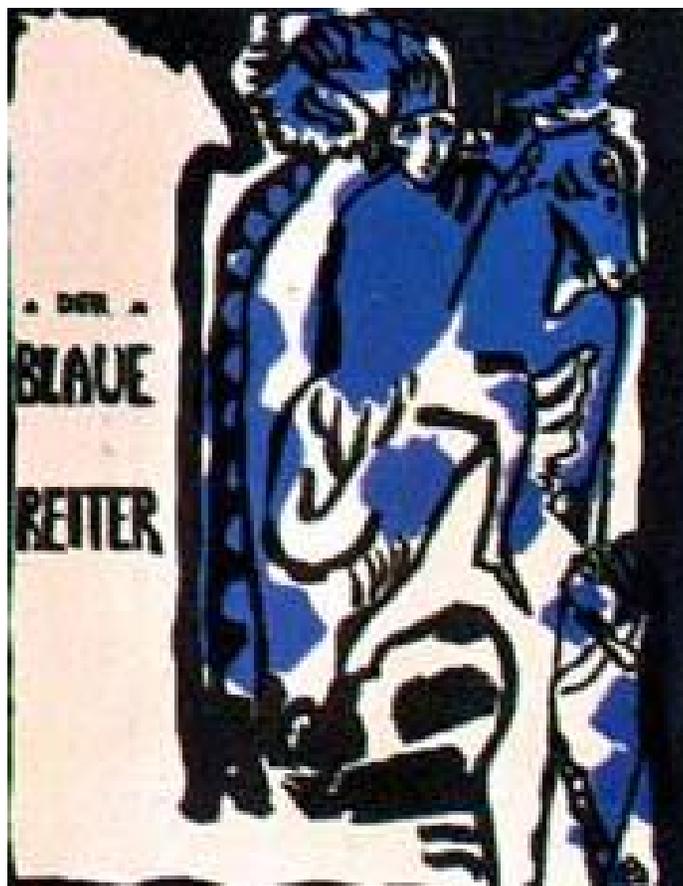


Figura 63 - Capa do catálogo da primeira exposição de O Cavaleiro Azul, por volta de 1911.

Com estilo muito peculiar, Yves Klein (1928-1962) cria, em 1960, na França o grupo *Nouveau Réalisme* (Novo Realismo), que tem como princípio ir além da pintura, como uma “higiene da visão”, em uma metodologia de percepção, a partir da releitura de Duchamp e constatação de uma natureza moderna. Rejeitava a abstração livre da época, ou seja, da Escola de Paris, fazendo uso de objetos do cotidiano. Com objetivo conceitual além do domínio da técnica, procurava uma mistura que pudesse alcançar uma cor intimamente relacionada com a qualidade de “Seres Evoluídos”, como afirma Klein: *Para mim, as cores são como seres vivos, indivíduos extremamente evoluídos que se assemelham a nós e a tudo o resto, cada tonalidade pertence à mesma estirpe da cor base, possuindo*

*embora uma própria, autônoma, existem cores alegres, majestosas, vulgares, cores doces, violentas tristes.*²⁶



Figura 64 - Yves Klein: S 41, Vénus Azul, sem data.

²⁶ WEITEMEIER, Hannah Klein. *Yves Klein, International Klein Blue*. Lisboa: Ed. Taschen, 2005, p.15.



Figura 65 - Yves Klein: Vent Paris-Nice (Cosmogonie – COS), 1960. Coleção particular, Cortesia Galerie Gmurzynska, Zurique, Suíça.

Yves Klein (1960) procura misturar várias químicas e pigmentos até produzir uma cor que sensibilize o espectador. O quadro ganha vida própria, criando uma percepção espacial, abandonando as tonalidades em direção da monocromia.

Com derivados de petróleo, Klein pretende expressar sua maneira de entender a vida, partindo de um azul que lhe desse total imersão na cor sobre o suporte, unindo o céu e a terra e diluindo a linha plana do horizonte. É como se, ao encontrar “*o seu azul*”, sua percepção dos objetos transbordasse nele mesmo, sem se limitar às concepções artísticas da época. Fazia sua arte com grande responsabilidade na busca do azul monocromático.

Para Klein, “pigmento puro” representa seu azul monocromático em esculturas figurativas, encontra inspiração nos mais diversos domínios da vida, da cultura, do cotidiano, nos quais transborda neste azul.

