

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Raphael Carneiro Vargas

**“NÃO MODULAÇÃO”: ARTE CONTEMPORÂNEA, BELEZA E O
CORPO NA PÓS-MODERNIDADE**

Santa Maria, RS
2017

Raphael Carneiro Vargas

**“NÃO MODULAÇÃO”: ARTE CONTEMPORÂNEA, BELEZA E O CORPO NA
PÓS-MODERNIDADE**

Trabalho de Conclusão apresentado ao
Curso de Graduação em Artes Visuais da
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM,
RS), como requisito parcial para obtenção do
grau de **Mestre em Artes Visuais**.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Helga Correa
Co-orientador: Prof. Dr. Holgonsi Soares Gonçalves Siqueira

Santa Maria, RS
2017

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Carneiro Vargas, Raphael
\"Não Modulação\": Arte contemporânea, beleza e o corpo na pós-modernidade / Raphael Carneiro Vargas.- 2017.
112 p.; 30 cm

Orientadora: Helga Correa
Coorientadora: Holgonsi Soares Gonçalves Siqueira
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, RS, 2017

1. Arte Contemporânea 2. Beleza 3. Corpo 4. Pós-modernidade I. Correa, Helga II. Soares Gonçalves Siqueira, Holgonsi III. Título.

© 2017

Todos os direitos autorais reservados a Raphael Carneiro Vargas. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

Endereço: Rua Floriano Peixoto 1370, ap. 12, RS. CEP: 97015-372

Fone (055) 55 99949 4842; E-mail: raphaelvargas.pp@gmail.com

Raphael Carneiro Vargas

**“NÃO MODULAÇÃO”: ARTE CONTEMPORÂNEA, BELEZA E O
CORPO NA PÓS-MODERNIDADE**

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Curso de Pós-Graduação em Artes
Visuais da Universidade Federal de
Santa Maria (UFSM, RS), como
requisito parcial para obtenção do grau
de **Mestre em Artes Visuais**.

Aprovado em 24 de Março 2017

Helga Correa, Dr.ª (UFSM)
(Presidente / Orientador)

Anderson Ferrari, Dr. (UFJF)

Rosa Blanca Cedillo, Dr.ª (UFSM)

Andreia Oliveira, Dr.ª (UFSM)
(Suplente)

Santa Maria, RS
2016

DEDICATÓRIA

Para Camila, Cecília, Joicenir, Jorge e Danielle.

EPÍGRAFE

There and back again.

J. R. R. Tolkien In: Lord of Rings.

RESUMO

“NÃO MODULAÇÃO”: ARTE CONTEMPORÂNEA, BELEZA E O CORPO NA PÓS-MODERNIDADE

AUTOR: Raphael Carneiro Vargas

ORIENTADOR: Prof.^a Dr.^a Helga Correa

CO-ORIENTADOR: Prof. Dr. Holgonsi Soares Gonçalves Siqueira

A presente pesquisa versa sobre representações artísticas contemporâneas que utilizam o corpo como tema e as relações destas obras com a condição pós-moderna. A partir de uma análise qualitativa com base bibliográfica empreendeu-se um estudo comparativo entre a criação de dois fotógrafos contemporâneos. A pesquisa busca produzir um diálogo entre a arte contemporânea, a representação do ideal de beleza hodierno e o contexto sociocultural pós-moderno. São analisadas obras de dois fotógrafos: Rineke Dijkstra (Holanda) e Jorge Bispo (Brasil), cujas imersões no contexto contemporâneo abordam questões relativas ao conceito de corpo, beleza e a arte, em interação com as expectativas do corpo hiper-real. O trabalho tem como objetivo geral realizar uma análise comparativa que permita relacionar a poética dos dois artistas mencionados, delimitando suas posições políticas em correlação com a representação do corpo no espaço público das mídias, resultando em um diálogo de atualização sobre a representação artística do corpo e do ideal de beleza na contemporaneidade. Descortinando, por fim, as contribuições que este diálogo da arte com a condição pós-moderna angaria para o estudo da arte contemporânea.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Arte e Visualidade; Beleza; Corpo; Pós-modernidade.

ABSTRACT

"NO MODULATION": CONTEMPORARY ART, BEAUTY AND THE BODY IN POST-MODERNITY

AUTHOR: Raphael Carneiro Vargas

ADVISOR: Dr.^a Helga Correa

CO-ADVISOR: Dr. Holgonsi Soares Gonçalves Siqueira

This research deals about contemporary artistic representations that use the body as a theme and the relations of these works as a post-modern condition. From a qualitative analysis based on bibliography, a comparative study was undertaken between the creations of two contemporary photographers. The research seeks to produce a dialogue between contemporary art, the recent representation of ideal of beauty and the postmodern socialcultural context. Two photographer's works are analyzed: Rineke Dijkstra (Netherlands) and George Bispo (Brazil), whose immersions in the contemporary context address issues related to the concept of body, beauty and art, in interaction with the expectations of the hyperreal body. This study has as general objective accomplish a comparative analysis that allows relate the poetic between both artists, bounding their political positions as a co-relation with body's artistic representation and the ideal of beauty at contemporaneity. Finally, the contributions that this art's dialogue with the postmodern condition brought to the study of contemporary art.

Keywords: Contemporary art; Art and Visuality; Beauty; Body; Postmodernity..

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Korê	31
Figura 02 – Cânone	33
Figura 03 – As três idades da mulher e a morte: Hans Baldung-Grien.....	38
Figura 04 – Retrato de Cecilia Gallerani: Leonardo da Vinci	39
Figura 05 – Vênus no espelho: Diego Velázquez	40
Figura 06 – Le Déjeuner sur l’herbe: Édouard Manet	41
Figura 07 – Sappho: Charles-Auguste Mengin	45
Figura 08 – Les Demoiselles d’Avignon: Picasso	54
Figura 09 – Nu descendo a escada: Marcel Duchamp	57
Figura 10 – L.H.O.O.Q.: Marcel Duchamp.....	59
Figura 11 – A Fonte: Marcel Duchamp	61
Figura 12 – Full Fathom Five: Jackson Pollock	62
Figura 13 – 12 th Action: Hermann Nitsch	65
Figura 14 – Untitled from Marilyn Monroe: Andy Warhol	67
Figura 15 – Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?: Guerrilla Girls	70
Figura 16 – Fotografias ensaio “Vestido de Noiva”: Jorge Bispo	86
Figura 17 – Fotografias ensaio “Apartamento 302”: Jorge Bispo.....	88
Figura 18 – Fotografias ensaio “Beach Portraits”: Rineke Dijkstra	91
Figura 19 – Julie, Den Haag, Netherlands, February 29 1994: Rineke Dijkstra.....	93
Figura 20 – Saskia, Harderwijk, Netherlands, March 16 1994: Rineke Dijkstra	94
Figura 21 – Fotografia do ensaio “Apartamento 302”: Jorge Bispo	102
Figura 22 – Tecla, Amsterdam, Netherlands, May 16 1994: Rineke Dijkstra.....	103

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	111
2. A não estaticidade da Beleza	27
2.1 Novas abordagens para o corpo.....	61
2.2 Desconstruções: As mulheres precisam estar nuas para entrar no museu?	66
3. Corpo de Consumo e a arte contemporânea.....	70
4. Não modulação e o corpo hiper-real	95
4.1 Beleza, corpo e o tempo	96
4.2 Informação que media e constrói.....	108
5. Considerações Finais	112
REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

A nossa presença é corporal, apesar do acesso ser um gatilho para o processo de subjetivação, ou que a própria experiência corporal seja paralela à construção subjetiva. Porém mesmo a subjetividade tem um ponto de partida, e este corresponde na maioria das vezes a nossa presença física. O corpo é um dos aspectos essenciais a serem abordados para entendermos a experiência da humanidade para com o seu tempo, onde de acordo com o aporte sociocultural da história que embasa a representação, podemos definir como a humanidade se via, via os seus semelhantes, interagia e, principalmente, representava seus ideais vigentes. A partir da análise das representações podemos averiguar quais eram os conceitos que permeavam a valoração na época de cada uma delas. Seja de valores sociais, religiosos, fatos históricos e, especialmente, para a empresa desta dissertação, o ideal de beleza.

O ideal de beleza e as suas interações socioculturais são temáticas recorrentes do estudo da teoria e da crítica de arte. Todavia, a presente pesquisa tem como tema especificamente o ideal de beleza representado na poética do corpo e a interação da arte para com a condição sócio cultural pós-moderna. Deste modo, estabeleço a construção de uma análise teórico-crítica de expressões artísticas contemporâneas relacionadas à representação do corpo no espaço público das mídias. As expressões poéticas escolhidas para esta análise são imagens homônimas por utilizarem a “não modulação”, como a do fotógrafo Jorge Bispo e seu projeto “Apartamento 302” e a fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra, com sua série de retratos de mulheres no pós-parto.

O termo “não modulação” é adaptado livremente pelo autor a partir da análise de textos do filósofo e crítico de arte Arthur Danto¹, especificamente abordada no livro *o Abuso da Beleza*². No livro citado, especialmente no capítulo

¹ Arthur C. Danto (Michigan, 1924 - Nova York, 2013) foi professor emérito de filosofia na Universidade de Columbia. Viveu em Nova York e, por quase 30 anos, escreveu para a revista *The Nation*. Além de livros sobre temas filosóficos, publicou obras sobre crítica de arte, entre elas *Encounters and reflections: art in the historical present*, Prêmio de Crítica do National Book Critics Circle, em 1990. Disponível em: <<http://tinyurl.com/olu78y3>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

intitulado “Beleza e Embelezamento”, Danto delimita a fronteira do chamado Terceiro Reino da Beleza, ou seja, a beleza que só existe a partir da interferência da visão humana, e se adapta a conduta humana contemporânea. Segundo Danto, os profissionais do terceiro reino buscam “*modificar a aparência das coisas a fim de torná-las belas [...] sem que essas mudanças penetrem no que realmente as coisas são: as mudanças são superficiais*” (Danto, 2005, p. 114). O embelezamento também pode ser abordado como um exercício de autoconsciência moral, ou segundo o autor, “*a metafísica do eu*” que busca explicar como são as relações do embelezamento na construção da identidade dos indivíduos. Tendo em vista esses aspectos, o termo “não modulação” se refere a um movimento contrário ao do “terceiro reino da beleza”. Se o Terceiro Reino da beleza é aquele que só é acessado a partir do aperfeiçoamento e da modulação baseada na visão do homem³, adaptando-se a diretrizes estereotipadas baseadas no contexto sociocultural em voga, a “não modulação” é exatamente a abdicação destas diretrizes. Em um contexto sociocultural que sedimenta sua identidade em ideais de beleza hiper-reais baseados em estereótipos objetificados, a não-modulação do corpo é entendida como caráter empoderador, metafórico e subversivo. Permite, através da aplicação do termo, contribuir na discussão da representação do corpo no espaço público das mídias e, partindo de uma abordagem transdisciplinar, na teoria da arte contemporânea. A obra dos artistas citados anteriormente, Bispo e Dijkstra, abordam a “não modulação”, embora sob diferentes níveis, arenas e justificativas. O termo “não modulação”, portanto, será utilizado na sequência da dissertação como uma delimitação crítica baseada nos textos de Danto, sendo parte significativa para a delimitação da estética da amostragem de artistas escolhida.

Porém, antes de dar início ao processo de construção de uma narrativa em busca de averiguar as relações, e as possíveis contribuições à pesquisa de arte, é necessário compreender a motivação por trás deste trabalho.

³ Na sequência do texto, especificamente no subcapítulo 2.2, “Desconstruções: As mulheres precisam estar nuas para entrar no museu?”, trataremos sobre a construção da representação do corpo feminino baseado na visão masculina.

Minha trajetória de questionamentos quanto à influência da mídia na cultura tem como raiz a minha formação em Comunicação Social, com graduação em Publicidade e Propaganda. Esse processo, iniciado no ano de 2008, me proporcionou vivências que tiveram grande impacto e geraram questionamentos que, por consequência, me trouxeram até esta dissertação. Na Comunicação Social sempre me interessei em como a cultura interagia, e reagia, ao consumo e aos aspectos poderosos da mídia massiva. De modo sumário, o estudo na Publicidade e Propaganda se ramifica em duas grandes linhas, uma estratégica e outra teórica.⁴ Destas duas linhas a que me debrucei foi a da teoria da comunicação.

Nas pesquisas que empreendi durante a graduação, acessei conceitos que influenciaram os meus questionamentos sobre as relações do consumo relacionadas a beleza e corpo. Principalmente os conceitos do consumo de luxo, sejam estes produtos ou mesmo processos de alteração corporal, visto que a indústria da cirurgia plástica movimentava um montante gigantesco de dinheiro na contemporaneidade. Ao sondar o consumo de luxo, tive acesso a um viés novo, o que baseava sua influência não na capacidade de o indivíduo adquirir, mas na inerente realidade de outras pessoas não poderem consumir o que o consumidor de luxo consome. Mesmo que o produto seja desnecessário, ou absurdamente caro, a sua principal característica era que ele era inalcançável para a maior parte das pessoas. Este conceito evidenciou, para mim, como o consumo “brinca” com a subjetividade das pessoas, criando e recriando necessidades que têm como objetivo nada mais do que se fazer consumir, independente do impacto cultural, econômico ou mesmo psicológico. O consumo de luxo se baseia no *status* que é agregado àqueles que alcançam um objetivo virtualmente inalcançável, seja ele um

⁴ A estratégica que corresponde ao grande campo do marketing⁴, que através de sondagem permanente de oportunidades financeiras, juntamente do estudo do perfil dos consumidores e uma posterior aplicação de técnicas de criatividade aliadas a uma densa pesquisa de referências (a maioria das mesmas advindas do campo artístico), delimita a melhor maneira de se obter oportunidades de atingir o cliente com determinada mensagem que o leve a consumir. Já o outro campo, o da teoria da comunicação, se preocupa em analisar os efeitos, origens e a sistemática da comunicação social em seus aspectos tecnológicos, sociais, econômicos, políticos e cognitivos. Utilizando para tanto, de maneira transdisciplinar, a psicologia, sociologia e a filosofia.

produto ou um ideal de beleza. Esses questionamentos ampliaram-se quando acessei os conceitos da Escola de Frankfurt.

Os discursos pessimistas de Adorno⁵ e Horkheimer⁶ serviram como base para a minha primeira incursão crítica nas influências do consumo, *mass-media* e a indústria cultural na produção cultural. Na ocasião, ao abordar a produção cultural contemporânea do ano de 2010 e 2011, tracei uma análise que abordava o inerente direcionamento das bandas com maior vendagem pela indústria fonográfica, aliando este discurso à estratégia da indústria cultural. Evidenciando o direcionamento da produção cultural pela indústria, em detrimento da liberdade criativa.

Além disso, ao me familiarizar com o universo da publicidade pude notar a corrente “irresponsabilidade” com o processo criativo. Esta irresponsabilidade, que é um dos gatilhos para o meu projeto, pode ser justificada com duas características: Primeiro, a criação publicitária tinha como característica se apropriar de estilos ou técnicas, porém sem importar quais consequências socioculturais tinham suas aplicações em favor do consumo. Por exemplo, a corrida pelo domínio na manipulação de softwares de edição de imagem como o Adobe Photoshop⁷ era de vital importância, e quem os dominava e conseguia manipular com maior maestria, seja em produtos ou corpos, era o mais bem-sucedido. Participei dessa corrida, iniciando o exercer da profissão ainda durante a graduação, como diretor de arte⁸,

⁵ “Filósofo, sociólogo e musicólogo de origem judaica, nascido em Frankfurt na Alemanha e exilado nos Estados Unidos entre 1934 e o final da II Guerra Mundial, Theodor Adorno foi, juntamente com Max Horkheimer e Herbert Marcuse, o fundador da chamada “Escola de Frankfurt”, um centro de marxismo independente. A sua dupla formação musical e filosófica leva Adorno a procurar compreender qual o destino reservado à arte e à cultura moderna nas sociedades cada vez mais dominadas pela racionalidade tecnológica”. Disponível em: <<http://goo.gl/KCHKjd>> Acesso em: mar. 2016.

⁶ “Filósofo alemão e autor de uma teoria crítica da sociedade, Max Horkheimer empreende uma profunda análise das ciências sociais, donde surge a oposição basilar em sua obra: Razão Instrumental versus Teoria Crítica. Ou seja, a Razão Instrumental seria tudo o que pertence à esfera da teoria tradicional, enquanto a Teoria Crítica segue pelos caminhos do pensamento crítico-negativo. De modo similar, Horkheimer critica a razão abstrata da teoria tradicional, por julgá-la uma criadora dos mitos em que se assenta o cientificismo”. Disponível em: <<http://goo.gl/9Rkx8C>> Acesso em: mar. 2016

⁷ É um dos mais utilizados aplicativos de edição de imagem no mundo. Muito comum em agências de publicidade, fotografia e outros estabelecimentos com foco em manipulação de imagem e fotografias. Atualmente além de tratamento e manipulação de imagens é possível a criação de imagens em 3D, sites, dentre outros. Disponível em: <<http://goo.gl/yH5Qxx>> Acesso em: mar. 2016

⁸ O diretor de arte atua em sintonia com o redator, formando a chamada dupla de criação. Ele é responsável pela manipulação de imagens e construção de peças que posteriormente serão

onde trabalhei primeiramente em agências de publicidade em Santa Maria e, posteriormente, em Porto Alegre.

Segundo, a evidente preferência dos veículos midiáticos e das empresas em trabalhar o corpo feminino manipulando-o como um objeto. Seja ele sexual, de associação ao produto, ou, simplesmente, como um objetivo a ser alcançado, como se o corpo fosse mais um produto a ser adquirido, e que, assim como os bens de luxo, agregaria *status* aos poucos que o alcançassem. Esse comportamento pode ser facilmente evidenciado quando se observa as mídias, sejam elas impressas, audiovisuais ou digitais. Filmes, revistas, propagandas e a majoritária parte das incursões do *mass-media* obedece a ideologia de representar corpos com o mínimo possível de “imperfeições”. Manipulados até o absurdo de, por cômico ou irônico erro humano, perderem partes supérfluas, como por exemplo umbigos⁹, que na marcha insaciável do esmeril digital se tornou uma evidência da manipulação dos corpos na contemporaneidade.

Essa “proposital irresponsabilidade”, principalmente na manipulação, evidencia o corriqueiro comportamento de desconstrução, reconstrução e adaptação dos corpos femininos por softwares para aproximá-los de um ideal de beleza que é praticamente inalcançável. No exercício da profissão de diretor de arte, pude presenciar o esforço dos profissionais em tornar aquela manipulação e modulação a mais verídica possível. Proliferavam-se cursos e tutoriais, sejam presenciais ou online, que prometiam ensinar como conquistar por meio do bisturi digital uma pele sem “imperfeições” ou a erradicação daquelas formas que não se adaptavam àquelas veiculadas como o ideal de beleza atual.

Ao vivenciar o universo da publicidade, pude notar que não havia grande interesse reflexivo nas consequências sociais que um discurso de ideal de beleza artificial relacionado ao corpo poderia denotar na sociedade. Aliás, encorajava-se que o profissional fizesse o seu trabalho de modulação do corpo ao ponto de a intervenção do software ser imperceptível, como se aquele corpo, agora um

veiculadas em revistas, tv e cinema. Suas competências são domínio pleno de softwares de manipulação de imagens e criatividade. Disponível em: <<http://goo.gl/shhR7W>> Acesso em: mar. 2016

⁹ Referência a publicação de um ensaio na revista Playboy, onde uma das modelos aparece sem o umbigo, devido ao excesso da manipulação digital do seu corpo. Disponível em: <<http://migre.me/sNvQk>>. Acesso em: jan. 2016

subproduto de um ideal de beleza artificial, realmente existisse e fosse de alguma forma alcançável.

Não precisei ir longe para compreender que o discurso de perfeição do corpo já afetava, mesmo que sem perceber, a mim. É corriqueiro nos observarmos no espelho e pensarmos que nossos corpos poderiam ser melhores. Que poderíamos ser mais altos, mais magros, mais bronzeados, ou que o formato todo fosse outro. Mas eu identificava a característica de achar feio o meu corpo, em detrimento do padrão que considerava belo, correspondente ao da mídia. Em conversas com mulheres próximas do meu convívio, compreendi que não era o único, mas que a insatisfação com o corpo era endêmica, o que me levou a questionar o porquê dessa insatisfação. Partindo da premissa que não deveríamos desvalorizar o único corpo que temos, pois isto acarretaria em problemas psicológicos e de autoestima, passei a questionar qual seria o gatilho, ou motivação primária desta insatisfação.

Em paralelo ao trabalho como diretor de arte iniciei a especialização em Artes Visuais, com ênfase em Cultura e Criação, no Senac¹⁰ de Porto Alegre. Busquei essa especialização pois acreditava que o campo das Artes Visuais seria mais prolixo em contribuições e questionamentos. Do início de 2011 ao final de 2012, sob a orientação do prof. Dr. Gilmar Carneiro, empreendi um projeto artístico que, a partir da obra do artista Marcel Duchamp, tinha como objetivo a produção de uma intervenção pública no centro da cidade de Porto Alegre. Através deste projeto abordei as interações do *ready made*¹¹, do dadaísmo¹², do neodadaísmo¹³, o fenômeno

¹⁰ “O Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial – Senac é uma instituição de educação profissional, fundada em 10 de janeiro de 1946 com o objetivo de colaborar na obra, difusão e aperfeiçoamento do ensino profissional no setor terciário. No Rio Grande do Sul, o Senac foi instalado em 13 de setembro do mesmo ano e nos 70 anos de atuação já capacitou quase 7 milhões de gaúchos”. Disponível em: <<http://goo.gl/LhIHlY>> Acesso em: mar. 2016

¹¹ O termo é criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). Disponível em: <<http://goo.gl/uTgWnl>> Acesso em: mar. 2016

¹² “O movimento artístico conhecido como Dadaísmo surge com a clara intenção de destruir todos os sistemas e códigos estabelecidos no mundo da arte. Trata-se, portanto, de um movimento antipoético, antiartístico, antiliterário, visto que questiona até a existência da arte, da poesia e da literatura”. Disponível em: <<http://goo.gl/7OWKwc>> Acesso em: mar. 2016

¹³ “Neodadaísmo designa, não tanto um movimento mas um conjunto de manifestações artísticas, desenvolvidas desde a década de 50. Mais especificamente, Neodadaísmo tem sido usado desde os anos cinquenta para caracterizar ou definir os trabalhos de alguns artistas americanos, europeus ou japoneses, que retomavam alguns aspectos conceituais ou formais do Movimento Dadaísta, ou

do “*american way of life*”¹⁴ e a colonização consumista do pós-guerra. A partir das análises das obras de Duchamp, em paralelo a outros autores do neomodernismo europeu e americano, ampliei meu repertório sobre o mundo das artes visuais, assim como meus questionamentos surgidos a partir do estudo do consumo na publicidade, dando prosseguimento a uma intervenção que criticava a conduta consumista intitulada “O bem-sucedido”. Esta obra, mais do que uma simples ressignificação de uma poética, era uma resposta às questões vividas pelo autor. No contexto econômico em que eu estava inserido (das agências de publicidade), a felicidade era nivelada por aquele que possuía mais, ou que demonstrava através das atitudes que havia escalado com maior sucesso a escada hipotética de uma carreira bem-sucedida. Chegando ao ponto das pessoas desse respectivo grupo simplesmente não compreenderem o fato de eu não me adaptar a comportamentos que para eles eram símbolo de felicidade (como usar produtos de marca, viajar para o exterior e etc.). Era corriqueiro ver atitudes de ostentação, seja nos ambientes de trabalho ou de lazer. E todas essas reproduções de comportamento delineavam, para mim, que o nivelar da felicidade humana à capacidade de consumo do contexto do capitalismo contemporâneo, seria diminuir a existência à lógica das mercadorias. Visto que serviríamos, como uma engrenagem, somente para girar a roda imaginária do consumo, “felizes” como cobaias que após atingir o objetivo, conseguíamos das grandes indústrias as migalhas em troca da vida consumista.

Este cenário passou a me angustiar profundamente, pois via cada vez mais a minha profissão como algo extremamente negativo e incoerente. Negativo, por acreditar que o meu trabalho estimulava comportamentos consumistas e de “objetificação” na sociedade, baseada na posição privilegiada que eu assumia na produção de conteúdo para os grandes canais de mídia. Incoerente, por distorcer os conceitos da comunicação, ao ignorar as consequências que a utilização

cujo trabalho se aproxima do de Marcel Duchamp”. Disponível em: < <http://goo.gl/mO70iZ>> Acesso em: mar. 2016

¹⁴ O sistema conhecido como *american way of life* teve seu início no pós II guerra mundial, e segundo Tavares (2008), serviu para contornar a grande depressão, consolidada frente ao desgaste emocional da população, e os gastos decorrentes da guerra. Em torno do argumento de uma prosperidade merecida pelo povo vencedor da mesma, impulsionado pela efetividade industrial do fordismo e pela publicidade, o *american way of life* se tornou sinônimo de uma sociedade que, em decorrência de ligar seu bem estar à prosperidade econômica, instaurou uma cultura de consumismo.

irresponsável deste canal incorreria na sociedade. Vivenciar o processo criativo das agências de publicidade, observando comportamentos de ressignificação da felicidade desse grupo e a corriqueira manipulação de corpos, junto da monetarização de valores, me levou a questionar qual o nível de influência da mídia para com os ideais dos indivíduos na contemporaneidade. Foi neste contexto que conheci a obra do fotógrafo Jorge Bispo, “o Apartamento 302”.

Em um primeiro momento, o contato com a obra do fotógrafo brasileiro foi a resposta para a minha frustração, e preocupação, com a objetificação da cultura. A reprodução de fotografias sem manipulação, onde corpos femininos, tão modificados pela mídia, eram agora reproduzidos em um ensaio com valorização das suas particularidades, apontava naquele momento como a redenção da cultura sobre a objetificação do ideal de beleza da mídia. O ensaio do fotógrafo Jorge Bispo teria a função política de antagonizar o ideal de beleza artificialmente criado com objetivo comercial, utilizando a fotografia como uma crítica. Empolgado por essa descoberta, decidi que esse seria meu objeto de pesquisa, a crítica das fotografias que utilizavam a “não manipulação” ao corpo reificado pela mídia.

Para tanto, meu pré-projeto buscava traçar um diálogo de atualização sobre a temática do nu, produzindo uma linha do tempo sobre o ideal de beleza que culminaria com o ideal contemporâneo influenciado pelo consumo, possibilitando, assim, um panorama sobre os aspectos socioculturais que influenciaram o ideal de beleza no tempo, suas principais reproduções artísticas e o ideal de beleza moderno, veiculado pela mídia, utilizando-se a obra do fotógrafo Bispo como crítica potencial ao ideal de beleza artificial da contemporaneidade.

Iniciei as cadeiras do primeiro ano de mestrado, sob orientação da Dr.^a Helga Correa, e, a partir das primeiras vivências na pós-graduação, pude verificar que a minha perspectiva era, em demasia, inocente e que necessitava um aprofundamento das questões referentes à arte, assim como sua vivência. Minha visão, em decorrência da graduação em outra área, potencializada pela insatisfação da reificação¹⁵ do consumo e amparada pelo embasamento majoritário

¹⁵ Honnet (2008) explica que o conceito de reificação, cunhado por Lukács, relaciona-se basicamente coisificação de algo que não seja um objeto, mas que é tratado como se assim o fosse. Pode ser uma pessoa, uma identidade, um sentimento ou mesmo um estilo de vida, por exemplo. Ainda segundo o autor, a instrumentalização é comumente tida como sinônimo da reificação, pelo

dos estudos posteriores da escola de Frankfurt, não me possibilitava a amplitude necessária para entender as possíveis interações e contribuições para arte, fechando meu espectro sob o foco da crítica puramente política e restrita no seu escopo.

