

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

***BODYBUILDERS:
A CONSTRUÇÃO DO CORPO, DO SUJEITO E DA ALTERIDADE
ENQUANTO OBJECTO ARTÍSTICO***

Rafael Alvarez

Dissertação

Doutoramento em Artes, Comunicação e Património
(Especialidade em Comunicação, Cultura e Artes)

2016

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

***BODYBUILDERS:
A CONSTRUÇÃO DO CORPO, DO SUJEITO E DA ALTERIDADE
ENQUANTO OBJECTO ARTÍSTICO***

Rafael Alvarez

Dissertação

Doutoramento em Artes, Comunicação e Património
(Especialidade em Comunicação, Cultura e Artes)

Trabalho efectuado sob a orientação de:
Professora Doutora Eugénia Vasques

e co-orientação de:
Professor António Branco

2016

BODYBUILDERS:
A CONSTRUÇÃO DO CORPO, DO SUJEITO E DA ALTERIDADE
ENQUANTO OBJECTO ARTÍSTICO

Rafael Alvarez

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: corpo, identidade, sujeito, self, outro, espelho, performance, género, pós-modernidade, pós-colonialismo, liberdade, pluralismo, pop.

BODYBUILDERS, incide na análise e reflexão em torno de um conjunto de obras e criadores cujo discurso e prática autoral se foca no corpo enquanto matéria, forma e objecto, através da sua espectacularização/especulação. A auto-representação do corpo e a construção de identidade(s)/subjectividade(s) e do lugar do *outro*, surgem como problemáticas centrais desta investigação, Falamos de artistas e obras que vivem de imagens construídas, coladas, esculpidas, materializadas, subtraídas, travestidas e inscritas no corpo – o corpo do artista/criador/autor, ele mesmo, corporalizadas na primeira pessoa do singular. O corpo funciona aqui como *canvas*, como folha em branco, palco vazio, cenário e protótipo. A investigação de cariz, transversal e interdisciplinar, parte da análise de diferentes práticas e discursos artísticos que exploram, traduzem, desconstroem, problematizam ou questionam este corpo enquanto matéria, ferramenta, media, objecto, *display* ou linguagem. A apropriação e o jogo de palavras implícito no título - *bodybuilders*, surge-nos como a metáfora que atravessa toda a reflexão, para pensar e debater um corpo, que é simultaneamente construção, conceito, objecto e representação, problematizando um mundo pós-moderno de paradoxos e paradigmas. Reflecte-se de igual modo, sobre as implicações que tais alterações de paradigmas, inferem nas práticas artísticas contemporâneas, no espaço social e nas políticas corporais, dando relevância as suas dimensões éticas, políticas e estéticas. Os corpos que ocupam os palcos que aqui se investigam, são devedores das heranças da filosofia de Foucault e de Arendt (entre outros), e estão, sob influência dos contributos da teoria crítica feminista, dos estudos de género, dos *cultural studies* e do pós-colonialismo. O corpo destes *bodybuilders* é um corpo utópico mas real, e é nesse sentido que se conduz esta reflexão, procurando entender e problematizar o lugar de interpelação do real a que a criação artística convida, numa mediação constante dos nossos modos de ver o *outro* e a nós mesmos. O corpo que aqui se convoca, é um corpo ready-made, de espelhos e vontades de representação/transformação do mundo. É um corpo de alteridades, pluralidades e liberdades.

BODYBUILDERS:
A CONSTRUÇÃO DO CORPO, DO SUJEITO E DA ALTERIDADE
ENQUANTO OBJECTO ARTÍSTICO

ABSTRACT

KEYWORDS: body, identity, subject, self, other, mirror, performance, gender, post-modernity, post-colonialism, freedom, pluralism, pop.

BODYBUILDERS, focus on the analysis and reflection upon a group of artists and pieces, whose practice reflects a body explored as primary material, subject, form and object, and through which, they experiment its spectacularization and speculation. The main problematic addressed is the self-representation of the body and the construction of identity/subjectivity and the conceptualization of the *other*. The analysed artists and pieces, live under a regime of materialization, inscription and corporalization, embodied under the same entity – the author himself, artist and creator. Its body and skin – subject and object, appear as empty stage, white canvas, prop and set.

This interdisciplinary research, departures from the analysis of different artistic practices and discourses, that explore, translate, deconstruct, problematize or question, the display, the matter and the media of this body of art. The appropriation and metaphor suggested by the title of this research – *bodybuilders* – travel along this work, to think and debate a body that problematizes the post-modern world's paradoxes and paradigms, paying attention on the implications of such changes, and its ethical, political and aesthetical dimensions. The bodies that are put in dialogue through this investigation, echoes and translate, the impact of Foucault and Arendt philosophy (among others), as well as the contributions of the Feminist Critique Theory, Gender Studies, Cultural Studies and Post-Colonialism. The body of this bodybuilders, is utopic and yet real, and in this sense this thesis invites to question our ways of seeing – ourselves and the others. This are ready-made bodies that explore through their own mirrors, a will to subvert and reorganize the world, envisioning a body of alterity, plurality and freedom.

Seja o que te rodeia, o canto de um candeeiro, a voz da tempestade, a respiração do entardecer ou o gemido do mar – atrás de ti está sempre vigilante uma vasta melodia, tecida de milhares de vozes, na qual o teu solo só tem lugar aqui e ali. Saber quando deves fazer a tua entrada, eis o segredo da tua solidão: tal como a arte do verdadeiro relacionamento é: do alto das palavras deixar-se cair na melodia una e comum.

Rainer Marie Rilke, *Notas sobre a melodia das coisas*, XVI, 1898

agradeço,

à Professora Eugénia Vasques, orientadora desta tese, pelo apoio, pela confiança e incentivo a avançar neste desafio. Pela motivação, força e rigor que depositou em mim, e cujo entusiasmo, amizade e gratidão, já me acompanham desde os tempos em que fui seu aluno na Escola Superior de Teatro e Cinema.

ao Professor António Branco, co-orientador, pela confiança e disponibilidade para co-orientar este trabalho, apoiando-me nas minhas escolhas.

aos outros corpos que me acompanham todos os dias, pela inspiração e motivação para continuar a investigar e experimentar uma dança de pluralidades e diversidades, cujo pensamento se reflecte aqui nesta tese.

em especial aos meus alunos do Atelier de Dança Inclusiva (clientes da Fundação LIGA) e intérpretes da Plural_Companhia de Dança Inclusiva, e à Fundação LIGA, pela confiança e pela flexibilidade que me concederam neste último período de conclusão da tese.

às minhas alunas da Aula de Dança Contemporânea para Maiores de 55 Anos & Séniores, que nestes últimos 15 anos me têm acompanhado com alegria, entusiasmo e com uma liberdade criativa inesgotável, que contribuiu para alargar também os horizontes desta reflexão e retirar algum peso da rotina da escrita, no período final de conclusão.

à Eira, estrutura artística de que faço parte, em especial pelas memórias, cujas pistas lançadas ainda fazem eco nesta reflexão, em particular de um período intenso de criatividade e cumplicidades artísticas no espaço Eira33, partilhado com o Francisco Camacho, a Carlota Lagido, o João Manuel Oliveira, a Mariana Tengner Barros e o Tiago Cadete.

aos livros, aos autores, aos artistas, às obras, aos corpos e às imagens, que me acompanharam (e me acompanham), que me perseguiram e que motivaram/desafiaram, à produção desta dissertação.

ao Warhol, à Cindy, ao Morimura, à Madonna, à Arendt, ao Foucault, ao Baudrillard, à Butler, ao Duchamp...

ao Carlos, por me acompanhar nesta viagem.

I am my world.

Wittgenstein, 1921

O mundo pensa-nos, mas isso somos nós que o pensamos... O pensamento é de facto uma forma dual, não é a de um sujeito individual, partilha-se entre o mundo e nós mesmos: não podemos pensar o mundo porque em qualquer parte ele pensa por nós. Não se trata, pois, de um pensamento sujeito, que impõe uma ordem quando se situa fora do seu objecto, mantendo-a à distância. [...] Mas entretanto alguma coisa mudou: o mundo, as aparências, o objecto, fazem a sua irrupção. Este objecto, que se quis manter numa espécie de passividade analítica, vingá-se... Gosto muito desta ideia de vingança, deste efeito de retorno que nos obriga a tê-lo em conta. Nasce aí a incerteza, mas esta incerteza do mundo será o pensamento que a injecta no mundo? Ou será a ilusão radical do mundo que contamina o pensamento? É possível que isso permaneça indecifrável. Mas acontece que o desaparecimento da fixidez do sujeito pensante, como fundamento da própria filosofia ocidental, e a consciência de uma troca simbólica do mundo e do pensamento, destabilizam os discursos da ordem e da racionalização, incluindo o discurso científico. O pensamento torna-se num pensamento-mundo, em que nenhum território se pode vangloriar de um domínio analítico das coisas. E se, como eu penso, o estado do mundo é paradoxal – ambíguo, incerto, aleatório ou reversível –, então é preciso encontrar um pensamento em si mesmo paradoxal. [...] Desejo que o pensamento seja paradoxal e sedutor.

Baudrillard, 2000¹

¹ Baudrillard, Jean, Palavras de Ordem, 2000, p.63.

ÍNDICE

Introdução	1
Metodologia e Estrutura	5
Capítulo I. <i>Modern Talking</i> (O Estado da Arte)	7
a. A Modernidade da Pós-Modernidade: Derivações e Paradigmas	8
b. <i>Material Girl(s)</i> : As Teorias Feministas e a Ordem de Discurso Foucaultiana	15
c. <i>Show-off</i> : Simulacros, Espectáculo e outros Palcos	22
d. <i>L'air du Temps</i> : O Presente do Contemporâneo	26
Capítulo II. <i>Me, Myself and Why</i> : Subjectividades, Alteridades e Outricidades	31
Espelhos Narcisos e outros reflexos	42
Capítulo III. <i>Body Talk</i> : O Corpo em Debate	59
Um corpo com história(s)	67
Um corpo de possibilidades	85
Capítulo IV. <i>Bodybuilders</i> : A Construção Artística de um Corpo Pós-Moderno de Espelhos, Alteridades e Liberdades	92
1. Marilyn do outro lado espelho	94
1.1. Marilyn Monroe: <i>I wanna be loved by you?</i>	96
1.2. Andy Warhol – <i>Who am I? How do I look? I am what I am?</i>	102
1.3. <i>One Women Show</i> : Cindy Sherman	131
1.4. Yasumasa Morimura: Corpo <i>Tromp l'Oeil</i>	161
1.5. <i>A Blond Ambition</i> de Madonna: <i>Pop Politics</i>	182
Prelúdio para o fim	220
Conclusão : Um fim que é o princípio	221
Bibliografia	228

INDICE DE FIGURAS

Fig. 1	Andy Warhol, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura e Madonna	94
Fig. 2	Andy Warhol, publicidade Vidal Sasson	95
Fig. 3	Marilyn Monroe	96
Fig. 4	Marilyn Monroe em <i>The Seven Year Itch</i> , realização de Billy Wilder, 1954	98
Fig. 5	Andy Warhol	102
Fig. 6	Warhol e Marilyn	107
Fig. 7	Andy Warhol, 1964 / Andy Warhol <i>Self-Portrait</i> , 1980	109
Fig. 8	Andy Warhol, <i>Marilyn Diptych</i> , 1962	110
Fig. 9	Andy Warhol, <i>Self-Portrait</i> , 1966	111
Fig. 10	Andy Warhol, <i>Self-Portraits</i> , 1956 - 1953	113
Fig. 11	Duane Michals, <i>Andy Warhol Portrait</i> , 1958	113
Fig. 12	Andy Warhol, <i>Self-Portraits</i> , 1977-78	114
Fig. 13	Adrew Warhola enquanto jovem	116
Fig. 14	Andy Warhol, <i>Self-Portraits (Polaroids)</i> , 1970-80	117
Fig. 15	Andy Warhol, <i>Self-Portrait</i> , 1979	117
Fig. 16	Man Ray, Marcel Duchap como 'Rose Sélavy', 1920	120
Fig. 17	Marcel Duchamp, Belle Haleine – Eau de Voilette, 1921	120
Fig. 18	Andy Warhol fotografado por Christopher Makos, 1981	120
Fig. 19	Andy Warhol e Christopher Makos, Warhol Polaroids	121
Fig. 20	Andy Warhol, <i>Celebrity Portraits</i> – Liza Minelli, Marilyn Monroe, Ingrid Bergman, Andy Warhol, Mao Tse Tung, Jackie Kennedy, John Lennon, Elizabeth Taylor.	122
Fig. 21	Andy Warhol, <i>Self-Portrait with Skull</i> , 1976 e 1979	123
Fig. 22	Andy Warhol, <i>Electric Chair</i> , 1965	124
Fig. 23	Andy Warhol, <i>Green Disaster</i> , 1963	124
Fig. 24	Andy Warhol, <i>Gun</i> , 1980	124
Fig. 25	Andy Warhol, <i>Kennedy III</i> , 1966	124
Fig. 26	Andy Warhol, <i>Self-Portrait (strangulation)</i> , 1978	124
Fig. 27	Andy Warhol, <i>Skulls</i> , 1976	124
Fig. 28	Andy Warhol fotografado por Richard Avedon (1 ano depois da tentativa de homicídio por V. Solanas), 1969	125
Fig. 29	Andy Warhol <i>Self-Portraits</i> , 1986 e 1987	126
Fig. 30	Andy Warhol <i>Self-Portraits (Camouflage)</i> , 1986	127
Fig. 31	Andy Warhol <i>Self-Portraits, Camouflage Series</i> , 1986	128
Fig. 32	Andy Warhol <i>Self-Portraits</i> , 1964	130
Fig. 33	Cindy Sherman, 1990 e 2005	131
Fig. 34	Cindy Sherman, <i>Untitled# 385, 92, 69, 383, 367, 365, 377, 364</i> – 1976-2000	134
Fig. 35	Cindy Sherman, <i>Untitled Film Series#21, 25, 10, 78</i>	140
Fig. 36	Cindy Sherman, <i>Untitled Film Series#13, 14, 15, 2, 76</i>	142
Fig. 37	Cindy Sherman como Marilyn, imagem capa revista ZG, 1982	143
Fig. 38	Cindy Sherman, <i>Horizontal Series, Untitled#96, 92, 91, 86</i> / 1981	146
Fig. 39	Cindy Sherman, <i>Untitled#153, 15</i> / 1985	148
Fig. 40	Cindy Sherman, <i>Untitled#156, 158</i> / 1985-89	151
Fig. 41	Cindy Sherman, <i>Society Portraits Series</i> , 2008	153
Fig. 42	Cindy Sherman, <i>Headshots Series</i> , 2000	155
Fig. 43	Cindy Sherman, <i>History Portraits, Untitled#224, 222, 216, 198, 210, 213</i> / 1989-90	156
Fig. 44	Cindy Sherman, <i>Untitled#122/1983 e #357/2000</i>	158
Fig. 45	Cindy Sherman, <i>Untitled</i> , 1996	159
Fig. 46	Yasumasa Morimura, <i>Portrait (ninefaces)</i> , 1989	161
Fig. 47	Yasumasa Morimura, <i>Self-Portrait as Black Andy Warhol</i>	163

Fig. 48	Yasumasa Morimura, A requiem: Theater of Creativity/Andy Warhol in Motion, 2010 (vídeo still, 3:50min) Self-Portrait Andy Warhol, 1981	164
Fig. 49	Yasumasa Morimura, To my little sister / For Cindy, 1988	165
Fig. 50	Marcel Duchamp no papel de 'Rose Sélavy', 1920 Yasumasa Morimura, Doublenage, Marcel, 1988	166
Fig. 51	Yasumasa Morimura, Self-Portrait (Actress), Black Marilyn, 1996 Yasumasa Morimura, Self-Portrait after Marilyn, 1996	170
Fig. 52	Yasumasa Morimura, Singer 1 from Madonna On, 1994 Madonna, Who's That Girl Tour, 1988 Yasumasa Morimura, Madonna On, 1994 Madonna fotografada por Herb Ritz, The Immaculate Collection, 1990	171
Fig. 53	Yasumasa Morimura, Actress Series, 1996 Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, , Marlene Dietrich, Audrey Hepburn, Ingrid Bergman, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot, Vivien Leigh, Vivien Leigh, Marlene Dietrich, Liza Minelli, Catherine Deneuve, Greta Garbo, Vivien Leigh, Jodie Foster, Brigitte Bardot, Charlotte Rampling, Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, Sylvia Kristell, Fanye Danway, Marlene Dietrich, Elizabeth Taylor, Liza Minelli, Elizabeth Taylor, Elizabeth Taylor, Sylvia Kristell (esq./dta.)	173
Fig. 54	Yasumasa Morimura, A Requiem for the 20th Century: Twilight of the Turbulent Gods, 2007 Che Guevara, Adolf Hitler, Albert Einstein, Salvador Dali, Pablo Picasso (esq./dta.)	174
Fig. 55	Yasumasa Morimura, Daughter of Art History: Theater A and B, 1990	176
Fig. 56	Yasumasa Morimura, Portrait (Futago), 1988	176
Fig. 57	Yasumasa Morimura, Portrait (Futago), 1988	180
Fig. 58	Yasumasa Morimura, An Inner Dialogue with Frida Kahlo, 1994	180
Fig. 59	Yasumasa Morimura, An Inner Dialogue with Frida Kahlo, 1994	180
Fig. 60	Yasumasa Morimura, Man and Doll Dialogue, 1994	181
Fig. 61	Madonna, capa álbum Celebration, 2009	182
Fig. 62	Madonna, 2010-11	187
Fig. 63	Madonna, década de 1980 antes da sua projecção mediática	188
Fig. 64	Madonna e Basquiat, Nova Iorque, 1980	189
Fig. 65	Madonna e Keith Haring, Nova Iorque, 1980 e 1990	189
Fig. 66	Madonna Like a Virgin, 1984	190
Fig. 67	Madonna, American Life, 2003	193
Fig. 68	Madonna e Steven Klein, Revolution of Love Project, 2012-13	197
Fig. 69	Madonna e Steven Klein, Revolution of Love Project, 2012-13	198
Fig. 70	Madonna e Steven Klein, Revolution of Love Project, 2012-13	198
Fig. 71	Madonna no filme/curta-metragem Secretprojectrevolution, 2013 Eleanor Parker no filme Caged, 1950	200
Fig. 72	The Night Porter, um filme de Liliane Cavani, 1974 Secretprojectrevolution, um filme de Madonna & Steven Klein, 2013	200
Fig. 73	Madonna e Jean-Paul Gaultier, 1990	204
Fig. 74	Figurinos de Jean-Paul Gaultier para Blond Ambition Tour, 1990	205
Fig. 75	Madonna, Blond Ambition Tour (imagens concerto), 1990	206
Fig. 76	Madonna, Blond Ambition Tour (imagens concerto), 1990	206
Fig. 77	Madonna, S.E.X. (livro de fotografia de Steven Meisel), 1992	213
Fig. 78	Os espelhos de Madonna	215
Fig. 79	Madonna, MDNA Tour (imagens concerto), 2013	216
Fig. 80	Os espelhos de Madonna, 2015	217
Fig. 81	O Caleidoscópio de Madonna, 1979-2015	218
Fig. 82	Paul Gauguin, Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?, 1897-98	225

Introdução

O foco desta investigação incidiu na análise e reflexão em torno de um conjunto de obras e criadores cujo discurso e prática autoral se foca no corpo enquanto matéria, forma e objecto, através da sua espectacularização/especulação. O isolamento do criador (no estúdio, no atelier, no palco, na tela) surge como problemática central desta investigação, tendo como questões adjacentes – o *self*, a biografia e o auto-retrato, e as questões de representação na construção de identidades. Falamos de artistas e obras que vivem de imagens construídas, coladas, esculpidas, materializadas, subtraídas, travestidas e inscritas no corpo – no corpo do artista/criador/autor ele mesmo, corporalizadas na primeira pessoa do singular. O corpo funciona aqui como *canvas*, como folha em branco, palco vazio, cenário e protótipo.

Promoveu-se ao longo deste percurso reflexivo, uma investigação de cariz, transversal e interdisciplinar, partindo da análise de diferentes práticas e discursos artísticos que exploram, traduzem, desconstroem, problematizam ou questionam este corpo enquanto matéria, ferramenta, media, objecto, *display* ou linguagem. Acreditámos, desde o início, que um projecto multidisciplinar, que convocasse e cruzasse várias áreas de forma criativa e comunicante seria o caminho que melhor se adaptava aos nossos propósitos, estimulando um pensamento e uma reflexão em rede. Fizemos determinadas escolhas, estabelecemos alguns limites. Não foi fácil decidirmo-nos por determinados autores e artistas em detrimento de outros. Nunca é fácil escolher (e eliminar). Importa então, clarificar que a selecção dos autores, dos artistas e das obras que integram esta análise, foi efectuada em coerência com retórica traçada, para que contribuíssem igualmente as nossas motivações (que são também afectivas) e o nosso percurso artístico. Concretamente, no que concerne às escolhas artísticas efectuadas, cabe-nos precisar, que este conjunto de criadores com os quais nos sentimos próximos, agregam uma dimensão performativa e coreográfica nos modos como conceptualizam o seu corpo feito obra de arte, para expressar e traduzir questões mais amplas, sobre uma dimensão estética e ética na criação artística. Com eles, partilhamos igualmente um interesse particular no desenvolvimento de processos que concentram a energia e o foco do discurso

das suas práticas artísticas, numa mesma entidade do autor/intérprete. No caso destes criadores, está presente de igual modo, uma exploração de uma dramaturgia da imagem e do potencial plástico que emana da presença física, no que pode resultar de uma presença cenográfica do corpo e do movimento, e em cujas características também nos revemos, impulsionando-nos a esta reflexão alargada.

Partimos para esta reflexão, apropriando-nos do corpo de um *bodybuilder* (fisioculturista), que aqui nos surge como a metáfora que guia toda esta dissertação. Metáfora que se cruza com a textualidade do próprio título que identifica este trabalho. Será a partir de um olhar sobre estes construtores do corpo que nos propomos avançar. Um *bodybuilder*, prepara intensivamente e durante largos períodos ou anos o seu corpo, forçando-o/esculpindo-o a uma rotina física e psicológica de alta pressão com vista à obtenção dos melhores resultados performativos e exibitivos, da mesma forma que o faz um criador na área das artes performativas, por exemplo um bailarino ou um performer. De igual modo, o fazem os criadores que se convocam neste trabalho, e que apesar de revelarem uma obra eminentemente performativa, actuam maioritariamente no domínio das artes visuais, com excepção de um dos criadores que se insere num domínio alargado da chamada cultura popular de entretenimento. Os corpos que materializam nas suas obras são corpos *ready-made*, *site-specific*, *work-in-progress*. Seja numa área ou em outra, o corpo é disciplinado, convertido, reorganizado e recriado para servir um meio de representação/acção. O corpo é aqui matéria-prima, material, ferramenta e entidade discursiva num só objecto. O corpo é simultaneamente conceito, objecto e representação. Tiveram um enfoque principal as problemáticas em que as questões da construção de identidade e de género são evidenciadas, a partir de leituras de uma dimensão transdisciplinar presentes nestas obras, tendo por base uma visão de corpo político e das relações de poder deste mesmo corpo na 'sociedade pós-espectáculo', que é herdeira do pós-modernismo. Dentro desta lógica transdisciplinar, alicerçada num cruzamento entre os campos cultural, social, político, antropológico, científico, económico e artístico, procurou-se intersectar e reverter em discurso teórico, estes diferentes campos de actuação e produção

académica, a par de um olhar crítico e atento aos diferentes fenómenos actuais da cultura popular, dos média, e do advento do capitalismo moderno. Estes corpos aqui investigados e problematizados, são corpos construídos e aparelhados, por uma realidade ficcionada e mediada entre o lugar do espaço do criador/autor, do espectador e da obra. Os corpos que ocupam os palcos que aqui investigámos, são palcos cujos bastidores estão apoiados e informados pelas teorias feministas, pelos estudos *queer* e estudos de género, pelas perspectivas propostas pelo pós-colonialismo e claramente pela mudança de paradigma proposto pelo pós-modernismo. No papel de contra-regra destes bastidores cruzamo-nos com Foucault, Arendt, Kristeva, Boaventura, Baudrillard, Butler e muitos outros. Partilhando com todos eles, uma dimensão ético-política no discurso sobre o corpo, enriquecida por uma lógica de acção prática e subversiva de propostas de transformação e alteração, das hegemonias vigentes no mundo capitalista moderno, cuja globalização neoliberal gera, acentuando uma ideia errónea de uma certa ideia de universalidade democrática, e de uma ordem normativa do mundo e das coisas. Quisemos de igual modo, dirigir o nosso olhar e a nossa análise para esses mesmos fenómenos. O conjunto de artistas em que se investiu a reflexão, espreitam para dentro de si para olhar um mundo, propondo mudanças na forma como nos vemos, medidos por um corpo, que é matéria e material permeável a reconstrução/recriação de outros corpos, outros imaginários, outras paisagens. Os espelhos que estes artistas exploram e para os quais dedicamos a nossa atenção, não são espelhos mono-reflectores, mas sim multi-reflectores, de um mundo que é ele mesmo, espelho.

Analisaremos de seguida, a estrutura final que adoptámos (quatro capítulos distintos que comunicam entre si).

No Capítulo I (*Modern Talking: O Estado da Arte*) concentrámos a nossa atenção nas questões e nas alterações de paradigma preconizadas pelo pós-modernismo, dando relevo a um entendimento do potencial que a pós-modernidade instaura, através da capacidade de fragmentar, de cruzar, de misturar, de recriar, de colar, de contaminar, de olhar para trás, reinventando e problematizando diferentes materiais e diferentes matérias. Reflectindo nas

implicações que tal alteração de paradigma, infere nas práticas artísticas contemporâneas e nas políticas corporais.

No Capítulo II (*Me, Myself and Why: Subjectividades, Alteridades e Outricidades*) considerámos ser pertinente investigar e analisar os processos que informam a construção do sujeito, e do entendimento dos dispositivos de alteridade, mesmidade e outricidade, que podem ser aplicados à leitura interdisciplinar que atravessa esta dissertação. Procedeu-se igualmente a uma análise histórica da transformação destes conceitos (analisando a natureza dos espelhos e das máscaras) e das suas implicações nos formatos artísticos, que decorrem de processos auto-representativos e auto-referenciais.

O Capítulo III (*Body Talk: O Corpo em Debate*) é uma viagem no tempo e uma viagem ao interior do corpo. Este capítulo é de alguma forma o esqueleto, a coluna vertebral e a pele que permite compreender as perspectivas investidas nesta dissertação. É o verdadeiro *cadavre exquis*, que permite inundar esta reflexão de um jogo de confluências, convergências, contaminações e correspondências, que trespagam ao longo de toda a abordagem metodológica, epistemológica e empírica, levada a cabo ao longo deste processo de investigação.