*A arte deixou de ser uma espécie de inspiração vinda não se sabe de onde, avançando ao acaso e representando apenas o lado complementado pelo gênio e obedecendo aos imperativos de uma necessidade externa e pitoresca das coisas. A arte é algo que existe per se, vital e sujeita a uma predestinação transcendente.*²⁷

Yves Klein

²⁷ WEITEMEIER, Hannah Klein. Op. cit., p.19.



Figura 66 - IKB 160c, Onda azul, 1957

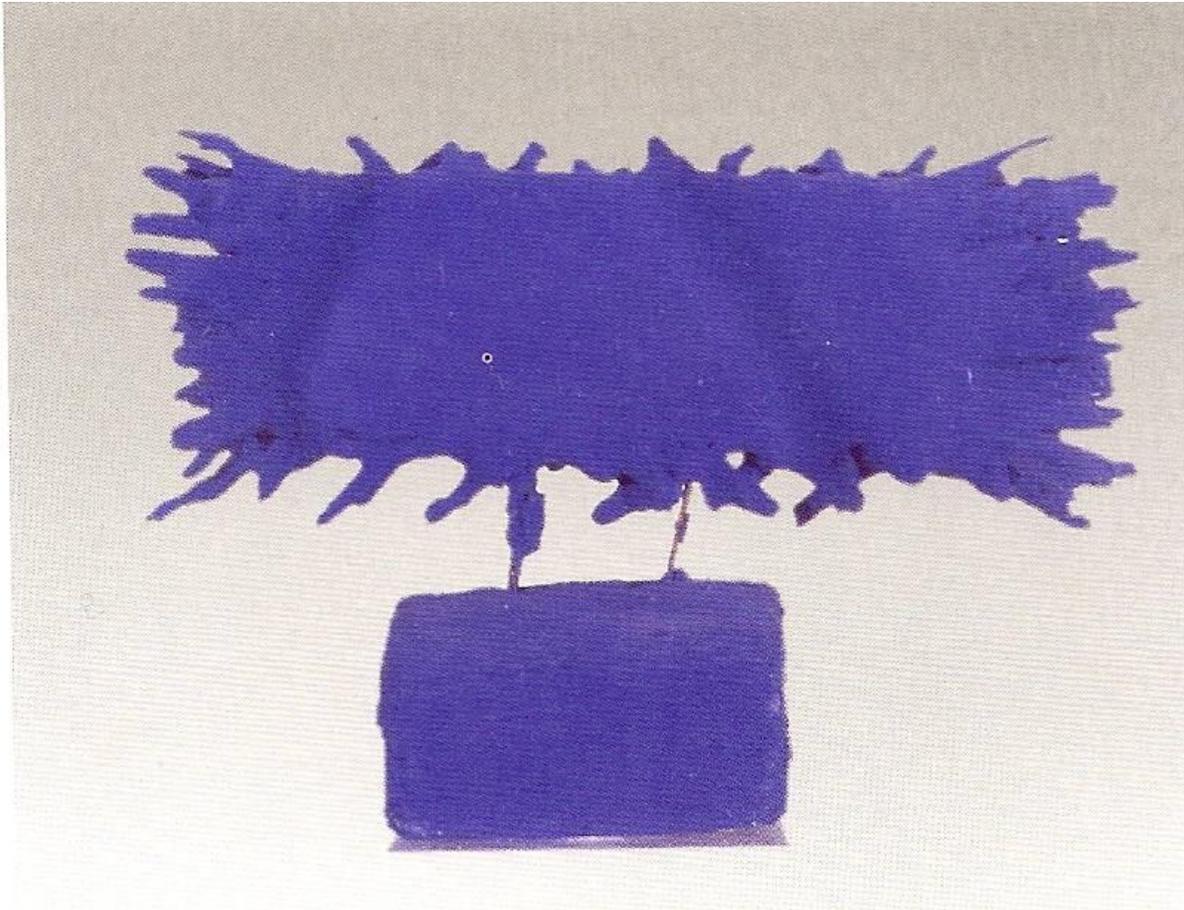


Figura 67 - S14, Armadilha Azul para Linhas, 1957

Joseph Kosuth considera Klein o fundador da Arte Conceitual por sua sensibilidade pictórica. Para Klein, *a sensibilidade se faz para além de nós, fazendo, no entanto, parte da nossa esfera.*²⁸ Em 1960, nasce a *Antropometrias da Época Azul*, na Galerie Internationale d'Art Contemporain, em Paris – uma referência aos cânones das proporções do corpo pelas marcas ou impressões de corpos femininos, em um momento de apresentação ao vivo. Klein pintava de azul os corpos nus das modelos e em seguida, elas se imprimiam nas telas dispostas, verticalmente, nas paredes de seu ateliê, sempre acompanhado de uma orquestra (Figuras 68 e 69).