Por conseguinte, dirigi o meu esforço a formar um conjunto de autores que amparassem os conceitos centrais que trabalharia durante o processo de pesquisa. Autores estes que, como será visto a seguir, ampliaram o meu panorama de questionamentos das teorias Frankfurtianas que estudava desde a graduação.

A fim de traçar um diálogo de atualização sobre a temática do corpo, e do ideal de beleza, precisei primeiramente tratar da conceituação da beleza através de um autor que utilizasse um processo próximo ao que eu precisava empreender. Para tanto, o autor escolhido foi Umberto Eco¹⁶, que, através do livro “História da Beleza”, me propiciou um panorama sobre a beleza no tempo, conforme afirmado na premissa que abre o livro. O fato, de acordo com Eco (2014), da beleza jamais ser algo imutável, mas que assume diversas formas, de acordo com o período histórico sociocultural, dando sequência, assim, a um panorama que versa sobre a concepção greco-romana da beleza, arraigada ao ideal estético pitagórico, relacionada a qualidade moral da beleza; pelo Renascimento e a concepção neoclássica, em que a beleza atinge a perfeição proporcional almejada pelos matemáticos gregos; o contexto do século XIX, abordando a concepção do sublime associada à beleza, à qualidade do sujeito que produz e do que aprecia, junto de um culto burguês a beleza; A beleza dos séculos XX, com a reavaliação contemporânea da matéria, com negação à forma e reflexão sobre a beleza e do corpo sob uma nova narrativa; As transformações, deslocamentos e desconstruções subversivas tanto com o conceito de beleza na arte da segunda metade do século XX, até as artistas que questionaram os ideais de beleza estereotipados com recorrente alvo no corpo feminino; E, por fim, a concepção da

paralelo entre o significado da palavra instrumento e o modo como o objeto reificado é despido de suas qualidades para ser uma ferramenta para alcançar um objetivo, seja o objeto que sofre a reificação um bem material, uma ideologia ou mesmo uma pessoa.

¹⁶ Umberto Eco foi um escritor, romancista, filósofo, semiólogo, linguista e bibliófilo italiano de fama internacional. Foi titular da cadeira de Semiótica e diretor da Escola Superior de ciências humanas na Universidade de Bolonha. Empreendeu diversos estudos sobre o conceito de beleza, produzindo um diálogo entre as características socioculturais de onde cada conceito se aplicava. Disponível em: <<http://goo.gl/KWGW9S>> Acesso em: mar. 2016

beleza de consumo advinda da mídia, representada pelo corpo modulado artificialmente e amplamente reproduzido no *mass-media*.

Neste sentido ao longo do capítulo “A não Estaticidade da Beleza” os recortes contribuem para abordar, de acordo com uma análise metodológica narrativa, as obras contemporâneas dos autores os quais nos aproximamos através da “não modulação”, alinhando as características das obras escolhidas em paralelo com as diretrizes teóricas das escolas já clássicas e enriquecendo a análise crítica sociológica.

Nesse capítulo, é assinalado o quanto a escola Greco Clássica é pertinente, especialmente por ser uma abordagem estético-filosófica da beleza, delimitando condições restritivas a existência. Condições que alinhavam a existência da beleza a padrões baseados na geometria e na harmonia rigidamente concebidas. Podemos compreender na sequência do texto que o ideal de beleza Greco clássico tratava sobre modulação ao dizer que belo não era o que se encontrava na nossa dimensão, mas sim no mundo das ideias, e que somente seria acessível, ainda que não por completo, através da utilização da simetria e da harmonia matemática. Que, apesar do estranhamento em uma abordagem contemporânea, eram severamente fieis e exitosas ao contexto da beleza filosófica do seu tempo. O caráter de beleza metafísica traz questões para a discussão quando se coloca em paralelo do ideal de beleza hiper-real, onde, apesar de não se ater a preceitos filosóficos, como especificamente os da cultura grega, ainda assim se realizam no hiper-real como o ideal de beleza Greco clássico.

O Renascimento é abordado na sequência sob três níveis: como um período de conquistas técnicas na execução da obra de arte e na delimitação do que seria considerado belo, o início de um comportamento de liberdade no aperfeiçoamento do corpo sob uma perspectiva de um ideal estilístico e, por fim, um período embrionário de culto ao corpo e à conduta feminina. Esse período se torna pertinente por trazer à discussão um aprofundamento na tratativa supra-real sobre a beleza, em que os artistas livremente adaptavam os corpos de acordo com os preceitos e flutuações do gosto de cada um. Mesmo que ainda se atendo de maneira respeitosa a um caráter proporcional e harmônico da cultura grega, já neste momento tendo um caráter de ultrapassagem do real. Esse tipo de hiper-

realidade embrionária convivia com um contexto, abordado por outros artistas, que valorizavam e retratavam os corpos de maneira mimética.

Ao abordar a primeira parte e a segunda parte do séc. XIX, a importância se deu pelo início da separação do belo do caráter de forma, sendo encontrado agora no subjetivo, no disforme e no “feio” e pelo nascimento de uma cultura de “culto a beleza pela beleza” na burguesia, deslocando das mãos dos grandes mestres para se misturar ao dia a dia ao contexto sociocultural e de status da sociedade. Esses temas são interessantes quando abordarmos as obras dos autores Bispo e Dijkstra, como também para delimitar a arena de culto ao corpo que desde o dandismo só veio a crescer, culminando em um contexto de corpo hiper-real na contemporaneidade.

Já no contexto do séc. XX a abordagem foi para situar as transformações técnicas e conceituais sob a ótica do belo e do corpo que se deram na primeira e na segunda metade deste período, tendo como objetivo um diálogo sobre as mudanças e conquista. Passou pela fragmentação cubista ao divórcio com a técnica através da pedra fundamental da arte moderna lançada por Duchamp. Também, as experimentações do corpo como objeto intermediário da arte de Yves Klein, pela serialização e objetificação abordada pela obra, mas também pela própria persona de Andy Warhol.

Por fim, abordando as artistas feministas da segunda metade do século, como Orlan, Cindy Sherman e o grupo Guerrilla Girls, quanto as suas contribuições nos diálogos de desconstrução sobre a identidade estereotipada encontrada em diversos níveis tanto da sociedade quanto da arte quando se refere ao corpo feminino.

No capítulo “Corpo de consumo e a arte contemporânea”, necessitei me debruçar também sobre o ideal da beleza contemporânea influenciada pelo consumo. A cadeira ministrada pelo prof. Dr. Holgónsi Soares, que posteriormente viria a ser meu co-orientador, me proporcionou a resolução para o problema de restrição que o conceito de indústria cultural proporcionava ao meu trabalho. A pós-modernidade, conceito contemporâneo e com larga abordagem na sociologia e suas interações para com a cultura, se mostrou mais propícia para abordar a arte-contemporânea e como os aspectos do consumo e da cultura do espetáculo

influenciavam não somente a reprodução do *mass-media* referente ao corpo e ao ideal de beleza, mas sim a própria existência do indivíduo inserido neste sistema. Diferentemente da indústria cultural, que era abordada como um fenômeno, a pós-modernidade é uma condição, ou seja, estamos inseridos nela, e, por consequência, sua influência pode ser sentida em diversos âmbitos. Pode-se dizer que o conceito da condição pós-moderna seria uma progressão dos conceitos frankfurtianos, pois, de acordo com Jameson (1985), a ideia do consumo e do capitalismo influenciando as projeções culturais massivas deu lugar a um conceito de existência arraigada no consumo que engloba a informação, o conhecimento, a consciência e a experiência, em um grau jamais visto.

Considerando a polivalência da pós-modernidade e a ampla gama de características da sua influência, se fazia obrigatório diminuir o foco estritamente para sua influência sociocultural, para que a pesquisa não incorresse tangencialmente ao tema. Portanto, para abordar a influência da pós-modernidade no ideário da beleza imerso no contexto contemporâneo, através dos textos do autor Jean Baudrillard¹⁷, alinhou-se à pesquisa o conceito de simulacro e hiper-realidade. A hiper-realidade, de acordo com Baudrillard (1991) se caracteriza como um indício da expansão da cultura na pós-modernidade, em que a percepção de uma realidade aperfeiçoada passa a consumir cada aspecto da realidade. O simulacro, neste aspecto seria, ainda segundo o autor, “*a geração de modelos de um real sem origem na realidade: hiper-real*” (Baudrillard, 1991, p. 8). Partindo da premissa que uma das condições da existência na pós-modernidade é o convívio com padrões ideários que correspondem a simulacros, pode-se compreender que este conceito se adapta fortemente ao ideal hiper-real e espetacular do corpo de consumo.

O corpo como simulacro, aperfeiçoado ao seu máximo, seja pelos softwares ou pela cirurgia plástica, passa a ser concebido como um ideal hiper-real, onde a sociedade baseada no consumo firma-o como objetivo. Sendo assim, o padrão de

¹⁷ “Considerado um dos principais teóricos da pós-modernidade e um dos autores que melhor diagnosticaram o mal-estar contemporâneo, Jean Baudrillard foi um dos fundadores da revista “Utopie”, além de ter publicado mais de 50 livros ao longo de sua vida”. Disponível em: <<http://goo.gl/1FKoCc>> Acesso em: mar. 2016

beleza na pós-modernidade, influenciada pelo consumo, também passa por um ideário de corpo. Por conseguinte, um corpo hiper-real, que não provém da realidade, visto que é caracterizado pelo aperfeiçoamento além dos limites naturais, é estabelecido firmemente pela onipresença da cultura do consumo pós-moderna.

Ao fim, estabelecida uma abordagem ampla da beleza, da imersão pós-moderna do ideal de beleza atual e através das experiências de curadoria executadas durante o primeiro ano do mestrado passei a ter contato com obras de outros artistas, que também abordavam o corpo, e, para meu desconcerto, com imensa maior profundidade que do, agora abordado com desconfiança, fotógrafo Jorge Bispo.

O contato com pesquisadores durante o 24º Encontro da ANPAP¹⁸, como os diálogos com artistas que abordavam questões referentes ao corpo como Cláudia Paim¹⁹ e Carol Turchiello²⁰, me propiciaram questionar se o trabalho do Jorge Bispo realmente possuía a amplitude poética que eu imaginava, no início do trabalho, ao abordar o corpo de consumo. Pude presenciar performances durante a “Exposição Se7e”²¹, onde as artistas realizaram propostas que possuíam poéticas de questionamento sobre o corpo da mulher: como questões referentes as expectativas de quem as vê pela perspectiva da sociedade, ou do corpo que é visto, caracterizado pela identidade construída de cada indivíduo. Especialmente, durante a performance da artista Carol Turchiello, da qual fiz a curadoria, pude perceber aspectos poéticos que questionavam as expectativas da sociedade para

¹⁸ O 24º Encontro da ANPAP teve como objetivo fomentar o debate a partir do tema COMPARTILHAMENTOS NA ARTE: REDES E CONEXÕES e dos aportes gerados pelos pesquisadores nas suas investigações, direcionadas para a formação e para a construção do conhecimento no campo da arte, em uma sociedade culturalmente conectada. Disponível em: <<https://goo.gl/AcBzsX>> Acesso em: mar. 2016

¹⁹ “Artista visual trabalhando sobretudo com performance, vídeo e fotografia. Professora na graduação e pós-graduação em Artes Visuais da FURG - Universidade Federal do Rio Grande”. Disponível em: <<http://goo.gl/8LF0pl>> Acesso em: mar. 2016

²⁰ “Artista, bailarina do Balé da Cidade de Santa Maria por 7 anos, professora de dança da Ação Dançando Através do Lúdico, Santa Maria-RS por 3 anos e do projeto Arte em Movimento da Fundação Ângelo Bozzetto em Restinga Seca-RS em 2012. Hoje é intérprete-criadora da Acasos Cia de Dança, professora de dança, acadêmica do curso de dança (bacharelado) na UFSM, integrante do grupo de pesquisa Performance: Arte e Cultura da UFSM, pós-graduada em dança pela Pontifícia Universidade Católica do RS (PUCRS) e mestranda do curso de Artes Visuais da UFSM”. Disponível em: <<http://goo.gl/rxnpSq>> Acesso em: mar. 2016.

²¹ Exposição organizada pelos alunos de mestrado do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria. Ocorreu em concomitância com o 24º ANPAP. Disponível em: <<http://goo.gl/2hS5xr>> Acesso em: mar. 2016.

um corpo que, assaltado por todos os lados, resistia em sua não modulação, arrancando, junto da pele, o aperfeiçoamento da modulação pós-moderna e valorizando o veículo que se tem. Por conseguinte, em um contexto em que a manipulação e a modulação do corpo é o *status quo* da sociedade, a não modulação seria revolucionária e subversiva.

Ao vivenciar, novamente revolucionando a minha percepção, pude notar que o trabalho do fotógrafo Jorge Bispo, até então “meu redentor”, parecia cada vez mais poluído pelas expectativas e condutas pós-modernas. Passei a ver no trabalho do artista, não por acaso advindo de revistas masculinas, as características que acreditava que ali não havia anteriormente. O aperfeiçoamento do corpo na pós-modernidade passou a se descortinar frente aos meus olhos a partir do momento em que imergia no contexto artístico. Nesse momento, através também das cadeiras da graduação, tive contato com a artista holandesa Rineke Dijkstra. Diferente do fotógrafo brasileiro, a artista, que é mulher, sua particularidade se mostrava gigantesca para a empresa da pesquisa, por ser do gênero que muitas vezes foi transmutado em objeto sexual e consumo. A fotógrafa apresentava características semelhantes ao fotógrafo brasileiro em sua execução e captação, porém seu trabalho tinha uma carga emocional que não era visto no trabalho de Bispo. Suas modelos nuas não optavam pela não modulação corporal como as do Bispo. Não era possível que modulassem seus corpos, pois a sua condição natural não as permitia. Diferente de Bispo, o efeito político da obra de Rineke não era hipotético, mas embasado pelo forte impacto emocional das mulheres que acessaram suas fotografias.

É importante salientar que o campo da arte não é apartado da realidade permeada pelo consumo, tendo em vista a figura dos *marchands*²², do comércio em galerias, ou mesmo a criação e manutenção de tendências de consumo que podem vir a influenciar a direção das estratégias do mercado de arte. Os artistas convivem e utilizam dos mecanismos necessários para que o seu produto artístico tenha a visibilidade necessária, seja por via da mídia massiva ou pelos *marchands*, exposições e etc.. Porém, ao eleger o trabalho da fotógrafa Rineke Dijkstra

²² Profissional que negocia obras de arte. Palavra de origem francesa.

constata-se como propósito principal da obra da artista, em tese, o seu impacto político, ainda que não sejam desprezados os fins econômicos.

Meu trabalho, antes com uma abordagem por demasia restrita, deixou a inocência do óbvio, para abordar a reprodução da poética do corpo colocando de frente duas produções, apesar de, a um primeiro olhar semelhantes, extremamente diferentes. Assim, no capítulo “Não-modulação e o corpo Hiper-real” analiso de um lado Bispo, um fotógrafo que utiliza a poética da fotografia do nu sem manipulação sob a justificativa de valorizar o corpo da mulher em detrimento da expectativa pós-moderna. Mas que, apesar disso, utiliza canais de mídia massiva, modula suas modelos com preceitos da fotografia publicitária e capitaliza com a glamourização do espetáculo produzido pelas suas fotos (em novas séries de fotos com celebridades, ou mesmo um programa campeão de audiência na televisão fechada). Do outro, Rineke Djkistra, uma fotógrafa holandesa já consagrada por tratar as questões transitórias do corpo que, através da sua poética, tem como principal prerrogativa a captação da verdade, em um momento em que mesmo que o fotografado quisesse que sua imagem captada fosse modulada, o seu estado físico não o permite. Fotografias estas com uma função política evidente e documentada, como poderá ser averiguado na sequência do trabalho.

Finalmente ao longo do capítulo “A subversão da não modulação” pretendo responder os questionamentos sobre quais as relações dos ensaios com o contexto de expectativa hiper-real do corpo na pós-modernidade, tendo em vista as contribuições desta interação para o estudo da arte contemporânea na contemporaneidade, e para se repensar o entendimento da arte e do ideal de beleza na nossa época. O embasamento de vida do autor, sua vivência posterior de ambientes homônimos pela manipulação e pela monetarização de valores, aliadas às da especialização e do mestrado, no âmbito do estudo da arte, tem como objetivo produzir uma pesquisa que além da teórica, seja uma percepção da experiência da arte com um contexto sociocultural de consumo. Para tanto, a minha experiência advinda de uma área diferente se torna pertinente, por trazer aos questionamentos não somente conceitos, mas experiências advindas de um nicho de trabalho com a manipulação como característica e a visão de um pesquisador

que transita pelas duas áreas, aglutinando informações em busca de uma contribuição transdisciplinar à arte contemporânea.

2. A NÃO ESTATICIDADE DA BELEZA

Quando abordamos a beleza, é imprescindível que entendamos do que trata o conceito e como o acessamos, pois este pode se confundir com outros paralelos que viriam a truncar o desenvolvimento da narrativa. É importante que isolemos o conceito de belo, daquilo que consideramos bom ou mesmo agradável, pois, como abordaremos a seguir, o juízo estético imputa uma abordagem pura e desinteressada para homologá-lo. Immanuel Kant²³ foi um dos teóricos que abordou com maior profundidade as nuances da experiência estética e como o indivíduo interage com conceitos de gosto e beleza. De acordo com Kant (2005) o juízo de gosto não é um juízo de conhecimento, e por consequência não pode ser acessado pela lógica, mas sim pela experiência estética. Para o autor não há como delimitar de maneira objetiva este juízo, visto que a partir do momento que a experiência estética sobre algo belo se torna possível de definir por via de conceitos, ela deixa de ser estética para se tornar informação e conhecimento. Pode-se caracterizar o juízo de gosto pela capacidade de ajuizamento de um objeto por via da complacência, ou da não complacência, desinteressada. Assim, a experiência do juízo de gosto é estética, por não ser na via lógica, e, sim, nas sensações. Delimita-se, portanto, que o gosto é uma faculdade de ajuizamento e não possui capacidade produtiva. E não necessariamente o que apraz o gosto pode ser considerado belo, por exemplo, um produto da área útil ou mesmo da mecânica.

Ao tratar sobre a complacência, Kant (2005) delimita três dimensões para que a experiência sensorial possa assim ser mais facilmente observada. A primeira se caracteriza pelo agradável, que é definido pela sensibilização dos sentidos para algo que deleita, ou seja, que propõe uma inclinação ao instaurar uma relação de

²³ Considerado o último dos grandes filósofos modernistas, Immanuel Kant nasceu em 22 de abril de 1724 na cidade de Königsberg, situada na Prússia Oriental (Alemanha). Cidade esta em que passou toda a vida. Filho de comerciantes de origem escocesa frequentou a Universidade de Königsberg, cursando filosofia e matemática. Disciplinas estas que veio a lecionar na mesma instituição. Kant divide sua obra em dois momentos: o pré-crítico e o crítico. O primeiro, até o ano de 1770, corresponde a sua incursão na filosofia dogmática, influenciada por Leibniz e Wolf. Nesta etapa o autor produz estudos nas áreas das ciências naturais e na física de Newton. Neste período se destacando as obras “História Universal da Natureza” e “Teoria do Céu”, onde busca explicar a origem e a sistemática do sistema solar. A partir de 1762, Kant passa a se distanciar da área que trabalhava para se interessar por questões filosóficas, questões essas que culminam na sua sobre o conceito de beleza.

complacência. O bom, que se caracteriza por aquilo que é estimado por especificar algo racionalmente aprovado. Fruto da razão, este último não tem relação com o prazer estético. Por fim o belo, que por sua vez, se caracteriza por aquilo que meramente apraz, fruto da experiência estética pura, desinteressada.

Enquanto o agradável se caracteriza por um sentimento privado e intransferível, com o belo acontece justamente o contrário. A característica de um objeto empoderar-se como belo, designa que este possui complacência universal, e por este motivo impossibilita dizer que algo “para mim é belo”, pois o que é belo não apraz somente a um, mas a todos. É necessário salientar, que essa complacência universal não se baseia em conceitos pois, a partir do momento em que existe uma racionalização sobre o que é belo, a representação da beleza é perdida. No entanto, o fato de algo que apraz universalmente, sem conceito, pode ser interpretado não como belo, mas como agradável. A resposta a esse paradoxo, de acordo com Kant (2005), se dá pela característica do belo de ser apreendido por via estética. Ou seja, o juízo de gosto distingue o agradável daquilo que é belo, ao delimitar o que pode ser caracterizado como belo eis que possui uma qualidade estética de universalidade.

A beleza se caracteriza pela qualidade daquilo que, se fosse nosso, nos deixaria felizes, mas que não perde a sua qualidade se outrem o possuir. “*O sentimento da Beleza é diverso do sentimento do desejo. Podemos considerar seres humanos belíssimos, mesmo que não os desejemos*” (ECO, 2014, p. 10). Na empresa deste diálogo sobre a progressão do conceito de belo e os objetos que possuem esta qualidade, abordaremos as obras de arte que, de acordo com os pesquisadores que temos como base, são consideradas como símbolos da beleza do seu tempo, visto que, ainda de acordo com Eco (2014), a beleza jamais foi algo absoluto ou imutável, mas assumiu diversas formas de acordo com o contexto histórico ou o local em que aconteceu.

É importante salientar que a relação da beleza com a arte nem sempre foi tão evidente como podemos evidenciar hoje, visto que:

Se determinadas teorias estéticas modernas reconheceram apenas a Beleza da arte, subestimando a beleza da natureza, em outros períodos históricos aconteceu o inverso: a Beleza era uma qualidade que podiam

ter as coisas da natureza (como um belo luar, um belo fruto, uma bela cor), enquanto a arte tinha apenas a incumbência de fazer bem as coisas que fazia, de modo que servissem ao escopo a que eram destinadas – a tal ponto que se considerava arte tanto aquela do pintor e do escultor, quanto aquela do construtor de barcos, do marceneiro ou do barbeiro. Somente muito mais tarde, para distinguir pintura, escultura e arquitetura daquilo que hoje chamaríamos de artesanato, é que se elaborou a noção de Belas Artes (ECO, 2014, p. 10).

Há de se questionar por que então o estudo sobre a beleza utiliza majoritariamente objetos da produção artística. De acordo com Eco (2014), a resposta se dá pelas obras dos artistas serem o vetor pelo qual o pesquisador pode revisitar os ideais que correspondiam aos contemporâneos do artista. Ao observar como estes representavam as pessoas e seus costumes, podemos ter um vislumbre sobre quais eram suas ideias em seu tempo. Por outro lado, Spink e Menegon (1999), afirmam que a beleza apesar de usar para seu diálogo formas e conceitos, nada tem a ver com o aspecto físico de qualquer obra. Assim como Eco, os autores citados compreendem a beleza como uma ferramenta de acesso a determinada época e corroboração de seus valores para o estudo crítico do belo e da arte, porém, os autores citados consideram o conceito de beleza jaz apartado de qualquer suporte físico que seja alinhado ao mesmo. A beleza para os autores é uma construção social, que advém da conjunção social datada e alimenta padrões que passam a delimitar, comportamentos, ações culturais e por fim alterações corporais.

Tendo em vista a inerente pluralidade de discursos, é ponto pacífico que a arte é o privilegiado objeto para acessar os conceitos de Beleza, mesmo que tenhamos de ser prudentes, por exemplo, utilizando textos filosóficos da época para corroborar um estilo ou um modo de ver.

Para iniciarmos a abordagem da Beleza seria omissos partirmos de outro lugar além da perspectiva Greco clássica do belo. De acordo com Eco (2014), “*faltava aos gregos, uma estética propriamente dita e uma teoria da beleza*”, visto que a arte era concebida como refugiada do âmbito sensível e, portanto, não merecedora de ser abordada pelo intelecto. Devido a isso, ainda segundo o autor, a beleza na concepção grega, mesmo no seu período áureo era comumente relacionada a outros valores, como, por exemplo, “*o mais justo é o mais belo*” (ECO, 2014, p. 36). Essa desconfiança com a arte, ainda de acordo com o autor, pode ser

vista pela maneira com que os gregos abordavam a arte e a poesia, consideradas práticas “enganadoras” pois, de acordo com Platão, alegravam o olhar e a mente, mas não estavam em conexão com a verdade. O mito de Helena ilustra bem esta “má-vontade” grega no que tange a beleza, visto as consequências que a mulher mais bela do mundo trouxe a Tróia.

De acordo com Eco (2014), Platão acreditava que a beleza tinha uma existência autônoma, não correspondente a nenhum suporte físico que “acidentalmente” a expressasse, sendo, para o filósofo, uma condição que resplandecia em toda parte, mas que não seria acessível pelo que se vê. Para o filósofo, o corpo nada mais é que *“uma caverna escura que aprisiona a alma, a visão do sensível deve ser superada pela visão intelectual, que exige o aprendizado da arte dialética, ou seja, da filosofia. Nem a todos, portanto, é dado perceber a verdadeira beleza”* (ECO, 2014, p. 50). Platão defendia que a arte tinha um potencial “deseducativo”, por ser uma falsa cópia da autêntica beleza que seria correspondente a beleza da natureza. Por esse motivo o estudo da arte deveria ser banido das escolas e substituído pela Beleza da geometria, *“baseada na proporção e em uma concepção matemática do universo”* (ECO, 2014, p. 47).

Pode-se notar que a teoria grega em relação a beleza encontra uma problemática, pois exprime primeiramente que a Beleza seria algo somente acessível de forma parcial pela percepção sensível, mas por outro lado que seria possível acessar pelo uso da proporção matemática. Uma das problemáticas mais interessantes na concepção grega da beleza seria a perigosa oposição entre Beleza e Aparência, como abordada pelo pensamento platônico.

Ao nos perguntarmos sobre qual a concepção da beleza no senso comum contemporâneo, podemos chegar à conclusão de algo proporcional, o que indica que obedece a um padrão, na maioria das vezes, do que é considerado belo. É compreensível, portanto, conceber que a influência do ideal de beleza pitagórico teve grande importância, visto que repercutiu até os dias de hoje. A visão estético-matemática do universo, que correspondia à beleza pitagórica, delimitava *“que todas as coisas existem porque refletem uma ordem e são ordenadas porque nelas se realizam leis matemáticas que são ao mesmo tempo condição de existência e de beleza”* (Eco, 2014, p. 61).

O pensamento pitagórico, todavia, ainda de acordo com o autor, alinhava o conceito de harmonia com uma sistemática dicotômica. Ou seja, par e ímpar; direita e esquerda; reta e curva; quadrado e retângulo, e, dentre estes, somente um simbolizava a perfeição, as outras “*representavam o erro, o mal e a desarmonia*” (ECO, 2014, p. 72).

A abordagem do corpo pela perspectiva pitagórica de simetria nos leva a um dos ideais mais pertinentes do belo na arte grega clássica. Os filósofos pós-pitagóricos, como Filolau e Arquidas (séculos V e IV A.C.), aceitaram as sugestões da concepção do universo estético-matemático de Pitágoras, que evidenciava o equilíbrio de qualquer entidade com a característica da oposição, e reproduziram este conceito a uma arte baseada na “*polaridade entre dois aspectos que seriam contraditórios entre si e, que se tornam harmônicos precisamente porque se contrapõe e dão origem, se transportados para o plano das relações visuais, a uma simetria*” (ECO, 2014, p. 72).