Para tal, foram pesquisadas e analisadas em concreto as obras e discursos artísticos, respectivamente de, Andy Warhol, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura e Madonna, que mereceram aprofundamento no Capítulo IV (*Bodybuilders*), desenvolvendo uma perspectiva argumentativa em relação aos seus modos de produção e respectivos objectos artísticos. Pretendeu-se instigar a partir do paradigma da pós-modernidade, este conjunto de obras, que sendo auto-representativas, problematizam no corpo, modos de experimentar processos de alteridade, através de um dispositivo de espelhos, que deslocam e subvertem os nossos modos de ver e perceber a realidade, que é simulacro de imagens. Dando relevância as suas dimensões éticas, políticas e estéticas. O corpo destes *bodybuilders* é um corpo utópico mas real, e é nesse sentido que nos propusemos conduzir esta reflexão, procurando entender e

problematizar o lugar de interpelação do real a que a criação artística convida, numa mediação constante dos nossos modos de ver o *outro* e a nós mesmos.

Metodologia e Estrutura

Na pesquisa e reflexão, levada a cabo nesta dissertação, prevalece a aplicação de uma metodologia qualitativa em virtude da natureza e especificidade deste trabalho. Esta direcção metodológica pretende orientar a reflexão num sentido analítico a partir do qual questões-chave são identificadas, a par da formulação de problemáticas adjacentes ao foco central.

Para tal, foram identificados os autores e as obras nucleares que permitem uma releitura transversal e transdisciplinar entre essas mesmas obras/autores, áreas de pensamento e produção teórica, não isentados de um posicionamento pessoal do autor face aos conceitos operativos e questões evidenciadas. Partindo de uma sistematização de conceitos operativos que orientam e balizam o corpo da reflexão, procedeu-se a uma identificação e selecção heterogénea de artistas cujo *corpus* de trabalho e *modus operandi* se revelam pertinentes e vitais para o desenvolvimento das ideias lançadas.

Nesta lógica metodológica, entendeu-se por adequado privilegiar um processo de pesquisa, análise e reflexão não linear, onde o posicionamento crítico e pessoal do autor, e a sua experiência no campo da criação artística, não se ausenta de relevância, aquando da formulação do(s) problema(s) e dos processos reflexivos. Dentro desta lógica de aplicação de uma metodologia qualitativa, encontra-se espaço e coerência para posicionamentos que interagem com a dimensão conceptual e natureza contextual das questões evidenciadas.

As dimensões relevantes dos problemas evidenciados na pesquisa, tornam pertinente a estrutura especulativa e de âmbito transdisciplinar que atravessa a globalidade da dissertação, tornando possível um encontro e diálogo cruzado entre os campos das ciências sociais e humanas, da filosofia e da sociologia, da teoria

e história da arte, dos *cultural studies* e das artes visuais e performativas.

Investe-se no desenvolvimento desta metodologia, privilegiando uma lógica de debate aberto a um corpo de pensamento multidisciplinar - da prática à teoria e da teoria à prática, accionando (no corpo) a livre circulação de diferentes problemas e questões, num movimento aberto e plural.

Aprofunda-se uma reflexão que parte de um método de observação-participante, consubstanciada na análise documental, no exame e releitura das fontes e bibliografia de referência.

Os processos e materiais operacionalizados, relacionam-se entre si, de forma a ressaltar e aprofundar temas, conceitos e questões comuns, procurando pôr em evidência relacionamentos entre as diferentes dimensões – conceptuais, analíticas e discursivas, levadas a cabo no conjunto de capítulos, que conduzem à apresentação de considerações conclusivas.

Consideremos agora os aspectos técnicos adoptados na tese. O texto foi escrito no antigo acordo ortográfico. Fizemos um esforço para simplificar ao máximo as notas de rodapé, concentrando a nossa atenção no corpo central de texto para evitar uma dispersão de leitura. Optámos por respeitar as versões originais dos textos citados e nos restantes casos guiámo-nos pela transcrição das traduções publicadas por outros autores. Decidimos igualmente inserir o material visual no decorrer do texto, procurando agilizar a leitura e contextualização do raciocínio, procurando por vezes estabelecer relações discursivas entre as imagens apresentadas.

Capítulo I. Modern Talking (Estado da Arte)

1. Contexto

Teorias.

O verdadeiro «valor» das teorias não é o valor teórico mas os efeitos reais. Liberdade, sensação e vontade de experimentá-la e pô-la à prova.

Paul Valéry, *APONTAMENTOS - Arte, Literatura, Política & Outros* 1949.¹

O que ignoramos é sempre a ignorância de uma certa forma de conhecimento e, vice-versa, o que conhecemos é sempre um conhecimento em relação a uma certa forma de ignorância. Todo o acto de conhecimento é uma trajectória de um ponto A, que designamos por ignorância, para um ponto B, que designamos por conhecimento.

Boaventura Santos, *A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da Experiência*, 2000.²

A presente reflexão e as questões por ela lançadas, estão alicerçadas em duas géneses de produção de discurso essenciais para a construção e maturação desta dissertação. Num plano da ordem da produção de pensamento teórico e de discurso retórico, encontramos a obra de um conjunto de autores que permanece essencial na releitura, questionamento e discussão em torno da modernidade e nas rupturas que nos conduziram a uma nova ordem do mundo, de que a pós-modernidade, continua a ser com as suas múltiplas derivações, convergências e divergências, uma fronteira e um repositório essenciais na forma como pensamos o sujeito, o corpo e a alteridade. Onde convergem os novos (e velhos) debates, paradigmas, éticas e dialécticas do homem (ainda) moderno. Acompanhamos este pensamento de transição e ruptura com o Iluminismo e com o pensamento cartesiano, com a produção teórica que atravessa a obra de Foucault até ao seu questionamento, lançado pelo movimento das teorias feministas. No centro deste debate e deste pensamento – o *corpo* e o *sujeito*, nas suas múltiplas corporalizações, fragmentações e

¹ VALÉRY, Paul, *APONTAMENTOS - Arte, Literatura, Política & Outros*, 1949, p.49.

² SANTOS, Boaventura, *A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da Experiência*, 2000.

alteridades, cruzam-se os discursos produzidos, directa ou indirectamente, pelos artistas/autores cujo *corpus* de trabalho se convoca e analisa nesta dissertação. Intersectam-se neste diálogo, os discursos da razão, da acção, do sensível e da matéria, numa lógica meta-discursiva. Nesta (ainda nova) ordem do discurso (Foucault, 1970) acompanham-nos três conceptualizações que balizam e contextualizam esta reflexão. Importa pois, enunciar o teor e o estado da arte destas obras de charneira essenciais para o discorrer desta dissertação e para as questões por ela suscitadas – a) as implicações do discurso da pós-modernidade e dos seus percursos (Lyotard, 1979); b) o fim das meta-narrativas e a sua relação com a construção discursiva da subjectividade e da alteridade na perspectiva foucaultiana; c) o contributo da teoria feminista na releitura crítica aos conceitos de *sujeito* e *poder* (Foucault, 1982); d) significância da sociedade pós-espectáculo (Debord, 1967) na era do pós-humano; e) o território da contemporaneidade e da sua significância.

a) **A Modernidade da Pós-Modernidade - Derivações e Paradigmas**

If faut absolument être moderne

Rimbaud, *Une saison en enfer*, 1979 ³

Nada é tão perigoso quanto ser moderno demais. Tendemos a ficar velhos sem nos darmos conta.

Oscar Wilde, *Aforismos*, 2000 ⁴

E depois de tudo, a pós-modernidade ainda é moderna na contemporaneidade?
E antes de tudo, a modernidade ainda é contemporânea da pós-modernidade?

No debate em torno das formas como o corpo/sujeito/identidade é rerepresentado na criação artística contemporânea, recorrendo-se de dispositivos de auto-referencialidade (problema que aqui se configura central nesta dissertação), será essencial destacar o contributo lançado pelos projectos iniciais do pós-

³ RIMBAUD, Arthur, *Une saison en enfer*, em: *OEuvres complètes*, 1979, p. 116.

⁴ WILDE, Oscar, *Aforismos*, 2000, p.46

modernismo e pós-estruturalismo, passando pelas influências deixadas pelo desconstrutivismo e pela fenomenologia e pelas suas conseqüentes actualizações e ramificações, através de autores como Jean Baudrillard, Lucy Irigaray, Gilles Deleuze, Jacques Derrida ou Merleau-Ponty, para citar apenas alguns dos autores incontornáveis neste contexto. Num exercício de releitura destas obras de charneira, seguiremos em direcção contrária à possibilidade de fechamento num discurso e reflexão unificada ou consensual, antes, procuraremos pautar na dispersão e interdisciplinaridade própria à descontinuidade histórica e comum à prática artística, para, então, reflectirmos sobre o corpo, o discurso, o sujeito e a produção de subjectividade(s) no contexto da criação artística contemporânea, tornando permeável um sentimento de incompletude, sempre em processo de produção e transformação, como considera, a *Análise do Discurso* (1970) de Foucault, autor que atravessa esta reflexão. Importa pois, remontar ao território que antecede e preconiza esta mudança de perspectivas e ruptura de paradigmas.

Para Baudelaire, um «moderno crítico dos modernos», parafraseando Maria Filomena Molder⁵, a invenção da modernidade «é uma conquista; ela tem uma armadura»⁶, é precisamente por debaixo desta armadura que habita o embrião do corpo *moderno*, um corpo de rupturas, de fragmentações, de falências, de mutações. É o *corpo sem órgãos* de Deleuze, o corpo *cyborg* de Donna Haraway, o corpo monstro de José Gil - um corpo em construção, um corpo em *devir*. É este o corpo *moderno* que reencarna a(s) subjectividade(s) de Foucault para se encontrar no vértigo da pós-modernidade.

Um homem abandonado face às suas utopias, experimenta o sentimento de deserção, de fuga, de não-lugar, este é o espírito do homem moderno, que vive na sua estranheza, um *homem estranho a si próprio* (Baudelaire) que ajusta contas com um mundo já morto, em morte lenta, este é o homem que respira na poesia de Baudelaire. É sob esta paisagem do modernismo que a pós-

⁵ MOLDER, Filomena, *O Químico e o Alquimista: Benjamin, Leitor de Baudelaire*, p.138.

⁶ MOLDER, Filomena, cit. Benjamin, Walter, Parque Central, [7], *A Modernidade*, trad. M. Filomena Molder, p.156.

modernidade constrói o seu programa de acção e pensamento.

A Pós-Modernidade enquanto leitura de uma falência da modernidade e por acréscimo, acompanhada por uma visão desencantada do futuro, no momento em que todas as grandes narrativas do homem⁷ são questionadas, introduz uma crise de valores e utopias, (no contexto do pensamento ocidental), questionando a ideia da filosofia como construção da verdade e desafiando a ideia de certeza, percorrendo um caminho de reavaliação e revisão, passando pelo iluminismo até ao marxismo. A pós-modernidade é antes de mais um conjunto de discursos sobre um momento. O chamado fundamento universal do mundo, estrutura última da realidade e a ideia falaciosa de uma universalidade da história são postas em causa por estes discursos, criando na ideia romântica do *homem bom*, um sujeito e um tema fracturantes, essenciais para o debate da pós-modernidade e da contemporaneidade, impulsionado em grande parte pelo pensamento de Lyotard e da sua *condição pós-moderna*⁸. Neste contexto de discurso, nesta nova visão do mundo, não há um “real realmente real”, mas unicamente narrativas que estruturam a realidade. Toda e qualquer visão de mundo, quando tenta ser verdade, coloca-se numa posição totalitária em relação àqueles que estão sujeitos por ela. Num mundo sem grandes narrativas, mediado por jogos de linguagem e vínculos sociais, o pragmatismo do poder assume a garantia da reprodução infinita de um sistema – o Capitalismo. Nesta óptica, a decisão acerca do que é verdadeiro não é completamente independente do que é justo, tal como nos é apresentado desde Platão, há uma relação complexa e por vezes uma clivagem entre as esferas do saber, do poder, da ciência, da ética e da política. Mas com Lyotard, é precisamente nesta abertura da possibilidade de lidar com a incerteza, com aquilo que não está garantido, que reside o capital da pós-modernidade, e é aqui concretamente que nos interessa focar a nossa atenção para

⁷ Adverte-se aqui, que este *homem* que preconiza e enunciação de uma *humanidade*, aparece aqui referenciado utilizando a grafia de um “h” minúsculo ao invés do habitual “H” maiúsculo. Apropriamo-nos de uma perspectiva feminista, em que este homem é uma multiplicidade de identidades não homogêneas ou tipificadas, e por isso não submetidas às habituais relações do poder masculino e patriarcal, este homem em letra minúscula, é isso mesmo um homem, uma mulher, um sujeito entre os demais, minúsculo e trans-identitário na sua existência. Daí a grafia e semântica utilizada – este homem com h minúsculo, é uma pessoa humana (permita-se a redundância).

⁸ LYOTARD, Jean-François, *La Condition Postmoderne: Rapport sur le savoir*, 1979.

reflectir sobre os processos de alteridade, mesmidade e outricidade, do sujeito e do corpo, na sua dimensão artística e discursiva.

Pela via da pós-modernidade, surge-nos outra conceptualização fundamental a esta reflexão - a enunciação do sujeito da alteridade, corporalizado na figura do *outro* e das suas implicações na sociedade, na economia mas também na justiça e no direito penal. A conceptualização da figura do *outro*, introduz a possibilidade de perspectivar o campo da diversidade humana, mas introduz também a territorialização e hierarquização de uma economia da diferença – a maioria em oposição à minoria, o normativo em oposição ao diferente, a unicidade em oposição à diversidade. Face a estas novas dialécticas da outricidade e da alteridade, as reivindicações lançadas numa fase posterior, pelas teorias feministas, ganham especial relevância e pertinência conceptual, mas também de natureza ético-político. O projecto da pós-modernidade, pelo seu afastamento ou cisão com uma leitura utópica do futuro, a par da convicção da impossibilidade de prever o futuro com certeza filosófico-científica, lança a reflexão e o debate sobre o presente e sobre a apreensão do real, um presente que é passível de ser vivido e modificado, seja ele bom ou mau. É precisamente neste plano da acção, que entra o pragmatismo e acuidade do pensamento feminista face aos problemas do homem^o pós-moderno. É também sob influência deste desvio do pensamento sobre a forma como o sujeito e o individual se relacionam com a comunidade e com o mundo, reflexo do pensamento pós-modernista, que nos finais de 1970 e início dos anos 80, ancorados nas teorias da identidade e da pós-modernidade, diversos artistas recorrem ao corpo como matéria e exploram o dispositivo da auto-representação, para expressarem as suas posições pessoais e se posicionarem activamente num plano criativo-político. O dispositivo fotográfico, videográfico e documental ganha neste contexto especial presença no cruzamento entre as artes visuais e a performance. Explorando recorrentemente questões ligadas à identidade, ao género, à raça e à sexualidade, onde o corpo do artista se materializa de forma nua e crua, como um *corpus* político que interpela e subverte os cânones tradicionais da representação do *status quo* do homem branco no panorama da arte ocidental.

Estes são corpos (pós-modernos) de ruptura e reivindicação que espelham e reflectem na pele e na carne, o potencial do *self* no discurso artístico enquanto multiplicidade de identidades, rompendo com a esfera do pessoal para intervir na esfera do colectivo, do social e do público, deslocando o *self* das práticas artísticas, meramente como veículo de expressão autobiográfica ou de dimensão onírica da expressão dos sentimentos interiores do artista. Neste contexto, as vozes da comunidade afro-americana, da comunidade gay e das primeira e segunda gerações, de produção da teoria crítica feminista, ganham especial significância nesta geração de artistas percussores, face a uma crescente democratização, transdisciplinaridade e pluralidade no discurso e práticas artísticas, cujo teor revolucionário torna possível o actual território artístico contemporâneo. Este é também um período em que o papel tradicional do espectador, fruidor do objecto artístico é posto em causa, colocando no olhar externo do público, uma dimensão consciente da sua presença e das suas possibilidades co-discursivas face à obra. Frequentemente face a estas obras, o público-espectador é forçado a questionar-se sobre a identidade e identificação destes corpos representados, especulando: *Quem é este corpo? Quem é este “eu” representado no corpo do artista? É este um corpo “outro” ou é a imagem reflectida do meu próprio? Este sou eu? Este é um sujeito ficcional ou real? Este corpo é um simulacro? Esta é uma obra de arte ou uma exposição crua do corpo do artista? Qual a minha implicação no mundo em que me insiro?*

Obrigando o espectador a tomar posições, a dialogar com a obra, a confrontar-se com a obra e com o real representado. A dimensão contemplativa e passiva do espectador face à obra de arte, desloca-se para uma dimensão co-discursiva, levando o espectador a questionar-se se partilha com o autor as mesmas ideias e as mesmas inquietações, as mesmas realidades corporalizadas neste *multi-self*. Esta é uma alteração do paradigma da obra de arte e da sua relação com o público e com o contexto, herdeiro legítimo da pós-modernidade. O debate lançado pelo pós-modernismo e pela discussão subsequente, ampliada em larga medida de forma incisiva pela teoria feminista, permite gerar um encontro e um território emancipatório para a produção artística deste conjunto de artistas, servindo-se e explorando com o seu próprio corpo - um corpo pronto-a-vestir, pronto-a-despir, de múltiplas peles, onde a construção de uma identidade *work-*

in-progress se associa a uma lógica duchampiana, de construção no corpo e através do corpo, de um corpo/objecto/imagem *ready-made*. A condição humana, na sua vulnerabilidade e fragilidade e a hierarquização do corpo, na relação do sujeito com o território, com a história, com a identidade e com a comunidade, trazidas ao debate pelo pós-modernismo, respira neste corpo-obra do conjunto de artistas cujo foco desta reflexão incide. Seja na tela em branco, na escuridão da caixa negra ou no palco iluminado, estes são corpos descendentes do discurso da pós-modernidade, na sombra de um largo espectro de pensadores incontornáveis, que fragmentam e estilhaçam o discurso cartesiano do sujeito, deslocando-se ao encontro das correntes da filosofia contemporânea, permitindo a discussão em torno da construção do corpo enquanto objecto artístico que aqui se lança. Importa pois, situar de uma forma mais aprofundada, o discurso e o debate lançado pelas teorias feministas, concretamente no seu posicionamento face ao legado do pós-modernismo e ao pensamento foucaultiano, relevando quais os indícios e quais as problemáticas que se tornam mais pertinentes no âmbito desta reflexão.

Importa igualmente, introduzir, ainda que brevemente, as perspectivas trazidas pelo projecto do pós-estruturalismo, que se intersecta com algumas das questões nucleares do pós-modernismo, mas propondo desvios retóricos de enorme pertinência. Sem dúvida a filosofia política de Deleuze e Guattari, constitui neste campo a obra de referência, através da sua ontologia revolucionária que obriga a uma reformulação da história das identidades (e por conseguinte, das alteridades). *Mille Plateaux* (Deleuze e Guattari, 1980), introduz de forma radical (e original) o conceito de *pluralismo* e *rizoma*, explorando a ideia de um indivíduo concebido e fundado na esfera da organização social, pela via das subjectividades sociais que se colocam sempre hierarquicamente sobre a fundação da ideia de indivíduo. É introduzida aqui uma questão fulcral, que se prende com a forma como se processam os obstáculos à individuação, à alteridade, à outricidade e à mesmidade, face à abstractização do mundo (social). Nesta construção do conceito de *multiplicidade*, os autores referidos, introduzem, para além da oposição do *um* e do *múltiplo* (*l'un et l'autre*), os dualismos, do consciente e do inconsciente, da natureza e da história, do corpo e da alma. A teoria da multiplicidade

através de uma interpretação do real, conjuga uma visão do mundo e do social, destacando-se através de uma ontologia complexa, muito própria, sem lugar para a ordem e unidade natural, introduzindo uma nova organização das coisas, do mundo e da sociedade.

On est devenu soi-même imperceptible et clandestin dans un voyage immobile. Plus rien ne peut se passer, ni s'être passé. Plus personne ne peut rien pour moi ni contre moi. Mes territoires sont hors de prise, et pas parce qu'ils sont imaginaires, au contraire : parce que je suis en train de les tracer. Finies les grandes ou les petites guerres. Finis les voyages, toujours à la traîne de quelque chose. Je n'ai plus aucun secret, à force d'avoir perdu le visage, forme et matière. Je ne suis plus qu'une ligne. Je suis devenu capable d'aimer, non pas d'un amour universel abstrait, mais celui que je vais choisir, et qui va me choisir, en aveugle, mon double, qui n'a pas plus de moi que moi. On s'est sauvé par amour et pour l'amour, en abandonnant l'amour et le moi. On n'est plus qu'une ligne abstraite, comme une flèche qui traverse le vide. Déterritorialisation absolue. On est devenu comme tout le monde, mais à la manière dont personne ne peut devenir comme tout le monde. On a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde.

Deleuze e Guattari, *Mille Plateaux*, 1980⁹

Esta abordagem estruturalista, surpreende, através da recusa de uma retórica assente na ausência do prazer, pela anulação da noção do desejo individual como falta. *Mille Plateaux* explora esta dimensão retórica através da noção de multiplicidade conceptual, erradicando a possibilidade de transcendência, transformando o pensamento numa acção ética, e deslocando o conceito de imanência e de multiplicidade. Para Deleuze e Guattari, os conceitos devem determinar não o que é uma coisa, a sua essência, mas as suas circunstâncias. Extrapolando este conceito, de forma algo genérica, seria o equivalente à exploração do conceito de afectação e *contexto* no campo da sociologia. O conceito de individuação de um acontecimento, surge-nos pelo prisma do pós-estruturalismo, revelando um percurso de heterogeneidade, visto aqui como a coexistência e a importância relativa das diferentes linhas que compõem uma multiplicidade, e confluem num mundo abstracto. O projecto do pós-estruturalismo, através da

⁹ DELEUZE e GUATTARI, *Mille Plateaux, Trois nouvelles ou "Qu'est-ce qui s'est passé ?"*, 1980, p.244.

sua filosofia política e do seu conjunto de teses críticas ao marxismo, desloca a questão política do direito e da liberdade civil para o problema do domínio dos fluxos. Deleuze e Guattari afirmam-se, neste aspecto em particular, contra o racionalismo liberal, sublinhando que o direito é impotente para controlar o Estado, uma vez que lhe é interior e representa uma forma específica de violência (interessa também aqui, colocar lado a lado a perspectiva foucaultiana do domínio do *poder*). De igual modo, a perspectiva evolucionista e a ideia de progresso histórico são questionadas, desconstruindo os alicerces da dialéctica marxista (especificamente, na ideia de que uma sociedade se define por um modo de produção e pelas suas contradições). Será interessante reflectir sobre a forma como estas duas abordagens, concretamente a vertente inicial do projecto do pós-modernismo e a corrente pós-estruturalista de revisão crítica ao marxismo, introduzem no debate pós-moderno, as questões do espaço multicultural e a efectivação do poder sobre os territórios da outricidade e da alteridade, reflectindo por acréscimo, sobre a forma como estas perspectivas podem ser traduzidas e espelhadas no discurso artístico. A partir deste contexto, gera-se uma discussão amplificada cujas derivações, produziram teoria crítica significativa, nomeadamente levadas a cabo pelo projecto das teorias feministas (de primeira e segunda geração).

b) Material Girl(s):

As Teorias Feministas e a Ordem do Discurso Foucaultiana

As implicações e as derivações lançadas pela pós-modernidade não podem à luz (ou à sombra) da contemporaneidade ignorar as contribuições, rupturas ou transformações de enorme relevância introduzidas pelo debate das teorias feministas e por um entendimento político, social, cultural e ético do pós-colonialismo na sociedade (global) pós-espectáculo. Estes (novos) *dados estão lançados*¹⁰ sobre a forma como vivemos e podemos transformar as (nossas)

¹⁰ Faz-se aqui uma referência e apropriação das obras de Sartre e Foucault, respectivamente, *Os Dados estão lançados* (1947) e, *Vigiar e Punir* (1975), envolvendo este jogo de palavras numa lógica levemente subversiva e irónica, imbuída do espírito do projecto feminista.

realidades, *agindo* mais do que *punindo*, *intervindo* mais do que *vigiando*, isto para usar o modelo de ação-pensamento do projecto feminista que me parece (hoje mais do que nunca) essencial na tarefa de transformação do novo (velho) mundo, mas ainda na sombra do pensamento foucaultiano. Na esteira deste modelo ético de transformação, questionamento e interpelação do real, surge-nos num plano estético, que é também ético e político, a obra do conjunto de artistas convocados nesta dissertação.

Um dos contributos essenciais da teoria feminista no debate em torno do sujeito e da modernidade, é a consideração dos factores de inclusão e exclusão, e na afectação que estes factores têm face à forma como o poder se determina na construção do sujeito. É nesta abertura para a diversidade, para a multiplicidade e para a alteridade, tornada possível pela releitura das vozes de Lyotard, Foucault, Derrida, Rorty, entre outros, que as teorias feministas constroem a sua própria dialéctica, contra a ideia de um pensamento de via única, de uma construção mono-identitária, num mundo eurocêntrico (do)minado pelo poder do masculino, contribuindo numa escala mais alargada para uma efectiva aplicação das suas ideias e reivindicações, questionando de forma pragmática, sobre que mudanças sistemáticas serão necessárias para que se perspetive uma sociedade mais justa e mais plural. O projecto feminista encontra na pós-modernidade o cenário permeável a uma efectiva deslocação da mulher do seu estatuto de segundo sexo (Beauvoir), consolidado na história e no social como sujeito-outro, à margem, desconstruindo e reinscrevendo o seu estatuto. Contribuindo de igual forma para um debate alargado que se intersecta com questões transversais problematizadas pelo pós-colonialismo. As ideias lançadas pelo pós-modernismo abrem caminho a duas vias de perspetivação deste sujeito-outro. Se por um lado Rorty parece ignorar, como apontam as teorias feministas, a dimensão do poder na construção da subjectividade, por outro lado, a corrente foucaultiana ao centrar toda a sua retórica nesse prisma do poder, mergulha numa ambiguidade que emana dessas mesmas relações da territorialização do poder no espaço do sujeito-outro, conforme criticam as feministas. Na perspectiva crítica sobre a abordagem de Foucault, o discurso feminista aponta sobretudo, a condição passiva e da sua inabilidade em agir face

ao determinismo do poder na construção social do papel do sujeito e do lugar marginal do outro. Muito embora reconheçam, que é com Foucault que este lugar do outro e da margem se objectiva e abre caminho ao debate e ao seu protagonismo. Não esqueçamos que Foucault problematiza e torna visível uma dimensão retórica do lugar do outro, envolvendo-se também em acções de activismo social, cujas motivações são comuns ao projecto feminista face ao combate à exclusão e marginalização e às formas de exercício do poder sobre o sujeito. No entanto sob a perspectiva da argumentação feminista, o pensamento foucaultiano, não obstante a sua importância, complexidade e ambiguidade, revela na sua condição e pensamento reivindicativo, uma perpetuação de um posicionamento emitido do lado de uma autoproclamada maioria (a de um homem branco, ocidental) Este argumento é concretizado claramente no discurso feminista ao afirmar que Foucault «reforçou as relações de dominação na nossa sociedade ao insistir que aqueles de nós que foram marginalizados permaneceram nas margens»¹¹ (Hartsock, 1988).