²⁸ WEITEMEIER, Hannah Klein. Op. cit., p. 52.



Performance de Antropometrias da Época Azul, 9 de Março de 1960

A apresentação desenrolou-se na Galerie Internationale d'Art Contemporain, em Paris. Enquanto a orquestra executava a sua *Sinfonia Monotónica*, Yves Klein aplicou tinta

nos corpos nus de três modelos femininos, indicando-lhes em seguida de que forma se deviam encostar às telas penduradas na parede.



Figura 68 – Yves Klein. Antropometrias da época Azul, 1960.

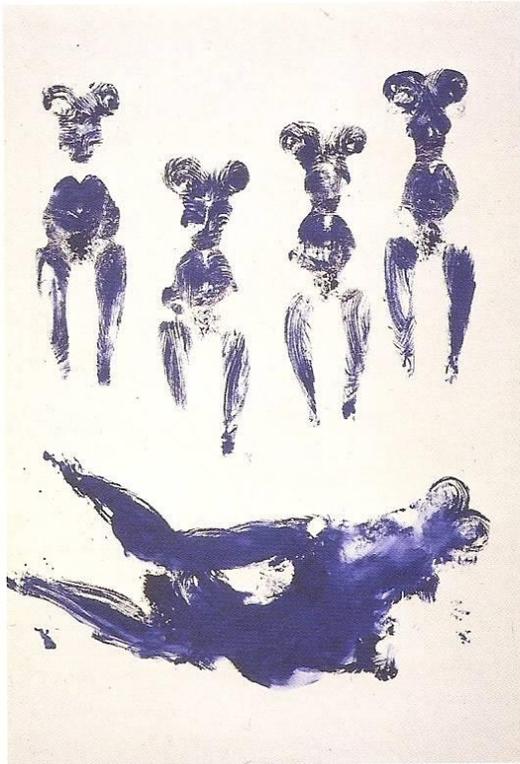


Figura 69 – Yves Klein. Antropometrias da Época Azul, 1960.

3.3.4 Série AZUL

Há sete espécies de minérios (...), mas os alquimistas querem provar que há um único, ou seja, o ouro: porque ele é perfeito, e os outros seis estão na via da perfeição, para se transmutarem em ouro. E dizem que esses seis enfermos, que são essas enfermidades (que lhes permitem) purificar de diversas maneiras, obtendo deles o ouro e dando-lhes a cor, o peso e a resistência ao fogo do ouro. Afirmam também que, todos juntos não formam senão um minério, porque todos eles têm a sua origem e emanam da prata viva, da humanidade e da terra sulfurosa.²⁹

Nesta série Azul, a cor concentra em sua poética características que vibram em sua gestualidade, reveladas por uma linguagem figurativa, que, aplicada a uma composição de imagens, ressalta a predominância dos estados enigmáticos e profundos do corpo e da alma. Considero esta série um desdobramento de sensações vividas, uma metamorfose na formação do corpo humano.

As manchas assumem o espaço pictórico, em formas simplificadas, por vezes, contornadas por finas linhas de bico de pena, outras vezes, soltas. Simbolicamente, neste processo criativo, as descorporificações das imagens são a representação de fragmentos do corpo, que se elevam, suspendem-se, transformam-se, em busca de uma ligação paradoxal de seus sentidos, internos e externos, visíveis e invisíveis.

²⁹ ROOB, Alexander. *Alquimia & Misticismo, Museu Hermético*. Colônia: Ed. Taschen, 2006.

Esta é uma série constituída de desenhos em grafite preto e sobreposições de aguadas em aquarela, nas tonalidades azul, no suporte papel A3, gramatura de 180; e em papel A0 Fabiano de algodão, de gramatura 300. A idéia é sobrepor finas camadas de cor, mantendo a transparência em tonalidades de manchas suaves, sobre uma sutil linha desenhada em grafite ou bico de pena, deixando passar a luz, sobre um fundo liso e branco. Nessas aguadas utilizei três planos de sobreposições aquareladas bem dissolvidas, de que surgiu um efeito no campo visual, de simplificação da imagem em relação ao fundo e ao desenho. As figuras sugerem as transformações do corpo, comunicando em sua espacialidade através de figuras alongadas e suspensas.