Figura 01
Korê, século VI a.C.
Escultura em calcário. – 1,18m de altura

Atenas, Museu Nacional.²⁴

Por conseguinte, “a especulação pitagórica reconhece uma exigência de simetria que sempre esteve viva em toda arte grega e que se transforma em um dos cânones do belo na arte da Grécia Clássica”. Ao observarmos a obra acima, intitulada “*Korê*”, podemos ter um estranhamento frente à dureza proporcional da escultura, porém os filósofos pitagóricos, retrucariam que “*o justo equilíbrio dos humores emprestavam-lhe um colorido amável, e porque seus membros entretinham uma relação justa e harmônica, dado que eram regulados pela mesma lei que rege as distâncias entre as esferas planetárias*” (ECO, 2014, p. 73).

Os artistas do século VI tinham que realizar aquela Beleza imponderável de que falavam os poetas e que ele mesmo terá intuído em uma manhã de primavera ao olhar o rosto da jovem amada, mas tinha que realizá-la na pedra, concretizando a imagem da moça em uma forma. Um dos primeiros requisitos da boa forma era a justa proporção e a simetria. Assim, o artista criava iguais os olhos, igualmente distribuídas as tranças, iguais os seios e de justeza equivalente pernas e braços, iguais e rítmicas as dobras da veste, simétricos os ângulos dos lábios erguidos no típico sorriso vago que caracteriza tais estátuas. (ECO, 2014, p. 74).

O cânone de Beleza aplicado ao corpo nessa determinada época ainda era baseado em uma noção demasiado rígida de proporção. Heráclito²⁵, por sua vez, defendia que, se no universo existem opostos, o conceito de beleza aplicado ao corpo não poderia ser adequado quando representava a anulação das unidades, como visto no ideal pitagórico. O filósofo, abordado por Eco (2014), afirmava que a harmonia consistia não na ausência, mas no equilíbrio de contrastes, onde os mesmos coexistam em contínua tensão. Policleto²⁶, ainda de acordo com o autor,

²⁴ Disponível em: Eco, 2014, p. 73.

²⁵ “Heráclito, considerado um dos filósofos pré-socráticos mais importantes, nasceu em Éfeso, região da Jônia, por volta de 540 a.C., tornou-se conhecido como o ‘pai da dialética’, pois abordava a questão do devir – o vir a ser, as mutações”. Disponível em: <<http://goo.gl/oFa8Ql>> Acesso em: mar. 2016.

²⁶ “Escultor grego nascido em Sião ou Argos, um dos mais notáveis escultores gregos e que desenvolveu um trabalho comparável em importância à de seu contemporâneo Fídias e, como Míron, foi discípulo do escultor em bronze Hageladas, também dito Agelaídas. Formulador das regras para a anatomia humana na arte, escreveu um texto sobre as regras e técnica para escultores *O Canon* ou *A Regra*, um tratado sobre sua própria arte e que também definia beleza masculina em base de determinações matemáticas”. Disponível em: <<http://goo.gl/q5lszO>> Acesso em: mar. 2016.

progrediu na concepção da proporção, na sua obra que posteriormente seria chamada, não por acaso, de Cânone. A obra do filósofo abdicava de um escopo rígido de ideal de beleza ligada ao corpo para uma relação proporcional orgânica, onde “*as relações das partes dependem do movimento do corpo, das mudanças da perspectiva, das próprias acomodações da figura à posição do espectador*” (, 2014, pg. 75).

Figura 2: Cânone ²⁷



Figura 02
Policleto: Cânone, c. 450-440 a.C.
Escultura em mármore. – 2,12m de altura
Museu Arqueológico Nacional de Nápoles²⁸

A filosofia da proporção, abordada pelos teóricos e artistas gregos, pode ser considerada bárbara ou desproporcionada quando visualizamos, por exemplo, o escopo renascentista de abordagem do corpo. Este fato se justifica pelas técnicas

²⁸ Disponível em: <<http://goo.gl/9zNB7y>>. Acesso em: fev. 2016

gregas estarem alinhadas ao molde platônico, “segundo a qual o modelo de realidade é a ideia, da qual as coisas são apenas pálidas e imperfeitas imitações” (ECO, 2014, p. 90). O ideal de beleza grego almejava alcançar um padrão de moral e verdade ao aproximar, e alinhar, os ideais e cânones às reproduções físicas da encarnação da “perfeição” do pensamento filosófico.

A arte na idade média, por outro lado, trouxe novos paradigmas a serem abordados, assim como normas e condições que influenciavam a beleza e também a mediação de comportamentos na sociedade. Se o desenvolvimento Greco-clássico alinhava a beleza a simetria e pureza filosófica, a arte medieval alinhou a arte e a beleza aos ditames da religião. Com forte influência, e patrocínio, do clero, a arte medieval possuía um alinhamento com os ditames religiosos e forte caráter didático, tendo em vista que uma parcela ínfima dos indivíduos na idade média possuía alfabetização, cabia a arte educar as pessoas sobre os pecados, obrigações, regras e promessas da doutrina cristã.

A arte medieval, que nos chegou até os dias de hoje, tem um foco religioso, fundamentado no cristianismo. Essa arte era, muitas vezes, financiada pela Igreja; por figuras poderosas do clero, como os bispos; por grupos comunais, como os dos mosteiros; ou por patronos seculares ricos. Essa hierarquia determinava também comportamentos, papéis e espaços de poder do masculino sobre o feminino, adquiridos e transmitidos nas estruturas sociais de dominação (ALMEIDA, 2007, p. 62)

De acordo com Pratas (2009), para os indivíduos medievais, todas as coisas eram sagradas, alvo de respeito e temor: mundo, natureza e, principalmente, o corpo. A arte medieval assinalava o estabelecimento de uma gama de imagens que representavam as tendências e regras para os comportamentos da época. Um manual simbólico que direcionava a vida das pessoas, amparado por deus e por ele doutrinado sobre seus pecados.

O Renascimento, por sua vez, é um advento na história da arte que, de certo modo, pode-se afirmar que repercute até a contemporaneidade, seja ele por ter sido uma etapa em que a harmonia e a proporção, junto da técnica a óleo, tornaram possíveis conquistas estéticas jamais vistas pela influência que estas ainda têm na concepção da beleza. Porém, o Renascimento é um dos responsáveis, neste progressivo processo, por abrir as portas da beleza à subjetividade, apesar de ser

amplamente compreendido como a etapa da arte em que os estudos matemáticos, oriundos da escola platônica e pitagórica, atingem a máxima precisão na teoria e na prática da perspectiva.

Na concepção renascentista da Beleza humana, há uma problemática que tanto foi usada como potência criativa, como veio a se tornar um paradoxo na abordagem técnica do estilo. A discrepância entre a perfeição da teoria pictórica para com as oscilações de gosto dos artistas.

Qual seria a regra? “*Quais os critérios proporcionais comuns a uma série de homens e mulheres tidos como belos por diversos artistas? Podemos encontrar tal regra proporcional nas Vênus de Botticelli e de Lucas Cranach ou na ninfa de Palma, o Velho?*” (ECO, 2014, p. 92). De acordo com o autor, no renascimento, ao representar a beleza humana, se buscava ir além de somente uma adaptação perfeita ao escopo proporcional matemático, da representação divina ou mitológica. É provável que além da proporção se apreciasse o potente corpo dos heróis, ou a se encontrava na força de espírito que os rostos pintados expressavam. “*Mas isso não elimina o fato de que muitos [...] representassem também um ideal de superioridade física e realmente não se vê quais fossem os critérios proporcionais comuns aos heróis da época*” (ECO, 2014, p. 92). Havia sim uma busca científica por reproduzir o estilo, plural, e ao mesmo tempo uno, renascentista. Ainda de acordo com o autor, havia um consenso, não por acaso semelhante ao molde platônico, que era necessária uma justa relação entre as partes e das mesmas para com o corpo. Porém, estabelecer qual seria a relação justa da matéria é território do gosto que, como se pode evidenciar pelo estudo da teoria artística, variou (e varia) de acordo com a progressão do tempo.

A atividade renascentista era mais complexa do que simplesmente a adesão a um conjunto de procedimentos técnicos, como pode-se denotar pela múltipla interpretação que cada mestre reproduziu em sua obra, junto do estabelecimento de uma beleza suprassensível que pode parecer para a análise técnica contemporânea até contraditória. Contudo, para os praticantes imersos no contexto italiano dos séculos XV e XVI, esta concepção dicotômica era, além de coerente, produtiva em significado. A Beleza era nesse contexto, “*de fato, entendida como imitação da natureza segundo regras cientificamente estabelecidas, seja como*

contemplação de um grau de perfeição sobrenatural, não perceptível com a visão” (ECO, 2014, p.176).

O estabelecimento de uma beleza suprassensível se dá pela instauração de uma ideologia neoplatônica no renascimento. O neoplatonismo, de acordo com Eco (2014), tinha como objetivo difundir e atualizar a sabedoria antiga; coordenar esta atualização, em seus múltiplos aspectos, no interior de um sistema simbólico coerente e inteligível e, principalmente, colocar esta sintonia conquistada entre o sistema técnico e a simbologia cristã. A beleza adquire assim *“um alto valor simbólico que se contrapõe à concepção da Beleza como proporção e harmonia”*.

O paradoxo é palpável, visto que existem duas visões, uma técnica e outra ideológica, que se chocam. Porém o artista renascentista utiliza a técnica e o conhecimento advindo da ciência para uma “ultrapassagem” do real. Essa concepção de beleza como simulacro, advinda de conquistas como *“o aprimoramento dos métodos de representação perspectiva por Brunelleschi²⁹ e a difusão da pintura a óleo entre os flamengos”* (ECO, 2014, p. 181), tem como resultado uma reprodução técnica da natureza com precisão sem precedentes para a época, porém, ao mesmo tempo adicionando um ponto de vista sobre a beleza do observador, que, *“em certo sentido, “acrescenta” a Beleza contemplada pelo sujeito à exatidão do objeto”*. Esse poder de construção da Beleza, é ampliado pela figura do pintor, inventivo e soberano, na sua manipulação e aperfeiçoamento da realidade.

O pintor é senhor de todas as coisas que possam vir ao pensamento do homem, porque, se tem desejo de ver belezas que o apaixonem, ele é senhor de gera-las, e se quer ver coisas monstruosas que assustem, ou que sejam cômicas e risíveis, ou verdadeiramente miseráveis, delas ele é senhor e criador. E se quer criar sítios desertos, lugares sombrios ou frescos nos tempos quentes, pode figura-los, e assim lugares quentes nos tempos frios. Se quer vales, o mesmo; se quer dos altos cimões descobrir grandes campos, e se quer depois deles ver o horizonte do mar, ele é senhor; e assim também se dos baixos vales quer ver os altos montes, ou dos altos montes os baixos vales e praias. E, com efeito, aquilo que está no universo em essência, presença ou imaginação chega primeiro à sua mente e depois às mãos, e estas são de tanta excelência que ao mesmo

²⁹ “Artista italiano, nascido em 1377. Se consagrou durante o Renascimento, abandonando o legado gótico e tornando-se o responsável pela adoção da reprodução plana dos objetos não mais em duas dimensões, mas sim em três. Ele também se tornou célebre ao disseminar o método da perspectiva linear, já velha conhecida do mundo greco-romano, mas obscurecida durante a era Medieval.” Disponível em: <<http://goo.gl/ps54AV>> Acesso em: mar. 2016

tempo geram, em um só olhar, uma proporcionada harmonia, do modo como fazem as coisas. (DA VINCI, 1498, VI).

Representar a questão de que corpo é portador de Beleza, é de acordo com Eco (2014), saciar questões de natureza teórica, como tanto questionamos acima, por exemplo: O que é Beleza? Quais condições a fazem discernível? Como também, exigências práticas: “*quais cânones, gostos e costumes sociais permitem considerar “belo” um corpo?*” (ECO, 2014, p.193).

Quando se considera o corpo, seja ele representado vestido, ou nu, a abordagem é sempre complexa, visto que a abordagem da sua beleza era uma intersecção entre as conquistas do neoplatonismo, para com um contexto sociocultural de exaltação e culto a Beleza feminina renascentista, junto do aperfeiçoamento que cada pintor adicionava, sob a perspectiva ideológica e de gosto.

Ao compararmos o trabalho de alguns artistas, teremos um vislumbre do quão rica era a abordagem da Beleza do corpo feminino no Renascimento. A Vênus de Baldung-Grien, de 1510, cujo título é “As três idades da mulher e a morte” exprime uma linguagem que aborda a poética do corpo. Linguagem essa que na sequência se mostrará revisitada pelos autores contemporâneos escolhidos para o trabalho comparativo da pesquisa. De acordo com Eco (2014), a beleza física e material da “imperfeição” da forma desta vênus, expressa uma abordagem realista e, possivelmente, com um objetivo de valorização da figura da mulher renascentista. “*Mesmo sitiada pela morte às suas costas, esta vênus anuncia uma mulher renascentista que sabe cuidar e mostrar sem reticências o próprio corpo.*” (Eco, 2014, p. 193.)



Figura 03
Hans Baldung-Grien: “As três idades da mulher e a morte”, 1510
Têmpera sobre tela. – 48x32,5 cm
Kunsthistorisches Museum, Viena³⁰

Por outro lado, a “Dama com arminho”, obra de Leonardo da Vinci, ao retratar no mesmo quadro uma mimese de técnica perfeita junto da liberdade criativa, exalta a perspectiva do pintor da beleza feminina. De acordo com Eco (2014), os rostos “*fugidios e indecifráveis*”, característicos das Vênus de Leonardo, aliam-se a uma livre abordagem proporcional dos dedos, não por acaso demasiado longos, junto de uma mimese exemplar ao retratar o arminho nas mãos da mulher. Não parece casual, que a figura do animal e as escolhas do artista, estejam alinhados ao caráter esquivo e indecifrável da natureza feminina, como era concebida pelos artistas da sua época.

³⁰ Disponível em: <<http://goo.gl/c52pvL>>. Acesso em: fev. 2016



Figura 04
Leonardo da Vinci: “Retrato de Cecilia Gallerani”, 1485-1490
Óleo sobre tela. – 54,8x40,3 cm
Cracóvia, Czartorysky Museum ³¹

Pode-se compreender que com o passar do tempo, a abordagem do corpo feminino passou da reprodução de uma expressão privada, de difícil decifração psicológica, para uma natural reprodução, abdicando desse recato. Como podemos verificar em vênus como a de Velázquez³², que se mostra de costas, tendo a sua expressão, ainda de acordo com Eco (2014), apenas parcialmente entrevista no espelho, em contraste com a beleza feminina retratada na obra “Le Déjeuner sur l’herbe” por Édouard Manet³³, “*nas quais o caráter onírico da Beleza já prenuncia a extrema liberdade da pintura moderna: se não existem vínculos objetivos para a*

³¹ Disponível em: <<http://goo.gl/ig5weO>>. Acesso em: fev. 2016

³² “Velázquez foi um dos melhores pintores espanhóis. Ele é famoso principalmente pelos retratos (pinturas de pessoas isoladas ou em grupos). Pela sua técnica e estilo é um dos artistas que mais influenciou a arte ocidental”. Disponível em: <<http://goo.gl/4q06f6>> Acesso em: mar. 2016

³³ “Édouard Manet foi um importante pintor francês do século XIX. Nasceu em 23 de janeiro de 1823 na cidade de Paris e faleceu na mesma cidade em 30 de abril de 1883. É considerado por estudiosos de artes plásticas como um dos mais importantes representantes do impressionismo francês, embora muitas de suas obras possuam fortes características do realismo”. Disponível em: <<http://goo.gl/0jNqIZ>> Acesso em: mar. 2016

representação da Beleza, por que não colocar uma bela nudez em um convescote burguês na relva?" (ECO, 2014, p. 198).



Figura 05
Diego Velázquez: "Vênus no espelho", 1650.
Óleo sobre tela. – 122x177 cm
Londres, National Gallery.³⁴

³⁴ Disponível em: <<http://goo.gl/jwyjzj>>. Acesso em: fev. 2016



Figura 06
Édouard Manet: “Le Déjeuner sur l’herbe”, 1863.
Óleo sobre tela. – 208x264 cm
Paris, Musée d’Orsay.³⁵

O renascimento chega a um alto grau de perfeição na “Grande Teoria”, que consistia na beleza condicionada a uma proporção das partes, aplicada com maestria na pintura e na representação dos corpos. Porém, de acordo com Eco (2014), ao mesmo tempo que se instaura essa conquista técnica, fervilha na mente dos pintores renascentistas a necessidade de reproduzir uma beleza com características cada vez mais inquietantes, dinâmicas e surpreendentes, em detrimento do contexto mimético da época. A harmonia existe, mas são complexas, transitórias e inquietantes. O renascimento, ainda citando o autor, é pela influência das forças sociais que o agitam, *“incapaz de aquietar-se em um equilíbrio que não seja provisório: “a imagem da cidade ideal, da nova Atenas, é corroída em seu interior por fatores que levarão à catástrofe política da Itália e à sua ruína*

³⁵ Disponível em: <<https://goo.gl/qBrJO0>>. Acesso em: fev. 2016

econômica” (Eco, 2014, p. 216). Nesse meio efervescente, a figura do artista consta em um *status* razoavelmente estável, porém este cenário social assalta a figura do artista renascentista com incertezas em todos os aspectos da sua vida, dos materiais até a arte sacra, e abordada como grande símbolo do alto renascimento, a espiritualidade. O campo filosófico e artístico não escapa dessa inquietude. “O tema da graça, ligado àquele da Beleza – a beleza nada mais é que uma graça que nasce de proporção e conveniência, e de harmonia entre as coisas” (Eco, 2014, p. 2016), abre caminho a concessões cada vez mais subjetivas sobre o conceito de Belo.

Essa crise que empurra o indivíduo renascentista em uma busca incessante por superar o antigo e na busca de novas e mais satisfatórias harmonias, seja de técnica ou de subjetivação, advém das mudanças que este presenciou. Estas transformações se originam, de acordo com Eco (2014), dos fenômenos que culminaram em fragilizar as certezas deste indivíduo, antes dedicado com afinco a defender uma simbologia filosófica e espiritual referente a beleza, agora questionada. Culminando no fracasso da visão humanista em criar uma concepção de mundo harmoniosa, una e de plena estabilidade.

A desorientação que atinge o homem ao descobrir que perdera o centro do universo se faz acompanhar pelo ocaso das utopias humanistas e renascentistas em relação à possibilidade de edificar um mundo pacificado e harmonioso. As crises políticas, as revoluções econômicas, as guerras “do século do ferro”, o retorno da peste: tudo concordo para reforçar a descoberta de que o universo não foi criado em medida humana, e de que o homem não é nem seu artífice, nem seu senhor. (ECO, 2014, p.225)

É visível que estamos em um processo de transformação da conceituação da beleza, onde começa a se afastar da existência por meio de cânones para se aproximar cada vez mais da subjetivação, e, por consequência, do sublime³⁶. Na

³⁶ “De modo que cinco são aquelas que poderemos chamar de fontes mais produtivas do sublime; cinco categorias que têm como pressuposto comum e fundamental o talento linguístico, sem o qual não se pode mesmo fazer nada. A primeira e mais poderosa é a fluência exuberante dos pensamentos, conforme defini no meu livro sobre Xenofonte; a segunda é a *pathos* arrebatador e inspirado. Mas estas duas primeiras inclinações ao Sublime são na maior parte das vezes congênicas. As outras três fontes, ao contrário, são alcançadas através da arte. E são: a modalidade formal das figuras (distintas em figuras de pensamento e de palavra), o engenho expressivo (que consta de duas partes: a seleção léxica e a elaboração trópica do estilo) e enfim- quinta causa de

concepção neoclássica, a Beleza pode ser compreendida como a qualidade de um objeto que a contém, e para tanto, ainda de acordo com o autor, recorre-se a definições advindas da arte clássica, como “*unidade na variedade ou proporção e harmonia*” (Eco, 2014, p. 274). Porém, a partir do século XVIII, começam a se impor termos como “gênio”, “gosto” e “imaginação”, dando a compreender que há uma transformação na condição que denota Beleza a um objeto. Ainda de acordo com o autor, o conceito de “gênio” nos remete a capacidade do artista de reproduzir algo belo, enquanto o “gosto”, se dá pelo dom de acessar a beleza e de apreciá-la.

A diferença entre o que é Belo e o conceito subjetivo do que determina o Sublime passa a ser uma problemática amplamente abordada pelos filósofos contemporâneos a essa transformação. Um dos autores que tratam com maior precisão as diferenças e semelhanças entre Belo e Sublime, é Immanuel Kant. Para Kant, como já visto, o belo se configura por ser um prazer desinteressado, algo que possui finalidade sem escopo, universalidade sem conceito, e por fim, regularidade sem lei. Já o Sublime, que de acordo com Eco (2014), é um efeito e condição da arte, para Kant se divide em dois: O Sublime Matemático e o Dinâmico. O matemático, se dá por aquela sensibilidade que advém da contemplação e acesso sensível a algo que está muito além da compreensão humana, como por exemplo quando observamos o céu noturno. Ao não conseguir abraçar pela imaginação ou pelo conceito, o que se observa na condição de beleza, o abarcamos pelo sensível. Já o sublime dinâmico, se dá quando acessamos pela sensibilidade algo de potência infinita, como ao observarmos uma tempestade. Não por acaso muitas obras desse período representam o observador de costas, contemplando uma potência natural.

De acordo com Eco (2014), o conceito de Sublime para Schiller se dá por aquilo que leva o indivíduo a contemplar a sua natureza física, a vislumbrar os limites da existência. Hegel, por sua vez, segundo Eco, afirma que o Sublime é a tentativa de exprimir o infinito, ou a infinita potência, sem para isso encontrar no reino dos fenômenos um correspondente adequado a essa representação. Podemos compreender que o Sublime desde o início foi ligado claramente a

grandeza e compêndio de todas aquelas que a precedem – o decoro e o distanciamento da composição. (ECO, 2014, p. 279)

experiência da humanidade com a magnitude da natureza, e o principal problema dos artistas da época se dava em “*como representar artisticamente a impressão de sublimidade que se experimenta diante dos espetáculos da natureza*” (ECO, 2014, p. 296).

A primeira metade do século XIX trouxe consigo um distanciamento da beleza do molde Renascentista, para abordar, muitas vezes, o informe e o caótico. Sob a perspectiva que a Beleza brotaria também do feio e do informe. Nessa época, a beleza, conhecida como romântica, era muito ligada a “*tudo que é distante, mágico, desconhecido, inclusive o lúgubre, o irracional e o mortuário*” (Eco, 2014, p. 103). Essa beleza advém de um sentimento de melancolia, em que o protagonista, imerso neste sentimento, reproduz a beleza de maneira repleta das fatalidades e limites da existência humana. De acordo com Eco (2014), a partir do momento em que o artista abdica do ideal, o conceito de Beleza se modifica profundamente, passando a ser ligado a experiência subjetiva da produção e fruição da obra.

A beleza romântica, “*herda do romance sentimental o realismo da paixão e experimenta em seu interior a relação do indivíduo com o destino que caracteriza o herói romântico*” (Eco, 2014, p. 307). Sendo assim, os românticos têm na história clássica e nos cânones conquistados nas suas obras em grande conta, porém jamais os veneram, pois acreditam que não existe na arte clássica conceitos absolutos a ponto de a arte moderna precisar imitá-los. Sendo assim, os artistas do início do séc. XIX não buscam uma reprodução da Beleza estática e estanque, como a platônica e da arte grega. Antes, buscam uma desarmonia, visto que o Belo brotará também daquilo que é feio, informe, caótico e vice e versa.

Há aqui uma grande cisão, ou modificação, de papéis na concepção subjetiva da beleza. No pensamento grego, ainda de acordo com Eco (2014), e em toda a arte da tradição clássica, a Beleza correspondia a verdade, a justeza, sendo a Beleza também produzida pela verdade. No romantismo, os papéis se invertem, sendo a Beleza que produz a verdade. “*Longe de subtrair-se ao real em nome de uma beleza pura, os românticos pensam em uma beleza que produz maior verdade e realidade*” (Eco, 2014, p. 317). Os artistas da primeira metade do século XIX, almejavam criar uma nova mitologia da beleza, que substituiria as fábulas dos

antigos por um discurso que fosse moderno e coerente com seu tempo, porém com a mesma imediatez dos mitos gregos.



Figura 07
Charles-Auguste Mengin: *Sappho*, 1867.
Óleo sobre tela. – 230x151 cm
Manchester, Manchester Art Gallery.³⁷

Por outro lado, a segunda metade do séc. XIX nos leva a encontrar um artista que vê o desenvolvimento da sua estética posto de lado, frente ao contexto social e desenvolvimento industrial do período vitoriano na Inglaterra, e do segundo império francês. Os chamados Tempos Difíceis³⁸ são para os artistas uma época

³⁷ Disponível em: < <http://goo.gl/WggW8r>> Acesso em: fev. 2016

³⁸ Coketown, o triunfo dos fatos. Uma cidade de tijolos vermelhos, ou de tijolos que seriam vermelhos se a fumaça e a fuligem o permitissem; assim como as coisas estavam a cidade era de um vermelho e um negro inaturais, como a cara pintada de um selvagem. Uma cidade de máquinas e chaminés das quais saíam sem solução de continuidade serpentes intermináveis de fumaça que nunca se desenrolavam. [...] Havia muitas estradas largas, umas igual à outra, e muitas vielas ainda mais semelhantes umas às outras, habitadas por pessoas igualmente semelhantes entre si e que, todas elas, entravam e saíam a mesma hora, com o mesmo som sobre os mesmos pavimentos, para fazer

sombria, mas não com uma nebulosidade advinda da subjetividade romântica, e sim da enfadonha tristeza que os mesmos convivem nos centros urbanos. As cidades, agora metrópoles burguesas, são repletas de trabalhadores das indústrias, que formam para os artistas uma massa que corresponde ao “*reino da tristeza, da uniformidade, da obscuridade e da feiura*”. E dessa feiura insossa e infértil, não brotaria a beleza, como brotava da feiura romântica.

O artista diante da opressão do mundo industrial, do crescimento das metrópoles percorridas por multidões imensas e anônimas, do surgimento de novas classes cujas necessidades urgentes não incluem a estética, ofendido pela forma das novas máquinas que ostentam a pura funcionalidade de novos materiais, sente ameaçados os próprios ideais, percebe como inimigas as ideias democráticas que avançam gradualmente. (Eco, 2014, p. 329)

Esse desleixo com a estética, de acordo com Eco (2014), traz grande insatisfação aos artistas que se viram durante anos como centro filosófico da sociedade, em uma busca da arrebatção e da verdade. Agora, jazem de lado, frente a maravilhosa produtividade fria das máquinas e da indústria. Frente a isso, torna-se compreensível a atitude dos artistas da segunda metade do séc. XIX em iniciar um culto a beleza, quase como uma seita religiosa, onde o seu seria o Belo.

De acordo com Eco (2014), para os artistas desta época a beleza era um valor primário para o indivíduo e, por isso, deveria ser realizada e cultuada a qualquer custo, sendo que muitos artistas viveram a própria vida como uma obra de arte, fazendo com que ela se tornasse a função da sua própria existência. Os chamados “sacerdotes da beleza”, desenvolvem um modo de vida que responde a vida burguesa dos trabalhadores industriais, onde a mesmice e a unidade da amálgama dos trabalhadores da cidade contrasta com a exuberante elegância destes que cultuam o Belo. “*E enquanto a arte se separa da moral e das exigências práticas, desenvolve-se o impulso, já presente no Romantismo, de conquistar para o mundo da arte os aspectos mais inquietantes da vida*” (Eco, 2014, p.330). Nesse

o mesmo trabalho, pessoas para quem cada dia era igual ao dia precedente e ao amanhã, e cada ano a cópia do ano anterior e do ano seguinte. -Charles Dickens, *Tempos Difíceis*, 1854 (ECO, 2014, p. 329)

contexto, podemos averiguar uma primeira visita a ideais de estabelecimento de uma cultura embelezadora, como poderemos ver a seguir.

