

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LINDSAY CAROLINE DE BRITO RIBEIRO

CORPO DELÉVEL: UMA POÉTICA DA AUTOIMAGEM DISTORCIDA

CAMPINAS

2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LINDSAY CAROLINE DE BRITO RIBEIRO

CORPO DELÉVEL: UMA POÉTICA DA AUTOIMAGEM DISTORCIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestra em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marta Luiza Strambi.

CAMPINAS

2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

R354c	Ribeiro, Lindsay Caroline de Brito. Corpo delével: uma poética da autoimagem distorcida / Lindsay Caroline de Brito Ribeiro. – Campinas, SP: [s.n.], 2012. Orientador: Marta Luiza Strambi. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Artes visuais. 2. Desenho. 3. Corpo como suporte da arte. 4. Imagem corporal na arte I. Strambi, Marta Luiza. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Delible body: a poetic of distorted self-image

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Visual arts

Drawing

Body art

Body image in art

Área de Concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestra em Artes

Banca examinadora:

Marta Luiza Strambi [Orientador]

Mauricius Martins Farina

Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior

Data da Defesa: 29-08-2012

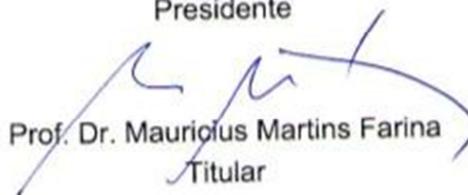
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

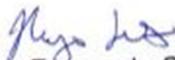
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela
Mestranda Lindsay Caroline de Brito Ribeiro - RA 85276 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Marta Luiza Strambi
Presidente



Prof. Dr. Maurício Martins Farina
Titular



Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Junior
Titular

Dedico este trabalho aos meus irmãos Rô
(*in memoriam*) e Ju, aos meus pais Hugo e
Sônia e ao meu amor Vicente, por
acreditarem em mim incondicionalmente.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Marta Luiza Strambi pela participação ativa e direta neste grande passo rumo ao crescimento profissional, por me acolher como orientanda, vislumbrando em mim um potencial como artista e me instigando constantemente a pesquisar e a produzir.

Ao Prof. Mauricius Martins Farina pelas intrigantes aulas e considerações imprescindíveis para a realização deste trabalho.

Ao Prof. Hugo Fortes por sua contribuição junto ao exame de qualificação e participação na banca de defesa.

À minha família por ser meu porto seguro e por me ajudar sempre nos momentos de decisão.

Às pessoas que participaram e contribuíram para a realização deste trabalho, meu agradecimento.

“A forma dual da alteridade supõe uma metamorfose sem apelo, um reino sem apelo, das aparências e das metamorfoses. Não estou alienado. Sou definitivamente outro. Submisso não à lei do desejo, mas ao artifício total da regra. Perdi todo o vestígio de desejo próprio. Só obedeço a algo desumano, que está inscrito não na interioridade, mas nas únicas vicissitudes objetivas e arbitrárias dos signos do mundo.

Esse outro é o lugar não de desejo ou da alienação, mas sim da vertigem, do eclipse, do aparecimento e do desaparecimento, da cintilação do ser”.

Jean Baudrillard

RESUMO

Esta dissertação, inserida na linha de pesquisa em “Poéticas Visuais e Processos de Criação”, consiste num relacionamento entre pesquisas prática e teórica, incluindo uma análise crítica através de textos sobre minha produção plástica que tem ênfase na problemática da autoimagem, uma distorção da aparência física, que surge como mais um sintoma das neuroses contemporâneas, acometendo, principalmente, as adolescentes que aspiram a um corpo construído, alimentado pelos sistemas da moda e do consumo. Considera ainda a ideia do desenho como conceito de intertextualidade e relaciona, entre os procedimentos e possibilidades de concepção e produção dos trabalhos, essas questões do corpo conexas à ordem cotidiana, à “brevidade e fragilidade da vida”, refletidas nessa estética do corpo contemporâneo. O corpus imagético dessa pesquisa torna-se um elemento problematizador de articulações crítico reflexivas, envolvendo a ampliação de repertório na área da arte contemporânea.

Palavras-chave: artes visuais, desenho, autoimagem, hipermodernidade, corpo.

ABSTRACT

This dissertation, part of the "Visual Poetics and Creation Processes" line of research, focus on the relationship between practical and theoretical research, including a critical analysis of texts about my artistic production that has an emphasis on the issue of self-image, a distortion of physical appearance, which arises as another symptom of contemporary neuroses, having as main target those teenagers who aspire to an artificial body, powered by systems of fashion and consumption. It also considers the idea of drawing as a concept of intertextuality and links between the procedures and possibilities for design and production work, these body issues related to the everyday routine, the "brevity and fragility of life", reflected in this contemporary aesthetics of the body. The image corpus of this research becomes a problematizing element of critical reflective relations, involving the expansion of the repertoire in the field of contemporary art.

Keywords: visual arts, drawing, self-image, hypermodernity, body.

ÍNDICE DAS IMAGENS

Figura 1 - Lindsay Ribeiro, Ossos, 2008, aquarela e guache s/ papel, 70 x 100 cm.	5
Figura 2 - Lindsay Ribeiro, Costelas, 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.....	5
Figura 3 - Sylvie Fleury, <i>Le Caddy</i> (O carrinho), 2000, carrinho de compras revestido em ouro, pedestal e espelho, 83 x 55 x 96 cm.....	9
Figura 4 - <i>Shopping - A century of art and consumer culture</i> , (Shopping - Um século de arte e cultura de consumo), Schirn-Kunsthalle, Frankfurt, 2002, exposição em parceria com TATE Liverpool.....	9
Figura 5 - Modelo Isabelle Caro, por Oliviero Toscani, campanha publicitária da marca Nolita.....	11
Figura 6 - Kate Moss e o visual <i>heroin chic</i> nos anos 90.....	12
Figura 7 - Kate Moss na campanha da Calvin Klein, anos 90.....	13
Figura 8 - Foto usada em blogs pró-anorexia como inspiração, 2010.....	14
Figura 9 - Vanessa Beecroft, VB 45 (VB 45.107.DR), 2001, Arario Gallery, China, fotografia digital, 101,6 x 127 cm.....	15
Figura 10 - Marina Abramovic comendo mel e tomando vinho, durante a performance <i>Thomas Lips</i> , 1975.....	17
Figura 11 - Marina Abramovic chicoteando-se durante a performance <i>Thomas Lips</i> , 1975.....	17

Figura 12 - Marina Abramovic sentada em bloco de gelo durante a performance <i>Thomas Lips</i> , 1975.....	18
Figura 13 - Ana Mendieta, Imagem de Yagul, série Silueta no México, 1973, fotografia, 50,8 cm x 33,97 cm.....	18
Figura 14 - Fotografia de Ana Mendieta, registro de “Árvore da Vida” (corpo, árvore e lama), 1976, 20,3 x 25,4 cm.....	19
Figura 15 - Fotografia de Ana Mendieta, registro de “Árvore da Vida”, (corpo, árvore e lama, detalhe), 1976,.....	19
Figura 16 - Ana Mendieta, Sem título (Variações cosméticas faciais), 1972, fotografia, 48,9 x 32,4 cm.....	20
Figura 17 - Louise Bourgeois, Arco da Histeria, 1993, bronze, pátina polida, 83,8 x 101,6 x 58,4 cm.....	21
Figura 18 - Jake e Dinos Chapman, <i>Zygotic acceleration, biogenetic, de- sublimated libidinal model</i> (Modelo de aceleração zigótica, biogenética, de sublimação libidinal), 1996, fibra de vidro, resina, pintura e cabelo artificial, 150 x 180 x 140 cm.....	22
Figura 19 - Jake e Dinos Chapman, <i>Fuck Face Twin</i> (Gêmeos cara de foda), 1995, fibra de vidro, resina, tinta, perucas e sapatos, 85 x 64 x 57cm.....	23
Figura 20 - Kiki Smith, <i>Pee Body</i> (Urina corpo), 1992, cera e 23 fios de contas de vidro, 68,6 x 71,1 x 71,1 cm.....	24
Figura 21 - Kiki Smith, <i>Tale</i> (Conto), 1992, cera de abelha, pigmento e papel machê, 406 X 58,4 X 58,4 cm.....	25

Figura 22 - Cindy Sherman, Sem título #261, 1992, fotografia, 171,5 x 117,5 cm...	26
Figura 23 - Cindy Sherman, Sem título #258, 1992, fotografia, 172,7 x 114,3 cm...	26
Figura 24 - Orlan lendo <i>La Robe de Eugénie Lemoine-Luccioni</i> , fotografia da 1ª cirurgia-performance, 165 x 110 cm, julho de 1990. Paris.....	28
Figura 25 - Orlan, <i>Successful Operation</i> , fotografia da 4ª cirurgia- performance, 156 x 110 cm, 8 de dezembro 1991. Paris.....	29
Figura 26 - Lindsay Ribeiro, <i>Vidas Avulsas</i> , 2008, acrílica sobre lona, aquarela, fio de cobre e cabelos, 26 x 26 cm.....	30
Figura 27 - Lindsay Ribeiro, imagens do diário, 2008.....	32
Figura 28 - Lindsay Ribeiro, imagens do diário, 2008.....	32
Figura 29 - Lindsay Ribeiro, desenhos da série <i>Colour touch in ever pure</i> , 2008- 2009, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.....	33
Figura 30 - Lindsay Ribeiro, desenhos da série <i>Heroin chic</i> , 2008-2009, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.....	33
Figura 31 - A modelo Twiggy.....	35
Figura 32 - Alice Glass.....	36
Figura 33 - Victoria Beckham.....	37
Figura 34 - Modelo australiana Tiah Eckhardt, 2008.....	38
Figura 35 - Oleg Dou, <i>Naked faces - Tight 2</i> (Rostos nus - Apertado 2), 2007, fotografia, 100 x 100 cm.....	42

Figura 36 - Oleg Dou, <i>Naked faces - Nun</i> (Rostos nus - Freira), 2007, fotografia, 100 x 100 cm.....	42
Figura 37 - Imagens trabalhadas com programa de edição de imagens, 2008 (processo de criação).....	44
Figura 38 - Imagens do processo de criação, impressão em transparências e desenhos de referência, 2008.....	44
Figura 39 - Lindsay Ribeiro, <i>Smoky eyes</i> , 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.....	46
Figura 40 - Lindsay Ribeiro, trabalhos da série Fumantes, 2007, aquarela, nanquim e extrato de noqueira sobre papel, 21 x 29 cm.....	47
Figura 41 - Lindsay Ribeiro, <i>Chanel</i> , 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.....	49
Figura 42 - Lindsay Ribeiro, <i>Franzido</i> , 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.....	52
Figura 43 - Vanessa Beecroft, <i>VB 43</i> , 2000, fotografia, 101,6 x 127 cm. Gagosian Gallery, Londres.....	54
Figura 44 - Lindsay Ribeiro, <i>Silicone</i> , 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.....	55
Figura 45 - Laurie Simmons, " <i>Day 22 (20 Pounds of Jewelry)</i> " (Dia 22 - 9 Kilos de joias), 2010, fotografia, 177,8 x 133,4 cm.....	57
Figura 46 - Laurie Simmons, " <i>Day 31 (Geisha)</i> " (Dia 31 - Gueixa), 2011, fotografia, 177,8 x 133,4 cm.....	57

Figura 47 - Laurie Simmons, “ <i>Day 2 (Meeting)</i> ” (Dia 2 - Encontro)2011, fotografia, 133,4 x 177,8 cm.....	58
Figura 48 - <i>Real Doll</i> (Boneca do amor). <i>Still</i> do vídeo <i>Honey Pie</i> (Torta de mel), 2010.....	62
Figura 49 - Cindy Sherman, Sem título (Balenciaga) 2007-2008, fotografia, fotografia, 196,1 x 147,3 cm.....	61
Figura 50 - Cindy Sherman, Sem título (Balenciaga) 2007-2008, fotografia, 196,1 x 147,3 cm.....	61
Figura 51 - Cindy Sherman, Sem título (Balenciaga) 2007-2008, fotografia, 196,1 x 147,3 cm.....	62
Figura 52 - Cindy Sherman, Sem título (Balenciaga) 2007-2008, fotografia, 196,1 x 147,3 cm.....	62
Figura 53 - Terry Richardson, campanha da marca Sisley, 2007.....	63
Figura 54 - Lindsay Ribeiro, Ossos, 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.....	65
Figura 55 - Ivonne Thein, Trinta e dois kilos, 2007, fotografia manipulada.....	67
Figura 56 - Modelo anônima.....	67
Figura 57 - Lindsay Ribeiro, Flacidez, 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.....	69
Figura 58 - Lindsay Ribeiro, Costelas, 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.....	71

Figura 59 - Ana Carolina Reston Macan, modelo, falecida em 2006, vítima da anorexia.....	72
Figura 60 - Lindsay Ribeiro, <i>Gym</i> , 2008, aquarela e guache s/ papel, 70 x 100 cm..	74
Figura 61 - Lindsay Ribeiro, desenhos do subcapítulo 4.1 “Espectro e massificação”, série de 2009/010, aquarela, nanquim e guache sobre papel, 70 x 100 cm.....	77
Figura 62 - Lindsay Ribeiro, continuação dos desenhos do subcapítulo 4.2 “Espectro e massificação”, série de 2010, aquarela, nanquim e guache sobre papel, 70 x 100 cm.....	77
Figura 63 - Lindsay Ribeiro, desenhos do subcapítulo “Encarnados”, série de 2010, grafite sobre papel, 45 x 60 cm.....	78
Figura 64 - Lindsay Ribeiro, continuação dos desenhos do subcapítulo “Encarnados”, série de 2010, grafite sobre papel, 45 x 60 cm.....	78
Figura 65 - Lindsay Ribeiro, <i>Matisse</i> , 2009, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.....	84
Figura 66 - Björk, cena do videoclipe <i>All is full of love</i> , álbum <i>Vespertine</i> , 2001.....	86
Figura 67 - Björk, cena do videoclipe <i>Hunter</i> , álbum <i>Homogenic</i> , 1997.....	86
Figura 68 - Henri Matisse, <i>A dança</i> , 1910, óleo sobre tela, 260 x 391 cm, Museu Ermitage, Leningrado.....	87
Figura 69 - Lindsay Ribeiro, <i>Klein</i> , 2009, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.....	92
Figura 70 - Lindsay Ribeiro, <i>Fumantes</i> , 2007, aquarela, nanquim e extrato de noqueira sobre papel, 21 x 29 cm.....	94

Figura 71 - Lori Earley, Audrey, 2007, óleo sobre madeira, 50 x 76 cm.....	95
Figura 72 - Yves Klein, RE19, 1958, esponjas, calhaus, pigmento puro azul e resina sintética sobre madeira, 200 x 165 cm. Museum Ludwig, Colonia.....	96
Figura 73 - Lindsay Ribeiro, Klimt, 2009, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.....	100
Figura 74 - Alexander Liberman, mosaicos de Hosios Loukas, Grécia, 1997.....	101
Figura 75 - Gustav Klimt, O beijo, 1907/08, óleo e folha de ouro sobre tela, 180 x 180 cm. Viena, Áustria.....	102
Figura 76 - Lindsay Ribeiro, Magritte, 2009, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.....	107
Figura 77 - René Magritte, <i>Ceci n'est pas une pipe</i> (A traição das imagens), 1929, óleo sobre tela, 63,5 x 93,98 cm. Los Angeles County Museum of Art.....	109
Figura 78 - Cindy Sherman, Sem título #224, 1990, fotografia, 121.9 x 96.5 cm.....	112
Figura 79 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, Jovem Baco Doente, 1593, óleo sobre tela, 67 x 53 cm.....	112
Figura 80 - Cindy Sherman, Sem título #205, 1989, fotografia 156.2 x 121.9 cm.....	113
Figura 81 - Rafael Sanzio, La Fornarina, 1519, óleo sobre tela, 85 x 60 cm.....	113
Figura 82 - Cindy Sherman. Sem título, 1989, fotografia, 170 x 142 cm.....	115
Figura 83 - Jean Fouquet, Díptico de Melun, Madonna rodeada por Serafins e Querubins, 1452, óleo sobre madeira, 94,5 x 85,5 cm.....	115

Figura 84 - Richard Prince, Sem título (<i>Cowboy</i>), fotografia, 1997, 76 x 115 cm.....	116
Figura 85 - Sherrie Levine, Sem título (<i>after de Walker Evans</i>), fotografia, 1981, 50,4 x 40 cm.....	116
Figura 86 - Lindsay Ribeiro, Morandi, 2009, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.....	118
Figura 87 - Giorgio Morandi, <i>Natura Morta</i> , óleo sobre tela, 1946, 33 x 52,5 cm.....	120
Figura 88 - Lindsay Ribeiro, Warhol, 2010, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.....	122
Figura 89 - Andy Warhol. Marilyn Monroe, 1967, serigrafia sobre papel, 91,4 x 91,4 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburg.....	124
Figura 90 - Andy Warhol. Marilyn Monroe, 1967, serigrafia sobre papel, 91,4 x 91,4 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburg.....	125
Figura 91 - Diego Velázquez, <i>Las Meninas</i> , 1656, óleo sobre tela, 310 x 276 cm. Museu do Prado, Madrid.....	126
Figura 92 - Pablo Picasso, <i>Las Meninas</i> , after Velásquez, 1957, óleo sobre tela, 194 x 260 cm. Museu Picasso, Barcelona.....	126
Figura 93 - Lindsay Ribeiro, Lichtenstein, 2010, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.....	127
Figura 94 - Roy Lichtenstein, <i>Hopeless</i> , 1963, óleo sobre tela, 111,8 x 111,8 cm.....	129
Figura 95 - Tony Abruzzo, <i>Secret Hearts</i> , revista em quadrinho, 1962.....	129

Figura 96 - Yasumasa Morimura, <i>Handshaped Earring</i> da série <i>An Inner Dialogue with Frida Kahlo</i> , 2001, fotografia, 160 x 120 cm.....	130
Figura 97 - Frida Kahlo, Autorretrato dedicado ao Dr. Eloesser, 1940.....	130
Figura 98 - Tony Abruzzo. <i>Run for Love</i> , <i>Secret Hearts</i> , D.C. Comics, 1962, revista em quadrinho.....	131
Figura 99 - Roy Lichtenstein. <i>Drowning Girl</i> , 1963, óleo sobre tela, 171.6 x 169.5 cm.....	131
Figura 100 - Lindsay Ribeiro, <i>Koons</i> , 2010, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.....	133
Figura 101 - Jeff Koons, <i>Lips</i> , 2000, óleo sobre tela, 259,1 x 350,5 cm.....	135
Figura 102 - Lindsay Ribeiro, <i>Frida</i> , 2010, grafite sobre papel, 21 x 29 cm.....	140
Figura 103 - Lindsay Ribeiro, <i>Colar</i> , 2010, grafite sobre papel, 21 x 29 cm.....	141
Figura 104 - Frida Kahlo. Autorretrato com colar de espinhos, 1940, óleo sobre tela, 63,5 x 49,5 cm.....	144
Figura 105 - Frida Kahlo. Autorretrato com cabelo cortado, 1940, óleo sobre tela, 40 x 27,9 cm. MoMA, Nova York.....	144
Figura 106 - Lindsay Ribeiro, <i>Toulouse-Lautrec</i> , 2010, grafite sobre papel, 70 x 100 cm.....	145
Figura 107 - Toulouse-Lautrec, <i>Moulin Rouge: La Goule</i> , litografia a cores, 1891, 191 x 117 cm.	147
Figura 108 - Lindsay Ribeiro, <i>Soup</i> , 2010, grafite sobre papel, 21 x 29 cm.....	148

Figura 109 - Lindsay Ribeiro, Marilyn, 2010, grafite s/ papel, 45 x 60 cm.....	149
Figura 110 - Andy Warhol, <i>Campbell's soup</i> , 1964, 32 serigrafias de 51 x 41 cm.....	150
Figura 111 - Lindsay Ribeiro, <i>Kiss</i> , 2010, grafite sobre papel, 21 x 29 cm.....	154
Figura 112 - Lindsay Ribeiro, desenhos da série "Tomo dois laxantes e vou para <i>Wonderland</i> ", 2011, aquarela, guache e nanquim sobre papel, 75 x 150 cm.....	156
Figura 113 - Lindsay Ribeiro, "Tomo dois laxantes e vou para <i>Wonderland I</i> ", 2011, aquarela, guache e nanquim sobre papel, 75 x 150 cm.....	159
Figura 114 - Bloco de madeira usado na época pelo artista Utagawa Toyokuni, 1830, 39.4 x 25.7 x 1 cm.....	160
Figura 115 - Lindsay Ribeiro, "Tomo dois laxantes e vou para <i>Wonderland II</i> ", 2011, aquarela, guache e nanquim sobre papel, 75 x 150 cm.....	163
Figura 116– Lindsay Ribeiro, "Tomo dois laxantes e vou para <i>Wonderland III</i> ", 2011, aquarela, guache e nanquim s/ papel, 75 x 150 cm.....	165

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. CORPO DELÉVEL.....	4
3. ANA.E.MIAS.....	33
3.1. <i>COLOUR TOUCH IN EVER PURE</i>	41
3.2. <i>HEROIN CHIC</i>	63
4. INTERTEXTUALIDADE COMO PROCESSO	77
4.1. ESPECTRO E MASSIFICAÇÃO	80
4.2. ENCARNADOS	138
5. TOMO DOIS LAXANTES E VOU PARA <i>WONDERLAND</i>	156
6. CONCLUSÃO.....	168
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	170
BIBLIOGRAFIA.....	173

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação propõe um relacionamento entre pesquisas prática e teórica. Apresento junto às séries de desenhos o desenvolvimento de uma análise da produção visual, levando em consideração tanto a forma como os contextos visuais, uma análise crítica através de textos sobre minha produção plástica, que tem ênfase na problemática da autoimagem, uma distorção da aparência física, que surge como mais um sintoma das neuroses contemporâneas, comentando, principalmente, as adolescentes que aspiram a um corpo construído, alimentado pelos sistemas da moda e do consumo.

Essas mesmas questões do corpo contemporâneo foram levantadas e trabalhadas nos capítulos “**Corpo Delével**” e “**Ana. e. Mias**”. Em “**Corpo Delével**”, as questões relativas aos padrões idealizados, estereotipados e espetacularizados de beleza, se mostram como fator determinante para a felicidade e patologias geradas diante da dificuldade de adequação, dentro desses padrões de culto exacerbado do corpo. Estabeleço ainda referências de artistas que, de alguma maneira, trabalham na contramão dessa aparência do corpo, mais ligados ao conceito de arte abjeta.

Em “**Ana. e. Mias**” apresento, junto aos meus desenhos, algumas obras de artistas que trabalharam o corpo como matéria na arte, fazendo dela um discurso de suas poéticas.

Reconheço ainda o conceito dos desenhos do capítulo “**Intertextualidade como processo**” como intertextualidades, cujas referências visuais se estabelecem na aproximação entre a minha produção e trabalhos de outros artistas. Nesse capítulo também exponho desenhos em grafite, similares às aparências das tatuagens, como se algumas partes de obras de arte tivessem sido encarnadas nos corpos das figuras.

Utilizando-me de algumas fontes teóricas, juntamente com pesquisa de referência imagética, inseri no capítulo “**Tomo dois laxantes e vou para**

Wonderland", de forma mais emancipatória, uma produção de desenhos em grandes formatos.

Ditada pelo mundo da moda, a aparência distorcida da forma física, se refere às anoréxicas, às "anas e mias", às distorções da maneira como elas se veem, uma doença classificada como um tipo de transtorno alimentar. A constante pressão auto imposta para se manterem abaixo do peso são fatores que levam a esses transtornos.

Essa dissertação tem calços na sensibilidade, por isso em alguns momentos do texto, faço uso de linguagem mais poética, fugindo um pouco da estrutura tradicional do texto dissertativo.

Neste momento tenho a oportunidade também de expor meu processo criativo. Relacionei entre os procedimentos e possibilidades de concepção e produção das obras, questões do corpo conexas à ordem cotidiana, à brevidade e fragilidade da vida, refletidas na estética do corpo contemporâneo. O corpus imagético dessa pesquisa torna-se um elemento problematizador de articulações crítico reflexivas, envolvendo a ampliação de repertório na área de arte contemporânea.

A arte tem um caráter pessoal de interpretação, garantido pela multiplicidade de significação da linguagem artística. Para investigar o meu processo de criação e pesquisa, os procedimentos vão além da observação e coleta de fotos da internet ou do meu acervo particular. Também há a utilização de anotações, listas de palavras e desenhos no diário pessoal, onde colete assuntos, por vezes oriundos de outras áreas do conhecimento humano - como a filosofia, literatura, cinema e música - que poderão inspirar a prática artística, mapeando e transcrevendo minhas emoções e pensamentos. Esse inventário foi utilizado posteriormente como recurso para a redação da dissertação.

A contextualização da produção artística teve como fundamento os trabalhos realizados durante o curso quando, simultaneamente, escrevi sobre minha investigação na construção da imagem do corpo feminino contemporâneo,

com as características específicas da magreza espetacularizada; influenciada sobremaneira por esses padrões estéticos ditados pela indústria da moda.

Para conceituar essa produção parti de referenciais teóricos e visuais, de modo a construir a argumentação da dissertação. Construí textos sobre cada desenho, a fim de relacionar, apontar, registrar, selecionar e analisar as referências visuais e aproximações que discutem o apelo estético do corpo feminino contemporâneo. Para tanto foi feito um levantamento bibliográfico e fichamentos, tendo como ponto de partida o texto de Hall Foster (2005), “O retorno do real”.

Quanto aos procedimentos artísticos, de construção da poética visual, foi escolhida a modalidade do desenho, por ser a técnica em que me especializei. Os desenhos foram confeccionados com um misto de aquarela, nanquim e tinta acrílica sobre papel.

Os trabalhos foram tratados por séries e divididos da seguinte forma: no “Ana.e.mias” incluí dois subcapítulos, *Colour touch in ever pure*, que contém os desenhos *Smoky eyes*, “Chanel”, “Franzido” e “Silicone” e no outro subcapítulo *Heroin chic* inseri os trabalhos “Ossos”, “Flacidez”, “Costelas” e “Gym”. “Intertextualidade como processo” foi dividido em mais dois subcapítulos, “Espectro e massificação”, que possui as obras “Matisse”, “Klein”, “Klimt”, “Magritte”, “Morandi”, “Warhol”, “Lichtenstein” e “Koons” e o subcapítulo “Encarnados”, contendo os trabalhos “Colar”, “Frida”, “Toulouse-Lautrec”, “Soup”, “Marilyn” e “Kiss”. No capítulo “Tomo dois laxantes e vou para *Wonderland*” analisei a série de três trabalhos sob o mesmo nome desse capítulo.

2. CORPO DELÉVEL

As poéticas artísticas nos dias de hoje podem surgir de qualquer lugar. O pensamento do artista Gustav Klimt, de que nada é tão insignificante que não possa servir de tema ao artista, é uma das ideias que conectam o mundo moderno ao contemporâneo. Podemos encontrar poéticas relacionadas à simples observação de comportamento, às angústias e medos pessoais, idiossincrasias indecifráveis, relações com a natureza, com o espaço e outras que simplesmente se fundam ao se relacionar com as diferentes pessoas.

A investigação que me impulsionou a realizar a produção visual de desenhos do mestrado se dá no plano da aparência do corpo, como mostro nas figuras 1 e 2, desencadeando uma série de pensamentos e questionamentos: como criamos nossa imagem e identidade a partir do modo como desejamos ser vistos e ainda, que artifícios utilizamos para definir nossa individualidade e permanecermos coerentes com ela? De que forma a aparência e a identidade estão sendo forjadas dentro destas crenças a respeito do próprio corpo? Que imagem temos de nós mesmos? A quem estamos nos comparando? Quais são as nossas referências? O que nos influencia?

Orientada por essas reflexões, abordei, nesse capítulo, a problemática da construção da imagem do corpo feminino contemporâneo, com características específicas da magreza espetacularizada, influenciada por determinados padrões estéticos, ditados pela indústria da moda.

A contemporaneidade parece nos conduzir simultaneamente para direções opostas: aparentemente, temos que nos render à globalização, à sociedade que se orienta pelo consumismo e pela supervalorização da imagem que se preocupa cada vez mais com o enquadramento de sua aparência dentro de padrões universalizados. Ao mesmo tempo buscamos, como ente, nos diferenciar do indivíduo comum.



Figura 1 - Lindsay Ribeiro. Ossos, 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.



Figura 2 - Lindsay Ribeiro. Ossos, 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.

Essa sociedade em constante desequilíbrio, caracterizada por antagonismos, diferenças, divisões sociais e pela mudança acelerada, abrangente e contínua, implica em variações de “posições do sujeito” e na maioria dos casos é impossível acompanhá-la. Essa situação gera o sentimento de busca constante por atualização e conseqüentemente uma insatisfação. Insatisfação essa que pode refletir na aparência.

As mulheres da contemporaneidade, principalmente as adolescentes, conduzidas pelos padrões idealizados, estereotipados e espetacularizados de beleza, mostrados como fator determinante para a felicidade, são levadas a acreditar que o domínio do próprio corpo é o caminho para conseguir a atenção do outro. O desejo de pertencer a um grupo específico gera necessidades que são projetadas principalmente na busca de um corpo adequado àqueles padrões

exigidos. Por exemplo, os padrões das modelos que circulam pelas passarelas do mundo inteiro, com um tipo de corpo específico, um cabelo tingido e espetado ou uma maquiagem, que definem um “estilo” é o bilhete de passagem para a identidade desejada.

O que pode ser observado é uma identidade calcada na vaidade de ver e principalmente de ser visto. Há o desejo da formação do eu no olhar do outro, no desejo de ser desejado, visto, de ser reconhecido como parte integrante daquele grupo. É também no olhar do outro que nos é sinalizado o que é bonito e aceitável, a angústia da frustração e da rejeição se torna traumática. Guy Debord afirma que o sujeito se torna perdido entre as imagens espetacularizadas da vida cotidiana e é absorvido inconscientemente na contemplação do objeto de desejo, que por fim encobre as relações sociais, onde ele se perde e se aliena:

A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (o que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que os representa. Eis porque o espectador não se sente em casa em parte alguma, porque o espetáculo está em toda a parte. (DEBORD, 1997, p.30).

Corpo/suporte, corpo/espetáculo, corpo/alterado, corpo/imagem. Notamos que o que caracteriza o mundo contemporâneo é a crise da representação, do tão comentado corpo/fragmentado, em que as identidades não podem mais serem definidas concretamente. Esse deslocamento é explorado pelo teórico Stuart Hall em seu livro “A identidade cultural na pós-modernidade”, onde são analisados os efeitos desestabilizadores das ideias da mudança estrutural das

sociedades modernas do final do século XX e como os processos da globalização afetam as identidades pessoais. Para ele o sujeito pós-moderno é composto de várias identidades, às vezes contraditórias e não resolvidas, “formadas e transformadas continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2000, p.13).

Stuart Hall também discorre sobre lugares e imagens mediadas pelos sistemas de comunicação, pelo consumismo e pelas multiescolhas, ele diz que “a força das mudanças e dos complexos processos atuantes em escala global integram e conectam comunidades e organizações tornando o mundo mais interconectado” (HALL, 2000, p.75). Um aspecto da sociedade contemporânea que só reforça esses distúrbios é a internet, que intensifica a criação de vínculos com pessoas que compartilham as mesmas ideias, porém também as mesmas fobias. É um espaço onde as pessoas enfatizam e alimentam continuamente suas dependências, sejam elas de drogas, de televisão, de comida ou de consumo, reafirmando a enfermidade evidenciada como um estilo de vida. O filósofo e sociólogo Jean Baudrillard afirma que o corpo

Outrora foi a metáfora da alma; depois foi a metáfora do sexo; hoje já não é mais metáfora de coisa nenhuma. É o lugar da metástase, do encadeamento maquínico de todos os seus processos, de uma programação infinita sem organização simbólica, sem objetivo transcendente, na pura promiscuidade consigo mesmo, que é também a das redes e dos circuitos integrados. (BAUDRILLARD, 1990, p.13).

Surge então uma exigência, inatingível para a maioria das pessoas, estabelecida na cobrança de ser bem sucedido, acumulando atividades e metas a serem cumpridas, resultados a serem apresentados, juventude e posses a serem

exibidas e felicidades a serem demonstradas como participante ativo da sociedade; principalmente na sociedade americana que alastra e impõe ao mundo sua crença maniqueísta e o divide em *winner*s (vencedores) e *loser*s (perdedores), reconfigurando a ascensão e a aceitação social, gerando novos nomes para velhos fenômenos, como no caso do *bullying*.

Para Gilles Lipovetsky (1989) a sociedade de consumo estruturalmente é definida pela generalização do processo da moda, pela obsolência e permanente inovação estética. Ele chamou de hipermodernidade um mundo onde o consumo torna-se, antes de tudo, um prazer e a sedução do objeto não se dá a partir de uma mensagem imposta, mas com a criação da sensação de bem estar no indivíduo, com a teatralização da mercadoria, superexposição dos produtos, propagandas que envolvem o espectador por espetáculo e fantasia, solicitando o desejo a fim de estimular e desculpabilizar a compra, fazendo-o tirar suas conclusões de forma positiva. Este envolvimento do espectador/consumidor tange a “fetichização” do consumo e da noção de identidade referenciada nas características físicas.