A argumentação feminista aprofunda ainda mais esta cisão, salientando que a fragilidade do discurso pós-moderno de Foucault, ao reclamar que a constituição do sujeito e do individual é estruturado pelas relações de poder, contraria que esta mesma estrutura se poderia edificar nas próprias relações, na dominação de um grupo em relação a outro. Na óptica feminista, Foucault prefigura apenas sujeitos/indivíduos abstractos, nem homens, nem mulheres, não objectivando a ideia de sujeito colonizado.

Sob esta perspectiva, as feministas consideram difícil a tarefa de localizar e concretizar a génese da dominação, incluindo a dominação nas relações de género.

A “maioria” e aqueles que como Foucault adoptam uma perspectiva da “maioria”, ou dos poderosos, podem provavelmente desempenhar um grandioso serviço político, resistindo e recusando a assertividade do passado. Mas a mensagem que recebemos deles é, devemos abandonar o projecto da modernidade e substituir uma conversação (conforme sugeriu Richard Rorty) ou então deveremos assumir uma postura de resistência como única estratégia disponível para nós. Mas ao não estarmos disponíveis para abandonar o

¹¹ HARTSOCK, Nancy, *The Feminist Standpoint Revisited & Other Essays, Feminist Theory and Politics Series*, 1988, p. 218 (tradução livre).

projecto de criação de uma sociedade mais justa, nenhuma destas opções funcionará para nós.

[...] Aqueles de nós que têm sido marginalizados pela voz de uma teoria universalizante, terão de fazer outra coisa que não ignorar as relações de poder, como fez Rorty, ou resistir-lhes, conforme sugerido por figuras como Foucault ou Lyotard. Nós precisamos de os transformar, e para tal, precisamos de uma teoria revista e reconstruída (em dívida para com Marx, entre outros).

Nancy Hartsock, 1988.¹²

Numa alegada revisão das teorias da pós-modernidade, o discurso feminista, defende uma recuperação das noções de sujeito e subjectividade, abandonadas por Foucault, propondo-se igualmente a substituir a ideia da construção do individual centrado nas relações de poder, por um reposicionamento e inscrição histórica e política do sujeito-outro, conquistando o espaço da inscrição do sujeito feminino na história. É neste exercício de reescrita e revisão da história pela perspectiva do feminino, que se cruzam muito claramente, o projecto da teoria feminista, com os projectos artísticos e conceptuais de alguns dos artistas convocados nesta reflexão, seja nas narrativas do real de Nan Goldin, ou no reposicionamento do papel da mulher no imaginário colectivo através das personagens e das imagens encenadas por Cindy Sherman.

Hartsock coloca um ponto principal neste debate, ao afirmar que é antes de mais essencial apagar este falso “nós”, desmontando-o na sua evidente multiplicidade e diversidade do mundo visto dentro e fora das margens, contra um discurso totalitário e de uma ideia continuamente propagada de um homem universal.

Hartsock reivindica em nome da teoria feminista, que não é possível abandonar e dissolver o argumento de uma vida material, conforme ela é colocada na hierarquia de classes na teoria marxista, já que ela nos permite estruturar mas também limitar um entendimento das relações sociais e arbitrar a parcialidade e distorção dos sistemas de dominação, criando espaço para a mudança e participação no paradigma das relações de poder. Esta visão ancorada numa perspectiva marxista, é sob o prisma das teorias feministas, uma proposta consistente, que embarcando na pós-modernidade, se constitui como um agente

¹² HARTSOCK, Nancy, *The Feminist Standpoint Revisited & Other Essays, Feminist Theory and Politics Series*, 1988, p. 221 (tradução livre).

de mudança, uma alternativa – um corpo de intervenção, agindo e transformando um mundo mais sensível às diferentes realidades e aberto à diversidade humana, um mundo passível de ser transformado, conforme o idealizou (utopicamente?) Marx.

Se por um lado assumimos que vivemos num mundo de possibilidades, num caleidoscópio de realidades múltiplas e paralelas, também é impossível fugir ao muro que se ergue frente às desigualdades, à intolerância, às novas democracias totalitárias e aos novos nacionalismos, ao capitalismo selvagem, e à morte lenta da social-democracia no espaço europeu. Constatar que o programa feminista, a par da leitura marxista do mundo, parece afirmar-se (ainda) como um enorme *capital* de transformação, é indiscutivelmente reconhecer que o território da pós-modernidade lançou os dados a esta possibilidade de questionar o lugar do sujeito, reposicionando o lugar do outro.

A teoria crítica levada a cabo pelo projecto feminista capitaliza o desconforto, o inconformismo, a indignação e a reivindicação perante o que existe, suscitando impulso para teorizar a sua superação, assente naquilo a Boaventura Santos (2000) define como o principal enunciado e potencial da teoria crítica:

Toda a teoria que não reduz a “realidade” ao que existe. A realidade qualquer que seja o modo como é concebida, é considerada um campo de possibilidades e a tarefa da teoria consiste precisamente em definir e avaliar a natureza e o âmbito das alternativas ao que está empiricamente dado. [...] Há alternativas susceptíveis de superar o que é criticável no que existe

Boaventura Santos, *A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da Experiência* 2000.¹³

A reivindicação de objectivos emancipatórios na teoria crítica feminista é um dado central intrínseco à própria crítica, sendo que «a primeira consequência da teoria que reclama pela transformação global da sociedade é a intensificação da luta à qual a teoria está ligada». (Horkheimer, 1972)¹⁴

A visão sobre o projecto da pós-modernidade e a crítica da teoria feminista face

¹³ SANTOS, Boaventura, *A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da Experiência*, 2000, p.83.

¹⁴ HORKHEIMER, M. *Critical Theory: Selected Essays*, 1972, p. 219 (tradução livre).

ao pensamento foucaultiano, recupera os principais ícones analíticos que estão na base do marxismo e que sustentaram a sociologia crítica no nosso século – dominação, exploração, racismo, sexismo, dependência, teologia da libertação, sistema mundial. O nosso tempo, é indiscutivelmente um espaço multicultural, que contradiz uma suposta visão universal e totalizante do mundo ainda enraizada pela perpetuação de uma ideia de verdade instaurada pelo modernismo – é neste cenário que o projecto feminista converge com o multiculturalismo e o pós-colonialismo produzindo um pensamento transdisciplinar que se intersecta, conforme já foi referido, de igual modo na criação artística contemporânea.

São múltiplas as faces da dominação e da opressão e muitas delas foram irresponsavelmente negligenciadas pela teoria crítica moderna, como por exemplo, a dominação patriarcal [...]. Não é por acaso que, nas duas últimas décadas, a sociologia feminista produziu a melhor teoria crítica.

Santos, Boaventura, *Por que é tão difícil contruir uma teoria crítica?* 1999¹⁵

Nesta lógica de reinterpretação do projecto da modernidade, Boaventura Santos, introduz duas perspectivas fundamentais para a distinção entre formas de conhecimento que importa aqui destacar, sem deixar de lado a reflexão sobre o impacto da teoria feminista. Distingue neste contexto o autor, o *conhecimento-regulação*, que parte do caos para atingir a ordem, e o *conhecimento-emancipação*, que parte do colonialismo para alcançar a solidariedade, ressaltando que ambas as formas de conhecimento estão ancoradas numa matriz eurocêntrica da modernidade, constatando-se que o *conhecimento-regulação* domina inteiramente a ordem das coisas, instaurando no cenário do colonialismo, a concepção do outro como objecto, apagando a sua edificação enquanto sujeito. Boaventura Santos afirma que é neste mecanismo de reconhecimento do outro enquanto lugar de subjectividade(s) que se encontra o potencial deste *conhecimento-reconhecimento*, materializando-se na solidariedade, alicerçada sobre o território do multiculturalismo. Este lugar do

¹⁵ SANTOS, Boaventura, *Por que é tão difícil contruir uma teoria crítica?* in Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 54, 1999, p. 88.

multicultural, herdeiro do debate da pós-modernidade e recuperado pela teoria feminista, parece encontrar-se enredado entre duas dificuldades, identificados pelo autor referenciado, a saber – o *silêncio* e a *diferença* (Santos, 2000), a que acrescem dois obstáculos – a *indiferença* e a *marginalização*, intersectando aqui, segundo o nosso entendimento, as premissas base da concepção foucaultiana de *sujeito* e *poder*. A ruptura, desconstrução e a relativização de valores lançados pela pós-modernidade, colocados igualmente em debate por exemplo no desconstruativismo de Derrida, conduz-nos hoje a uma coexistência de paradoxos, entre a afirmação de um discurso versus a prática social dominante, ou colocado de forma mais acessível, a hipocrisia do mundo moderno global. «Vivemos numa sociedade dominada por aquilo que São Tomás de Aquino designa por *habites principiorum*, o hábito de proclamar princípios para não ter de viver segundo eles»¹⁶ (Santos, 2000). Neste plano decorre o desafio da revisão do projecto da pós-modernidade ou no propósito do pós-modernismo de oposição e do potencial do *conhecimento-emancipação* (Santos, 2000), num movimento de transição da «acção conformista à acção rebelde»¹⁷ (Santos, 2000), coincidindo em traços largos com o desígnio trazido a debate pela perspectiva feminista, formulando uma construção social assente numa lógica de emancipação, indignação e rebeldia, num processo de inscrever e deslocar o lugar do sujeito-outro para fora do monopólio de uma sociedade patriarcal e eurocêntrica de vigência hegemónica. A que se junta o muro cego da globalização neoliberal e do capitalismo neo-selvagem e de outros muros que nos dias de hoje se voltam, de forma impensável, a erguer no espaço europeu (mas não só) fazendo frente à livre circulação de (outras) pessoas e à erosão do espírito de solidariedade substituída pelo poder dos números pela voz da tecnocracia e pelo ressurgir dos arames farpados, um pesadelo que parecia fazer parte de um período negro da história. O projecto feminista, através da reivindicação e emancipação do lugar do outro, reveste-se hoje de uma enorme relevância, que importa disseminar/amplificar no debate-acção-razão da contemporaneidade. É urgente militar a *utopia*¹⁸, é urgente agir e corporalizar a

¹⁶ SANTOS, Boaventura, *A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da Experiência*, 2000, p.93.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ A utopia vista aqui como «realismo desesperado de uma espera que se permite lutar pelo

diversidade. O conjunto de artistas cuja obra surge analisada nesta dissertação, preconiza este discurso de transformação e acção. O debate lançado pelo projecto feminista de revisão e questionamento do projecto pós-moderno, constrói possibilidades para que nos dias de hoje, o debate de antagonismos, conforme formulado por Boaventura Santos, entre o moderno e o pós-moderno perca relevância face ao debate gerado entre o projecto original pós-moderno e o pós-moderno de oposição, a par da crise da teoria crítica moderna.

c) Show-off: Simulacros, Espectáculos e outros Palcos

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espectáculos. Tudo o que era vivido directamente tornou-se representação.

Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo*, 1967¹⁹

O enunciado presente na *Sociedade do Espectáculo* (Debord, 1967), especificamente no olhar que o autor lança sobre a presença da espetacularização nas sociedades actuais e dos seus dispositivos mediáticos, abre-nos caminho a uma reflexão sobre a forma como a circulação, reprodução, fetichização e mercantilização das imagens, opera enquanto dispositivo e aparato de apreensão/percepção do real. Interessa-nos aqui aprofundar, a relação entre a alienação do público e a criação de dramaturgias do real, sugerida por Debord, para pensar de que forma este processo de espectacularização emerge, influência ou se torna substância na criação artística e na problematização/representação do corpo. O pensamento de Debord funda-se numa perspectiva marxista, concentrando-se na crítica radical ao fetichismo da mercadoria, tal como ela se apresenta nos

conteúdo da espera, não em geral mas no exacto lugar e tempo em que se encontra. A esperança não reside, pois, num princípio geral providencia por um futuro geral. Reside antes na possibilidade de criar campos de experimentação social onde seja possível resistir localmente às evidências da inevitabilidade, promovendo com êxito alternativas que parecem utópicas em todos os tempos e lugares excepto naqueles em que ocorreram efectivamente. É este o realismo utópico que preside às iniciativas dos grupos oprimidos que, num mundo onde parece ter desaparecido a alternativa, vão contruindo, um pouco por toda a parte, alternativas locais que tornam possível uma vida digna e decente» - in SANTOS, Boaventura, *A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da Experiência*, 2000, p. 98.

¹⁹ DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, trad. Estela dos Santos Abreu, 1997, p.13.

modos de produção/reprodução. Um dos pontos de destaque do pensamento debordiano é a crítica radical contra a presença de imagens (que aqui poderia encontrar uma intersecção e uma discussão paralela com a *banalidade do mal* (Hannah Arendt) na sociedade – na forma como a sua concepção, conduz à passividade e à aceitação do mecanismo capitalista. Segundo a perspectiva do autor, toda a construção do espaço do social está subjugada aos dispositivos da teatralidade e da representação, transformando o natural e o autêntico num mecanismo de ilusão e aparência, um mero meio de dominação e controle, onde o consumo surge como consequência do dispositivo espectáculo, protagonizado pela máquina do capitalismo.

O espectáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.

[...] A alienação do espectador em favor do objecto contemplado (o que resulta da sua própria actividade inconsciente) se expressa assim: quanto aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espectáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espectáculo está em toda parte.

Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo*, 1967²⁰

O dispositivo do espectáculo, é segundo o raciocínio debordiano, um processo de desvinculação do espectáculo da sua própria história e das suas formas de agir e pensar. Nesta estrutura edificada sobre o regime da aparência, apenas “o que é bom” ganha protagonismo e visibilidade. O papel do espectador ganha aqui segundo esta lógica de consumismo imediato, um papel passivo e um efeito de circularidade, encontrando aqui uma aproximação a uma espécie de simulacro de realidade (Baudrillard).

O espectáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de ‘o que aparece é bom, o que é bom apa-

²⁰ DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, trad. Estela dos Santos Abreu, 1997, p.14 e 18.

*rece. [...] Ao mesmo tempo, toda a realidade individual tornou-se social, directamente dependente da força social, moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela não é.*²¹

É possível encontrar sem grande esforço, proximidades, influências e até mesmo (eventuais) antagonismos à teoria crítica de Debord no trabalho de alguns dos artistas referenciados nesta reflexão, em particular na obra de Warhol e na sua exploração do mecanismo da ideia de reprodução, cópia e artificialidade, e no seu constante fascínio e manipulação do contexto mediático e do universo do *star system*. Sobre este aspecto se aprofundará de uma forma mais sistemática, no capítulo IV. Os dois autores, embora por mecanismos distintos, partilham um olhar simultaneamente crítico e atento (cínico e ambíguo, por vezes) sobre a actuação do dispositivo espectáculo e na forma como as imagens podem ser contruídas sob o desígnio do capitalismo, na era da reprodutibilidade técnica (Benjamin).

*O carácter fundamentalmente tautológico do espectáculo decorre do simples fato de seus meios serem, ao mesmo tempo, seu fim. É o sol que nunca se põe no império da passividade moderna.*²²

Nesta sociedade do espectáculo, o mundo real é o mundo das imagens, e as imagens são o real, numa espécie de movimento hipnótico, como forma de apreender um mundo capitalizado pela sua própria especulação. À luz da visão marxista, a sociedade do espectáculo, edifica-se sobre o fetichismo da mercadoria e pelo princípio de uma sociedade dominada por “coisas supra-sensíveis embora sensíveis”. No mundo sensível, a percepção das imagens é substituído por seriação e selecção de imagens que existem acima dele. Num processo similar, o corpo, celebrado e tornado obsoleto, parece constituir-se na contemporaneidade como objecto fetiche.

Na sua teoria crítica, Debord oferece uma leitura negativa e acutilante em torno da espectacularização e sobre o monopólio social das aparências. O território dos simulacros e simulações já não é ele mesmo um território de referenciais,

²¹ Ibidem p.16-18.

²² Ibidem p.17.

mas antes uma reprodução de modelos de real, isentos de original de realidade, isentos de matriz referencial. Este espaço monopolizado pela espectacularização das imagens da sociedade do espectáculo é também o espaço dos simulacros de hiper-realidade introduzido por Jean Baudrillard (1981):

Não se trata mais de uma questão de imitação ou reprodução e duplicação, nem mesmo de uma paródia. É antes de mais, uma questão de substituir os signos de real pelo próprio real.²³

Amplificando esta discussão debordiana, em torno da produção das imagens e da percepção do real, será interessante justapor a concepção sofista de *imagem-cópia* e *imagem-ilusão*, desenvolvida por Platão, concretamente na sua definição das noções de imagem e imitação, afastando-se duma lógica de hierarquização do real, e introduzindo uma distinção das técnicas de produção (de imagens) como elementos de determinação da natureza de uma imagem. Nesta ontologia do real, a perspectiva sofista, distingue-nos duas técnicas de imitação, uma que produz a imagem-cópia (*eikôn*) e outra que produz a imagem-ilusão (*phantasma*).

Terão estas duas concepções de produção e apreensão do real, genealogias comuns? Será, a concepção platónica das imagens fantasmáticas, da mesma ordem da realidade-espectáculo debordiana? Vivemos numa ilusão de imagens copiadas de um real? O real é sempre uma imagem mimetizada, duplicada?

A dissociação radical introduzida pela ontologia platónica, concebe na imagem uma dupla funcionalidade. De uma lado, a estrutura binária de imagem-cópia, que se organiza em torno da relação entre a coisa e o seu duplo mimetizado, e de um outro lado, a estrutura ternária da imagem-ilusão, centrada no olhar do espectador cujo papel passa por regular e atribuir a relação entre a imagem e a coisa representada. Mais uma vez, neste aspecto, será pertinente reflectir sobre a problematização do papel do espectador no pensamento debordiano à luz da ontologia sofista. Também na teoria de imagem-simulacro (*simulacrum*) na forma

²³ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulações*, 1981.

como ela é introduzida na antiguidade clássica pelo filósofo epicurista Lucrécio (séc. I, A.C.) ou com Deleuze em *Diferença e Repetição* (1968), permitem-nos em ambas as abordagens, lançar neste debate perspectivas cruzadas sobre a conceptualização da ideia de real. Para o autor latino, o real é um conjunto fluido, uma corrente homogénea e em constante movimento, em *continuum* (sem rupturas ou falhas que permitam distinguir entre a imagem e a coisa em si). Será interessante aqui pensar a velocidade de imagens e simulações que invadem a realidade especulativa de Debord. Também Sartre, nos diz que as imagens não são mais do que uma relação. Na perspectiva sartriana, a imagem da coisa, não é a coisa em imagem. Henri Bergson junta-se a esta discussão, com um outro aspecto importante, a relação entre a *Matéria e memória* (1896), mais concretamente nas relações entre o corpo, o espírito e a matéria, entendendo construção da memória enquanto percepção do real e arquivo de imagens, uma perspectiva também ela pertinente nesta reflexão alargada, a de uma instância de uma homogeneização do real, onde todas as realidades são percebidas e filtradas pelo domínio do sensível e através das imagens. Utilizando o acervo da acção passada para a acção presente. Regressando a Debord, parece-nos, pois importante, salvaguardar, que o seu postulado, mantém aberta uma discussão actual sobre o paradigma das imagens e da representação da realidade, de que a criação artística não pode fugir. É certo que a *Sociedade do Espectáculo* de Debord, se reveste de ambiguidades, mas é precisamente nesse território de ambiguidades que se abre uma discussão (ainda) actual, centrada na oposição entre espectáculo e vida. O espectáculo é imagem. E as imagens por ele produzidas, fabricadas tornam-se no real. Um real imaginado ou desejado?

d) ***L'Air du Temps* - O Presente do Contemporâneo (anacronismos)**

A única realidade é o eterno presente, o imortal Agora

Pessoa, A Mensagem, 1934

A ideia de actualidade, de contemporaneidade, tem estado presente em diversos dos principais pensadores modernos (a par da ideia de liberdade), seja no pensamento de Foucault, no “agora” (*jetzzeit*) de Walter Benjamin, ou imagem

de “entre-dois” de Arendt, ou recuando mais atrás no pensamento-metáfora de Baudelaire com a ideia de algo “*transitório e efêmero*”, com o “instante” de Nietzsche, ou ainda no “*imortal agora*” de Pessoa. A persistência de uma *ontologia da actualidade*, materializada na moderna “contemporaneidade” prevalece no discurso teórico e no contexto cultural, revestido de uma certa banalização e opacidade do termo.

*O que é a contemporaneidade?*²⁴ A pergunta é-nos formulada por Giorgio Agamben, a que acrescenta - *De quem e de quê somos contemporâneos? O que significa sermos contemporâneos?* O contemporâneo segundo a releitura de Nietzsche por Roland Barthes, conforme regista Agamben, é o espaço do *intempestivo*, focando o seu olhar sobre as *Considerações Intempestivas* (Nietzsche), através das quais «quer ajustar contas com o seu tempo, tomar posição a respeito do presente».²⁵ Agamben destaca aqui o sinal de desconexão, desfasamento e disrupção do presente face a um tempo do agora:

“Aquele que pertence deveras ao seu tempo, que é deveras contemporâneo é alguém que não coincide perfeitamente com ele nem se adapta às suas exigências e é por isso, nesse sentido, inactual; mas, precisamente por isso, precisamente através do seu distanciamento e do seu anacronismo, é capaz de perceber e captar o seu tempo melhor do que os outros.”¹¹

Do tempo, do nosso tempo não podemos fugir, mas podemos construir distância, desencontro para fixar e focar o nosso olhar, para experimentar o campo da perspectivação, e produzir reflexão e memória, para percepção a vacuidade, a escuridão – um campo de possibilidades e interpelações infinitas que se cruzam no espaço da distância e da proximidade.

*O contemporâneo é alguém que fixa o seu olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro. Todos os tempos são, para quem experimenta a contemporaneidade, tempos obscuros.*²⁶

²⁴ AGAMBEN, Giorgio, *Nudez, Relógio d'Água*, tradução de Miguel Serras Pereira, p. 19, 2010. A questão citada aparece-nos formulada por Giorgio Agamben, inscrita no texto da lição inaugural do curso de Filosofia Teórica 2006-2007, na Faculdade de Artes e Design do IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia).

²⁵ *Op. cit.*

²⁶ *Op. cit.*

A verdadeira contemporaneidade é aquela que é capaz de ver a luz para além do campo da escuridão. É aquela que capta a sombra, que já é memória de luz. Contemporaneidade não é actualidade, não é factualidade.

A contemporaneidade vive na falha do tempo, o contemporâneo encontra-se no espaço de um *blind date*, entre o *démodé* e o *dejá vu*.

O contemporâneo é aquele que se reveste de uma certa dose de tragicidade e desígnio, uma espécie de herói mitológico, o contemporâneo é «alguém que dividindo e interpolando o tempo, está em condições de o transformar e de o pôr em relação com os outros tempo, de ler de modo inédito a sua história, de a *citar* segundo uma necessidade que não provém de modo algum do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.»²⁷

Lyotard, introduz o enunciado do pós-moderno como o espaço moderno da apresentação do *impresentável*. Para o autor, «um artista ou um escritor pós-moderno encontra-se na mesma condição de um filósofo: o texto que ele escreve, a obra que concebe, não são por princípio, governados por regras pré-estabelecidas. [...] Pós-moderno, será então compreender o paradoxo de um futuro (post) anterior (modo). [...] O pós de pós-moderno não significa um movimento de voltar atrás, de *flash back*, de *feed-back*, que seria o mesmo que dizer de repetição, mas antes trata-se de um processo em *ana-*, um processo de análise, de anamnese, de anagogia e de anamorfose, que elabora um esquecimento inicial.»²⁸

É neste estado e neste processo de anagogia (de êxtase e arrebatamento face ao real), de anamorfose (de transformação, distorção, recombinação, reformação) e de anamnese (do grego *ana*, trazer de novo e *mnesis*, memória) que radica o desafio e o paradigma do contemporâneo – uma viagem de regresso ao futuro, um *back to the future now*. O pós-modernismo, recentra a própria modernidade enquanto problema, e apesar da multiplicidade de debates e variações sobre o pretenso fim da modernidade, a modernidade em si,

²⁷ *Op. cit.*, p.28.

²⁸ LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, 1986 (tradução livre).

sobrevive ainda como enigma e paradigma. É certo que a presença e domínio de um certo tipo de discursos da modernidade, pensemos aqui no epistemologia iluminista, ou a estetização do romantismo, fazem parte de um conjunto de visões passadas que originaram ora mutações, ora desvios, ora rupturas, todas elas modernas, com um sentido comum – uma alteração dos discursos em torno do sujeito e uma mudança ao nível da sensibilidade social. A ruptura moderna, na sua alteração da relação do homem ao tempo e à esfera do social, dá lugar a uma coexistência multifacetada de um homem sem certezas, sem verdades, fragmentado, mas ainda assim, em certa medida, um homem humanista que parece partilhar uma dimensão ética de um agir, onde *A carta sobre o humanismo* de Heidegger (publicada em 1953) se contrapõe radicalmente à “*morte do homem*” de Foucault (em meados do anos 60), a par do *inumano* trazido pelo pensamento de Lyotard. Este *fim da modernidade* (Gianni Vattimo, 1985), simbolicamente um dos epítetas do pós-modernismo, envolto na crise de uma imagem eurocêntrica do mundo e do conseqüente fim do colonialismo e imperialismo, na *era da reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 1936) e do advento da sociedade dos *mass media*, cruza-se com o novo paradigma do mundo *glocalizado* (global e local), que se multiplica em diferentes *centros de história* numa realidade feita de imagens fantasmáticas. Bragança de Miranda lança-nos uma questão, que nos parece de enorme relevância, hoje mais do que nunca, face a este território da pós-pós-modernidade, o território do pós-humano, onde a ética (ou a consciência) parece-nos ser ainda a arma mais forte face à defesa de mundo(s) e realidade(s) plurais.

Numa época em que o autoritarismo retorna isso significa deixar-nos desarmados perante o inaceitável. Se tudo é ficção, qual o critério para decidir entre uma ficção terrorista e uma ficção de justiça? Falta pensar a questão juízo, e o reconhecimento da pluralidade parece ser, infelizmente, insuficiente.²⁹

²⁹ BRAGANÇA DE MIRANDA, *Traços – Ensaios de crítica da cultura*, p.65.

Interessa-nos pois olhar e analisar sobre a obra e o discurso de alguns artistas, que através do seu próprio corpo e do seu pensamento-acção, colocam em debate o espaço e a consciencialização destas realidades, identidades e narrativas da pluralidade, através de um mundo muito singular- o seu próprio *corpo*.