O dandismo é um fenômeno que representa em si esse culto da Beleza modulada, com grande foco ao aperfeiçoamento de costumes, do corpo e da vestimenta para adequar-se ao ideal de beleza delimitado pelo grupo. Mas esses, os dândis, não eram artistas, ou mesmo filósofos que abordassem de maneira reflexiva a arte, ou a beleza. O amor pela beleza destes indivíduos reflete o seu costume (seja a maneira de se vestir, ou o modo em que vive). O dândi levava, de acordo com Eco (2014), a obrigatoriedade da elegância a níveis extremos (até excêntricos), como também a transgressão ao *status quo* comportamental, em busca de atingir um ideal de beleza que não corresponde a si. Vemos aqui um indivíduo que gostaria de ser visto, assim como ele se vê, e para isso empreende empresas de modificação de vestimenta, de gestos, de costumes e muitas vezes até sexuais. O dândi, como um sacerdote do belo, almeja acima de tudo cultuar a si para que seja cultuado e admirado, como um espécime advindo de uma esfera ulterior, jamais alcançável pela maioria, passível somente de admiração. Uma típica evidência da busca da beleza como *status*, inalcançável para a maioria.

A ideia que o homem faz do Belo imprime-se em todo o seu vestuário, franze ou estira sua roupa, arredonda ou enrijece o seu gesto e impregna sutilmente, com o passar do tempo, inclusive os traços de seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser. [...] É antes de tudo a necessidade ardente de alcançar uma originalidade dentro dos limites exteriores da conveniência. É uma espécie de culto de si mesmo, que pode sobreviver à busca da felicidade que se encontra em outrem, na mulher, por exemplo, que pode sobreviver, inclusive, a tudo que chamamos ilusões. É o prazer de provocar admiração e a satisfação orgulhosa de jamais ficar admirado. (Eco, 2014, p. 334)

Com facilidade pode-se fazer um paralelo desse fenômeno do dandismo com as incursões contemporâneas de culto à beleza, não na arte, mas na sociedade como um todo. Esse culto à beleza que busca o *status* de admiração também pode ser abordado, de acordo com Arthur Danto³⁹ (2005) como um

³⁹ Arthur C. Danto (Michigan, 1924 - Nova York, 2013) foi professor emérito de filosofia na Universidade de Columbia. Viveu em Nova York e, por quase 30 anos, escreveu para a revista *The Nation*. Além de livros sobre temas filosóficos, publicou obras sobre crítica de arte, entre

exercício de autoconsciência moral, ou segundo o autor, “*a metafísica do eu*” que busca explicar como são as relações do embelezamento na construção da identidade. Ainda, segundo o mesmo autor, é característico do embelezamento, seja na época dos dândis, seja na contemporaneidade, a dimensão que temos ao nos olharmos no espelho. “*Não nos olhamos no espelho só para ver qual é o nosso aspecto, mas para ver como esperamos que os outros nos vejam [...] e buscamos assim modular nossa aparência a como queremos ser vistos*” (Danto, 2005, p. 125).

De acordo com Eco (2014), nesse período, que abarca a segunda metade do século XIX, ocorre uma associação poderosa em torno da Beleza e da arte. Se anteriormente essa ligação era frágil em consequência da permanente cisão entre verdade e beleza, o repúdio ao natural da segunda parte do séc. XIX traz para a arte a responsabilidade de encarnar o Belo. Advinda de uma cultura de culto a beleza pelo aperfeiçoamento, era esperado que o natural fosse considerado errado. A beleza, como a dos dândis e a do culto de costumes é uma negação ao natural, visto que para os conterrâneos desse tempo “*não há beleza que não seja obra do artifício, só o que é artificial é belo [...] A natureza geralmente está errada*”. A beleza se cristaliza como sendo unicamente obra da intervenção humana, onde ela jaz produto da intervenção e manipulação pela hábil mão do dândi, do filósofo e do artista. De acordo com Eco (2014), a arte impede o ocaso do Belo, uma vez que “*a natureza bruta não pode produzir Beleza, deve intervir a arte [...] cria-la onde não havia mais do que desordem accidental*”.

A arte no século XX, descobriu novas finalidades que se mantinham inexploradas quanto a matéria. Não que os antigos mestres, de acordo com Eco (2014), ignorassem as possibilidades, inspirações e restrições que a interação com a matéria lhes proporcionava. O caso é que os artistas de épocas anteriores a essa, tinham como objetivo uma reflexão que não se debruçava sobre a matéria como os representantes do séc. XX. Michelangelo, é famoso por afirmar que as pedras, matérias das suas esculturas, virtualmente já continham as suas

elas *Encounters and reflections: art in the historical present*, Prêmio de Crítica do National Book Critics Circle, em 1990. Disponível em: <<http://tinyurl.com/olu78y3>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

estátuas. Mandava seus assistentes buscar as estátuas que jaziam dentro das pedras, restando ao artista a responsabilidade de somente retirar os excessos e liberar a beleza.

Embora os artistas soubessem que era preciso dialogar com a matéria e nela encontrar uma fonte de inspiração, considera-se, contudo, que a matéria era por si mesma informe e que a Beleza surgisse depois que sobre ela fosse impressa uma ideia, uma forma. (Eco, 2014, p. 401)

Por consequência dessa preferência dos artistas anteriores a desprezar a matéria em detrimento da ideia, que alguns artistas do século XX passaram a utilizá-la como elemento principal nas obras, e principalmente, como a própria obra. Enquanto na progressão do tempo a beleza foi reavaliada de acordo com a estética de um trabalho “*sobre, com, na matéria, os artistas do século XX, dirigem a ela uma atenção exclusiva*” (Eco, 2014, p.402). O abandono aos modelos figurativos anteriores, inevitável, proporcionou uma liberdade de novas explorações poéticas da matéria, mas também da própria função da arte. Que deixa de ser “momentaneamente” representativa.

É pertinente salientar que um grande marco para o abandono momentâneo a abordagem figurativa foi a invenção da fotografia em 1826. O desenvolvimento dessa tecnologia gerou questionamentos dos artistas quanto a função da pintura representativa. Para tornarmos a discussão mais rica, é interessante que abordemos os paradigmas da fotografia, para que assim tornemos delimitada a arena de percepção da realidade. O desenvolvimento da linguagem foi o transcorrer de um movimento que surgiu muito antes da descoberta da tecnologia necessária para o advento. Para discutir sobre isso abordo, de acordo com Santaella e Nöth (2001), os três paradigmas da fotografia: o pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico.

A fotografia, ainda de acordo com os autores, foi abordada sob diferentes ângulos durante a sua existência. Podendo concluir que a mesma é um advento físico oriundo da química, mas que encontra seu esteio na construção simbólica e interseccionada com quem a observa. Sendo que, de acordo com Santaella e Nöth (2001), apesar de realizarem “a proeza de colocar em convivência: a imobilização do movimento e o congelamento do instante capturado do fluxo

incessante do mundo ” (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 126), tornam possível uma modificação na percepção da realidade ali retratada.

Esta modificação se dá por tornar possível novas maneiras de interagir e interpretar aquele momento estático e ao mesmo tempo infinito, com ampla possibilidade de interpretação. Para os autores, as fotografias não são simples e inocentes pedaços congelados da existência oriundos do advento químico dos cristais de prata, mas habitam um espaço paralelo a realidade, aberto a exploração e construção. Infinito, por fim, a cada possibilidade de interação. Esta premissa é importantíssima quando formos tratar sobre como o ideal de beleza é trabalhado de reconstrução da mesma na pós-modernidade, mais especificamente quando falamos da construção pós-fotográfica de imagens. O paradigma pré-fotográfico diz respeito ao suporte físico e ao processo artesanal de produção da imagem, onde a matéria suporte doa elementos e é parte da construção das características existentes na obra.

Isto é uma constante desde as imagens nas grutas, passando pelo desenho, pintura gravura e até mesmo a escultura, pois, sob esse aspecto, pouco importa as imagens serem bi ou tridimensionais, embora merecesse uma discussão à parte a natureza imagética ou não da escultura e da arquitetura, inclusive. [...] Não obstante as diferenças, a questão fundamental é a produção manual, acentuadamente matéria, mantém-se em todas essas imagens. (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p.163)

O paradigma fotográfico, por outro lado, se dá pelo processo didático que a fotografia inaugura dado ao processo de captura, oriundo e mecanizado pela química e a indústria, tornando possível um “corte” da realidade. Corte este tendo consequências drásticas para o fazer artístico, como veremos na sequência.

Nesse paradigma, a imagem é o resultado do registro sobre um suporte químico ou eletromagnético (cristais de prata da foto ou a modulação eletrônica do vídeo) do impacto dos raios luminosos emitidos pelo objeto ao passar pela objetiva. [...] O ato da tomada é o instante decisivo e culminante de um disparo, relâmpago instantâneo. Dado esse golpe, tudo está feito, fixado para sempre. Enquanto a imagem artesanal é, por sua própria natureza, incompleta, intrinsecamente inacabada, o ato fotográfico não é senão fruto de cortes. (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p.165)

E, por fim, o paradigma pós-fotográfico delimita o estabelecimento da construção triádica da imagem, visto que ela “resulta do casamento entre um computador e uma tela de vídeo, mediados ambos por uma série de operações abstratas, modelos, programas, cálculos ” (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p.166). Ou seja, o paradigma pós-fotográfico define o estabelecimento da construção de uma realidade supra real, oriunda da intersecção do modelo, com a tecnologia e os valores estabelecidos como ideais, manipulados por intermédio do computador.

Tendo em vista que a tecnologia criada tornava, de um momento para o outro, os artistas “obsoletos”. O marco da fotografia foi o primeiro de muitas rupturas que tiveram como resultado os estabelecimentos futuros do cubismo de Picasso e a ideia da predominância do conceito na arte com as obras de Duchamp.

A grande transgressão das vanguardas foi romper com o conceito de pintura como uma janela através da qual o mundo é observado e definir a imagem como uma nova Realidade fundada sobre o valor de suas próprias leis. A arte é emancipada de sua função mimética e declara a soberania de seus elementos formais, que se legitima e rompe com o retrato de uma Realidade externa para afirmar a autonomia das formas e da autoridade do criador. [...] A avaliação da materialidade da arte emancipada da natureza, adicionamos a projeção de sentimentos e a incorporação do inconsciente como elementos geradores de criação. (Muñoz, 2000, p. 15)

Apesar de ser necessário enumerar e dividir a progressão artística de maneira a delimitar um corpo representativo de cada etapa da idealização da beleza, é interessante pensar que todo o processo estilístico da arte é plural e sem margens visíveis ou fronteiras definitivas de transição⁴⁰. Passando por condições e influências socioculturais que muitas vezes escaparam aos livros, mas tiveram forte influência nos ditames sobre o que era ou não belo. Antes, de acordo com Muñoz (2000), é o resultado de processos formativos, dos quais participaram inúmeros protagonistas.

⁴⁰ Podemos pensar que os movimentos artísticos que são caracterizados como manifestos, como o dadaísta, modernista e etc. podem delimitar uma margem risível para a história da arte. Mas esse paradoxo se desfaz ao pensarmos que mesmo essa atitude de quebra faz parte do movimento natural da arte naquela época. Podendo esta atitude ser entendida também como uma movimentação “nebulosa” e sem fim, como característico do âmbito artístico.

Ao fim do séc. XIX, envolto por transformações sociais e culturais que englobavam o poder estético da esfera subjetiva, a beleza advinda daquilo que antes seria considerado mortuário ou melancólico, ou quanto ao crescimento de um culto a “beleza pela beleza”, como visto no dandismo, as vanguardas que se seguiram questionaram os preceitos quanto a técnica e ao mimetismo, proporção e harmonia.

A transgressão das vanguardas subsequentes pode ser entendida quando pensamos que o movimento natural da estética Greco Clássica até a arte moderna levou a um novo posicionamento quanto a beleza. Passando pela beleza pitagórica de escopo inflexível, pelas conquistas técnicas da grande teoria e a inquietude do romantismo, pode-se inferir que a representação do belo passaria cada vez mais a se distanciar da mimese e se posicionar junto a característica interpretativa do artista, que criava a sua obra de acordo com uma nova realidade, formulada e temperada pelos seus valores e sua perspectiva para com a sociedade. A arte, e a beleza, portanto, seguem um caminho irrefreável de distanciamento com a sua função mimética e representativa, passando a ser encontradas na autonomia das formas e na soberania do artista.

O impressionismo, com grandes artistas como Monet e Van Gogh, também teve grande repercussão na sua abordagem da beleza, dando sequência ao distanciamento inevitável do caráter representativo e dando a passos largos em direção a novas perspectivas de contato com a beleza. Dicotômico à melancolia do Romantismo, a escola impressionista se caracteriza por pinceladas soltas, com ênfase a luz e ao movimento. Transparências luminosas, natureza, luz e uma sugestão nítida a felicidade e a vida harmoniosa. Porém, apesar das temáticas luminosas, os impressionistas não almejavam construir um método de realizar belezas transcendentais. Aspiravam na verdade, “*inventar um novo espaço, novas possibilidades perceptivas*” (Eco, 2014, p. 359). Uma busca através da vibração da coloração.

A busca da Beleza abandona o céu e leva o artista a mergulhar no vivo da matéria. À medida que avança, o artista esquece até o ideal do Belo que o guiava e acaba por entender a arte, não mais como registro e provocação de um êxtase estético, mas como instrumento de conhecimento. (ECO, 2014, p.359)

O expressionismo, por outro lado, reúne uma outra faceta artística, diferente e até em oposição a vibração luminosa do impressionismo. Heterogêneo, o movimento iniciado no início do século XX uniu artistas de diferentes nacionalidades, épocas e formações. De acordo com Oleques (2016), enquanto o impressionismo buscava retratar uma impressão do mundo, o expressionismo impregnava as obras da impressão dos autores. Caracterizado por extremos emocionais, inquietação e a abordagem de figuras distorcidas, a escola fazia uso emocional e simbólico da cor e da linha, buscando exprimir os limites das emoções humanas, assim como temperamentos e angústias, como a alienação.

Nesse período de espaço-tempo faz-se necessário tratar sobre dois autores que simbolizam essa transformação que trouxe o início do séc. XX. Especificamente Picasso e Marcel Duchamp trouxeram em suas obras evidências desse processo de fragmentação e deslocamento da representação na arte.

O cubismo de Picasso, de acordo com Gullar (1985), buscava abordar uma nova perspectiva multifacetada da estética, como que se apropriando das conquistadas características da subjetividade romântica, mas acessadas sob um novo e revolucionário olhar. Como citado acima, é impossível delimitar um momento de nascimento ou um autor definitivo para o movimento cubista. Ainda, de acordo com Gullar (1985), seria uma empresa vã e possivelmente injusta. Porém, o autor refere que uma das grandes influências para o surgimento dessa linguagem foi o contato de Picasso com as esculturas africanas, como também pelo esgotamento da linguagem impressionista que, *“àquela altura, parecia nada mais ter a dizer”* (GULLAR, 1985, p. 14).

Picasso, nasceu na Espanha, em 1881, e participou de quase todos os movimentos da pintura moderna, *“sem se deixar deter por nenhum deles: foi cubista, expressionista, surrealista e mais tantas coisas para as quais não se inventaram nomes”* (GULLAR, 1985, p. 21). Apesar de ter transitado com maestria por diversas linguagens estéticas, foi no cubismo que se tornou homônimo e participou de um movimento de redefinição para a arte do século XX. Nas suas obras reproduzia corpos e objetos como sendo um produto dessa

característica contínua e multifacetada dos indivíduos que o eram contemporâneos, aproximando-os agora de estética multidimensional, sem início e sem fim. Através de sua pintura Picasso lança luz sobre uma nova esfera de tensão dramática em uma construção representativa que basta em si mesma. O cubismo de Picasso buscava renegar a característica “ilusória” da representação renascentista onde a mimese reinava, criando assim, uma linguagem estética aberta e multifacetada, que negava a característica ilusão do escopo renascentista.



Figura 08
Picasso: Les Demoiselles d'Avignon, 1907.
Óleo sobre tela. – 243x233 cm
Nova York, Museu de Arte Moderna.⁴¹

⁴¹ Disponível em: < <http://goo.gl/WggW8r> > Acesso em: fev. 2016

A característica abordagem do corpo pelo cubismo não tem tanto a ver com uma abordagem técnica relacionando-a a cubos ou à estética do belo. Mas sim a uma decomposição dos planos que terminam por aproximar-se de uma ideia bidimensional, onde a perspectiva renascentista, uma das maiores conquistas da história da arte, se vê reduzida a tons e cores, deixando ao rítmico cubismo de Picasso a reconstrução da imagem concebida pela interpretação do artista criador. Múltipla, decomposta e ainda assim una e sem fim. Chegando ao que, ainda de acordo com Gullar (1985), podemos interpretar como o limite da pintura.

Estamos no limite da pintura. Que arte é essa que nada representa? Era a pergunta de todo mundo diante dessas construções indecifráveis. “É pintura pura”, dirá Apollinaire, mas isso não bastava para acalmar os espíritos escandalizados. Tampouco se pode crer que Picasso se pusesse tranquilamente em face de seus próprios trabalhos. Que lhe pediam eles? Pediam uma linguagem ainda mais pura, onde nem a matéria nem a cor lembrassem “a pintura”. [...] Por que não a areia, a estopa, o pedaço de forro de parede, de espelho? Por que apenas a tela e não qualquer pano – a estopa, o pano de cozinha? Ninguém mais que Picasso deu impulso a essa vontade “dadaísta” de romper definitivamente com a “pintura” (GULLAR, 1985, p.37)

Ao abordarmos o limite da pintura, também é natural chegarmos ao marco temporal que Duchamp concretizou na estética. Marcel Duchamp foi um artista francês que viveu entre os anos de 1887 e 1968. Inserido em uma época de efervescência artística, Duchamp, assim como Picasso, produziu obras de diversos estilos, sendo primeiramente seduzido pelo impressionismo⁴², logo após pelo fauvismo⁴³. Flexível, o autor transitou por diversos estilos, sendo respeitado pelo eixo cubista, tendo sua obra sido apreciada, segundo Schmit (2006), por poetas íntimos do próprio Picasso.

Apesar de dominar as técnicas cubistas, impressionistas e participar de exposições com obras desses estilos, Duchamp sempre foi contra o que ele próprio

⁴² Segundo Dantas (2013), o impressionismo foi um movimento artístico que surgiu na França em 1874, caracterizado por explorar a intensidade das cores e a sensibilidade do artista em suas obras, tendo como principal representante Monet.

⁴³ O fauvismo, de acordo com Lopes (2013), é uma corrente artística que tem como característica a máxima expressão pictórica, onde as cores são utilizadas com intensidade, além de outras, como a simplificação das formas.

classificava como “cubismo cartesiano”⁴⁴, aproximando sua obra, segundo Argan (1996), do dinamismo do futurismo. Quanto a esta perspectiva, pode-se salientar o início da tendência criativa irônica do autor na pintura intitulada “Nu descendo a escada” onde busca uma expressão artística que ultrapassasse o cubismo. Usando da decomposição e da fusão do corpo da modelo, Duchamp cria uma peça que possui algumas características cubistas, porém encontra também eco nas tendências dinamistas do futurismo.

Sua vontade de ir mais além do cubismo se adverte já em uma tela desse período; é o retrato de uma transeunte; uma jovem entrevista, amada e nunca vista outra vez. A tela mostra uma figura que se desdobra (ou se funde) em cinco silhuetas femininas. Representação do movimento ou, melhor dito, decomposição e superposição das posições do corpo [...] É o começo da rebelião contra a pintura visual e tátil, contra a arte retiniana (PAZ, 2012, p.10).

⁴⁴ O cubismo cartesiano pode ser também entendido como cubismo analítico, segundo Pereira (2012), caracterizado por ser uma vertente do cubismo que demonstrava muito mais estaticidade e pouca atenção ao propósito multifacetado do cubismo original, sendo, portanto, criticado por Duchamp por se opor a essa tendência.



Figura 09
Marcel Duchamp: Nu descendo a escada, 1912.
Óleo sobre tela. –147x89,2 cm
Filadélfia, Museu de Arte de Filadélfia.⁴⁵

A insatisfação com a adequação a um estilo pictórico plenamente visual se dá pelo fato do autor não acreditar que uma obra de arte deveria se ater somente ao seu aspecto visual, mas, sim, o transcender. Sendo ela notável pela ideia que encerra e não somente a destreza do artista que a concebeu. Pode-se afirmar que *“Duchamp desde o início foi um pintor de ideias e nunca cedeu a falácia de conceber a pintura como uma arte puramente manual ou visual”* (PAZ, 2012, p.10).

⁴⁵ Disponível em: < <https://goo.gl/z3yVvW> > Acesso em: mar. 2017

A rebelião de Duchamp quanto à concepção artística vigente da época é comumente sentida na ironia que é trabalhada na maioria dos seus trabalhos. Esta ironia se dá pelo fato do autor acreditar que uma obra de arte não se encerrava somente em sua importância técnica, mas sim na ideia que ela representa. Assim sendo, mesmo uma obra de arte que não tem uma aplicação técnica tão virtuosa pode ser tão ou mais pertinente artisticamente quanto a que faz uso da virtuosidade como principal foco, podendo-se concluir que *“para Duchamp, a arte, todas as artes, obedecem à mesma lei: a metaironia [...] É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa”* (PAZ,2012, p.11). Na obra de Duchamp intitulada “L.H.O.O.Q.” pode ser notada com maior nitidez a capacidade de ironizar a arte classicista tornando-a somente um suporte da revolução que estava realizando. Duchamp utiliza uma réplica de uma das obras mais importantes da história da arte modificando-a de maneira a zombar da concepção classicista. O autor se apropria da peça, adicionando bigode e cavanhaque ao rosto da figura e, com este simples ato, desafia toda concepção de entendimento de arte, satirizando-a. Possui como coroação o título da obra que, se lido em francês, se aproxima de uma expressão obscena e pejorativa, “destruindo” uma obra, de maneira a construir significado além da simples retidão estética.



Figura 10
Marcel Duchamp: L.H.O.O.Q, 1919.
Grafite sobre rotogravura. – 61,5x49,5 cm
Paris, Centre Pompidou.⁴⁶

Após aventurar-se por anos na pintura, Duchamp abandona esse tipo de criação para se dedicar ao projeto de seu novo estilo. Uma espécie de obra de arte que desafiava e afrontava a concepção artística tida como absoluta. Dadadaísta em sua essência, segundo Argan (1996), Duchamp buscou criar uma expressão artística que provocasse um rompimento com as características históricas da arte, criando, portanto, um processo “dessacralizante” da obra de arte, a afastando do

⁴⁶ Disponível em: <<https://goo.gl/aALhLB>> Acesso em: mar. 2017

“sacro” e a aproximando da realidade em que ela se insere. Assim sendo, “o *ready made*” é uma crítica da arte retiniana e manual [...] *O artista não é um fazedor; suas obras não são feitura mas atos*” (PAZ,2012, p.25). O autor buscou criar suas peças não com a manipulação de telas e tinta, mas sim com o deslocamento de objetos característicos da indústria da sua função primária, como rodas de bicicleta, bancos e até mesmo um urinol, elevando-os a categoria artística ao agregar significados, “destruindo-os” e recriando-os ao mesmo tempo.

A negação das operações técnicas como planeado, tendo em vista um fim tem seu ápice no pronto feita de Duchamp: qualquer objeto (um rack de garrafa, um mictório, uma roda de bicicleta) apresenta-se como uma obra de arte. Em ambos os casos, não há nenhum procedimento operacional, mas uma mudança de julgamento, intencionalmente arbitrária (ARGAN, 1996, p. 177).

Duchamp faz uso de um urinol, peça de porcelana característica de banheiros masculinos, exposta invertida sobre um suporte de cor neutra. As únicas interferências do autor na peça foram a assinatura do seu pseudônimo, R. Mutt, que foi escrita em tinta preta na lateral do urinol e a sua inversão da posição original. Pode-se, assim, afirmar que, na “Fonte”, além do deslocamento de significado e a ironia da afronta a arte clássica, Duchamp fez uso do nome da peça, muitas vezes secundário em outros autores, para agregar significado e fechar o ciclo de modificação de conceito artístico. Afrontando não somente a arte clássica, mas fazendo uma crítica também a sociedade, expondo a animalidade dos limites primitivos humanos, como suas necessidades fisiológicas.



Figura 11
Marcel Duchamp: A Fonte, 1917.
Porcelana. – 36x48x61 cm
Londres, TATE⁴⁷

Os *ready mades* de Duchamp revolucionaram e levaram a arte por novos caminhos além da sacra destreza técnica. Criando uma linguagem que, influenciada pela realidade industrial e sobre a influência na vida das pessoas, buscou, segundo Paz (2012), reconciliar a vida com a arte, aproximando a obra do espectador, destruindo e recriando conceitos. Quebrou as barreiras da arte representativa, alinhando a obra de arte ao conceito de ideia e sua realização pelo espaço da experiência estética.

O legado do artista para a arte contemporânea e para a discussão do trabalho, reside na maneira como nos relacionamos com a arte e com a beleza. Ao desvincular a obra de arte do padrão classicista, Duchamp decretou que a importância da arte não se fechava somente na obra pela maestria da concepção,

⁴⁷ Disponível em: <<https://goo.gl/wWeqJO>> Acesso em: mar. 2017

muito menos na simples representação, mas sim no espaço intermediário entre a obra e o espectador, no contato entre os dois, salientando, assim, a importância do conceito que o fazer artístico utiliza como base para a sua produção.

A matéria e o conceito estético de beleza sofrem uma revolução no contexto do séc. XX, sendo que na *“arte contemporânea a matéria não é mais apenas o corpo da obra, mas também seu fim, o objeto do discurso estético”* (Eco, 2014, p. 405). A obra de artistas como Jackson Pollock⁴⁸, demonstram uma busca pela expressão subjetiva do inconsciente, onde as gotas, as fissuras, as colagens se sobrepõem a delimitação de cânones como a própria presença do artista em reproduzir algo que seja acessado como “elemental”.



Figura 12

Jackson Pollock: Full Fathom Five, 1947.

Óleo sobre lona com pregos, tachas, botões, chave, moedas, cigarros, fósforos, etc. 129,2x76,5 cm

Nova York, Museu de Arte Moderna⁴⁹

⁴⁸ “Pollock é um dos representantes máximos do expressionismo abstrato. Com a técnica do “dripping”, estabeleceu as bases do “action painting”, um modo de pintar com meios muito rigorosos que deixa margem para a espontaneidade“. Disponível em: <<http://goo.gl/SBR25S>> Acesso em: mar. 2016

⁴⁹ Disponível em: <<https://goo.gl/E3Sltu>> Acesso em: mar. 2017

O artista contemporâneo, diferente dos anteriores, deixa falar a matéria ao invés de impô-la a um conjunto de regras, como uma renúncia política a forma, que, de acordo com Eco (2014), torna a arte um fato natural “*como aquelas figuras que a água do mar desenha na areia ou as gotas de chuva que incidem sobre o barro*” (Eco, 2014, p. 405).

A beleza e o corpo sempre estiveram alinhados na história da arte, como pudemos revisitar nas páginas que passamos. Nesse trajeto sofreu influência de cânones, de preceitos matemáticos, a luta eterna entre a ideia, a filosofia e o espírito, e durante os tempos se modificou para melhor reproduzir os ideais de beleza correspondente a cada época, não sendo diferente na contemporaneidade. Novas abordagens ao corpo surgiram, tendo como influência tanto a busca por novas poéticas, quanto a quebra com os paradigmas estéticos. O corpo há muito tempo perdeu a sua sacralidade, agora cabe questionar quais forças tencionam a beleza e quais as construções que as acompanham na arte contemporânea.