Neste processo, a transparência se faz sob duas bases: pelos efeitos no padrão de profundidade, claridade e volume a partir das manchas e, a partir destes aspectos, com a estrutura do desenho, de deformidade na configuração com o corpo.

Imagens que se precipitam do chão num prolongamento físico, que impulsionam no espaço, como fluidos de vitalidade que saem de dentro de si ao alcance da efemeridade e se diluem fora da experiência do real (Figuras 70-75).

Nesta série, as imagens configuram-se neste movimento de esforço e extensão do corpo, um estado da mais pura nudez, desapegada de contornos, distinta de trajes e revestimentos, numa perspectiva de vida em estágio ideal de fruição do espírito. A realidade não se configura mais na matéria e sim numa realidade de espaço proveniente das experiências contidas na alma, transparentes aos olhos (Figuras 76-82).



Figura 70 – Autor. Grafite e aquarela, 420x 297 cm, 2008.



Figura 71 – Autor. Grafite e aquarela, 420x 297 cm, 2008.

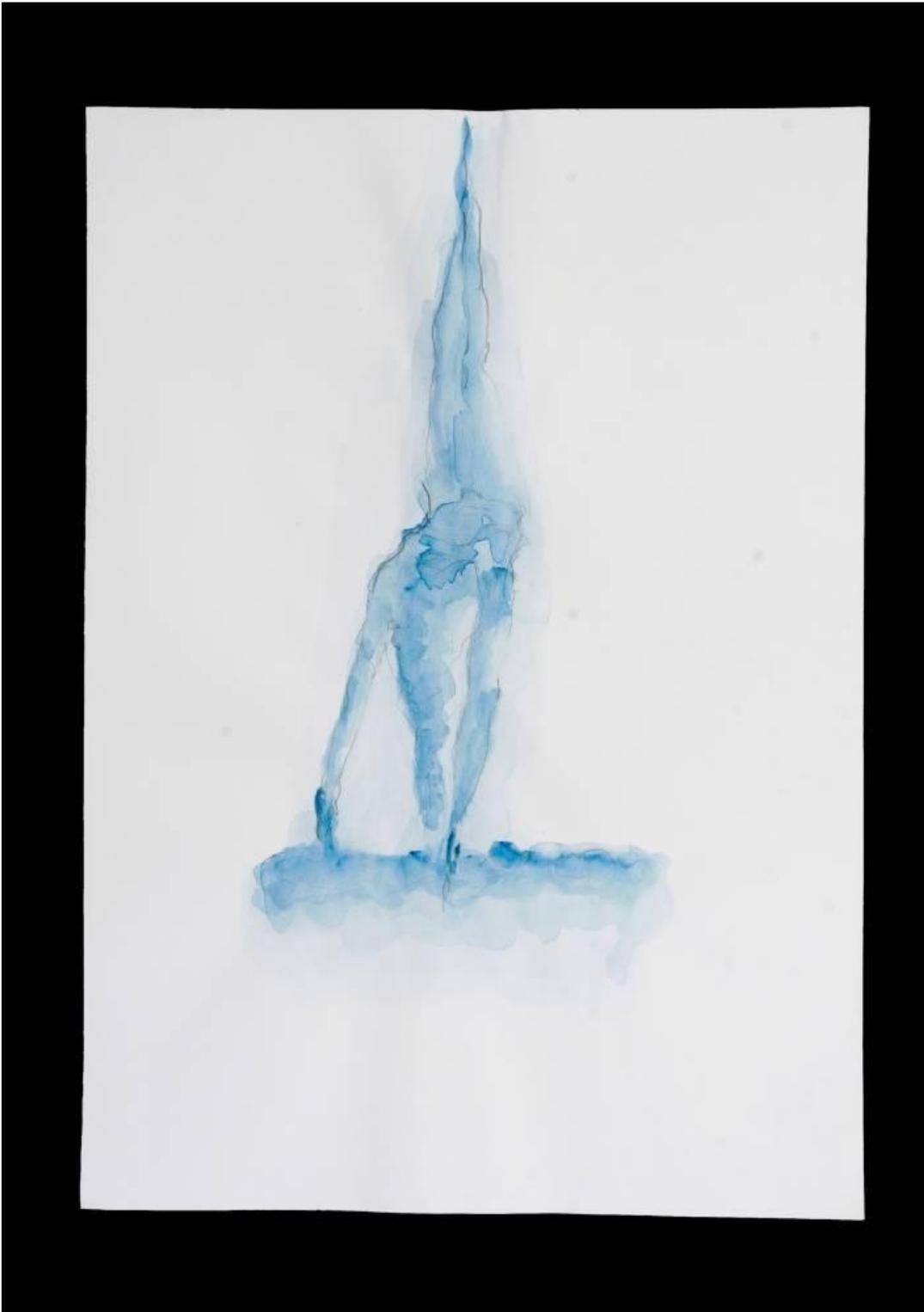


Figura 72 – Autor. Grafite e aquarela, 420x 297 cm, 2008.



Figura 73 – Autor. Grafite e aquarela, 95 x 70 cm, 2008.

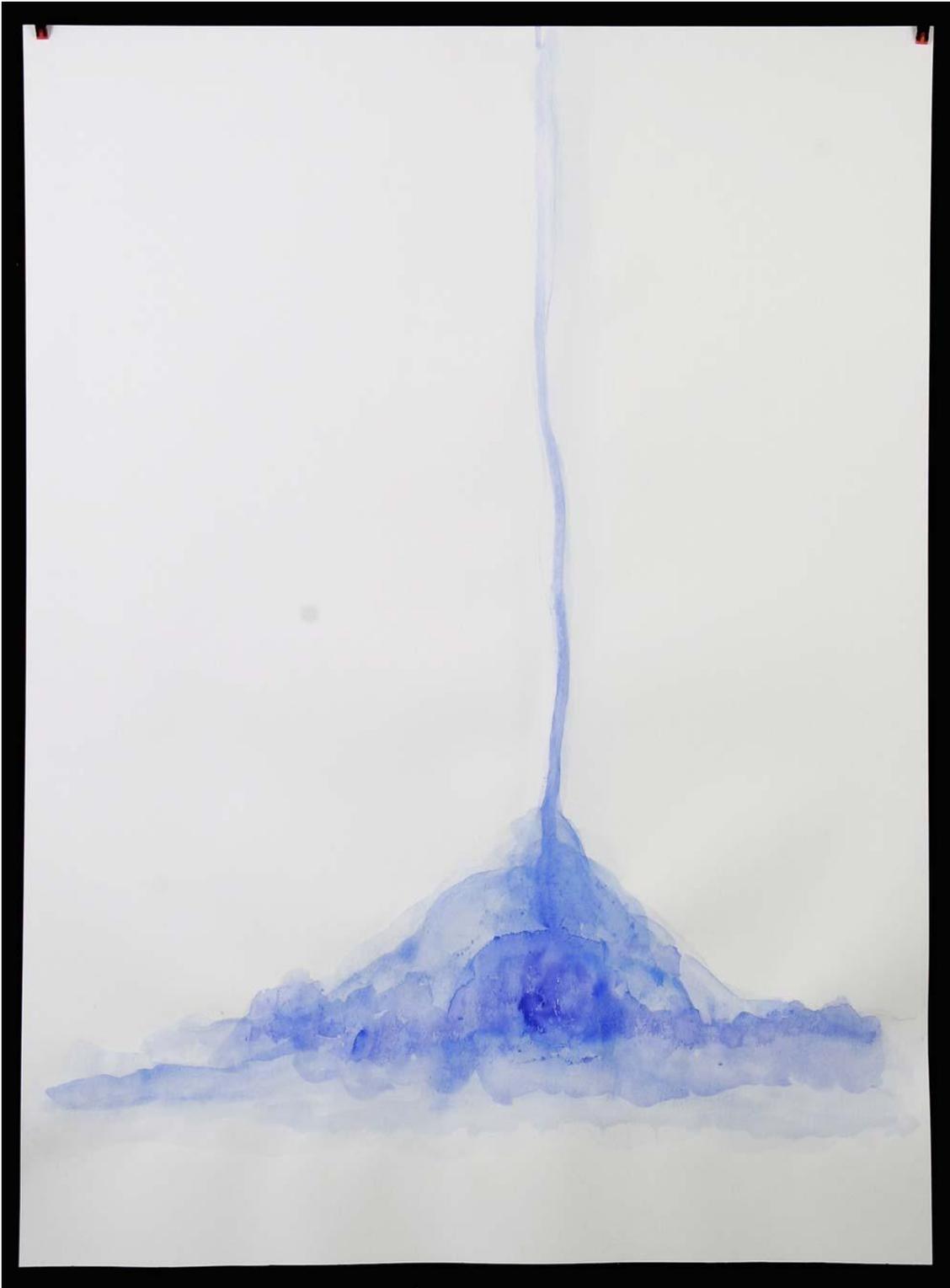


Figura 74 – Autor. Grafite e aquarela, 95 x 70 cm, 2009.