Capítulo II. *Me, Myself and Why*: Subjectividades, Alteridades e Outricidades

O homem interior só combate consigo próprio e debate-se contra mil figuras diferentes. Se estou a vibrar golpes contra um adversário, é a mim mesmo que estou a golpear.

Paul Valéry, *Apontamentos, Arte, Literatura, Política e Outros*, 1994³⁰

Os territórios do corpo, concretamente os processos de auto-representação, auto-referencialidade, auto-reflexividade e auto-fundação, que as práticas artísticas exploram, em múltiplas configurações, por intermédio dos mecanismos do auto-retrato, da autografia, da biografia, do solo ou da autoralidade, matéria-prima que se constitui estruturante nesta reflexão, conduz-nos a um paradigma central – a *subjectividade*. Importa pois analisar e aprofundar, a deslocação e transformação deste paradigma, e de igual modo, identificar as implicações que suscita neste âmbito desta discussão. Amplificando a questão da edificação do sujeito, às questões adjacentes da construção da alteridade e da outricidade. Nesta tentativa de mapear o *opus operatum* e o *modus operandi* da subjectividade, na transição entre a modernidade e a pós-modernidade, interessa-nos (conscientes da incompletude de tal tarefa) suscitar no corpo (esse lugar de incertezas) o eterno problema (?) da arte (e do artista) como representação (transformação) do mundo.

I did it my way? A voz de Sinatra lança-nos já no final da icónica canção “My Way”, a interrogação - *For what is a man, what has he got?*

Apropriamo-nos da canção, imortalizada por Sinatra, para lançar questões múltiplas sobre a substância e as trajectórias da subjectividade e a edificação do sujeito.

Em que território(s) se edifica o espaço do eu e como se corporaliza a ideia de outro em mim? Quem é o autor deste *eu* e deste *outro*? Que corpo é este que representa e sente o mundo – corpo-objecto ou corpo-sujeito, num mundo de

³⁰ VALÉRY, Paul, *Apontamentos, Arte, Literatura, Política e Outros*, 1994, p. 61

sensações (percepções) ou num mundo de representações (imagens)?

O sujeito (eu) precede o objecto (outro)? O corpo precede a imagem, o espelho precede o seu reflexo, a subjectividade precede a outricidade? Sou eu o responsável pela minha inscrição no mundo, pela escrita e construção da minha identidade?

O eu é ou *faz-se*?

Estas e outras questões surgem-nos de imediato quando focamos a nossa análise da problematização do lugar do corpo próprio e na sua relação com mundo e a ordem das coisas. É indiscutível que a viragem que o pensamento filosófico efectuou na modernidade e na contemporaneidade sobre o sujeito, introduziu mudanças radicais sobre o paradigma do sujeito e sobre o princípio da representação e da reflexividade. É precisamente neste espaço da reflexividade que encontramos lugar para o espaço da alteridade, aspecto indispensável para o debate aqui convocado em torno do corpo/sujeito e da sua representabilidade na criação artística – seja no corpo presente na tela (aqui vista num sentido alargado), seja na marca e assinatura corpórea do autor, seja no corpo social que vê, que reflecte e que é visto. Partimos do princípio de que esta reflexividade (que é também alteridade), impõe um princípio de igualdade e de mesmidade, que intercala com um princípio de diferenciação e de outricidade. Estes movimentos de auto-reflexividade, no que poderemos entender como formas mais directas e autênticas de representação, são mediados no corpo (próprio) em direcção a um descentramento e subversão da identidade fundadora, num jogo de empate entre original e cópia, entre representante e representado. Este sujeito reflectido (e reflexivo) que o deixa de ser para se constituir como objecto, inscreve-se através de um indício bipolar de ausência-presença. Este é o corpo do auto-retrato e da bio(*graphia*). Este é o corpo fantasmático (Platão), um corpo que é meu, mas já não me pertence, que vive dentro de mim, mas é estrangeiro ao meu corpo. Este é o paradoxo de um sujeito/corpo que se desloca e inscreve através de um movimento de *retroactividade* (Derrida,1972).

Eu, que penso e nomeio o *outro*, dissociado de mim próprio (ainda assim reflexo de uma identidade do mesmo), questiono-me sobre a própria fundação da minha identidade. Quando me inscrevo enquanto identidade singular, quando me vejo e dou a ver, quando me represento, quando me imagino, quando me escrevo, sou, um já *outro*, ou o *outro* é já um (*eu*) em mim? Este mecanismo de auto-reflexividade, de autonomização e exterioridade da imagem do sujeito, indicia um deslocamento do espaço de acção e do espaço da representação, um movimento bipolar em que autor e espectador transitam para dentro e para fora da imagem representada. A imagem do sujeito e o seu corpo, tornam-se paisagem, espelho, *écran*. «O homem como os outros seres é obrigado a olhar-se».³¹ A imagem autonomiza-se para se constituir como outro, ainda assim reflexo, uma mediação entre representante e representado. Este efeito de subjectividade reflexiva tem em si inerente um estado de alternância, de errância. A subjectividade (como a identidade) é um processo nómada, em movimento, em construção, não se constitui como lugar fixo, numa itinerância de multiplicações de *ego*, *non-ego* e *alter-ego*. Mas antes de aprofundarmos mais estas dinâmicas das configurações do sujeito, importa pois retroceder ao período da proto-modernidade para recuperar a forma como este sujeito se constitui enquanto sujeito.

Que sujeito é este que antecede a ruptura de paradigmas da pós-modernidade e que heranças informam a construção de subjectividades do corpo-sujeito contemporâneo?

O sujeito e a sua ligação com o mundo, a relação entre a forma como este sujeito experimenta as coisas e o mundo, como se afecta a elas e é afectado por elas - um sujeito de percepções. Este é o sujeito cuja herança fenomenológica, existencialista e estruturalista, é ainda sintomática no corpo contemporâneo de ligações, um corpo de experiências, um corpo da acção, não obstante, um corpo fragmentado pelos paradoxos da modernidade.

Concentremos a nossa atenção, nesta concepção do sujeito, como sujeito que

³¹ VALÉRY, Paul, *Apontamentos, Arte, Literatura, Política e Outros*, 1994, p. 60.

actua sobre o mundo, aquilo que Sartre identifica como um sujeito de “consciência pré-reflexiva” em oposição à lógica cartesiana de consciência “reflexiva” assente numa relação cognitiva com o mundo. Na lógica sartriana, este sujeito é pensado como um sujeito da consciência, onde o *ego*, não está «[...] na consciência: está fora, no mundo, é um ser do mundo, como o *ego* de outro»³². Sartre, concebe o sujeito como sujeito actuante, sustentando que as relações cognitivas com o mundo, consistem fundamentalmente na forma como este actua sobre ele. É certo que Heidegger também aproxima o sujeito de uma lógica actuante, interactiva, circunstancial, introduzindo o conceito de *Dasein* – palavra alemã que designa literalmente, “ser-aí”. Heidegger explora uma dimensão do sujeito situacional, um sujeito que existe no mundo, um *ser-em*, sublinhando a nossa relação primária de existência no mundo, numa clara oposição ao sujeito cartesiano que prescindir do nosso posicionamento no mundo para capacitar o sujeito a produzir conhecimento e consciência sobre esse mundo. Heidegger destrói a lógica universalista do *penso logo existo* para dar lugar a um sujeito da experiência, um sujeito das percepções essencial para o entendimento da subjectividade moderna. Este “ser-no-mundo” fenomenológico, do *Dasein* de Heidegger, um sujeito que experimenta o conhecimento do mundo, é determinante para entender a subjectividade moderna e a lógica de um “ser-actuante” expressa por Sartre. Eis-nos então perante uma concepção de sujeito que experimenta, percebe e interage com o mundo, um sujeito de ligações que encontra na *Fenomenologia da Percepção* de Merleau Ponty (1962) um desvio à proposição inicial de Heidegger e Sartre, introduzindo a perspectiva da visão e da percepção das coisas e das imagens como experiência corporal de apreensão das coisas no mundo. Ver e «olhar para um objecto, é habitá-lo»³³. É nesta relação pré-objectiva que fundamenta uma visão do sujeito no mundo não como sujeito relacional com os objectos da experiência mas antes como sujeito-corpo que vive no mundo as experiências, um sujeito das percepções, um corpo situado no espaço, um corpo que é uma unidade de sentidos, um corpo e um sujeito que habita o espaço, não se limita a estar no espaço. Interessa pois perceber à luz do contexto que esta dissertação

³² SARTRE, Jean-Paul, *The Transcendence of the Ego*, 1990, p.37.

³³ PONTY, Merleau, *Phenomenology of Perception*, 1962, p. 203.

pretender desenhar, quais são os recursos conceptuais para compreender a nossa subjectividade, corporificada pelo cruzamento das formas cognitivas, afectivas e perceptivas, que os nossos mundos têm para nós. São as nossas acções no mundo que precisam de ser explicadas e pensadas, e isto exige-nos também uma demonstração da forma como nos relacionamos com esses mundos e que significações têm essas relações para nós, certos de que estas relações são reflexivas e poliformais. Reside então aqui a complexidade e subjectividade (subjectivo) da própria subjectividade (sujeito). Este paradigma da subjectividade, colocado nas perspectivas do pensamento fenomenológico e hermenêutico, mas presente também nas correntes do pensamento psicanalítico, do pós-estruturalismo ou do feminismo, são estruturantes para reflectir sobre o paradigma da construção e representação do sujeito.

Um sujeito cujo corpo em relação com o mundo mapeia a substância da própria subjectividade, uma relação passional e fusional como colocado metaforicamente nas palavras de Paul Valéry (1894s):

*É impossível dizer ao Mundo, ao Corpo: nada desejo de ti, porém, não queiras tu nada de mim.*³⁴

Na tradição moderna, remontando a um período pré e pós Descartes, o sujeito vê-se definido por duas estruturas fundamentais, a consciência e a vontade. É sobre esta estrutura dicotómica que o pensamento ocidental moderno se molda e transforma, no contexto do qual destacamos a influência da corrente do programa de pensamento filosófico alemão, passando por Kant (Crítica da Faculdade de Julgar), Marx ou Heidegger. Deste último, importa salientar a atenção que dedicou, à ideia de um sujeito constitutivo de uma metafísica com resquícios numa releitura do pensamento de Platão. Esta concepção de uma metafísica da subjectividade que culmina na Vontade de Poder de Nietzsche, conduz-nos a uma visão e entendimento do sujeito, como um sujeito-autor, autor das suas próprias ideias, veiculadas pela consciência, mas também um sujeito-autor dos seus actos, produzidos pela vontade (livre). É indiscutível, que a questão do sujeito que enforma o pensamento contemporâneo, é devedora

³⁴ VALÉRY, Paul, *Apontamentos, Arte, Literatura, Política e Outros*, 1994, p. 57.

desta conceptualização do sujeito como autor das suas ideias e dos seus actos, epitémizados pela consciência, vontade e responsabilidade. É sobre esta triangulação que se fundam as principais problemáticas do sujeito que originam a crise de valores e ruptura de paradigmas do pensamento pós-moderno. É sobre este cenário que emergem e se tornam possíveis *a morte do autor* (Foucault), o *fim da história* (Vatimo) ou a *sociedade do espectáculo* (Debord). Perante o contributo destes autores e ruptura de paradigmas desta história do pensamento, torna-se evidente a impossibilidade de pensar um sujeito transparente e imutável na acessão dicotómica do pensamento cartesiano, dando lugar a um sujeito e a um corpo fragmentados, um sujeito da alteridade, aberto às implicações singulares e infinitas do inconsciente, de que a máxima de Rimbaud “*je est un autre*” representa esta alteração de pensamento. O indivíduo fechado sobre si próprio, entregue à vontade, dá lugar a um sujeito de ambiguidades, de possibilidades, de quebras, sobre a qual toda uma nova metafísica da subjectividade emerge no contexto da filosofia francesa dos anos 60/70, de modos diversos e complementares, através do pensamento de Foucault, Barthes, Derrida, Lacan, Beauvoir, para mencionar apenas alguns autores, que preconizam uma desconstrução e desmoronamento da ilusão de um humanismo clássico de teor universalizante. Esta desconstrução e problematização de um sujeito “quebrado” assente na implicação do inconsciente abre caminho para uma subjectividade, que é também alteridade. Interessa-nos perguntar em que medida as rupturas e desconstruções, num primeiro momento de uma ideia (ingénua) de humanismo universal e num momento seguinte da concepção metafísica de sujeito como autor, informam ainda o paradigma do humano ou do pós-humano na contemporaneidade. Concretizando, interessa-nos pensar quais as possibilidades da construção da subjectividade e alteridade no contexto de um corpo de ligações, de um humanismo (não metafísico), pós(pós)-moderno.

Esta arqueologia da subjectividade é vital para pensar e debater a dimensão (ética, política e estética) da representação do corpo na criação artística.

Mas regressemos a ideia de um sujeito autor dos seus actos, e à genealogia de desmontagem desta visão, para dar lugar a uma radicalização ideológica, que

aprofundando a leitura nietzschiana, segunda a qual “não há factos, mas apenas interpretações”, se clarifica na perspectiva de Foucault ou Lacan, de que não há discursos neutros, não há “metalinguagem”. O sujeito discursivo é sempre um intérprete do inconsciente, colocado de uma forma mais acessível, quer isto dizer, não existem verdades universais e absolutas, existem perspectivas sobre um mundo (diverso e infinito). Desembocamos aqui numa visão da subjectividade, que é também alteridade, que, se por um lado privilegia a singularidade, abre também caminho à diversidade. Uma ideia democratizante de subjectividade que nos conduz ao pensamento do corpo e do sujeito contemporâneo. O que importa aqui, é recentrar esta desconstrução do sujeito, do homem como consciência e como vontade, e do humanismo moderno em geral para entrar em diálogo com as problemáticas da identidade, em paralelo com o discurso artístico sobre estas novas (inter)subjectividades. Se por um lado podemos confirmar que o sujeito enunciado no *eu* é uma marca da modernidade, também é certo que no seu processo de autoquestionamento e desconstrução, o *eu* encontra no território da pós-modernidade, um cenário de rupturas, que através de uma recusa e corte com a subjectividade cartesiana constrói novas figurações para este *eu*, híbrido e multifacetado, que permite uma reorganização do pensamento em torno dos conceitos de individual, comunidade e identidade.

Ao enunciado cartesiano *Eu sou, eu existo (Ego sum, ego existo)* sobrepõe-se na contemporaneidade o determinismo da acção e do sujeito social, no mundo através de um *eu estou aqui, eu faço, eu actuo*. O postulado de Descartes patente na indagação – *eu sou alguma coisa (ego aliquid sum)* ou em – *o que é que eu sou? (quid igitur sum?)* encontra na pós-modernidade espaço para se assumir radicalmente com a questão central da subjectividade contemporânea, uma ideia plural de identidade – *o que é que eu posso ser?*

Um *dever-sujeito*, parece ser o desafio lançado na obra do conjunto de artistas que desconstroem e constroem a sua própria imagem e corpo. O foco da nossa atenção irá agora deslocar-se para este sujeito da alteridade, este sujeito que através da reflexividade do *eu*, dá corpo ao *outro*. Nesta perspectiva, a subjectividade dos outros está na sua constituição ligada à subjectividade do *eu*. O *eu* constituído a partir das suas relações com os outros.

Mas regressemos novamente ao legado de Foucault, concretamente à sua *Hermenêutica do Sujeito* (1982) e à atenção dedicada às *técnicas de si* na Antiguidade, que constituem a primeira versão de dois capítulos do último livro de Foucault (*Le souci de soi*, 1984, capítulos “A cultura de si” e “Eu e os outros”).

Foucault constrói o seu pensamento assente em duas formas claras de estabelecer uma ligação entre subjectividade e verdade, introduzindo duas possibilidades distintas entre o “conhecimento de si” e o “cuidado de si”. A originalidade do pensamento de Foucault (a par de uma aprofundada revisão da história da filosofia) em relação a outros sistemas de pensamento contemporâneos, nomeadamente em relação ao pensamento lacaniano, introduz-nos aqui a diferença entre o sujeito moral e o eu ético, diferença estrutural que importa aqui analisar em maior detalhe com vista a reflectir sobre a construção da subjectividade, traçando pontes para as modalidades de construção de subjectividades nas práticas artísticas auto-discursivas. O problema central para Foucault é neste contexto, o da forma pela qual se estrutura historicamente uma ligação entre subjectividade e verdade. Pode dizer-se, numa primeira aproximação, que Foucault explora como domínio de trabalho conceitos especificamente filosóficos – a subjectividade e a verdade –, mas para imprimir sobre eles uma análise histórica. No contexto do final da guerra duas correntes filosóficas dominavam: a fenomenologia e o marxismo. Foucault assinala os limites próprios de cada uma destas correntes, os limites da fenomenologia, baseada no mito de uma subjectividade originária e constituinte e os limites do marxismo, cujas reivindicações humanistas entravam em contradição com a realidade sombria de alguns dos regimes comunistas. Para Foucault, a forma de pensar a subjectividade fora da fenomenologia/marxismo, implica pensar de outra perspectiva as relações entre sujeito e verdade. Foucault demarca-se destas lógicas, afirmando que não se situa na fenomenologia, nem no marxismo, nem se considera um filósofo analítico, nem estruturalista. Antes, Foucault afirma a sua intenção de proceder a uma análise do sujeito não dissociado da história das suas práticas de transformação. Por esta razão, Foucault, sente-se próximo de Nietzsche na medida em que ele le-

vanta a questão da historicidade do sujeito e da verdade, indiciando o seu interesse em aprofundar a dimensão ética na subjectividade e na verdade. Foucault investe, assim num olhar atento aos problemas filosóficos da antiguidade clássica, em concreto ao conceito grego de “cuidado de si”, que segundo a sua perspectiva parece estar no cerne do problema da relação entre subjectividade e verdade.

Partindo do enunciado socrático “conhece-te a ti mesmo”, que Sócrates, aliás, não havia propriamente inventado, já que se encontra gravado na entrada do templo de *Delphos*, Foucault concentra a sua atenção neste enunciado absolutamente primeiro e fundador do pensamento racional, que segundo ele estaria presente continuamente na história do pensamento de Sócrates a Descartes, e de Descartes a Kant, conduzindo-nos através deste mesmo fio condutor aos caminhos divergentes entre Husserl e Freud. Para Foucault, a questão da subjectividade, indissociável da ligação filosófica (intemporal) entre sujeito e verdade que atravessa o pensamento ocidental, apresenta-se como uma forma de replicar (contrapor) o imperativo socrático. Em larga medida o raciocínio foucaultiano consiste em deslocar esta evidência, introduzindo uma suspeita, um questionamento da importância concedida ao conhecimento de si, como se o imperativo absoluto do pensamento grego fosse apenas introspectivo.

Colocando esta perspectiva de uma forma mais directa, Foucault parece avançar para um entendimento em que o conhecimento de si seja próprio da nossa modernidade, enquanto que a antiguidade se reconhece num imperativo totalmente outro: não o “conhecimento de si”, mas o “cuidado de si”. Mas antes de mais, será necessário, ainda que sumariamente identificar as principais diferenças caracterizadas por Foucault para estes dois conceitos, procurando perceber o que se transforma entre o “ter cuidado consigo mesmo” grego e o “conhece-te a ti mesmo” moderno. Procurando entender sob o ponto de vista do programa foucaultiano, de que forma se projecta o sujeito na sua relação com a procura de verdade, demarcando o *sujeito de verdade* em oposição ao *sujeito da verdade*.

O sujeito da verdade seria este sujeito tal como foi explorado pelo pensamento moderno, e o sujeito de verdade aquele que Foucault tenta repensar a partir dos

textos gregos da antiguidade. Segundo esta visão dicotômica, o sujeito da verdade poderá ser entendido como aquele que se é definido como sujeito (universal) capaz de verdade, chamando aqui uma lógica de pensamento cartesiana, desenvolvida posteriormente sob outros contornos por Kant ou Husserl, sintetizado na ideia do transcendental, em que a descoberta da verdade confirma a própria natureza do sujeito. Foucault, contrapõe esta visão, retrocedendo à filosofia antiga, desenvolvendo uma ideia de um outro tipo de sujeito, um sujeito de verdade, sujeito *de experiência*. Sob este prisma, Foucault reforça a ideia de um sujeito actuante, um sujeito cuja verdade o interroga e o transforma. Opondo estas duas conceptualizações de sujeito, encontramos um sujeito fundado pela matriz da filosofia moderna, que fica aquém da experiência, sendo a experiência o elemento de confirmação das suas formas de conhecimento, enquanto que, para a filosofia antiga, a experiência é o local de troca e de transformação recíproca da verdade e do sujeito. É a partir deste dualismo que se pode compreender a distinção entre conhecimento de si e cuidado de si, aprofundada por Foucault que enfatiza o potencial operativo e ético desta última conceptualização de sujeito, uma ideia de sujeito que actua sobre a sua vida, transformando-a e preparando-o para a escolha, assente nos princípios de uma estética, de uma ascética e de uma ética da existência. Foucault, leva-nos a interrogar o papel da subjectividade, convocando a filosofia helenística, sublinhando a ideia de retorno a um olhar sobre nós mesmos, um olhar de concentração sobre nós mesmos, dizendo-nos através do cuidado de si, que é preciso encontrar salvação apenas em si mesmo, é preciso converter-se a si mesmo, é preciso possuir-se a si mesmo, encontrar a verdade em si mesmo. Esta conceptualização de uma ética da subjectividade parece-nos de uma enorme relevância para pensar a problemática da auto-representação e da evidência do *outro* e das dramaturgias da alteridade, nas práticas artísticas contemporâneas. Através desta arqueologia do olhar sobre si, Foucault, alarga igualmente o problema a um questionamento da natureza deste olhar, indagando sobre que tipo de olhar é este, de retorno para si? Este olhar é também um olhar da ordem da vigilância, actuação, e decisão correcta face ao mundo, construindo uma ideia de ética fundada no sujeito individual e dos seus princípios, uma ideia de ética que é indissociável da ideia da

vontade e da responsabilidade. Será esta ética foucaultina, uma política da subjectividade? Para Foucault, o território da subjectividade empreende uma subjectivação do sujeito, como sujeito de acção e sujeito de conduta, deslocando a questão filosófica “quem somos nós?” para uma questão mais complexa e com múltiplas texturas - “que devemos fazer da nossa existência?” É nesta teia de diferenciação conceptual entre um sujeito moral e um *eu* ético, que Foucault desenha uma ideia de subjectividade aberta, assente na acção - uma ideia de uma subjectividade em construção. Esta ruptura e desvio da conceptualização de um sujeito moral (Lacan) encontra em Platão reminiscências claras, mas permite surpreendentemente envolver a ideia de subjectividade, numa ideia contemporânea de um sujeito de ligações, perspectivando a identidade enquanto processo aberto, em oposição a um sujeito (moral) preso no conhecimento. Foucault faz emergir um sujeito (ético) que se caracteriza pela corporalização de um agir, um processo que não está fechado, mas antes aberto para possibilidades práticas. É neste caminho de possibilidades, de deslocamentos de si para si, de desequilíbrios, de falhas, de fragilidades, mas também de conquistas e construções que se corporaliza a ideia de uma subjectividade (plural) que aqui nos interessa convocar. É nesta possibilidade (ética), da escolha, da hesitação e da acção que se abre caminho ao lugar do outro, deslocando o conhecimento de si para o outro, estabelecendo ligações e relações entre a dependência do *eu* próprio em relação ao outro. Cabe-nos indagar como se operacionalizam estas relações de interdependência entre o sujeito e o outro, entre a subjectividade e a alteridade, enquanto alteridade do mesmo (mesmidade) e do outro (outricidade).

Espelhos, narcisos e outros reflexos

*Eu sei e você sabe, já que a vida quis assim
Que nada nesse mundo levará você de mim
Eu sei e você sabe que a distância não existe*

Que todos os caminhos me encaminham pra você

*Não há você sem mim
E eu não existo sem você*

Jobim e Vinicius de Moraes, *Eu não existo sem você*, 1958

Regressemos então (seguindo os passos de Foucault) à antiguidade e mitologia clássica para reflectir sobre as implicações do dispositivo espelho e máscara como constituintes simbólicos da ideia de outro. Olhando para a condição moderna, poderíamos estabelecer um paralelismo simbólico com as figuras de Fausto ou Sísifo. Empregando a mesma lógica metafórica, talvez possamos afirmar que Narciso representa a dimensão do espelho, na sociedade contemporânea. Até aqui nada de novo, esta analogia já foi e tem sido desenvolvida em diversos campos de pensamento e por diversos autores de forma mais ou menos aporética, apocalíptica ou meramente conclusiva. O regresso do mito de narciso e a reflexividade do espelho está hoje mais do que nunca, associada à geração do mundo virtual e do culto da imagem, das novas e velhas tecnologias da aparelhamento e reprodução do corpo, seja no dispositivo fotográfico tradicional, seja na lógica das *selfies* e da sua filosofia imediata do “estou aqui/não estou aqui” (*online/offline*) e do pulsar instantâneo do *like* na comunidade *facebookiana* como elemento instantâneo de gerador de identificações comigo próprio e com os outros (?). A reprodutibilidade técnica e a espectacularização continuam ancoradas no dispositivo espelho, quer seja na sua natureza técnica/tecnológica mas também na sua natureza filosófica. Este novo estágio do individualismo (narcísico) parece conforme defende Gilles Lipovetsky «designar a emergência de um perfil inédito do indivíduo, nas suas relações consigo próprio e com o seu corpo, com outrem, com o mundo e com o tempo, no momento em que o capitalismo autoritário dá a vez a um capitalismo hedonista e permissivo».³⁵

³⁵ LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio*, 1983, p. 48.

Muito embora não corroboremos na íntegra com o autor supracitado, nesta visão catastrófica da actualidade, reconhecemos a dependência arcaica de uma ideia de identidade construída sobre um império de imagens hedonistas que sobrevivem maioritariamente numa lógica debordiana, de cópias das cópias, em que de facto muitas das vezes, individualismo parece querer designar mimetismo. Apraz-nos no entanto valorizar a perspectiva de livre circulação de produção e reprodução de imagens que a actualidade permite por meio dos dispositivos tecnológicos, em que todos podemos ser alguma coisa (ou coisa nenhuma), aqui ou bem longe de nós (ou em lugar algum), resgatando a ideia de uma subjectividade foucaultiana aberta ao espaço da pluralidade e da liberdade (vigilada, é certo). Interessa desenvolver uma reflexão mais aprofundada sobre esta dimensão narcísica da contemporaneidade e das suas estratégias de sobrevivência para pensar a diversidade humana e a ideia de uma subjectividade (actuante, para usar a lógica foucaultiana). Recentrar estas estratégias de sobrevivência de uma nova sociedade narcísica, onde os espaços do privado e do público ganham dimensões de significativa relevância, implica não retirar da equação uma análise contextual necessária neste tempo presente, neste período de descontinuidade histórica que potencia este reconforto narcísico, seja pelas crises económicas globais da modernidade, seja pela ideia de catástrofe natural, desastre químico/nuclear, pelo advento da guerra ou do terrorismo, ou ainda, pelo desalento face ao poder político e pela degradação acentuada entre ricos e pobres, agora já no mundo global. Virarmo-nos para nós próprios parece ser ainda um destino fácil e acessível, reconfortante. Mas o que significa olhar para nós próprios e construir um mundo à medida da nossa própria imagem, já sem a ética de Sócrates ou sem outras éticas aparentemente presentes? Que espaço resta do outro lado do espelho para encontrar o outro, para ver outro que não eu mesmo, para agir sobre o meu mundo? Que espelho ou que fábula convocar para este exercício neo-narcísico, que é também um exercício de um corpo político-filosófico: *Alice* do outro lado espelho no *Pais das Maravilhas*? A rainha má em *Branca de Neve* ou *Narciso* preso no desejo da sua imagem reflectida na água? Vivemos os tempos de um «narcisismo colectivo» que se afirma numa

«ausência de nihilismo trágico»? (Lipovetsky, 1983)³⁶. Face a este abismo, podemos retornar a Dionísio e reencontrar um *eu* que se abre ao desejo de *outro*?