Em outubro de 2002 a exposição "Shopping - A century of art and consumer culture" (fig. 4) na *Schirn-Kunsthalle*, de Frankfurt, transformou o museu num templo do consumo, expondo trabalhos tanto de abordagem crítica, como o de Barbara Kruger, - com destaque para a frase em letras vermelhas sobre um fundo branco, onde explora o *slogan* instantaneamente reconhecível: "I shop therefore I am" ("eu compro, logo existo") - como os de exaltação da cultura hedonista de Sylvie Fleury, que expôs um carrinho de supermercado banhado a ouro (fig. 3).



Figura 3 - Sylvie Fleury, *Le Caddy* (O carrinho)¹, 2000, carrinho de compras revestido em ouro, pedestal e espelho, 83 x 55 x 96 cm.



Figura 4 - Shopping - *A century of art and consumer culture*, (*Shopping - Um século de arte e cultura de consumo*)² Schirn-Kunsthalle, Frankfurt, 2002.

¹ Fonte: Disponível em: <http://www.schirn.de/en/exhibitions/2002/shopping/shopping-a-century-of-art-and-consumer-cultur-exhibition.html#>

² Fonte: Disponível em: <http://www.schirn.de/en/exhibitions/2002/shopping/shopping-a-century-of-art-and-consumer-cultur-exhibition.html#>

Para Baudrillard o consumo é uma constante busca por totalidade e sua relação é da ordem do signo:

É preciso estabelecer claramente que não são os objetos e os produtos materiais que são objetos de consumo: estes são apenas objeto da necessidade e da satisfação [...] O consumo não é nem uma prática material, nem uma fenomenologia da “abundância”, não se define nem pelo alimento que se digere, nem pelo vestuário que se veste, nem pelo carro que se usa, nem pela substância oral e visual das imagens e mensagens, mas pela organização de tudo isto em substância significativa [...] É da frustrada exigência por totalidade residente no fundo do projeto que surge o processo sistemático e indefinido do consumo. Os objetos/signos na sua idealidade equivalem-se e podem se multiplicar ao infinito: devem fazê-lo para preencher a todo instante uma realidade ausente. Finalmente é porque se funda sobre uma ausência que o consumo vem a ser irreprímível. (BAUDRILLARD, 1973, p. 206-211).

Quando “a primeira impressão é a que fica”, o corpo torna-se uma imagem pela qual se determina a aceitação de um indivíduo em determinados grupos sociais. A dificuldade de adequação dentro do que se vê nas imagens de culto exacerbado do corpo, uma idolatria provocada pelas propagandas, com a função de vender e que se pautam pelos valores de beleza, saúde, força, confiança, poder e status, gerando desconforto e insegurança. Está aí o porque do aumento de cirurgias, medicamentos e próteses estarem no topo da lista à busca do corpo perfeito.

Nas imagens contemporâneas da mídia, o corpo feminino se vê relacionando magreza à beleza. Lugar onde uma mulher comum não terá vez, a não ser que se submeta a uma super transformação. Em um mundo onde não existem mais tabus - quando se trata de melhorar a aparência - todos os meios parecem válidos, desde a obsessão por alimentos saudáveis, incontáveis cirurgias, aplicações de toxina botulínica, excesso de exercícios, até a total

abstinência de alimentos. Por isso o surgimento, cada vez mais, torna-se comum, de certas patologias relacionadas à aparência do corpo, distúrbios típicos do mundo contemporâneo, sendo a mais conhecida delas o Transtorno Dismórfico Corporal³ que pode se manifestar de várias maneiras, desde o vício de cirurgias até aplicações diretas de hormônios nos músculos. Uma época em que os padrões de beleza estão distorcidos e principalmente, influenciados pelo mundo da moda, surgem verdadeiras aberrações, extremos que vão da vigorexia⁴ à anorexia.

Em 2007 a modelo francesa Isabelle Caro posou para Oliviero Toscani, para campanha da grife *Nolita*, de luta contra a anorexia (fig. 5) e apareceu esquelética e nua nos *outdoors* das ruas italianas. Encarada como “violência visual”, a atitude da modelo provocou críticas e proibições. Isabel morreu em 2010, aos 28 anos, pesando 31 quilos.



Figura 5 - Modelo Isabelle Caro, por Oliviero Toscani, campanha publicitária da marca *Nolita*.

Fonte: Folha de São Paulo, Ilustrada, 26/09/2007⁵.

³ Pacientes com TDC tem ideias delirantes e obsessivas sobre sua aparência corporal.

⁴ Quadro psicologicamente patológico em que um indivíduo se vê sempre como fraco, mesmo aparentando extremamente forte, ele aumenta a intensidade de exercício físico praticado, a ponto de exceder a sua capacidade de recuperação. Acomete frequentemente os fisiculturistas.

⁵ Campanha contra anorexia é criticada na Itália. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u331540.shtml>

Antes de ser vista como sinal de doença, hoje a magreza é símbolo de limpeza, de status, de controle sobre o próprio corpo, de vitória sobre a natureza, tendo em vista que o ideal a ser alcançado é hoje espetacularizado e praticamente inatingível para a maioria das mulheres. Esse conceito encontra na supermodelo londrina Kate Moss sua mais ilustre projeção: com seu histórico de distúrbios alimentares e dependência de drogas, Kate popularizou o visual *heroin chic*, também chamado de *junkie* (fig. 6) na década de 1990. A fotografia e editoriais de moda - como as de roupas íntimas e perfumes da grife *Calvin Klein* (fig. 7) nos anos 90 - apresentavam as modelos com a imagem esquelética e abatida e com um cigarro na mão, semelhante ao aspecto dos usuários de drogas pesadas. A própria Kate Moss já foi viciada em cocaína e heroína⁶.



Figura 6 - Kate Moss e o visual *heroin chic* nos anos 90.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Heroin_chic

⁶ Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Kate_Moss

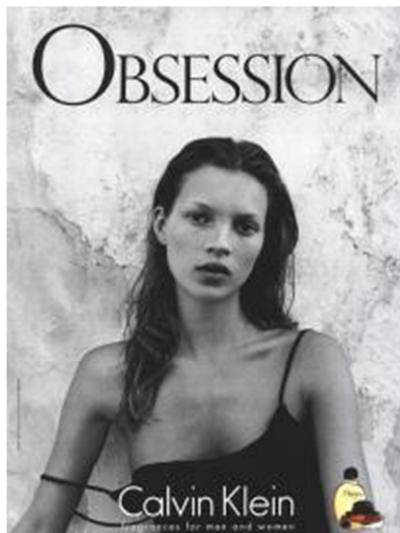


Figura 7 - Kate Moss para a campanha da Calvin nos anos 90.

Fonte: <http://whatisthenewcool.blogspot.com/2009/08/miss-moss-90.html>

Os meios de comunicação de massa são os principais intermediários que fortalecem os valores hedonistas e narcisistas como elementos significativos da aparência contemporânea e atuam no espetáculo cotidiano do culto ao corpo. Gilles Lipovetsky vê os meios de comunicação de massa como operadores sociais que criam ídolos cultuados pelos seus comportamentos e aparências, consagrando assim a estilização e estetização do corpo. Para Michel Maffesoli a aparência está relacionada com a exibição do corpo dentro de um ambiente que o reconheça; dessa forma, a moda é parte integrante desse processo.

No caso das adeptas, da *ana* e da *mia*⁷, o cotidiano é moldado pela constante troca de experiências sobre sucessos e fracassos, seja por meio de conversas com outras adeptas, por frases incentivadoras, ou por dicas de como suprimir a alimentação, ou mesmo de como se maquiar com as cores corretas dos corretivos, para manter encoberta a aparência mórbida. Mas a estratégia que consideram mais motivadora apela para o visual, para a aparência. Fotos de

⁷ Apelidos dados pelas adeptas para anorexia e bulimia respectivamente.

modelos e pessoas, reais extremamente magras, começaram a ser cultuadas, ainda mais, por sites pró-ana, são as chamadas *thinspiration* – junção das palavras *thin* (magro) e *inspiration* (inspiração).



Figura 8 - Foto usada em blogs pró-anorexia como inspiração, 2010

Fonte: Google imagens⁸

Algumas anoréxicas, que possuem blogs na internet, publicam imagens de si mesmas, para mostrar às leitoras o quanto já conseguiram emagrecer, cultuando o aspecto esquelético dos corpos (fig.8), mas a maioria das *thinspo* são celebridades, modelos e atrizes longilíneas, esguias e muito magras. Essas imagens são utilizadas para constante apreciação, no impulso de fortalecer aquilo em que acreditam e para lutarem contra os “obstáculos” que a sociedade impõe, sejam eles originados nas cobranças familiares, ou então nas orientações médicas especializadas.

O corpo não é inspiração somente para adolescentes e mulheres em busca de um corpo perfeito. Ele sempre fascinou cientistas, biólogos e, não com menos força, fascinou também os artistas.

O corpo feminino foi suporte da performance da artista italiana Vanessa Beecroft (fig.9), que expõe mulheres parecidas entre si, entre 18 e 35 anos e de altura não inferior a 1,70 m, reunindo-as pela cor da pele, pálidas ou negras, criando uma uniformidade visual. Essa maneira de Beecroft trabalhar, expondo

⁸ Disponível em: <https://picasaweb.google.com/117042662489149858025/Thinspo3>

mulheres como obras de arte, faz parte da modalidade de manifestação artística que ela escolheu, a performance. É elaborado, cuidadosamente, de antemão por Beecroft um “roteiro” que pode ser reproduzido em outros momentos e locais. A performance mantém uma relação estreita com a fotografia, no sentido desta ser a forma mais usada para o registro e posterior exposição do trabalho. Nas performances de Beecroft, as mulheres descritas ocupam uma sala durante certo tempo, são vestidas de maneira escassa, apresentando-se desnudas e não entram em contato com os espectadores, quase não se movem e parecem estar esperando algo, o que resulta em uma atmosfera fria e lúgubre, aludindo neste processo a uma série de referências, desde o cinema à moda (VOLK, 2004).

Na sua primeira exposição individual em Milão, em 1993, ela expôs também um registro dos aspectos da sua atividade estética em um diário denominado *Despair* (desespero) de 1985-1993, onde descrevia seus hábitos alimentares (pois ela sofria de distúrbios alimentares) e fazia confissões íntimas⁹.



Figura 9 - Vanessa Beecroft, VB 45 (VB 45.107.DR)¹⁰, 2001, Arario Gallery , fotografia, 101,6 x 127 cm.

⁹ STANGE, Raimar. **À espera da beleza**. In: Mulheres artistas, Köln: Taschen, 2004, p.23.

¹⁰ Disponível em: http://www.artnet.com/magazineus/reviews/mandarino/magazine-rack-may5-26-10_detail.asp?picnum=18

Vanessa Beecroft, em uma entrevista à jornalista Paula Alzugaray da revista “Tropico”, afirma:

Eu tive problemas com comida e escrevi um diário obsessivo. Na primeira performance, todas as garotas tinham problemas com comida. Anorexia e outros problemas. No meu caso, eu comia por cores. Só comia verde, laranja e amarelo. O trabalho falava, portanto, de rituais obsessivos, mas não apenas meus. Eu estava muito mais interessada no aspecto visual que emanava dessas obsessões: como elas refletiam no corpo e na aparência [...] Eu componho um retrato que quero que se desenvolva e estou trabalhando nisto. Mas não quero me adiantar em visões que ainda não tenho claras. Meu retrato é uma combinação entre a tradição da mulher pictórica e da mulher que está na mídia hoje – e com a qual não me sinto confortável. Não me sinto confortável com a nudez. Portanto, estou abordando o conceito de beleza e também a vergonha¹¹.

Sabe-se que as mulheres desde novas vão sendo influenciadas pela aparência feminina que a mídia divulga como ideal de beleza. Com isso, algumas acabam por adoecer podendo se tornar anoréxicas, bulímicas ou sacrificando o corpo de outras maneiras pela busca desse ideal.

Vanessa Beecroft usa o lado psicológico de sua vivência íntima para compor e criar sua poética traduzindo sua doença em forma de arte.

A exploração do corpo também pode ser vista sob outros aspectos como, por exemplo, na arte, nos trabalhos de Marina Abramovic, conhecida por explorar os limites do corpo e as possibilidades da mente. Em “Thomas Lips” de 1975 (fig.10, 11 e 12), ela desenvolve uma performance que consiste em uma série de ações transgressivas colocando seu corpo em sacrifício e levando-o aos limites físicos. Neste trabalho a artista lida com a dor e com a liberação da dor, com a culpa e com a punição. Ela começa a comer um quilo de mel, seguido pelo

¹¹ Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/819,1.shl>. Acesso: 20/07/2011.

consumo de um litro de vinho tinto. Depois ela quebra o copo de vinho com a mão e lentamente as ações vão se tornando mais violentas, culminando na automutilação, quando ela corta a região do ventre com uma lâmina de barbear em um formato de pentagrama; imagem que é símbolo de rituais pagãos. Essa performance também incluiu a ação de chicotear-se intensamente e deitar-se, posteriormente, em uma cruz de blocos de gelo¹².



Figura 10 - Marina Abramovic comendo mel e tomando vinho durante a performance *Thomas Lips*, 1975.



Figura 11 - Marina Abramovic chicoteando-se durante a performance *Thomas Lips*, 1975.

O corpo submetido ao sacrifício e à dor também pode ser notado no trabalho da artista cubana Ana Mendieta, que realizou performances de 1973 a 1980. Na sua série “Silueta”, feita no México, ela faz a silhueta de seu corpo se mesclar com a natureza, enterra a si mesma por horas, levando o seu corpo a suportar a mesma posição em cima de pedras ou no chão de terra batida, na areia molhada ou entre uma vegetação rasteira (fig. 13, 14 e 15).

¹² Disponível em: <http://catalogue.nimk.nl/site/?page=%2Fsite%2Fart.php%3Fid%3D7215>

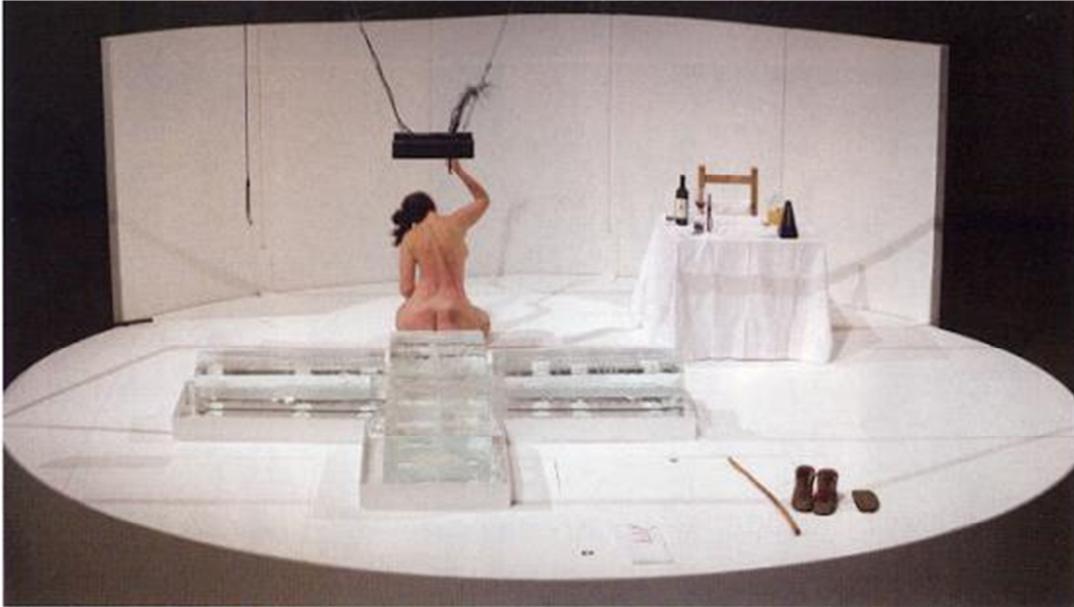


Figura 12 - Marina Abramovic, sentada em bloco de gelo durante a performance *Thomas Lips*, 1975.

Fonte: http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200607/20060712_113456_Entr_MAbramovic_CadVB1_P.pdf.



Figura 13 - Ana Mendieta, Imagem de Yagul, série Silhueta no México, 1973, fotografia, 50,8 cm x 33,97 cm.

Fonte: Collection San Francisco Museum of Modern Art ¹³

¹³ Disponível em: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/9152##ixzz1dChFk53n>



Figura 14 - fotografia de Ana Mendieta, registro de “Árvore da Vida”, corpo, árvore e lama, 1976, 20,3 x 25,4 cm.



Figura 15 - fotografia de Ana Mendieta, registro de “Árvore da Vida”, corpo, árvore e lama, 1976 (detalhe).

Fonte: <http://www.mfa.org/collections/object/tree-of-life-35360>

Sua relação com o corpo feminino às vezes também beira ao grotesco, como quando se fotografou (fig.16) em “Untitled (Facial Cosmetic Variations)” (Sem título - Variações cosméticas faciais) O título alude às variações cosméticas que usualmente são ligadas à estética e beleza, mas aqui não há qualquer traço de sensualidade ou feminilidade.

Ana Mendieta e Marina Abramovic trabalham o limite do corpo, subvertendo-o às renúncias ou privações voluntárias, situando-o entre arte/vida/morte. Estabeleci aqui uma relação com o tema da agressão ao corpo, que as anoréxicas também fazem consigo ao se colocarem em estado de inanição, de fome extrema, durante um período prolongado e acabam com escassez de nutrientes essenciais, transformando seus corpos em esqueletos ambulantes, sem qualquer característica sedutora, ou de atração física.



Figura 16 - Ana Mendieta, "Untitled (Facial Cosmetic Variations)"
(Sem título - Variações cosméticas faciais)¹⁴, 1972,
fotografia, 48,9 x 32,4 cm.

Os trabalhos de Louise Bourgeois apresentam influências do seu imaginário, do cotidiano opressor. Percebo uma aproximação de seus trabalhos com os meus, no que tange à temática do corpo, da dor, da dúvida; da roupa como parte da busca por uma identidade fragmentada e da poética que trata do feminino. O corpo das obras de Louise é autobiográfico e influenciado pelo trauma psicológico da infância. O corpo em meu trabalho também é influenciado pelo cotidiano ditador da moda e dos padrões de beleza que estão diretamente ligados à anorexia, doença psicológica tão devastadora que pode levar à morte.

Louise Bourgeois trabalha uma visão mais psicanalítica (fig.17) da pulsão, do desejo de ver e ser visto e que pode ser encontrada explicitamente nos trabalhos que desenvolveu a partir do seu mais próximo material: os recalques e sentimentos de abandono, raiva, desejo, agressão e inacessibilidade do outro. Sua constante afirmação do sujeito feminino explora diferentes ideias sobre a

¹⁴ Disponível em: <http://www.phillipsdepurty.com/auctions/lot-detail/ANA-MENDIETA /NY010606/370/23/1/12/detail.aspx>

identidade feminina, desde os âmbitos e afazeres da esfera doméstica, até suas imensas e poderosas aranhas. Atrai-me a maneira como usa as roupas e a costura, os diferentes tipos de tecidos que dão forma aos corpos recheados de universo psíquico nas suas instalações.



Figura 17 - Louise Bourgeois, Arco da Histeria, 1993, bronze, pátina polida, 83,8 x 101,6 x 58,4 cm.

Fonte: capa do folder da exposição "Louise Bourgeois: O Retorno do Desejo Proibido", Instituto Tomie Otake, 2011.

Esse cotidiano opressor da mídia, que pode ser causa dessas doenças (anorexia e bulimia), tratadas nesse capítulo, também podem gerar outros tipos de doenças consideradas anomalias contemporâneas, entre elas o transtorno dismórfico corporal e a vigorexia. Na arte percebemos a poética ligada às anomalias sendo cada vez mais tratadas pelos artistas.

Os irmãos Jake e Dinos Chapman, sob o tema do grotesco anatômico, do pornográfico e da anomalia do corpo humano, confeccionam figuras em tamanho natural de resina sintética e fibra de vidro, que representam anomalias genéticas inimagináveis, siameses que multiplicam braços, pernas, cabeças e

troncos unidos em um único ser (fig. 18), despertando a sensação incômoda de estranheza e, ainda mais quando, por exemplo, colocam genitálias no lugar do nariz (fig.19) ou figuras humanas como clones monstruosos.

Aqui a aproximação com o meu trabalho se dá pela distorção do código da elegância e beleza, não há nada de belo em um corpo esquelético que lhe mostra os dentes, causando tanta repulsa como uma caveira que sorri¹⁵, porém se difere dessa condição de distorção, meus trabalhos chegam a gerar corpos monstruosos quando esqueléticos, mas se afastam da temática pornográfica como dos irmãos Jake e Dinos Chapman e, tem ainda a preocupação de outra ordem, a de representar esse real como uma “anorexia social” e, ainda em outros, por exemplo, nos desenhos intertextuais, onde trabalhei sob o mesmo prisma crítico.



Figura 18 - Jake e Dinos Chapman, *Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model* (Modelo de aceleração zigótica, biogenética, de sublimação libidinal), 1996, fibra de vidro, resina, pintura e cabelo artificial, 150 x 180 x 140 cm.

Fonte: http://www.saatchi-gallery.co.uk/aibe/jake_dinos_chapman.htm

¹⁵ Referência ao livro de Oliviero Toscani sobre como a publicidade se utiliza dos clichês e da fantasia para vender. “[...] A publicidade é um cadáver perfumado. Sempre se diz a respeito dos defuntos: ‘Ele está bem-conservado, parece até que sorri.’ O mesmo vale para a publicidade. Acha-se morta, mas continua sorrindo.” (TOSCANI, 2005, p.40).



Figura 19 - Jake e Dinos Chapman, *Fuck Face Twin* (Gêmeos cara de foda), 1995, fibra de vidro, resina, tinta, perucas e sapatos, 85 x 64 x 57cm.

Fonte: <http://www.mutualart.com/Artwork/Fuck-Face-Twin/CA6BB662A8131A5B>

Algumas artistas foram importantes dentro das produções visuais que compõem esta dissertação, principalmente quando precisei pensar sobre o corpo na contemporaneidade.

Na contramão desses padrões de beleza estereotipados, Kiki Smith e Cindy Sherman operam criticamente na “contra vaidade”. Criaram obras, muitas vezes, de aparências grotescas, não eróticas, não sensuais, com representações em oposição à exploração fetichista do corpo.

Kiki Smith sofreu com a morte do pai Tony Smith, escultor minimalista, em 1980 e, posteriormente, com a da irmã Beatrice, que morreu vítima de AIDS em 1987; desde então trabalha com temas abjetos, como excremento e urina, representando-os através de materiais diversos como contas de vidro, bronze, miçangas, papel machê, entre outros. Assuntos como nascimento e regeneração tornaram-se constantes em suas esculturas que envolvem com frequência objetos

e formas femininas, em posição fetal ou sexual. O corpo feminino em seu trabalho é tratado como um mortal, um corpo que urina e defeca (fig.20 e 21), um corpo que atua no campo do abjeto, ou seja:

[...] toca a fragilidade de nossos limites, a fragilidade da distinção espacial entre nosso dentro e fora [...] é a condição na qual a subjetividade é perturbada e o sentido entra em colapso [...] o obscuro, no qual o abjeto, sem uma cena, chega perto demais do observador [...]. (FOSTER, 2001, p.178-179).

Foster ainda afirma que “ser abjeto é ser incapaz de abjetar, e ser completamente incapaz de abjetar é estar morto. O que faz do cadáver o derradeiro (não) sujeito da abjeção” (FOSTER, 2001, p.179). Assim, mais uma vez, o corpo na contemporaneidade possibilita evocar a imagem da caveira e da questão da anorexia, em que, em última instância, se cultua a imagem da morte.



Figura 20 - Kiki Smith. *Pee Body* (Urina corpo), 1992, cera e 23 fios de contas de vidro, 68,6 x 71,1 x 71,1 cm.

Fonte: http://www.artnet.com/magazine_pre2000/news/waltzer/5-6waltzer5.asp



Figura 21 - Kiki Smith. *Tale (Conto)*, 1992, cera de abelha, pigmento e papel machê. 406 X 58,4 X 58,4 cm.

Fonte: <http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit6-10-17.asp>

A artista Cindy Sherman em sua série *Sex Pictures*, de 1992 (fig. 22 e 23), se ausentou da frente das lentes, como anteriormente se expunha, substituindo-se por manequins. Um olhar que, de acordo com Hal Foster, é obsceno no sentido que aponta para o incômodo, para o perturbador, o abjeto e o grotesco. Que rompe o anteparo entre o olhar do objeto e o olhar do sujeito:

A quebra do corpo, o olhar devorando o sujeito, o sujeito tornando-se o espaço, o estado de pura similitude: essas condições são evocadas na arte recente. [...] Elas relembram o ideal perverso da beleza, redefinido em termos do sublime, apresentado pelos surrealistas: uma possessão convulsiva do sujeito entregue à mortífera *jouissance*¹⁶. (FOSTER, 2005, p.184).

¹⁶ Do francês, prazer, diversão, divertimento.



Figura 22 - Cindy Sherman, Sem título#261, 1992, fotografia, 171,5 x 117,5 cm.

Fonte: <http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman>



Figura 23 - Cindy Sherman, Sem título, #258, 1992, fotografia, 172,7 x 114,3 cm.

Fonte: <http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman>

As questões estéticas da aparência do corpo e sua representação imagética na arte contemporânea transmitem o reflexo da identidade do mundo de hoje: produto desta cultura do instantâneo, em seu excesso de informações e incontáveis recursos que prometem satisfação imediata, para qualquer tipo de desejo e necessidade. Podemos verificar a intensa presença dessa pulsão relativa ao corpo em obras que lidam de maneira cada vez mais intrínseca à vida, entremeando tanto aspectos físicos como psíquicos da experiência humana.

Essa obsessão pela forma física perfeita tem raiz na década de 80, com o *boom* da indústria de cosméticos e academias da “geração saúde” e, conseqüentemente, forte temor e aversão a qualquer vestígio de envelhecimento, morte ou gordura. Mas foi na década de 90 que as cirurgias plásticas, o silicone e todo tipo de prótese se popularizaram e o corpo tornou-se o foco de interesse da cultura em geral, passando a ser supervalorizado em uma sociedade que impõe

uma imagem ideal a ser buscada a qualquer custo¹⁷. O estigma relacionado ao corpo gordo representa a humilhação, a falta de autocontrole e o fracasso.

A mídia hoje tem um papel relevante, pois grande parte da programação dos canais de TV é destinada a programas como *Bridelplasty*, em que futuras noivas competem em desafios para ganhar procedimentos de cirurgia plástica na tentativa de ter o casamento dos sonhos, ou ainda o *reality show* “Dr. 90210”, que mostra a vida de quatro cirurgiões plásticos, com detalhes sobre as cirurgias de seus pacientes, incluindo análises de “antes e depois” (ambos do canal *E! Entertainment*).

Para além dos sensacionalismos televisivos, a dupla de música experimental eletrônica chamada Matmos, composta por Martin Schmidt e Drew Daniel, produziu em 2001 o álbum conceitual intitulado *A Chance to Cut Is a Chance to Cure* (A chance de corte é a chance de cura). As músicas do álbum são compostas principalmente a partir de amostras de procedimentos médicos, incluindo cirurgias plásticas e lipoaspirações, registradas em áudio. Os próprios nomes das músicas já trazem a referência ao procedimento gravado, como por exemplo, L.A.S.I.K.¹⁸, *California Rhinoplasty*¹⁹ e *Lipostudio (...and so on)*²⁰. Pode-se perceber claramente o som da gordura sendo sugada pelo tubo, os ossos sendo quebrados, o som da pulsação e do respirador.²¹

A artista francesa Orlan vai mais longe, seu trabalho de arte mais conhecido é uma série de intervenções cirúrgicas. No projeto *The Reincarnation of Saint-Orlan* de 1990 – 1995 (fig. 24 e 25) a artista transforma seu rosto numa combinação de elementos selecionados de obras de arte: o queixo da *Vênus* de Botticelli, a testa da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, a boca da *Europa* de

¹⁷ FARIA, Aline; SIQUEIRA, Denise. **Corpo, saúde e beleza: representações sociais nas revistas femininas**. São Paulo: Revista Comunicação, mídia e consumo. Vol. 4. No 9. p.171-188. Mar 2007.

¹⁸ Técnica cirúrgica a laser mais utilizada para a correção de miopia, hipermetropia e astigmatismo.

¹⁹ Referência à cirurgia realizada na estrutura nasal.

²⁰ Referência à cirurgia de lipoaspiração, para redução do volume de gordura corporal em áreas localizadas.

²¹ Disponível em: <http://brainwashed.com/matmos/?release=a-chance-to-cut-is-a-chance-to-cure>

Boucher, o nariz de uma escultura de Diana da Escola de *Fontainebleu* e os olhos da *Psiquê* de Gérôme²². Ela afirma em seu manifesto:

Diferente da "Body Art", a Arte Carnal não concebe a dor como redentora ou fonte de purificação. A Arte Carnal não está interessada no resultado da cirurgia plástica, mas no processo da cirurgia, o espetáculo e o discurso do corpo modificado que se tornou o lugar de um debate público. (ORLAN,1993, tradução nossa).²³



Figura 24 - Orlan lendo *La Robe de Eugénie Lemoine-Luccioni*, fotografia da 1ª cirurgia-performance, 165 x 110 cm, julho de 1990. Paris.

Fonte: <http://www.orlan.net/works/performance/>

²² ROSE, Barbara. *Orlan: Is it art? Orlan and the transgressive act*. *Art in America* 81:2 (February 1993), pp. 83-125.

²³ Disponível em: <http://www.orlan.net/texts/> Acesso: 18/07/2011.



Figura 25 - Orlan, *Successful Operation*, fotografia da 4ª cirurgia-performance, 165 x 110 cm, 8 de dezembro, 1991. Paris.

Fonte: <http://www.orlan.net/works/performance/>

Podemos ainda constatar que a arte se integra e se funde às outras áreas do conhecimento humano, quando os artistas recorrem às competências da medicina, engenharia genética e computação, entre tantas outras, para conceber e produzir arte.

Dessa mesma maneira, como no objeto/abjeto e na contramão das criações bem-comportadas e estacionadas, realizei em “Vidas Avulsas” (fig.26), um trabalho/livro de 2008, que antecedeu a produção dessa dissertação, ele já trazia como contexto a relação de materiais corpóreos, contidos nas páginas desse “livro de artista” e assuntos relacionados à vida e sua permanência.

Esse livro foi construído com páginas de lonas que continham cabelos, e abordava conceitos semelhantes à essa produção da dissertação, entretanto, se diferem na maneira de se expor, manifestando-se mais como objeto, um livro/arte, experimental e matérico.

A seguir apresento a imagem e o processo criativo desse trabalho “Vidas Avulsas”:



Figura 26 - Lindsay Ribeiro, Vidas Avulsas, 2008, acrílica sobre lona, aquarela, fio de cobre e cabelos, 26 x 26 cm.

Em um caderno de registro, elaborei desenhos e croquis, fiz anotações e palavras listadas sem uma reflexão mais rígida, utilizando apenas o fluxo de consciência. Coletei assuntos, muitas vezes oriundos de outras áreas do conhecimento humano, que me permitiram mapear e transcrever sensações e pensamentos que estavam incubados e que mais tarde foram usados no processo da construção do texto, em sua redação. No processo criativo, frequentemente, uma ideia se apresenta a princípio truncada, obscura ou ambígua, mas com a colocação em prática do procedimento de elaboração, ela gradativamente vai se elucidando e ampliando. É dessa forma que as ideias foram surgindo e tomando forma, para depois serem organizadas e sistematizadas no material coletado - quando então, durante o fazer artístico, desenvolvi uma poética visual por meio do trabalho prático, no qual projeto acontecimentos e experimentações do inconsciente sobre o desenho.

Como se percebe, pelas palavras escritas no diário (fig. 27 e 28), o trabalho inicialmente se apoia em expressões íntimas, em conteúdos autobiográficos. Na época escrevi sobre sentimentos pessoais em relação às

peessoas com as quais eu convivi, que de uma forma influenciavam a maneira como me sentia, escrevi sobre frustrações, sobre amor próprio, falta de confiança. Essas páginas contam um pouco do que vivi nessa época. Porém, é por meio da poética que a manifestação dessas emoções se esforça para descobrir uma ressonância mais universal, que parte do particular para o coletivo. A poética, em sua essência mutante, está em constante desenvolvimento e com o processo desencadeado da redação dessa dissertação e com as orientações, pude tornar-me mais consciente das questões que os trabalhos levantaram. A necessidade de expressão, por meio da escrita, me propiciou uma maneira diferente de refletir sobre os resultados da produção visual.

As páginas desse livro contêm desenhos orgânicos, unidos com linhas, cortes e suturas, como pontos cirúrgicos aliados à uma lista de palavras, revelando sentimentos intimistas meus em relação à vida.

Uma forma fálica é ligada à frase “sêmen da vida”, uma maneira de refletir sobre a brevidade da vida.

Em outra página do livro (fig.28) percebe-se uma forma orgânica com as extremidades dilatadas. O centro mais estreito sugere um aperto, um estrangulamento, que relaciono com um desconforto físico, podendo ser causado pela ansiedade, pela inadequação e incômodo.

Representada pelos desenhos de pregos e linhas, essa página é acompanhada também por palavras, que se relacionam com a timidez, a inaceitação e a infância, isso porque quando pequena sofria de crises intermináveis de asma, que me levavam à sensação de sufocação. Esses pregos estão fincados como se estivessem em meus pulmões.

Parte do título “corpo delével” foi dado inicialmente à uma exposição que realizei em 2009, com os primeiros trabalhos que posteriormente deram origem à essa dissertação e, faz referência a um corpo que se desfaz, que é mortal, que definha gradativamente, mitigado pela aparência mórbida, pela falta de uma alma pulsante, tomado por uma obsessão que devora a si mesmo.