Figura 75 – Autor. Monotipia em aquarela, 95 x 70 cm, 2009.



Figura 76 – Autor. Monotipia em aquarela e pó de pedra, 96 x 46 cm, 2009.



Figura 77 – Autor. Monotipia em aquarela e pó de pedra, 94 x 62 cm, 2009.



Figura 78 – Autor. Monotipia em aquarela e pó de pedra, 92 x 46 cm, 2009.



Figura 79 – Autor. Monotipia em aquarela e bico de pena, 95 x 70 cm, 2009.



Figura 80 – Autor. Monotipia em aquarela e bico de pena, 95 x 70 cm, 2009.



Figura 81 – Autor. Monotipia em aquarela, 96 x 75 cm, 2009.

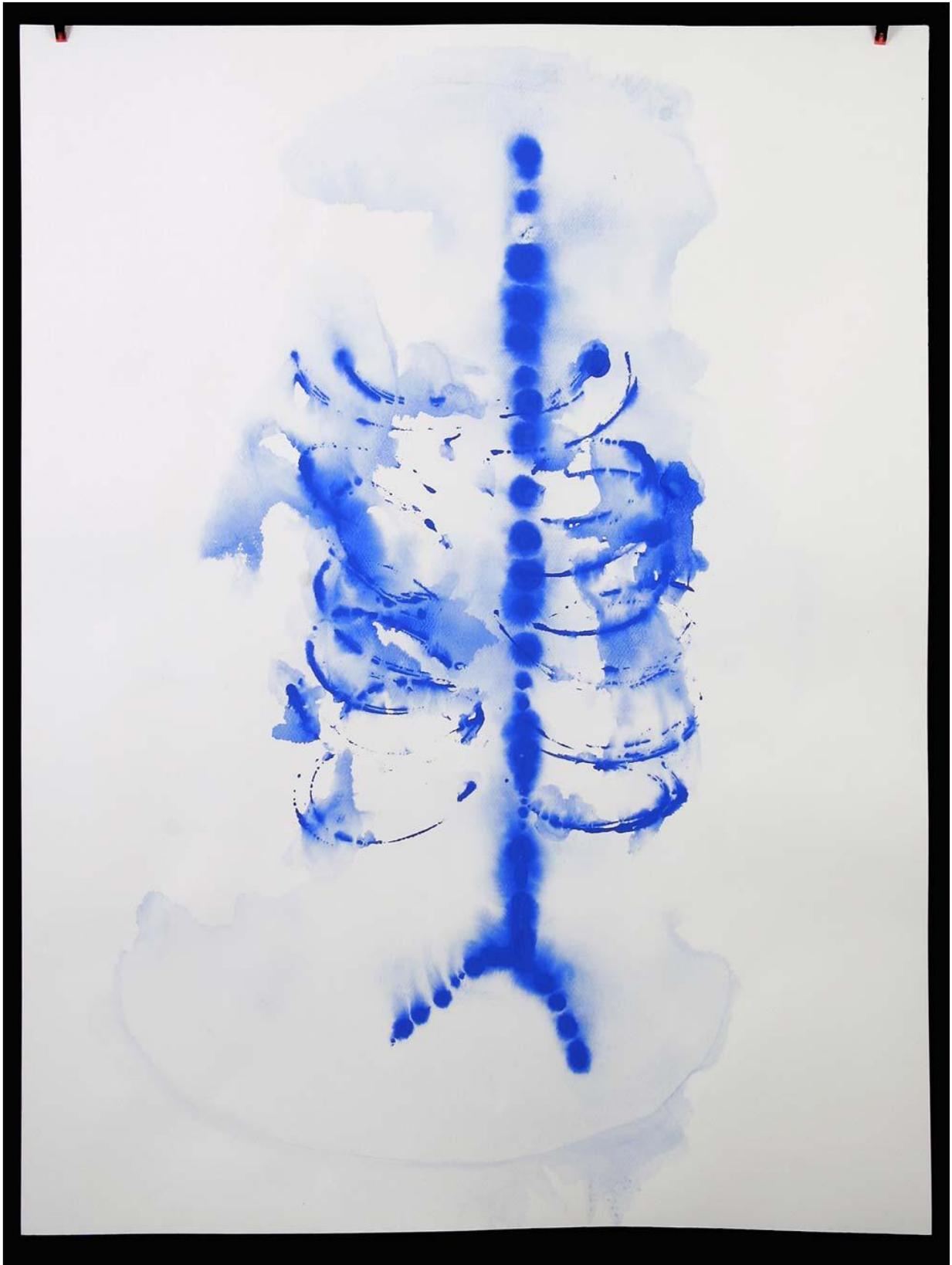


Figura 82 – Autor. Monotipia em aquarela, 1,00 m x 75,5 cm, 2009.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visível-vidente, tátil-tocante, sonoro-ouvinte/falante, meu corpo se vê vendo, se toca tocando, se escuta escutando e falando. Meu corpo não é coisa, não é máquina, não é feixe de ossos, músculos e sangue, não é uma rede de causas e efeitos, não é um receptáculo para uma alma ou para uma consciência: é meu modo fundamental de ser e estar no mundo, de me relacionar com ele e de ele se relacionar comigo. Meu corpo é um ser sensível que sente e se sente, que sabe sentir e ser sentido. É uma interioridade exteriorizada, e exterioridade interiorizada. É esse o ser ou essência do meu corpo. Meu corpo tem, como todos os entes, uma dimensão metafísica ontológica.³⁰

Esta dissertação apresenta a criação artística e poética de minha experiência em campo cirúrgico que mediante aos fatos vividos e assimilados à memória, encontram um espaço nesta pesquisa, para serem representados sobre as relações sinestésicas com o corpo. A inspiração poética expõe questões íntimas da natureza humana e foi sendo construída numa manifestação aparentemente externa ao corpo, a que me fez lidar com a capacidade em transformar seus aspectos orgânicos e fisiológicos, em imagens destes sentidos, através da nuances de linhas, manchas, pela matéria que melhor se aproximasse destes estados.

Ao resgatar estes momentos percebo que existe no corpo ambivalências entre o alinhamento da realidade e a soberania das faculdades autônomas do corpo em relação às condições vitais que o animam. E esta constatação propiciou o rompimento de todo um processo artístico verossímil para buscar entre os elementos visuais dispostos nesta produção, suportes que pudessem romper com sua aparência física, e na instância da memória, aproximar