2.1 Novas abordagens para o corpo

Nesta empresa que almejo neste texto, pude perpassar e questionar inúmeras das convicções que possuía, seja quanto ao corpo, beleza, influência das forças socioculturais, e até, temerariamente, as motivações por trás das obras as quais me debruço. A representação do corpo, no final da primeira metade do séc. XX, já se via esquecida no horizonte artístico, tendo agora novas e excitantes possibilidades. A arte normalmente apartada do corpo e fortemente atrelada a configuração espacial do ateliê clássico, objeto e representação, se vê questionada. O corpo, antes, somente objeto da representação, se vê convidado pelo artista a participar do processo criativo. De acordo com Guasch (2000), mais do que protagonistas ou coadjuvantes, os artistas dessa etapa buscavam uma integração entre o corpo e o processo criativo. Porém, em uma dimensão que mesmo impressionistas ou abstratos não haviam explorado. Ainda de acordo com a autora, um dos primeiros a explorar esse contexto de integração do corpo e arte foi Yves Klein. Artista francês nascido em 1928, foi um dos primeiros a

abordar as possibilidades do corpo como intermediário e objeto da arte ao mesmo tempo. De acordo com Guasch (2000), quando Klein inaugurou as suas peças azuis, há muito tempo já havia abandonado o pincel, o qual “*considerava demasiadamente psicológico*” (Guasch, 2000, p. 82). Costumava pintar com rolos, com o intuito de tornar-se anônimo ao objetivo técnico da obra. Porém, obteve pertinência, não por abdicar do potencial técnico representativo ou psicológico dos pinceis, mas sim por dar-lhes vida. Klein utilizava o corpo das modelos, majoritariamente mulheres, impregnados de tinta azul para reproduzir nas telas uma obra que tinha como linguagem a própria presença física do corpo. O corpo nesse momento, apesar de transmutado em objeto, reproduz uma mensagem “pura” pois, ainda segundo a autora, não possui a poluição do intuito do artista, pelo menos na sua execução.

A própria carne aplica à superfície com perfeita precisão a cor. Eu poderia permanecer a uma exata distância X da minha tela e subjugar minha criação continuamente ao longo da execução [...]. Assim, permaneci limpo. Eu não me sujei cor nem mesmo a ponta de seus dedos. O trabalho realizou-se na frente de mim, sob minha direção, em colaboração total com os modelos. [...] Através desta demonstração, ou melhor técnica, queria rasgar o véu do templo do estúdio e não esconder nada do meu processo. (Klein, 1973, p. 85)

Outra nuance paralela a esse diálogo estético proposto por Klein pode ser notada no fato de o corpo, por um lado transmutado em objeto intermediário da arte como pode-se ver no trabalho do artista, também retorna a questionamentos não tão distantes, como os da estética romântica. Essa abordagem pode ser interpretada quando analisamos escolas como a do Acionismo Vienense⁵⁰. Os artistas que faziam parte desse movimento em busca de novas rupturas com a estética tradicional utilizavam conceitos já explorados da melancolia romântica

⁵⁰ O movimento Acionismo Vienense evidencia o despreendimento do indivíduo que encontra suas marcas e sua potência de liberdade através do corpo. Tem como alvo a sociedade burguesa, as suas repressões e os seus tabus, buscando o entendimento da identidade e conquista da liberdade. Protagonizado pelos artistas austríacos Herman Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler e Günter Brus e pelos escritores Gerhard Rühm e Oswald Wiener, o movimento foi indicador da Body Art e suas influências se expandiram até os dias atuais. Disponível em: <<https://goo.gl/srQcsE>> Acesso em: mar 2017

buscando, através de uma linguagem estética provocativa e transgressora, aproximar o corpo humano de seus limites, como ao abordar o nascimento ou a deterioração da morte. Imerso em vísceras, fluídos e sangue, esses artistas colocavam o corpo em contato com os seus limites (como a morte, neste momento simbolizada pelos restos mortais de animais, ou mesmo a mortificação do próprio corpo). Longe de enquadrar-se em uma reprodução de um ideal, retratavam as naturalidades, muitas vezes tornadas tabu pela cultura, e por esse motivo chocantes. De acordo com Guasch (2000), os artistas partiam da premissa que se o corpo é objeto da arte, ele também pode ser manipulado, envelhecido e degradado durante o processo.



Figura 13
Hermann Nitsch: 12th Action, 1965.
Impressão de prata de gelatina
Nova York, Museu de Arte Moderna⁵¹

⁵¹ Disponível em: < <https://www.moma.org/collection/works/132527?locale=en> > Acesso em: mar. 2017

A morte e os limites da matéria corpórea eram as principais temáticas, bem como os limites de vida, morte e sexo. Os artistas “reconheciam o papel do corpo como elemento fundamental da criação – e aproximação - artística. O prazer, o sofrimento, a morte, a doença” (Guasch, 2000, p. 95) são marcas da existência humana. Através dessa linguagem, os artistas tinham dois focos principais: os questionamentos quanto a estética classicista e aos tabus socioculturais da época, sejam eles religiosos, corporais, como a exploração dos limites do corpo e também do corpo como uma ferramenta de pesquisa antropológica da humanidade na sua época, através do corpo e da abordagem de simbologias como a crucificação.

Até os anos 60 ainda era possível pensar o universo da arte como a clássica dicotomia: pintura e escultura. De acordo com Archer (2013), as colagens trazidas pelo cubismo, o movimento do futurismo e a destruição criativa Dadaísta ainda eram tímidas incursões que buscavam desafiar esse duopólio. Apesar das inovações de artistas como Duchamp, ainda persistia a impressão, em muito para a crítica arraigada em conceitos clássicos, que o produto criativo humano ainda reconhecia seu maior sumo na pintura e na escultura. A arte dos anos 60 trouxe um sistema artístico mais amplo que esta perspectiva dicotômica. Não que a pintura e a escultura deixassem de existir nesse período, mas estes ocorriam em um espectro mais amplo de atividade. A franca mecanização dos processos gráficos, como por exemplo a serigrafia e, por consequência, a serialização, passaram a ter grande influência com a produção artística, bem como a cultura pop e suas apropriações. Andy Warhol é um dos artistas que com mais profundidade abordou o consumo e a objetificação no contexto serial do *pop art*. Warhol, imerso em um cenário de serialização e repetição, via na sua obra a reprodução dos valores e da rotina dos indivíduos dos anos 60. Ainda de acordo com Archer (2013), Warhol reproduzia na sua obra mais do que símbolos da cultura massiva, mas como a humanidade se relacionava com o corpo, objetos e seus ídolos, como podemos ver na sequência, quando tratamos sobre a cultura do espetáculo. As imagens que mediam a nossa experiência.



Figura 14
Andy Warhol: Untitled from Marilyn Monroe, 1967.
Exemplar de portfólio de dez serigrafias – 91,5x91,5 cm
Nova York, Museu de Arte Moderna⁵²

Warhol tinha como objeto das suas obras os subsídios contemporâneos ao artista para subsistência humana, como latas de sopa, embalagens de produtos, mas, para a empresa deste diálogo, mais interessantes ainda eram as suas incursões em retratos. Pois mesmo que retratando símbolos de poder, como os retratos de Mao Tsé, ou da cultura pop, como os bustos da Marilyn Monroe, ele fazia mais do que desumanizar a produção de uma obra de arte, abdicando do pincel e se debruçando por tecnologias massivas. A sua serigrafia, ainda de acordo com o autor, reproduzia o presente daqueles indivíduos que passavam, tanto em alimentos quanto nas nuances mais íntimas da sua vida, a se comportarem como objetos seriados e consumidos, assim como as sopas que, segundo Warhol, foram seu único alimento por anos. “*Uma história coberta por todos os noticiários do dia,*

⁵² Disponível em: < <https://www.moma.org/collection/works/132527?locale=en> > Acesso em: mar. 2017

relatada em todos os jornais e analisada em todas as revistas” (Archer, 2013, p.11), rápida, fugaz, rasa e acima destes, descartável.

Muitos críticos questionavam a pertinência que o *Pop Art* trouxe para o estudo da nova arte, afirmando, ainda, de acordo com o autor, que nada proporcionavam a história da arte quanto a conquistas originais em forma e conteúdo. Porém, Warhol e os artistas da *pop art*, trouxeram às telas a característica repetição no modo como viam e eram tratadas as imagens no dia a dia contemporâneo. Warhol abordava o corpo como um objeto despido de sua profundidade e potencializado pela tecnologia que o expandia para todos os cantos, em cores, texturas, mesmo que para tanto ele se alinhasse às mesmas sopas que outras máquinas produziam.

2.2 Desconstruções: As mulheres precisam estar nuas para entrar no museu?

Quando abordamos e pesquisamos a história da arte, acabamos incorrendo em hábitos que muitas vezes vanguardas artísticas questionarão em épocas posteriores. Sejam eles ditames estéticos, filosóficos, questões referentes a conceito, ou mesmo ideais de beleza. Porém, como podemos ver no presente texto, até aqui, na maior parte da narrativa, abordamos um mundo da arte baseado em uma visão majoritariamente masculina. O mundo da arte é um ambiente que foi construído sobre pilares baseados no olhar do homem, o que ainda repercute nos dias de hoje com um estudo crítico da história da arte advindo desse olhar. “*Em 1971, a historiadora de arte Linda Nochlin publicou um ensaio colocando a questão “Por que nunca existiram grandes artistas mulheres?”*” (Archer, 2013, p. 125). Basta uma pergunta dessas para que notemos que na maior parte da história da arte a mulher é objeto de delimitação, apropriação, modificação. Um objeto da arte, mas jamais sua protagonista.

A linguagem da história e da crítica de arte nem sequer reconhecem as mulheres para que pudessem negá-las. Em vez disso, ela presumia que as mulheres simplesmente não precisavam ser consideradas. Um grande artista era um “velho mestre”, e uma grande obra de arte era uma “obra prima”. Dentro desta estrutura avaliatória, o “gênio”, seja lá o que for, torna-se uma reserva exclusivamente masculina. Realizar um simples ato

de inversão e pensar em artistas consumadas como “velhas mestras” era revelar a total dominação masculina neste campo. (Archer,2013,p.125)

O autor afirma que as artistas se questionavam quanto a própria existência do artista ou do mundo da arte pela hegemonia masculina: “o *artista, ele, ‘o leitor e observador, ele’, [...] ‘o crítico, ele’*”. Todo o universo da arte nascia e se realizava a partir da existência e da mediação do olhar do homem. A subjetividade da mulher é construída a partir de relações de poder oriundas da hegemonia da visão masculina. Sendo assim, apesar de considerado “livre e autônomo”, o mundo da arte explicita a reprodução de um conjunto de valores que guarda a mulher uma posição secundária na arte, encontrando esta relação de poder em diversos outros níveis da sociedade: a representação da mulher a serviço do desejo do homem.

Como a mulher poderia pintar sem aceitar a história de um meio de expressão em que seu sexo havia desempenhado um papel tão pequeno? Como os tradicionais materiais empregados pela escultura poderiam se separar de seu valor inerente sem um sistema de mercado baseado nas estruturas de poder, igualmente tradicionais, dominadas pelo macho? Um rápido exame da história revela a representação da mulher como objeto do desejo masculino. (ARCHER, 2013, p. 137)

Nesse contexto, as artistas passaram a se perguntar como poderiam se representar por meio de formas que não alimentassem a cultura da hegemonia do macho. Nesse caso, as artistas buscavam uma alternativa à hegemonia através de construção de “*novos significantes, de maneira a produzir um sistema de significados que permitam ao imaginário feminino e ao simbólico feminino ser verdadeiramente parte integrante da nossa cultura que hoje exila as mulheres*” (POLLOCK, 1996:75 Abud PLATEAU, 2003). O Grupo *Guerrilla Girls*⁵³, de acordo Tvardovskas (2008), formado por ativistas e artistas feministas, utiliza máscaras de gorila quando em aparições públicas com o objetivo de manter o anonimato e atacar os pilares da representação masculina da mulher através da metáfora primitiva e animalesca do gorila, em detrimento da expectativa do estereótipo da mulher,

⁵³ Guerrilla Girls é um grupo anônimo de artistas feministas radicais. Que através das suas obras buscam criticar e lutar contra o sexismo e o racismo dentro e fora do mundo da arte. O grupo existe desde 1985 e utiliza estratégias de guerrilha em conjunto com pôsteres, cartazes e instalações. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/37505?locale=en>> Acesso em: Mar. 2017

caracterizado pela delicadeza e suavidade. Critica em várias frentes a presença majoritária do homem no mundo da arte, como quando questionam: “As *mulheres têm de estar nuas para conseguirem entrar no Met. Museum? Menos de 5% dos artistas da Seção de Arte Moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos*” (Tvardovskas, 2008, p. 3).

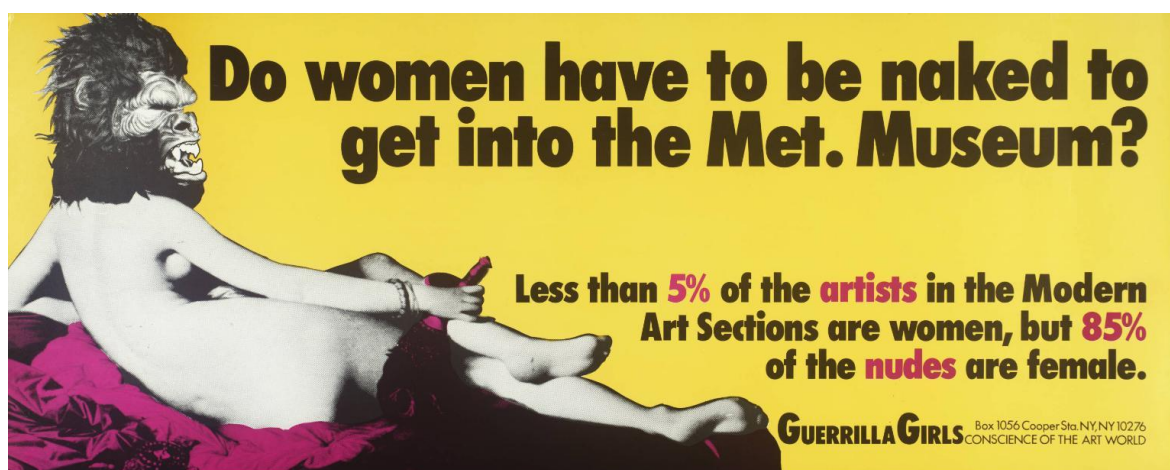


Figura 15
Guerrilla Girls: Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?, 1989.
Serigrafia em papel –280x710 cm
Londres, TATE⁵⁴

Artistas como Orlan, Marina Abramovic, Cindy Sherman, Chicago, dentre outras, utilizaram a modulação dos seus corpos para desenvolver uma linguagem questionadora ao *status quo* artístico da representação da mulher. A modulação dos corpos com potencial político, como utilizado pelas artistas é parte da construção de significantes que buscaram quebrar com os paradigmas da hegemonia masculina no mundo da arte. Contudo, é pertinente a análise abordarmos a dimensão da influência que a condição pós-moderna tem na construção da representação do corpo, seja ele feminino ou masculino, quando nos referimos especificamente à beleza. A condição pós-moderna e a instauração de uma cultura que gira em torno do consumo frente ao corpo, e da monetarização de valores, passaram a influenciar também a concepção de beleza. A beleza do

⁵⁴ Disponível em: < <https://goo.gl/md2aEJ> > Acesso em: mar. 2017

consumo advinda da grande mídia e dos processos de construção de identidade na pós-modernidade, um dos objetos de estudo desta pesquisa, o que abordaremos com maior profundidade no próximo capítulo.

3. CORPO DE CONSUMO E A ARTE CONTEMPORÂNEA

Experimentar e envolver-se pela esfera artística é um exercício que demanda mais do que simplesmente embasamento teórico, apesar deste ser imprescindível. A fruição poética no estudo do campo artístico é tão necessária quanto à vivência, ou mesmo a catalogação bibliográfica sobre os artistas, obras e a mensuração sobre o ambiente social. Tendo em vista o objetivo de descortinar um diálogo sobre a beleza, empreendemos um diálogo de atualização nas páginas anteriores sobre a concepção da beleza no tempo, abordando em específico como padrões, filosofias e ideários influenciaram a concepção do corpo, chegando até a sua representação na contemporaneidade. Elencaremos nas páginas a seguir a concepção de corpo de consumo, juntamente dos artistas que na contemporaneidade abordam a questão, inseridos neste espaço tempo pós-moderno.

Ao abordarmos a contemporaneidade da representação do corpo, torna-se necessário compreender que a sua subjetividade é construída através das interações do indivíduo com as influências sócio culturais, sendo esta modelada de acordo com as experiências, comportamentos, costumes, valores e sistemas econômicos no qual esta se insere. De acordo com Merleu-Ponty (2002), entende-se como “intersubjetividade”, o fenômeno de construção da subjetividade do indivíduo através da sua relação com o mundo e os outros, salvo estarem inseridos em um mesmo contexto e período.

Durante o processo de construção da subjetividade e por consequência a concepção do que é considerado belo ou feio, é interessante olharmos como o corpo passa a ser influenciado por essa “intersubjetividade”, neste caso a influência de forças externas com a construção desta subjetividade do corpo. A cultura, através de hábitos e costumes, tem grande influência na delimitação do que é considerado o ideal de beleza na contemporaneidade. Nesse caso, as linguagens, hábitos e costumes são grandes influências para a delimitação de quando algo é belo, principalmente quando se trata do corpo. Porém, para que a concepção de

um corpo seja amplamente aceita como belo é necessário que levemos em conta adventos como a mídia, capazes de grande influência na construção desta narrativa. De acordo com Boris (2007), “*a mídia impõe padrões estéticos, éticos e políticos, influenciando, cada vez mais, especialmente hoje em dia, a existência do sujeito, e atingindo, assim, a sua subjetividade por meio das suas mensagens*” (Boris, p. 463).

Compreender que a influência sociocultural tem grande peso na formação da subjetividade do corpo é de suma importância por, desde já, delimitar a arena para que o jogo subjetivo discorra, tendo em vista que o corpo “*é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída*” (Le Breton, p. 14, 2007). Ou seja, desde as atividades perceptivas, jogos de aparência, expressão de sentimentos e etc., utiliza-se esse veículo para explorar e construir a simbologia que abarca a significação da existência individual e coletiva, o centro da nossa interação.

Porém, que corpo é esse que temos na contemporaneidade? Vivemos inseridos em um tempo onde o corpo deixou de ter sua delimitação de beleza nivelada por cânones de estilo, concepções filosóficas, desconstruções com objetivo poético ou mesmo a materialização do belo ligada ao corpo saudável. O corpo na contemporaneidade é influenciado pela grande narrativa do consumo, advindo, não somente, mas com grande parcela, da mídia massiva. Esse corpo, de acordo com Eco (2014), é o que se pode compreender como corpo de consumo.

Corpo de consumo, é uma expressão citada por Eco (2014) com o objetivo de delimitar o espaço-tempo subjetivo que vivemos hoje, abordando especificamente o ideal de beleza. De acordo com o autor, vivemos, nos vestimos, nos comportamos e julgamos algo belo de acordo com tendências que se atêm a estratégia do consumo comercial. Ironicamente, padrões “*contra as quais as artes de vanguarda lutaram durante mais de cinquenta anos*” (Eco, 2014, p. 418). O corpo na contemporaneidade, seja na existência ou na sua reprodução, não se sustenta somente pelo seu aspecto biológico ou técnico. Andrade e Bosi (2003) defendem que o ideal de beleza contemporâneo é influenciado pela cultura consumista, deixando de lado o foco em garantir uma vida saudável ou representar a plenitude física, para se interessar na criação de um padrão estético inalcançável com

objetivo comercial. Sendo assim, *“o corpo é um dos objetos que assume valores simbólicos relevantes na atualidade, despertando grande interesse das pessoas e da mídia, podendo ser interpelado, também, pela lógica da cultura do consumo”* (Maroun e Vieira, p.172, 2008).

Sant’Anna (2007) afirma que a metade do século XIX foi imprescindível para o processo de democratização do corpo com o objetivo de torná-lo acessível à cultura massiva, fato este corroborado pela invenção da fotografia. A contemplação do corpo atingiu um novo patamar, antes restrito as artes clássicas como a pintura ou a escultura. A representação do corpo deixa, portanto, de ser privilégio restrito aos cânones técnicos dos grandes mestres para ser interpelada por uma invenção da indústria. Como podemos ver em fenômenos como os dândis utilizando a fotografia como ferramenta de cristalização do seu estilo de vida, como um registro do culto a beleza.

Já no século XX, a humanidade esteve inserida em uma mudança sensível de ambiente, agora mais familiarizado com a tecnologia. A industrialização e o consequente avanço da tecnologia informacional massiva, como a televisão, rádio, internet e etc., fundamentam um terreno prolixo para que os meios de comunicação de massa possam se inserir. Ainda segundo o autor, o corpo deixa de ser alvo do imaginário advindo do âmbito artístico ou filosófico para ser influenciado pelos canais das mídias de massa em que revistas, cinema e o domínio tecnológico obedecem aos interesses de uma elite economicamente preponderante, delimitando, assim, como ideal de beleza os padrões que observa da mídia massiva. Torna o ideal de corpo objeto de massificação e padronização a favor do objetivo comercial. Já no século XXI, de acordo com Sant’Anna (2007), as conquistas advindas da indústria e da tecnologia passam por transformações onde novos valores são instaurados e substituídos com grande dinamicidade.

Para enriquecermos a discussão faz-se necessário antes de abordarmos o advento das imagens que mediavam a subjetivação dos indivíduos, tocarmos nas concepções de construção de identidade no tempo. A construção da identidade do indivíduo é de suma importância para concebermos como as influências culturais e de consumo passaram a influenciar na mediação das suas subjetividades. Como também, traçar uma abordagem crítica da própria teoria. De acordo com Hall (2005)

existem três concepções diferentes de identidade: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o pós-moderno. No iluminismo, através de uma concepção de identidade majoritariamente individualista, o sujeito era concebido como portador de uma identidade centrada e unificada que nascia com o indivíduo e se desenvolvia consigo durante a vida, porém, sendo essencialmente a mesma do nascimento a morte. O indivíduo através da concepção iluminista, nascia uno, com as capacidades de razão, consciência e de ação inatas. Sendo assim o contexto sociológico do seu tempo era descartado pela abordagem teoria da identidade no iluminismo. Por outro lado, a identidade do sujeito pela abordagem sociológica “refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele” (Hall, 2005, p. 10). Ou seja, para concepção da identidade sociológica, o processo de construção da identidade se dava pela intersecção entre o homem e o grupo ao que pertencia, através de uma concepção “interativa” da identidade e o eu. A identidade, portanto, “preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público.

O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura o sujeito à estrutura”. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (Hall, 2005, p. 12)

Porém, este próprio movimento de construção da identidade através da interação entre o indivíduo e o seu meio contribuem para o colapso da integridade desta delimitação, pois ainda que abdicando do caráter individualista, a teoria da identidade sociológica se apoia no fato da intersecção de construção da identidade ser advinda de uma identidade estável. Porém, na contemporaneidade não é possível conceber identidades estáveis e unidas, mas sim líquidas e variáveis.

O que pode ser chamado de processo de construção da identidade do sujeito pós-moderno concebe que não mais existe uma identidade fixa ou permanente. As identidades fluídas e fragmentadas que formam o sujeito pós-moderno interseccionam com o seu meio em processos de construção instáveis e

contraditórias. A identidade não mais corresponde a um caráter de estabilidade e unidade, mas de múltiplas ativações e desativações de acordo com o ambiente.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Hall, 2005, p. 13)

Devemos ter em mente que estes três níveis abordados pelo autor são simplificações de um processo rico e virtualmente impossível de abarcar chamado processo de construção da identidade. Mas é importante que saibamos que o jogo subjetivo que envolve o estabelecimento de um padrão de comportamento alinhado ao espetáculo está ligada a flutuação de identidades da construção pós-moderna, tendo o espaço público das mídias grande poder no estabelecimento de imagens que mediam a construção da subjetivação.

Contudo, colocar o peso de toda uma concepção de existência, como o corpo, que envolve o campo subjetivo, sociocultural e a beleza, no advento das mídias massivas seria em demasiado irresponsável. Para esclarecer esse ponto utilizo o conceito de sociedade do espetáculo, cujo autor Debord (1997) cunhou-o com o objetivo de delimitar uma sociedade que tem como sua função a ideia do espetacular, com pilares baseados no narcisismo e no domínio da economia sobre a vida. Quando Eco salienta que vivemos em um contexto sócio cultural em que o corpo de consumo se instala como ideário, é necessário cuidado ao estabelecer este fenômeno como advindo, e somente responsabilidade, das mídias massivas. Ao fazer um exercício e observar a contemporaneidade, poderíamos cair facilmente no entendimento que o espetáculo da vida humana hodierno, caracterizado pela acumulação de experiências hipertrofiadas, seria sim, responsabilidade da mídia, visto que hoje os parâmetros de ideal de beleza, por consequência da mídia massiva, têm alcance global.

De acordo Debord (1997), a característica do espetáculo pode ser sentida principalmente por uma sociedade em que a economia dominou a vida dos homens em sua totalidade. Ou seja, onde a economia gere a si mesma, em detrimento dos interesses ou parâmetros socioculturais humanos, substituindo-os

por representações advindas do espetáculo narcísico e alienante do consumo. Sendo assim, as experiências humanas na contemporaneidade se apresentam “*como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação*” (Debord, p.13, 1997). Não somente pelo conjunto subjetivo de interações humanas reproduzirem representações advindas do consumo, mas que para a sustentação disto, as relações sociais humanas sejam mediadas pelas imagens advindas de uma cultura baseada no consumo. A realidade, ainda de acordo com o autor, surge no espetáculo, passando o este a substituir o real.

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como parte da sociedade e como instrumento de unificação. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo o olhar e toda a consciência. Pelo fato de esse setor estar separado, ele é o olhar do iludido e da falsa consciência, a unificação que realiza é tão somente a linguagem oficial da separação generalizada. (Debord, p. 13, 1997)

A sociedade da contemplação representa um contexto humano de monopólio da aparência em que toda a vida humana, mas principalmente no âmbito social e subjetivo, passa a perpetuar um culto à representação, à aparência de uma vida narcísica e hipertrófica. Sendo assim, “*o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem*” (Debord, p. 25, 1997), representação. E por ser a sociedade em si, seu fim e sua mediação, passa a se definir nos mais diferentes níveis.