3. ANA.E.MIAS

Nesse capítulo estão inseridos oito desenhos analisados, contextualizados e realizados por mim, separados em dois subcapítulos: *Colour touch in ever pure* (fig.29) e *Heroin chic* (fig.30).

No primeiro subcapítulo incluí os desenhos sob o título de *Smoky eyes*, “Chanel”, “Franzido” e “Silicone” e no segundo relacionei, em *Heroin chic*, as obras “Ossos”, “Flacidez”, “Costelas” e *Gym*.



Figura 29 - Lindsay Ribeiro, desenhos da série *Colour touch in ever pure*, 2008-2009, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm. (p.41).



Figura 30 - Lindsay Ribeiro, desenhos da série *Heroin chic* 2008-2009, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm. (p.63).

Produzir uma imagem em desenho é também, antes de tudo, observar. Nosso repertório visual se amplia, na medida em que aumenta a acuidade visual.

Acumulei, desde quando fui aluna especial do mestrado, um conjunto de mais de 300 imagens de modelos selecionadas da internet, do banco de imagens do *Google*, o qual denominei “Ana.e.mias”²⁴. Reuni essas imagens, formando um acervo, para, posteriormente, criar os desenhos e poética. E assim, escolhi intitular, também de “Ana.e.mias”, esse capítulo que aqui apresento.

Essas fotos inicialmente eram de modelos, bonitas, glamorosas, que selecionei desenhando-as posteriormente. Esse arquivo foi aumentando e, cada vez mais, as fotos de mulheres magras, foram sendo adicionadas, e poderiam ser classificadas de anoréxicas. Percebi então o quanto era presente e distorcida a aparência do corpo feminino, colocado pela mídia como exigência, a ser alcançado pelas mulheres.

Ana é o apelido dado pelas anoréxicas a essa doença e mia é o código para bulimia. Respectivamente e, ironicamente, a junção das duas palavras “Ana” e “Mia” formam um anagrama (anaemia) para uma terceira doença, decorrente das duas primeiras: anemia, que também se desenvolve nessas modelos.

A anorexia que acomete, em sua maioria, adolescentes do sexo feminino, é uma doença classificada como um tipo de transtorno alimentar e é caracterizada pela psicopatologia da fobia de engordar e da busca implacável pela magreza. Isso as leva à desnutrição acompanhada de modificações endócrinas e metabólicas, como por exemplo, com a falta de nutrientes há queda de cabelo e perda de massa óssea, seus corpos passam a economizar energia, o coração desacelera e a pressão arterial cai, podendo gerar infertilidade e morte. As técnicas drásticas de emagrecimento, usadas por essas portadoras, incluem excesso de exercícios físicos, abuso de laxantes e diuréticos, comportamento obsessivo-compulsivo com relação aos alimentos²⁵, restrição na alimentação²⁶

²⁴ Apelidos “carinhosos” dados pelas portadoras de anorexia (anas) e bulimia (mias).

²⁵ Como por exemplo, contar a quantidade de ervilhas que comem.

²⁶ Dois níveis marcados pelos códigos *LF= low food* (pouca comida e ingestão de 200 a 700 calorias ao dia) e *NF= no food* (jejum, quando só se toma água).

durante dias e episódios de bulimia²⁷. Essas meninas, que não se veem como doentes, rejeitam tratamento, escondem suas atitudes e muitas vezes sabem que podem morrer, mas preferem perecer à fobia de engordar, revelando um grau extremo e, já doente, da preocupação com o corpo feminino.

Algumas dessas imagens de modelos, como as que apresento a seguir, chamaram-me tanto a atenção que decidi utilizá-las como referência visual para as séries de desenhos apresentadas nos subcapítulos *Colour touch in ever pure* e *Heroin chic*.



Figura 31 - a modelo Twiggy²⁸.

A atriz Edie Sedgwick²⁹ foi coroada por Andy Warhol como rainha do seu estúdio “The Factory”³⁰ e produziu com ela uma série de filmes, entre eles “Poor Little Rich Girl”, de 1965. Edie era viciada em bebida e morreu aos 28 anos por intoxicação com mistura de álcool e barbitúricos. Ainda hoje ela é referência

²⁷ Comportamento compensatório de provocar vômitos após as refeições, feitos compulsivamente por ansiedade. O código para o vômito é “miar”.

²⁸ Disponível em: <http://dianamurdock.files.wordpress.com/2011/07/twiggy.jpg>

²⁹ Disponível em: <http://media.onsugar.com/files/images/edie4.jpg>

³⁰ Localizado em Nova Iorque, onde Andy Warhol produzia serigrafias, filmes e bandas musicais como o grupo *Velvet Underground*. Era frequentado por artistas como Lou Reed, Bob Dylan e Mick Jagger.

de estilo para modelos e designers do mundo todo. A modelo Twiggy (fig.31), considerada a primeira top model, influenciou o mundo da moda, também nos anos 60, por cultivar uma aparência incomum para a época, seu corpo pequeno e magérrimo, com cabelos loiros e muito curtos, mas principalmente com seus imensos olhos, realçados com camadas de rímel e cílios postiços, são até hoje ícone do mundo *fashion*. Ambas eram vistas como parte do movimento *Youthquake*³¹, um movimento cultural de 1960, em que adolescentes dominavam a cena de moda e música, lançando tendências com suas minissaias e macacões.

Uma característica predominante nas imagens era exatamente este estilo de maquiagem feita com destaque nos olhos borrados em tons de preto (fig.32) chamados de *Smoky eyes*³², que dão ao mesmo tempo um ar de *glamour* e de rebeldia, meio *punk rock*, como o visual *Heroin chic*³³, onde a aparência *junkie* é glamourizada, como citado no segundo capítulo³⁴.

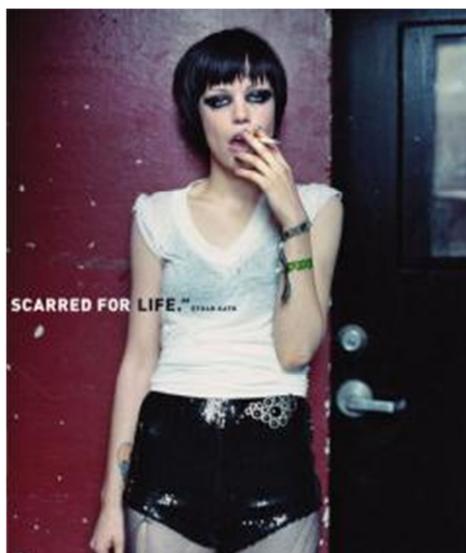


Figura 32 - Alice Glass³⁵.

³¹ Termo cunhado pela editora-chefe da *Vogue*, Diana Vreeland, em 1963.

³² Tradução: olhos esfumados

³³ Visual degradante, glamourizado nos editoriais de moda da década de 90.

³⁴ p.12

³⁵ Vocalista e letrista da banda Crystal Castles. Disponível em: <http://wetvelvet.wordpress>.

Usada por modelos, atrizes e cantoras, esse estilo de maquiagem (olhos borrados com sobra preta) ficou muito famoso e é reproduzido por toda garota ou mulher que se considera *fashionista*³⁶.

As imagens que se seguem foram usadas como inspiração nos meus desenhos, tanto para criar os corpos, quanto os olhos borrados. São fotos de atrizes, cantoras e modelos, nas quais as adeptas da “ana” (anorexia) se inspiram para continuar sem comer, em sua rígida obsessão pelo corpo que elas consideram “perfeito”.

A cantora e designer Victoria Caroline Beckham (fig.33) é vista como um símbolo de extrema elegância no mundo da moda e é considerada pelas anoréxicas uma *thinspiration*³⁷, invejada pelos seus ossos salientes. A própria Victoria admitiu em sua biografia ter sofrido de distúrbios alimentares e ser obcecada pela bela aparência, por ter sido “cheinha” na adolescência.



Figura 33 - Victoria Beckham³⁸.

³⁶ Seguidoras das tendências do mundo da moda.

³⁷ Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-392841/Anorexics-Posh-thinspiration.html>

³⁸ Disponível em: <http://www.sitedosfamosos.com.br/ultimas-dos-famosos/victoria-beckham-sofre-de-anorexia-vejam-que-pose-chocante/>

Os cabelos de cores exóticas, chamativos, tingidos, coloridos radicalmente (fig.34), foi outro aspecto que me chamou atenção e nos meus desenhos tornaram-se um ponto de atenção, representando a vaidade e a preocupação com a aparência física. Uso essas referências para compor os cortes e cores dos cabelos desses desenhos. Chamar a atenção para a cabeça pode aludir ao lugar onde surgem as ideias, as paranoias e os problemas psíquicos. No cabelo está refletido o estado mental de uma pessoa, se é arrumado, se é curto ou comprido, ele define parte da personalidade. Há quem o mude para seguir as tendências e há quem o mude para se sentir de outra maneira, ou seja, para mudar o seu estado mental, para ter mais autoestima e rejuvenescer-se. O contraste impactante, causado pela cor do cabelo nas imagens, dá à pele também, sempre maquiada e aveludada, um tom pálido, tratada quase como máscara (fig. 34)



Figura 34 - Modelo australiana Tiah Eckhardt³⁹, 2008.

³⁹ Disponível em: <http://chic-chic-store.com/tiah-eckhardt-6600.html>

Olhando para as fotos de blogs espalhados pela internet, percebe-se o quanto as mulheres e adolescentes se “inspiram” nas imagens do mundo *fashion*, em uma celebridade, em atrizes e cantoras com quem desejam se projetar, ou mesmo ser. Aquilo que a mídia coloca como sendo ideais de talento, beleza e sucesso consolidam ainda mais os conteúdos que ela mesma vem impondo há décadas, em vez de debatê-los criticamente de maneira verdadeiramente clara e emancipatória.

A maioria dessas jovens mulheres não é feliz com seu corpo porque este não corresponde àquele dos anúncios televisivos ou impressos. Sentem-se rejeitadas pelo namorado ou por outras mulheres por serem consideradas fracas, por não levarem adiante uma dieta para obter um corpo perfeito e sentem-se com o peso acima do normal, mesmo que tecnicamente não tenham sobrepeso. Elas também costumam relacionar beleza com confiança emocional e maiores oportunidades na vida, por serem julgadas antes pela aparência do que por sua capacidade intelectual.

Acreditam também que somente as mulheres mais atraentes fisicamente são retratadas na mídia, que por sua vez promove um padrão de beleza que as mulheres comuns nunca poderão alcançar em condições normais, a não ser que venham a se endividar para pagar uma intervenção cirúrgica, o que acontece muitas vezes.

Esse ideal de perfeição estética, ditado pela moda e pela mídia, que supostamente é seguido pelas mulheres, tem como objeto de inspiração os corpos magérrimos principalmente de atrizes e modelos. As inspirações podem vir dos mais variados gêneros, porém é sempre a mídia a responsável por sua difusão, propagação e pelo valor agregado à imagem dessas “celebridades”. Essa devoção aos ícones, representantes do *glamour* das estrelas de *Hollywood*, foi abordada artisticamente por Andy Warhol nas séries repetitivas de imagens, que colocavam no mesmo nível artistas de cinema e objetos de consumo de massa. No seu livro “O Retorno do real”, Hal Foster faz uma interpretação da arte de Andy Warhol, onde foca na ideia de compulsão pela repetição, que estabelece uma arte

traumática do encobrimento/desvelamento de um real que “estaria para além de todo significado e de toda cultura” (FOSTER, 2005, p.160).

O índice de massa corporal (IMC), de modelos como Gisele Bündchen é menor que 18, considerado pela Organização Mundial de Saúde, um quadro próximo ao da desnutrição. Mesmo fora do padrão considerado saudável, essas modelos continuam a ser contratadas, tornando-se “a imagem” de grandes empresas, atuando como modelo estético ideal para milhares de pessoas, que jamais conseguirão assemelhar-se a elas. Uma evidência de que isso tem origem nas passarelas, é que as próprias modelos, que já seriam consideradas suficientemente magras, também sofrem pressão por parte de fotógrafos, agentes, produtores e estilistas. Uma reportagem da revista *Veja online*⁴⁰ mostra entrevistas realizadas com modelos que revelavam sofrer insultos verbais, chamadas de "baleia", "elefanta", "gorda". Essa discrepância entre o padrão de beleza, que privilegia apenas um tipo físico, uma faixa etária, contrapondo a realidade corporal da maioria das mulheres, inevitavelmente gera problemas como distúrbios alimentares relacionados à aparência, à autocrítica e ao nível de preocupação e ansiedade da percepção feminina associado à própria imagem.

São essas questões relativas à aparência feminina contemporânea que abordo artisticamente na minha produção visual e que, em seguida, apresento.

⁴⁰ Disponível em: http://veja.abril.com.br/221106/p_082.html. Acesso em: 25/08/11.

4.1. COLOUR TOUCH IN EVER PURE

Colour touch in ever pure faz referência às frases já conhecidas pelas consumidoras de cosméticos, encontradas em tinturas para cabelo, que prometem uma cor sedosa e duradoura, “sempre pura”. O título, desse subcapítulo, infere à uma ironia, uma crítica acerca das influências subliminares da propaganda, que atuam sobre as consumidoras, porque quem já usou, alguma vez, essas tinturas sabe que, ao fim de um mês, elas já desbotam e precisam de constantes retoques.

A série *Colour touch in ever pure* é composta por quatro desenhos confeccionados com técnica mista, aquarela, guache e tinta acrílica sobre papel. A técnica que uso é fundamentada na precisão, pois meu trabalho se caracteriza pelo realismo, ou melhor, pela verossimilhança. Apesar de buscar um efeito de realidade, que tem como referente um corpo feminino, o aspecto, a aparência da imagem é, de alguma maneira, estranha, pois possui certas deformidades sutis, que conduz ao inverossímil, como por exemplo, olhos, cabeça e pescoço são demasiadamente grandes.

A paleta de cores dos desenhos se reduz a cores mais frias, nuances de cinza, com mescla de esverdeado transparente, preto e alguns tons que vão do magenta ao violeta. A pele é alva e se confunde com o fundo, criada pela aquarela que proporciona a transparência fluídica de camadas, movimento de manchas características desta técnica, dando a sensação de que a tinta se desfaz. A pele contrasta com a massa de cor, produzida pelo guache, na área em preto dos olhos e nos tons de carmim e púrpura encontrados nos cabelos.

A composição se reduz a um único elemento, o corpo, e não tem profundidade, toda a série é formada pelo sujeito e um fundo branco, dando sensação de continuidade espacial, um fundo infinito que remete ao fotográfico, ao ato de enquadrar, ao estúdio com uma iluminação excessiva de alto contraste, a um retrato e mais, precisamente, às poses de revistas do polêmico campo da

moda, tido por alguns como superficial e por outros como um conjunto de manifestações sociais, através da “estética da aparência”.

O espaço preenchido pelas camadas translúcidas da aquarela evidencia o fundo do papel e não oferece densidade, se aproxima da poética do imaterial. Um corpo que se desfaz, que é mortal, que sofre e sente e tem uma aparência que provoca a impressão de doença, de morbidez, de falta de ânima, de alma, de um desfazer da vida, do seu visível apagamento.

Essa atmosfera, formada pela cútis pálida, foi influenciada pelas fotografias do artista russo Oleg Dou (fig.35 e 36). Visualmente inspirado pela cultura da moda e pelos surrealistas, o trabalho de Oleg Dou mostra imagens de pessoas sem as sobrancelhas e cílios, a pele é tratada de maneira tão lisa, como uma boneca de porcelana, transitando entre a realidade e a artificialidade.



Figura 35 – Oleg Dou, *Naked faces – Tight 2* (Rostos nus – Apertado 2), 2007, fotografia, 100 x 100 cm.



Figura 36 – Oleg Dou, *Naked faces – Nun* (Rostos nus – Freira, 2007, fotografia, 100 x 100 cm.

Fonte: <http://www.artnet.com/artists/oleg-dou/>

No momento em que eu me deparava com todas essas imagens mostradas acima, despertava em mim um desejo de desenhá-las. Começar um

desenho, assentado sempre em imagens prontas, é um procedimento que trago desde cedo como metodologia para a criação. Em casa existiam muitas revistas, entre elas, a *Interview*, *Playboy* e *Boa Forma*⁴¹.

Sempre fui, na verdade, fascinada pelas imagens. Olhava as mesmas revistas com as mesmas imagens durante muito tempo. Então, escolhia uma em particular e “copiava”, desenhando tudo. Me utilizo desse processo até hoje, desenhando também digitalmente, pois com o advento da internet, o montante de imagens que se tem acesso tornou-se infinitamente maior.

Eleanor Heartney afirma que no pós-modernismo a concepção de mundo se baseia em imagens mediadas, na “remoção de uma realidade cuja ausência nem é mais sentida”. A mitologia, de “celebridades-deuses”, invocada pela mídia, pelo cinema e pela publicidade gera obsessão pela representação, que vem da aceitação dessa mídia.

O que torna essas situações pós-modernas? Cada uma é caracterizada por sua remoção de uma realidade cuja ausência nem mesmo é sentida. Portanto, cada uma sustenta o dogma pós-moderno de que a nossa compreensão do mundo é baseada, antes de mais nada, nas imagens mediadas. Cada uma afirma a noção de que vivemos dentro da esfera da influência de uma mitologia invocada para nós pela mídia, pelo cinema e pela publicidade. (HEARTNEY, 2002, p.7).

O meu processo de criação, como citado acima, partiu de imagens prontas. Com um *software* de edição de imagens “particularizei” a mesma, alterando, por exemplo, o contraste e a cor dos cabelos das figuras. Em seguida pintei digitalmente os olhos e, por fim, realizei uma impressão dessas imagens em tamanho pequeno (fig. 37), interferindo nelas, ainda mais, com grafite.

⁴¹ Traziam imagem de corpos malhados, magros e obcecados por saúde. Continham também fórmulas de como perder 2 ou 4 Kg em uma semana.



Figura 37 - Imagens do processo de criação, alteradas em programa de edição de imagens, 2008.



Figura 38 - Imagens do processo de criação, impressão em transparências e desenhos de referência, 2008.

Para o processo de ampliação das imagens fiz uso de retroprojetor (fig.38) e de *datashow*, onde projetei as imagens sobre o papel, realizando os desenhos. Usando, como base, a imagem final, procurei dar o tratamento com aquarela de camada em camada, a fim de conseguir o efeito de transparência dos corpos e, também, sobrepus outras várias camadas de nanquim, conseguindo o resultado do preto bem opaco, esfumado dos olhos.

Nas páginas posteriores apresento essas imagens junto às análises.



Figura 39 - Lindsay Ribeiro, *Smoky eyes*, 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.

Smoky eyes (fig. 39) é o primeiro trabalho da série e que deu origem aos demais. Oriundo da série antecedente de mulheres fumantes⁴² (fig. 40), *Smoky eyes* se destacava, também, pela pele pálida e olhos contundentes.



Figura 40 - Lindsay Ribeiro, trabalhos da série Fumantes, 2007, aquarela, nanquim e extrato de noqueira s/ papel, 21 x 29 cm.

Percebemos na modelo (fig. 39) um retrato com pose $\frac{3}{4}$, que olha da esquerda para a direita, lugar onde se encontra o ponto mais forte do desenho como todo, pois em torno desses olhos observamos forte sombreado, o que aumenta ainda mais sua característica mórbida, por se contrastar com o restante do desenho pálido, onde a modelo se reveste de força crítica, mostrando sua aparência obcecada pela tendência contemporânea da moda. Predominam formas leves e suaves, os cabelos também são destacados pela massa colorida de linhas, que despontam pelo rosto. No corpo, uma leve textura, pouco nítida, de

⁴² Vide capítulo 4, p.94.

tecido, pode ser observada em formato de X, que marca o eixo vertical do desenho, no colo da mulher e, se estende até à nuca em um nó, seguido da sensação de movimento das pontas do tecido.

O cabelo em tom magenta revela traços, ao mesmo tempo, de rebeldia e de submissão, como quem, por exemplo, segue as tendências da moda a fim de ser aceita por um grupo social, porque hoje ser diferente é interessante, não entedia e se torna curioso por caracterizar personalidade. Nesse jogo de aparências, a imagem estética do corpo contemporâneo transita entre a diferenciação e a aceitação e é julgada pelas relações sociais, através da exposição da intimidade, de fotos publicadas nas redes virtuais. Ao mesmo tempo em que busca pertencer a um determinado grupo, torna-se exilada pelas redes, interagindo com o mundo, somente, através da tecnologia.

Para Stuart Hall “encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2000, p.32).



Figura 41 - Lindsay Ribeiro, Chanel, 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.

Este trabalho “Chanel” (fig.41), tem um enquadramaneto que se aproxima do anterior, porém os olhos estão em direção à direita e para o alto, o que dá um ar mais sério, enigmático e altivo. O pescoço é mais esguio e o cabelo curto estilo “chanel” indica essa busca por diferenciação, criando uma forma que direciona o olhar do observador para esquerda e para baixo, onde se percorre o colo magro, que expõe os ossos das clavículas, e onde repousam delicadamente as alças da roupa. Sua aparência fantasmagórica se utiliza da moda para reconstruir o corpo, de acordo com os valores pertencentes à cultura, buscando o que Jean Baudrillard chamou de “sujeito como seu outro”, tentando identificar no outro o que existe em si mesmo. Para ele o poder exercido pelas exigências da moda é viral e alienante:

As modas, aliás, extinguem-se como as epidemias, quando devastam a imaginação, e o vírus se cansa. O preço a pagar, em termos de desperdício, é o mesmo: exorbitante. Mas todo o mundo concorda. [...] Adoramos ser imediatamente contaminados, sem refletir. [...] A moda é um fenômeno irreduzível porque participa desse modo de comunicação insensato, viral, imediático, que só circula tão rápido porque não passa pela mediação do significado. [...] De todas as próteses que balizam a história do corpo, o duplo é sem dúvida a mais antiga. Mas o duplo não é uma prótese: é uma figura imaginária que – tal como a alma, a sombra, a imagem no espelho – persegue o sujeito como seu outro, faz com que seja ao mesmo tempo ele mesmo e não se pareça nunca também, que o persegue como uma morte sutil e sempre conjurada. Nem sempre porém: quando o duplo se materializa, quando se torna visível, significa morte iminente. Logo, o poder e a riqueza imaginárias do duplo, estas em que se exerce a estranheza tanto quanto a intimidade do sujeito consigo mesmo, fundamentam-se em sua imaterialidade, no fato de ser e de permanecer um fantasma. Cada qual pode sonhar e deve ter sonhado toda a vida com uma duplicação ou multiplicação perfeita do seu ser, mas isso só tem força de sonho e destrói-se por querer forçar o sonho no real. (BAUDRILLARD, 1990, p.77, 121,122).

Mas qual é o ideal de perfeição declarado pelas propagandas, principalmente por fotos de revistas e pelo mundo da moda? O que se mostra são corpos ditos perfeitos, barriga reta, porcentagem de gordura muito baixa, pele aveludada, lábios sedutores, olhos sem qualquer vestígio de manchas ou marcas do tempo, idolatrando a aparência do imortal e, conseqüentemente, do irreal.

Ávidas de diafaneidade, por meio da bulimia e da anorexia, as mulheres consumidoras dessas mídias, impõem-se a um controle rigoroso e voluntário do próprio corpo, utilizando-se de jejum extremo, contagem de calorias e muito exercício físico. A regra de não perder o controle do próprio corpo passa à condição de obsessão.

Corpo fragmentado, deslocado, imagético e espetacularizado que, com os novos meios de comunicação, principalmente a internet e as redes sociais, só reforçam e intensificam os distúrbios, reafirmando a enfermidade que fica caracterizada como um “estilo de vida”.



Figura 42 - Lindsay Ribeiro, Franzido, 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.

A moda, como campo fecundo, que reflete um ritual espetacularizado das atitudes e aspectos da vida social na pós-modernidade, que cogita a presença do efêmero, do culto à novidade, do dinâmico, retorna para a sociedade como um padrão estético delimitado, um modelo rígido de aparência a ser seguido. Os padrões de beleza atuais recompensam e valorizam as pessoas que estão em concordância com eles e filtram os que não se adéquam, por meio de aceitação e posicionamento social.

Em “Franzido” (fig.42), o olhar lânguido, a boca entreaberta e a figura em pose de modelo, podem denotar característica fantasmagórica, espectral, relação cada vez mais íntima consigo mesma, os braços delgados e as clavículas saltadas podem indicar a autovigilância, pose narcísica da anorexia⁴³.

O trabalho da artista italiana Vanessa Beecroft (fig.43), já brevemente abordado no segundo capítulo⁴⁴, trata da temática da aparência, quando cria as performances e escolhe um grupo de mulheres, formando um exército de corpos padronizados. Essas mulheres trazem uma determinada cor de cabelo (as vezes ruivos) ou ainda acessórios, como sapato de salto alto ou meia-calça de tonalidades parecidas, que criam ilusão de uniformidade. Beecroft objetifica essas mulheres e afirma que constrói sua performance a partir de uma variação do exercício tradicional pictórico.

“Franzido”, assim como nos outros desenhos, tem aproximação com a obra de Beecroft, tanto pela temática da beleza e do distúrbio alimentar, quanto pela escolha estética dos corpos, dos cortes e tons dos cabelos da moda, pela atração da palidez da pele, na crítica ao conceito de belo e na uniformização adotada: um só padrão feminino para todos os desenhos.

⁴³ A anoréxica vigia seu corpo, a fim de enxergar seus próprios ossos e se policia para não se entregar à vontade de comer.

⁴⁴ p.15 e 16.



Figura 43 - Vanessa Beecroft, VB 43⁴⁵, 2000, fotografia, 101,6 x 127 cm, Gagosian Gallery, Londres.

⁴⁵ Fonte: <http://www.vanessabecroft.com/frameset.html>

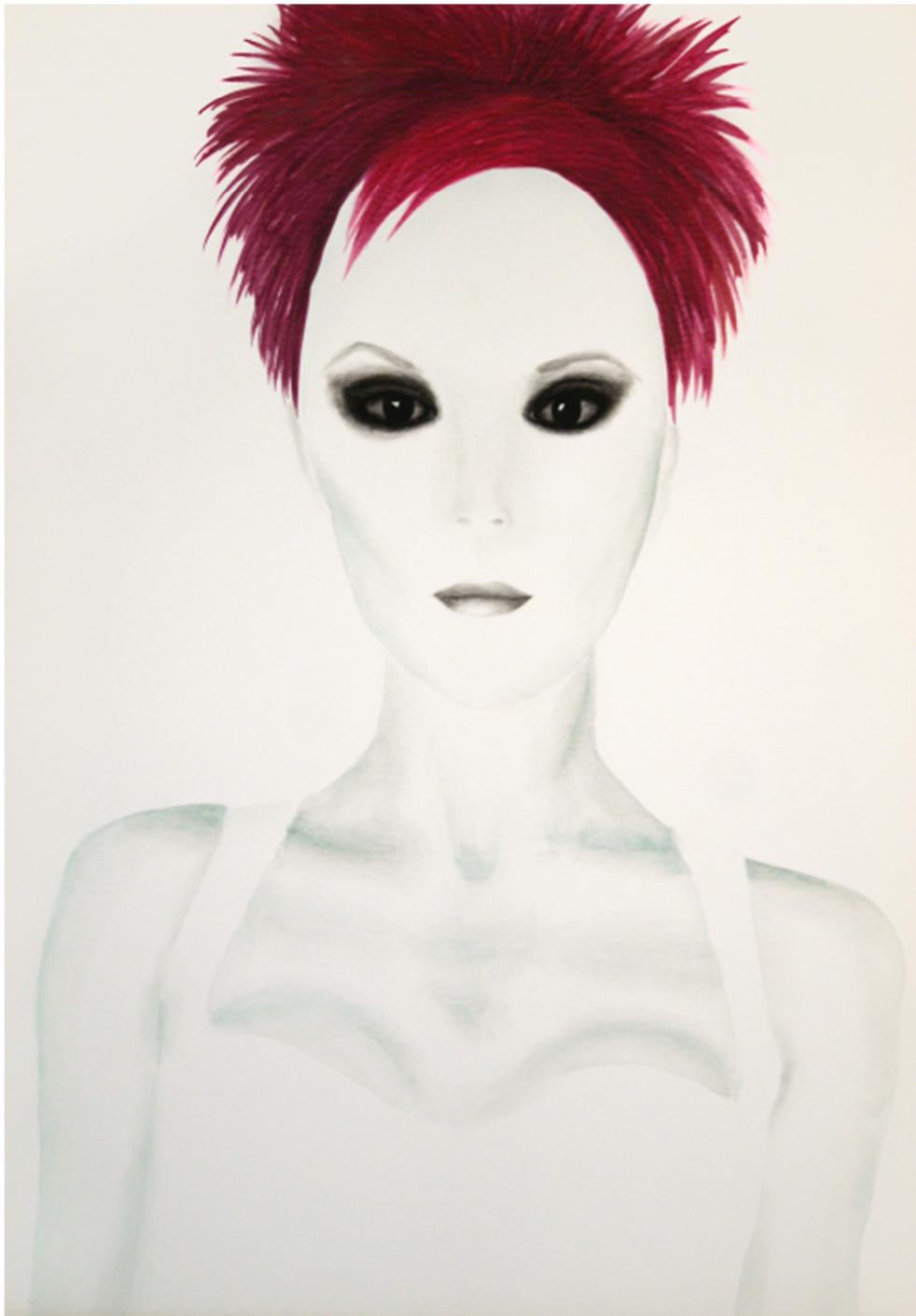


Figura 44 - Lindsay Ribeiro, Silicone, 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.

Em “Silicone” (fig.44), a modelo retratada, concentra no corpo, na protuberância dos seios, o indício de próteses de silicone, revelando excentricidade, distorção do código de elegância e beleza. Tudo isso em função da busca pela “perfeição”, de anseios pessoais, influenciados pelo padrão de aparência, ditado pela moda, através da mídia.

O cabelo espetado sugere o uso abusivo de produtos, sprays e tinturas, buscando uma aparência jovial, contemporânea. O rosto assimétrico, grande e o nariz pequeno podem indicar sinal de execução cirúrgica facial, tendo em vista que o colo já aponta a proeminência circular dos seios *fakes*, muito grandes, que fogem da proporção de uma pessoa tão magra, que provavelmente teria perdido tecido gorduroso nessa área.

Cirurgias e cosméticos são apenas alguns dos recursos usados para se obter o corpo que é promovido pela cultura massificada, pela mídia e pela moda, em um processo chamado pelos sociólogos de introjeção e, por meio do qual, uma pessoa incorpora valores e crenças de outras pessoas ou grupos, deixando-se influenciar por eles⁴⁶. Para além de toda a objetividade material que se deva consumir, o corpo humano é, agora, também mercadoria.

Esse corpo tratado como mercadoria e fetiche pode ser visto no trabalho de Laurie Simmons que mistura abordagens psicológicas, políticas e conceituais para fazer arte. Por meio da fotografia, de um universo misterioso e onírico, onde bonecas de papel, fantoches, bonecos de ventríloquo e dançarinos assumem as vezes de "objetos vivos", ela discute como o papel da mídia, nas construções dos padrões de gênero, moldam a imaginação de garotas, em um ambiente no qual o valor colocado no consumo, nos objetos de design ou no espaço doméstico, é inflado à proporções absurdas. A imagem da mulher é mais valorizada que sua inteligência ou potencial, o corpo nu, erotizado e sexualizado, que vende qualquer coisa, é mais valorizado que a mulher de carne e osso; e o feminino fica destinado aos assuntos domésticos, como manter um casamento, cozinhar, decorar a casa e cuidar das crianças.

⁴⁶ Dicionário Houaiss.

Em sua mais recente série “The Love Doll” (fig.45, 46 e 47), Simmons retrata uma boneca de silicone, fabricada no Japão. Ela inverte os papéis: uma mulher de silicone fabricada para ser objeto de fetiche sexual, aqui está retratada na vida diária de uma mulher. Em um dos trabalhos “Day 20 (Bride)” (Dia 20 - Noiva) ela retrata a boneca com vestido de noiva e em uma pose digna de editorial de revista de moda. Já em “Day 22 (20 Pounds of Jewelry)” (Dia 22 - 9 Kilos de joias) (fig.45) a boneca está maquiada e “curtindo” seus nove quilos de joias.



Figura 45 - Laurie Simmons, “Day 22 (20 Pounds of Jewelry)” (Dia 22 - 9 Kilos de joias)⁴⁸, 2010, fotografia, 177,8 x 133,4 cm.



Figura 46 - Laurie Simmons, “Day 31 (Geisha)” (Dia 31 - Gueixa)⁴⁷, 2011, fotografia, 177,8 x 133,4 cm.

⁴⁷ Fonte: <http://www.lauriesimmons.net/photographs/the-love-doll/#/images/17/>

⁴⁸ Fonte: <http://www.lauriesimmons.net/photographs/the-love-doll/#/images/10/>



Figura 47 - Laurie Simmons, “Day 2 (*Meeting*)” (Dia 2 - Encontro)⁴⁹, 2011, fotografia, 133,4 x 177,8 cm.