³⁰ CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2006.p.207.

as sensações vividas através de imagens que pudessem resgatar os sentidos e expressar as metamorfoses e estranhezas deste corpo.

Percebo que o campo imagético que se desenvolveu em torno das imagens produzidas cria uma interface com o legado de artistas dos períodos históricos como: Renascença, Modernismo e, principalmente, Expressionismo (séculos XIX e XX). Com os resultados pictóricos representados em suas deformações, gestualidades, tonalidades e princípios os artistas deste período buscavam na expressão poética uma reflexão individual e subjetiva em torno da obra. Nesta pesquisa, as configurações das formas plásticas representam estas distorções intencionais, na predominância dos valores sensíveis disponibilizados pelo corpo e percebidos nesta experiência de investigação afetiva.

As cores participaram como elemento de sintaxe desses sentidos, alcançando os propósitos de visualidade, gestualidade e organicidade do corpo como interpretante de seus estados. Foi necessário unir a imagem ao tema, num suporte que encerrasse simbolicamente, uma confluência da metáfora sobre as transformações do objeto corpo, em seu estado natural ou degenerado, pulsante e vivo, em uma aparência palpável aos olhos. Manifestar suas peculiaridades poeticamente, sob o formato de cores, peso, luz, texturas, sem ater-me, objetivamente, às metamorfoses que acontecem no interior de sua organicidade, permitindo penetrar o olhar em direção aos “sentidos” dos processos criativos, e não as ciências médicas.

O “Saber” do corpo é perceber o mundo através dos sentidos, é sentir-se em estados de consciência e inconsciência e buscar uma educação desses “sentidos” para entrar em harmonia com a natureza. Muitas vezes, as imagens e as sensações pareciam entrar num espaço escuro e vazio, de emoções. Mas o corpo, em retribuição a esse olhar, apresentava no fundo da cavidade, sua mais bela obra-prima: “os órgãos”, esculpidos pelo tempo, pela natureza e pela delicadeza, que é a forma humana.