Mirror, Mirror, on the wall, Who's the fairest one of all?

Grimm Brothers, *Snow-White*, 1812

Será o território das artes, a possibilidade de reflectir nestes espelhos, um corpo de possibilidades, um caleidoscópio de identidades ou um palco espelhado de cópias, ausências e simulacros? O que está para lá do espelho, quem está por trás do espelho? O que é um espelho?

Um espelho só reflecte na presença da luz, em oposição à escuridão. Será interessante pensar simbolicamente esta metáfora de dar corpo ao *outro* por intermédio da luz (que se direcciona e foca em mim), contra a escuridão, num movimento que vai de mim ao outro, e sucessivamente do outro ao outro. Mas retornemos à antiguidade clássica, mais precisamente à máscara e ao espelho presente de diferentes formas na mitologia grega. As relações desenhadas entre o olhar e a máscara, a partir da imagem reflectida na superfície da água, num escudo polido ou num espelho, surgem-nos repetidas vezes na dramaturgia grega como elementos simbólicos centrais de toda a trama. Perseu corta a cabeça de Medusa depois de olhar a cara de Górgona reflectida, consegue olhar apenas o reflexo esbatido do rosto monstruoso de Medusa. Atena após descobrir o seu rosto destorcido e transformado, reflectido na água como num espelho, deita fora a flauta que acaba de criar. O monstro marinho que ataca o herói após a libertação de Andrómeda, lança-se não directamente sobre Perseu mas sobre a sua sombra, destruindo em vão o seu reflexo espelhado na superfície do mar. Os exemplos do espelho e da máscara, multiplicam-se na iconografia da mitologia grega de Górgona, de Artemis e também no ritual dionisiaco. A própria «expressão *“espelho de Dioniso”*», em Plotino, Proclo e Olimpíodoro, é utilizada, num contexto *“órfico”*, a propósito das almas que, fascinadas pelo seu reflexo, se deixam

³⁶ Ibidem. p. 50.

desviar do Todo e se vêem, tal como Narciso mirando-se nas águas, apanhadas pela sombra que elas próprias projectam na superfície da matéria».³⁷

O espelho e máscara conservam em si características comuns, a reciprocidade do ver/ser visto, os olhares trocados, a ideia de duplicidade e efeito de desdobramento e multiplicidade, confrontação entre imagem própria e o seu reflexo. Estes dispositivos de alteridade, colocam o corpo e o sujeito frente a frente consigo próprio, para ser contemplado, confrontado, fragmentado e amplificado. Quando nos vemos ao espelho, vemo-nos a nós mesmos olhando para nós próprios. Unidos na dualidade de uma imagem, separados pela duplicação, repetidos pela distância da imagem somada. Redundância e unidade ou alteridade e dualidade? Na reduplicação da imagem no espelho, reencontramo-nos e ainda assim reconhecemos a estranheza de uma imagem autonomizada de nós mesmos, um corpo estrangeiro, um outro. Uma aparência, um vazio deixado, uma ilusão, uma sombra, uma evocação ou um eco, mas também uma evidência, uma objectivação do sujeito, uma revelação, um pragmatismo da nossa existência e da nossa materialidade. Um espelho ao mesmo tempo que que nos impede olhar em frente devido à sua opacidade, abre possibilidades, desdobra-se em imagens e perspectivas, amplia e dá a ver outros mundos. Neste obstáculo de não transparência, a superfície vítrea, dá-nos a ver o que está oculto para o sujeito, o seu próprio corpo enquanto imagem invertida, num movimento especular. O próprio globo ocular funciona como um espelho, fixando o olhar, olhos nos olhos conseguimos ver frente ao espelho a nossa imagem reflectida na pupila, no reflexo dos nossos olhos. O espelho (como a pintura) é simultaneamente significante e mimético, é uma representação e uma ideia de representação, é uma evidência da presença e uma evocação da presença. No espelho do espelho, vemos tudo e não vemos nada, o vazio e a profundidade. Narciso ama-se (amando a sua imagem) sem a existência de um outro (senão ele mesmo) que possa mediar esse amor e, ao anular a mediação, faz coincidir a sua imagem com o desejo e apaga a distância que separa sujeito e objecto. Por outro lado, o olhar com que Narciso se vê não vendo, é um olhar cuja visão se projecta na superfície da água (que é simultaneamente transparência, vazio, profundidade,

³⁷ VERNANT, Jean-Pierre, *Figures, Idoles, Masques*, 1991, p.98.

imobilidade e movimento infinito) numa imagem, uma espécie de fusão entre a matéria daquele que observa e a do objecto observado: «[...] a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser»³⁸ (Gaston Bachelard, 1942). O espelho (*kátoptron*) encontra na mitologia grega todas estas dimensões e simbologias, mas aparece também associado à ideia de um brilho sedutor da beleza, do encanto, do enigmático, do misterioso e fantasmático. Por outro lado o espelho mitológico revela-se também como revelador do verdadeiro, como elemento de distinção entre o real e o falacioso. Surgindo-nos igualmente como lugar de convergência de opostos, de cruzamento e conjugação entre o verdadeiro e o falso, entre o autêntico e o ilusório, lugar de escuridão e claridade. Este espelho é também um espelho de dimensão mágica e de adivinhação (catoptromancia), um espelho que emana poderes premonitórios. Será curioso, reflectir sobre a ainda existente superstição popular e profana com espelhos partidos, como uma espécie de feitiço lançado sobre a unidade da nossa matéria, onde o espelho é um reflexo da alma. O espelho encerra em si este jogo de intersubjectividade, entre o *um* que reflecte e o *outro* que é reflectido, uma viagem de ida e volta entre o semelhante e o diferente. O espelho, como a água de Narciso, traduz um interior e um exterior que se amplia fisicamente para lá de uma superfície, de uma forma real e de uma forma utópica e infinitiva de reflexos. Foucault toma o espelho como exemplo paradigmático de uma heteropia (*hetero* = outro + *topia* = espaço), na elaboração da sua ideia de geografia humana sustentada por lógicas de funcionamento não-hegemónicas. Para Foucault este espaço da heterotopia, congrega múltiplas camadas de significação ou de relações a outros lugares cuja complexidade não pode ser vista imediatamente. Criando um espaço das alteridades, que não estão nem aqui nem lá, que são simultaneamente físicos e mentais, como o espaço criado através de uma chamada telefónica ou o momento em que alguém se vê no espelho, ou no mundo cibernético, o espaço virtual criado na comunicação tecnológica entre pessoas. O espelho é este espaço de alteridades, que vive na utopia do

³⁸ BACHELARD, Gaston, *A Água e os Sonhos - Ensaio sobre a Linguagem e Matéria*, 1942.

reflexo infinito, no espaço virtual das imagens reflexo e simultaneamente o espelho é a evidência do espaço real e visível.

O espelho é, afinal de contas, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar algum. No espelho, vejo-me ali onde não estou, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente. Assim é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe na realidade, e exerce um tipo de contra-acção à posição que eu ocupo. Do sítio em que me encontro no espelho apercebo-me da ausência no sítio onde estou, uma vez que eu posso ver-me ali. A partir deste olhar dirigido a mim próprio, da base desse espaço virtual que se encontra do outro lado do espelho, eu volto a mim mesmo: dirijo o olhar a mim mesmo e começo a reconstituir-me a mim próprio ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia neste momentum: transforma este lugar, o que ocupo no momento em que me vejo no espelho, num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo o espaço que o circunda, e absolutamente irreal, uma vez que para nos apercebermos desse espaço real, tem de se atravessar esse ponto virtual que está do lado de lá.

Foucault, *De outros espaços*, 1967 ³⁹

Mas se na mitologia grega este jogo de unicidade e dualidade encontra uma dimensão trágica, de que nos serve para exemplo a *República* de Platão (séc. IV, a.c.):

[...] Se quiseres pegar num espelho e apresentá-lo de todos os lados; farás imediatamente o Sol e os astros do céu, a Terra, tu mesmo e os outros seres vivos, e os móveis e as plantas e tudo aquilo de que falávamos há instantes. – Sim, mas serão aparências e não realidades.

Platão, *A República*. Livro VII.⁴⁰

De igual modo outras dimensões associadas à auto-fascinação presente no espelho da antiguidade, traduzem-se no desenvolvimento de um outro lugar e imaginário do espelho, presente em toda a erótica platónica que aqui interessa aprofundar enquanto reflexão sobre os processos de fundação do sujeito e construções de alteridade.

³⁹ FOUCAULT, M., *De outros espaços*, 1967, p.3.

⁴⁰ PLATÃO, *A República*. Livro VII. p.347-48.

A experiência erótica é em larga medida exponenciada pela visão, pela comunicação do olhar, pelo diálogo de corpos que se olham, encontram, tocam e descobrem. De igual forma na erótica platónica, este cruzamento de olhares é exponenciado pela lógica de uma dimensão sobrenatural, uma forma de loucura e delírio divino que se desenrola em torno do espelho como instrumento de operacionalização do desejo. Platão desenvolve o papel de Aristófanes (Banquete) assente na ideia de que o desejo de amor traduz um estado de incompletude, em virtude de termos sido partidos ao meio por intervenção das ordens de Zeus, fazendo surgir *eros* como essa vontade em reatar a unidade perdida, essa procura nostálgica de reencontrar o outro *eu*, a metade perdida. O espelho alcança essa possibilidade de incorporar o nosso exacto duplo, a nossa metade fracturada em busca de um ideal de plenitude e totalidade. O desejo surge-nos na erótica platónica, por via do espelho, por via da visibilidade e reflexividade do corpo. Não nos alongaremos porém na dimensão especulativa que a lógica platónica estabelece para a formulação e validação do conceito de amor, beleza e desejo, e constituição dos géneros e sexualidades. Deixaremos de lado Sócrates e Eros entregues aos seus desejos. Concentraremos a nossa atenção no dispositivo espelho e nas suas implicações metafóricas e simbólicas, para pensar se este corpo próprio reflectido, se encerra num efeito óptico de duplicação do mesmo ou antes se constitui como símbolo e signo de um ente autónomo – o outro. Ao introduzirmos desta forma o espelho no campo da erótica platónica, ainda que de forma muito superficial, entramos necessariamente no mito de Narciso, figura *pop* no universo dos espelhos. Mas interessa-nos perceber que correspondências são possíveis de estabelecer entre o espelho de Narciso e o espelho de Dioniso, que atrás identificamos. O destino trágico de Narciso de nunca poder possuir o objecto do seu desejo, preso na infelicidade de não poder ser diferente de si próprio - « ao mesmo tempo que exclama: *iste ego sum*, exprime este desgosto e este voto: *Ai, que não posso separar-me do meu corpo... Queria que aquele que amo estivesse distante de mim*». ⁴¹ Este paradoxo presente no espelho mitológico de Narciso, da impossibilidade inicial de perceber a imagem própria reflectida como imagem-outro, amando e desejando essa imagem

⁴¹ VERNANT, Jean-Pierre, *Figures, Idoles, Masques*, 1991 p.104, (tradução livre).

de reencontro erotizado com o próprio, transfigura a tragédia da conquista e descoberta do indivíduo em si mesmo, num exercício impossível de desdobramento, alienação e afastamento, aprisionando-nos na constatação, *de mim não posso fugir*. Mas neste exercício de desdobramento está também implicado um movimento de perda, que permite que nos projectemos e tornemos um outro. Esta construção de um outro por dentro, que alcança a transfiguração graças a um espelho que devolve uma figura de libertação de mim próprio, torna possível a conceptualização do outro. É na figura do simétrico, do semelhante, que se corporaliza este outro, radicalmente distante, diferente e ainda assim meu duplo. Mais tarde, o classicismo grego numa lógica alinhada, contudo de ruptura com a lógica platónica, investe no desenvolvimento da reflexão sobre a natureza das imagens, já não como imitações de aparência, mas interpretadas filosoficamente como imagens expressão da essência. Conferindo ao espelho, uma dimensão metafísica, que acentua a potência do espelho na multiplicidade, ao invés de se encerrar apenas na sua duplicidade, transparecendo um processo de dispersão, diversidade de imagens e mutabilidade, unidas pela sua unidade original.

É necessário que o iniciado, ao olhar para o espelho, se veja com a máscara dionisíaca, transformado no deus que o possui, deslocado do sítio onde está num lugar diferente, transmutado num outro que o devolve à unidade. [...] No espelho iniciático, o nosso reflexo perfila-se com uma figura estranha, uma máscara que nos olha, na nossa frente, em vez de nós. Esta máscara diz-nos que não estamos onde estamos, que temos que nos procurar alhures para nos juntarmos a nós.⁴²

Façamos um exercício simples por via de provar as evidências do outro no espelho. Coloquemos um espelho frente a nós, frente ao nosso rosto, ou captando uma parte do nosso corpo. Reflectido na devolução da imagem, observamos e constatamos o óbvio, existe sempre espaço vazio, espaço ocupado de coisas em torno do nosso corpo, o que vemos reflectido, duplicado da nossa imagem é sempre uma outra imagem reenquadrada numa outra perspectiva, numa outra organização de espaço e luz. Um outro mundo de coisas e imagens constrói-se frente aos nossos olhos por via da multiplicação do espelho. Lá ao fundo, que é

⁴² *ibidem*, p.106.

também, um em frente a nós, o nosso corpo desloca-se no espaço num movimento de ida e volta, numa dança de espelhos, o eu é já um outro quando me olho e dou a ver. Esta (auto)experiência de se tornar outro, que é uma promessa de transgressão e liberdade, configura em si o cenário polissêmico de ambiguidades, confrontações e inquietações que agitam o sujeito na sua condição humana e que têm vindo desde sempre a estar presentes no discurso artístico e filosófico (mas também religioso), do visível e do indizível, do real e do ilusório. A iconografia dionisiana funciona aqui como uma espécie de revelação epifânica da conceptualização (contemporânea) de identidade (plural). A multi-textualidade do espelho da mitologia grega, enquanto dispositivo de *devir-outro*, um outro mutável, encontra lado a lado o pensamento feminista e as teorias *queer* na sua aceção da (poli)identidade enquanto mecanismo que se constrói num espaço fluido, fora dos regimes da hegemonia heterocêntrica.

*A visão de Dioniso consiste em fazer rebentar por dentro, em reduzir a migalhas esta visão positiva que pretende que pretende ser a única válida e em que cada ser tem a sua forma precisa, o seu lugar definido, a sua essência particular num mundo fixo, assegurando a cada qual a sua identidade no interior da qual fica encerrado, sempre semelhante a si próprio. Para ver Dioniso é preciso penetrar nu universo diferente, onde reina o Outro, não o Mesmo.*⁴³

Neste sentido, o trabalho da maioria dos artistas a que se procederá mais adiante a uma análise aprofundada, são sintomáticos desta visão do mundo dos outros, por intermédio da exploração do dispositivo espelho, questionando o lugar da identidade, do género e do corpo na contemporaneidade.

A epifania do espelho de Dioniso, representa simultaneamente um ente da alteridade (um outro) que está ao mesmo tempo no palco (no palco dos espelhos), e em toda a parte e em parte alguma. Será interessante pensar sobre esta metáfora deste palco de espelhos, e na ideia subjacente ao ritual do teatro na Grécia antiga, idealizando o teatro (do Grego *theatron*), literalmente “lugar para olhar”, (de *theasthai*, “olhar”, mais *-tron*, sufixo que denota “lugar”), privilegiando a arquitectura do anfiteatro (do Grego *amphiteatron*), como local de

⁴³ *ibidem*, p.179.

espectáculos duplo, com espectadores dispostos de ambos os lados do palco, (de *amphí-*, “dos dois lados”, mais *theatron*). Esta ideia subjacente ao espelho, como espaço onde o corpo pode ver e ser visto é exemplar da sua significância nos dispositivos artísticos da representação do corpo/sujeito e da arte como representação/transmutação da realidade. A própria condição do personagem de Dioniso transporta em si uma dimensão de enorme relevância nesta discussão em torno dos espelhos, da identidade e da alteridade, concretamente na questão da identidade de género, convocando uma dimensão especulativa do lugar do feminino e do masculino. Dioniso é um deus masculino, com aparência de mulher, o seu traje e os seus cabelos associam-se claramente aos de uma mulher, transformando e travestindo a virilidade de Penteu, Dioniso faz aproximar os opostos, o longínquo e o próximo, transfigurando as diferenças, transfigura também a realidade em vez do nos afastar dela. A validação na tragédia dionisíaca nas Bacantes, e a presença vitoriosa de Dioniso, significam que o outro se torna possível, significa que a alteridade se instala no centro do enredo social. Excelente metáfora, para pensar a diversidade humana e a multiculturalidade.

Se em certa medida, é verdade que a história (ocidental) do espelho e da beleza (Umberto Eco, 2009) está ligada socialmente/culturalmente a uma hierarquização do corpo, como símbolo e apanágio de estatuto e regalia social, constituindo-se para lá da sua função, como objecto decorativo, conforme sublinha Baudrillard, a posse e o acto de olhar o corpo próprio ao espelho é factor de distinção entre a burguesia e o proletariado, e entre o espaço urbano e cosmopolita e o espaço rural. O corpo burguês é um corpo que não se define pelo valor do trabalho, é um corpo do ócio, do culto da beleza e a quem se permite o privilégio de olhar e ser olhado, e de se fazer representar.

[...] *The mirror is an opulent object which affords the self indulgent bourgeois individual the opportunity to exercise his privilege – to reproduce his own image and revel his possessions.*

Jean Baudrillard, *The System of Objects*, 1968⁴⁴

⁴⁴ BAUDRILLARD, Jean, *The System of Objects*, 1968, p. 21.

É disso exemplo máximo, a corte de Versalhes, onde o corpo nobre se constrói a partir da visibilidade e onde o espelho é o instrumento que permite a cada indivíduo tomar consciência de si, de forma a poder sofisticar-se, num jogo voyeurístico. Versalhes é o paradigma da construção de indivíduos públicos, criados através da aparência e da aprovação pública, senão vejamos. Em Versalhes tudo brilha e reflecte a opulência do poder e do status de um sujeito face ao outro, os espelhos estão em toda a parte, na decoração do interior do palácio, nas jóias e adornos pessoais, nos inúmeros lagos e fontes dos jardins e simbolicamente na luz que imana do Rei Sol (Luís XIV). Não esqueçamos a base ideológica da Revolução Francesa (ainda que tenha sofrido deturpações que conduziram a nova hierarquização e controle do corpo) no seu desejo de reivindicar o lugar de um sujeito livre, igual e fraterno, cuja luta pela liberdade implicou na sua estratégia política e militar a conquista do corpo burguês, através da anulação (leia-se, decapitação) pública (visível) do elemento que tinha protagonismo máximo ao espelho – o rosto (a cabeça de Marie Antoinette que é o símbolo máximo do espelho social que cria o fosso entre o sujeito burguês (visível) e o sujeito outro (invisível) do proletariado. De facto o espelho na sua dimensão social assume implicações distintas na efectivação do sujeito e do lugar do outro, que importa não ignorar em paralelo ao espelho mitológico que comporta uma ordem de análise distinta, mas ainda assim complementar. A simbologia e a matéria do espelho é subjacente ao olhar do sujeito como ser social.

*People won't stop calling me a mirror.
And if a mirror looks into another mirror, what will it find when it looks?*

Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol - From A to B and Back Again*, 1975⁴⁵

Este mundo de realidades tornadas visíveis pelo espelho, constrói na alteridade e na subjectividade, um mundo de imagens interiores e exteriores, que é também um mundo de imaginários e egos, como revelado na perspectiva psicanalítica e

⁴⁵ WARHOL, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol - From A to B and Back Again*, 1975, p.71.

no desenvolvimento do pensamento lacaniano, que partindo das ideias de Freud, apresenta o imaginário como etapa de desenvolvimento do ego, onde o estágio do espelho funciona na criança, como formador do eu e na sua consciencialização da relação com os outros objectos, um eu distintivo dos outros (objectos). Para Lacan, esta imagem com a qual a criança se identifica é algo fora de si, uma imagem ou um reflexo de si devolvida pelo outro. As imagens e o domínio do imaginário, são veículos de identificações psíquicas, informadas pelo contexto social. Contudo para o autor, a intervenção do social acontece no domínio do simbólico, quando a formação narcisística e fantasmática do ego tem de ser afastada no desenvolvimento da personalidade, para fazer emergir um sujeito socialmente reconhecível e actuante no mundo social. A imaginação e o mundo das imagens (reflexos) é prévia à distinção entre real e fictício, não se constrói em oposição ao real, mas é inerente ao real e ao fictício. O sujeito e as suas narrativas de alteridade constroem-se nesse território. Colocado de outro prisma, os nossos modos de afectar o corpo ao mundo, de envolver o corpo com a realidade a que lhe pertence, capturam e formulam a forma imaginária que esse mesmo mundo e realidade tem para nós. Um mundo imaginário habitado por corpos imaginários. O sujeito da alteridade, um sujeito-corpo é a nossa forma de ser mundo, que nos indica que este mecanismo de imaginar os nossos corpos e os dos outros, é um processo de alteridades, revestindo-se portanto de um investimento individual, emocional e afectivo. Este corpo de afectações que me permite constituir o outro no meu imaginário, é também o elemento que me permite reconhecer enquanto *eu* constituinte (*self*), o *moi*, o ego. As formas imaginárias (uma outra forma de espelho) dos nossos corpos, constituem a nossa percepção de nós mesmos e dos outros, numa leitura psicanalítica descendente da abordagem freudiana – «o ego é, primeiro e antes de tudo, um ego corporal»⁴⁶. Para Freud, esta percepção do eu é sempre e antes de mais, a percepção de uma forma corporal, estruturada pela emoção e pelo desejo, encontramos aqui novamente o desejo de Narciso de ver o outro reflectido nele próprio. O projecto da teoria feminista vai num sentido de dar lugar à

⁴⁶ FREUD, S., *The Ego and the Id*, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 1961, v.XIX, p. 26.

representação deste um outro feminino, em que o processo de reimaginar é uma estratégia de inscrever o corpo e o sujeito feminino num campo historicamente minado pelas subjectividades e imaginários masculinos. O olhar dos outros, o processo pelo qual o eu se diferencia dos outros, constituindo o próprio eu como distinto dos objectos que nos envolvem, ao implicar a formulação de um nós, implica também, sob a perspectiva fenomenológica e psicanalítica, a formulação de um eu que é também uma imagem, uma visão que precisa ser negociada para nos reconhecermos como um objecto entre objectos e um sujeito entre outros sujeitos. É nesta lógica próxima ao pensamento de Sartre e Beauvoir, de oposição e conflito com os outros (diferentes de nós), que existimos enquanto sujeitos. É através deste olhar do outro que nos constituímos enquanto objectos visíveis e enquanto sujeitos. «Vejo-me porque alguém me vê»⁴⁷ (Sartre, 1969) Esta tomada de consciência do eu como objecto no campo de visão do outro, é um processo de consciencialização do eu e do outro, simultaneamente sujeitos e objectos, com diferentes pontos de vista sobre o mundo, perante o qual ou legitimamos o outro (auto-legitimando-nos a nós mesmos) ou assimilamos (colonizamos) o outro. Nesta escolha, reside o paradigma da condição humana e da subjectividade vista como intersubjectividade, na negociação das visões reflectidas (espelhadas) de volta nós pelos outros sem aniquilar ou dissolver as nossas imagens (sem partir os nossos espelhos) conservando o nosso lugar como sujeitos. Respeitando e dialogando ou colonizando e domesticando o lugar do outro (diferente). É neste espaço de reciprocidade que acontece a liberdade (aqui vista num sentido social e político) do espelho. Mas o que acontece quando o objecto outro é obrigado a permanecer no lugar de outro? Beauvoir, dá um exemplo e afirma que a mulher vive num «mundo em que os homens a obrigam a assumir o status do *outro*. Eles propõem estabilizá-la como objecto, condenando-a à imanência, já que a sua transcendência deve ser sombreada e para sempre transcendida por outro ego...que é essencial e soberano»⁴⁸. Esta condição, que não é apenas feminina⁴⁹, de ser olhado enquanto lugar fixo do

⁴⁷ SARTRE, J.-P., *Being and Nothingness*, 1969, p. 260.

⁴⁸ BEAUVOIR, S., *Second Sex*, 1949, p.172.

⁴⁹ Será preciso referir, que a estrutura de tornar outro, apresentada por Beauvoir em *O Segundo Sexo*, é desenvolvida e vista como uma característica geral dos grupos sociais, não aplicável apenas às mulheres, sob influência do contacto da autora com os pontos de vista da comunidade

outro, torna-se segundo a leitura feminista a situação geral das mulheres na sociedade, perante a qual é necessário operacionalizar uma resistência e uma transformação, transcendendo e transgredindo a sua posição como outro e reclamando uma subjectividade plena. Esta reivindicação, que é um legado do projecto feminista, é na sua génese comum ao movimento *queer* e aos movimentos sociais de defesa das minorias. Implicitamente, é possível depreender, que o reconhecimento necessário para que estas subjectividades sejam sobretudo intersubjectividades, depende de uma mediação das relações de poder na sociedade em geral. Eis-nos chegados novamente ao raciocínio de Foucault que alicerça o início deste capítulo. Esta forma de objectividade forçada, como território para um imaginário do corpo feminino enquanto lugar do outro (que de alguma forma, atravessa esta reflexão e as obras artísticas convocadas para este debate) é aprofundada por Lucy Irigaray, concretamente pelo seu interesse na análise do conceito “mulher” como manifesto, num contexto filosófico e num contexto cultural mais amplo. Nos termos de Irigaray, a mulher é «o outro do igual»⁵⁰ em oposição à leitura do simbólico lacaniano, em que a mulher é simplesmente o que é não-homem. A autora, insiste na necessidade de desenvolver imaginários diferentes do corpo feminino, que permitirão através de um trabalho criativo gerar transformações dos campos referenciais da identidade e da subjectividade, produzindo novas imagens (novos espelhos), que podem ocupar lugar no imaginário e nas realidades das vidas das pessoas. Para Irigaray, esta construção de novas imagens e novos imaginários, ocorre através da confrontação com imagens alternativas. Neste sentido, o conjunto das propostas artísticas alinhadas nesta reflexão parecem reunir as condições plenas para operacionalizar esta transformação, que é também um processo político-social. Consequentemente, esta negociação entre sujeitos/objectos, que reclama uma dimensão intersubjectiva na construção da subjectividade, requer que, para uma efectiva reciprocidade, aconteçam

afro-americana, durante a sua estada nos Estados Unidos da América. Esta estrutura de fixar e controlar o lugar do outro, é a base da estrutura do colonialismo, onde o outro real para o homem branco é o homem negro, sendo que este homem negro não é apenas negro, ele constitui-se enquanto negro em relação (oposição) com o branco.