Em “Day 24 (Diving)” (Dia 24 - Mergulho) a boneca mergulha na água da piscina vestida elegantemente em um maiô vermelho. Em , “Day 2 (Meeting)” “Dia 2 - Encontro” (fig. 47) ela se encontra com uma “amiga”, ou seja, outra *Love Doll* e parecem passar a tarde juntas dividindo segredos. Por fim, em “Day 31 (Geisha)” (Dia 31 – Gueixa) (fig.46) e em “Day 35 (Blue Geisha, Lying on Bed 2)” (Dia 35 - Gueixa azul mentindo na cama 2) Laurie ao retratar uma dessas bonecas como gueixa também faz crítica ao papel feminino explorado enquanto objeto, como-erotização do corpo e insinuação de disponibilidade sexual. Claro que há um abismo cultural, se levarmos em consideração que no Japão as pessoas não só se fantasiam mentalmente, como se fantasiam fisicamente. Andam pelas ruas fantasiadas, vivendo em seu universo fantástico.

Mas essas bonecas usadas pela artista, as “Real Dolls”, tem um significado intenso: são fabricadas para serem usadas como fetiche sexual. Em 2009 no portal virtual “Terra” foi publicada uma reportagem⁵⁰, sobre o sucesso do negócio no Japão e cita uma revista especializada no tema, que inclui as inovações do produto, como aluguel de quartos e serviços para aqueles que

⁴⁹ Fonte: <http://www.lauriesimmons.net/photographs/the-love-doll/#/images/16/>

⁵⁰ Disponível em: <http://vilamulher.terra.com.br/love-dolls-bonecas-no-lugar-de-mulheres-3-1-31-209.html>

querem ter relações sexuais com essas bonecas, as quais chegam a custar 6.000 dólares. O site, ainda, relata uma entrevista com um homem de 45 anos que possui mais de 100 bonecas e gastou cerca US\$ 170 mil com elas, e que afirma não confiar em mulheres reais, já que essas podem enganar e trair. No site é possível ver muitos comentários sobre a publicação; algumas pessoas querem adquirir o produto, outras criticam o fato de uma pessoa preferir se “relacionar” com uma boneca, ao invés de uma mulher real. A questão toca mais uma vez no que Jean Baudrillard chamou de hiper-real; quando uma consciência perde sua habilidade de distinguir a realidade da fantasia e passa a se relacionar com ela.

Essas bonecas são ainda envolvidas por uma atmosfera de apreço, quando tratadas sob o aspecto de sua feitura. Em um vídeo para divulgação (fig.48) acompanha o seguinte texto:

Seus lábios são cheios e rosados. Seus olhos verdes são intensos e convidativos. Seu delineador preto acentua as maçãs do rosto e o cabelo cor de morango complementa a brilhante pele africana. Seu vestido metálico mantém suas coxas visíveis e cai sobre seu peito redondo. Ela é o resultado de um cuidadoso e atencioso trabalho manual. Quando você vê-la de perto, você não poderá deixar de olhá-la fixamente. Por US\$ 6.000, ela certamente não é barata. Para o criador, Matt McMullen, ela é uma obra de arte. Para todos os outros, ela é uma *Real Doll*. (tradução nossa)⁵¹.

⁵¹ Transcrição do vídeo. Disponível em: <http://vimeo.com/13080908#embed>. O grifo é para ressaltar a ironia criada ao classificar a boneca como obra de arte.

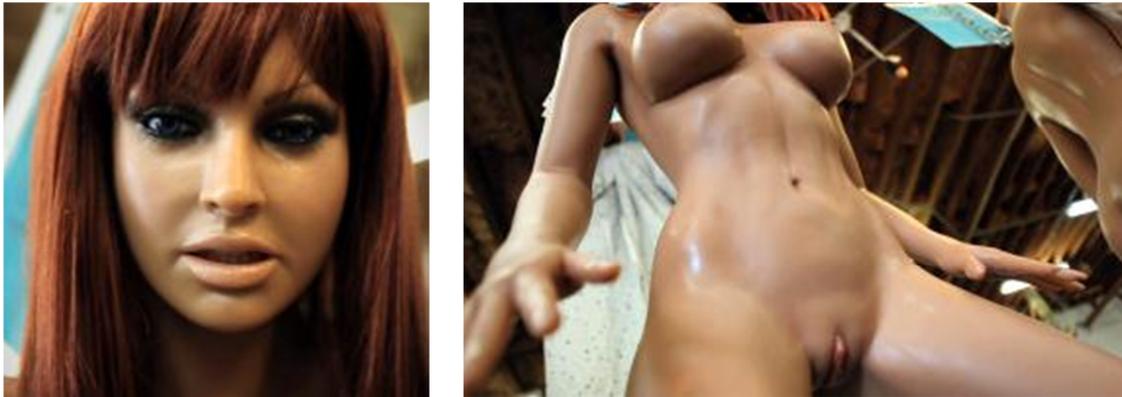


Figura 48 - *Real Doll* (Boneca do amor). *Still* do vídeo *Honey Pie* (Torta de Mel) .

Fonte: <http://vimeo.com/13080908#embed>

Mas é difícil julgar os consumidores deste objeto, pois ao olhar para essas imagens, fica possível compará-las com a aparência de algumas mulheres que, viciadas em cirurgias plásticas, se assemelham, cada vez mais a bonecas.

Muitas pessoas e celebridades ficam viciadas em cirurgias, encontram sempre um “defeito” a ser consertado no corpo, iniciando um círculo vicioso. Mulheres tentam se transformar em bonecas e quase já não há distinção visual entre o corpo real e seu simulacro, agora tanto um quanto o outro negam a possibilidade de individualidade e profundidade.

Cindy Sherman trata artística e criticamente o estereótipo feminino em suas séries de fotografias de 2007/08, onde ela caricaturou, o ideal americano de beleza feminina, em decadência, que poderia ser uma ex-atriz de cinema ou uma socialite envelhecida.

Desconfortante, hilárias e propositadamente grotescas, suas imagens provocam ao mesmo tempo atração e repulsa. Mais próxima da temática dessa dissertação é a série financiada pela famosa grife Balenciaga⁵², publicada na revista *Vogue Paris* em agosto de 2007 e recentemente mostrada pela primeira vez em uma das lojas e que marcou a abertura da *Fashion Week* de Nova Iorque,

⁵² Grife do Grupo Gucci.

em 2010. A série “Untitled (Balenciaga)” (fig.49 a 52) fotográfica foi inspirada pela idéia de fotos de festas, veiculadas em inúmeras revistas, onde as pessoas, desesperadas para mostrar seu status e influência, animadamente posam para ter sua foto tirada com personalidades. Incorporando *personas* como a *fashion victim*, a *designer* ou a *clubber convicta*, a artista desconstrói todo o *glamour* que envolve marcas e pessoas famosas.



Figura 49 - Cindy Sherman, Sem título (Balenciaga), 2007-2008, fotografia, 196,1 x 147,3 cm.

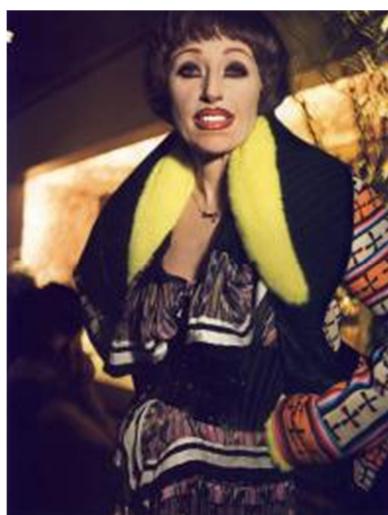


Figura 50 - Cindy Sherman, Sem título (Balenciaga), 2007-2008, fotografia, 196,1 x 147,3 cm.



Figura 51 - Cindy Sherman,
Sem título
(*Balenciaga*), 2007-
2008, fotografia,
196,1 x 147,3 cm.



Figura 52 - Cindy Sherman, Sem
título (*Balenciaga*),
2007-2008, fotografia,
196,1 x 147,3 cm.

Fonte: <http://www.zimbio.com/Cindy+Sherman/articles/dBZAe1pyvIO/Cindy+Sherman+Gets+Character+Balenciaga>

4.2. HEROIN CHIC

Como já abordado, hoje em dia a magreza é vista como sinal de status e, principalmente, de controle sobre o próprio corpo. Essa mudança do conceito de magreza ocorreu mais significativamente nos anos 90, quando os editoriais de moda apresentavam, glamourizadas, as modelos super magras, com aparência cansada e doente, próximas ao aspecto de usuários de drogas, principalmente heroína, daí o nome dado ao visual *heroin chic*. Esse vocabulário acabou por tornar-se um código linguístico, próprio da cultura da moda em que as consumidoras são vistas como “viciadas” em moda.

A representação efêmera das coleções, que mudavam a cada estação, foi ganhando domínio e provocando mudanças nas atitudes das consumidoras de moda, que passaram a usar a palavra *obsessed*, obcecadas, ao se referirem a cada novo objeto de desejo. A marca *Sisley*, em sua coleção de outono/inverno 2007, contratou o fotógrafo Terry Richardson para a controversa campanha, salientando exatamente esse termo *obsessed*, como mostra a imagem abaixo (fig.53).



Figura 53 - Terry Richardson, campanha da marca Sisley, 2007.

Fonte: Google imagens. Disponível em: <http://www.fabsugar.com/Fab-Ad-Sisley-Fashion-Junkie-1-388065>.

A imagem acima (fig. 53) mostra duas modelos em êxtase, excessivamente magras com maquiagens borradas e olhos revirados “consumindo” (cheirando) um vestido branco e um cartão de crédito, aparentemente deixado de lado e coberto com um pó branco (“cocaína”).

Essa imagem faz referência ao recorte bem específico, já citado do estilo *Heroin chic*: maquiagem de olhos pretos borrados e corpos esqueléticos, ossos proeminentes que figuram o descaso, desleixo por seguir a premissa de que só a próxima dose é o que importa – seja ela cocaína ou moda – ou por excesso de preocupações, de atenção dirigida única e exclusivamente para o próprio corpo, na ânsia de nunca hesitar, em constante vigília para evitar o mínimo tropeço e, se ainda assim acontecer, se punir por isso. Gilles Lipovetsky escreveu que “se a moda é o feérico das aparências, não há dúvida de que a publicidade é o feérico da comunicação” (LIPOVETSKY, 2005, p.189), a fantasia das publicidades, do luxo e das grifes, é buscada como parte do cotidiano dessas mulheres que tentam, a qualquer custo, viver o irreal e o conto de fadas.

Em uma sociedade que se orienta pelo consumo de produtos e supervalorização da imagem, em que tudo se transforma em mercadoria a ser consumida, o modelo ideal de beleza, cada vez mais magro, é resolvido pelos meios de comunicação, de forma, clara e consumista: vemos a exploração do corpo da mulher para vender produtos não relacionados a ele. No mercado, voltado para as mulheres, notam-se diversos anúncios de produtos dietéticos ou com valores calóricos reduzidos, além de matérias em revistas especializadas, com dietas restritivas demais, ou sem fundamento científico, além de fórmulas milagrosas para emagrecimento, muitas vezes verdadeiras “bombas” metabólicas, que alteram a personalidade de quem as usa.



Figura 54 - Lindsay Ribeiro, Ossos, 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.

O desenho “Ossos” (fig.54) é o que eu considero mais característico da morbidez, devido ao caráter esquelético da caquexia⁵³, os cabelos em tons de violeta, ainda no tom da moda, já não são volumosos como antes. O sorriso intimidado, quase sem bochechas para preenchê-lo, tenta esconder a compulsão, a fobia e a inquietação daquilo que a consome. O corpo minguado faz a cabeça parecer ainda maior, simbolizando a origem da repetição traumática. A pouca roupa que cobre, esse modelo do desenho, é sustentada pelos ossos do colo, que por mais que ela negue, está aí evidente o estágio de sua angústia, tornando-a a personificação da decadência. Hal Foster afirma que:

[...] a verdade reside em temas traumáticos e abjetos, no corpo doente ou danificado. [...] Se há um sujeito da história para o culto da abjeção, ele não é o trabalhador, nem a mulher, nem a pessoa de cor, mas o cadáver [...]. (FOSTER, 2005, p.185).

Essa imagem do corpo decadente, doente e degradado, pode ser vista no polêmico trabalho da fotógrafa alemã Ivonne Thein (fig. 55), que utiliza a moda para tratar de temas como anorexia, manipulação digital e a busca pela imagem perfeita. As mulheres representadas são excessivamente esguias, envoltas em ataduras médicas e em poses contorcidas. As fotos são visivelmente manipuladas por Ivonne, provavelmente com recursos de edição digital, o que toca na questão da artificialidade da fotografia de moda e em como as adolescentes podem ser influenciadas.

⁵³ Grau extremo de enfraquecimento com desnutrição aguda.



Figura 55 - Ivonne Thein, Trinta e dois kilos, 2007, fotografia manipulada⁵⁴.



Figura 56 - Modelo anônima⁵⁵.

⁵⁴ Fonte: http://www.ivonnethein.com/en/art1_9.html

⁵⁵ Disponível em: <http://www.mundodastribos.com/entendendo-a-anorexia.html>

A grande polêmica gerada por essas fotografias e, que também influenciou minha produção de desenhos, é que elas acabaram por se tornar inspirações, fazendo com que as autoras de blogs pró-anorexia começassem a pulverizar na rede, como inspiração, uma imagem irreal, simulada de tal forma que a distinção entre “real” e “irreal” torna-se impossível, ou seja, um simulacro, um real sem origem nem realidade (fig.56).

Para Baudrillard

[...] a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real [...]. (BAUDRILLARD, 1991, p.8).



Figura 57 - Lindsay Ribeiro, Flacidez, 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.

“Flacidez” (fig.57), assim como denota o título, se refere aos seios caídos da mulher representada neste desenho. Sua magreza revela os ossos do peito e o esforço, por sentir-se aceita e bonita, chega ao ponto da distorção. Seus cabelos em tom de púrpura arroxeados, cores, outrora símbolos de realeza, hoje ocultam a psicose das famintas, da fome que alucina, distorce e violenta a imagem de si mesma. Hal Foster afirma que, com relação ao real, pode-se tomar duas abordagens artísticas, a que procura o ilusionismo e a que o rejeita, sendo que esta última - tendo como exemplo a arte abjeta - “é atraída pelo derrubamento dos limites do corpo violentado” e “frequentemente o corpo aparece como um duplo do sujeito violentado, cujas partes são apresentadas como os resíduos da violência e/ou traços do trauma” (FOSTER, 2005, p.178).

Parece uma cultura fascinada pelo trauma da gordura, do feio, do envelhecimento. Na repetição compulsiva dessas imagens, nessa “fixação obsessiva no objeto da melancolia”, é encontrada a saída para se defender deste trauma, numa “drenagem do significado”, espécie de fuga da realidade que estabelece uma arte traumática do encobrimento do real: “a predominância da compulsão a repetir colocada em jogo por uma sociedade de produção e consumo seriais” (FOSTER, 2005, p.165). A drenagem desse trauma se dá através da privação de comida, de nutrientes, se dá na purgação do vômito.

As adeptas da *Ana* e da *Mia* encontram inspiração e aceitação para as suas relações de antagonismo com a comida e algum conforto na luta diária, para fazer desaparecer o próprio corpo, em um esmorecimento gradativo. Uma pessoa anoréxica, com certeza, tem uma visão completamente distorcida sobre sua identidade e sobre o seu ideal de aparência. Para este indivíduo, as regras pessoais de dor e prazer estarão deturpadas, inter-relacionadas ao sacrifício de passar fome, a ponto de seu corpo sucumbir ao estado de caquexia, devorando-se a si próprio.



Figura 58 - Lindsay Ribeiro, Costelas, 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.

Essa imagem da modelo anônima (fig.56) foi referência para a confecção do desenho “Costelas” (fig.58), que chama atenção pelos cabelos pontiagudos em tom carmim. Sua forma aparenta um cabelo já desgastado, sujo, endurecido e seco pelos múltiplos procedimentos e cosméticos aos quais recorreu, mas malogrou. Os ossos de suas costelas confirmam o seu sacrifício, de seguir a qualquer custo um padrão que lhe é imposto e colocar-se em estado de *starvation*⁵⁶ e ter controle sobre o próprio corpo. A roupa que ela, supostamente, “desfila” se apoia sobre os ossos. Roupas criadas por designers, ídolos e personalidades cinematográficas, criadas pela cultura de massa, agora são as referências de imagem a ser seguida. “Super personalidade é a grife”. Mas as anoréxicas têm mais uma maneira peculiar de se motivarem, pela constante apreciação de ossos das *thinspiration*⁵⁷.



Figura 59 - Ana Carolina R. Macan⁵⁸, modelo, falecida em 2006, vítima da anorexia.

Essa modelo brasileira Ana Carolina Reston Macan (fig.59) ficou conhecida por morrer devido às complicações decorrentes da anorexia. Ela

⁵⁶ Estado de inanição, de fome extrema, resultante da falta essencial de nutrientes por período prolongado.

⁵⁷ Vide capítulo 2. “Corpo delével”.

⁵⁸ Fonte: <http://bbulimiaaanorexia.blogspot.com/2011/02/ana-carolina-reston-macan-ana-carolina.html>

passou a ter os sintomas da doença, depois de ter sido chamada de obesa. Com 1,70 metro ela chegou a pesar 42 quilos, pois somente gostava de maçã e tomate e fez uso de medicamentos para emagrecer. Debilitada, a modelo faleceu em 14 de novembro de 2006.

Um dos exemplos mais emblemáticos relacionados a distúrbios alimentares é o da cantora Karen Carpenter, que morreu em 1983 de ataque cardíaco, em consequência de anorexia. A atriz Jane Fonda também conviveu com a doença por quinze anos. A idolatrada princesa Diana assumiu que foi bulímica e anoréxica e que já havia até tentado cometer suicídio⁵⁹. E hoje, se cogita que a nova princesa, Kate Middleton, está sendo considerada a nova *thinspo* dos sites pró-ana⁶⁰.

⁵⁹ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u128256.shtml>

⁶⁰ Disponível em: http://today.msnbc.msn.com/id/43755965/ns/today-today_health/



Figura 60 - Lindsay Ribeiro, *Gym*, 2008, aquarela e guache sobre papel, 70 x 100 cm.

“Gym” (fig.60) evoca essa valorização da saúde, do vício por exercícios, sugerido pela roupa de academia que a modelo veste, um intenso trabalho físico para ressaltar músculos, definir barrigas, braços e pernas, diminuir ao máximo a camada de gordura. Aproxima-se da crítica a ideia da indústria por trás das dietas, produtos de emagrecimento e revistas que exploram a idealização do corpo perfeito⁶¹ e a falsa necessidade de atingí-lo, para se refletir na imagem de uma pessoa bem-sucedida.

A contemporaneidade é vista como uma época em que os padrões de beleza estão distorcidos, principalmente pelo mundo da moda, que faz surgir manifestações anômalas. Não importa a qual recursos recorram, o das academias, o do jejum ou até o de programas de edição de imagens. O índice de massa corporal exigido para as modelos é de 18, número do desejo de muitas garotas que buscam obsessivamente a reparação de suas, por vezes duvidosas e irreais, deformidades.

A moda é o reino da fantasia, do conto de fadas, onde são projetadas imaginações, que se refletem na roupa que é tida como mais um recurso de remodelagem do corpo. A busca da estética pela diferença, pelo ineditismo ou pela singularidade do vestir chega ao ápice no contemporâneo, como afirma Lipovetsky:

A Alta Costura psicologizou a moda, o parecer, criando modelos que concretizam emoções, traços de personalidade e de caráter [...] o prazer narcísico de se metamorfosear aos olhos dos outros e de si, de ‘mudar de pele, de se tornar e sentir como outra [...] ampliando sua gama de sedução da aparência [...]. (LIPOVETSKY, 2005, p.96).

⁶¹ As pessoas não consideram sequer a possibilidade que essas imagens veiculadas são esculpidas em academias de ginástica, salas de cirurgias, ou retocadas em estúdios fotográficos.

Para concluir, Lipovetsky também chama atenção para o narcisismo, como sentimento procedente da moda. Aquele que ama a imagem de si mesmo refletida no outro, que só se vê no olhar do outro:

Com a moda, os seres não vão mais deixar de observar, de apreciar suas aparências recíprocas, de avaliar as nuances de corte, de cores, de motivos do vestuário. Aparelho de gerar juízo estético e social, a moda favoreceu o olhar mais crítico dos mundanos [...] foi agente de autonomização do gosto. [...] A moda não foi somente um palco de apreciação do espetáculo dos outros; desencadeou, ao mesmo tempo, um investimento de si, uma auto-observação estética sem nenhum precedente. Hoje em dia, o julgamento do corpo perfeito, de modelo de beleza que se vê está causando distorções. A moda tem ligação com o prazer de ver, mas também com o prazer de ser visto, de exhibir-se ao olhar do outro. Se a moda, evidentemente não cria o narcisismo, o reproduz de maneira notável. (LIPOVETSKY, 2005 p. 39).

O núcleo de trabalho abordado nesse capítulo tem como característica a morbidez, devido à aparência dos desenhos, que demonstra fraqueza e cansaço. Na abordagem de Foster, certos artistas, principalmente aqueles que operam com a questão do abjeto, do obscuro, reproduzem os efeitos traumáticos na própria obra como efeitos de repulsão, de nojo, efeitos de afeto negativo, de ruptura; que rejeitam o ilusionismo: “Tais imagens evocam o corpo virado ao avesso, o sujeito literalmente abjetado, jogado fora. Mas também evocam o fora tornado dentro, o sujeito-come-figura invadido pelo olhar-do-objeto” (FOSTER, 2005, p.177).

A imagem da pessoa anoréxica é uma imagem repulsiva, colocada como exemplo de perfeição a ser alcançada, culto do abjeto por aquelas que têm a distorção, o desvio na autoimagem, da auto percepção; a imagem da morte, do corpo que se desfaz, que se devora, violentado pela recusa em se alimentar e pela repulsa à comida que constantemente explora a ferida e a própria vida.

4. INTERTEXTUALIDADE COMO PROCESSO

Reuni nesse capítulo um grupo de 14 obras visuais, as quais dividi em dois subcapítulos denominados de 4.1 “**Espectro e Massificação**” (fig. 61 e 62) e 4.2 “**Encarnados**” (63 e 64). No primeiro apresento “Matisse”, “Klein”, “Klimt”, “Magritte”, “Morandi”, “Warhol”, “Lichtenstein” e “Koons” e em “Encarnados” reuni “Colar”, “Frida”, “Toulouse-Lautrec”, “Soup”, “Marilyn” e “Kiss”. Seguem as fotografias dessas obras:

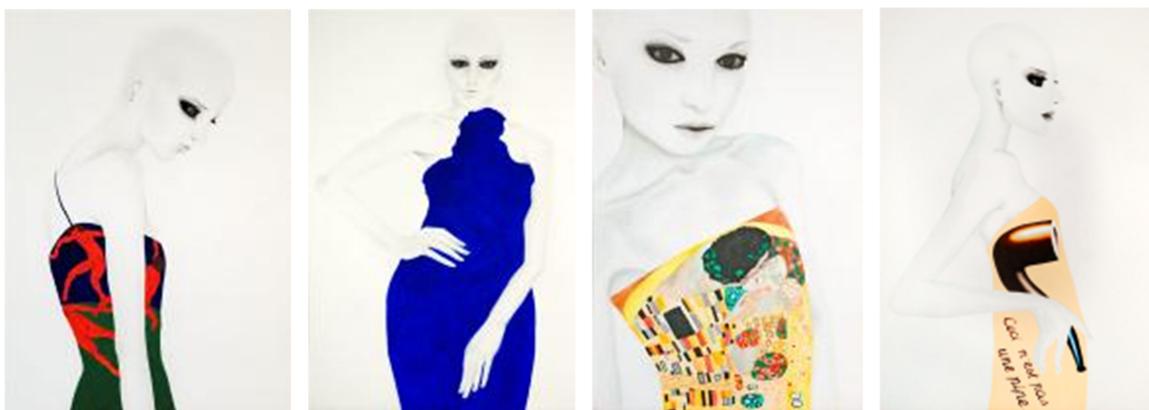


Figura 61 - Lindsay Ribeiro, desenhos do subcapítulo 4.1 “Espectro e massificação”, série de 2009/010, aquarela, nanquim e guache sobre papel, 70 x 100 cm.
Na ordem: “Matisse” (fig.65) - “Klein” (fig.69) - “Klimt” (fig.73) - “Magritte” (fig.76).

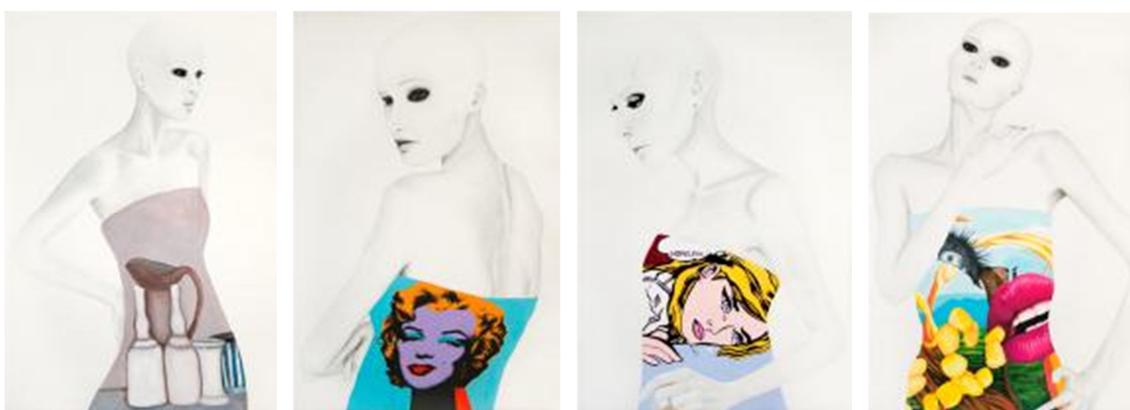


Figura 62 - Lindsay Ribeiro, continuação dos desenhos do subcapítulo 4.2 “Espectro e massificação”, série de 2010, aquarela, nanquim e guache s/ papel, 70 x 100 cm.
Na ordem: “Morandi” (fig.86), “Warhol” (fig.88), “Lichtenstein” (fig.93), “Koons” (fig.100).

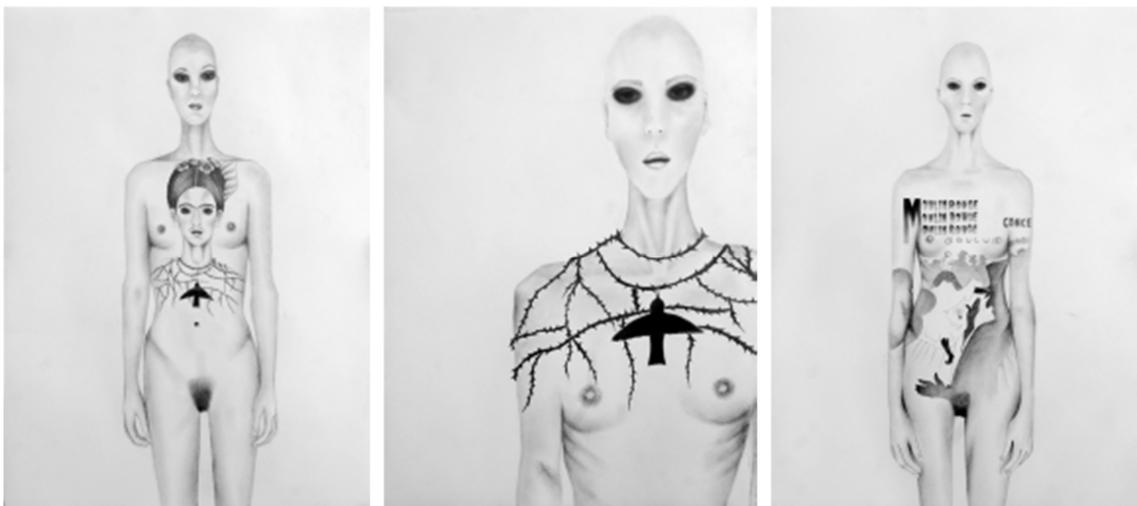


Figura 63 - Lindsay Ribeiro, desenhos do subcapítulo “Encarnados”, série de 2010, grafite sobre papel, 45 x 60 cm.
Na ordem: “Frida” (fig.102), “Colar” (fig.103), “Toulouse-Latrec” (fig.106)



Figura 64 - Lindsay Ribeiro, continuação dos desenhos do subcapítulo “Encarnados”, série de 2010, grafite sobre papel, 45 x 60 cm.
Na ordem: “Soup” (fig.108), “Marilyn” (fig.109), “Kiss” (fig.111)

Os desenhos sobre papel, que acima apresento, se relacionam e se reúnem sob a égide do conceito de intertextualidade, isso porque minha produção provoca um diálogo intertextual, ingressando como componente da construção desses desenhos quando faço uma citação, me apropriando das obras de outros artistas. Nessa série “Espectro e Massificação”, subcapítulo 4.1, apresento mulheres calvas que “vestem” obras escolhidas da arte moderna, bem como suas relações com o que elas vestem. As “frações” das obras desses artistas da história arte fazem as vezes de vestido dessas modelos desenhadas e o nome dos respectivos artistas dão nome aos meus trabalhos.

Ainda proponho outra relação entre arte e moda, quando toca no conceito de *kitsch*, que desloca para um contexto mais popular um conteúdo considerado erudito.

A série de desenhos intitulada “Encarnados”, inseridos no subcapítulo 4.2, também são vistos como intertextos, por se tratarem de “tatuagens” representando detalhes de obras de arte de outros artistas, que acabam tomando conta do corpo das mulheres, tornando-se parte dele, como uma marca que penetra em seu corpo de maneira indelével, ou algo que acontece em sua vida e acaba por moldar sua personalidade. Esses desenhos podem, de alguma maneira, ser metáforas de uma história de vida, que cada artista pode carregar dentro de si e que o molda, durante toda a existência, influenciando-os na maneira como criam suas obras.

Os desenhos deste subcapítulo, também carregam consigo referências da história da arte que são fixadas sobre o preestabelecido, sobre artistas que quebraram paradigmas antigos e construíram novas visões e perspectivas, contribuindo tanto para a arte e a história que suas influências continuam se estendendo para os dias atuais.

4.3. ESPECTRO E MASSIFICAÇÃO

Com alguns ícones da pintura moderna, de reconhecimento público, produzi essa série de desenhos apresentados acima, confeccionados em aquarela e acrílica sobre papel e realizados entre 2009 e 2010. Neste subcapítulo foram executadas partes semelhantes das pinturas, dos artistas Yves Klein, Henri Matisse, René Magritte, Giorgio Morandi, Gustav Klimt, Andy Warhol e Roy Lichtenstein. Algumas delas estabelecem uma relação intertextual com procedimentos diversos, pois não satisfeita em apenas estudar e olhar para os trabalhos desses artistas, comecei a reproduzi-los em um contexto diferente, encarnando-os às pinturas que eu já vinha trabalhando e que inicialmente falavam das transformações do corpo por um ideal distorcido. Em “Klein” (fig.69), a parte usada para a feitura do vestido faz referência mais à cor e textura, pois são empregados recursos alusivos à obra de Yves Klein “RE 19, Relief Éponge Bleu” (fig.72), se aproximando da definição de pormenor. “Klimt” (fig.73) e “Morandi” (fig.86) se aproximam mais da definição de fragmento, uma vez que as partes são cópias dos “cortes” das originais. Analiso também a seguir os desenhos restantes.

Assim, as imagens das obras contidas em meu trabalho, por serem ajustadas de acordo com o tamanho do “vestido” que as mulheres usam, compostas como se fossem “pedaços de tecido”, ora se aproximam da definição de fragmento, ora de pormenor⁶².

O termo intertextualidade deriva de diferentes campos da semiótica literária e foi utilizado pioneiramente, nos anos 60, pela estruturalista búlgaro-francesa Julia Kristeva, que estimulada pelos conceitos fundamentais de dialogismo e polifonia do teórico russo Mikhail Bakhtin, estendeu essas bases conceituais do meio literário para outras áreas como o cinema e as artes plásticas. Bakhtin argumenta que todo texto é uma “construção híbrida” que pressupõe a

⁶² Omar Calabrese diferencia pormenor (ou detalhe) de fragmento em “A idade neobarroca” (1988). Para ele o pormenor está ligado à noção de “zoom”, de detalhe, pressupõe uma relação com o todo que pode ser reconstruído a qualquer momento, já o fragmento remete à noção de ruptura, de recorte, de quebra e não faz referência ao todo que o gerou tendo deslocado, alterado ou transformado o seu sentido.

presença do “outro” e é, portanto, eminentemente dialógico. Ou seja, um texto não pode existir sem a influência de outro, o que possibilita o diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos e, por conseguinte, a aceitação de uma proliferação de interpretações e adaptações (NASCIMENTO, 2006).

Portanto, dentro dessa abordagem, não é possível existir um texto original; cada composição é formada por conexões, extensões e derivações de outros textos – características que mais tarde Kristeva definiria como “mosaico de citações” (KRISTEVA *apud* NASCIMENTO, 2006).

Para Omar Calabrese, a intertextualidade pressupõe uma relação crítica com o processo de incorporação de um texto em outro, tornando a construção, produção ou transformação do sentido, do texto incorporado, o ponto mais importante a ser destacado:

Esta transformação, a sua natureza e a sua funcionalidade no interior do texto são, precisamente, o objeto que mais interessa ao semiólogo. Em primeiro lugar, a natureza da transformação pode dizer-nos muito sobre o que, há tempos, se denominava erroneamente o “específico” de um sistema significativo e que hoje, pelo contrário, poderíamos definir como um conjunto de categorias da expressão. Em segundo lugar, a função da transformação pode dizer-nos alguma coisa com valor real sobre a estruturação precisa de coerências semânticas no interior de um texto, que não dependem do mero encadeamento de elementos 'lexicais' no texto, mas da explicação dos verdadeiros 'potenciais' significativos a partir de configurações tornadas estáveis pelo uso. (CALABRESE, 1999, p. 35).