Referências Bibliográficas

- ANHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- ARGAN, G. Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia.das Letra, 1992.
- BACHELAR, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.
- BARRETO, Gilson. OLIVEIRA, Marcelo G. de. *A Arte secreta de Michelangelo. Uma Lição de Anatomia na Capela Sistina*. São Paulo: Ed. Arx, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do Mal, ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Ed. Papyrus, 2004.
- BOIS, Yve Alain. *Matisse and Picasso*. Paris: Ed. Flammarion, 1999.
- BRESCIANI, Stella. NAXARA, Márcia. *Memória e (Res) Sentimento Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2006.
- _____, *Espinosa uma filosofia da Liberdade*. São Paulo: Ed. Moderna, 2005.
- CLARK, Lygia. Do Ato, in *Arte Brasileira Contemporânea: Lygia Clark*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- CORBIN, Alain. *História do Corpo da Revolução à Grande Guerra*, vol. 2.
- COURTINE, Jean Jacques. *História do Corpo as Mutações do olhar, O século XX*, vol.3. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus Rajada*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, 2005.
- DUARTE, João Francisco. *O sentido dos sentidos a educação do sensível*. Curitiba: Ed. Criar Edições LTDA, 2004.
- DUBE, Wolf Dieter. *Journal de L' Expressionnisme*. Genève: Ed. Editions d' Art Albert Skira S.A, 1983.
- DÜRING, Monika Von; Marta Poggesi. *Encyclopedia Anatomica, Museo La Specola Florence*. Cologne: Ed. Taschen, 2006.
- ELGAR, Frank. *Cézanne. Série Grandes Artistas*. Portugal: Ed. Verbo, 1987.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio, Século XXI: Língua Portuguesa*. Editora Nova Fronteira, 2004.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

FIGUEIREDO, Lucy. *Imagens Polifônicas*. São Paulo: Annablume Editora, 2007.

JUDRIN, Claudie. Catálogo: *Aquarelas e Desenhos Eróticos de Rodin*. Pinacoteca do Estado. Bibliothèque de l'Image, 1996.

KLEIN, Robert. *A Forma e o Inteligível*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Ed. Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 2001.

LECHTE, John. *50 Pensadores Contemporâneos Essenciais do Estruturalismo à Pós Modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil LTDA, 2006.

MALORNY, Ulrike Becks. *Wassily Kandinsky em Busca da Abstracção*. Lisboa: Ed. Taschen, 1999.

MEILI, Jean Guichard. *Matisse*. São Paulo: Ed. Editorial Verbo, 1983.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MORARES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

NÉRET, Gilles. *Auguste Rodin Esculturas e Desenhos*. Lisboa: Ed. Taschen, 1997. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Ed. Ática, 2007.

RILKE, Rainer Maria. *Auguste Rodin*. São Paulo: Ed. Nova Alexandria LTDA, 2003.

ROOB, Alexander. *Alquimia & Misticismo, Museo Hermético*. Colônia: Ed. Taschen, 2006.

RUGGERI, Franco. Catálogo: *Il Museo dell' Instituto di Anatomia Umana Normale, Università Degli Studi Di Bologna*. Milano: Amilcare Pizzi Editore, 1988.

SALZTEIN, Sônia. No vazio do mundo. In *No vazio do Mundo-Mira Schendel* (org. Sônia Salztein). São Paulo: Marca D'Água, 1996.

SELZ, Jean. *Munch*. Paris: Ed. Flammarion, 1990.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SILVA, Márcio Seligmann. *O Local da diferença ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34 LTDA, 2005.

SOTTANI, F. Castelli. G. Catálogo da Mostra Leonardo da Vinci: *Disegni Anatomici dalla Biblioteca Reale de Windsor*, Firenze, Palácio Vecchio, mag/set.1979.

VASARI, Giorgio. *The Great Masters*. Londres: Ed. Park Nane, 1988.

VIGARELLO, Georges. *História do Corpo da Renascença às Luzes*, vol.1 Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.

WARNCKE, Carsten Peter. *Pablo Picasso*. Lisboa: Ed. Taschen, 1998.

WEITEMEIER, Hannah Klein. *Yves Klein, International Klein Blue*. Lisboa: Ed. Taschen, 2005.

ZALLER, John, M.A, M.F.A. *Catálogo Corpo Humano, Real e Fascinante*. Giorgia: Ed, Premier Exhibitions, 2007.

ZANBONI, Silvio (1998). *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. São Paulo: Autores Associados.