⁵⁰ IRIGARAY, L., *Equality and Difference*, 1991.

mudanças nas estruturas sociais. Daí que seja de extrema coerência, afirmar que o território artístico que coloca em debate estas novas subjectividades, inscreve-se na ordem do ético, do político e do social e não apenas no campo da estética. A subjectividade, vista aqui como interdependente da intersubjectividade, assume que os nossos eus estão ontologicamente dependentes de outros eus, com os quais nos relacionamos. Estas relações e identificações com os outros, este cruzamento e troca de olhares com os outros, que é também a nossa *gestalt* corporal, acontece na linguagem e na representação, e no reconhecimento do lugar de diferença radical, que torna possível a nossa constituição como sujeitos. O desejo de ser reconhecido pelos outros enquanto outro, é inseparável da condição humana, não se trata em absoluto em restringir esta satisfação a uma lógica de reforço de auto-estima ou amor-próprio, mas antes e somente, através deste reconhecimento dos outros, acedemos ao lugar de sujeitos, ao acto de nos constituirmos como pessoas e personas (palavra que na sua origem significa máscara). É precisamente através destas máscaras (e recordemos aqui mais uma vez as máscaras/espelhos dionisíacos) que enquanto indivíduos construímos identidades sociais. A reivindicação e a conquista pelo reconhecimento, é portanto uma conquista, uma luta por uma máscara (de ordem livre). O espaço do teatro (aqui entendido numa lógica *latius sensus* como espaço da criação artística), que é o lugar do jogo das máscaras, é por esta lógica de pensamento, um lugar de experimentações éticas, de experimentar o outro através da mediação e do diálogo, ora silencioso ora ruidoso, do actor (corpo) e da sua máscara (personagem). «A subjectividade é o nome que os modernos deram ao interior, no momento em que a equivalência com o exterior se desfigurou».⁵¹ (Molder, 2011), mas a subjectividade presente na condição narcísica da contemporaneidade é também assegurar que na evidência da presença se constrói a evocação do outro, reflectido num frente-a-frente, num lado a lado. Se por um lado, o movimento democrático procura (ainda que utopicamente), dissolver o lugar tradicional do outro, simultaneamente procurando valorizar a marca individual da identidade agenciada pelo capital da diferença, por outro lado, o processo de personalização narcísica própria desta *era do vazio*

⁵¹ MOLDER, M. F., *O Químico e o Alquimista – Benjamin, Leitor de Baudelaire*, 2011, p.220.

(Lipovetsky, 1983), parece trazer ao território do eu, um esvaziamento do seu conteúdo referencial, transformando pela celebração da igualdade, o valor da alteridade, num espaço que tem tanto de anacrónico como de diacrónico e complementar. A subjectividade do mundo contemporâneo de espelhos pode devolver-nos uma promessa de pluralidade, de diálogos e olhares entre diferentes, onde o eu pode assumir-se simultaneamente com o sujeito activo e objecto elaborado, e onde qualquer máscara à luz do espaço virtual e tecnológico pode transitar e transmutar-se entre géneros e identidades, num interface com o mundo - um corpo, um animal, uma coisa, um objecto, que percepção um mundo de sensações (virtuais). O corpo surge-nos aqui como uma construção, uma projecção. O mundo dos espelhos, que é também o mundo imaginado, é o modo da subjectividade se corporalizar, sendo um corpo de alteridades – o «je est un autre», de Rimbaud (1871), que é também o momento do eu coexistir na dependência do outro - «l'enfer c'est les autres» de Sartre (1943). Um eu que sobrevive na co-dependência com o(s) outro(s). Seja no sujeito das pulsões de Freud ou no corpo político do eu/mesmo de Nietzsche, o espelho revela em nós um corpo estrangeiro em nós mesmos, um mundo imaginário que se constitui realidade colectiva. Imaginar o mundo, espelhando o meu mundo, é em si uma forma de existência – um ser no mundo. Seja no espelho dionisiaco, na metáfora de Ovídio (Metamorfoses, ano 8, séc. I a.c.) de um Narciso que depende de uma relação entre a identidade e a diferença, entre a ausência e presença, no Narciso pintado por Caravaggio (1597-99), no Retrato de Dorian Gray (Oscar Wilde, 1890), no *Orphée* de Jean Cocteau (1950) ou no espelho-portal de entrada no mundo maravilhoso de *Alice* de Lewis Carrol (1864), o espelho assume a possibilidade e o desejo (moderno) de ser outro, de entrar e corporalizar outros mundos, onde o Narciso mediado da contemporaneidade, experiencia em si um corpo aberto à experimentação de realidades e reflexos ilimitados. Patente de igual forma, na idealização de mundos paralelos que através do efeito de duplicação do *eu* fazem colidir na multiplicação do sujeito, um processo de alteridade e clonagem, colocando em diálogo, a liberdade e o abismo de corpo(s) pós-humano(s), tornados imagem e forma nas instalações-performances de Vanessa Beecroft com os seus exércitos de mulheres-modelos clonadas e ainda assim humanas, ou nos corpos-gêmeos das esculturas dos irmãos Chapman, ou

no enigmático e maravilhoso filme “Holy Motors” (Leos Carax, 2012) que faz duplicar um rol de personagens que são um misto de clones, de um deus de mil caras, de amantes e de agentes secretos, frágeis e humanos e cuja personagem interpretada por Kyle Minogue, nos faz viajar e questionando-nos sobre aquilo que somos na memória do que fomos, através da nostálgica melodia de “Who were we?”, para citar aqui apenas alguns exemplos mais sintomáticos da presença destes espelhos contemporâneos na criação artística. O mundo dos outros, a subjectividade dos outros, está ligada constitutivamente à própria subjectividade de nós mesmos. Uma subjectividade que se faz alteridade, multiplicidade e diversidade e que guarda em si uma promessa de liberdade que «só existe numa certeza definitiva sobre a natureza humana, ela muda» (Wilde).⁵²

Eu espelho, logo existes.

⁵² WILDE, O., *Aforismos*, 2000, p.30.

Capítulo III. *Body Talk*: O Corpo em Debate

Eu sou um objecto de mim mesmo e das minhas representações. Que algo fora de mim exista é um produto de mim mesmo.

Kant, *Opus postmum*

[...] *O meu corpo está aí, não só como o ponto de vista que eu sou, mas como um ponto de vista sobre o qual são actualmente tomados pontos de vista que jamais poderei tomar; escapa-me em todos os sentidos.*

Sartre, *Être et néant*, 1943⁵³

Um corpo é um corpo, já antes de ser corpo. O meu corpo termina onde começa o teu corpo. O corpo, dá corpo ao corpo. E antes de tudo, havia o corpo, chegados aqui há uma promessa de corpo. Manifesto do corpo ou história do corpo?

Pensar o corpo, implica necessariamente pensar a sua dualidade imanente – vida e morte, implícitas na sua existência corpórea. Seja do ponto de vista do corpo hedonista da mitologia grega ou do binómio cartesiano, seja do ponto do corpo fenomenológico, seja na metafísica kantiana ou nietzschiana, seja ainda sob o ponto de vista da *gestalt* ou das pulsões freudianas, ou do *corpo discursivo* e das *tecnologias do self* de Foucault, a corporalidade é o *logos* e o *topos* da sua própria existência, feita corpo. Vida e morte estão colados à pele do corpo e do sujeito. Eu existo no corpo, e o corpo vive em mim. Do meu corpo não posso fugir. Para lá do meu corpo, existem outros corpos, outros mundos. O meu corpo é a minha morte. A morte é o fim do meu corpo-matéria. A morte é a evidência da objectualidade do corpo, tornado carne, coisa sensível, que experimenta, sente e traduz o mundo das coisas. Corpo que é que lei, linguagem, troca, contracto. Corpo que é possibilidade. Corpo que é vontade. Corpo que é verdade. Corpo é espelho. Corpo é urgência de movimento. Corpo é acção

⁵³ SARTRE, Jean-Paul, *Être et néant*, 1943, p.419

(do/no mundo). O corpo é superfície e profundidade, é matéria e massa que ocupa espaço, que cria lugar, que constrói imagem, passível de ver e ser visto. Corpo é território, é geografia.

O espaço do corpo envolve o corpo próprio com uma topologia irregular, com fracturas, buracos, reentrâncias ou, pelo contrário, protuberâncias, cabos, apêndices; com texturas variáveis, mais ou menos poroso, mais ou menos invulnerável, mais ou menos plástico. Resulta da metamorfose do espaço interior: este, longe de se contentar em não se apresentar (por ser conteúdo de um continente), longe mesmo de não se exteriorizar senão filtrado (pêlos orifícios de comunicação: olhos, boca, ouvidos, nariz, vagina, ânus), prolonga-se por uma estranha reversão, no espaço exterior.

José Gil, *Metamorfoses do corpo*, 1997 ⁵⁴

Corpo é recipiente e invólucro da carne – aquilo que está vedado ao olhar, lá no interior filtrado pela geografia irregular do corpo e a fronteira da pele – aquilo que o olhar encontra e o toque percorre, aquilo que escreve imagem do corpo no espaço, aquilo que narra o movimento do corpo no espaço e no tempo, a pele é uma espécie de matéria documental da visibilidade e da presença viva do corpo.

[...] A pele é transformada assim num órgão que interpreta, no sistema principal do pensamento, um cérebro sentimental – a pele.

Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação*, 2013 ⁵⁵

Um corpo é superfície (inscrita e registada) e profundidade, que é também obscuridade (escondida e expelida). O corpo é o ponto de partida e o ponto de chegada da nossa viagem (à volta) do mundo. O corpo é univocamente a nossa matéria-prima primordial, e simultaneamente matéria relacional constituinte da nossa condição humana e social. Ninguém existe sozinho. Um corpo é um corpo, porque existem outros corpos, reiterando a condição universalizante da humanidade. A condição ontológica de um corpo é a sua corporalidade.

Sou corpo, porque estás aí - aqui.

⁵⁴ GIL, José, *Metamorfoses do corpo*, 1997, p. 8

⁵⁵ TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação*, 2013, p. 144.

Onde estamos nós? Que corpo somos nós? Esta é a questão que está ancorada a esta reflexão e que simultaneamente, paira no pano de fundo e no pano de boca desta dissertação. Que corpo está em palco, nos bastidores e na plateia da nossa realidade, ficcionada todos os dias? Este que corpo somos nós é também um que corpo fomos nós, um exercício errante de mapeamento do lugar-tempo que corporaliza a nossa coexistência. Um corpo de rupturas? Um corpo de continuidade? Ou um corpo de aberturas, possibilidades e afecções? Um corpo-agir? Um devir-corpo?

Há uma profusão do uso metafórico do corpo, tudo é corpo e um corpo forma tudo e está em todo o lado. Um corpo é metáfora, é signo, é significante, é símbolo, é código, é linguagem – em que estão subjacentes duas questões permanentes de natureza e propriedade – o que é um corpo? / De quem é este corpo?

[...] O corpo é material. Está à parte. Distinto dos outros corpos. Um corpo principia e acaba contra outro corpo. Mesmo o vazio é uma espécie muito subtil de corpo.

Um corpo não está vazio. Está cheio de outros corpos, pedaços, órgãos, peças, tecidos, rótulas, anéis, tubos, alavancas e foles. Também está cheio dele próprio: é tudo o que ele é. [...] A alma é a forma de um corpo organizado, diz Aristóteles. Mas o corpo é precisamente aquilo que desenha essa forma. É a forma da forma, a forma da alma.

[...] A alma estende-se a todo o comprimento do corpo, diz Descartes; encontra-se na sua totalidade ao longo dele, na forma dele, insinuada nele, introduzida, infiltrada, impregnante, tentacular, insufladora, modeladora, omnipresente.

Jean-Luc Nancy, *Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo*, 2004⁵⁶

Voltemos a encontrar o corpo *animado* de Aristóteles e dos seus tratados biológicos, em que a alma em conjunto com corpo, lhe devolve a sua unidade, hierarquizando a sua organização e classificação em relação aos outros corpos, não humanos e não divinos. O que foi herdado desta hierarquia do corpo cosmológico, biológico e axiológico de Aristóteles? O que nos ficou desta ideia de corpo cuja axiologia e simetria parece assentar segundo a hipótese aristotélica, num corpo alinhado com o mundo, na sua mais perfeita relação com

⁵⁶ NANCY, Jean-Luc, *Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo*, in Revista de Comunicação e Linguagens. *Corpo, Técnica, Subjectividades*, trad. António Fernando Cascais, 2004, p. 16-18.

a natureza. Um corpo racional e de simetrias universais, que apresenta três direcções com sentidos opostos - cima/baixo, frente/trás, lado esquerdo/lado direito. Nesta organização espacial do corpo aristotélico, o *cima* do homem dirige-se e alinha-se com o alto do universo em oposição aos animais cuja diferença de esquema corporal se define por esta impossibilidade da verticalidade e da locomoção assente em dois pés, e em oposição aos organismos vegetais, cujas raízes permitem um verticalidade invertida e sustentada pela ligação ao baixo/fundo do solo. Este homem cosmológico que se diviniza num corpo modelo de perfeição, instaura uma idealização de corpo central no pensamento ocidental, de um corpo em que Deus é o mundo, e o Homem a sua imagem perfeita. Mas como se refuta este corpo na lógica corporal cartesiana? O ponto central do argumento cartesiano no seu *Tratado do Homem* (Descartes, *Traité de l'homme*, 1630) consiste em refutar a noção escolástica de um corpo natural e cosmológico, introduzindo a hipótese de um corpo-máquina que vem abalar a tradição aristotélica, colocando lado a lado a noção de corpo natural e corpo artificial, onde os corpos inanimados no campo da física, não se opõem aos corpos vivos da fisiologia, antes se constituem de igual modo enquanto matéria. A lógica descartiana, vem introduzir a conceptualização de uma dimensão mecânica do corpo habitada por uma alma (racional), em que a máquina não é mais do que um duplo do corpo.

Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une statue ou machine de terre, que Dieu forme tout exprès, pour la rendre la plus semblable à nous qu'il est possible: en sorte que, non seulement il lui donne au-dehors la couleur et la figure de tous nos membres, mais aussi qu'il met au-dedans toutes les pièces qui sont requises pour faire qu'elle marche, qu'elle mange, qu'elle respire, et enfin qu'elle imite toutes celles de nos fonctions qui peuvent être imaginées procéder de la matière, et ne dépendre que de la disposition des organes. [...] Et enfin quand l'âme raisonnable sera en cette machine, elle y aura son siège principal dans le cerveau, et sera là comme le fontenier, qui doit être dans les regards où se vont rendre tous les tuyaux de ces machines, quand il veut exciter, ou empêcher, ou changer en quelque façon leurs mouvements.

Descartes, *Traité de l'homme*, Oeuvres philosophiques, T. I, 1988, p.379-391⁵⁷

O corpo-máquina do racionalismo e do cepticismo cartesiano, alimentado pela sua dicotomia corpo/espírito, sujeito às leis deterministas da natureza, instaura a ideia de um corpo, que sendo dual, é também, pela sua lógica mecânica, um corpo que se repete, e que não se subjectiva. O maquinismo corporal e a dualidade que imana do corpo cartesiano, não deixa lugar para o domínio do sensível e da experiência, relegando-os para o lugar do intocável e do divino. Para lá do mecanicismo cartesiano, do pragmatismo da carne e do organismo

⁵⁷ DESCARTES, René, *Traité de l'homme*, Oeuvres philosophiques, T. I, 1988, p.379-391.

biológico, um corpo é também abstracção, simbolismo, subjectivação, mística – a alma, a *psyché*, o espírito, o ser, a imanência. O corpo não é de facto, uma *assemblage* mecânica de diferentes partes estranhas umas às outras, nem um lugar indecifrável cuja vontade e acção depende de uma entidade mística e divina. Esta é sem dúvida uma das grandes mudanças na forma como o pensamento sobre o corpo se transformou no final do século IX, preconizado pelo discurso de Nietzsche, constituindo o corpo como aliado principal do próprio corpo, o corpo como protagonista da sua própria corporalidade e da sua complexidade.

O corpo é um pensamento bem mais surpreendente do que outrora fora a *alma*

Nietzsche, *Fragments Posthumes*, 1885, 36, XI, p. 297⁵⁸

Um corpo que é território de unidade e singularidade, mas igualmente território de pluralidade e colectividade. Uma pluralidade, ela mesma plural, uma multiplicidade de vontades, consciências e espíritos.

Ce qui est plus suprenant, c'est bien plutôt le corps: on ne se laisse pas de s'éveiller à l'idée que le corps humain est devenue possible; que cette collectivité inouïe d'êtres vivants, tous dépendants et subordonnés, mais en un autre sens dominants et doués d'activité volontaire, puisse vivre et croître à la façon d'un tout, et subsister quelque temps - : et, de tout évidence, cela n'est point dû à la conscience. Dans ce miracle des miracles, la conscience n'est qu'un instrument, rien de plus, - dans le même sens où l'estomac est un instrument. La splendide cohésion des vivants les plus multiples, la façon dont les activités supérieures et inférieures s'ajustent et s'intègrent les unes aux autres, cette obéissance multiforme, non pas aveugle, bien moins encore mécanique, mais critique, prudente, soigneuse, voire rebelle – tout ce phénomène du corps est, au point de vue intellectuel, aussi supérieur à notre conscience, à notre esprit, à nos façons conscientes de penser, de sentir et de vouloir, que l'algèbre est supérieure à la table de multiplication.[...] Guidés pas le fil conducteur du corps, comme je l'ai dit, nous apprenons que notre vie n'est possible que grâce au jeu combiné de nombreuses intelligences de valeur très inégale, donc grâce à un perpétuel échange d'obéissance et de commandement sous formes innombrables – ou, en termes de morale, grâce à l'exercice ininterrompu de nombreuses vertus.

Nietzsche, *Fragments Posthumes*, Automme 1884-1885, T. IX, 37, 1982, p.310-312⁵⁹

⁵⁸ NIETZSCHE, *Fragments Posthumes*, Oeuvres Philosophiques Complètes 1884-85, trad. M. Haar et M.B. de Launay, 1882-85, 36, XI, 1982p. 297.

⁵⁹ Ibidem, p.310-312.

Um corpo congrega em si estados e acções de concretitude científica – andar, dormir, falar, comer, morrer, tocar; e experiencia estados de dimensão emocional complexos – tristeza, paixão, alegria, medo, amor, dor, raiva, desespero, melancolia. Um corpo é uma entidade flutuante onde se negociam constantemente estas dimensões, na emergência e na imprevisibilidade do presente, de um corpo que está aqui e agora. Um corpo que é natureza, cultura e afectos, um corpo que tem acções, lógicas, mecanismos, estruturas, códigos, estatutos, linguagens, percepções, acções, intenções, intuições, fulgurações, pressentimentos, sentidos, emoções – o corpo, que é coisa sensível, coisa perceptível e coisa perecível. Um corpo que contem em si várias heranças – a herança genética de outros corpos, a herança histórica e cultural de outros corpos e a herança afectiva dos outros corpos (os vivos e os mortos). O corpo é uma amálgama de idiosincrasias. *A lei do corpo é universal? Ou será o corpo um eterno fora da lei?* O corpo é o princípio, meio e o fim da corporalidade e da sociabilidade. Se é verdade do ponto de vista social e histórico que o corpo é território de afirmação e dominação do poder e da ordem e da propriedade (corpo colonizado/corpo disciplinado), o corpo é também cenário de revoluções, reivindicações e de afirmação de liberdades (corpo próprio).

Este mapeamento errante de uma certa genealogia do corpo, não pretende ser uma história (incompleta) do corpo, antes procura diagnosticar os sintomas deste corpo de ambiguidades, um corpo em construção, um corpo em progresso, um corpo em luta – um corpo de construções, um corpo de progressos, um corpo de lutas e conquistas de liberdades e garantias. Um corpo aberto à dissecação de problemas modernos e clássicos. Um corpo, cujo corpo de pensamento é veloz e está aqui e em lugar algum, um corpo de heterotopias (Foucault). Um corpo que é revolução e tradição da revolução, um corpo de utopias. Um corpo revolucionário e reaccionário. Um corpo novo e um corpo obsoleto. Um corpo da autonomia da razão e da rebeldia da emoção. O corpo é hoje o produto de eleição e celebração do capitalismo e é simultaneamente, comido, despido, esventrado e violado por esse mesmo aparelho ideológico, o do neocapitalismo

liberal. O corpo é um campo de batalha e um museu, um palco iluminado e uma plateia, um supermercado de grande superfície e um armazém de ferro velho, uma sala de operações e um *reality-show*. O corpo é política, o corpo é imagem. *Um império do corpo ou o exílio do corpo?*

O que é ser um corpo? Que regimes são estes da propriedade e controle do corpo? Ou da precaridade do corpo? O que é hoje a nossa corporeidade? Precaridade corporal ou corporalidade mediática? Um corpo que escolhe ver e ser visto, e um corpo que se rende ao abismo do seu desejo de visibilidade e que simultaneamente nos define enquanto corpos iguais e distintos de outros corpos.

[...] *Este elemento de escolha deliberada do que mostrar e do que esconder parece especificamente humano. Até certo ponto podemos escolher como aparecemos aos outros, e este aparecer não é de modo nenhum a manifestação exterior de uma disposição interior; se o fosse, provavelmente falaríamos e agiríamos todos da mesma maneira.*

Hannah Arendt, *A Vida do Espírito, Volume I – Pensar*, 2011, p.44⁶⁰

O corpo presente de forma persistente na cultura ocidental, chama a si a sua finitude radical, a sua singularidade, numa espécie de fatalidade ontológica – estamos presentes pela nossa iminente ausência, num movimento que alterna entre um *em cena/fora de cena*.

De facto a longevidade da ideia de corpo e da imagem de corpo persiste, desde as primeiras representações da pintura rupestre do Paleolítico até aos dias de hoje de forma universal, conforme Nietzsche assinala nos seus aforismos, em *A Vontade de Potência*:

O corpo é um pensamento mais surpreendente do que a lama de antigamente. [...] Não deixamos de nos maravilhar com a ideia de que o corpo humano se tornou possível.

Nietzsche, *La volonté de puissance*, 1963, p. 45⁶¹

⁶⁰ ARENDT, Hannah, *A Vida do Espírito, Volume I – Pensar*, trad. João C.S. Duarte, , 2011, p.44.

⁶¹ NIETZSCHE, *La volonté de puissance – Fragments Posthumes*, Livro II, aforisma 173, cit. por G. Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, 1963, p. 45

Interessa pensar, em que medida esta imagem persistente de corpo acompanha a nossa condição ocidental, e que rupturas e metamorfoses constituem a matéria da chamada crise do corpo. Que sintomas podem ser diagnosticados para esta crise do corpo? Não nos concentraremos na série de sintomas associados à era das ligações e ao espaço das hiper-realidades e do protagonismo do aparato tecnológico, em que é certa e indiscutível a relevância do corpo do *cyborg* (*cyberbody*), do corpo protésico e do aparelhamento tecnocientífico (realidade virtual, próteses, engenharia genética, clonagem, biologia molecular, novas técnicas cirúrgicas, etc.), mas antes procuraremos focar a nossa atenção novamente no dispositivo espelho, para em conjunto com uma reflexão sobre a crise do sujeito, especular e argumentar sobre os ditos sintomas deste corpo em crise – um corpo glorificado e crucificado, cujo pecado reside em ser carne (*physis*) e desejo de carne tornada pele.

Vivemos os tempos de uma cultura do corpo, ou de uma cultura para o corpo, ou de um corpo de cultura? Observemos então, panoramicamente, o percurso das imagens construídas para uma ideia de corpo no Ocidente, e que em última análise, permitiram estilhaçar e espartilhar as partes e o todo de uma imagem (desejada e idílica) de corpo total e reconhecível no espelho, dando origem a um corpo, a que a crise, fragmentou e voltou a unir de forma múltipla, para nos dar a ver, não um corpo perfeito, mas ideias e promessas de corpos, multiplicados.

Parece inútil justificar uma reflexão sobre a evidência do corpo. A vida impõe-nos diariamente uma reflexão empírica e pragmática sobre este corpo que habitamos e que habita em nós. Este corpo (próprio) que nos transporte daqui para lá, e de lá para parte incerta, é nosso por derradeira propriedade. Uma espécie de ego-materialista – o meu corpo sobrevive pela minha existência, este corpo que possui a minha existência. Será esta narrativa de propriedade, manifestamente a pele de um corpo moderno?

Será assim evidente que ao tocarmos este corpo, ao vestirmos este corpo, ao ocuparmos este corpo, estamos já a reflectir sobre a sua condição corpórea?

A experiência de ter um corpo, é em si uma experiência unívoca e ambivalente. Vivo no meu corpo para sobreviver e encontrar outros corpos, num mundo de corpos e coisas, de coisas corporalizadas e de corpos coisificados. Mas corpo, é também dimensão estética, através dos mecanismos de afecção e afectação da realidade, é domínio do material e do imaterial. Corpo é uma invenção, é uma abstração na medida em que pode tomar muitas formas – a figuração, a deformação, a incorporação, a desfiguração e refiguração. Corpo é animação (*anima*), é acção.

O corpo próprio revela-se como sendo o mediador entre a intimidade do eu e a exterioridade do mundo.

Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, 1990, p. 372⁶²

Um corpo com história(s)

Toda a aproximação a uma pretensa história ou ensaio sobre o percurso histórico do corpo, implica na sua origem uma abordagem ética e metafísica, da mesma forma que qualquer abordagem filosófica da condição humana não pode fugir de uma especulação do lugar do corpo (no mundo), e por conseguinte um posicionamento político, que é também um posicionamento pessoal. A própria dimensão histórica das sociedades, é em última análise uma história de um corpo – social, político, económico, teológico, filosófico, estético. Um corpo é um paradoxo, o corpo é o paradoxo da modernidade - um corpo de fragilidades, dualidades, transformações, resistências, fragmentações, lutas, revoluções, conquistas e utopias. Se é verdade que o corpo invade as nossas imagens e nossos discursos contemporâneos de forma quase obsessiva, como território de investimento estético e económico e mercantilista, por outro lado também é verdade que esta euforia do corpo resulta igualmente no seu esvaziamento, na sua expropriação, dando origem a um «corpo obsoleto» (Stelarc), um corpo sem

⁶² RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, 1990, p. 372.

corpo, um corpo «sem órgãos» (Deleuze), um «luto do corpo» (Lyotard, 1993), que «revelou rapidamente ser tão disfórico quanto eufórico, nomeadamente através de um conjunto de sintomas inquietantes: deformações, contaminações, amputações, próteses, transmutações, e ainda, imaterializações, animações, e fantasmizações. [...] Na verdade, nem euforia nem disforia, mas sim uma espécie de histeria (se a histeria é essa estranha condição que necessariamente e desvairadamente se espectaculariza no corpo)».⁶³ (Maria Teresa Cruz, 2000). Este corpo espectacular, histórico e fantasmático, parece anunciar a bipolaridade entre um luto moderno e uma ressurreição de um corpo que vive ainda agarrado à sua alma e à sua carne, mesmo depois da destruição da máquina descartiana e cujo *ser* ganha um novo protagonismo com a anunciada morte de Deus (Nietzsche).

[...] Através dos teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, existe um poderoso mestre, desconhecido sábio que se chama SER. Ele vive no nosso corpo. Ele é o teu corpo.

Nietzsche, *Assim falou Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*, 1883

Um corpo cuja marca histórica se inscreve ainda na sua pele, condicionando a nossa experiência corporal, anunciando no entanto o fim de uma certa imagem de corpo, corporalizado na chamada crise do corpo. O corpo é o lugar onde tudo começa, onde tudo se controla e onde tudo se perde e divide, para transformar e transcender.

Não, o corpo humano é imperecível e imortal e mutável, mutável fisicamente e materialmente, anatomicamente e manifestamente, mutável visivelmente e aqui mesmo bastando que queiram dar-se a pena material de o fazer mudar.

Artaud, *Teatro da Crueldade*, 1935⁶⁴

O corpo como corpo, nunca deixou de se fazer corpo na civilização ocidental

⁶³ CRUZ, Maria Teresa, *A Histeria do Corpo*, in *Tendências da Cultura Contemporânea*, Revista de Comunicação e Linguagens 28, 2000, p. 363).

⁶⁴ ARTAUD, Antoine, *Teatro da Crueldade*, p. 3.

(apesar da sua invisibilidade na esfera do privado), mas será importante destacar que a sua presença e a sua conceptualização esteve sempre associada a uma ideia e uma imagem de corpo idealmente construído. Seja na presença do corpo-perfeito no mundo grego e da imagética do corpo platónico e na sua reapropriação nas culturas que se lhe seguiram, seja no corpo da teologia cristã, construído e disciplinado à semelhança do seu criador. O corpo que atravessa a nossa história é um corpo de raiz mitológica e teológica, que já no contexto da civilização grega, se sedimenta enquanto corpo de dualidades e exclusões, com a distinção do corpo perfeito que excluía as mulheres e corpo do binómio senhor-escravo, e posteriormente no mundo judaico-cristão, com o binómio corpo puro/corpo impuro, em que o corpo da mulher também se edifica apenas em mediação com o corpo do homem numa lógica inferior (o corpo feminino, como não-masculino). Estes dois traços na história do corpo ocidental, são marcas que não se descolaram do nosso corpo moderno (mantendo uma presença fantasmática de exclusões), a par da secularização da separação corpo-alma que a experiência moderna arrastou consigo. O corpo da modernidade é uma colecção dos fantasmas destes corpos – a virtude e o culto da beleza na Grécia antiga, o castigo, a castidade e a vergonha judaico-cristã na Idade Média, o excesso e o artifício estético da aristocracia no Renascimento e no Barroco, o corpo racional, individual e colectivo do Iluminismo e da Revolução Francesa e corpo da (des)construção dicotómica do liberalismo/capitalismo a par do corpo do socialismo humanista da democracia. Se por um lado é possível constatar que este corpo na cultura ocidental ficou durante muito tempo ocultado, escondido e marcado sob o manto do puritanismo e da culpa judaico-cristã, é igualmente possível afirmar que esta sua ocultação na esfera do privado, inflamou a sua dimensão carnal e imagética. Já na segunda metade do século XIX, as transformações sociais trazidas pela revolução industrial e a criação das grandes metrópoles, das viagens e dos êxodos migratórios, arrastam consigo novas dimensões para a forma como o corpo é vivido e conceptualizado no pensamento ocidental. O advento da revolução industrial, traz consigo alterações profundas na forma como o corpo se faz representar e constituir enquanto elemento social, político e económico, seja pelas transformações das condições de vida, seja pela concentração das pessoas na urbe e pelo êxodo do

espaço rural em busca de trabalho nas fábricas e no desejo de melhores condições de vida fora dos monopólios feudais. Trazendo por outro lado, o reverso da industrialização com a pobreza nas grandes cidades, as novas epidemias e doenças urbanas, e um novo controle e poder sobre o corpo do proletariado – as novas formas de escravatura do corpo capitalista, mas também os aspectos positivos da valorização do sentido de comunidade e do papel do individual no social e da reivindicação e salvaguarda dos valores da igualdade e da liberdade (do corpo) e cujo legado da Revolução Francesa é inegavelmente um património comum das nossas democracias sociais modernas e do direito constitucional – a *Liberté, Egalité, Fraternité* defende uma certa ideia de corpo, que alicerça a matriz europeia (por repetidas vezes esquecida ou ocultada, na nossa história e actualidade).

É importante aqui resgatar a leitura marxista, de um corpo que na sociedade capitalista se faz depender da reprodução contínua de outros corpos, um corpo que é o meio e o objecto do trabalho humano com vista à obtenção de lucro, perpetuando uma hierarquia social dos corpos. Marx, introduz uma reversão da lógica de funcionamento clássico do burguesismo, que mantinha o corpo dependente de um regime de visibilidades e invisibilidades, cuja visão crítica da economia política revela as ligações de controle sobre a autonomia do sujeito. Esta visão do corpo-marioneta, manipulado e controlado pelo sistema, preconizada pela visão crítica de Marx, será essencial para o debate que aqui trazemos sobre as condições que levam à problemática e à crise do corpo na pós-modernidade e à luta entre um corpo da diversidade face a um corpo mononormativo que hoje se agencia no programa neoliberal. Retomar a visão da crítica marxista em relação ao corpo nas sociedades capitalistas afigura-se nos dias de hoje, como particularmente válido no contexto do nosso corpo (democrático mas capitalizado) que dispõe de condições para agir sobre o mundo, internamente e externamente, localmente e globalmente, para transformá-lo, mais que não seja pela via da estética (que também é ética) e da criação artística, advogando que arte é vida, vida é arte, e arte é política, no sentido de romper com o discurso normativo. De facto o desenvolvimento do capitalismo, (que de selvagem, não tem nada, mas antes indicia uma clara

vontade programática de hierarquizar o lugar das coisas), enfatiza um formalismo do racional, excluindo ou menorizando o emocional numa política de desumanização dos corpos, que serve o programa de controlo, manipulação e gestão da produtividade comercial, que acaba por ser também uma produtividade social e reapropriação das identidades e corpos. Nesta lógica capitalista, os corpos devem cumprir a sua função produtiva (que também é reprodutiva) para gerar produto, lucro e reciprocamente entrar na lógica da máquina hierárquica do consumo - um corpo que produz, um corpo que consome, um corpo que é consumido e definido por aquilo que produz.

A ordem económica capitalista dos nossos dias é um universo de grandes proporções, que os indivíduos encontram ao nascer, e que constitui para cada um deles, pelo menos enquanto indivíduo, um contexto que não se pode modificar e onde se terá de viver. Este cosmos impõe ao indivíduo, na medida em que se encontra inserido nas relações de mercado, as normas da sua acção económica. [...] O Capitalismo, que conseguiu nos nossos dias o domínio da vida económica, educa e cria assim, pela selecção económica, os sujeitos económicos – empresários e trabalhadores – de que necessita. [...] Para que os tipos de vida e de concepção profissional, adaptados às características do capitalismo, pudessem ser seleccionados, ou seja, pudessem sobrepor-se a outros, tiveram de começar por nascer, e isto não apenas nos indivíduos isolados, mas como concepção ao nível de grupos humanos.

Max Weber, *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, 2001⁶⁵

Nesta máquina capitalista, o corpo que pensa e o corpo emocional, o corpo que quebra a lógica maquínica da reprodução, é um corpo sem valor, sem utilidade, um corpo frágil. O corpo que gera a diferença dentro da lógica maquínica é um corpo disruptivo, radical. Veja-se neste prisma a contínua (des)valorização dada ao corpo das mulheres ao longo da história ou mesmo ao lugar do corpo do artista. Na lógica fabril/mercantil, a disrupção e a diferença significam ambas o objecto defeituoso, o erro. O corpo construído e alimentado pela máquina capitalista, uma máquina que normatiza e simultaneamente segrega, que inclui para excluir, conhece desvios radicais na nossa história recente, quer seja pela via do totalitarismo e do nazismo, mas também pelos campos ideológicos

⁶⁵ WEBER, Max, *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, , 2001 p. 43.

opostos por via do socialismo totalitário.

[...] *Normative ontologies of the body work to judge, adjudicate, and demarcate which bodies matter. The body-in-history implies a constitutive relation – including the forces of vulnerability, exhaustion, endurance, persistence, and resistance. [...] In various forms of racism and land dispossession, as well as in neoliberal forms of governance through market assessments, social mattering emerges as an apparatus that regulates contemporary processes of making live and letting die.*

Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*, 2013, p. 97⁶⁶

Optaremos aqui, em manter o foco na forma como o corpo se problematiza e constrói na contemporaneidade, à luz dos debates lançadas pela crítica marxista e no rescaldo do pós-modernismo, em que um corpo (ainda entendido como corpo do capital) sobrevive na esfera do hiperconsumismo, da alienação e do global (Lipovetsky), parecendo perder a sua dimensão de máquina produtiva. Entre o feudalismo, o capitalismo moderno e o neoliberalismo, o lugar do corpo, é certo mudou de espaço, mas a sua hierarquização social manteve-se praticamente no mesmo lugar de dependência do sistema económico e do poder social. Nesta lógica de submissão e colonização do corpo aos mecanismos de controle e poder, o corpo histórico cria um território da diferença corporal, um território do corpo-outro à margem do instituído, mas interdependente do poder institucional. Um corpo de fragilidades e profundas transformações, que atravessa o primeiro e segundo período da Revolução Industrial e entra na Primeira Grande Guerra, revelando «uma geração que ainda fora à escola em carruagem puxada a cavalo, viu-se indefesa, numa paisagem em que tudo se alterava excepto as nuvens. Debaixo delas, perdido num campo dominado por explosões e forças destrutivas, estava o minúsculo e frágil corpo humano».⁶⁷ Este corpo frágil traça o percurso errante do lugar (marginal) do corpo-outro, cujo lastro perdura, sob controle daquilo a que Foucault chamou de *sociedades disciplinares*. Senão vejamos alguns exemplos do movimento sempre à margem que este corpo-outro encontra na modernidade, na alta modernidade e na

⁶⁶ Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*, 2013, p. 97

⁶⁷ MIRANDA, Bragança, *Walter Benjamin, O Narrador, in Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, 1992, p. 28.

contemporaneidade (corpo pós-moderno, corpo pós-industrial e corpo pós-guerra). Um corpo em que «nenhuma vitória sobre a inumanidade parece ter tornado o mundo mais seguro para a humanidade»⁶⁸ (Zygmunt Bauman, 2007) – o corpo do êxodo das aldeias para as metrópoles durante a revolução industrial votado à indigência e à fome e/ou ao trabalho nas minas e nas fábricas, o corpo da fuga dos judeus na Europa de 1940, o corpo dos campos de concentração nazis e do extermínio de judeus, ciganos, artistas e intelectuais, homossexuais e deficientes, o corpo dos *gulags*, o corpo dos negros na segregação americana, o corpo do escravo e das colónias, o corpo da bomba de Hiroshima e dos desastres químicos de Fukushima, o corpo do *apartheid* na África do Sul, o corpo da mulher na Arábia Saudita, no Irão ou no Sudão actual, o corpo do índios sem terra, o corpo da expropriação e segregação da Palestina e dos colonatos israelitas, o corpo do advento da epidemia da Sida, o corpo dos velhos numa cultura do novo, o corpo do deficiente numa cultura do perfeito, o corpo heteronormativo e genderizado à luz de um hegemonia maioritariamente reaccionária, fóbica, patriarcal e misógina, que regressa hoje no *corpo sem corpo*, em fuga e em trânsito dos refugiados da Primavera Árabe numa Europa que volta a erguer muros e fronteiras de arame farpado, que têm tanto de reais e virtuais, como de (i)morais e políticos, para uma europa que lutou pela queda dos muros, mas que vive ensombrada pela sociedade de controlo e pelos medos do panóptico. Uma Europa que lutou/luta pela defesa do lugar do outro e simultaneamente mantém sob controle o lugar desses outros num *outro* lugar.

[...] *Dispossession speaks to how human bodies become materialized and de-materialized through histories of slavery, colonization, apartheid, capitalist alienation, immigration and asylum politics, post-colonial liberal multiculturalism, gender and sexual normativity, securitarian governmentality, and humanitarian reason.*

Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*, 2013, p. 10⁶⁹

⁶⁸ BAUMAN, Zygmunt, *A Vida Fragmentada, Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*, 2007, p.188.

⁶⁹ ATHANASIOU, Athena, *Dispossession: The Performative in the Political*, p. 10.

Uma visão unilateral e linear da história, dominada pela perspectiva ocidental tem regido a forma como corporalizamos as nossas identidades modernas, sem espaço para uma multitude de corpos singulares, e sem lugar para histórias marginais e fragmentadas que excluem ou suprimem certas imagens de corpo da grande narrativa do mundo (moderno). Uma narrativa linear dominada por uma ideia e uma visibilidade de um corpo normativo, sob o primado do corpo normal, branco, heterossexual, e misógino, em oposição ao lugar de um corpo desviante (lésbicas, homossexuais, transexuais e intersexuais, grupos étnicos, deficientes, os estrangeiros ou os pobres), a quem se permite ou tolera (triste palavra) uma corporalização nos territórios da invisibilidade, ora marginalizante, ora exotizante. Usando os termos de Zygmunt Bauman, as estratégias *fágicas* e *eméticas* polarizam no corpo o estranhamento do outro.

Cláude Lévi-Strauss sugeria que as sociedades primitivas lidam com os seus estranhos portadores de perigo com o auxílio de uma estratégia diferente da (embora não necessariamente inferior à) que nós próprios praticamos e consideramos normal e civilizada. A sua estratégia é antropofágica: comem, engolem e digerem (incorporam e assimilam biologicamente) os estranhos/estrangeiros portadores de poderosas forças misteriosas – talvez na esperança de assim adquirirem eles próprios essas forças, de as absorver, de as tornar suas. A nossa estratégia é, pelo contrário, antipoémica (termo com origem no verbo grego emein, vomitar). Expulsamos os portadores de perigo – e varremos os lugares onde conduzimos a nossa vida bem ordenada, mantemo-los fora dos laços sociais, quer através do exílio, quer colocando-os em enclaves bem guardados, onde podem permanecer prisioneiros e sem a mais pequena esperança de escapar.

Zygmunt Bauman, *A Vida Fragmentada, Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*, 2007⁷⁰

Estes corpos-outros reféns das políticas da normatividade do neoliberalismo e do tecnocratismo, são agenciados em prol de uma aparente liberdade de escolha e livre circulação que o capitalismo democrático propagandeia, empurrando o lugar do corpo estranho e diferente para uma polarização entre um *nós* e um *eles* «cujas condições de existência e cujas escolhas definem, uma autêntica alternativa disjuntiva: conformem-se ou vão para o inferno, sejam como nós ou

⁷⁰ BAUMAN, Zygmunt, *A Vida Fragmentada, Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*, 2007, p.184.

não prolonguem por muito tempo a vossa visita, joguem o nosso jogo segundo as nossas regras ou preparem-se para ser corridos do jogo. É só nos termos desta alternativa disjuntiva que as duas estratégias proporcionam a possibilidade consistente de um controlo do espaço social. Ambas fazem pois parte da mala de ferramentas de toda a dominação social. [...] As regras de admissão só serão eficazes na medida em que sejam complementadas pelas sanções de expulsão, da exclusão, da segregação, da discriminação, da devolução à procedência.»⁷¹

Mas face a um território de geografias marginais de um corpo-outro expropriado do seu próprio corpo, como actuar fazendo a inscrição desses corpos num corpo comum? Como reinscrever estes corpos no discurso do corpo? Como corporalizar a diferença transformando o próprio lugar da diferença? Como corporalizar novas fronteiras para um corpo descorporalizado e desterritorializado?

O corpo que se configura no rescaldo dos projectos socialistas de cariz humanista, oferece ao corpo, a possibilidade de ser outro, a possibilidade de se constituir como corpo que se humaniza, e que revoluciona pela construção de alternativas. O modelo da razão socialista e do pensamento marxista original, advogam um investimento basilar nas condições básicas e necessárias para uma sociedade onde a humanização e os valores sociais guiam as condições de desenvolvimento, em detrimento da valorização de desenvolvimento económico e quantitativo, contrário ao actual neoliberalismo, onde os corpos instrumentalizados, são números, e em que as vidas se jogam entre despesa e receita, lucro e dívida, investimento e especulação, hipotecando com juros altos, o valor essencial da modernidade – a liberdade do(s) corpo(s).

Thought neoliberal austerity measures, the governments of European nation-states protect market sovereignty and banks while attacking the lowest-paid workers, the unemployed, the urban poor, and the impoverished urban middle class. Common, collective, and public assets are converted into private property rights. [...] In neoliberal frames of privatization, financialization, and management of crises, jobs are being taken away, hopes are obliterated, and bodies are instrumentalized and

⁷¹ Ibidem, p.85.

worn out. But new life forms and forms of subjectivity are also being produced (that is, human life being turned into capital).

Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*, 2013 ⁷²

A valoração social e moral do capital humano, patente no projecto socialista, é substancial para a defesa de uma certa ideia de corpo (residual ainda na lógica pós-marxista e pós-moderna), aberta à diversidade e à liberdade, um corpo que não é mercado e não é mercadoria. Corpo utópico, corpo comunitário (comunal) ou corpo de alternativas?

De que forma é que uma economia alternativa de corpos se pode constituir como força de bloqueio? De que forma a liberdade do(s) corpo(s) na sua acepção de pluralidade, pode ser repensada e reformulada face aos novos regimes do neoliberalismo? De que forma é que a acção do(s) corpo(s) se pode constituir como corporalização da liberdade e da pluralidade?

Convocamos aqui os conceitos de liberdade e pluralismo centrais ao pensamento político-filosófico de Hannah Arendt, patentes na sua *teoria da acção* (*Condição Humana*, 1958 e *Entre o Passado e o Futuro*, 1961). Por liberdade, a autora não se refere à possibilidade de livre escolha a partir de um conjunto de alternativas possíveis (uma ideia falaciosa de livre escolha difundida pela tradição liberal), ou da faculdade do livre arbítrio (*liberum arbitrium*) que na doutrina cristã nos é concedida por Deus. Pelo contrário, Arendt, refere-se a uma liberdade que se oferece como capacidade para um começo, como possibilidade de iniciar algo novo e inesperado. Capacidade esta, a de dar acção e de gerar algo novo, é inerente ao ser humano a partir do momento em que nasce. Para a autora, a acção como veículo de liberdade está enraizada na nossa natalidade, onde cada nascimento representa um novo começo e a introdução da novidade num mundo, que é mundo de acção - de um corpo, que é corpo de liberdades e novidades. Neste corpo de liberdade(s) inscreve-se segunda a autora, o território da pluralidade, figura central na acção de tomar a iniciativa e de introduzir algo de novo e inesperado no mundo, e que não pode ser realizado de forma isolada

⁷² ATHANASIOU, Athena, *Dispossession: The Performative in the Political*, 2013, p. 11-12.

dos outros. Neste sentido, a acção (do corpo no mundo) depende da pluralidade, do mesmo modo de que a performance ou o teatro implica um público. Sem a presença e reconhecimento do lugar do(s) outro(s) corpo(s), a acção perde o seu sentido. Nesta lógica arendtiana de acção do corpo no mundo, a pluralidade e a liberdade é implicada no espaço público, em que corpos e sujeitos se reconhecem pela acção (de movimento e palavra) no espaço plural e social (e político). Uma ideia de liberdade e pluralidade que implica sempre na sua génese a acção, a relação e a presença do outro, tornando-se sinónimo de igualdade e diferença (*distinction*). Arendt sublinha no entanto que no nosso tempo, a condição deste corpo político encontra obstáculos e dificuldades de intervenção significativa sobre os nossos modos de vida colectiva. Sobre este mesmo âmbito Gonçalo M. Tavares diz-nos que «[...] a liberdade pode afinal, ser entendida como a aceitação da expropriação de todos os bens, excepto do corpo»⁷³ Acrescentamos ao raciocínio de ambos os autores, que a liberdade, é a assunção/salvaguarda da propriedade (privada, ainda que colectiva) do nosso corpo próprio (público, ainda que pessoal). A tentativa de manipulação e reorganização do corpo sob a égide de um programa político-económico do ideal neoliberal, é de tal forma transparente nas suas investidas para regular, normatizar, domesticar e hierarquizar, um corpo pessoal, político e social, que se quer obediente à luz das leis de mercado e que se joga numa «sociedade moldada à imagem de um centro comercial» como afirma Zygmunt Bauman, incluindo para excluir.

Assim vemos que o governo desregula tudo o que pode, para que nada possa continuar a ser percebido como duradouro e digno de confiança, previsível, susceptível de ser garantido e antecipado; transfere as sedes das decisões para lugares onde os que são por ela afectados não as possam ver como decisões e passem a considerá-las efeitos da cegueira do destino; quer que seja o funcionamento das forças do mercado a ditar os critérios que regem a existência vivida como um jogo; promove a palavra de ordem que cada um jogue o melhor que pode o seu jogo em norma maior da decência; redefine o cidadão, em termos teóricos e práticos, como o consumidor satisfeito de uma sociedade moldada à imagem de um centro comercial; e mina a confiança dos seus governados no mundo e uns nos outros. Mas vemos que é também o mesmo governo que brande o modo de vida do deambular dos centros comerciais como

⁷³ TAVARES, Gonçalo M., *ATLAS do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens, Caminho*, 2013, p. 96.

modelo de uma humanidade feliz e de uma vida satisfeita, servindo-se normativamente desse modelo para desqualificar um número crescente de cidadãos – inválidos, desempregados, sem estatuto, vítimas de discriminação racial, mães celibatárias – acusados de incompetência, desajustados e incapazes de aperfeiçoamento, uma vez que são consumidores deficientes, que não sabem adaptar-se à deambulação reiterada pelos centros comerciais. É o mesmo governo ainda que divide a sociedade que dirige em cidadãos definidos como consumidores satisfeitos e em consumidores insatisfatórios definidos como subcidadãos. E é o mesmo governo enfim que se serve da situação crítica destes últimos para, pelo medo, incitar outros à satisfação, ao mesmo tempo que usa triunfantes trajetórias dos primeiros para, numa manobra de sedução, reconduzir os segundos a uma obediência contrita. E todavia...[...]

Zygmunt Bauman, *A Vida Fragmentada, Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*, 2007 ⁷⁴

Será interessante convocar aqui a conceptualização da ideia de corpo na sua dimensão política e de metáfora do estado. Esta analogia entre corpo e estado, presente em Platão e Aristóteles é aprofundada por Hobbes (*Léviathan*, 1651), inscrevendo no *corpo político* a metáfora para a figura do estado e das lógicas corporativas, que servem de modelo à República, e onde se instauram a ordem moral e civil. Na obra de Hobbes, a imagem-símbolo deste corpo político articula-se em três planos – divino, natural e artificial. Planos estes que na sua hipótese de corpo político, e recusando a perspectiva da escolástica, não reconhece na existência, outra realidade que não a materialidade e a mecanicidade da vida, rompendo com a visão aristotélica. Para Hobbes, o homem na sua arte de imitação do divino, é uma fabricação que tem lugar no espaço da república e onde este “homem artificial” é simultaneamente artesão e matéria da sua criação. O estado e instituição do aparelho república, estruturam e hierarquizam nesta perspectiva, dois tipos de corpos políticos – o corpo natural e o corpo artificial, edificando de igual modo uma realidade jurídica que os irá organizar e controlar. A metáfora induzida por Hobbes, preconiza na República a figura de uma pessoa, cuja alma é a soberania, alimentando a vida e o movimento, no lugar do papel que o coração ocupa no homem. A figuração da entidade pessoa, surge como definição do próprio estado nesta construção do corpo político – a pessoa

⁷⁴ BAUMAN, Zygmunt, *A Vida Fragmentada, Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*, Relógio D'Água, 2007, p. 288.

surge-nos aqui como ideia (artificial) de representação (imitação, ficção) por meio de um artifício que é o estado. Este *corpo político* (ou sociedade civil), de Hobbes, comparado à estrutura de uma cidade (a *polis* dos Gregos), resulta de uma exigência de unidade, onde a união faz a força. A artificialidade que resulta da formação e união deste corpo político, constituindo a República (*Res publica*), assenta na manutenção de um compromisso e acordo entre corpos que se fazem representar e constituir por uma instância representativa e de governância, garantindo a salvaguarda da liberdade individual guiada pela ética da responsabilidade colectiva. Será interessante reflectir sobre o que resta desta ética do corpo da República nos dias de hoje, e que lugar ocupam os *órgãos* (partes do Estado) e os *músculos* deste corpo, e o sangue que o alimenta, o digere e que corre nas suas veias (em analogia ao ouro e à circulação do dinheiro no Estado), quando colocados em perspectiva face à analogia lançada por Hobbes, entre o corpo humano e o Estado. Hobbes introduz outras suposições paralelas a esta analogia, que revelam igual pertinência nos dias de hoje. O autor, alerta para as fraquezas deste corpo ou para os perigos de contaminação e doença deste corpo, questionando sobre o que acontece quando o Estado perde a sua vitalidade e a sua força, ou quando o poder espiritual ou religioso influencia e intervém sobre este corpo, desregulando o Estado (como acontece durante uma convulsão epiléptica, conforme sugere o autor na sua analogia, resultando em movimentos involuntários e violentos). O que resta do enunciado ético deste corpo político nas nossas democracias modernas laicas?

Hobbes vai mais longe na sua analogia, associando estas convulsões do espírito e movimentações violentas do corpo, à natureza das guerras civis. Uma das hipóteses desenvolvidas na obra de Hobbes (*Léviathan*) não poderia encontrar mais actualidade nas transformações sociopolíticas e económicas que a Europa atravessa nos dias de hoje em que se equacionam e destroem à luz da democracia liberal, a figura do Estado (Estado Social) – o autor, desenha na sua linha metafórica, a questão da falência deste corpo-estado. O Estado, na incapacidade de gerir as suas finanças, é como um corpo febril cujo sangue tem dificuldade em circular facilmente. Para Hobbes, a dissolução e deterioração da soberania do Estado significa a sua morte.