Geraldo Carlos do Nascimento, em seu livro “A intertextualidade em atos de comunicação” (2006), parte do pressuposto de que os objetos artísticos - considerados como um tipo de texto - podem ser lidos ou interpretados e que, dessa forma, todo processo de produção do sentido passa pelas estratégias intertextuais. Ele refere-se, fundamentalmente, ao modo pelo qual se estabelece o

processo de produtividade pelo diálogo, pela interatividade e pela permutação entre textos. Meu intuito foi desenvolver um diálogo com aquilo que escolhi para ser parte do meu próprio trabalho artístico. Essa construção que não parte da originalidade, mas sim de um dialogismo, de intertextualidades e da derivação, foi abordada pela Profa. Dra. Marta Strambi em sua dissertação de mestrado “Corpos em silicone: uma escultura derivada” ao tratar sobre a indicialidade e a qualidade autóctone⁶³ de suas instalações e esculturas:

Sua derivação se dá, então, no campo das tendências artísticas, pois minhas “esculturas” derivam das esculturas clássicas, do surrealismo (*ready-made* construído), da *pop art*, da arte processual, da arte conceitual, dos minimalistas, enfim, seu espaço não é um espaço originário, mas um espaço derivado, que se derivou dessas origens. Portanto o que entra em análise nos textos posteriores é uma escultura híbrida; a escultura hibridizada de procedimentos anteriormente citados, mas que a despeito disso, difere desses mesmos paradigmas e a recoloca em um outro tempo, na sustentação da autenticidade. (STRAMBI, 2000, p. 9).

Nesse sentido, o trabalho que deriva de outros trabalhos mantém um diálogo com sua origem, através da intertextualidade presente neste subcapítulo, referenciando as obras de artistas que trabalham diretamente com a cultura de massa, como Andy Warhol, Jeff Koons e Roy Lichtenstein, relacionando o termo “massificação”, que compõe parte do título do capítulo, com o termo espectro, que se refere ao corpo delével, o corpo que se desfaz, que é frágil e temporário, porém vestido dessa “massificação”.

Aqui o uso do *kitsch*, massificação da arte de fácil acesso, é uma escolha que reflete sobre os valores da cultura de massa, sobre o consumismo e o narcisismo.

⁶³ O que ou quem é natural, originário do país ou da região em que habita e descende das raças que ali sempre viveram. Dicionário Houaiss.

A maioria dos desenhos deste subcapítulo representa mulheres sem cabelo, como os andróides da ficção científica. Essa característica incomum da calvície, a qual recorro nos desenhos, remete ao universo da moda, uma influência que neles se refletem, precisamente em *heroin chic*⁶⁴, porém como crítica a esse padrão de beleza mórbido estabelecido, cujo modelo foi incorporado pela sociedade.

A definição de espectro, usada como título deste subcapítulo, diz respeito a uma aparência, uma representação, porém incorpórea, fantasmagórica, aproximando-se do aspecto que os desenhos tomam, quando são vistos nesse contraste, entre a pele totalmente pálida, alva e os contornos dos olhos enegrecidos, que denotam experiências de sofrimento momentâneo. Já o termo massificação faz referência ao mundo da moda e sua constante tentativa de padronizar e enquadrar a sociedade, ditando uma cultura do status, agindo num sistema que diferencia pessoas pela exclusividade e pelo “novo” e, quando esse “novo” fica muito exposto, tem-se início outro ciclo. Sob um controle massivo dos indivíduos, através da disseminação e da massificação, até mesmo de marcas de luxo, com a introdução de editoriais de moda em revistas e jornais, a moda alimenta a cultura contemporânea e gera uma busca infundável pela aparência “ideal”.

A seguir apresento as pesquisas e as análises das imagens reproduzidas dos desenhos, acompanhadas ainda de textos sobre o processo criativo das mesmas.

⁶⁴ Vide subcapítulo 3.2 e capítulo 2 “Corpo delével” (figs. 6 e 7). Nos anos 90 os editoriais de moda mostravam modelos super magras, com aparência cansada e doente, próximas ao aspecto de usuários de drogas.



Figura 65 - Lindsay Ribeiro, Matisse, 2009, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.

Em “Matisse” (fig.65) percebe-se que o braço da figura coincide com o centro vertical da imagem, reforçando a orientação espacial do desenho. A noção de simetria e equilíbrio físico dá ao trabalho uma estrutura de organização simples e estática, embora seu rosto e seu olhar possam esconder preocupação ou angústia. O corpo toma o lado esquerdo do papel, enquanto a cabeça, grande e calva, se mantém à direita e pode denotar falta de apego e vaidade. Sua aparência nos revela um olhar vítreo, extremamente ativo ou indagativo, seus ombros arqueados e sua cabeça baixa revelam-nos a fisiologia do derrotado, do deprimido que poderia eventualmente estar pensando: como seria se eu tirasse o fardo dos meus ombros?

A intertextualidade nesse meu desenho articula um corpo entregue às vicissitudes da vida, aparentemente sem energia, com o vestido representado no desenho, parte da obra de Henri Matisse. A operação intertextual pressupõe uma citação, revisitando “A dança” de Matisse, em 2010, dando-lhe um outro sentido. A apreciação de contraste e contraposição, gera uma energia quente das cores puras em movimento, também de agitação e leveza vistos nos pés das mulheres que quase não tocam o chão, enquanto que a atmosfera fria da modelo parece estática, caracterizada não somente pelas cores, mas também pelo arqueamento dos ombros e peso da cabeça declinada.

Essa fisiologia típica da depressão, considerada o mal do século XXI e suas consequências são parte de um mundo em que uma exigência inatingível, de ser bem sucedido, se estabelece na acumulação de atividades: metas a serem cumpridas, resultados a serem apresentados, juventude e posses a serem exibidas e felicidades a serem demonstradas, para se estabelecer como participante ativo da sociedade.

Nos anos 1990, a maioria das imagens da moda se apresentaram como perturbadoras e transgressoras, mudando o conceito de beleza. Dirigiram a atenção para a imperfeição, com modelos que beiravam a morbidez: magérrimas,

olhares arroxeados, como se tivessem levado socos. Nessa década, o luxo passou a ser decadente e o “estranho” a moda⁶⁵.

Essa morbidez pode referir-se a algum tipo de moléstia, a moda incorpora também os estereótipos das enfermidades das modelos. Perdemos cabelo na doença ou na velhice, mas essas modelos anoréxicas perdem bem antes, pois possuem obsessão pela magreza; a busca pela aparência se torna doentia.

A calvície também aparece como ênfase nos meus desenhos. Uma das minhas referências mais explícitas para a criação dessas imagens é a estética da artista islandesa Björk⁶⁶. Em vários dos seus videoclipes (fig.66 e 67), alguns deles dirigido por seu marido, o artista Matthew Barney, ela aparece com a pele muito branca, cabeça raspada, como uma boneca ou como um alienígena.

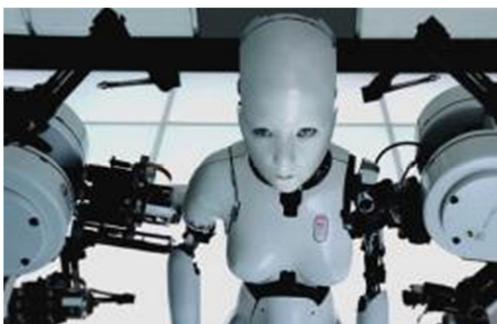


Figura 66 - Björk, cena do videoclipe “All full of love”, álbum “Vespertine”, 2001.

Fonte: www.bjork.com



Figura 67 - Björk, cena do videoclipe “Hunter”, álbum “Homogenic”, 1997.

Fonte: www.bjork.com

⁶⁵ HOLZMEISTER, Silvana. **O estranho na moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

⁶⁶ Influente cantora e compositora, vencedora do *Polar Music Prize*, sendo também atriz, instrumentista e produtora musical.

Em meus desenhos a calvície está ligada diretamente à fraqueza e degeneração do corpo, diferenciando-se de outros motivos que levam os homens a exibir uma cabeça calva como os oriundos de uma atmosfera espiritual, nas tonsuras⁶⁷ dos padres católicos, ou em rituais de iniciação como os do Candomblé e Umbanda⁶⁸, ou ainda na Índia, onde surgiu o movimento Hare Krishna, cujos adeptos raspam a cabeça para mostrar mais interesse em cultivar a beleza da alma do que a do corpo. Na mesma linha os monges Zen budistas também têm a tradição de raspar os cabelos como sinal de devoção e humildade.

A expressão corporal da figura, no trabalho “Matisse” (fig.65), parece estar totalmente apartada da situação ritmada da dança, representada em sua roupa. Sua feição parece tentar encobrir, fracassadamente, uma falta de ânimo, um estado de espírito empobrecedor, recheado de emoções e sentimentos negativos, como fracasso e preocupação, enquanto que o arranjo de formas e cores representado em sua roupa, nos mostra uma circunstância totalmente diferente, de alta energia, de unidade entre os que comungam da dança. O vestido que cobre a mulher, aqui representada, é parte de um trabalho de Henri Matisse intitulado “A Dança” (fig.68).

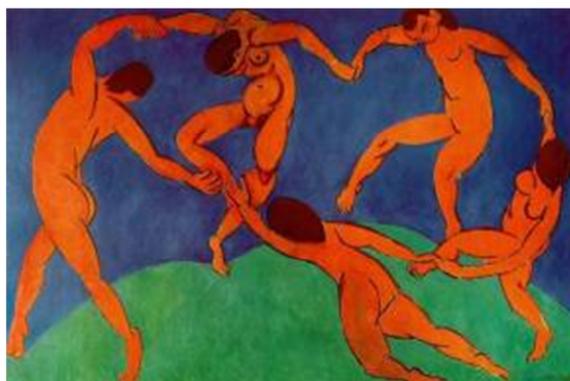


Figura 68 - Henri Matisse, A dança, 1910, óleo sobre tela, 260 x 391 cm. Museu Ermitage, Leningrado.

Fonte: Matisse, 2007.

⁶⁷ Corte de cabelo arredondado feito no topo da cabeça dos eclesiásticos, muito representado também nas artes sacras.

⁶⁸ Usa-se raspar os cabelos para dar vida aos Orixás em sinal de renascimento e renovação.

Considerada por Argan uma das maiores obras-primas do século XX (ARGAN, 2002) “A Dança” mostra um jogo de cores complementares, mulheres nuas de mãos dadas em círculo, flutuando. Para mim representa algum tipo de ritual pagão, que se assemelha aos rituais dos antigos povos que cultuavam a natureza, em um lugar que lembra um jardim. Uma energia direcionada para compor uma egrégora pulsante. Matisse era fauvista, via a cor como fonte de autonomia da expressão plástica, tinha fascinação e obstinação ao empreendimento da cor, pelo fato desta possuir características passíveis de transmissão de sensações na composição visual. Explorava as possibilidades das cores em seus tons puros e fortes sem sombreados, como fator principal da pintura, fazendo salientar os contrastes com pinceladas diretas (ARGAN, 1992).

A cor, contribui para exprimir a luz, não o fenômeno físico, mas a última luz que realmente existe, a do cérebro do artista [...] a cor é acima de tudo, talvez mais ainda do que o desenho, uma libertação. [...] a cor, por fim, é suntuosidade e valorização[...] A cor existe em si mesma, possui uma beleza própria. (MATISSE, 2007, p. 225-227).

Em relação à dança, Matisse a via como

[...] uma coisa extraordinária: vida e ritmo. Para mim. é fácil viver com a dança. Quando tive de compor uma dança para Moscou, simplesmente fui ao Moulin de La Galette num domingo à tarde. E fiquei olhando dançarem. Olhei principalmente a farândola. Várias vezes [...] é extremamente alegre. E tudo isso com uma música saltitante. Atmosfera que eu conhecia muito bem [...] Voltando para casa, compus minha dança numa superfície de quatro metros, cantando a mesma música que tinha ouvido no Moulin de la Galette, de modo que toda a composição, todos os dançarinos estão em harmonia e dançam no mesmo ritmo [...] Não, não foi a

parede (que me sugeriu o tema), é porque amo especialmente a dança: é porque vivo na dança: movimentos expressivos, rítmicos, música de que eu tanto gosto. Essa dança estava em mim. Não precisei me desdobrar: estava caminhando sobre elementos vivos [...] Há duas maneiras de entender as coisas. Você pode conceber uma dança de maneira estática. Essa dança está apenas em seu espírito ou também em seu corpo? Você a entende dançando com os membros? A estática não impede a sensação de movimento. É um movimento situado num grau de elevação que demanda não os músculos, mas apenas o espírito dos espectadores. (MATISSE, 2007, p.59).

Percebo no trabalho de Matisse uma relação de universo místico que me atraiu para realizar o desenho “Matisse” (fig.65); sua obra leva-me a pensar que os significados de suas pinturas são apreendidos mais pela experiência da sensação do que pelo intelecto, colocando de maneira simples os complementares que se unem e se integram para formar um todo maior que a soma das partes, o yin e o yang.

Como partes do processo criativo, de todas séries deste capítulo, escolhi algumas fotografias femininas disponibilizadas na internet. Essas fotos foram modificadas, por mim, em um programa de edição de imagens, onde retiro os cabelos e construo uma “roupa”, com fragmentos e pormenores ou ainda, realizo uma recriação de obras da história da arte, para cobrir o corpo das mulheres ali representadas.

Meu pensamento sobre “A dança”, de Matisse, se desenvolve a partir das projeções de sentimentos e pensamentos vindos do que vivo. Em uma digressão intimista, apresento o texto que fez parte do processo de criação desse meu trabalho “Matisse”:

Possuídos por uma força desconhecida
elas me fazem crer em tudo que já foi vivido desde os tempos mais antigos... Desde quando éramos livres,
de quando não tínhamos carne nem pelos,

de quando o mundo pulsava sistemática e simultaneamente dentro de todos, em uníssono.

Eu vejo as marcas de muitos sofrimentos, daqueles que estão há muito tempo com os pés sobre a terra e podem me dar um norte, mas me pedem para não deixar de olhar para o leste. Parecem dizer: vá, vive da maneira mais proveitosa, deguste os momentos que você tem o privilégio de poder presenciar, mesmo se uma maré obscura tomar conta de sua consciência e te desatinar; faça das lágrimas um modo de lavar teu espírito, de esvaziar para preencher e lembre-se daquele tempo em que as palavras de uma só sílaba entoavam o poder e a força, necessárias para mais um dia de contemplação.

Sinto como se recordasse um tempo em que éramos nem homem nem mulher, nem ser nem não ser, éramos um infinito deslumbrante, dentro de nossa galáxia de perfeição. O tempo não era torturante, os dias não existiam e as casas eram de suaves paredes de linho. Não tínhamos desejos sufocantes e muito menos culpas torturantes. Éramos potencialidade pura de transmissão, de meio, e veículo para a manifestação de um infinito poder que se tornou tão escondido, tão invisível, distante e ao mesmo tempo tão perto que não conseguimos enxergar. Como milhões de pequenas células que escorregam se multiplicam freneticamente em nossos corpos sem que notemos, como uma simples respiração que carrega sutilmente a real felicidade de que precisamos, como a música

penetrando em nossos sentimentos mais enclausurados na caverna de nossa alma.

Elas dão luz a sentimentos que há tempos tinha me esquecido, que nem mais me lembrava de que um dia havia vivenciado.

Com poder de reavivar minha crença naquilo que emociona, naquilo que realmente vale a pena.

Imagens sem nexos à primeira vista,

mas que aos poucos tomam proporções gigantescas dentro de seu próprio significado porque afinal é preciso recordar, respirar e lembrar-se de quando vivíamos em nossa inefável luz.

Esses enxertos de textos de artista são oriundos da minha experiência estética de ver a imagem, de sentimentos relativos à hesitação e perturbação, inconformidade, incerteza e muita paixão. Uma forma de dizer que o que sentimos é a pulsação relativa à falta de alguma coisa, de algo que nos preencha e sature, é um modo de mostrar que queremos experimentar algum alívio, mesmo que temporário e superficial até para nossas frustrações, sem ser anestésias culturalmente aceitáveis.



Figura 69 - Lindsay Ribeiro Klein, 2009, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.

Em “Klein” (fig.69) vê-se uma mulher magra de braços delgados e nos ombros se nota os ossos das clavículas. Sua fisiologia traduz uma pose sensual que sustenta um sentido de verticalidade, quebrado pela obliquidade da posição dos braços, onde a mão da esquerda se apoia nos quadris ligeiramente volumosos do vestido que esconde a magreza. Sua mão direita repousa sobre as coxas, seus olhos marcados com maquiagem borrada e, cuidadosamente afinada nos cantos externos, ressaltam harmonicamente por semelhança, os traços afilados e delicados do rosto do semblante sério, dando ênfase no olhar penetrante que se direciona para o espectador, um olhar impositivo e ditador do mundo da moda, que intimida quem não é “iniciado” em seus rituais fashionistas ou será que, ainda, pode ser um olhar consciente do significado transcendente daquela parte de peça de roupa que carrega em seu corpo?

Apesar da potência espiritual e transcendental estar relacionada à cor azul, em “Klein” (fig.69), ele reveste um corpo pálido e calvo que ao mesmo tempo em que se aproxima do imaterial, pela sua palidez translúcida, contrasta violentamente com uma pose tradicional e característica das modelos que levam a mão à cintura para valorizar e “vender” a roupa que elas carregam, revelando o suposto caráter superficial do mundo da moda em antagonismo com o significado ou mensagem daquilo que ela veste.

Considero este vestido da modelo como mais uma intertextualidade, pelo fato de fazer referência direta ao azul *IKB* de Yves Klein. Essa operação se dá não somente pela cor, mas também pela alusão à textura das telas com esponjas embebidas em tinta deste artista. As questões apontadas por ele, como a transcendência e a potência imaterial desta cor específica, se relacionam com meu trabalho pela natureza contrastante das questões terrenas do mundo da moda e da sociedade de consumo. O desenho mostra uma modelo magra, suposta e demasiadamente preocupada, com a própria aparência. Apesar de num primeiro momento o desenho se assemelhar ao “real”, algum tipo de alteração física imaginativa acaba por aparecer e, portanto criar, um elemento de distorção em sua aparência total e final, ressaltando uma característica individual, uma

maneira particular de representar o corpo. Creio que essas propriedades são mais visíveis e corporificadas nos alongamentos dos braços e dedos e, principalmente, nos olhos enegrecidos e esfumados. Essas características são ainda evidentes em uma série chamada “Fumantes” (fig.70), que antecedeu essa dissertação, desenhos de mulheres fumantes às quais já apresentavam aspecto mórbido, pele pálida, olhos negros e os cabelos coloridos.



Figura 70 - Lindsay Ribeiro, Fumantes, 2007, aquarela, nanquim e extrato de noqueira sobre papel, 21 x 29 cm.

Na época eu era muito envolvida em um universo onírico, mas me via ao mesmo tempo, em outro universo. Dos trabalhos da artista estadunidense Lori Earley (fig.71) busquei como referências e alguma influência. Suas pinturas de mulheres de olhar vazio e catatônico refletiam em meus pensamentos, à cerca da impossibilidade de união entre alma e corpo.



Figura 71 - Lori Earley, Audrey, 2007, óleo sobre madeira, 50 x 76 cm.

Fonte: <http://www.artlies.com/painting/lori-earley.html>

Em “Klein” (fig.69) esse olhar está velado pela maquiagem, o que faz da grande mancha azul luminosa que cobre o papel e que configura o vestido que a modelo usa, o ponto principal de interesse. É possível notar traços dos gestos das pinceladas, e algum depósito mais intenso de tinta acrílica, que em sua textura e tom de azul são, diretamente, associados às grandes telas monocromáticas de Yves Klein. A própria forma amébrica criada pelo vestido, em torno do pescoço, lembra a superfície porosa das esponjas embebidas em pigmento azul *IKB*, patenteado por Klein (fig.72).

Klein foi obcecado pela cor azul⁶⁹. Com seu caráter enigmático e metafísico, influenciado pela tradição zen e Rosacruz⁷⁰, suas obras são destinadas a estimular o espectador, através da percepção sensorial de imersão na cor, de maneira a reconhecer que as formas do mundo exterior sofrem e são regidas pelas mesmas leis que comandam o nosso próprio corpo, buscando um domínio da sensibilidade.

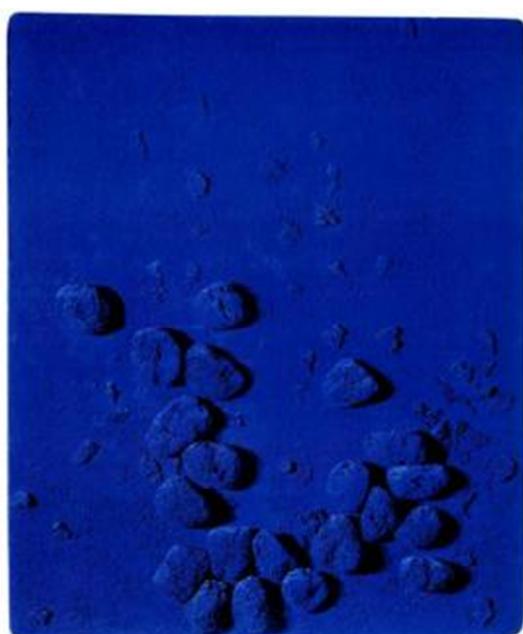


Figura 72 - Yves Klein, RE19, 1958, esponjas, calhaus, pigmento puro azul e resina sintética sobre madeira, 200 x 165 cm. Colonia, Museum Ludwig.

Fonte: Weitemeier, 2005.

⁶⁹ Para a filosofia Rosacruz a cor azul índigo possui capacidade concêntrica e é emanada do chacra Ajna (conhecido por “terceiro olho”, por situar-se entre as sobrancelhas), quando a glândula pineal é ativada por meio de entoações de mantras como o OM. Do tamanho de uma ervilha, a pineal situa-se perto do centro do cérebro, e está diretamente ligada à sabedoria, à espiritualidade e à clarividência. O azul também é a cor da confiança, da permanência, da divindade, dos deuses Indus, como Krishna e Vishnu e da realeza. Luiz XIV, por exemplo, vemos representado com manto dessa cor. Disponível em:

<http://www.fraternidaderosacruz.com.br/Artigos.asp?ArtigoID=10>. Acesso em:06/09/2011.

⁷⁰ Organização internacional de caráter místico-filosófico, que tem por missão despertar o espírito de fraternidade, respeitando a liberdade individual. Disponível em: <http://www.amorc.org.br/>.

Klein afirma:

Para mim as cores são 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 vida própria, autônoma. [...] Existem cores alegres, majestosas, vulgares, cores doces, violentas e tristes. (KLEIN *apud* WEITEMEIER, 2005, p. 15).

Apesar de Rudolf Arnheim ter nos atentado para a discussão do problema de categorização das cores e, afirmar que “nunca alguém terá certeza de que seu vizinho vê uma determinada cor, exatamente da mesma maneira como ele próprio” (ARNHEIM, 2001), Klein quem mais conseguiu se aproximar, se é que não o fez, de uma universalização da cor. Yves Klein via a cor como ente vivo, que em seu caráter imaterial, era capaz de impregnar o espaço ao seu redor (WEITEMEIER, 2005). Essa relação com a cor fez com que o artista buscasse obsessivamente a luminosidade pura, tão necessária para a sensibilização do espectador, que se perdia quando o pigmento era misturado à sua cor base. O azul *IKB* foi conseguido a partir da aplicação direta do pigmento, juntamente com um fixador⁷¹. Assim Klein pôde fazer a tão buscada referência ao imaterial, e suas ideias visionárias sobre a arte eram causas de polêmicas na época em que foram concebidas. Klein então para defender a ideia da “autenticidade da ideia pura” patenteou o *IKB – International Klein Blue*, como sua contribuição para a imaterialidade (WEITEMEIER, 2005).

A partir dessas premissas desenvolvi um pensamento dialógico em relação aos trabalhos de Klein, que considero como um devaneio⁷²:

⁷¹ Feito a partir do elemento químico *Rhopodas* que não prejudicava a luminosidade das cores.

⁷² Houve uma época em que vivi experiências espirituais e segui os estudos iniciáticos rosacruz, a partir daí minha fascinação pelo trabalho de Klein aumentou, tentei me relacionar com alguns dos códigos velados por traz de sua arte.

Tanto mergulhei naquele azul sem nada questionar,
apenas o ouvia.
Ele falava com uma voz tão suave e envolvente.
Olhava-me nos olhos. Olhos penetrantes, pontiagudos.
Conseguia alternar o seu tom equilibradamente quando parece
necessário dar ênfase em alguma parte das suas tácitas metáforas.
Havia uma certeza inabalável naquele azul,
que acabava por tomar conta de mim,
deixava-me incapaz de fazer perguntas.
Parece que ele iria me envolver em meio às tarefas rotineiras
e em um breve instante de paz,
viria como um entendimento,
uma clareza a respeito de tudo que fica decodificado
no interior da memória quase imperceptível.

Só agora vejo o poder da sua força.
Minha vontade de me entregar a todo o seu azul
para sorvê-lo, para que ele preencha e cole as peças
marcadas de outras vivências,
pela perda da inocência que me protegia,
pelas experiências dolorosas que forçam o exercício da dúvida.
Talvez por isso não nos encontremos de verdade, nunca.
Porque será mesmo tudo isso? Sinto
que queremos deixar viva apenas a lembrança
daquelas madrugadas em que o sono
nem ousava nos atrapalhar,
para que pudéssemos viajar livres em nossa cumplicidade.
Liberdade, ele fala de liberdade, mas não a sua.
Fala da minha, reflete-a como um espelho.
Asas, assim, hermético.

Eu, na minha pseudo solidão, tento inutilmente
decifrar cacos de seus hieróglifos soltos
entre uma risada escandalosamente enérgica
e momentos de reflexão absoluta – porque mesmo
quando se ri é por um motivo quase cósmico.
Fui perceber quando estava sozinha,
perdida entre minhas lágrimas infantis e a incapacidade de entender
o que ele queria me dizer com tanto azul.
Sentada num pedaço de tronco de árvore
que tinha uma de suas metades engolida pela areia,
de frente para um trapiche que penetrava o mar,
vi que as lágrimas limpariam e dissipariam as dúvidas
e que a liberdade era simples,
como o vento que faz meus pelos se eriçarem e que,
apesar da tristeza, estar sozinha não era o fim,
mas um recomeço.⁷³

⁷³ Texto sobre o processo criativo do desenho “Klein”, fig.69.



Figura 73 - Lindsay Ribeiro, Klimt, 2009, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.

“Klimt” (fig.73) nos mostra uma mulher de aparência jovem deslocada ao canto esquerdo do papel. Esse recorte do desenho ressalta a fragilidade dos ossos que apontam no tórax e nos ombros da mulher ali representada. Sua boca entreaberta e o nariz saliente direcionam seu olhar desafiador para o vestido que, sendo parte de uma obra de arte, a cobre como uma segunda pele. Sua posição, da coluna inclinada para a esquerda e a diagonal oblíqua dos ombros, nos dá sensação de desequilíbrio físico, quase um balançar de ombros, um “dar de ombros”, que revela a postura da indiferença, desinteresse e apatia. Um total despreendimento ou distanciamento que, mais uma vez, vai de encontro ao momento de paixão contida na imagem que ela sustenta em seu corpo.

A obra de Gustav Klimt intitulada de “O Beijo” (fig. 75) é do ápice do seu período dourado, em que suas telas tinham uma cobertura de mosaicos, onde o realismo de partes dos corpos e a abstração, tanto geometrizada quanto orgânica, se mesclam, inspirados pelo estilo dos mosaicos dourados da arte bizantina (NÉRET, 2000), como mostro na figura 74 abaixo:

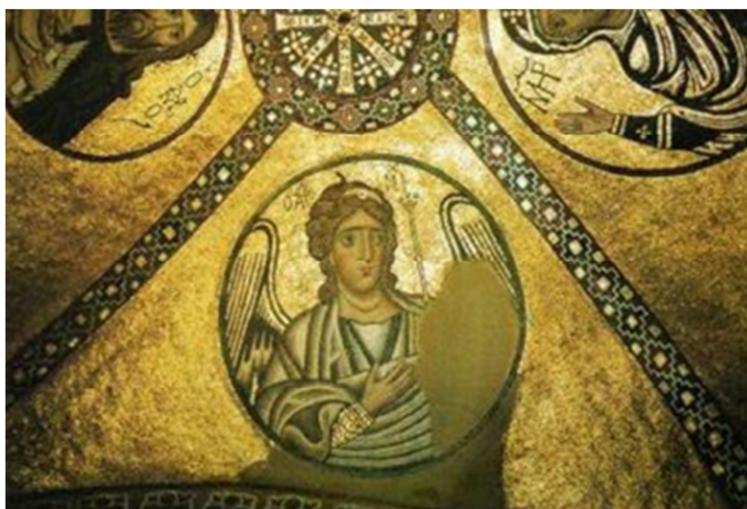


Figura 74 - Alexander Liberman, mosaicos de Hosios Loukas, Grécia, 1997.

Fonte: Liberman, 1997.

Klimt levava uma vida reclusa e meditativa e ornamentou com a suntuosidade do dourado e cobre, com motivos geométricos, o corpo, representado em suas pinturas (NÉRET, 2000). De acordo com a cromoterapia, o amarelo é uma cor quente, expansiva e excêntrica, ativa e estridente, cor do sol que gera vida, que estimula o pensamento. É também a cor da divindade, do ouro, da riqueza e da ostentação.

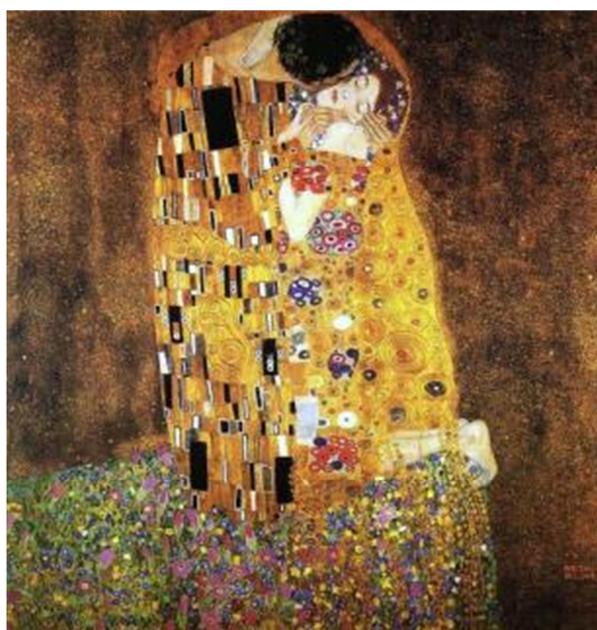


Figura 75 - Gustav Klimt, O beijo, 1907/08, óleo e folha de ouro sobre tela, 180 x 180 cm. Viena, Áustria.

Fonte: NÉRET, 2000.

Escolhi a obra acima, como referência à “Klimt”, pela relação entre homem e mulher, pelas formas orgânicas que entrelaçam o corpo do casal, como se fosse um só. Representada com suas polaridades, a polaridade masculina tem traços fortes, mãos grandes e a feminina é delicada, seu rosto têm feições finas e seu corpo parece se entregar aos braços daquele beijo, pressionado contra a sua

bochecha. Não é um beijo erótico, mas sensual, aconchegante e envolvente. O homem a abraça e ela se ajoelha, passiva? Mostro a seguir, em suspensão, o texto que acompanhou meu pensamento, na escolha desse trabalho:

tomada pela relação intersemiótica,
tive vontade de me colocar no lugar desse artista
ao produzir, ao pesquisar e estudar tal obra: estaria eu
dançando nua sob o luar em um ritual que celebra a arte
ou me lambuzando, sendo o pincel daquela tinta ou ainda
totalmente envolvida pela aura dourada de “O beijo”.

Gilles Néret se pergunta:

As formas ornamentais quadradas do homem e as circulares da mulher são complementares ou antagônicas? Apesar de estarem abraçadas, as duas personagens não parecem manter uma certa distância entre elas, como se não estivessem ligadas? Muito nitidamente, de qualquer modo, desta vez é o homem que domina e toma a iniciativa do beijo. A mulher abandona-se, o seu rosto é passivo, mas as suas mãos crispam-se, os dedos dos pés estão pressionados contra o rochedo: será de prazer ou de cólera? (NÉRET, 2000, p. 57).

Parte desta pintura de Gustav Klimt é refeita no meu trabalho “Klimt” (fig.73) e usada como roupa pela modelo representada. Esse deslocamento dessa parte intertextual da pintura de Klimt, se oferece agora como outra leitura, do diálogo como contexto, entre a parte que foi intertextualizada – uma obra de arte, um elemento da alta cultura – e essa modelo representada, vestida como símbolo de tendência e estilo de moda.

Algumas composições de Klimt trazem, em partes, mosaicos pictóricos. Elas sempre apontam um modo pictural singular de ordenar inúmeros motivos de

grafismos geométricos ou florais. O mosaico pode ser compreendido no meu trabalho (fig.73), não somente como parte do tecido da modelo, mas como um intertexto, que faz alusão à obra “O Beijo” (fig.75), estabelecendo um método de construção da imagem por meio da intertextualidade.

Pode-se notar a plasticidade dos trabalhos deste subcapítulo, dos corpos feitos de resoluções delicadas e suaves, que se relaciona em alto contraste com partes das obras dos outros artistas, usadas como intertexto, descontextualizando ou deslocando os sentidos dessas pinturas usadas como roupas. Assim, essa incorporação das partes se dá pela vivência, experimentação e compreensão que esses trabalhos alcançaram e embalsamaram meus estudos.