Em um contexto onde o espetáculo sociocultural advindo de uma dominação econômica da vida humana, fazendo com que esta se realize pela “*afirmação da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é social – como simples aparência*” (Debord, p. 16, 1997), é compreensível que o corpo seja também alvo deste caráter de espetáculo. De acordo com Baudrillard (2014), o consumo da beleza ligado ao corpo humano, junto da sua “*espetacularização*” substituiu a alma no que antes tangia o objeto da salvação da existência. Hoje, o corpo é o templo de culto onde orbita o espetáculo do consumo, onde as clínicas de cirurgia plástica e academias substituíram as igrejas nesta função moral e ideológica. Sendo na verdade, “*que a beleza constitui um imperativo tão absoluto pelo simples fato de ser uma forma do capital*” (Baudrillard, p. 174, 2014). E que “*o culto do corpo já não*

se encontra em contradição com o da alma: sucede-lhe e herda sua função ideológica” (Baudrillard, p. 179, 2014)

Esse culto ao corpo como podemos inferir, abrange ambos os sexos em uma busca incessante pela hipertrofia (espetacular) e pela busca de um corpo cada vez mais “portador” da beleza da contemporaneidade. Contudo, quando se aborda especificamente o sexo feminino, podemos dizer que vemos o culto a beleza do corpo em seu estado mais imperativo e religioso, onde, de acordo com Baudrillard (2014), a beleza está longe de representar uma agradável proporção e harmonia, ou mesmo a retidão moral, como já abordado nos capítulos anteriores. A beleza *“constitui a qualidade fundamental e imperativa de todas as que cuidam do rosto e da linha⁵⁵ como sua alma. Revela-se como signo da eleição ao nível do corpo, assim como o êxito o é no plano dos negócios”* (Baudrillard, p. 174, 2014). Frente a essa obrigação imposta por um sistema de consumo, em que o capital agora transmutado na beleza adapta sua subjetividade ao nível das mercadorias, podemos compreender que seja um cenário fértil para que o consumo do belo leve a concepções como: *“Compre – e sentir-se-á bem na sua pele”*. (Baudrillard, p. 177, 2014)

Para tornar a beleza inerente aos parâmetros ligados ao consumo, é importante para o contexto econômico que para isto o indivíduo compreenda a sua existência também como um produto a ser consumido, permutando a sua subjetividade como uma sobreposição de micro conquistas advindas do consumo. Onde *“o indivíduo se tome a si mesmo como objeto, como o mais belo dos objetos e como o material de troca mais precioso, para que, ao nível do corpo [...] venha a instituir-se um processo econômico de rentabilidade”* (Baudrillard, p. 178, 2014). Nesse processo, a relação atual do corpo não é tanto quanto a sua funcionalidade quanto pela sua personalização, e manutenção. Aplicando estas a um caráter estatutário e de competitividade. Nesse quesito, a magreza aparece indissociável como símbolo da beleza, visto que seu acesso, a partir de sacrifícios dignos da religião, passam a significar o alcance a um padrão de belo, virtualmente inalcançável para a maioria das pessoas.

⁵⁵ Referente a magreza.

De acordo com Baudrillard (2014), e como podemos visualizar no diálogo de atualização sobre o belo, a beleza e a magreza não possuem uma afinidade natural na existência. Em outros tempos, a gordura e a obesidade tomaram a frente quanto ao possuírem beleza, visto que a magreza em excesso era vista como sinal de doença, miséria ou fraqueza. Contudo, a *“beleza imperativa, universal e democrática, inscrita como direito e dever dos todos no frontão da sociedade de consumo, manifesta-se indissociável da magreza”* (Baudrillard, p. 186, 2014). Como, através de uma cruel apropriação dos parâmetros pitagóricos, impedir que a beleza possa ser gorda ou magra, pesada ou esbelta, como poderíamos compreender em um contexto harmonioso de formas e pesos. Mas sim, que a beleza esteja firmemente conectada à atual definição de beleza ligada aos ditames e interesses da lógica consumista. Culminando em uma vigilância perene sobre o corpo, com o objetivo de negar através da disciplina e do sacrifício, qualquer evidência de que o corpo que se habita não se adapta à lógica da beleza vigente.

Por reviravolta completa, o corpo transforma-se em objeto ameaçador que é preciso vigiar, reduzir e mortificar para fins estéticos, com os olhos fixos nos modelos emagrecidos e descarnados de Vogue, onde é possível decifrar toda a agressividade inversa de uma sociedade da abundância em relação ao próprio triunfalismo do corpo e de toda a recusa veemente dos próprios princípios. (Baudrillard, p. 189, 2014)

Para compreendermos em que condições a economia passou a ter uma influência tão massiva ao ponto que a vida humana se viu nivelada a um espetáculo de imagens reproduzidas de, e para, fins econômicos, é necessário que tenhamos noção de qual é o contexto sociocultural no qual estamos inseridos.

A tecnologia, antes advinda da indústria e da máquina, agora responde pela força da informação. Essa modificação teve grande impacto no modo de pensar, produzir, consumir e comunicar do indivíduo contemporâneo. A sociedade amplamente abastecida pela informação passa a ter a sua subjetividade e imaginário influenciados pelas possibilidades e conquistas diárias da tecnologia. Essas são características que ligam o contexto histórico ao que se pode chamar de pós-modernidade. É necessário compreender que o correto emprego do termo “pós-modernidade”, não se atém a um contexto, mas o estabelecimento de uma condição de comportamento da contemporaneidade:

Ele não é apenas mais um termo para a descrição de determinado estilo. É também [...] um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – chamada, frequentemente e eufemisticamente de [...] sociedade de consumo.(JAMESON, 1985, p.17)

De acordo com Jameson (1985), a pós-modernidade pode ser compreendida quando evidenciamos características da sociedade contemporânea⁵⁶ como a globalização, um fenômeno que unificou as mais diversas sociedades do globo em novas condições de existência, como a desterritorialização. Esse fenômeno informacional propiciou que a informação por meio da mídia massiva atingisse a quase completude de pessoas no globo, mudando valores, comportamentos, ideais e influenciando no imaginário da humanidade.

A pós-modernidade é uma condição caracterizada pela incerteza. Essa sociedade se caracteriza por dispositivos abertos, onde o avanço vertiginoso da tecnologia informacional e a queda dos muros propiciada pela globalização reivindicou uma nova sociedade. Caracterizada, salvo exceções, pelo hedonismo, narcisismo, imediatismo e de um capitalismo tardio, multinacional e de consumo.

⁵⁶ A abordagem que me debruço na presente dissertação quando trato sobre as influências do consumo passam pelo conceito de pós-modernidade abordado por Baudrillard e Jameson. O conceito, como pode ser visto no decorrer do texto trata sobre o estabelecimento de uma condição pós-moderna que surge no final dos anos 80 e decorre até os dias de hoje, englobando em si características da sociedade do espetáculo, e dando prosseguimento a conceitos abordados pela escola frankfurtiana. Porém, há divergências quanto a duração da pós-modernidade, como trataremos na sequência. De acordo com LIPOVETSKY (2004), a pós-modernidade não compreende o período da contemporaneidade, mas delimita somente o espaço tempo de ruptura entre a modernidade e a hipermodernidade. Ainda de acordo com o autor, o curto período que se concebe como pós-modernidade é substituído, na hipermodernidade, por um tempo de hipervalorização das sensações íntimas e de hipernarcisismo. Nesse a hipermodernidade através do estabelecimento da “era do hiperconsumo e da hipermodernidade assinalou o declínio das grandes estruturas tradicionais de sentido e a recuperação destas pela lógica da moda e do consumo.” (LIPOVETSKY, 2004, p.29). Por conseguinte, “Os indivíduos hipermodernos são ao mesmo tempo mais informados e mais desestruturados, mais adultos e mais instáveis, menos ideológicos e mais tributários das modas, mais abertos e mais influenciáveis, mais críticos e mais superficiais, mais céticos e menos profundos.”. (LIPOVETSKY, 2004, p.28). Diferente do processo de narrativas da pós-modernidade de Jameson, a Hipermodernidade estabelece a vulnerabilidade emocional de indivíduos com base na informação e nas flutuações da moda. Existem lugares comuns em ambas as abordagens, porém, para a presente dissertação foi escolhida a utilização da teoria de Jameson, por compreender o estabelecimento de uma narrativa alinhada ao posicionamento crítico do autor.

[...] um mundo de presente eterno, sem origem ou destino, passado ou futuro; um mundo no qual é impossível achar um centro ou qualquer ponto ou perspectiva do qual seja possível olhá-lo firmemente e considerá-lo como um todo; um mundo em que tudo que se apresenta é temporário, mutável ou tem o caráter de formas locais de conhecimento e experiência. Aqui não há estruturas profundas, nenhuma causa secreta ou final; tudo é (ou não é) o que parece na superfície. É um fim à modernidade e a tudo que ela prometeu e propôs. (KUMAR, 1997, p. 157-158)

Bauman (2001) discorre que a sociedade moderna era caracterizada por envolver seus membros na esfera produtor/trabalhador, em que a estrutura social advinha da estrutura manufatureira, herdando as normas de condutas e regras típicas da indústria. Já a sociedade pós-moderna, trata seus integrantes como consumidores, tendo uma dinâmica diferente da modernidade, “*a vida organizada em torno do consumo, [...] deve se bastar sem normas: ela é orientada pela sedução, por desejos sempre crescentes e quererem voláteis [...]*” (BAUMAN, 2001, p. 90).

A pós-modernidade⁵⁷ é a destituição da característica moderna da sociedade em que uma realidade dominada pela produção do capitalismo industrial e fortemente caracterizada pela tecnologia advinda da indústria deu lugar a novas formas de tecnologia, com enfoque fortemente ligado à informação. Uma era onde a subjetividade passa a conviver com o imaginário informacional advindo das expectativas geradas pela mídia massiva, estas fortemente ligadas ao contexto de consumo, e, por consequência, a uma subjetividade típica da “hiper-realidade”.

⁵⁷ De acordo com Santos (2000), a pós-modernidade na história quebrou com a expectativa moderna, onde os países acreditavam que ou marchavam tranquilamente para a revolução ou para a democracia. A sociedade pós-moderna discorre sem se ater às tradições do passado, porém sem delimitar planos para o futuro. No contexto político, diferente da sociedade moderna que teve forte posicionamento e militância com densa participação, a sociedade pós-moderna deixou de acreditar em personas icônicas que representem o povo, assim como perdeu a fé por movimentos políticos com “patrulha ideológica” ou de grande duração. Os representantes do povo na contemporaneidade necessitam do aporte da mídia de massa, e quem consegue a utilizar de maneira mais produtiva é eleito, independente da sua ideologia. Quanto ao quesito trabalho, a pós-modernidade depôs a organização de trabalho com base na hierarquia e na ordem, assim como destituiu o valor moral do trabalho antes instituído na modernidade. No trabalho hoje, não se aceita a tensão característica da indústria moderna, pois o trabalhador busca um ambiente descontraído e flexível, tanto em horários quanto no local onde é executado. Quando se trata sobre a família, na sociedade pós-moderna o contexto de família perdeu espaço para os padrões veiculados na mídia massiva. Os relacionamentos são rápidos, líquidos, com enfraquecimento da estrutura patriarcal. Por fim, ainda segundo o autor, a religião perde seu poder doutrinário por se caracterizar pela coletividade e pela culpabilidade do prazer. O indivíduo contemporâneo busca uma crença personalizada, onde o prazer e o hedonismo ditam as regras.

A era da simulação emerge, e esta é a característica mais firmemente ligada a idealização da beleza do corpo de consumo. O ideal de corpo perfeito na cultura do consumo, por si só, é um simulacro, uma hiper-realidade que padroniza e povoa o imaginário modificando e ditando os valores do corpo físico. De acordo com Baudrillard (1991), autor que popularizou o termo na obra “Simulacros e Simulação”, o simulacro é “*a geração de modelos de um real sem origem na realidade: hiper-real*” (Baudrillard, 1991, p. 8). Ou seja, é verdade que não precisa mais de um referencial para existir pois se realiza no hiper-real, no espetáculo da vida massificada e vendida para consumo. Ainda segundo o autor, não é mais a realidade que delimita o que é representado, mas o caminho inverso. A representação sem referência, hiper-real, precede a realidade, a consumindo. O real resiste como uma simples e desesperada tentativa de alcançar o hiper-real.

Assim é a simulação, naquilo em que se opõe a representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro. (BAUDRILLARD, 1991, p. 13).

O corpo de consumo é um simulacro pois advém da condição de subjetividade imersa no consumo, abastecida e mediada pelas representações das mídias massivas. Possui uma potência de padronização de ideal de beleza fortemente atrelado a cultura do espetáculo, do hedonismo e do consumo. Ao compreendermos que o ideal de beleza na sociedade pós-moderna é advindo de uma representação hiper-real podemos traçar o entendimento sobre o fenômeno pelo ideal de corpo ser ligado a um simulacro, aparentemente atingível. Esse ideal, bombardeado nas mídias massivas com modelos magras, com pele perfeita é uma negação a condição do corpo real, em que qualquer característica que afaste o corpo físico do simulacro de ideal de beleza deve e será expurgado, sejam eles genéticos, hereditários, naturais ou característicos da passagem do tempo.

Por consequência, de acordo com Maroun e Vieira (2008), há a garantia de um terreno fértil para que o culto ao corpo de consumo fomente a demanda a

procedimentos para acessar ou se aproximar ao padrão idealizado do corpo de consumo. Procedimentos esses como a corrida estética da cirurgia plástica, a indústria farmacêutica destinada estritamente à beleza e também a utilização do bisturi digital, em que mesmo após a captação das fotografias, são utilizados softwares para aproximar o corpo que se tem ao corpo que a sociedade tem como expectativa.

A cultura da busca pelo corpo hiper-real é uma realidade na sociedade contemporânea, em que cada vez mais pessoas buscam uma perfeição praticamente inalcançável. Segundo Sabino (2014), o indivíduo contemporâneo, imerso no contexto pós-moderno não mede esforços para atingir o simulacro de corpo veiculado na mídia, mesmo que jamais o consiga alcançar. Todos almejam uma juventude eterna, com corpos torneados que além de significarem saúde, muitas vezes até em detrimento desta, tem como objetivo o *status* de atingir o padrão. Esse fenômeno torna os indivíduos cada vez mais insatisfeitos com a sua aparência, os fazendo investir seu esforço em quaisquer estratégias que os auxiliem a atingir o objetivo do corpo como mercadoria.

Quanto mais se impõe o ideal de autonomia individual, mais aumenta a exigência de conformidade aos modelos sociais do corpo. Se é bem verdade que o corpo se emancipou de muitas de suas antigas prisões sexuais, procriadoras ou indumentárias, atualmente encontra-se submetido a coerções estéticas mais imperativas e geradoras de ansiedade do que antigamente. (GOLDENBERG, 2002, p. 9)

A partir do momento em que o corpo passa a ser somente mais um produto para o jogo espetacular de uma condição humana baseada nos interesses da economia, podemos entender como é compreensível hoje, que o parâmetro de corpo hiper-real se estabeleça como ideal de beleza, seja ele alcançado por vias saudáveis ou não. Não é algo que acessamos quando somos adultos, ou que optamos em algum momento específico da vida. Como pode-se notar quando tratei o caráter do corpo na sociedade do espetáculo, nascemos, somos criados e morremos em um sistema que delimita que o corpo deve ser belo, e essa beleza não pode ser nenhuma que não seja a hiper-real. Também pode-se notar que a abordagem mais brutal da estética da magreza e da busca do corpo hiper-real tem

como alvo as mulheres, que formam a sua representação em parâmetros de beleza caracterizados como simulacros e advindos de um sistema que nivela as particularidades subjetivas das pessoas a mais uma imagem seriada de um espetáculo massivo e hipertrófico. Não importando se esse processo de deturpação da identidade e da subjetividade ligada ao belo incorra em violências ao corpo e a integridade psicológica das pessoas.

A grande verdade é que eu nunca aceitei o meu corpo. luto contra a balança desde que nasci. Sempre vi minha mãe tomando remédios para emagrecer e como falei, [...] se submetendo a procedimentos cirúrgicos perigosos pra tentar chegar a um padrão que não precisa existir. Mas sei que a culpa não foi e nunca vai ser dela. No fim, somos todas vítimas. Ela também sofre com o próprio peso até hoje. (Laitano, p.1, 2016)

Visto que o imaginário de beleza a ser alcançado é vinculado a um ideal que possui características de simulacro, padrão este que rege uma indústria de busca ao mesmo tempo baseada no consumo, o corpo se torna uma mercadoria a ser alcançada e, por consequência, passível de compra. Porém, é interessante que se leve em conta que o ideal de beleza reificado, tratado aqui como o corpo de consumo, é mais do que simplesmente a busca por atingir um padrão estético. De acordo com Maroun e Vieira (2008), a cultura contemporânea anexa ao corpo hiper-real um caráter de sobrevivência, *status* e sucesso, assim como imputa culpabilidade àqueles que, por intenção ou não, não se adaptam aos ditames do corpo de consumo. De acordo com Foucault (1987), o período da Revolução Industrial foi importante na construção desse “corpo mercadoria”, onde anteriormente o lucro extraído pela sociedade, quando se tratava do corpo, era delimitado aos adereços como roupas, joias ou filmes que os retratavam. Naquele tempo já se via uma modificação, em que o lucro passava a vir da exploração do poder e do *status* do culto ao corpo. Um corpo transformado em mercadoria, mas não somente: ainda segundo o autor, o mais belo objeto de consumo.

Revisitando Le Breton (2006), podemos concluir que se o corpo é o veículo semântico pelo qual a experiência com o nosso tempo é construída, na contemporaneidade este veículo queda firmemente influenciado pela subjetividade advinda da pós-modernidade.

Nesse ambiente regido pelo corpo reificado de consumo, a figura do nu torna-se pertinente de ser discutida. Revistas, filmes e a majoritária parcela da mídia massiva seguem veiculando padrões de ideal de beleza que são símbolo do contexto pós-moderno: corpos aperfeiçoados e modificados ao extremo, símbolos de um *status* virtualmente inalcançável como objetivo comercial. Nesse cenário, surgem iniciativas artísticas que a partir da sua poética questionam e dialogam com o padrão pós-moderno de corpo.

Nesse sentido se apresenta o objeto de estudo deste trabalho, uma análise comparativa entre dois artistas que abordam em sua poética, sob diferentes aspectos, o tema em questão: a modulação ou não do corpo na pós-modernidade. Transitando pelo conceito de beleza e a interação da concepção do belo na contemporaneidade com as questões socioculturais inerentes da condição pós-moderna. Os artistas, escolhidos para tornar possível esse exercício comparativo, são: o brasileiro Jorge Bispo e a holandesa Rineke Dijkstra.

Jorge Bispo é um fotógrafo brasileiro com ampla cobertura da mídia digital, tendo como porta de entrada para as suas obras os mesmos canais que fundamentam o caráter do corpo hiper-real, como revistas masculinas do Brasil e do exterior. De acordo com Lopes (2012), o fotógrafo é homônimo for fotografar celebridades e construiu sua pertinência publicando fotos, majoritariamente de modelos femininas, em revistas de alcance massivo como Playboy, Trip, TPM, Vip e Trace Urban (NY). Bispo também é conhecido por fotografar ícones da contemporaneidade como estrelas da música nacional e internacional, de filmes e da televisão. Bispo, de acordo com Quintas (2010), nasceu em 1975 no Rio de Janeiro e é formado em artes plásticas pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Como visto acima, trabalhou nos principais veículos de imprensa brasileiros como o Jornal do Brasil e a Editora Abril. Sendo colaborador com retratos e ensaios sobre moda para publicações como Vogue Brasil, Playboy Brasil, Trip, TPM, Vip, Homem Vogue e etc. Paralelo ao seu trabalho em grandes veículos, o fotógrafo expôs trabalhos poéticos de fotografia como o “Vestido de Noiva” do ano de 2004 na galeria ArtexArte na cidade de Buenos Aires, Argentina:



Figura 16
Jorge Bispo: Fotografias do ensaio “Vestido de Noiva”, 2004.
Fotografia –100x100 cm
Buenos Aires, ArtexArte⁵⁸

Ainda de acordo com a autora, Bispo participou de eventos na Bélgica, na França e possui obras nas coleções Joaquim Paiva (Brasil) e Jean Pierre Delort (França). O fotógrafo também foi finalista do Prêmio Abril, no ano de 2006, na categoria retrato e duas vezes finalista do Prêmio “O melhor da Fotografia Brasileira” no ano de 2008 e 2009 na mesma categoria. De acordo com Quintas (2010), Bispo afirma que a fotografia foi o único ofício no qual conseguiu unir prazer à possibilidade profissional. Quanto a sua poética o fotógrafo tende a ser direto, caracterizando sua obra pela simplicidade em que seus fotografados parecem se adaptar a atmosfera do retrato sem esforço, numa composição natural, caracterizada pelo fundo neutro na maioria das fotografias. Ainda de acordo com Quintas (2010), os retratos de Bispo unem elegância e simplicidade, encarando seu retratado de maneira direta e concisa. Reproduzindo-os de maneira que o jogo da representação se proponha vivo em cada obra.

No entanto, o que revelou o fotógrafo pertinente para a pesquisa foi o seu ensaio amplamente divulgado nas mídias digitais “Apartamento 302”. Esse ensaio,

⁵⁸ Disponível em: <<https://goo.gl/YGBPeU>> Acesso em: mar. 2017

de acordo com Andrade, Inocência e Soares (2013) é simbólico por quebrar o paradigma da fotografia midiática contemporânea, do corpo hiper-real. As modelos são fotografadas de maneira voluntária, sem edições posteriores à captação com objetivo de mascarar particularidades que antes poderiam ser compreendidas como “defeitos” a serem sanados para adaptar o corpo ao ideal característico do simulacro (com softwares como Photoshop).

O programa é utilizado sim, mas para ajustar a cor das fotografias e enaltecer alguns detalhes do cenário e iluminação, mas nunca em busca manipular o corpo. Ou seja, o paradigma do culto ao corpo perfeito tão comum a nossa sociedade também é rompido aqui. (ANDRADE, INOCENCIO E SOARES, 2013, p. 5)

Posteriormente, o conteúdo foi disponibilizado de maneira gratuita pela web. Também, ainda de acordo com os autores, o corpo é encarado como uma obra de arte e não como personagens “fetichizados” característicos da sociedade do espetáculo.



Figura 17
Jorge Bispo: Fotografias do ensaio “Apartamento 302”, 2012.
Exemplares de portfólio de 50 fotografias – 460x691 pixels
Ensaio digital⁵⁹

O fotógrafo captou as fotos no seu apartamento, com modelos que voluntariamente aceitaram ser fotografadas, primeiramente com suas amigas e, posteriormente, selecionadas através de e-mail. Apesar de as fotografias demonstrarem uma quebra na narrativa reprodutiva do corpo hiper-real, de acordo Bispo, ainda há o direcionamento da modelo:

O Apt 302 foi algo que foi acontecendo normalmente e se moldando durante o processo. Algumas modelos são amigas ou conhecidas e a maioria surgiu depois que o trabalho já estava sendo feito, pessoas que eu nunca tinha visto na vida. Abrimos um e-mail para que as mulheres se candidatassem a vir posar. Nesse trabalho tento deixar elas bem a vontade e entender um pouco como cada uma funciona e dali dar pinceladas de direção. (BISPO, p.1, 2015)

⁵⁹ Disponível em: <<http://apartamento302.tumblr.com/>> Acesso em: mar. 2017

Apesar de possuir evidentemente um caráter político, a poética da obra de Bispo não deve ser entendida como um simples desafio ao *status quo* de uma sociedade que se seduz por uma mitificação de um corpo livre de imperfeições. Antes, de acordo com Andrade, Inocêncio e Soares (2013) o objetivo de obras como a de Bispo, é possibilitar uma perspectiva honesta e sincera do corpo, com suas marcas, individualidades, dores e pudores. Adquire, ainda segundo os autores, além de um caráter antropológico, uma função social, a de descortinar com a reprodução do nu de “Monalissas vivas”, o debate sobre a fruição da estética da obra livre de delimitações mercadológicas.

Por outro lado, é visível que as obras de Bispo obedecem ao padrão de composição e direção das fotografias provenientes da mídia massiva, podendo, assim, questionar se a obra realmente responde como um manifesto político ao corpo hiper-real ou não. Quando ampliamos o nosso espectro e voltamos a refletir os aspectos e como se discorreu a obra do Bispo, podemos encontrar evidências que a sua obra pode vir a ter características típicas da sociedade do espetáculo, como se o consumo houvesse um novo filão na reprodução modulada de um tipo de corpo, antes segregado. As obras do artista tiveram como objetivo final um salto na sua visibilidade e uma maior arrecadação a partir de inserções em diferentes revistas e programas, séries em canais pagos, interesse de artistas famosos em repetir o ensaio para trazer para si a visibilidade, e uma possível ancoragem com o tema. Esse questionamento se torna pertinente ao abordarmos que a obra “Apartamento 302” teve uma sequência em que o artista foi convidado por um programa de televisão fechada a refazer o projeto, agora como um projeto de série televisiva. De acordo com Paula (2014), a série de 26 episódios do Canal Brasil teve um sucesso estrondoso, sendo automaticamente renovada. Havemos de levantar a questão: como o mesmo ensaio que surgiu como uma linguagem política de desconstrução do padrão de consumo, hoje é reproduzido por um canal de mídia massiva?

Ao revisitarmos o diálogo de Maroun e Vieira (2008), em que os autores sugerem que o ideal pós-moderno de corpo hiper-real influencia no julgamento dos indivíduos que, por escolha ou não, deixam de se adaptar ao padrão. Podemos questionar se ensaios como o de Bispo que retratam o corpo “sem modulações”,

mas mesmo assim reificado, seja por ditames da fotografia publicitária ou por simplesmente darem ibope e, por consequência, lucro, fariam hoje o caminho inverso do pensamento dos autores. Os indivíduos negativamente julgados seriam os que cultuam o corpo hiper-real, aqueles que atentam contra caráter do corpo intocado, natural.

É inegável apontar que atualmente já existem projetos que diagnosticam uma mudança na linguagem da representação do corpo, abdicando das alterações estéticas que praticamente recriam o corpo por meio de softwares. Revistas como a *Trip*, de acordo com Andrade, Inocêncio e Soares (2013), passaram a não veicular nas suas páginas corpos com exagero de edição, diagnosticando, assim, uma mudança na visão da sociedade quanto ao corpo reificado.

Contudo, nota-se que, apesar de legitimamente utilizar a fotografia para reivindicar uma narrativa alternativa sobre o corpo, o trabalho de Jorge Bispo, advindo e coberto pelos canais da mídia massiva, se mostra “contaminado” pelos paradigmas do corpo hiper-real. Por consequência disso o trabalho da holandesa Rineke Dijkstra se mostra pertinente para o diálogo com o trabalho de Bispo.

De acordo com Grant (2001), Rineke Dijkstra é uma fotógrafa e artista de vídeo holandesa. Frequentou a “*Academie Gerrit Rietveld*” em Amsterdam entre 1981 e 1986. Trabalhou como fotógrafa comercial de retratos para corporações até 1990, quando começou a construir a sua linguagem própria. O trabalho da artista tem grande reconhecimento no meio artístico, tendo ele sido exposto em museus como o TATE, em Londres, *Museum of Modern Art*, *Metropolitan Museum of Art*, *Guggenheim Museum* em Nova York, dentre outros. Também recebeu grande reconhecimento na sua obra tendo conquistado prêmios como o “*Kodak Award Nederlands*” em 1987, o “*Art Encouragement Award Amstelveen*”, em 1998, dentre outros. Tendo recebido também do “*Royal College of Art*” de Londres o título honorário de doutora. Guzman (2012) afirma que a artista vem redefinindo a fotografia de retrato nas duas décadas em que se dedicou a atividade. Ainda de acordo com o autor, o gosto da artista por retratar períodos transitórios dos modelos, como a adolescência ou o pós-parto, tem como objetivo captar a essência do indivíduo, o momento em que atinge a menor modulação do seu corpo possível.

O momento em que tudo é reduzido a sua essência, “a hora da verdade” (DIJKSTRA, 2007, p.1).

Sua primeira exposição solo foi em 1984 em Amsterdam, mas se tornou renomada pela sua série de retratos da década de 90, intitulada “*Beach Portraits*”. Em uma entrevista com Jaeger (2008), Dijkstra afirma que busca fotografar pessoas no momento em que elas se encontram mais vulneráveis, sem qualquer pretensão de pose ou modulação. Os períodos de transição da série “*Beach Portraits*” partem desse princípio.