O desenho age como um véu, acessório que tanto cobre como revela, criando um espaço intermediário entre a exaltação de diferentes valores estéticos. As intertextualidades em meus desenhos usadas como referência podem ser “lidas” como uma “crítica irônica”, referindo-se ao mercado e ao sistema capitalista, como ele transforma tudo – inclusive a alta cultura – em objetos vendáveis e consumíveis. Sabe-se que, principalmente e paradoxalmente, os museus se utilizam das imagens das obras de arte como estampa, fazendo delas “utilitários estereotipados”, souvenirs vendáveis; verdadeiros objetos *kitsch* que levam decalcadas essas imagens em camisetas, canecas, blocos de anotações, relógio, guarda-chuva, etc.

Os desenhos intertextuais deste subcapítulo, que se apropriam da arte para colocá-los como vestidos, também chamam atenção para outra situação que pode ser entendida dentro da estética *kitsch*: o fato de fazer referência à adaptação dos modelos eruditos e distorções em relação ao modelo original. As referências a Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Jeff Koons, por exemplo, fazem alusão às próprias incorporações que esses artistas empregaram de elementos *kitsch* em suas obras, tais como imagens de estrelas do cinema, fragmentos de histórias em quadrinhos, contribuindo para tornar a arte erudita mais acessível às massas e ampliando o conceito para além da questão do gosto.

A moda também se apodera da arte e cria vestidos para promover e vender a marca. Estilistas como Jean Paul Gaultier, John Galliano e Yves Saint Laurent confeccionaram roupas inspiradas em obras de Lucas Cranach, Edgar Degas e Pablo Picasso.

As rígidas regras do mundo da moda atraem mulheres com disposição natural para contrair certos hábitos e para desenvolver doenças como, as já citadas, anorexia e bulimia. A procura de um ideal, não tanto de beleza, mas de controle, que as faz se sentir menos vulneráveis, combinada aos discursos da moda, é letal. Essa busca para amenizar as angústias e frustrações, intrínseca à experiência humana, pode tornar o corpo um escravo da moda.

Uma vez que desaparecem nesse âmbito as obrigações sociais, e particularmente as religiosas (jejum, quaresma etc.), observam-se tanto comportamentos individuais responsáveis (monitoramento do peso, busca de informação sobre a saúde, ginástica) que às vezes beiram o patológico pelo excesso de controle (condutas anoréxicas) quanto atitudes completamente irresponsáveis que favorecem a bulimia e a desestruturação dos ritmos alimentares. Nossa sociedade da magreza e da dieta é também a do sobrepeso e da obesidade. (CHARLES, 2004, p.11).

Quando desenho os corpos de mulheres magras e vaidosas estou discutindo a temporalidade da vida e conseqüentemente o desgaste e o fim da mesma, além da troca de valores do corpo, cultuada pela sociedade contemporânea. Os valores presentes nos meus desenhos tratam dessa tensão desse corpo vivo “sem vida”, altamente contundente, psicológico e fisicamente doente. Há muito tempo essas questões vem sendo trabalhadas por artistas como Flávio de Carvalho, Edvard Munch e Bill Viola, que lidaram com a temporalidade da vida transferindo para seus trabalhos imagens de suas mães mortas. Felix Gonzalez-Torres trabalhou de maneira sublime a ausência do corpo físico e o

ocaso da vida. Mostrou em diversos outdoors⁷⁴ uma imagem íntima de uma cama com lençóis, marcados pelo corpo de quem acaba de se levantar, pouco depois da morte de seu companheiro, expressando seu luto pessoal⁷⁵. Damien Hirst produziu em 1991 “The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living”⁷⁶ (A impossibilidade da morte na mente de alguém que vive): uma caixa de vidro que conserva em formol um tubarão. Esse trabalho discute a conservação e prolongamento da vida, mesmo que o corpo já não esteja literalmente vivo; uma espécie de constatação de que, o que realmente vive, é a lembrança, sua memória. Na mesma época Marc Quinn produziu “Self”⁷⁷: representação de sua própria cabeça, moldada com 4,5 litros de seu próprio sangue e que é conservada em uma máquina, que permite que ela permaneça congelada, lembrando-nos da constante fragilidade da existência. Esses trabalhos me inspiram, se ligam conceitualmente aos meus pela discussão da tensão entre vida e morte, daquele limite que define o que realmente está vivo ou morto. Os corpos das mulheres magras que desse modo já não vivem, definham, ainda lutam contra a vontade de morrer, para recuperar suas vidas, ao custo de ceder à fobia de engordar e a fim de alcançar o índice de massa corporal saudável.

⁷⁴ Disponível em: http://digitaljournalist.org/issue0106/visions_torres.htm

⁷⁵ DZIEWIOR, Yilmaz. In: *Art at the turn of the millenium*. Köln: Taschen, 1999, p.186, 187.

⁷⁶ Disponível em: http://www.artchive.com/artchive/h/hirst/hirst_impossibility.jpg.html

⁷⁷ Disponível em: http://www.maryboonegallery.com/artist_info/pages/quinn/detail1.html



Figura 76 - Lindsay Ribeiro, Magritte, 2009, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.

Em “Magritte” (fig. 76) podemos perceber uma atmosfera mais fria, uma claridade que remete à luz branca dos estúdios fotográficos. Vemos uma modelo focalizada de perfil, ombros inclinados para frente e o braço direito apoiado na cintura. Os seus dedos enrijecidos parecem segurá-la com firmeza, rigidez essa que se pode perceber, também, no pescoço esticado que aponta a cabeça decididamente para frente. Essa expressão corporal inflexível contrasta fortemente com a calma e estabilidade inabalável que apresenta seu olhar. Sua expressão facial parece apontar para algum lugar, que extrapola e se estende para além do limite do papel e expressa um local de transição entre o modo de repouso e o de movimento. Estaria a modelo, em uma passarela, prestes a dar o próximo passo em direção à uma multidão de fotógrafos, ávidos por registrar a última novidade que ela carrega?

A modelo está usando um vestido que, por sua vez, traz parte de uma obra intitulada “A traição das imagens” (fig.77) de René Magritte. Ele praticava o realismo mágico e influenciado pela pintura de Giorgio de Chirico tinha a predileção por pinturas insólitas, que refletiam o incomum e “recorria à livre-associação para criar sentimento de admiração nos temas do cotidiano” (DEMPSEY, 2003). Esta obra emblemática evidencia que a simples representação pictórica de um cachimbo associada ao texto *ceci n'est pas une pipe*⁷⁸ adquire um sentido aparentemente contraditório e despertou inúmeros estudos e referências posteriores. Nesse trabalho, René Magritte estabeleceu uma nova realidade para a lógica cotidiana, discutindo o sistema de representação da realidade, colocando em contraste tudo o que isso encerra em termos de idealização e ampliação metafórica ou simbólica, no sentido gerado a partir da constatação de que uma imagem não é a realidade, mas pode representá-la. Magritte se apegava ao mesmo tempo ao banal e ao mistério, concentrando-se no subconsciente criou uma lógica ambígua do absurdo, desvelando ironicamente os mistérios encobertos pelos objetos comuns (DEMPSEY, 2003).

⁷⁸ Tradução: “Isto não é um cachimbo”.



Figura 77 - René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe* (A traição das imagens), 1929, 63,5 × 93,98 cm. Los Angeles County Museum of Art.

Fonte: <http://www.lacma.org/art/collection/modern-art>

Essa discussão evoca os conceitos de cópia do mundo idealizado relacionados à ideia primeira de Platão, onde ele afirma que o ser humano é regido por meio de imagens filtradas por um anteparo translúcido, do qual só conseguimos captar silhuetas e sombras, onde já confortados com o nosso desconforto, somos acomodados em aceitar as aparências e evitamos considerar ou perceber a realidade. Para ele a pintura, a representação de algo é a cópia da cópia, a representação da representação.

Levando essa discussão ao patamar da aparência feminina, que é representada, principalmente, nas capas de revistas e outdoors e que não condizem com a realidade, vejo aqui uma representação de um ideal de aparência, que não corresponde às mulheres reais e nem ao desejo de vestir-se como esses comunicantes, porém, subliminarmente, estão embutida no pensamento da sociedade como o corpo perfeito, a ser alcançado a qualquer custo.

Em “Magritte” (fig.76), o vestido não é um vestido, é a cópia da parte de uma pintura de Magritte, ou seja um intertexto, mediado pelos livros e a internet. A modelo é a cópia de outra imagem, que foi anteriormente trabalhada por mim, em um programa de edição de imagens e representada em configuração pictórica. Nada neste trabalho, além da própria pintura, é “real” ou original. A relação com a realidade está mediada por camadas de representações.

A discussão da representação é constantemente atualizada e continua a se perpetuar e a se modificar, cada vez mais, nas hiper-realidades, como escreve Jean Baudrillard (1991); pois as realidades construídas interagem com a consciência e esta perde a habilidade de distinguir a realidade da fantasia.

Eleanor Heartney (2002) analisa a pós-modernidade como sendo um período de crise de descrições, que carrega a marca da reprodução da imagem, do simulacro, da representação híbrida, da descentralização de teorias, do movimento antiestético. Um “estranho mundo novo”, heterogêneo em que a realidade é vista como construção social, que combina representações dos meios de comunicação com os da cultura e artes populares em uma mistura inclusivista (HEARTNEY, 2002).

Nesse sentido, o diálogo com outros trabalhos e referências ganha impulso em contextos multimidiáticos, tais como a fotografia e a internet, tendo em seu auge a apropriação de outras obras e a exposição de objetos banais como forma de arte. Criam-se novas regras e fica cada vez mais evidente a relação da aplicação das referências artísticas do passado, conforme a vontade do artista no presente.

Na fotografia nota-se, que a negação pós-moderna da originalidade e exclusividade, propícia à desconstrução e reconstrução, é “baseada na ilusão e sempre atrelada a uma referência externa” (HEARTNEY, 2002).

A fotógrafa Cindy Sherman, já citada no capítulo 3⁷⁹, retrata a si mesma nos anos 2000 como personagens estereotipadas de estrelas hollywoodianas, vítimas da moda. Ela tem em seus trabalhos uma conotação teatral, artificial e

⁷⁹ Vide capítulo 3, p.61 e 62.

irônica. Na série “History portraits”, Sherman elegeu personagens tanto masculinos como femininos, de pinturas consagradas da história da arte, estabelecendo uma relação de diálogo com obras de outros artistas, uma relação intertextual. Nessa série ela faz uma referência aos retratos dos séculos XV e XVIII - Sherman atua como modelo da pose das fotografias - como na obra de título “Untitled #224” (fig.78), de 1990, onde dialoga com a obra de Caravaggio “Jovem Baco doente” (fig.79), com sua pele esverdeada e olheiras profundas, porém representada como um retrato de um deus, Baco. Para além da crítica sobre o papel da mulher na sociedade, no trabalho “Untitled # 205” (fig.80) de 1989, Sherman se inspirou na obra “La Fornarina” de Rafael Sanzio (fig. 81), para representar uma mulher com um xale enrolado na cabeça e seios nus encobertos com véu. Intertextualizando esta mesma cena do quadro de Rafael, “traduzida” para a fotografia, Sherman reinterpreta este quadro aproximando-o do grotesco, com próteses de seios caídos e maquiagem, mostrando uma deformação do feminino - posada por ela - tornando a cena sinistra e bizarra, com olheiras excessivas, transmitindo olhares perturbadores.

Através de recursos de figurinos, maquiagens e iluminação Sherman recria a atmosfera das pinturas dos antigos mestres e a transfere para outro contexto, atualizado, que toca nas questões do corpo irreal, da identidade e do trauma promovendo uma

[...] mudança na concepção da realidade como um efeito da representação para o real como uma coisa do trauma [...] Sherman capta a distância entre corpo imaginado e corpo real, imagens que existem em cada um de nós. A distância do (mal) reconhecimento em que a moda e a indústria de entretenimento operam dia e noite. (FOSTER, 2005. p. 175).



Figura 78 - Cindy Sherman, Sem título #224, 1990, fotografia, 121.9 x 96.5 cm.

Fonte: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/7/#/7/untitled-224-1990/>



Figura 79 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, Jovem Baco Doente, 1593, óleo sobre tela, 67 x 53 cm.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Young_Sick_Bacchus



Figura 80 - Cindy Sherman, Sem título #205, 1989, fotografia, 156.2 x 121.9 cm.

Fonte: http://www.skarstedt.com/exhibitions/2008-11-08_cindy-sherman/

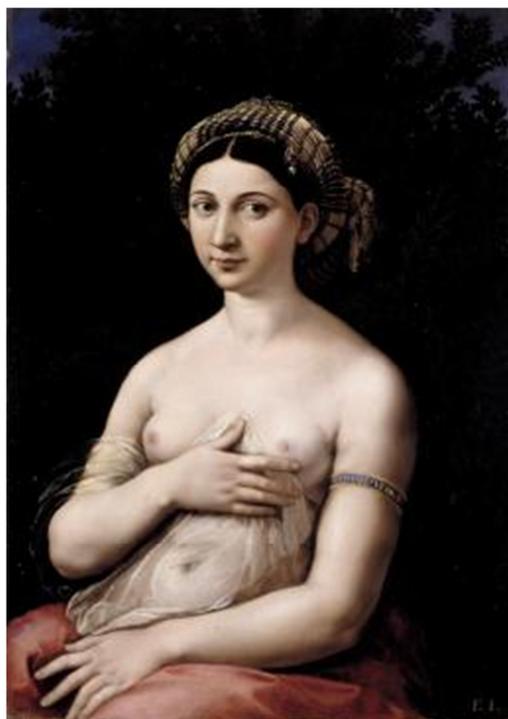


Figura 81 - Rafael Sanzio, La Fornarina, 1519, óleo sobre tela, 85 x 60 cm.

Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/La_Fornarina.jpg?uselang=es

As fotografias dessa série “History portraits” que Cindy Sherman compõe, com próteses de látex e maquiagens, remetem às cenas das pinturas de períodos marcados como Renascimento, Rococó ou Barroco. Em uma outra obra “Sem título”, fotografia de 1989 (fig.82), vemos a clara referência à “Madonna Surrounded by Seraphim and Cherubim” de Jean Fouquet, de 1450 (fig. 83), quando Sherman reinterpreta o trabalho de Fouquet usando nitidamente uma prótese no lugar dos seios e um boneco no lugar de Jesus. Coloca também no lugar da pele branca, da virgem de Fouquet, uma pele bronzeada e muito mais próxima de uma mulher comum do que da celestial mãe de Jesus. Sherman tira

do plano divino e traz para o plano terreno as características inerentes ao papel da mãe, de dar à luz e amamentar e, por outro lado, também ironiza tudo quando teatraliza, apresentando uma encenação com as próteses e bonecos, afastando as possibilidades de uma ação “real”. Nesse jogo de simulacro e simulações ela molda essa prótese de mama, que disfarça a real nudez, a imagem segura um boneco que simula um bebê, característica que beira a ironia, pois no trabalho original de Fouquet os seios são representados tão redondos quanto aos da prótese usada por ela. Assim,

[...] o espectador é envolvido por esse jogo e pode não reconhecer nesta imagem o seu caráter verdadeiramente expressivo: fotografia é também teatro. O simulacro esconde a expressão porque agora a tragédia não grita e não estranha, mas, silenciosa, aparenta uma frieza que esconde o seu verdadeiro interior que é também, ele mesmo, engolido pelo melancólico e pelo desintegramento. O eu espelha o eu e não o outro⁸⁰.

⁸⁰ FARINA, Mauricius. **Na altura da carne e depois no espelho**. In Revista Studium n. 13, Campinas: Unicamp, 2003. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/13/4.html>. Acesso em 26/09/2011.

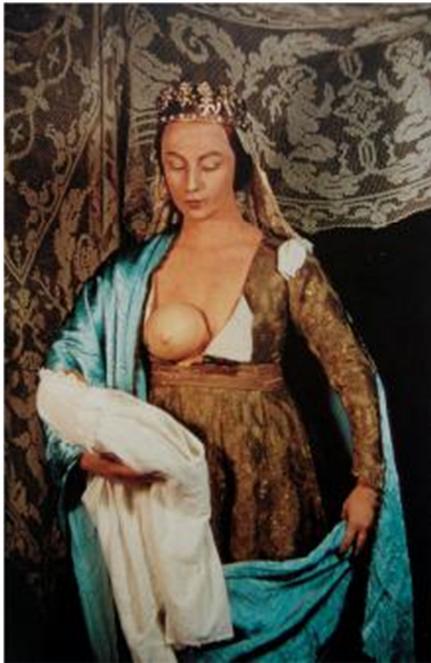


Figura 82 - Cindy Sherman. Sem título, 1989, fotografia, 170 x 142 cm.

Fonte: Volk, 2004.



Figura 83 - Jean Fouquet, Díptico de Melun, Madonna rodeada por Serafins e Querubins, 1452, óleo sobre madeira, 94,5 x 85,5 cm.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Fouquet_Madonna.

Exemplos ainda mais radicais de apropriação e intertextualidade são os trabalhos de artistas como Richard Prince e Sherrie Levine, recentemente mostrados na Exposição “Em nome dos Artistas” no Pavilhão da Bienal de São Paulo em 2010. O norte-americano Prince (fig.84) trabalhou com a reprodução de imagens despertadas da cultura pop contemporânea, incitou e redefiniu questões a cerca de autoria e originalidade, espiritualidade e superficialidade. Nas suas imagens, fotografadas de anúncios de revistas, ele as corta, reduz o foco ou as amplia, acentuando sua superfície granulada, distorcendo nossa relação com essas imagens tão familiares ao apresentá-las de maneira nova, sem nitidez e enquadradas, expostas nas paredes de galerias e museus. Levine (fig.85) rompe

de vez com a noção de “aura artística” ao “refotografar” catálogos, revistas e fotografias consagradas de célebres fotógrafos como Edward Weston e Walker Evans, levantando questões sobre a autoria, originalidade, direitos de imagem e valor de mercado das obras. A discussão do papel do artista remete-nos a Marcel Duchamp, que apontara para o objeto comum, conferindo-lhe “coeficiente de arte” (CAUQUELIN, 2005). Este novo papel do ato criativo do artista propõe que a habilidade técnica não seja mais uma condição indispensável na produção de uma obra de arte (GADELHA, 2007).

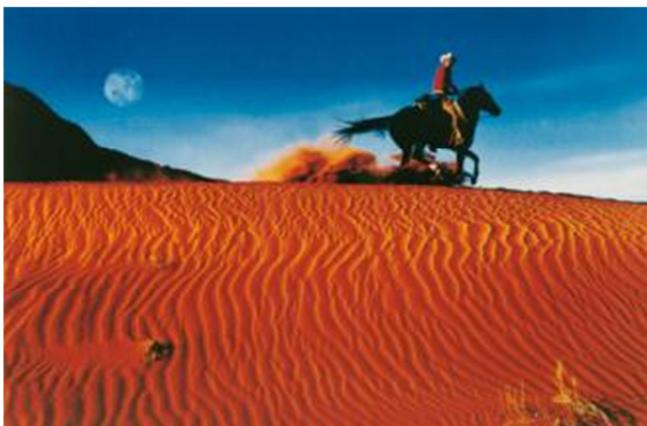


Figura 84 - Richard Prince, Sem título (*Cowboy*), 1997, 76 x 115 cm.

Fonte: <http://emnomedosartistas.org.br/>

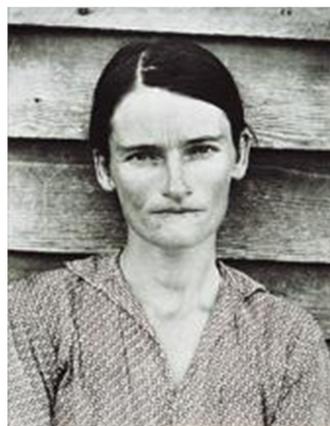


Figura 85 - Sherrie Levine, Sem título (*After Walker Evans*), 1981, 50,4 x 40 cm

Fonte: www.medienkunstnetz.de/works/after-alker-evans/

Refletindo sobre o conceito de cópia, o pesquisador e crítico de cinema Robert Stam aponta que “o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde sentido” (STAM, 2006). Ele afirma que

[...] a teoria contemporânea assume o dialogismo, referindo-se às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que ‘alcançam’ o texto não apenas através de citações reconhecíveis, mas também através de um processo sutil de retransmissão textual. (STAM, 2006, p. 28).

Ele ainda observa uma relação entre a intertextualidade com o movimento da antropofagia, liderado pelos artistas modernistas brasileiros, cujo Manifesto Antropofágico foi escrito por Oswald de Andrade durante uma epifania incitada pela pintura “O Abaporu”, de Tarsila do Amaral. Na célebre frase *Tupi or not tupi, that is the question* (em referência a Shakespeare), que Oswald elaborou, revela uma nova perspectiva do conceito de antropofagia, numa assimilação crítica das ideias e modelos europeus, ao usar nosso instinto canibal para deglutir o que era estrangeiro e regurgitar algo genuinamente nacional.

Podemos perceber nos trabalhos contemporâneos que, nas referências pinçadas direta ou indiretamente da história, as citações são efetivadas por meio de uma seleção que opera no nível da afinidade de conteúdo, de significação e de similitude. Portanto, o discurso dos outros no discurso do eu (a citação) remete a algo fora do texto que contribui para a construção do sentido, para o diálogo entre diferentes sujeitos dentro do mesmo sujeito, da mesma consciência; característica que não se limita apenas à área literária, podendo se estender às referências de estruturas diversas - como imagens e sons – a fim de que o novo sentido criado promova no espectador a ativação do seu repertório cultural. “Passado, presente e futuro criam os possíveis sentidos da linguagem, onde as falas individuais se interagem e perdem sua privacidade para enriquecimento coletivo do sentido” (PLAZA, 1987).



Figura 86 - Lindsay Ribeiro, Morandi, 2009, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.

Em “Morandi” (fig.86) a mulher parece cansada, em uma atitude de tempo recuperado, seu corpo demonstra uma tentativa de recuperar algo menos caótico, menos mórbido, menos entediado, menos denso. Ele parece exausto e na sua simplicidade, ela leva a mão às costas, como quem não suporta mais sustentar esse vestido, tão grande e pesado, durante muito tempo. Seu olhar parece mirar por uma janela da qual provém a luz, que atinge e ilumina o desenho. De algum modo parece que esse desenho recupera esse tempo passado, do belo, da calma, como um lugar de silêncio, como se encontrasse com o universo pictórico de Giorgio Morandi.

A roupa, representada nesse desenho que a mulher veste, sob essa imagem espectral, é parte da obra de Morandi. A questão dialogada e intertextual, entre o trabalho de Morandi (fig. 87) e o meu trabalho (fig.86) se refere ao tempo, à temporalidade da vida que reflete na atemporalidade da natureza-morta. A natureza-morta já não está no espaço do quadro, mas “impressa” como estampa no vestido usado pela mulher de aparência espectral. Aqui também há uma relação entre a arte moderna e a arte contemporânea, as quais se apropriam de tempos e maneiras distantes, propagando o que há de mais sublime na arte de Morandi.

O que ressalta em Morandi (fig. 87) e dá uniformidade no trabalho é a sua paleta cinzenta, sua luz fria e seu clima metafísico, própria da atmosfera sublime e silenciosa contida nessa reprodução da obra de arte que faz as vezes do vestido da modelo, ele ocupa a maior parte de todo o papel. Nota-se aqui esse gênero, de fácil reconhecimento, a natureza-morta, marcada pela representação de seres inanimados e imóveis que parece se referir a uma realidade que está além das aparências.

A “natureza-morta” se relaciona mais com “coisas que ficaram paradas num instante”, eleito “como se fosse um sempre”, que boqueia e “anula a temporalidade” (CALABRESE, 1999).

Morandi pintava sempre as mesmas coisas,

[...] decerto não era por *amar* esses objetos, sim por precisar que o objeto, arquiconhecido não apresentasse problemas, não invocasse e concentrasse em seu próprio ser o interesse cognitivo que, pelo contrário, almejava seu ser-no-espço [...] Durante toda sua vida pinta as mesmas coisas: garrafas e recipientes vazios, poucas flores, poucas paisagens. São as paredes, o filtro da osmose; nelas, em torno delas, coagula-se e preenche-se, saturando-se de luz, o espaço que pertence à natureza e à consciência, e que não se apresenta como construção hipotética de uma espacialidade universal, e sim como espaço vivido, amalgamado ao tempo da existência. (ARGAN, 2002, p. 375 e 505).



Figura 87 - Giorgio Morandi, Natura Morta, óleo sobre tela, 1946, 33 x 52,5 cm.

Fonte: http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=28A6FC020875D49AD80E0FD9AF5DDDF80

A veia metafísica de Giorgio Morandi reside no modo como eles são representados, ou seja, no “ambiente” em que eles estão imersos, na luz, no véu e na formulação mágica da composição em que se vê “o vazio capaz de conter as formas sólidas” (ARGAN, 2002), no instante de suspensão temporal de seus

quadros.

A natureza-morta remete, portanto, ao passado, à tradição, ao legado das técnicas e, como já analisado anteriormente, o corpo (fig. 86), representado no desenho, por uma figura que a carrega agora como vestido, e é contemporâneo e atual, calvo, magro e frágil, quase sem forças para segurar esse peso.

Essa ideia de uma dimensão, para além da que temos consciência, se constrói na relação com as obras de Morandi, quando ela nos conduz ao pensamento de projeção espectral, a uma aparência, representação incorpórea ou fantasmagórica, que se aproxima desse meu desenho, quando vista nesse contraste, entre a pele totalmente pálida, alva e os contornos dos olhos enegrecidos, denotando experiências de sofrimento momentâneo.



Figura 88 - Lindsay Ribeiro, Warhol, 2010, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.

Em “Warhol” (fig. 88) vemos representada uma mulher de costas com o rosto voltado para a esquerda, como quem se vira para dizer algo ou se vira para evitar o contato visual com algo que está do lado oposto. Seus braços cruzados podem apresentar um sentido de uma atitude friamente negativa ou defensiva. A boca entreaberta causa a sensação de que ela pode vir a falar a qualquer momento e o fato de ser levemente inclinada para baixo, no canto da bochecha esquerda, dá um tom de desdém ou desprezo. Mas pelo quê? Pelo passado representado pela obra de Andy Warhol, “Marilyn” (fig.89). Pode ser que ela queira exatamente os cabelos dourados, a boca vermelha e a sensualidade da musa, americana, mas não tem força suficiente para assumir esse desejo, então se deixa levar pela ditadura da moda.

No entanto a própria Marilyn Monroe não tinha essa liberdade, ela expressava e tornava viva a artificialidade. O seu cabelo não era loiro, sua boca não era vermelha, seu sorriso era friamente calculado e nem mesmo o seu nome era esse. Norma Jeane Mortensen era uma mulher que vivia uma personagem e que morreu misteriosamente, mas suspeita-se que foi por overdose de medicamentos barbitúricos. Então o que faltava na glamorosa vida de Marilyn? O custo da fama acaba se tornando perverso e cruel.

Críticos e historiadores ligam a obra de Andy Warhol a temas como o mundo da moda, da celebridade, da cultura gay, da *Factory*⁸¹. Mas para, além disso, ele aponta o poder ambivalente da imagem. Pude comprovar isso na ocasião de uma exposição intitulada “Mr. America” em 2010, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Observando as cores das serigrafias da exposição, em contraste com alguns trabalhos de outros artistas analisados anteriormente, como por exemplo os de Giorgio Morandi, esses são vibrantes, brilhantes e intensos. As cores elétricas de suas serigrafias, propositadamente fora de registro, pulsam diante de nossos olhos revelando uma crítica implícita sobre como a sociedade de consumo traga qualquer tipo de “produto”, mesmo sendo imagens da morte.

⁸¹ Estúdio fundado por Andy Warhol em 1963, famoso por suas festas e frequentado por artistas e músicos.

Warhol decidiu fazê-las logo após a morte da atriz, ele “personificou a atriz ausente [...] elevando-a ao nível da Mona Lisa de Leonardo da Vinci” (HONNEF, 1992), quando a coloca sobre um fundo dourado de aura bizantina. O que nos faz pensar na inevitabilidade da morte como tema, que posteriormente ele a retratou com uma caveira em *silk*.



Figura 89 - Andy Warhol. Marilyn Monroe, 1967, serigrafia sobre papel, 91,4 x 91,4 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburg.

Fonte: catálogo da exposição Mr. America, Estação Pinacoteca, SP, 2010.

O tema também é recorrente em outros trabalhos como “Car Disasters” e “Electric Chair”, os quais Hal Foster vê focalizada a ideia de compulsão à repetição da experiência traumática, que estabelece uma arte do encobrimento/desvelamento de um real:

[...] repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma pura imagem, um significante desprendido). Antes, a repetição serve para *proteger* o real, compreendido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também *aponta* para o real, e nesse ponto o real rompe o anteparo proveniente da repetição. É a ruptura menos no mundo que no sujeito – entre a percepção e a

consciência de um sujeito tocado por uma imagem. (FOSTER, 2005 p.166).



Figura 90 - Andy Warhol. Marilyn Monroe, 1967, serigrafia sobre papel, 91,4 x 91,4 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburg.

Fonte: Catálogo da exposição Mr. América. Estação Pinacoteca, São Paulo, 2010.

Klaus Honnief (2004) afirma que Warhol “talvez tenha contribuído mais para o mito de Marilyn do que Hollywood” Ele é o artista pop “por excelência”, a personificação máxima do movimento. Fez da sua aparência uma *persona*⁸² a qual associou propositadamente ideias artísticas que aceitavam e promulgavam a natureza artificial da realidade, debilitando de vez as bases já enfraquecidas da arte como arte. Suas imagens rompem com o caráter único da imagem e confirma a superioridade da mesma diante de um evento trágico, pois mesmo diante da morte da musa americana Marilyn Monroe, o que prevalece são as repetidas, coloridas e contrastantes imagens serigrafadas de seu rosto.

Meus trabalhos fazem uso da intertextualidade em “Warhol” (fig.88) a fim de promover um diálogo com os trabalhos de Andy Warhol, estabelecendo

⁸² Na teoria de C.G. Jung, personalidade que o indivíduo apresenta aos outros como real, mas que, na verdade, é uma variante às vezes muito diferente da verdadeira.

algumas relações entre a sociedade consumista, com os mitos das celebridades como modelo de beleza, de personalidade e a fatalidade da morte.

Uma conexão pode ser estabelecida, antes desses trabalhos contemporâneos, com a intertextualidade já empregada por artistas como Picasso (fig. 91 e 92), por exemplo, que para ler e dialogar com a obra de Diego Velázquez “fez nada menos que 58 quadros, sendo 14 deles, versões da infanta Margarita” (NASCIMENTO, 2006). Sabe-se que a intrigante tela de Velázquez é atrativa por seu caráter enigmático, da composição que relaciona o espaço pictórico com o espaço real. O pintor ainda se coloca no quadro mostrando a importância do fazer artístico. Picasso compôs exaustivamente variações de interpretação desta obra, trocando as figuras no espaço da tela, ora no espaço pictórico, ora no espaço do observador, refletindo-as no espelho. Ele se relacionou com Velázquez pelo seu interesse na visão multifacetada do espaço representado na dimensão bidimensional e pela redução da paleta de cores em tons de preto (MENDES, 2009).



Figura 91 - Diego Velázquez, As Meninas, 1656, óleo sobre tela, 310 x 276 cm. Museu do Prado, Madrid.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/As Meninas_%28Vel%C3%A1zquez%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_%28Vel%C3%A1zquez%29)



Figura 92 - Pablo Picasso, Las Meninas, after Velázquez, 1957, óleo sobre tela, 194 x 260 cm. Museu Picasso, Barcelona.

Fonte: Walther, 1986.



Figura 93 - Lindsay Ribeiro, Lichtenstein, 2010, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.

Em “Lichtenstein” (fig.93) é possível perceber claramente uma relação entre as emoções que despontam tanto no rosto da mulher que “veste” quanto na mulher que é “vestida”. A mulher é representada flagrada em um momento de seu caminhar, percebe-se uma dificuldade em dar o próximo passo e sua fisiologia é apresentada de cabeça baixa e olhos voltados para o chão. Sua tristeza é evidente no olhar longínquo, prestes a romper em um choro, que é evidenciado em um pedaço de tecido, enrolado ao corpo, quase como o faz quem acaba de sair do banho, que cobre sutilmente a magreza, já sem forças, de seus ossos provavelmente quebradiços. Esse pedaço de tecido torna-se a representação da palavra “hopeless” (desesperança), o desânimo diante daquilo que está perdido, que é incorrigível, sem remédio, sem solução.

A imagem do vestido mostra uma mulher com os olhos lacrimejados e podemos ver uma lágrima que sai do olho esquerdo. Klaus Honnef (2004) assegura que Lichtenstein evoca “sentimentos efusivos tais como medo, pavor, amor e ódio, sem cair no sentimentalismo enjoativo”.

Parte da pintura de Lichtenstein se “debruça” sobre a barriga da modelo do desenho e sobre seus seios e chora, frente a uma provável impossibilidade de continuar suportando uma situação, seu estado é desencorajador, desanimador e desiludido; algo impede sua tranquilidade e ela está descrente, sem esperanças (hopeless).

O diálogo entre trabalhos na história da arte se produz de várias maneiras, as particularidades da intertextualidade se dão quando podemos perceber que há uma relação dialógica que cria uma condição de ligação entre as questões das obras, seja esta ligação de maior ou menor contraste. Em “Lichtenstein” (fig.93) a intertextualidade se dá através da incorporação de uma parte do trabalho original de Roy Lichtenstein.

A intertextualidade feita a partir da obra de Lichtenstein (fig. 94) em “Lichtenstein” (fig.93) se dá no plano do contexto através da sintaxe, quando me utilizo da palavra “hopeless” e do choro desiludido da mulher representada para adaptar essa imagem como um vestido que é usado por outra mulher, que

também se apresenta sem esperanças. O trabalho então mostra um diálogo do feminino, uma relação entre a mulher intertextualizada, que usa o vestido e a mulher do trabalho de Lichtenstein.



Figura 94 - Roy Lichtenstein, Hopeless, 1963, óleo sobre tela, 111,8 x 111,8 cm.

Fonte: <http://www.wikipaintings.org/en/roy-lichtenstein/hopeless-1963>



Figura 95 - Tony Abruzzo, Secret Hearts, revista em quadrinho, 1962.

Fonte: MORLEY, 2003

O artista Yasumasa Morimura também promove a intertextualidade em “Handshaped Earring da série 'An Inner Dialogue with Frida Kahlo' (“Um diálogo interno com Frida Kahlo”), de 2001 (fig.96), quando incorpora, não apenas uma parte do quadro de Frida Kahlo “Autoretrato, dedicado ao Dr. Eloesser” (fig. 97), mas todo ele. Ele o reproduz detalhadamente, se colocando no lugar de Frida quando reinterpreta⁸³ o autorretrato de Frida Kahlo, com flores marcadamente

⁸³ É Yasumasa Morimura, o próprio artista travestido de Frida.

japonesas no cabelo, dialogando com a sua cultura e lhe confere uma crítica tácita ao pintar o xale, que cobre os ombros de sua “Frida”, com a famosa marca Louis Vuitton. Ironiza então o artista quando insere essa “marca”, pois Frida, de filosofia comunista, não se importava com a própria aparência, se importava sim em carregar a própria cultura, pois vestia os trajes típicos mexicanos, já o xale da Louis Vuitton é um objeto de luxo que faz parte do universo da moda. Yasumasa, “travestido” de Frida Kahlo, se apropria também de seu sofrimento, abrindo espaço para uma possível metáfora de gênero e sexualidade.



Figura 96 - Yasumasa Morimura, *Handshaped Earring* da série *An Inner Dialogue with Frida Kahlo*, 2001, fotografia, 160 x 120 cm.

Fonte: <http://www.morimura-ya.com/category/gallery/west/>



Figura 97 - Frida Kahlo, Autorretrato, dedicado ao Dr. Eloesser, 1940, óleo sobre fibra dura 59,5 x 40 cm.

Fonte: Kettenmann, 2003.

Voltando à obra “Hopelees”, podemos constatar que as cores que compõe “Lichtenstein” parte dessa obra, substituindo o vestido, são bastante saturadas, tendo como contraste o amarelo do cabelo. O preto é usado como contorno e o acabamento tem a aparência de uma impressão comercial, dando à obra a aparência tão característica das famosas “tirinhas” de quadrinhos, pela qual Lichtenstein ficou conhecido. Seus trabalhos recorrem às apropriações com as quais intertextualiza imagens que foram originalmente desenhadas por quadrinistas como Jack Kirby e DC Comics artists, Russ Heath, Tony Abruzzo (fig.98), Irv Novick e Jerry Grandenetti. Lichtenstein deslocava do contexto dos quadrinhos essas imagens originais, isolando, ampliando, retrabalhando a cor e a escala e, conseqüentemente, o seu conceito.



Figura 98 - Tony Abruzzo. *Run for Love*, *Secret Hearts*, D.C. Comics, 1962, revista em quadrinho.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Drowning_Girl_source.jpg



Figura 99 - Roy Lichtenstein, *Drowning Girl*, 1963, óleo s/ tela, 171.6 x 169.5 cm

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Drowning_Girl

Nos casos anteriores, referentes às obras de Cindy Sherman, Sherrie Levine e Richard Prince, em que suas referências são explícitas ou citadas nos títulos dos trabalhos, o que por si só já remetem ao levantamento consciente da discussão de autoria, apropriação e citação. Lichtenstein, ao contrário, nunca fez referências ou mencionou os artistas dos quais se apropriou, porém a maneira como reproduz manualmente a aparência de uma impressão mecânica já é uma imagem derivada da imagem original, pois os quadrinhos se aparentam a uma imagem gerada por impressão gráfica, mas são feitas à mão com técnica tradicional de pintura a óleo, carregando também, aspectos modificados de um contexto diferente a ela.



Figura 100 - Lindsay Ribeiro, Koons, 2010, aquarela, nanquim e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm.

Em “Koons” (fig.100) vemos uma mulher esguia e extremamente estirada, que estica o pescoço inclinando a cabeça para a direita, mantendo a pequena boca serrada e os olhos para frente. Sua fisionomia parece ser de fadiga, reflete fraqueza. Seus braços são delgados, o esquerdo é dobrado levando a mão, repousadamente, sobre o ombro direito e a mão direita está apoiada sobre os quadris. Essa diagonal, composta pelo braço, desestabiliza a forma da composição triangular, que nos dá uma sensação de estabilidade e equilíbrio da imagem, se observado a base do corpo em direção à cabeça.

Em diagonal o braço esquerdo cruza o vestido que carrega uma parte da imagem de uma obra intitulada “Lips” (“Lábios”, fig. 101), do artista Jeff Koons.

Essa operação intertextual, do meu trabalho “Koons” (fig.100) com a obra de Koons “Lips”, mostrada no vestido da modelo do meu desenho une questões do *Kitsch* e dos valores da cultura de massa. Meu trabalho carrega também estes conceitos quando discuto a influência que tem os meios de comunicação de massa no sistema da moda.

Este trabalho original tem uma carga sensual, uma pintura de 300 x 400 cm, feita de camadas de paisagens, líquidos girando em espirais, cílios, lábios, tranças e alimentos, que formam uma superfície sedutora, onde impera a execução impecável. Apesar dessa propensão para os prazeres voluptuosos da pintura que compõe o vestido, a modelo, representada no desenho, é demasiadamente magra, esguia, calva e nada tem de atraente ou sedutor. O desenho pode parecer à primeira vista encantador, que é o sentido dado pela obra que compõe o traje, porém um olhar mais concentrado e meticuloso permite identificar essa incompatibilidade e divergência no diálogo entre as partes e que se dá também entre o tratamento do corpo quase invisível e as cores estonteantes da sequência de elementos dispostos no vestido.

Esses elementos são dispostos por Jeff Koons para revelar a obsessão da sociedade americana com a cultura popular. Ele é conhecido por transformar objetos do cotidiano e fantasias em obras de arte (RIEMSCHEIDER, 1999) e por jogar com os conceitos de aparência e realidade, superfície e profundidade, arte e

mercadoria (RIEMSCHNEIDER, 1999), originalidade e autoria. Com uma equipe de aproximadamente 200 pessoas, Koons organiza, de forma metódica, a estrutura dos procedimentos a serem executados pelos seus assistentes que pintam, esculpem, produzem e divulgam seus trabalhos.



Figura 101 - Jeff Koons, Lips, 2000, óleo sobre tela. 259,1 x 350,5 cm.

Fonte: <http://www.jeffkoons.com>.

Um pensamento comum entre os trabalhos de “Warhol” (fig. 88), “Lichtenstein” (fig. 93) e “Koons” (fig. 100) é o constante contraste entre o corpo em processo de desaparecimento, delével e a imagem fixa, colorida e vibrante que envolve esses corpos. Os trabalhos desses artistas ao mesmo tempo em que geram uma nova perspectiva em relação ao conceito de arte, utilizando como

matriz imagens produzidas em escala industrial, usando e edificando o que era desprezado em termos de cultura, eles também incluem técnicas e estilos modernistas (HONNEF, 2004).

Sabe-se ainda que as investidas de contestação acabam sendo absorvidas pelo mercado e devolvidas à sociedade em forma de moda. Seus trabalhos lidam com o simulacro. Warhol⁸⁴ incorporou uma peruca prateada como parte de sua identidade, se travestiu como uma *drag queen*, como outrora fizera Marcel Duchamp em *Rrose Sélavy*. As “tirinhas” de quadrinhos de Roy Lichtenstein são pinturas a óleo, os balões infláveis de Jeff Koons são feitos de aço inoxidável. As aparências dos objetos de arte desses artistas contam a história da aproximação cada vez maior entre arte e vida.

Delével se refere ao corpo em processo de desaparecimento e sugere eliminação, apagamento, desmaterialização, vazio, o corpo que não pesa. Da imagem, o corpo torna-se contorno, que talvez estabeleça uma relação com o esvaziamento, uma vez que seu desejo satisfeito faz com que se deseje mais, mesmo, que para satisfazê-lo, signifique morrer de fome, desaparecer, obtendo assim, o corpo ideal, cadavérico.

Isso me leva a pensar que, apesar da impossibilidade de evitarmos a morte, já é possível prolongarmos a vida por meio da arte. É através da arte que podemos ver a propagação da obra do artista e a cultura se difundindo de geração em geração.

Na elaboração dos desenhos, contidos nesse subcapítulo, fiz inicialmente, uma projeção através de *datashow* ou retroprojetor sobre papel *vergé* e *Canson montval* – procedimento característico da prática hiper-realista que buscava efeitos⁸⁵, texturas e gradientes para que a pintura se parecesse cada vez

⁸⁴ Anne Cauquelin considerou Warhol, ao lado de Duchamp, como emblemas da arte contemporânea e Arthur Danto apontou as caixas de Brillo como a obra de início da era da arte contemporânea.

⁸⁵ Obtidos através do aerógrafo juntamente com recursos de perspectiva e ilusão de ótica do *trompe-l'oeil*. Alguns teóricos afirmam que durante o período barroco, mais especificamente nas pinturas de gênero - caracterizadas pela riqueza de detalhes, precisão e apuro técnico - já existia o uso da câmara lúcida e da câmara escura. O artista David Hockney investigou essas características a fundo no seu livro “O conhecimento secreto, redescobrimos técnicas perdidas dos Grandes Mestres”, editado no Brasil pela Cosac & Naify, em 2001.

mais com a realidade, dando a sensação de alta proximidade com o real – e usei aquela imagem final editada, como referência para ampliação do desenho, onde delimitei as linhas principais de contorno, sombra e luz.

Com aguada, para delimitar as áreas onde será representado o corpo e, para conseguir o resultado aveludado de pele, fui acrescentando várias camadas de tinta fluida e transparente, alcançando o tom desejado. O mesmo procedimento foi usado para a feitura das áreas mais escuras, como narinas e bocas. Porém nos olhos, quando usei mais nanquim e guache, foram exigidas mais camadas, conseguindo esse tom de preto esfumado, sem margens muito definidas ao redor dos olhos.

Somente depois me concentrei nas partes de reprodução das imagens, que formam a vestimenta e que se referem às obras da história da arte. A maneira de trabalhar essas partes foi diferente do restante do desenho, e se concentrou em se aproximar, ao máximo, do trabalho do qual a originou, apresentando acuidade manual e técnica, voltadas para o realismo. Utilizei apenas uma técnica mista, com guache, aquarela e ecoline, as quais tentei reproduzir semelhante efeito com outra técnica, a do trabalho de referência (como a tinta óleo das obras de Magritte ou as serigrafias de Warhol). Faço uso dessa técnica, como busca e pesquisa, da fatura e da sintaxe; para produzir essas partes herdeiras, das obras dos artistas, às quais tenho interesse e admiração.

4.4. ENCARNADOS

Os desenhos dessa série foram reunidos neste subcapítulo por se aproximarem visualmente, ou seja, nas similaridades e procedimentos plásticos que possuem. Também pela relação intertextual que essas mulheres se impregnaram, apresentando-se nuas, com tatuagens-desenho, cobertas com camada de desenhos semitransparente, de partes de pinturas retiradas da história da arte.

Realizados em 2010 e feitos com técnica simples, lápis grafite e grafite em pó sobre papel, os desenhos acabam por adquirir uma uniformidade, pois suas poses são semelhantes; paradas, braços caídos junto ao corpo, olhando para frente em posição estática e equilibrada. Nessa série não há fortes contrastes entre o corpo e o trabalho de referência, eles se encontram amalgamados, ambos compartilham a mesma pele. Nesses desenhos os cabelos são ralos como se estivessem voltando a crescer, como se as figuras estivessem convalescentes, em processo de recuperação gradativa das forças e da saúde. À medida em que as obras de arte impregnam o corpo das figuras e se tornam encarnadas nele, como uma tatuagem que se faz penetrar profundamente e cicatrizar de maneira indelével, essas mulheres “readquirem progressivamente sua saúde”.

Assim, como continuidade das representações das modelos do capítulo corpo delével, essas, que aqui se apresentam, tomaram posse dos desenhos que se encarnaram em seus corpos. A magreza caquética e fantasmagórica parece começar a ceder lugar a outra relação com a história da arte, mais intrínseca e profunda, que também pode ser entendida como uma relação de cumplicidade.

Um corpo que sugere camadas de tinta, de pele, de músculos, de ossos, de vasos sanguíneos, de gordura; camadas sendo “descascadas” uma após a outra para emergir a essência, algo que aconteceu em sua vida e acabou por moldar sua personalidade.

As referências que utilizo nos desenhos, que mostro nesse capítulo, são de Frida Kahlo, Andy Warhol, Toulouse-Lautrec e Gustav Klimt. Os três

primeiros lidaram com muitos infortúnios em suas vidas: Frida Kahlo sofreu um acidente em um bonde, que perfurou seu corpo, deixando-a permanentemente com dores inimagináveis; já Andy Warhol sofreu, aos oito anos, uma doença neurológica que deixou manchas e marcas de pigmentação na sua pele, tornou-se também hipocondríaco e anos mais tarde acabou levando três tiros⁸⁶ e Toulouse-Lautrec nasceu com uma doença que paralisou seu crescimento em 1,52 m, além de sofrer várias fraturas em seus frágeis ossos, durante a vida (ARNOLD,1991).

Já Gustav Klimt no começo de sua carreira celebra a vida e a morte simultaneamente, suas pinturas são um tributo à sensibilidade e percepção, daquilo que pulsa dentro de cada um de nós. Ele cria trabalhos como “Esperança I”, de 1903, em que a exuberante grávida é circundada ao fundo pela caveira; ou em “A árvore da vida”, de 1905-09, quando exibiu um suntuoso pássaro preto pousado nos galhos de uma árvore. Em 1918 ele sofre um acidente vascular cerebral e tem o lado direito do corpo paralisado, que posteriormente lhe causava alucinações.

⁸⁶ Em 1968 Valerie Solanas, fundadora e único membro da *Society for Cutting Up Men* (Sociedade para eliminar os homens) invade seu estúdio e o fere com três tiros. Warhol se recupera após se submeter a uma cirurgia que durou cinco horas.

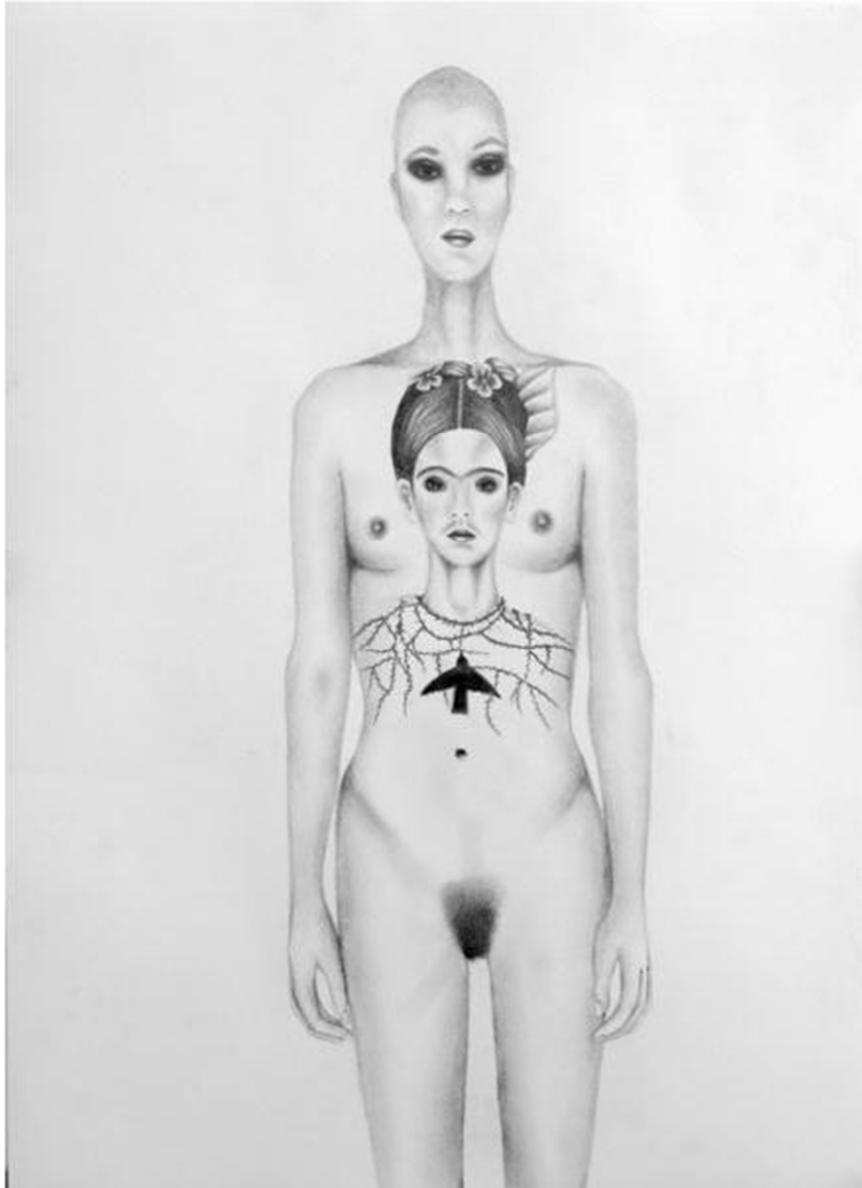


Figura 102 - Lindsay Ribeiro, Frida, 2010, grafite sobre papel, 45 x 60 cm.



Figura 103 - Lindsay Ribeiro, Colar, 2010, grafite sobre papel, 45 x 60 cm.

Em “Frida” e “Colar” (fig. 102 e 103) a maior referência é à dor. Os espinhos duros e pontiagudos parecem fisgar e pinicar, rasgando a pele em

pedacinhos. O espinho é símbolo do sofrimento, da agonia, principalmente em uma cultura cristã, onde fica impossível, não associar a coroa de espinhos cravada na cabeça de Jesus. As partes usadas como intertexto em ambos os desenhos se encontram no meio do peito, sobre o osso que acoberta e protege o coração, localizado bem no chakra responsável pela imunização, equilíbrio e intercâmbio das emoções. Está intimamente relacionado com a glândula tímica, delével e totalmente ativa durante a infância e que involui com o passar da idade, então, dá-se a impressão que esses desenhos são ín(timo)s, pois guardam sensações, pressentimentos e marcas deixadas pelas experiências vividas, dolorosamente representadas pelos espinhos. A nudez cria a sensação de voyeurismo, de exposição de partes íntimas e conseqüentemente, sentimentos íntimos, o que conecta também com a personalidade passional e sensível da experiência afetiva de Frida Kahlo.

A relação intertextual em “Frida” (fig.102) acontece pela captação de parte da obra “Autorretrato com colar de espinhos” (fig.104). de Frida Kahlo, concentrando mais no retrato da artista, subtraindo as folhagens e os animais do trabalho original. A imagem intertextualizada, impregnada entre os seios da mulher no meu desenho se torna mais explícita, deixando transparecer a pele na qual está indelevelmente aderida. A presença simultânea dos dois trabalhos, o “Autorretrato com colar de espinhos” e “Frida”, demonstra maior coesão efetiva do discurso, como citação e diálogo entre as duas partes intertextualizadas. Em “Colar” (fig.103) a parte intertextualizada emprega somente dois elementos comuns da pintura “Autorretrato com colar de espinhos” (fig.104) de Frida Kahlo, o colar de espinhos e o pingente de colibri preto que o inclui. Apesar de conter uma única parte como citação, o desenho consegue manter a coesão intertextual, pois estes elementos revelam pistas sobre sua interpretação: uma flagelação por espinhos que esporeia sua pele, dialogando com a questão dos sacrifícios auto impostos pelas mulheres anoréxicas em meus trabalhos.

Como uma insígnia, esses dois desenhos, “Frida” (fig. 102) e “Colar”

(fig.103) trazem o trabalho de Frida Kahlo “tatuado” no meio do peito, lugar onde significativamente se guardam os sentimentos e as emoções, dialogando diretamente com a personalidade vibrante da artista referenciada.

Outro diálogo que estabeleço, entre meus desenhos e o trabalho de Frida, é mais implícito, porém não posso deixar de mencioná-lo, pois se trata de um elemento essencial: os cabelos. Em um trabalho intitulado “Autorretrato com cabelo cortado” (fig.105) de 1940, Frida se retrata sentada em uma cadeira de madeira, localizada, possivelmente, numa sala vazia, vestida de terno masculino, um fato singular, já que sempre se retratava com trajes mexicanos, tipicamente femininos. Ela acabara de cortar seus cabelos, que se encontram espalhados pelo chão e repousa as mãos sobre as coxas, uma delas ainda segura a tesoura. Acima, na borda superior do quadro, vemos um trecho extraído de uma partitura e uma frase que se encontra acima, onde lê-se: “Mira que si te quise, fué por el pelo, ahora que estás pelona, ya no te quiero” que pode ser traduzido como “Olha, se te amei, foi pelo cabelo, agora que você está careca, já não te amo mais”.

Com essa frase volto à discussão da aparência sobre a questão da importância, inerente à maneira como nos apresentamos ao olhar do outro e como isso afeta as crenças e as dúvidas que temos sobre nós mesmos. Temos a necessidade de significar algo para outra pessoa, de nos sentirmos importante e a incerteza do sentimento do outro nos tornam vulneráveis e deprimidos.

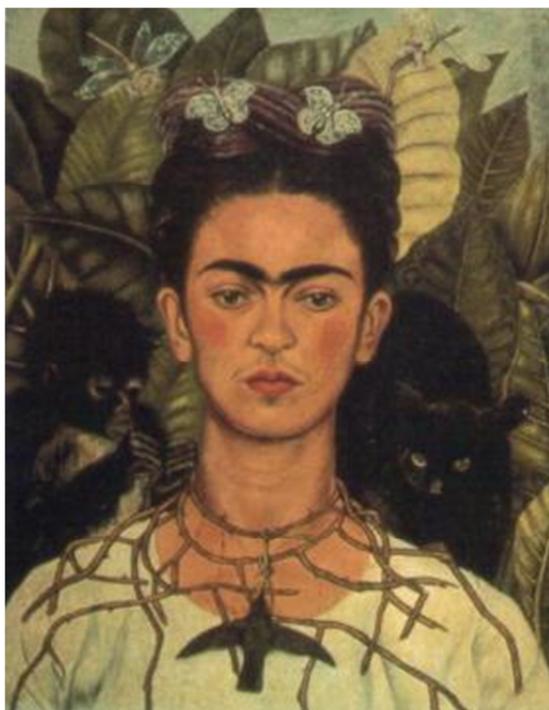


Figura 104 - Frida Kahlo. Autorretrato com colar de espinhos, 1940, óleo sobre tela, 63,5 x 49,5 cm.

Fonte: Kettenmann, 2003.

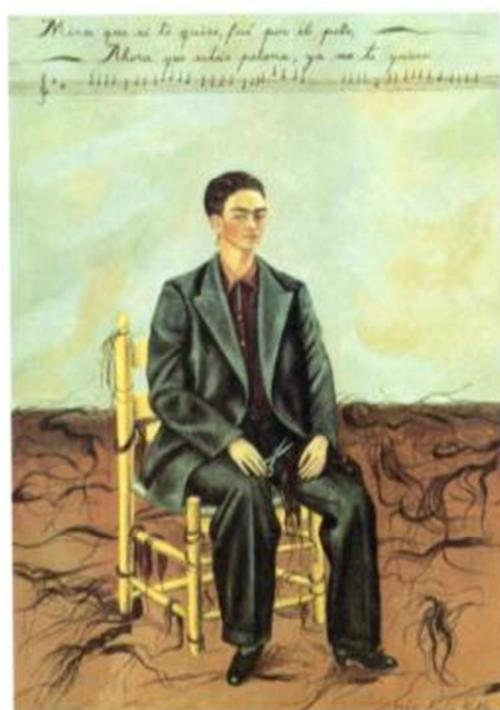


Figura 105 - Frida Kahlo. Autorretrato com cabelo cortado, 1940, óleo s/ tela, 40 x 27,9 cm. MoMA, Nova York.

Fonte: Kettenmann, 2003.

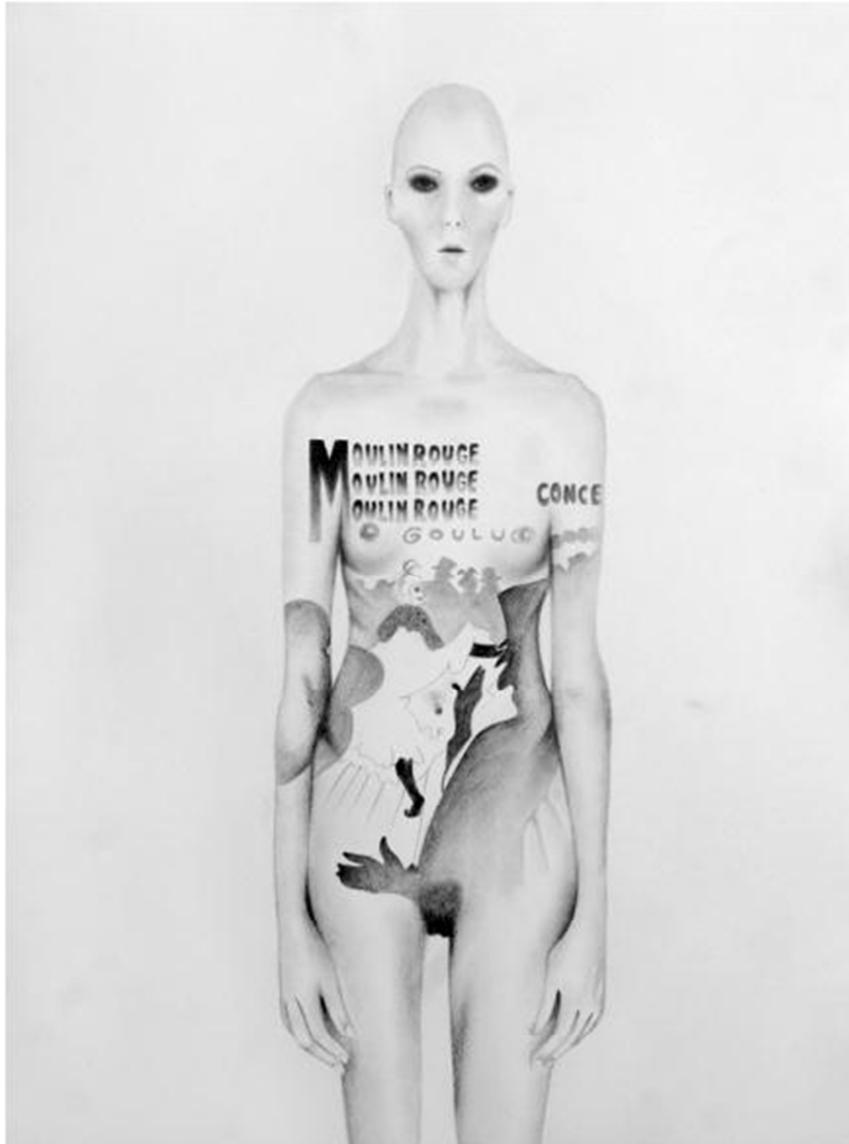


Figura 106 - Lindsay Ribeiro, Toulouse-Lautrec, 2010, grafite sobre papel, 45 x 60 cm.

Em “Toulouse-Lautrec” (fig. 106) vemos um corpo ligeiramente magro, mas não ao ponto de ter uma aparência doentia ou desfigurada, sua pose encara o espectador de frente e parece ter orgulho em mostrar o grau de envolvimento relacional com a imagem incrustada em sua pele. Me remete aos sobreviventes de algum acidente ou doença considerados fatais.

A parte intertextual em “Toulouse-Lautrec” (fig.106) envolve grande parte da obra “Moulin Rouge: La Goule” de Toulouse-Lautrec (fig.107). A supressão da saturação das cores do trabalho original aproxima visualmente os dois trabalhos, causando a sensação de que o trabalho intertextualizado é parte integrante do meu desenho. Como uma tatuagem que ocupa a maior parte do corpo da mulher desenhada nua. O diálogo proporcionado aqui se dá em um clima de cumplicidade, pois o corpo do desenho é praticamente tomado pela obra de Lautrec, fazendo referência a um cabaré onde mulheres nuas se apresentavam em shows burlescos, o *Moulin Rouge*.

Praticamente todo o corpo representado no desenho é tomado pela imagem de um dos mais conhecidos cartazes feitos para ruas de Paris e que tinha influência das gravuras japonesas. Toulouse-Lautrec foi um apaixonado, viveu intensamente e lidou de maneira singular com sua deficiência, decidiu viver a volúpia dos cabarés parisienses, alimentando sua memória visual e seguindo na direção contrária da “arrogante e petulante sociedade de *Montmartre*” (ARNOLD, 1991).

Ele, a quem a sua deformidade física destinava um escasso e duvidoso êxito junto a mulheres, olhava numa perspectiva de marginal para o mundo dos homens saudáveis que se divertiam, gozavam a juventude ou o dinheiro, punham a vida em jogo e lutavam por “carne fresca” para consumir. Por esta razão, Lautrec frequentava também os estabelecimentos de Montmartre, porque queria distrair-se ou atordoar-se, porque cada vez menos conseguia ou queria estar sozinho, para não se sentir demasiadamente confrontado com sua situação extrema. (ARNOLD, 1991, p.50).

Um artista que, por sua imperfeição física, criou alternativas de se aproximar de mulheres e observá-las de perto, de se relacionar com elas intimamente, de obter a confiança delas para desenhá-las, pintá-las em uma magnífica combinação de cores complementares, brilhantes e perfeitas. Aqui o trabalho de Lautrec cobre o corpo desde o colo, seguindo pelo braço e chegando até à virilha, em uma cumplicidade amalgamada de segredos e confidências, sob códigos de uma tatuagem indecifrável. Marcas indeléveis de conteúdos da consciência, estados e processos das experiências subjetivas, carregadas no corpo, “escarificadas” para sempre.

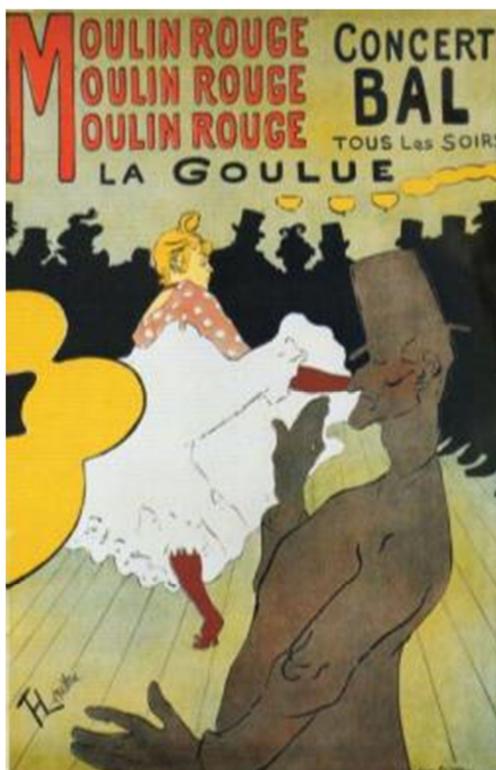


Figura 107 - Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge: La Goule*, 1891, litografia a cores, 191 x 117 cm.

Fonte: ARNOLD, 1991.