Figura 18
Rineke Dijkstra: Fotografias do ensaio “*Beach Portraits*”, 1992.
Exemplares de portfólio de 60 fotografias – 91,5x91,5 cm
Londres, TATE⁶⁰

As fotografias de Dijkstra propõem uma quebra com o paradigma do corpo hiper-real ao retratar etapas dos indivíduos que têm a mínima possibilidade de

⁶⁰ Disponível em: <<https://goo.gl/1P6p61>> Acesso em: mar. 2017

modulação. Um dos trabalhos mais interessantes da artista, por ser contemporâneo ao ideal de beleza da pós-modernidade, é a série em que a artista retrata mulheres no pós-parto, com semelhança ao processo de captação do artista Bispo. Manchester (2005) afirma que o ensaio datado do ano de 1994, é composto por três retratos de mulheres captados logo após darem à luz, comportamento tradicional da Holanda onde o parto em casa precede os hospitais. Ainda segundo a autora, as mulheres retratadas pela fotógrafa são suas amigas e se deixaram ser fotografadas quando ainda tinham explicitamente no corpo as marcas do nascimento dos filhos. Marcas essas que são tratadas como tabu pela mídia massiva, em que a figura feminina tão exposta e modulada como um objeto de beleza baseado no simulacro, não aceita reproduzir etapas que a mulher não obedeça aos padrões hiper-reais. Como se a natureza da beleza humana fosse negada em favor de um ideal de beleza hiper-real.

As Fotografias são captadas na casa da artista, com somente uma parede branca ao fundo, assim como as fotografias do “Apartamento 302”. Porém, o nu dessas recentes mães carrega um significado relevante por retratar o corpo das mulheres, tanto reificado pela cultura pós-moderna, em um momento em que ele não é normalmente exposto. De acordo com Manchester (2005), Dijkstra procurou através desses relatos fotográficos reproduzir a intensidade emocional da vivência dessas mulheres escondida por trás do rosto, ou da postura do corpo. Um momento em que a não modulação não é uma opção, mas uma necessidade.

Manchester (2005) afirma que na primeira exposição dos retratos das mães a recepção das mulheres foi emocionada. Ao entrarem em contato com os retratos, as mulheres procuravam a fotógrafa e afirmavam que a reprodução daquelas fotos era maior do que simplesmente poética. Era a quebra de um tabu que ninguém tinha o interesse de quebrar, o corpo feminino em sua plenitude, verdadeiro, além da mídia ou do corpo hiper-real. Ainda de acordo com a autora, as mulheres se reconheciam nas obras e se sentiam valorizadas.



Figura 19
Rineke Dijkstra: “Julie, Den Haag, Netherlands, February 29 1994”, 1994.
Fotografia – 117x94,5 pixels
Londres, TATE⁶¹

⁶¹ Disponível em: <<https://goo.gl/u4962S>> Acesso em: mar. 2017



Figura 20
Rineke Dijkstra: "Saskia, Harderwijk, Netherlands, March 16 1994", 1994.
Fotografia – 117x94,5 pixels
Londres, TATE⁶²

⁶² Disponível em: <<https://goo.gl/M0DLkY>> Acesso em: mar. 2017

A pertinência de poética de Dijkstra se encontra no fato da artista ter feito, como tão poucos contemporâneos da pós-modernidade, um retrato político do corpo, com uma sensibilidade e legitimidade ímpar. E também por, mesmo imersa no contexto do corpo "espetacularizado" pelo consumo, ser capaz de uma crítica onde o foco não é tanto o *buzz* que a mídia fez frente as obras, mas sim o impacto poético e a repercussão subjetiva das mesmas para com as mulheres, que experienciam mais do que qualquer um a violência da expectativa da sociedade pelo corpo hiper-real. De acordo com Guzman (2012), apesar de tantos artistas na atualidade abordarem o corpo, a fotógrafa não encontra par nos mesmos. Seus pares estão nos livros de história da arte, tendo, ainda de acordo com o autor, as fotografias da autora a mesma potência de mestres como Manet, Rembrandt e Vermeer. Talvez seja por esse motivo que o público encontra no trabalho da fotógrafa uma revitalização da arte do retrato, retratando nas fotos um manifesto político que questiona a característica contemporânea do corpo de consumo.

Trabalhos como o de Bispo e Dijkstra aparentemente abordam o mesmo tema: o questionamento sobre o contexto contemporâneo do ideal de beleza do corpo, em diálogo com o corpo hiper-real, característico da pós-modernidade. Utiliza muitas vezes procedimentos semelhantes, como a fotografia das modelos nuas na casa dos fotógrafos, com a mínima interferência do artista na captação. Porém, pode-se notar que o trabalho dos fotógrafos é completamente dicotômico, seja na sua produção e pós-produção, quanto pela poética e impacto subjetivo que englobam. Enquanto o ensaio do Bispo se nutre de influências da mídia massiva e da sociedade do espetáculo para amparar e reproduzir a sua produção, Dijkstra explora subjetividades que residem em questões mais densas, tendo como influência os grandes mestres da pintura.

O corpo hiper-real é uma realidade quando abordamos a influência da condição pós-moderna na subjetividade das pessoas. Transitar e produzir o diálogo sobre as obras dos fotógrafos tratados acima com o contexto sociocultural que vivemos é pertinente para que possamos traçar as contribuições que a arte contemporânea tem com a questão do corpo, ideal de beleza e a influência da mídia com a produção artística. Por conseguinte, a partir do próximo capítulo empreender-se-á a análise desses dois artistas, corroborando suas obras pelas

características que utilizam por intermédio de um estudo comparativo embasado por uma metodologia bibliográfica formada por diálogos e intersecções de conquistas filosóficas, subjetivas e artísticas de conceitos como os que abordei no capítulo que versava sobre a beleza, com a condição pós-moderna e a expectativa contemporânea do corpo hiper-real. Almeja-se, para tanto, traçar um panorama sobre a beleza e o corpo, situando os conceitos ao nosso tempo, questionando suas relações e as possíveis contribuições que trarão para a compreensão do nosso tempo.

4. Não modulação e o corpo hiper-real

As realizações artísticas são objeto de juízos de valor e protagonizaram, além de representarem, diversos eventos relevantes na história da humanidade. Desde a concepção, produção, até a fruição, as obras de arte são consideradas um patrimônio cultural que representa a experiência humana com a sua dimensão sensível. Um manifesto da trajetória humana em um percurso que versa pela técnica, pertinência social e política.

Determinar para a análise de uma obra de arte um método prévio poderia vir a se descortinar como uma decisão que tolheria possíveis resultados de uma análise aberta e dinâmica. A obra de arte por si delimita como ela deve ser analisada, pois a partir do acesso subjetivo podemos inferir, também imersos na presente época, quais questões levanta e como a abordagem deve ser feita.

A metodologia da crítico-comparativa é imprescindível para a compreensão dos movimentos artísticos contemporâneos, como as obras dos artistas Bispo e Dijkstra. Especificamente a crítica da linha sociológica, pois pode ser compreendida como uma aproximação interessante ao dialogar não somente com as características da interação estética da obra, mas a esfera social, visando “*explicar as obras de arte como um produto da situação social e cultural [...] como reflexo das instituições, das preferências, dos modos de vida das diversas épocas*” (Argan, 1988, p.123).

Por outro lado, essa abordagem crítica deve respeitar o caráter modificador da arte, uma vez que não é um produto da contemporaneidade, mas uma das forças que modificam a sociedade a partir da sua interação, tendo assim, uma análise crítica que venha a “*estabelecer em que condições e com que modalidades possa a experiência artística, ou num sentido mais geral, estética, ser fruída por todo o corpo social*” (Argan, 1988, p. 155). Essa abordagem se torna pertinente ao pesquisarmos as poéticas artísticas atuais que não possuem um vasto campo de estudo ou mesmo uma conceituação acerca da sua fruição. Como o ensaio “Apartamento 302” do fotógrafo Jorge Bispo, amplamente divulgado pelas mídias massivas, mas com ainda parca análise da crítica de arte tendo, na maior parte das vezes, somente a catalogação midiática das suas obras.

4.1 Beleza, corpo e o tempo

A arte é cíclica, progressiva e em perpétuo movimento. Para que possamos traçar as suas profundas contribuições, é necessário que desenvolvamos uma trajetória holística, que englobe tanto a arte quanto o seu contexto sociocultural. Nas pesquisas empreendidas para o desenvolvimento desta dissertação, entrei em contato com escolas artísticas pertinentes ao meu objeto de pesquisa, abordando as diversas perspectivas referentes ao corpo humano e as condições para conter em si a qualidade estética de algo belo. A crítica kantiana referente ao belo, delimita a arena necessária para pensarmos o conceito e, por consequência, abordarmos de maneira crítica a arte contemporânea e o nosso veículo físico. Segundo Kant (2005), o juízo de gosto é aquele que não se realiza a partir de um juízo de conhecimento, mas sim pelo juízo estético. Sendo prerrogativa para a existência da beleza a livre complacência, com início e fim na própria experiência estética. Ao alinharmos esse conceito aos ditames do corpo de consumo⁶³, podemos visualizar que o conceito kantiano de belo não se adapta ao que pode ser compreendido como belo para as expectativas hiper-reais do corpo na pós-modernidade. Isso se justifica na prerrogativa que o ser, ou não, belo, para o corpo pós-moderno, está fortemente alinhado a um contexto informacional de consumo. Sendo assim, se a beleza se realiza a partir da experiência estética pura, esta não poderia existir em corpos que só podem ser considerados belos a partir da intervenção informacional contemporânea. Se valendo de uma cultura que desconstrói e reconstrói o corpo com o objetivo de alinhá-lo às expectativas flutuantes da condição de consumo típica da pós-modernidade.

Podemos afirmar que este preceito, de alinhar o corpo a um padrão de beleza baseado em ideias não é algo novo. Desde a antiguidade, como verificamos no texto ao abordarmos a Grécia Clássica, pode-se afirmar que as proporções reais eram preteridas em favor das condições da ideia, modulando os corpos de acordo com os seus preceitos. Como podemos visualizar na escultura Korê⁶⁴, que apesar das proporções bárbaras (pela perspectiva contemporânea), era considerada, de

⁶³ Abordados no capítulo 3: “Corpo de consumo e a arte contemporânea”

⁶⁴ Página 25

acordo com Eco (2014), detentora de uma beleza que somente a simetria e a matemática poderiam imputar em um objeto. Porém, a beleza Greco Clássica afirmava que ao corpo não seria possível atingir a perfeição que existia somente nos números e na dialética. Mesmo Platão, afirmava que a beleza só existiria na nossa dimensão de maneira acidental e autônoma, sendo inacessível ao olhar do indivíduo.

A beleza de consumo por outro lado é acessível, porém com inúmeras regras e sacrifícios a serem assumidos para que se chegue ao seu patamar. O indivíduo que assume o desafio de alcançar a beleza hiper-real propõe-se de restrições alimentares a intervenções cirúrgicas violentas⁶⁵ para modificar sua aparência, mesmo que momentaneamente, em direção ao seu objetivo. A beleza hiper-real provém, assim como a Greco Romana, do mundo das ideias, contudo, é mediada por imagens que não são as do campo estético ou dialético, mas sim as da configuração hiper-real do simulacro na pós-modernidade. Caracterizada, como já abordado no texto, por alinhar a beleza a um caráter de consumo e *status*, construindo uma espécie de “hierarquia” da beleza, relacionada ao poder e a posição social dos indivíduos, sendo virtualmente inacessível, visto que funciona com características de simulacro.

Em uma sociedade que media sua existência por imagens de espetáculo, como tratado por Debord (1997), a tentativa de alcançar a beleza vai além de uma simples escolha, se transformando em uma obrigatoriedade, substituindo até o culto da alma pelo da imagem hiper-real; as igrejas pelas academias e clínicas de cirurgia plástica. Os indivíduos passam a mediar a sua existência pelas imagens impregnadas de significado que um corpo, recipiente da beleza pós-moderna, denota. O corpo que não se adapta ao escopo hiper-real é símbolo de desleixo, doença, decadência, infelicidade. E ninguém, em uma sociedade hipertrófica e mediada pelo espetáculo, planeja alinhar a sua imagem a um ideário de fracasso. Afinal, o espaço público das mídias está repleto dessas imagens do corpo de consumo impregnado de sucesso, como a substituir os mosaicos bizantinos em seu caráter educativo de anunciar um novo tipo de pecado.

⁶⁵ Cirurgia Bariátrica, remédios para emagrecer.

Por conseguinte, a beleza hiper-real tem mais alinhamento com objetos de consumo do que com os conceitos de beleza trabalhados pela arte em sua progressão, ou mesmo com a experiência estética. Sendo assim a beleza pós-moderna, explicitada pelos corpos de consumo, é uma condição construída em simulacros e alcançada por intervenções violentas no corpo, que é transformado de acordo com as flutuações de gosto e da mídia. Uma beleza baseada na modificação, e sendo assim, uma nativa do terceiro reino da beleza, o reino da modificação superficial, de acordo com Danto (2005).

Nesse contexto, as obras de Jorge Bispo e de Rineke Dijkstra são pertinentes por trazerem à discussão diferentes perspectivas sobre o corpo pós-moderno como também abordagens de conceitos clássicos da arte. Trazendo os conceitos da teoria da arte para uma arena contemporânea de possíveis contribuições transdisciplinares. Ambos utilizam a fotografia como plataforma do seu fazer artístico, retratando corpos que “assumem” suas características como uma resposta revolucionária aos ditames hiper-reais do corpo de consumo pós-moderno. Porém, apesar de utilizarem técnicas semelhantes, as obras dos artistas são completamente dicotômicas, seja no resultado obtivo, seja na recepção e construção da experiência estética e sociológica.

Jorge Bispo é um fotógrafo brasileiro, cuja carreira passou por canais das mídias massivas que utilizam o corpo feminino como matéria prima para modulação e construção de ideais hiper-reais, como podemos inferir por ser um profissional que trabalhou em revistas masculinas, como a Playboy. Contudo, apesar de ser oriundo de canais impregnados pela prerrogativa da modulação, Bispo buscou outras abordagens do corpo, como podemos verificar no seu trabalho que abordamos na presente pesquisa: o Apartamento 302. Nesse projeto, ele fotografou mulheres anônimas sob a justificativa de que pleiteava “*o direito de fugir da disciplina imposta aos corpos e às vidas, e a chance de enquadrá-los para além dos padrões midiáticos. Ao encarar-se despida, a mulher assume o poder que se descobre ao ver-se nua, de fato, pela primeira vez*” (Martins, 2015, p.1).

Nota-se, através desse trecho, como Bispo vê seu trabalho e o próprio projeto Apartamento 302. Uma série de fotografias que busca, ainda de acordo com Martins (2015), uma nudez “física e metafórica”. Ou seja, abrir mão dos ideais hiper-

reais que englobam a beleza do corpo de consumo para retratar, sem edições posteriores, uma nudez “empoderadora”, renegando, assim, as obrigações do corpo hiper-real e almejando alcançar uma nudez “pura” em que o indivíduo encontre sua “beleza real” retratada, assumindo suas características em detrimento do *status quo*, em um diálogo de crítica a “ditadura da beleza” imposta pela narrativa do corpo de consumo.

Podemos fazer um paralelo entre essa justificativa do artista quanto a sua obra, que salienta uma mudança do *status quo* hiper-real da cultura de consumo para uma “aceitação” do corpo real, como fizemos no início da dissertação, onde o Renascimento traz uma nova perspectiva a então beleza greco clássica com a valorização à subjetividade através de uma reprodução de corpos mais fieis a realidade da época. Abdica da “perfeição” dos cânones da beleza alinhados ao pensamento filosófico. O Renascimento, através das descobertas oriundas da anatomia, pôde utilizar as nuances do corpo pela sua potência subjetiva, como podemos averiguar na obra de Hans Baldung-Grie que o corpo feminino é reproduzido em proximidade ao que podia ver na realidade da época. Um, advindo do mundo das ideias e, o outro, mais paralelo a realidade, utilizando as possibilidades alinhadas a não perenidade do corpo e ao potencial subjetivo que contém. É pertinente também, por trazer a luz novamente a um caráter de supra-real no ideal de beleza do corpo, ainda que convivendo com reproduções mais realistas, assim como uma majoritária preferência por retratar e abordar o ideal de corpo feminino como uma matéria prima a ser modulada, e explorada⁶⁶ em busca de um ideal, pela perspectiva majoritariamente masculina.

A obra de Bispo pode ser abordada por outra perspectiva, como veremos a seguir. Assim como a Rineke, Bispo utiliza a o mínimo possível de interferência nas fotografias na captação das suas modelos, tendo como justificativa o fato da “nudez física e metafórica” almejada só ser alcançada pela livre e descompromissada pose das mulheres ali retratadas. Porém, ao analisarmos algumas fotos do ensaio Apartamento 302 colocada em paralelo com a obra da fotógrafa Rineke Dijkstra, verificamos que a “nudez holística” prometida pelo fotógrafo não é cumprida.

⁶⁶ Se trata aqui do verbo explorar cujo significado é: Realizar estudos em; analisar, examinar.



Figura 21
Jorge Bispo: Fotografia do ensaio “Apartamento 302”, 2012.
Exemplar de portfólio de 50 fotografias – 460x691 pixels
Ensaio digital⁶⁷

⁶⁷ Disponível em: <<http://apartamento302.tumblr.com/>> Acesso em: mar. 2017



Figura 22
Rineke Dijkstra: "Tecla, Amsterdam, Netherlands, May 16 1994", 1994.
Fotografia – 117x94,5 pixels
Londres, TATE⁶⁸

A obra de Bispo, como podemos ver na figura 21 retrata uma mulher que, apesar de ter sido fotografada em sua nudez, não traz muitas contribuições para os questionamentos referentes ao *status quo* do corpo de consumo. Para elucidar

⁶⁸ Disponível em: < <https://goo.gl/rb9TLj> > Acesso em: mar. 2017

esse fato, comecemos questionando que o corpo representado na obra de Bispo, salvo exceções, na sua maioria está alinhado as condições do corpo de consumo pós-moderno. Uma mulher em sua apoteose do corpo, sem cicatrizes ou marcas do tempo, e salienta-se, uma mulher de magreza evidente. Se vivemos em um contexto em que o espaço público das mídias delimita como ideal de sucesso um corpo impregnado de magreza e sem as mínimas “marcas”, sejam elas quais forem. Que questionamento traz um corpo como o retratado por Bispo? Acredito que, principalmente, esse ensaio engrossa a voz do processo de objetificação do corpo da mulher, como símbolo de uma beleza ao serviço das lentes e às expectativas do homem. O ponto de vista do fotógrafo, inevitavelmente, fundamenta “*um sistema [...] baseado nas estruturas de poder, igualmente tradicionais, dominadas pelo macho*” (Archer, 2012, p.136). Sendo assim, mesmo que assumamos a inocência do trabalho do Bispo, o seu trabalho “*revela a representação da mulher como objeto do desejo masculino*” (Archer, 2012, p. 136).

Um corpo que, apesar de não modulado pelos softwares de edição, ainda se adapta a um *status quo* do corpo de consumo e, por consequência, pouco, ou nada, questiona as leis da “beleza hiper-real”. Sendo assim uma falácia a justificativa da nudez “física e metafórica”, primeiramente pelas modelos ali retratadas, que são um recorte do “corpo de consumo”, mas principalmente por, em sua nudez, as próprias modelos modularem o seu corpo.

A mulheres representadas por Bispo nas fotografias, como afirma o próprio artista de acordo com Martins (2015), participaram do experimento social que culminou no ensaio Apartamento 302 por vontade própria. No processo de captação das fotos, cada uma das modelos escolheu a pose que mais a apetecia, ou que se sentia mais confortável ser retratada. Prevalece aí uma escolha que modifica a compreensão que temos do resultado poético desta obra.

“Trata-se da pose mesma do sujeito que prepara a leitura dos significados de conotação: juvenilidade, espiritualidade, pureza; a fotografia não é evidentemente significante senão porque existe uma reserva de atitudes estereotipadas que constituem elementos feitos de significação (olhar para o céu, mãos juntas); [...] Como se disse, a pose não é um processo especificamente fotográfico [...] o leitor recebe como uma simples denotação o que de fato é uma estrutura dupla, denotada-conotada” (BARTHES, 1982, p. 306)

As mulheres que foram captadas pelas lentes de Bispo, apesar de nuas, posaram em seu melhor ângulo e delimitado por si. E como evidenciamos no texto quando abordamos o trecho referente a modulação, citando Danto (2005), o processo de construção da nossa aparência passa por diversos processos de modulação: como vemos, como somos vistos, quais as expectativas da sociedade e quais as nossas quanto a aparência. O conceito específico utilizado pelo autor citado é a experiência do espelho, onde “*não nos olhamos [...] só para ver qual é o nosso aspecto, mas para ver como esperamos que os outros nos vejam [...] e buscamos assim modular nossa aparência a como queremos ser vistos*” (Danto, 2005, p. 125). Sendo assim, as mulheres que ali estavam, desde o primeiro momento já estabeleceram relações mediadas pela sua própria modulação, incutidas pela imersão em uma cultura que assim as condiciona. Se postaram, posaram, da maneira como que gostariam de ser vistas. Porém, essa expectativa põe por terra a narrativa de nudez “física e metafórica” que Bispo propõe. O que se reconhece ao analisarmos as mulheres retratadas pelo artista “*era o que resultava quase numa certa cumplicidade por parte das mulheres – ainda que inconscientemente – na manutenção do status quo*” (Archer, 2012, p. 125).

Bispo produziu o ensaio sob a iniciativa de lançar luz sobre a “verdadeira” beleza da mulher, com modelos de diversas idades e corpos. Entretanto, apesar de louvável pelo objetivo de almejar criticar o *status quo* do corpo hiper-real, cultuado na sociedade hipertrófica pós-moderna, peca em produzir um diálogo raso. As mulheres ali captadas pelas lentes do fotógrafo, apesar de nuas, não se despiram de todas as restrições e condições à beleza relacionada ao espetáculo hiper-real pós-moderno condiciona, simplesmente por estas regras serem parte da cultura em que estão imersas. Mesmo despidas de suas roupas continuam a posar e serem retratadas como objetos, irrealis, inalcançáveis e, pode-se dizer, espetaculares em sua nudez “empoderada”.

Objetos de um ideal de beleza construído por uma cultura que enxerga a mulher como uma tela onde pode-se aplicar as expectativas de uma visão estereotipada e oriunda do olhar do homem. Por fim, uma falácia passível de alta lucratividade. Pois em um contexto em que sufoca a beleza aos ditames do corpo de consumo, gerando assim, uma insatisfação crônica a maioria dos corpos, um

ensaio que, mesmo falaciosamente, se propõe a criticar o corpo de consumo, torna-se passível de ser consumido por aqueles que são segregados por essa obrigação.

Contudo, se o trabalho de Bispo falha em se aproximar da beleza “real” através de uma nudez “física e metafórica”, seria possível atingir ou se aproximar dessa beleza que contempla uma crítica ao alinhamento do corpo a parâmetros oriundos de narrativas hiper-reais?

O trabalho artístico da fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra traz uma perspectiva alternativa para a abordagem da beleza e do corpo. Dijkstra é mulher, e por esse motivo, se aproxima do corpo por uma visão carregada de significado e compartilhada com as modelos que retrata. Beauvior (1980) cita que o indivíduo desenvolve sua representação feminina a partir da interação com narrativas culturais opressoras que através destas constroem um conjunto de moldes e práticas do “ser mulher”, sendo esta a conjunção de fatores que influenciam na criação da representação da mulher. Achacada pelas expectativas sociais desde a mais tenra idade, a mulher, o corpo feminino e a relação com a beleza, para os indivíduos e para a sociedade, são abordados pela fotógrafa Holandesa, dialogando com o mito feminino construído no meio social. Nativa dessa condição, Dijkstra pode alcançar potências subjetivas que Bispo, nativo do sexo masculino, não pode almejar. Dijkstra, por fim, personifica “*a fala de uma mulher; [...] A recepção destas falas por homens e mulheres tende a ter a mesma característica, é a recepção de uma fala marcada, portanto particular, em oposição à fala masculina/universal.*” (Pinto, 2009, p. 20).

Dijkstra, de acordo com Manchester (2005), é uma fotógrafa e artista de vídeo holandesa que iniciou seu trabalho como retratista e posteriormente desenvolveu uma linha de trabalho com foco em captar momentos de transição do corpo humano. Suas fotografias são homônimas por retratarem períodos de transformação como a adolescência, a velhice e, principalmente para a empresa da presente pesquisa, o pós-parto. Esse período específico pode ser compreendido como uma grande potência quando abordamos a não-modulação, pois tem como evidência impregnar aos corpos características inevitáveis, que muitas vezes são compreendidas como arestas a serem aparadas em busca do corpo hiper-real. Ou

mesmo como tabus, onde esta etapa da fisiologia corporal da mulher é levada as sombras do espetáculo do corpo de consumo.

Assim como Bispo, Rineke, no ensaio abordado no presente texto, preferiu fotografar as modelos em casa, com luz natural e com a mínima interferência possível. Porém, apesar dos paralelismos, o trabalho de Dijkstra possui uma potência poética que não encontra par no trabalho de Bispo. A artista, na série de retratos de pós-parto, que contrastamos com a obra do Apartamento 302, retratou mulheres no puerpério⁶⁹, logo após terem dado à luz aos seus bebês. O período do pós-parto, assim como a maioria das etapas de transição, como a adolescência e a velhice, é tipicamente tratada como tabu no espaço público das mídias, onde é substituída por uma imagem romantizada, alinhada às expectativas e deveres do corpo e da conduta feminina.

A menstruação, o sangue, a gravidez, a assimetria dos membros fruto do desenvolvimento da adolescente mesmo na contemporaneidade são tratados com receio, escondidos, camuflados, reprimidos e, principalmente, condenados.

Há evidências de que a aproximação da humanidade aos seus limites naturais tende a gerar inquietações e grande potência reflexiva. Como podemos salientar nas revoluções trazidas pelo estudo da anatomia Renascentista, indo até o Acionismo Vienense, que na sua poética confronta o indivíduo aos limites experimentados pela poética Romântica. Podemos, ainda, trazer o conceito de sublime, citando Kant (2005), de que certas etapas naturais, como o desenvolvimento, a morte e o nascimento de uma criança são cercados de crenças e mistérios, que mesmo embasados pela ciência, podem nos alinhar a uma ideia de suprassensível, como ao encararmos forças que só podemos contemplar e lidar por meio da abordagem estética e emotiva, sendo que a conceituação não consegue a abarcar.

O parto por si só é um dos momentos mais impactantes para os indivíduos, sendo que neste momento as máximas da existência estão coexistindo: vida, morte e sexo. Como podemos inferir, morte e os limites da vida não fazem parte da cultura de espetacularização do corpo de consumo, caracterizada por estabelecer uma

⁶⁹ Puerpério: Período que se estende após o parto, com transformações e adaptações da mulher ao seu novo corpo e demandas da criança.

ideia de corpo e beleza de eterno presente. Ao corpo de consumo é negado quaisquer possíveis sinais de transformação que não venham a somar com o ideal de beleza hiper-real. Se elas existem, precisam ser rapidamente sanadas, como uma doença ou mesmo um pecado a ser expiado. Estrias, cicatrizes e celulites são combatidas com cirurgias e intervenções diversas, desde oriundas da medicina até softwares de edição. A pele, necessariamente, precisa ostentar uma coloração saudável, de preferência bronzeada. E os corpos tonificados, em um eterno presente, representam a vitória do indivíduo sobre os seus pecados. Como que, através do simulacro, alcançando o fim da deterioração inevitável de cada característica física do corpo.

Tendo em vista essa dicotomia, das características fisiológicas do corpo e a negação destas pelo ideal de corpo hiper-real, o ensaio de Rineke Dijkstra demonstra grande potência política ao representar as mulheres no período de pós-parto, onde mesmo que quisessem utilizar da modulação, o seu corpo não lhes permite. Corpos que representam um espaço-tempo verdadeiro, palpável, da mulher que sangra e ainda com o ventre distendido, ampara nos braços o seu filho, sem alternativas além da não-modulação. Longe das imagens divulgadas pela mídia, de uma mulher que passado pelo pós-parto, imediatamente está corada e feliz com seu filho, também sem nenhuma marca.

A obra de Dijkstra revela uma mulher nua, talvez pela primeira vez, e provavelmente desconhecida, muitas vezes das próprias mulheres. Que mesmo sendo nativas de todas as etapas e características do seu curso fisiológico, negam suas marcas em busca de satisfazer um ideal de beleza que não parte das mesmas, mas é construído por uma cultura que as impõe obrigações de adequar-se às expectativas do outro.

Todavia, longe de somente abordar o corpo feminino, o trabalho de Rineke Dijkstra demonstra quão potente é o corpo humano quando encarado em seu limite. Na condição pós-moderna em que corpos convivem com a modulação e a mediação das expectativas por imagens hiper-reais, os limites naturais servem como resistência do nosso veículo as determinações hiper-reais. São corpos como o meu e o da maioria das pessoas, que sangram, que não são uniformes ou esculpidos em academias e clínicas de cirurgia plástica, mas que demonstram a

potência de ostentarem não o ideal espetacular do corpo de consumo, mas uma proximidade ao limiar da realidade.

O Romantismo, de acordo com Eco (2014), traz elementos que são abordados pela fotógrafa na sua obra, como a beleza oriunda da melancolia, dos limites da existência humana, da deterioração e da morte. Um corpo, que mesmo não correspondendo a expectativa hiper-real, ainda sobrevive em cada fluído e assimetria característica.

O sangue que escorre da perna de uma das mulheres que encara a câmera da fotógrafa em triunfo, reproduz a vitória do indivíduo que se mostra e clama a redescoberta do seu corpo. Sem que para isso necessite abdicar de sua própria identidade e concepção de si para se adaptar a uma condição imposta por uma cultura baseada na transfiguração de corpos em troféus do consumo hiper-real.

Por fim, o trabalho dos artistas aborda uma questão que permeia a história da arte: a beleza relacionando-se ao corpo. Como pudemos verificar no passar do texto, a busca pela delimitação das características que são recipientes de beleza é uma empresa que a humanidade se dedicou em boa parte da história da arte. Cada contexto sociológico delimita suas regras e seus ideais, alguns alinhado a crenças de fertilidade, outros a padrões matemáticos. Porém, na pós-modernidade, vivemos um contexto em que o corpo é substituído por uma imagem hiper-real espetacular. Nesse contexto, artistas como Rineke Dijkstra trazem discussões e questionamentos ao simplesmente abordarem o corpo pelas suas características fisiológicas, não-moduladas. Como também, artistas como Bispo, almejam abordar o corpo não-modulado, mas, dada a profundidade da sua imersão na condição hiper-real, engrossam o coro do corpo de consumo.

O estranhamento dos indivíduos ao encarar o corpo de uma mulher em sua não-modulação, como afirma Manchester (2005) no estudo de recepção do trabalho da fotógrafa holandesa, nos denota o quanto estamos imersos em uma condição de espetacularização do nosso veículo. Porém, esse mesmo estranhamento possui grande potencial político ao lançar luz sobre o corpo que temos em detrimento daquela condição imposta pelo corpo de consumo. O estudo da arte permeia a busca pelas experiências estéticas frente a obras de arte, mas também lida com as evidências de como interagimos com o nosso tempo. A história

da arte está repleta de provas que a beleza é cíclica e se reinventa a cada nova revolução. Inspirações do Renascimento podem ser vistas nos corpos empoderados na contemporaneidade. O mesmo sangue, que seduziu o Acionismo Vienense, traz potencial crítico aos corpos achacados pela modulação hiper-real do corpo de consumo. Por esse e muitos outros motivos, abordados *en passant* no presente texto, aproximarmo-nos da beleza é um trabalho de empresa transdisciplinar na contemporaneidade. Somos nativos de uma condição pós-moderna em que todos os aspectos da nossa vida são preenchidos pela informação e pelas imagens do espetáculo. A beleza e a arte contemporânea, como partes da existência humana, também sofrem interferências desta influência. Para termos uma abordagem satisfatória do nosso veículo, podemos inferir que a beleza está relacionada ao corpo e as evidências disso estão em profusão nos livros de história da arte. Mas essa mesma beleza é influenciada por regras e ideais que não são oriundos do mundo artístico, mas do consumo e da mídia. O corpo é o nosso veículo mais antigo e nem por isso deixa de nos surpreender frente a sua versatilidade e potência. Atentos aos sinais, podemos desenvolver uma abordagem da beleza pelo tempo, pois a condição social é imprescindível para que as interações sociológicas e estéticas tragam contribuições para o campo da pesquisa da arte.

4.2 Informação que media e constrói

O desenvolvimento dos conceitos de representação do indivíduo é oriundo da intersecção subjetiva da nossa presença com o que vivenciamos no meio sociocultural. Especificamente quanto ao conceito de beleza, tivemos a oportunidade de verificar no decorrer do texto, primeiramente, que nos movimentamos de uma condição de beleza que se aproxima de conceitos de simetria, harmonia e equilíbrio para paragens onde a ausência destes é o que passa a conter o que é belo; posteriormente passando por diversos estabelecimentos para as condições que alinham o corpo ao conceito de belo. Porém, na pós-modernidade, fica claro que a beleza está alinhada a um contexto de informação oriundo da tecnologia.

Costa (2016) afirma que dentre os muitos acontecimentos da contemporaneidade, a “informatização da vida” é uma das mais pertinentes. A autora afirma que nas mais diversas instâncias a tecnologia e a informação passam a construir a nossa interação e, muitas vezes, a representação para conceitos referentes ao corpo e ao que definimos como belo. Debord (1997) afirma que a sociedade do espetáculo é aquela que media a construção das suas relações por imagens advindas da cultura do espetáculo. Contudo, como podemos visualizar pela procura febril às modificações no corpo para se acionar a beleza hiper-real, infere-se que estamos um momento a frente da condição do espetáculo. As relações na contemporaneidade são construídas a partir da interação direta com a tecnologia e informação. As redes sociais digitais, como “máquinas de legitimação” e simulacro, servem para este propósito, de alinhar a presença corporal e os ideais de beleza ao que entendemos como hiper-real.

Sendo assim, o estreitamento da relação do indivíduo com a tecnologia e a informação, característica da pós-modernidade, passou a substituir a experiência estética pela interação com representações oriundas da informatização destas relações. A informação e a tecnologia surgem aqui como a vitória do simulacro frente a carne, o corpo e a experiência estética.

O massificação das relações sociais [...] e acompanhamento de todos os traços de nossa existência [...] referem-se a processos pelo qual a tecnologia se torna carne e corpo; faz com que a mesma "encarne" e "incorpore-se" no homem através de implantes, transplantes, cirurgia, terapia genética, em um movimento que abre a interpelação ao próprio corpo como um projeto inacabado, operável: um projeto que é passível, e desejável, de aperfeiçoar como gosto, conveniência, demandas sociais ou uma mistura dos três. (COSTA, 2016, p.1)

Podemos, portanto, conceber que as transformações que alinham os conceitos estéticos a ditames hiper-reais, como o alinhamento a beleza de consumo, são fruto das transformações que passam a orientar comportamentos e práticas de subjetivação. Ao revisitarmos o trabalho dos artistas, podemos verificar que ambos abordam as perspectivas características da informatização pós-moderna na mediação das representações de corpo e beleza. Todavia, as obras de Bispo e Rineke Dijkstra tomam caminhos dicotômicos ao abordar ao tema.

Para abordarmos a dicotomia da obra dos artistas, utilizamos as características citadas por Costa (2016) quando se refere a: gosto, conveniência e demandas sociais.

Quando analisamos a obra de ambos os artistas pelo viés do gosto, utilizando para tanto as nuances estabelecidas pela crítica Kantiana, podemos verificar que o trabalho de Bispo aborda a beleza se valendo de aprovações sociais relacionadas as expectativas do *status quo* referentes ao corpo feminino, como feminilidade, sexualidade, magreza e etc.. Sendo assim, a obra de Bispo apraz de acordo com conceitos e aprovações socioculturais pré-estabelecidas para o corpo feminino. Não sendo, por conseguinte, a complacência desinteressada que caracteriza a experiência estética frente ao belo.

Por outro lado, a obra de Rineke Dijkstra se aproxima do corpo por um viés de potência estética que questiona o *status quo* estabelecido pela cultura ao corpo feminino. Sua obra não busca a complacência ao se adaptar a condições “agradáveis a sociedade” ou aprovações referentes a conceitos de comportamento e representação do corpo. A obra da artista, através de uma aproximação da vulnerabilidade e potência política do pós-parto, produz um diálogo de empoderamento onde os indivíduos nativos do sexo feminino se sentem, enfim, representadas e, através de uma linguagem de redescoberta, engrandecidas em sua não modulação. Uma insurreição cultural feminina que questiona a presença quase absoluta de homens nos museus, como autores, teóricos, artistas e etc., criticando ainda a presença da mulher, e do seu corpo, como simples objeto da arte. Podemos dizer que a obra de Rineke Dijkstra apraz de maneira desinteressada, não se atendo a aprovação de estabelecimentos culturais, informativos ou conceituais.

A obra de Bispo não traz grandes questionamentos que possam ser utilizados ao abordarmos o corpo, mas sim, se vale do *mainstream* e da moda para capitalizar através de um projeto que não cumpre a premissa que inicia. Inocentemente ou não, a obra do fotógrafo reproduz uma narrativa cultural que oprime, modula e estabelece parâmetros para o corpo e o belo em uma sociedade que media a existência pelo espetáculo hiper-real. Rineke, por outro lado, se vale da não modulação para redescobrir o corpo que é negado pela beleza transfigurada

em simulacro. Um corpo que resiste a informatização da era do espetáculo, transformando o pós-parto e as suas características em potência política.

Bispo se interessa em abordar uma demanda social pertinente na pós-modernidade, almejando uma redescoberta da beleza. Porém peca ao reproduzir o mesmo diálogo que estabelece regras hiper-reais para a beleza na contemporaneidade. Diferente da artista Holandesa que, ciente dos estabelecimentos hiper-reais, os questiona, transformando fluídos em resistência física a modulação hiper-real.

Concluindo, os trabalhos dos artistas versam sobre experimentos artísticos que abordam a informatização das formas de subjetivação da experiência humana. Os artistas abrangem o potencial político que a crítica à condição de mediação informativa das camadas da representação humana, com profundidades visivelmente diferentes, pode suscitar. É evidente que a posição de onde cada um dos artistas se posta para abordar o assunto passa a impregnar o seu discurso, fazendo com que trabalhos com características de construção semelhantes, tenham um resultado de recepção dicotômico.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A progressão artística constitui uma trajetória de experiências e legados que se interpenetram com o contexto sociocultural dos indivíduos e sua experiência com o tempo. A beleza e o corpo são dois dos temas abordados com maior intensidade pelo estudo e pelo fazer artístico. É compreensível essa ligação pois, dada a característica da humanidade de constituir, questionar e reproduzir padrões, uma das primeiras estâncias para a constituição destes seria o nosso veículo físico. Abordado e idealizado pelos gregos, estudado pelos Renascentistas, desconstruído pelo cubismo e reconstruído pela cultura hiper-real pós-moderna, o corpo e a beleza são conceitos paralelos na história da arte e no contexto sociocultural dos indivíduos. Objeto, suporte, ou intermediário da arte, o corpo é o elo principal dos indivíduos para a experiência estética. Artistas e críticos, enraizados em sua condição cultural, abordaram o corpo, criando, reiterando ou questionando o estabelecimento da beleza e os ideais referentes a ela.

A presente pesquisa se iniciou através de questionamentos de um campo paralelo ao das artes visuais, porém culminaram no desenvolvimento de uma pesquisa transdisciplinar que demonstrou quão diluídos entre si estes campos são. Podemos pensar a arte, a sociologia, a comunicação e o espaço público das mídias como elementos estanques de uma sociedade que os segmenta e os delimita. Contudo, diferente de quem cataloga o conhecimento, a informação não aceita fronteiras, assim como sua influência nos indivíduos e nas suas obras não pode ser encarada com tamanha ingenuidade.

O trabalho versa sobre a construção do ideal de beleza contemporâneo tendo como foco principal o corpo e, invariavelmente, quando trazemos a discussão sobre a delimitação do conceito de beleza alinhado ao corpo precisamos abordar o legado artístico e sociocultural que este representa. Tanto o corpo feminino, quanto o masculino, foram objeto de modulações, avaliações e adaptações de acordo com o tempo, conduta filosófica ou estética em voga. Contudo, dada a posição privilegiada do homem, a constituição da representação do corpo feminino pode ser compreendida como oriunda da construção de estereótipos à mercê do desejo do

macho. Sendo assim, arte, cultura, sociedade, história da arte e outros campos que compõem os fragmentos da nossa representação, obedecem a parâmetros que são instituídos em estruturas de poder. Sejam elas de opressão ou de constituição de degraus de *status*.

Tendo em vista o apresentado acima, podemos inferir a pertinência que questionamentos sobre a constituição de um ideal de beleza na contemporaneidade podem trazer ao estudo da arte, mas não só a ela. Considerando que a arte é um elemento transformador, podemos observar e questionar essa progressão tendo em mente como cada um dos personagens, estruturas de poder e artistas desempenharam o papel de questionar, ou fundamentar, uma narrativa em busca deste conceito de belo.

Marina Abramovich, Cindy Sherman, Chicago, o grupo Guerrilla Girls e Rineke Dijkstra, dentre outras inúmeras artistas, abordaram o corpo em diferentes contextos, com perspectivas únicas e grande potência política. Questionando o estabelecimento da arte que, segundo Archer (2006), explicita um domínio da representação feminina que jaz no olhar majoritariamente masculino do mundo. Algumas dessas artistas utilizaram a modulação do corpo como potência política para reivindicar para o universo feminino o direito de representar a si pelo que acreditam. Cortando, modificando, reivindicando através da própria carne o direito inalienável de serem proprietárias da sua representação nativa, sem que ela precise se adaptar a fetiches e estabelecimentos sociais.

Podemos questionar que o presente trabalho foi redigido por um homem, que independente de suas escolhas, construiu sua representação em uma sociedade que o privilegia. Porém, a bagagem do autor e as experiências agregadas antes e durante o processo de pesquisa serviram para delimitar um ponto de vista que parte de um lugar privilegiado, porém o questiona. Através da clareza da influência do contexto hiper-real no nosso processo de representação e de uma abordagem cuidadosa ao campo artístico.

A abordagem do corpo, masculino e feminino, foi um processo de descoberta para o próprio autor. Sendo o estudo das forças que incidem na representação do corpo feminino um dos campos mais férteis para a análise da presente pesquisa. Na representação feminina pode-se notar com maior clareza o peso do ideal de

beleza hiper-real na contemporaneidade e as consequências que a cultura hipertrófica do espetáculo tem na construção da subjetividade dos indivíduos. Objeto da arte na maior parte da história documentada, o corpo feminino em sua não modulação demonstrou grande potencial político e transformador, seja para o autor, seja para os artistas abordados. Não deixa de ser irônico que a presente pesquisa seja desenvolvida por um homem, mas nem por este motivo a desvaloriza. A responsabilidade do autor, neste aspecto específico de abordar o corpo feminino, se dá por acreditar que é imprescindível que o homem questione os seus privilégios, tendo clareza em diagnosticar que a história foi construída através da visão do homem, e de acordo com o seu desejo. Ao homem, na contemporaneidade, resta questionar a posição de privilégio na arte, cultura e contexto sociocultural da representação feminina à mercê do desejo do macho. A luta por uma existência sociocultural igualitária não é uma tarefa exclusiva das mulheres, e por esse motivo, pesquisas com esta perspectiva se tornam pertinentes.

A busca por uma ruptura no estabelecimento do ideal de beleza na pós-modernidade foi o ponto de partida para o presente trabalho, que abordou escolas estéticas pertinentes para a construção de um percurso estético em diálogo com a história da arte. Como pudemos ver no transcorrer da dissertação, a arte é cíclica e a sua abordagem, pela teoria artística, necessita ser atenta a estes movimentos e as apropriações de cada tempo. Cada uma das escolas estéticas abordadas repercutiram em toda progressão da história da arte. Mesmo hoje, a simetria e o equilíbrio, almejados com ardor pelos artistas Greco-clássicos, são características almejadas para o corpo hiper-real. O estabelecimento da beleza suprassensível renascentista com alto potencial subjetivo, assim como o advento da anatomia, repercute ainda hoje na construção de corpos da indústria da cirurgia plástica. Por outro lado, ironicamente, os corpos das mulheres na pós-modernidade que clamam a valorização da sua existência “não-modulada”, se alinham ao parâmetro renascentista do corpo. O dandismo do final do século XIX, o terceiro reino da beleza abordado por Arthur Danto, a beleza de consumo pós-moderna, o simulacro da beleza hiper-real e a cultura do espetáculo, apesar das distâncias, são conceitos que abordam o mesmo fenômeno de estabelecimento de uma beleza

suprassensível na contemporaneidade, ligada a jogos de poder e interesses mercadológicos.

O trabalho de Bispo serviu como primeira amostragem de uma possível ruptura ao *status quo* do corpo de consumo, porém, no decorrer da construção da pesquisa, pode-se notar que o trabalho do fotógrafo não questionava o estabelecimento da beleza hiper-real e do corpo de consumo, mas que, através de narrativas falaciosas, típicas da propaganda, contribuía para o seu estabelecimento. Rineke Dijkstra, por outro lado, utiliza a não-modulação para trazer a luz ao corpo feminino não modulado, que tanto o espaço público das mídias, quanto a arte, por muito tempo transmutaram em objeto de modulação, sob os interesses de fetiche masculino ou do consumo.

Na pós-modernidade, estamos imersos em uma condição em que todos os corpos são perfilados e medidos pela régua do consumo, passando a construir a nossa subjetividade desde cedo pelos parâmetros da beleza hiper-real. Não nos olhamos no espelho sem que vejamos algo a modular no nosso corpo, para ele ser “mais belo”. E longe de pensarmos inocentemente que isso é um sinônimo de outras épocas e da busca natural da humanidade por definir um ideal de beleza, precisamos levar em conta qual a condição que nos transpassa e gera repercussões na sociedade.

A crítica Kantiana nos é de grande ajuda ao abordar como a beleza é concebida na contemporaneidade: longe da experiência estética, e firmemente alinhada a informação e aprovação da cultura hipertrófica do espetáculo. A condição pós-moderna, junto de todas as transformações e atalhos que trouxe a humanidade, também inaugurou a era do simulacro. Nossas relações mediadas por imagens do espaço público das mídias, passaram a substituir as nativas ao ponto de não conseguirmos diferenciar ou estabelecer qual seria a alternativa a condição hiper-real. Vivemos imersos em um universo de simulacro, onde os sistemas culturais que nos circundam constroem uma imagem hiper-real que tem como objetivo a busca incansável à imagem espetacular do sucesso. A beleza de consumo é uma obrigatoriedade que não faz casa na esfera estética, mas na do consumo e do hiper-real. A saúde, os riscos e a própria dor são trocas ínfimas em busca da beleza que engloba em si o caráter de sucesso. Os corpos tonificados e

alinhados, cirurgicamente, à condição hipertrófica do corpo de consumo são símbolos da vitória, momentânea, assim como a condição destes corpos, da informação frente experiência estética.

Nesse contexto em que a modulação faz parte do estabelecimento da beleza de consumo, é interessante pensar a potência política que a não modulação engloba em si. O indivíduo que decide não modular o corpo, assume um caráter subversivo frente ao estabelecimento da beleza hiper-real. Obras como a da fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra demonstram a potência que os nossos corpos, em sua não-modulação, têm como crítica a cultura do corpo de consumo. A não-modulação, abordada na arte, questiona o *status quo* do corpo e da beleza, no mundo artístico e, por consequência, questiona estabelecimentos socioculturais há muito sedimentados. Se aproximando, por fim, de questões que permeiam a condição pós-moderna, mas que repercutem nas influências que a condição de informatização das relações tem para a subjetividade. A não-modulação atua como uma poética de alto poder político em crítica a desumanização das relações e representações humanas, que através da modulação do corpo de consumo, estabelecem parâmetros para a beleza oriundos da condição hiper-real de simulacro.

As contribuições à pesquisa nas artes visuais que este trabalho traz são transdisciplinares, como todo seu processo de construção. Traçar um diálogo de atualização sobre a beleza no tempo é uma tarefa que transcende o âmbito artístico, tendo em vista que a arte não é apartada de outros segmentos da cultura e, por esse motivo, não pode ser segregada de outros campos de conhecimento em busca de uma falaciosa análise “pura”. A abordagem da arte, como podemos notar pelos autores que corroboraram o estudo, cuja formação também é transdisciplinar, nos descortina a necessidade de ampliar o estudo da arte através da intersecção com outros campos de conhecimento. Esta dissertação, por si só, não existiria sem a intersecção transdisciplinar das artes visuais, sociologia, filosofia, comunicação, dentre outras

A não-modulação, oriunda de conceitos de autores da teoria artística, mas corroborada pela arena teórica construída através de textos de autores oriundos da sociologia, e a própria experiência do âmbito da propaganda do autor, é de grande

potência para questionarmos o estabelecimento de uma beleza que não tange a experiência estética. Em uma condição humana cada vez mais alinhada ao hiper-real e ao espetáculo, o estudo da arte com foco na intersecção com as influências do espaço público das mídias na pós-modernidade traz contribuições para a progressão do estudo da beleza e do corpo.

Por fim, a presente dissertação contribui ao estudo da teoria da arte ao desenvolver uma análise transdisciplinar profunda, que intersecciona o âmbito artístico com questões que permeiam a condição sociocultural da humanidade, trazendo contribuições como um diálogo de atualização sobre o ideal de beleza e as suas influências para a arte na contemporaneidade. Assim como, as influências da condição pós-moderna ao estabelecimento do ideal de beleza hiper-real, e como a arte na contemporaneidade interage com questões como a beleza hiper-real e o corpo de consumo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, J. S.. Ler as letras: por que educar meninos e meninas? São Paulo: Autores Associados/Umesp, 2007.

ANDRADE, Ângela; BOSI, Maria Lúcia. Mídia e subjetividade: impacto no comportamento alimentar feminino. Disponível em: < <http://migre.me/pnagp>> Acesso em: set. 2014;

ANDRADE, M.; INOCENCIO, L.; SOARES, T.. The Nu Project e Apartamento 302: a percepção do corpo nu na fotografia artística contemporânea e sua representação no ciberespaço. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Mossoró, v. XI, p. 1-15, jun. 2013;

ARCHER, M. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ARGAN, G. C. Arte e Crítica de Arte. Estampa, Lisboa, 1988.

_____. Arte Moderna. Companhia das Letras, São Paulo, 1996

BISPO, J. Entrevista com Jorge Bispo. Disponível em: <<http://canson.com.br/news/84/entrevista>> Acesso em: dez. 2015;

BORIS, G., CESÍDIO, M. Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade. In: Rev. Mal-Estar Subj. v.7 n.2 Fortaleza set. 2007

BAUDRILLARD, J. Simulacros e Simulação. Lisboa, Relógio D'água, 1991.

_____. A sociedade de Consumo. Lisboa: Edições 70, 2014

BAUMAN, Z. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BEAUVOIR, S. O Segundo Sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

COELHO, T. O que é indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1993.

COSTA, F. Formas de vida tecnológicas. Ajustes bio-tecno-políticos y poéticas de la experimentación. Disponível em: <https://artfuturesconference.wordpress.com/costa/>> Acesso em: mar 2017;

DANTAS, Tiago, Impressionismo, p.1 Disponível em: <<https://goo.gl/8FSIIP>>. Acesso em: julho 2013.

DANTO, C. Arthur. El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte. Paidós, Barcelona, 2005.

- DEBORD, G. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ECO, U. História da Beleza. São Paulo: Record. 2014;
- JAMESON, F.. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Novos Estudos Cebrap, São Paulo n.º12, pp. 16-26, jun. 1985;
- GUASCH, A. M. El arte ultimo del siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, 2000;
- GOLDENBERG, M. Apresentação. In: Goldenberg. M. (Org.). Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: Record. p. 7-17.2002;
- GRANT, C. M. Artist Biography: Rineke Dijkstra. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artists/rineke-dijkstra-2666>>. Acesso em: dez. 2015;
- GULLAR, F. Etapas da arte contemporânea: Do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: 1985;
- GUZMAN, A. Rineke Dijkstra: Contemporary Photographer or Old Master? Disponível em: <<http://migre.me/ss5KP>> Acesso em: dez. 2015;
- HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. 10 ed. Rio de Janeiro: DP & a, 2005. 102 p.
- HONNETH, A. Observações sobre a reificação. Civitas, v. 8, n. 1, jan/abr. 2008.
- JAEGER, A. A Conversation with Rineke Dijkstra. Disponível em: <<http://migre.me/ss5R0>> Acesso em: dez. 2015;
- JAMESON, F.. Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática: 1985.
- KANT, I. Crítica da faculdade do juízo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- KUMAR, K. Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1997;
- LE BRETON, D. A sociologia do corpo. Petrópolis: Vozes. 2006;
- LIPOVETSKY, G. A era do vazio. Lisboa: Antropos. 1983;
- LIPOVETSKY, G. Os Tempos Hipermodernos. São Paulo: Barcarolla, 2004;

LOPES, J. Quer ser fotografada pelo apartamento 302? Disponível em: <<http://migre.me/srRC4>>. Acesso em: dez. 2015;

MANCHESTER, E. Julie, Den Haag, Netherlands, February 29 1994. Disponível em: <<http://migre.me/ss6jF>> Acesso em: dez. 2015;

MAROUN, K., VIEIRA, V. Corpo: uma mercadoria na pós-modernidade. In: Psicologia em Revista, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 171-186, dez. 2008;

MARTINS, M. Apartamento 302 encara o enigma da nudez feminina. Disponível em: <<https://goo.gl/gNlrAB>> Acesso em: 2015;

MERLEAU-PONTY. M. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes. 2002;

MUÑOZ, A. M. De la pincelada de Monet al gesto de Pollock: Arte de Siglo XXI. Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones, 2000.

OLEQUES, L. C. Expressionismo. Disponível em: <<https://goo.gl/nVcXL3>> Acesso em: mar. 2016;

PAULA, J. “Apartamento 302” celebra a diversidade do corpo feminino sem retoques na tv. Disponível em: <<http://migre.me/ss2s6>> Acesso em: dez. 2015;

PAZ, Octavio. Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp. Alianza Editorial, Madrid, 1989.

_____ Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PINTO, J. R. C. Feminismo, história e poder. In: Rev. Sociol. Polit. vol.18 no.36 Curitiba, Jun, 2009.

POLLOCK, Griselda. Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art. New York: Routledge, 2003.

PRATAS, M. D. L. O feminino na arte medieval. In: Revista Mandrágora, v. 22, n. 2, UESP, São Paulo, 2015.

QUINTAS, G. Jorge Bispo. Disponível em: <<http://migre.me/srSMI>> Acesso em: dez. 2015;

SABINO, C. O peso da forma: cotidiano e uso de drogas entre fisiculturistas. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2004;

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. Imagem – cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, Jair Ferreira. O Que É Pós-Moderno. São Paulo: Brasiliense. 2000;

SCHMIDT, Jayro. Marcel Duchamp: Eros é vida . São Paulo, 2006.

SPINK, M. J. P. & MENEGON, V. M. (1999). A pesquisa como prática discursiva: superando os horrores metodológicos. In: M. J. P. Spink (org.). Práticas discursivas e produção de sentido no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas. (pp. 63-92). São Paulo: Cortez.

TVARDOVKAS, L. N. Rosários e vibradores: interferências femininas na arte contemporânea. In: Subjetividades antigas e modernas. Annablume, 2008.