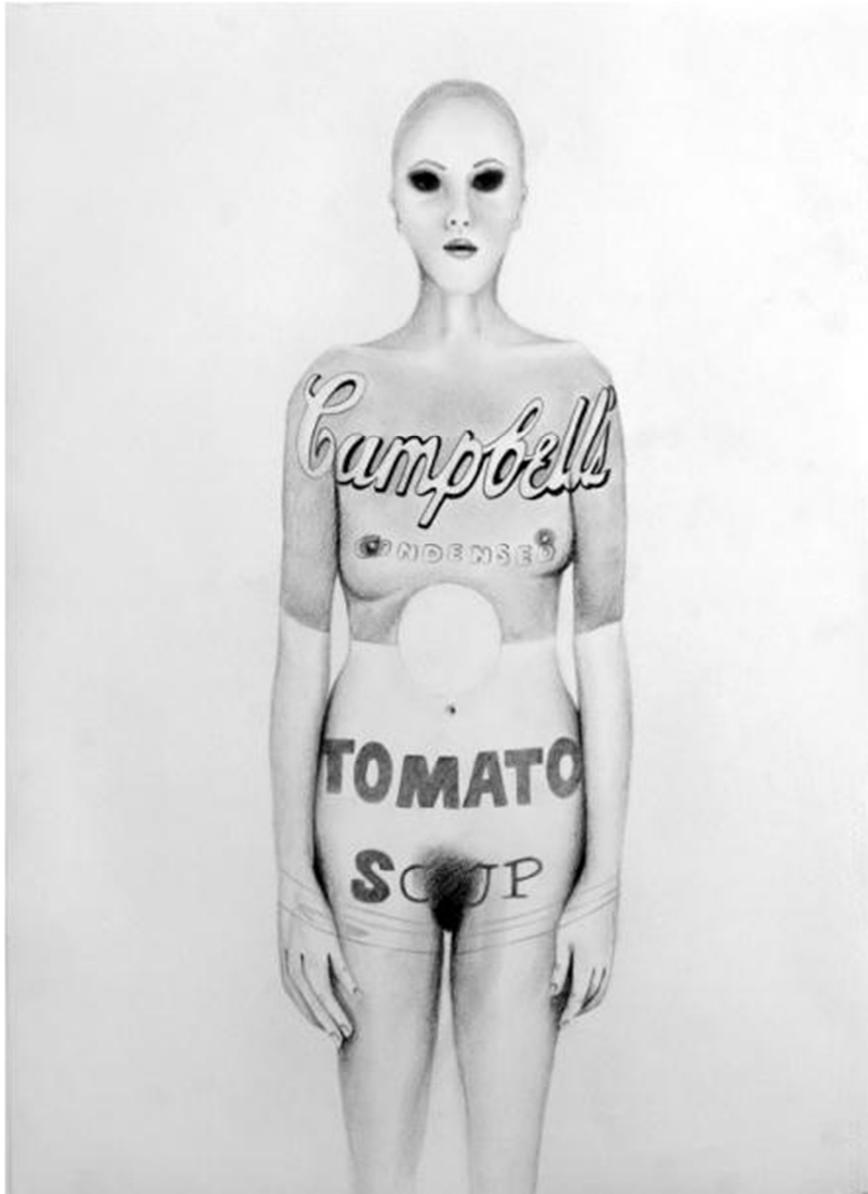


Figura 108 - Lindsay Ribeiro, *Soup*, 2010, grafite sobre papel, 45 x 60 cm.



Figura 109 - Lindsay Ribeiro, Marilyn, 2010, grafite sobre papel, 45 x 60 cm.

Com este trabalho Warhol mudou o conceito de arte da época, questionando a natureza da arte e redefinindo o papel do artista e é por isso que Anne Cauquelin (2005) o escolheu como “embreante”, figura encarregada do movimento de ruptura e anunciante de uma nova realidade. Warhol fez também repetições de acidentes de carros, cadeiras elétricas, notas de 1 (um) dólar, garrafas de Coca-Cola e declarou: “todos nós bebemos Coca-Cola e nenhuma soma de dinheiro do mundo dará ao presidente dos EUA uma garrafa melhor do que aquela que o vagabundo da esquina bebe” (ARCHER, 2001). Argan reflete que essas repetições

[...] são imagens divulgadas pela imprensa diária: a mesma imagem é vista várias vezes, estampada em pequena ou grande escala, em negro ou em cores, no jornal que se folheia de manhã, tomando café, que o vizinho lê no ônibus, que está pendurado na banca de jornal etc. Acabamos por reconhecê-la sem observá-la. Como o estribilho de uma canção: de tanto ouvi-lo, decoramos o refrão e ficamos a repeti-lo mentalmente, mesmo sem querer, mesmo que dê raiva, mesmo que no final se reduza a um sombra ou outra mancha que apenas o tedioso hábito permite-nos reconhecer. (ARGAN, 2002, p. 647).

O papel das infinitas reiterações é visto por Hal Foster tanto como uma drenagem do significado, quanto uma defesa contra o afeto e os conecta com o sentido de repetição traumática de Freud e de repetição do reprimido de Lacan, uma “fixação obsessiva no objeto da melancolia” (FOSTER, 2005). Para ele as declarações de Warhol como “Quero ser uma máquina” e “quando se vê uma imagem medonha repetidamente, ela não tem realmente um efeito”, o coloca

como sujeito indiferente ou em estado de choque. O que Warhol faz é uma “performance oximoro”⁸⁹ como parte da persona “Warholiana”. Essas imagens

[...] podem ser lidas como a predominância da compulsão a repetir, colocada em jogo por uma sociedade de produção e consumo seriais [...] a fascinação em Warhol é que nunca se tem certeza sobre esse sujeito por detrás: há alguém em casa, dentro do autômato? (ibid. p.165).

Explorando a mídia para transformar a si mesmo, Warhol tornou-se sua própria marca, adotando uma maneira enigmática em um visual de peruca loura platinada e óculos, que atraiu seguidores tão excêntricos quanto ele e conduziu seu trabalho a ser amplamente reproduzido, o que o tornou incrivelmente famoso e dotou de poder extraordinário os artistas posteriores, liberando-os para fazerem o mesmo.

Em “Soup” e “Marilyn” (fig. 108 e 109) os corpos não estão mais debilitados. São desenhos que parecem emanar coragem, é o que as pessoas afirmam quando veem uma pessoa muito tatuada ou com a aparência que difere do comum. “Soup” (fig.108) faz da intertextualidade uma relação de entrega, empregando por inteiro a obra original de Andy Warhol, tomando-a desde o pescoço até às coxas da figura desenhada e se relaciona com a pose da mesma que estática, com os braços soltos ao lado do corpo, remete às mesmas latas de sopa expostas nas prateleiras dos supermercados, gerando uma crítica sobre o corpo padronizado. Em “Marilyn” também me utilizei por inteiro da obra “Marilyn Monroe” (fig.98 e 90) de Warhol, que foi feita logo após a morte da atriz. Propus, através dessa relação intertextual, uma relação com a temporalidade da vida. Em “Marilyn” (fig.109) a imagem já saturada de Marilyn Monroe penetra no corpo

⁸⁹ Figura em que se combinam palavras de sentido oposto que parecem excluir-se mutuamente, mas que, no contexto, reforçam a expressão.

magro e dialoga com o rosto da mulher “tatuada”, em ambos, os olhares são opacos e sombrios.

Pode ser, que por um sentimento de pertencimento, carência ou de conexão, o sentido desses desenhos, representados pelas tatuagens junto aos corpos, sirvam como afirmação da identidade, que explicita suas crenças, seus valores e suas motivações para marcar o corpo. Antes feitas por aqueles que foram colocados à margem da sociedade dominante, as tatuagens eram uma tradução das características da subcultura. Hoje ela faz parte também do cotidiano das pessoas de classe alta ou baixa, sendo considerada “arte” entre os que se submetem. Essas mulheres dos desenhos estão representadas nuas, mostrando suas imperfeições, como a assimetria dos seios ou dos olhos (fig.109) sem qualquer sinal de sensualidade, o que denota o desprendimento da roupa. Na nudez, a carne exposta é uma entrega, um meio pelo qual se busca alguma conexão maior, é preciso enxergar além do que se vê, além do corpo, são impressões, sentimentos, conceitos.



Figura 111 - Lindsay Ribeiro, *Kiss*, 2010, grafite sobre papel, 45 x 60 cm.

Em “Kiss” (fig.111) vemos uma mulher quase totalmente recuperada, com uma aparência mais saudável, não tão magra e com os cabelos crescidos, carregando a marca do beijo e da conciliação em seu corpo. Este desenho pode apontar para algum tipo de redenção, é o último desenho dessa série e representa uma mulher “comum” pela sua aparência, um corpo não tão magro, os braços já aparentam um pouco mais de força, mas seus olhos seguem mirando para a direita e para baixo, uma fisiologia que parece ainda desgostosa, talvez por isso a imagem ainda carregue a pele pálida, o olhar lânguido e maquiado, totalmente preto. Isso, porque no fundo talvez ela queira voltar a ser doente, a ser magra ou então, precise chegar ao fundo de seu reservatório, para que haja melhora.

Para isso significa passar bem perto da morte. E ao final essas mulheres dos desenhos poderão acabar por representar uma aparência que os outros querem que ela tenha, influenciadas pelo sistema da moda, e, assim, o ciclo se reinicia.

A relação intertextual em “Kiss” (fig.111) é mais sutil, apesar de ainda ocupar uma boa parte do corpo da mulher desenhada. Aqui essa execução é de oposição. Enquanto a imagem apropriada, é parte da obra “O Beijo” de Gustav Klimt⁹⁰, mostrando um casal abraçado, a fisionomia da mulher “tatuada” com tal imagem é, ao mesmo tempo, apática e altiva, porém seus braços, na exposição da sua nudez, se encontram em pose de fechamento desse corpo nu, sugerindo sinal de melindre ou vergonha.

⁹⁰ Abordada anteriormente neste capítulo.

5. TOMO DOIS LAXANTES E VOU PARA *WONDERLAND*

Nesse capítulo abordo a série “Tomo dois laxantes e vou para *Wonderland*”, composta pelos três trabalhos abaixo, confeccionados em aquarela, guache e nanquim, em escala ainda maior que os anteriores.



Figura 112 - Lindsay Ribeiro, desenhos da série “Tomo dois laxantes e vou para *Wonderland*”, 2011, aquarela, guache e nanquim sobre papel, 75 x 150 cm.

Nessa série a intertextualidade, já não mais presente, pode caracterizar uma emancipação dessas mulheres em se agarrarem à imagem conhecida, estabelecida e instituída como forma genuína de arte. Abre-se então, espaço para que o fundo, limitado apenas pelas bordas do papel, se aproxime mais da mulher ali representada.

Podemos pensar na mulher dos dias atuais como parte de um ininterrupto processo histórico de representações corporais, calcadas em modelos e padrões de determinada época. O corpo foi objeto de estudo desde a Grécia antiga, onde o homem era a medida de todas as coisas, passando então pela Idade Média, em que o corpo era a prisão da alma e concentrava os pecados da carne e pelo Renascimento, onde voltou a servir de base para a representação e exaltação do belo, tendo as formas femininas como o tema predominante nas artes. Na sociedade moderna o corpo feminino causou escândalo ao ser representado por artistas como Jean-Auguste Dominique Ingres e Édouard Manet. As lutas feministas e movimentos artísticos como os das performances dos anos 70⁹¹ refletem como a sociedade lidava com o antigo tabu do corpo, redescobriundo-o.

No século XX, com a influência decisiva do cinema, da TV, da publicidade e da moda, surgem as celebridades e os novos cânones para o corpo. A sociedade contemporânea vive com a ubiquidade das imagens do corpo perfeito. Elas invadem os âmbitos privados de nossa casa e nos envolve em seu simulacro usando a sedução como artifício (BAUDRILLARD, 1981), como produto da cultura.

Nas últimas décadas a mulher tem sido pressionada de várias maneiras. Por trás da ideia do corpo ideal reside ideais de comportamento e, como se não bastasse, ter que ser jovem, linda e magra, ainda lhe é exigida a atenção da família e das demandas domésticas, a eficiência e sucesso no trabalho e demonstrar ser sexualmente bem resolvida. O corpo passa a ser um reflexo da sociedade e essa desenfreada demanda, pelo comportamento feminino,

⁹¹ Conforme abordado no capítulo 1.

desencadeia uma escravidão, gerada inicialmente pela moda e que transforma o corpo em um seguidor cego de regimes alimentares, cirurgias estéticas, cosméticos, aulas de *spining*, pilates, *yoga*, terapia e qualquer outra prática que ajude a lidar com a dimensão corporal para além dos limites físicos do corpo.

As mulheres desenhadas nesse capítulo, agora concebidas com roupas casuais e cabelos, mostram-se a caminho da total recuperação em relação às condições mórbidas dos desenhos dos capítulos anteriores.

Não obstante, a saúde é vista na contemporaneidade como silêncio dos órgãos, no qual há a ausência de dor ou sinais e nenhum sintoma pode ser detectado, mas isso nem sempre significa ausência de doença, pois existem as de caráter particularmente silencioso.

Sabe-se que as novas doenças aparecem em função de exposição constante ao estresse e desgaste emocional. Ainda que as jovens representadas nos desenhos aparentem mais vigor; cabelos tingidos e maquiagem *Smoky eyes*⁹², no título da série “Tomo dois laxantes e vou para *Wonderland*” é ainda possível perceber a persistência da batalha interna, da necessidade de ainda se sentirem adequada aos padrões afilados e delgados; pois se refere ao recurso que as anoréxicas recorrem, de tomar laxantes para esvaziarem seus intestinos e evitar qualquer resquício de comida em seu organismo e se sentirem mais limpas e leves, como se expurgassem a “sujeira” de seus corpos e somente assim se sentissem confortáveis para aparições em público, trazendo ainda o sentimento da insatisfação.

Wonderland é uma referência ao famoso livro de Charles Lutwidge Dodgson, uma terra onde as coisas não fazem muito sentido, assim como uma pessoa que já sendo magra, toma laxantes e remédios para emagrecer.

⁹² Com olhos pretos esfumados e pele pálida. Vide capítulo 3.



Figura 113 - Lindsay Ribeiro, "Tomo dois laxantes e vou para *Wonderland I*", 2011, aquarela, guache e nanquim sobre papel, 75 x 150 cm.

Este primeiro desenho da série (fig. 113) o fundo é coberto por dois tipos de estampas que saem de lados opostos e se encontram em degradê no terço inferior do papel. Essa padronagem faz com que o desenho continue ainda se referindo ao universo da moda, às estamparias dos tecidos, mas também remete ao oriente, às estamparias japonesas originalmente confeccionadas com uma técnica de tingimento chamada *Shiobri* e posteriormente com blocos de madeira entintados e prensados contra o tecido, um processo similar ao da xilogravura chamado *Ukiyo-e* (fig.114).



Figura 114 - Bloco de madeira usado pelo artista Utagawa Toyokuni em 1830.

Fonte: http://www.brooklynmuseum.org/open-collection/objects/4334/Double-sided_Key_Block_for_Ukiyo-e_Print#

A produção das padronagens japonesas envolvia um desenhista, um gravador e um impressor e apresentam uma riqueza infinita de matizes, geometrias perfeitas, florais e degradês. Artistas como Katsushika Hokusai e Utagawa Toyokuni, fizeram uso desta técnica para a produção de suas gravuras que também ilustravam livros sobre o teatro *Kabuki* e posteriormente romances. Um dos conceitos associados a essas imagens era de origem budista e se referia à tristeza perante a efemeridade da vida física. Mais tarde, esse sentido foi alterado, passando a significar “retratos do mundo flutuante”, um conceito positivo que expressava um estilo de vida e permeava os prazeres e veleidades fazendo apologia do transitório e do fugaz⁹³.

As estamparias japonesas influenciaram, posteriormente, artistas como Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Claude Monet e Henri Matisse (GOMBRICH, 1999, p.155, 524-525), em um movimento conhecido como “Japonismo”⁹⁴.

No meu trabalho, as estampas são feitas com a técnica do estêncil - usada para imprimir imagens sobre superfícies variadas, como muro ou tecido, por meio de um molde confeccionado a partir de um desenho, que possa ser delineado por corte ou perfuração, resulta em um suporte de preenchimento vazado, por onde posteriormente passará a tinta – a primeira, na parte de cima, lembra um motivo rendado, quase como uma cortina e o segundo, embaixo, são ramos de folhas.

Já, o rosto da figura, elemento central da aquarela, está escondido atrás dos óculos escuros pretos de armação larga e contornado por uma espessa camada de tinta preta que faz o cabelo. Tão densa que chega a parecer uma peruca colocada desajeitadamente na parte de cima da cabeça. Nota-se que a figura está representada de camiseta branca, sapatos de salto *scarpin* e com uma calça do tipo *legging*, demonstrando a magreza das pernas. De cintura baixa, esse tipo de calça evidencia também o osso da bacia, no qual ela apoia o braço esquerdo que segura uma câmera fotográfica na mão. Porém, há a dúvida se,

⁹³ Disponível em: <http://themargins.net/bib/front/intro2.htm>

⁹⁴ Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm

quem ela supostamente “fotografa”, é o espectador ou o seu próprio reflexo no espelho. Fato esse sugerido pela impressão de que suas pernas são ligeiramente curtas, o que pode indicar uma distorção própria da lente fotográfica, quando vista dessa altura.

Para Lipovetsky o culto de si é diferente em homens e mulheres. O narcisismo masculino é “sintético” e o narcisismo feminino “analítico”, ou seja, “estruturalmente fragmentado” e que

[...] detalha o rosto e o corpo em elementos distintos [...] que são objeto de uma auto-apreciação, de uma auto-vigilância que acarretam “práticas de si” específicas, destinadas a valorizar e a corrigir tal ou tal parte do físico. Narcisismo analítico que se prende essencialmente à força preponderante do código da beleza feminina: o valor atribuído à beleza feminina desencadeia um inevitável processo de comparação com as outras mulheres, uma observação escrupulosa de seu físico em função dos cânones reconhecidos, uma avaliação sem descanso que se liga a todas as partes do corpo [...]. (LIPOVETSKY, 1989, p.136-137).

Esse tipo de satisfação narcísica pode ser visto em inúmeros blogs de moda, também chamados de ego-blogs. Causando verdadeiro frenesi entre as fashionistas, as autoras demonstram seus gostos e projetam suas imagens se lançando como celebridades locais, fotografando a si mesmas todos os dias, exibindo-se com a marca as roupas que usam e onde compraram. Algumas chegando mesmo a se tornarem conhecidas internacionalmente. Garotas outrora desconhecidas, agora ganham os seus “quinze minutos de fama” como profetizou Andy Warhol. É mais uma vez a manifestação do espetáculo, da sociedade dominada pela produção e consumo de imagens que, de acordo com Guy Debord, “não é uma coleção de imagens; melhor é um relacionamento social entre pessoas que é mediado por imagens” (DEBORD, 1997, p.12).



Figura 115 - Lindsay Ribeiro, "Tomo dois laxantes e vou para *Wonderland II*", 2011, aquarela, guache e nanquim sobre papel, 75 x 150 cm.

Neste segundo desenho (fig.115), a estampa floral que compõe o fundo remete também tanto às estamparias *Art Deco*⁹⁵, que continham desenhos de flores pequenas e estilizadas, quanto à tradição oriental, pela maneira como sugere flores caídas das árvores e pela tonalidade pastel rosada. Ela é representada vestida de short jeans, já meio desgastado, camiseta branca e um tênis *all star*, o que lhe confere uma imagem despojada, mais sóbria. Porém, o cabelo tingido de azul e a maquiagem carregada continuam a destacar o rosto e pode denotar, ainda, o desejo de se transformar em outra pessoa que não ela mesma, ou talvez para tentar se diferenciar e buscar sua singularidade.

Apesar do desenho da garota retratada sugerir uma autoaceitação positiva, seu corpo ainda é magro e pode sugerir a persistência da supervalorização da aparência e dos conflitos existentes entre a imagem real e aquela desejada que é ditada pela moda. A mídia explora as modificações da aparência corporal, pega o que as pessoas pensam e gostam, e gera a confirmação do seu narcisismo, repassando valores que seguem interesses financeiros e mercadológicos e, ainda, atribuem aos indivíduos a responsabilidade pela plasticidade de seu corpo gerando conflitos intrínsecos à constante busca da perfeição estética.

Torna-se então impossível sair das amarras da sociedade de consumo, do culto ao corpo e da indústria da beleza que alimentam constantemente o hedonismo e a personalidade narcisista, propondo subliminarmente novas condições para o corpo, calcado nas imagens de estereótipos que a reafirmam constantemente as alterações do corpo humano como um caminho para a aceitação social.

⁹⁵ Usavam formas sinuosas de flores e elementos da natureza combinadas com tons pastel.



Figura 116 - Lindsay Ribeiro, "Tomo dois laxantes e vou para *Wonderland III*", 2011, aquarela, guache e nanquim sobre papel, 75 x 150 cm.

O fundo deste último desenho (fig. 116) lembram as flores da cerejeira, comuns na paisagem e na estamparia japonesa e parece evocar um espaço mental, como um estado emocional.

O corpo da figura também parece oriental, devido às suas características franzinas, além de outras, como o cabelo liso e a ausência de sulco na pálpebra superior dos olhos, que os fazem parecer “puxados”. A jovem representada parece já ter passado por todo o ritual de se arrumar, se maquiar, se pentear e está prestes a sair, com a bolsa em mãos, como se estivesse parada em frente ao espelho para dar uma última olhada no visual.

Seu cabelo e olhos mais uma vez denunciam a preocupação com a aparência, se maquiar é parte da sua identidade. Sua roupa é justa e em tons neutros. Uma saia cinza de cintura alta foi feita com uma camada grossa de tinta acrílica e composta com uma regata branca básica. Os destaques ficam a cargo da bolsa azul marinho e do sapato em preto. Itens indispensáveis do armário das fashionistas, eles revelam a preocupação com a aparência enquadrada nas tendências.

As condições socioeconômicas, políticas e sociais ditam os modos de existir e a sociedade de consumo gera uma submissão a algo de fora, algo que está sendo valorado pelo outro e que as pessoas seguem.

[...] a celebração da beleza física feminina não perdeu nada de sua força de imposição, sem dúvida reforçou-se [...]. (LIPOVETSKY, 1989, p. 137).

É o que Lipovetsky chama de “difusão da moda”, o “mimetismo mecânico do desejo e dos comportamentos” dos indivíduos em se assemelhar àqueles que são considerados superiores, de prestígio (Ibid, 1989, p. 40). Assim, sempre há o sentimento de vazio, de nunca ser preenchido ou de nunca ter o

desejo satisfeito. O desejo de consumir algo único, de valor, de marca, segundo Lipovetsky leva à teatralização da mercadoria, a superexposição dos produtos, a publicidade feérica e à solicitação do desejo a fim de desculpabilizar a compra e o consumo:

[...] a sedução opera na embriaguez da mudança, pela multiplicação dos protótipos e pela possibilidade da escolha individual [...] Sedução da opção e da mudança, mito da individualidade, originalidade, metamorfose pessoal, sonho efêmero do Eu íntimo e da aparência exterior [...]. (LIPOVETSKY, 1989, p.95).

Podemos observar na sociedade atual a indiferença pelo bem público, a propensão ao “cada um por si”, a decadência dos indivíduos nos envolvimento políticos e a descrença em uma revolução ou ideologia; então a atenção volta-se para a vida privada, para o que se têm sob o controle, para o que realmente se pode mudar, para a felicidade, para a aparência, é o “homo consumans”, como chamou Lipotesky. Vemos em programas de televisão exaltações constantes às práticas hedonistas ou às caridades e solidariedades de motivações individualistas.

Cada vez mais o império do efêmero se atualiza, fala do mundo em que vivemos aqui e agora, dos nossos encantamentos e desilusões, da nossa relação intrapessoal cada vez mais calcada na carência permanente de atenção. Exalta-se a ânsia de viver com prazer, o famoso *carpe diem*, aproveitar o dia, agarrar o dia. Não se pode perder tempo, temos que viver o presente, pois a vida é passageira.

6. CONCLUSÃO

Essa dissertação, abordou o desenvolvimento de uma poética visual ligada a questões do corpo, conexas “à brevidade e fragilidade da vida”, refletidas na estética do corpo contemporâneo.

Introduzi como estrutura e procedimento dessa dissertação, onde procurei tocar nos assuntos da poética dos trabalhos artísticos, que se relacionam com a problemática da autoimagem distorcida, da preocupação excessiva com a aparência física, que surge como mais um sintoma das neuroses contemporâneas. Em “Corpo delével”, tratei sobre a aparência do corpo feminino, colocada pela mídia como exigência a ser consumida e perseguida pelas mulheres, para serem consideradas socialmente aceitas como atraentes e bem sucedidas, além de ter realizado uma reflexão sobre algumas situações do corpo em relação à arte e à vida contemporânea. A identidade de muitas mulheres contemporâneas é influenciada e forjada dentro desses padrões, fazendo com que elas se afastem das suas próprias crenças a respeito do corpo. Assim, a supervalorização da imagem quando não atingida, torna-se ponto de partida para patologias relacionadas à dismorfia corporal.

Em “Ana.e.mias”, abordei, concomitantemente, questões relativas à forma e aos conteúdos das imagens. Refletindo sobre os desenhos, percebi o paradoxo que nos é exigido pela sociedade capitalista, que se pauta pelo consumo e nos impõe, ao mesmo tempo, a um enquadramento dentro de padrões.

“Intertextualidade como processo”, capítulo que analisei nos mesmos moldes do capítulo anterior, tratou de uma outra produção visual, onde direcionei os desenhos para um diálogo com a história da arte, por meio da intertextualidade, empregando esse conceito através das abordagens dos teóricos Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Omar Calabrese e Geraldo Nascimento. Posteriormente, os contextos das intertextualidades nos meus trabalhos se solidificaram ao propor uma irônica relação entre a moda e a arte e a sua faceta *kitsch*, na apropriação de

trabalhos artísticos eruditos, que fizeram as vezes de vestidos. Já não sentindo necessidade de me apegar às obras conhecidas, estabelecidas e instituídas como forma genuína de arte, produzi a última série de desenhos.

A última série de trabalhos "Tomo dois laxantes e vou para *Wonderland*", com referências às estamparias e padronagens japonesas, ainda que afirmem a ligação com o sistema da moda, esses desenhos exprimem o conceito da autoimagem, que se mostra nas condições socioeconômicas, políticas e sociais ditadas pelos modos de existir, gerando uma submissão a algo de fora, algo que está sendo valorado pelo outro.

Os desenhos, aqui apresentados, foram mostrados em uma exposição realizada na Galeria de Arte da Unicamp sob a curadoria da profa. Marta Strambi.

Escrever sobre o próprio trabalho e sua poética nos demanda buscar a razão para um procedimento por vezes intuitivo e é a pesquisa que nos ajuda nesse relacionamento do processo, aguçando a percepção no exercício do ler e escrever. A busca pela similaridade imagética e as associações conceituais foram constantes no meu percurso, abordando tanto as teorias da arte como também a história da arte.

Apesar das questões tocarem em assuntos contundentes como o ocaso da sociedade e do corpo contemporâneo, a sua expressão plástica se dá em resoluções delicadas e sensíveis que ressaltam a falta de sentido do mundo contemporâneo.

Assim, recorri em alguns momentos, à linguagem poética, sinto que entregar-me a investigar minha própria poética, enlaçada ao trabalho plástico, estudar questões relativas ao corpo feminino, à moda e à morbidez fez-me defrontar com assuntos esquecidos, relacionados à minha própria imagem, e abriram novas abordagens para tratar o trabalho artístico de uma maneira diferente, no aprofundamento das questões poéticas. Mesmo que ele tenha surgido de impressões idiossincráticas, percebi que ele poderia se ampliar e se relacionar com o coletivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual. Uma psicologia da visão criadora.** São Paulo: Pioneira, 1989, p. 321, 375, 504, 647.

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.11, 193.

ARGAN, G. Carlo. **Arte moderna.** São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 375, 505, 647.

ARNOLD, Mathias. **Toulouse-Lautrec.** Colônia: Taschen, 1991, p. 49, 50.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 206-211.

_____. **A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos.** Campinas: Papyrus, 1990, p. 13, 77, 121,122.

_____. **Simulacros e simulação.** Lisboa: Relógio D'Água, 1991, p. 8.

CALABRESE. **A idade neobarroca.** Lisboa: Edições 70, 1988, p. 83-89.

_____. **Cómo se lee una obra de arte.** Madrid: Ediciones Cátedra. 1999, p. 25, 26, 35.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea.** São Paulo: Martins, 2005, p.87.

CHARLES, Sebastián. O individualismo paradoxal: introdução ao pensamento de Gilles Lipovetsky. In: LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. **Os tempos hipermodernos.** São Paulo: Barcarolla, 2004, p.11.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.12, 30.

DEMPSEY, Amy. **Estilos escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 162.

DZIEWIOR, Yilmaz. In: **Art at the turn of the millenium**. Köln: Taschen, 1999, p.186, 187.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. São Paulo: LTC Editora, 1999, p. 155, 524-525.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1998, p. 13, 32, 75.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 7, 37.

HONNEF, Klaus. **Arte contemporânea**. Colônia: Taschen, 1992, p.10,14, 44, 84.

_____, **Pop art**. Colônia: Taschen, 2004, p.52, 54, 84 - 89.

KETTENMANN, Andrea. **Kahlo**. Colônia: Taschen, 2003, p. 28, 29, 54.

LIBERMAN, Alexander. **Prayers in stone**. Nova York: Random House, 1997, p.51.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das letras. 1989, p. 39, 95, 96, 136, 137, 189.

LIPPARD, Lucy. **A arte pop**. São Paulo: Verbo, 1976, p. 91.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. São. Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 59, 153.

MORLEY, Simon. **Writing on the wall: Word and image in modern art**. Los Angeles: University of California Press, 2003, p. 137.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. **A intertextualidade em atos de comunicação**. São Paulo: Annablume, 2006, p. 35, 36, 65, 88, 89.

NÉRET, Gilles. **Klimt**. Colônia: Taschen, 2000, p. 56, 57.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 19, 20.

RESTANY, Pierre. **Yves Klein, o Monocromo**. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura – Vol.1: o Mito da Pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 154-159.

STANGE, Raimar. **À espera da beleza**. In: *Mulheres artistas*, Köln: Taschen, 2004, p. 23.

STEINER, Rochelle. In: RIEMSCHEIDER, Burkhard e GROSENICK, Uta (eds.). **Art now**. Köln: Taschen, 2005, p. 88.

STRAMBI, Marta Luiza. **Corpos em silicone: uma escultura derivada**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000, 251 p.

TOSCANI, Oliviero. **A publicidade é um cadáver que nos sorri**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 40.

VOLK, Annick (Coord). **Mulheres artistas nos séculos XX e XXI**. Köln: Taschen, 2004, p. 20, 56, 170-174.

WALTHER, Ingo F. **Pablo Picasso**. Köln: Taschen, 1986, p.84.

WEITEMEIER, Hannah. **Klein**. Köln: Taschen, 2005, p. 15, 19.

Bibliografia

BOURGEOIS, Louise. **Destrução do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

_____. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

_____. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005.

CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 1989.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FARTHING, Stephen (Ed.). **501 grandes artistas**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FILHO, Paulo Venâncio. **Complexa distensão**. In: CARTAXO, Zalinda. **Pintura em distensão**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar/Secretaria de Estado da Cultura/Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

GADELHA, Denise. **À curta distância: relações entre a imagem fotográfica e seu espaço de apresentação**. Dissertação de mestrado. UFRS, 2007. Disponível em:

<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/11174/000607655.pdf?sequence=1>. Acesso em: 06/11/2011.

GARDNER, James. **Cultura ou lixo?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

HOLZMEISTER, Silvana. **O estranho na moda.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no campo ampliado.** Revista Gávea nº 1, p. 87-93, Rio de Janeiro: PUC, RJ, 1984.

_____. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura. Textos essenciais.** [1-8 v.] São Paulo: Ed. 34, 2004-2005.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo.** Barcelona: Editora Gallimard, 1983.

LUCIE-SMITH, E. **Movimentos artísticos a partir de 1945.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MARTINE, Joly. **Introdução à análise da imagem.** Campinas: Papirus, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências.** Petrópolis: Vozes, 1999.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RIEMSCHEIDER, Burkhard e GROSENICK, Uta (eds.). **Art at the turn of the millenium.** Köln: Taschen, 1999.

WARR, Tracey; JONES, Amelia. **The artist's body.** New York: Phaidon, 2000.

WOLLHEIN, Richard. **A pintura como arte.** São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

Revistas, revistas eletrônicas e Sites

ALZUGARAY, Paula. **O nu pós-pictórico: Vanessa Beecroft**. Trópico: portal UOL. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/819,1.shl>. Acesso: 20/07/2011.

FARIA, Aline; SIQUEIRA, Denise. **Corpo, saúde e beleza: representações sociais nas revistas femininas**. São Paulo: Revista Comunicação, mídia e consumo. Vol. 4. No 9. p.171-188. Mar 2007. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comunicacaomidiaconsumo/article/viewArticle/5032>. Acesso em: 01/02/2012.

FARINA, Mauricius M. **Na altura da carne e depois no espelho**. Campinas: Studium n. 13, Unicamp, 2003. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/13/4.html>. Acesso em 26/09/2011.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Trad. Cláudia Valladão de Mattos. Rio de Janeiro: CONCINNITAS, Ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005, p. 162-186.

Geisha Leaning on Flower Cart. Art Gallery. Disponível em: <http://aggv.ca/artwork/kunisada-toyokuni-ill-utagawa-geisha-leaning-flower-cart>. Acesso em: 20/06/2012.

Ichikawa Kuzô II as Sarumawashi. Museum of Fine Arts Boston. Disponível em: <http://www.mfa.org/collections/object/actors-iwai-kumesabur-iii-as-osome-as-hisamatsu-and-as-omitsu-and-ichikawa-kuz-ii-as-sarumawashi-right-to-left-537734>. Acesso em: 20/06/2012.

Japonism. *The Metropolitan Museum of Art*. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm. Acesso em: 20/06/2012.

MENDES, Talita. **Picasso e as meninas de Velázquez**. V Encontro de História da Arte. IFCH/Unicamp, 2009, p.299-300. Disponível em:

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/MENDES,%20Talita%20-%20VEHA.pdf>. Acesso em: 25/05/2011.

MORAES, Angélica. **Pintura reencarnada**: catálogo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Paço das Artes, 2005. Catálogo da exposição Pintura Reencarnada.

ROSE, Barbara. **Orlan: Is it art? Orlan and the transgressive act**. Art in America 81:2 (February 1993), pp. 83-125. Disponível em: <http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html>. Acesso: 18/07/2011. Acesso em: 01/02/2012.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Florianópolis: Ilha do desterro, n° 51, jul./dez. 2006. Disponível em: www.ilhadodesterro.ufsc.br/pdf/51%20A/robert%20stam%20A.pdf. Acesso: 18/04/2010, p. 22, 28.