Um corpo sem autonomia, é um corpo impotente.

La nature, qui est l'art pratiqué par Dieu pour fabriquer le monde et le gouverner, est imitée par l'art de l'homme, qui peut, ici comme en beaucoup d'autres domaines, fabriquer un animal artificiel. Puisqu'en effet, la vie n'est qu'un mouvement des membres, dont l'origine est dans quelque partie interne, pourquoi ne pourrait-on dire que toutes les automates (ces machines mues par des ressorts et des roues comme dans une montre) ont une vie artificielle? Car, qu'est-ce que le coeur, sinon un ressort, les nerfs, sinon autant de courroies et les articulations autant des roues, tout les choses qui, selon l'intention de l'artisan, impriment le mouvement à tout le corps? Mais l'art va plus loin en imitant l'oeuvre raisonnable et la plus excelente de la nature: l'homme. C'est l'art, en effect, qui crée ce grand LÉVIATHAN, appelé RÉPUBLIQUE ou ÉTAT (CIVITAS en latin) qui n'est autre chose qu'un homme artificiel [...]. Enfin, les pactes et conventions à partir desquels les parties de ce corps politique ont été originairement fabriquées, mises ensemble et réunis, sont pareils au fiat ou à ce faisons l'homme que Dieu prononça lors de la création.

Hobbes, *Léviathan*, 2000⁷⁵

A paisagem de um corpo moderno em crise é uma paisagem de dípticos, que acompanham a pele, a carne e os órgãos deste corpo-paisagem (*bodyscape*) – corpo teológico (espírito/corpo), filosófico (material/ideal), antropológico (natural/cultural), científico (corpo/razão), tecnológico (corpo/ligação). Vivemos um corpo cuja herança não foi totalmente rompida, herança fantasmática de um corpo mantido no regime da invisibilidade, controlado pelo poder teológico, um corpo que se inscreve e valida moralmente e socialmente à semelhança e imagem de um Deus a par de um corpo histriónico cujo regime especulativo se opera dentro da lógica económica da máquina capitalista e da normatização vinculativa do corpo-cópia, e cuja noção do estado moderno capitalista, introduz um corpo social, como não pertencente a uma única pessoa (em oposição ao corpo da monarquia), mas pertença do estado e da sociedade, um corpo que tem tanto de submisso como de emancipatório.

Corpo crucificado ou corpo redimido? Corpo político, políticas do corpo ou revolução do corpo?

⁷⁵ HOBBS, *Léviathan*, trad. G. Mairet, 2000, p.63-64.

Um corpo, apesar de tudo, resistente, que depende na lógica ocidental da relação interior e exterior, entre visível e invisível, entre corpo de poder e corpo manipulado, entre senhor e escravo. Um corpo que na modernidade, se descola da alma para se constituir sujeito e indivíduo, um corpo que se faz próprio para determinar os limites da liberdade (moderna) e da propriedade. Corpo que se assume como propriedade, lei (no sentido jurídico e moral) e ordem universal, senão atente-se no texto da Declaração dos Direitos do Homem: *todo o homem tem direito à vida e a não ser humilhado no seu corpo.*

Uma radical mudança de referência: de uma identidade firme, estável, centrada, totalizável e constante que o mito do homem moderno propôs e construiu para nós, passamos na nossa contemporaneidade, a uma nova relação connosco mesmos, com o mundo e com os outros, que se manifesta numa identidade frágil, instável, descentrada, mutante, processual e inconstante à qual corresponde, pertinentemente, um corpo fragmentado e metamórfico.

Ieda Tucheran, *Breve história do corpo e de seus monstros*, 1999⁷⁶

Este corpo bipolar, simultaneamente simbólico e material, de profundidades e superfícies várias, múltiplas e por vezes contraditórias, é um corpo cuja existência balança entre fragilidade e transparência, e entre imobilidade e opacidade, mas que continua a ser como diz Baudrillard «o mais desejável objecto de consumo». Um corpo que no prelúdio da modernidade é corpo no privado, e identidade abstracta no público. Um corpo atravessado de discursos e desejos de transformação, num objecto de leituras e imagens infindáveis e por vezes inconciliáveis pela sua natureza paradoxal. Este corpo (moderno) de fragmentos e paradoxos, que é de todos e não é de ninguém, um corpo que é lugar, que é objecto e que é discurso. Um corpo, é esse lugar onde se agencia a «quebra da simetria» (Guattari, 1992) e perda de totalidade. O corpo é esse lugar onde se reúne o desejo de controlar, transformar e ver, o seu interior e a sua superfície, veja-se neste contexto os avanços tecnológicos da medicina ou da

⁷⁶ TUCHERMAN, Ieda, *Breve história do corpo e de seus monstros*, 1999, p.153.

manipulação genética ou da cirurgia plástica estética e reconstrutiva. O corpo é esse objecto «estranhamente familiar» (Lacan), território de construção e de conhecimento, objecto biológico, sociológico e estético.

O mais esquecido de todos os estranhos é o nosso corpo – o nosso próprio corpo

Walter Benjamim

Um corpo é um espaço de prisão e liberdade(s). Mas esta evidência silenciosa do corpo (próprio) que se move, pensa, sente, fala, toca, faz, é também ruído de um corpo (estrangeiro) frágil, efémero, trágico e mortal. É nesta fronteira, nem dentro, nem fora, que o corpo se desafia a existir, existindo. O corpo, esse *objecto natural, sem nunca o ter sido* (Mauss), esse animal afectivo, político e social, encerra e mistura na sua realidade ontológica, a vinculação a um corpo de vontades accionadas deliberadamente pelo sujeito, e antagonicamente um corpo de conflitos do desejo e da pulsão alienados do controle do sujeito. Um corpo que tem tanto de *bios* como de *techné*. O corpo que vivemos é verdadeiramente um corpo que não é totalmente nosso. A experiência corporal, é paradoxalmente, uma experiência social, do mundo e uma experiência solitária e narcísica. Um corpo que é imagem, um corpo que se identifica e é observado, reconhecido.

O nosso corpo, vive deste contracto social e pessoal, de identificações e projecções. Este corpo que habita a trama do social, constrói-se de igual modo nos territórios do privado e do íntimo, um corpo que é dentro e fora de mim, um corpo que é espaço, um corpo que está no mundo e é mundo. Se é verdade que «cada corpo ocupa o seu lugar» (Augé), não é garantido que haja lugar para todos os corpos, a experiência histórica e o paradigma da liberdade contemporânea confirmam-nos esta condição de uma economia de alguns corpos sem lugar, uma espécie de subcorpos que é empurrada para as margens através daquilo que Boaventura Santos (2006) identifica de *fascismo social*.

Grupos sociais cada vez mais vastos que são expulsos do contracto social (pós-contratualismo) tornam-se populações descartáveis. Sem direitos mínimos de cidadania são, de facto, lançados num novo estado de natureza, a que eu chamo fascismo social. [...] Na realidade – a

realidade dos trabalhadores desempregados ou precários, dos trabalhadores mal remunerados, dos imigrantes, das famílias e dos estudantes endividados, das classes médias empobrecidas – quanto maior é a autonomia abstracta para seleccionar entre opções, menor é a capacidade concreta para fazê-lo.

Boaventura de Sousa Santos, *Se Deus fosse um activista dos Direitos Humanos*, 2014 ⁷⁷

Que lugar para os corpos sem lugar marcado?

A obra dos criadores cuja obra revisitaremos, convida-nos e em alguns casos confronta-nos com esta possibilidade de olhar para o corpo a partir do lugar (em que nos encontramos, ou fora dele), e para o exercício de pensar o lugar a partir do corpo. Será interessante experimentar uma possibilidade de jogo semântico, se substituirmos neste enunciado, o *lugar* pelo *julgar*. Será expectável um corpo que não tenha lugar ou que não esteja em lugar algum?

Mas regressemos às políticas do corpo (ou ao corpo das políticas), ao corpo do consumo, ao corpo consumido ou ainda ao corpo consumado, objecto último do paradigma capitalista - todos desejam um corpo (novo), todos sentem falta de um corpo (antigo). Objecto de consumo, de exploração, de revolta, de fetiche, de celebração e alienação. O corpo é vítima do capitalismo contemporâneo ou será o capitalismo escravizado pelo corpo? Corpo objecto de consumo e corpo consumido.

A contemporaneidade parece ter reabilitado o corpo, um corpo, agora sob o desígnio da cultura de massas num mundo onde a técnica e a tecnologia são inseparáveis de uma ligação ao corpo numa relação que tem tanto de amor como de ódio. O corpo da sociedade contemporânea é manipulado, explorado, intervencionado, mediado, um corpo que se tornou ícone e mito, um híper-corpo, um corpo das ligações e das mediações. Será interessante lançar a questão: Que novas mitologias se constroem no corpo contemporâneo das ligações? Quais são as novas formas de disciplina, de controle e vigilância deste novo corpo, que é simultaneamente, objecto natural, social e virtual?

⁷⁷ Boaventura de Sousa Santos, *Se Deus fosse um activista dos Direitos Humanos*, Almedina, 2014, p. 84.

Corpo anónimo, não-corpo ou corpo público, corpo hipertrofiado de formas e imagens?

Numa leitura, já não fenomenológica, encontramos com Baudrillard (*Sociedade de Consumo*, 1970), uma abordagem política e histórica do corpo, que importa agora revisitar, analisando o corpo como lugar de inscrição de signos. Para o autor, este novo corpo ocidental (ingenuamente ou falaciosamente livre), está investido de uma dependência de uma nova sacralização e devoção outrora ocupadas pelo lugar da alma. Este novo corpo subjugado à sua própria imagem e (re)produtibilidade, não é mais do que uma reapropriação instigada por objectivos capitalistas, assente nos princípios normativos de auto-satisfação, prazer e *rentabilidade hedonista*, instrumentalizados pela sociedade de consumo. Este corpo fetichizado e alienado pelo consumo e produção normativa, é simultaneamente um corpo liberal e puritano, em que o desejo é monitorizado e controlado – ora camuflado, ora inflamado. Um corpo regimentado e censurado pela sua própria reprodução, mascarada de liberdade e autonomia.

O que se inscreve no corpo, é como afirma Baudrillard, «um modo de organização da relação às coisas e das relações sociais».⁷⁸ Um corpo condenado a exhibir e a exhibir-se através dos signos que ele próprio cria e reproduz. Um corpo cuja liberdade individual de construções identitárias é apenas aparente, porque é desde logo boicotada pela moldura social da sociedade de consumo. Um corpo cujo produto e a imagem desse mesmo produto, (em que a construção da ideia de beleza poderá ser um desses subprodutos), constitui-se como valor (de troca) nesta economia do corpo, num sistema ordenado de modelos e conjuntos de signos, num corpo entendido como estrutura significativa. Ou usando um prisma foucaultiano, um corpo investido de uma tecnologia política, um corpo disciplinado e policiado pela ordem do poder, cuja alma é a *prisão do corpo* (*Surveiller et Punir*). Face a esta ontologia de um corpo sublimado e volatilizado, cujas camadas se colam e se soltam da sua pele, devolve-se ao corpo, a sua (ir)realidade e a sua figuratividade (virtual). Um corpo

⁷⁸ BAUDRILLARD, Jean, *La Société de la consommation. Ses mythes, ses structures*, p. 200.

que tem tanto de semiológico, sintomatológico, fenomenológico como de escatológico, mitológico e teológico.

Um corpo reduzido a uma ideia de corpo ou um corpo plasmado numa imagem de corpo? Um corpo de ficções, de signos ou de arquétipos? Um não-corpo que é já um devir-corpo ou um híper-corpo?

Na fenomenologia de Merleau-Ponty - *eu sou o meu corpo* (*Fenomenologia da Percepção*, 1964) - Um corpo cujo exercício da percepção, cria sentidos (no mundo) emergindo e experimentando o mundo. Um corpo comprometido com o mundo da percepção, um corpo a corpo com o mundo, um corpo que antes de ser corpo, é objecto no mundo.

Obrigaram o corpo humano a comer, obrigaram-no a beber para evitar pô-lo a dançar.

Antonin Artaud, *Para acabar com o Juízo de Deus*, p. 152⁷⁹

Um corpo de possibilidades

Um corpo é um corpo, cujo corpo é o corpo do corpo. Subjectividade, técnica e linguagem, lançam no corpo um diálogo de infinitas trocas. Não existe um modelo de corpo, da mesma forma que não existe um discurso sobre o corpo, existem lugares e discursos sobre corpo, cuja transitoriedade e transgenerização lhes é inerente, e que acontecem na pele e nos órgãos deste corpo de divisões, de ligações, de mutações, de multiplicações – corpo que é caos e ordem do caos. Um corpo tem tanto de objectual, como de espacial, conceptual ou figurativo. É um conceito biológico e político, ético e estético. O corpo, como a identidade, é matéria heterogénea e em construção. O corpo constrói-se, faz-se. Não se é corpo, torna-se corpo, do mesmo modo que não se nasce mulher, «torna-se mulher» (Beauvoir). O sujeito apresenta-se nas suas múltiplas alteridades, em

⁷⁹ ARTAUD, Antonin, *Para acabar com o Juízo de Deus*, p. 152.

cena e fora de cena, na tragédia (uma vida que anuncia a morte) do seu corpo. A questão que se coloca, portanto, é a de olhar o corpo como passível de ser analisado e compreendido tanto pelo seu exterior e pelo seu interior (ou pela interioridade do seu exterior tornado aparência e experiência), bem como pela sua figura de contracena e contraponto – os *outros* corpos. Um corpo afecta e afecta-se, a ideia de corpo, assim como a ideia de humano definem-se pela condição relacional. Um corpo é um organismo, cujas partículas se ligam, separam, misturam e agrupam. O nosso olhar tem por hábito encerrar os limites do corpo no seu invólucro - a pele, que esconde e nos faz esquecer a presença da carne, símbolo da nossa perenidade, da mesma forma que a experiência moderna descartiana secularizou a separação entre corpo e alma, como uma espécie de lembrança ou determinismo da vida e da morte. A secularização da alma no corpo constrói uma narrativa do corpo que não foi completamente erradicada da história de um corpo (moderno) desmultiplicado em fragmentações e ligações. Um corpo que habita «um tempo múltiplice e ramificado no qual cada presente se bifurca em dois futuros, de modo a formar uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa ideia de infinitos universos contemporâneos em que todas as possibilidades se realizam em todas as combinações possíveis»⁸⁰ (Calvino, 1991).

Um corpo das ligações, arbitrárias e livres, controladas e instituídas, as mesmas ligações, que nas palavras de Robert Musil, nos parecem fazer «viver em permanência num Estado bem organizado que possui um aspecto perfeitamente espectral: não podemos sair à rua, beber um copo de água ou entrar num eléctrico sem tocar as alavancas perfeitamente reguladas de um gigantesco aparato de leis e relações, pondo-as em movimento ou deixando-as manter a paz e sossego da nossa existência. Mal conseguimos compreender qualquer uma destas alavancas, que penetram fundo no maquinismo e cujas outras extremidades se perdem numa rede, cuja constituição total nunca foi decifrada por qualquer ser vivo. Assim negamos que existam, tal como o homem vulgar nega a existência do ar, insistindo que é apenas vazio; mas, ao que parece, é

⁸⁰ CALVINO, Italo, *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, 1991, p. 134.

precisamente isso que dá à vida uma certa qualidade espectral – o facto de que tudo a que se nega realidade, tudo o que é incolor, inodoro, insípido, imponderável e não-moral, como a água, o ar, o espaço, o dinheiro e a passagem do tempo, ser o que na realidade tem maior importância.»⁸¹

O corpo contemporâneo existe no movimento e nas ligações, sem que essa afectação seja necessariamente programática, mas antes subsequente à própria natureza do movimento e da ligação - um movimento antecipa e introduz o seguinte, uma ligação conduz à ligação seguinte, um corpo desloca-se de cá para lá, e de lá para cá. «Apenas é seguro que estamos em movimento. Alguns diriam que estamos a ser mobilizados. De facto, sempre estivemos em movimento em direcção a uma finalidade imperativa: a cidade de Deus, a comunidade humana, o fim da história, etc.»⁸²

Se por um lado vivemos agora um corpo de possibilidades, de incorporações várias, em que podemos ser tudo e nada, viajando por entre identidades e espaços virtuais, estes *tecnocorpos* ou corpos *online* aparelhados ou sustentados por uma lógica aparente de livre escolha e liberdade identitária são de igual modo corpos anestesiados pela sociedade de controle. Estes corpos do pós-humano que encontram uma promessa de liberdade na multiplicação e na hibridização, parecem ser simultaneamente capturados na rede de novas formas de poder, aquilo a que Donna Haraway identifica de «Informática da Dominação» composta por redes invisíveis de interfaces da sociedade tecnológica, onde não existe «revolução a realizar, não há uma humanidade a ser preservada».⁸³

Como provocar então a revolução (uma revolução descendente da teoria de acção de Arendt, ou do projecto dos feminismos ou ainda na esteira da pensamento-acção de Foucault) da carne num corpo que é fractal? Como humanizar este corpo capitalizando a sua promessa de liberdade e abertura à fluidez de identidades? Donna Haraway, no seu *Cyborg Manifest*, lança-nos a hipótese de reconciliação com a era tecnológica, ao colocar o cyborg como entidade de rompimento de fronteiras, um corpo pós-género, um organismo que

⁸¹ cit. MIRANDA, Bragança, *Teoria da Cultura*, 2002, p.173.

⁸² MIRANDA, Bragança, *Teoria da Cultura*, 2002, p. 8.

⁸³ TUCHERMAN, Ieda, *Breve história do corpo e de seus monstros*, 1999, p.161.

tem tanto de humano como de máquina, reunindo num mesmo corpo biônico, carne, metal e inteligência artificial. Um supercorpo que sobrevive e se potencia pela sua natureza fragmentária e em que «a formação da totalidade, a partir de fragmentos, inclusive aqueles da polaridade ou da dominação hierárquica, está em questão no mundo do cyborg». ⁸⁴

Este corpo não-totalizante do cyborg «não busca uma unidade original, não sonha com a comunidade a partir do modelo da família orgânica [...] e não é reverente em relação ao pai: *fruto ilegítimo do militarismo e do capitalismo patriarcal, para não mencionar o socialismo do estado*». ⁸⁵ O corpo do cyborg de Haraway parece anunciar através desta nova era do pós-género novas hipóteses alternativas para a construção de identidades, derivando de um mundo de fluxos, alteridades e conexões, abrindo caminho a novas utopias, fora das habituais hegemonias, que informam as nossas identidades e formatam os nossos corpos. O cyborg oferece também uma optimização da funcionalidade do corpo humano, por exemplo no campo da ciência e da reabilitação, substituindo as tradicionais próteses no caso de pessoas com paralisia motora e/ou amputação, ou mesmo no caso de dispositivos ópticos de substituição para pessoas com visão reduzida ou de dispositivos de comunicação aumentativa. A máquina deixa aqui de ser o inimigo do humano abrindo caminho a uma nova aliança humanista, inscrevendo novos debates ético-políticos num corpo biotécnico que encontra eco no trabalho de Foucault e se junta ao projecto das Feministas (e outros) da crítica pós-modernista e do materialismo histórico. O corpo do cyborg junta-se a eles nesta possibilidade de olhar o paradigma da identidade e da construção do corpo contra as velhas e novas dominações do patriarcado, do capitalismo avançado e da pós-modernidade. Não deixa de ser irónico que o cyborg seja como diz Haraway, um *filho ilegítimo do capitalismo* e simultaneamente incorpore um corpo de reivindicações por espaços de liberdades e pluralidades. Um corpo em que se nos oferece, como pensado por Hannah Arendt, a possibilidade de

⁸⁴ HARAWAY, Donna, *Um manifesto para os cyborgs – Ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80, Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura*, org. Heloísa Buarque de Holanda, 1994.

⁸⁵ TUCHERMAN, Ieda, *Breve história do corpo e de seus monstros*, cit. Donna Haraway, *Um manifesto para os cyborgs – Ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80, Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura*, org. Heloísa Buarque de Holanda, 1994.

encontramos os *outros* e cada um deles como *iguais* através da *polis*, interagindo e ao mesmo tempo reconhecendo e salvaguardando a diversidade, coabitando com outras identidades, através da *recusa por parte das identidades distintas de se tornarem exclusivas*, e preservando na diversidade de identidades, o desenvolvimento da singularidade de cada um.

Um corpo de possibilidades, um corpo que é singular e plural. Um corpo que revela o mundo e que é a imagem do mundo. Um corpo que é utopia. Uma utopia que não existe sem corpo(s) e um corpo que é (possibilidade) *r-evolução*. Um corpo em projecto e um projecto de corpo.

«O corpo é um campo de batalha» (Barbara Krueger, *The body is a battleground*, 1989).

E depois do fim de tudo, e depois do fim da história, da morte do humano, da morte do autor, do corpo-sem-órgãos, do cibercorpo, do *hípercorpo*, e depois do corpo enlutado, e depois da crise do corpo, que corpo é hoje o nosso *metacorpo* (um corpo de metadiscursos, metanarrativas e metarealidades)?

Corpo falido, corpo apagado, corpo enraizado, corpo cristalizado, corpo idealizado, corpo organizado, corpo explorado, corpo escravizado, corpo mortificado, corpo ressuscitado, corpo fragilizado, corpo fragmentado, corpo fidelizado, corpo pixelado, corpo sintonizado, corpo tonificado, corpo eternizado, corpo sistematizado, corpo disciplinado, corpo vigiado, corpo aprisionado, corpo agrilhado, corpo vampirizado, corpo contaminado, corpo enrugado, corpo imaginado, corpo diagnosticado, corpo pelado, corpo velado, corpo violado, corpo catalogado, corpo camuflado, corpo ostracizado, corpo dourado, corpo insuflado, corpo encrespado, corpo metamorfoseado, corpo duplicado, corpo copiado, corpo mimetizado, corpo emigrado, corpo refugiado, corpo devotado, corpo politizado, corpo espectacularizado, corpo eclipsado, corpo tecnicizado, corpo globalizado, corpo naturalizado, corpo domesticado, corpo marginalizado, corpo erotizado, corpo gozado, corpo mimetizado, corpo emprestado, corpo endeusado, corpo amado, corpo territorializado, corpo martirizado, corpo

amplificado, corpo roubado, corpo autopsiado, corpo rasgado, corpo santificado, corpo extasiado, corpo iluminado, corpo armadilhado, corpo plastificado, corpo negado, corpo empoderado, corpo empoeirado, corpo diabolizado, corpo ocidentalizado, corpo canonizado, corpo sugado, corpo empoeirado, corpo mumificado, corpo ligado, corpo catapultado, corpo sufragado, corpo intervencionado, corpo petrificado, corpo colonizado, corpo pintado, corpo insultado, corpo desarmado, corpo sintetizado, corpo padronizado, corpo endividado, corpo otimizado, corpo humilhado, corpo privatizado, corpo massificado, corpo desfocado, corpo cegado, corpo purificado, corpo corrompido, corpo despido, hierarquizado, corpo monopolizado, corpo bestializado, corpo adornado, corpo caldo, corpo adormecido, corpo administrado, corpo anestesiado, corpo admoestado, corpo caluniado, corpo revolucionado, corpo americanizado, corpo abrutalhado, corpo suado, corpo musculado, corpo atrofiado, corpo fossilizado, corpo oficializado, corpo iconizado, corpo amantizado, corpo banalizado, corpo dançado, corpo mercantilizado, corpo clonado, corpo efeminizado, corpo modernizado, corpo masculinizado, corpo amaneirado, corpo gentrificado, corpo humanizado, corpo computadorizado, corpo coisificado, corpo concentrado, corpo deformado, corpo pecado, corpo mapeado, corpo mundializado, corpo medicalizado, corpo horrorizado, corpo dizimado, corpo bombardeado, corpo nacionalizado, corpo agrafado, corpo marcado, corpo branqueado, corpo vitorioso, corpo imperializado, corpo dramatizado, corpo acamado, corpo escravizado, corpo cravejado, corpo imortalizado, corpo memorizado, corpo monopolizado, corpo democratizado, corpo ocupado, corpo plastificado, corpo enlatado, corpo travestido, corpo espelhado, corpo capitalizado, corpo desejado, corpo corporizado, corpo imaginado.

Jean-Luc Nancy, no seu maravilhoso ensaio, *Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo*, enuncia, com o seu tom simultaneamente rigoroso e poético:

Os corpos produzem sentido para além do sentido. São um exagero de sentido.

[...] Um corpo é uma diferença. Já que é diferença em relação a todos os outros corpos – enquanto os espíritos são idênticos – nunca mais acaba de diferir. Difere também de si próprio [...].

Um corpo, corpos: não pode haver um só corpo e o corpo traz a diferença. São forças colocadas e tendidas umas contra as outras. O contra (de encontro, ao encontro, totalmente contra) é a categoria principal do corpo; quer dizer, o jogo das diferenças, dos contrastes, das resistências, dos arrebatamentos, das penetrações, das repulsas, das densidades, dos pesos e medidas.

[...] Corpo próprio: para ser próprio, o corpo deve ser estranho e assim tornar-se apropriado.

Jean-Luc Nancy, *Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo*, 2004⁸⁶

É sobre este jogo das diferenças e imitações jogado por corpos e por sombras, que daremos corpo ao corpo do *IV Capítulo* – em que a obra do corpo, feito estaleiro, se constrói, arquitectada pelos corpos dos seus próprios construtores – autores e actores.

E, antes de tudo, (havia) o corpo. Agora, no fim (resta) o *corpo*.

⁸⁶ NANCY, Jean-Luc, *Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo*, in *Revista de Comunicação e Linguagens. Corpo, Técnica, Subjectividades*, trad. António Fernando Cascais, 2004, p. 16-18.

Capítulo IV. Bodybuilders

A Construção Artística de um Corpo Pós-Moderno de Espelhos, Alteridades e Liberdades (O Corpo em Construção na obra auto-representativa de Andy Warhol, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura e Madonna)

*Eu não sou eu, nem sou o outro,
sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o outro.*

Mário de Sá-Carneiro, *O Outro*, 1913-15

Mário de Sá Carneiro, o poeta perdido (ou achado) no «labirinto de si próprio» consegue, na melancolia e na clarividência da sua escrita modernista, que ecoa nas pessoas de Pessoa e Almada, desenhar na sua escrita a complexidade dos processos de auto-referencialidade que circunscrevem o conjunto de criadores convocados nesta dissertação e que nos propõem um multi-corpo de construções e mundividências, de alteridades, mesmidades e outricidades, do auto-retrato, da autografia, da biografia, do self, da egolatria, do solo, do monólogo. Nestas iconografias do eu, onde a solidão de um corpo em frente ao espelho, se faz multidão de sombras no palco e na tela - molduras de representação. Um corpo(s) em construção. Um corpo que é paisagem *work-in-progress*, *ready-made* e *one man/women show*. Corpos que são *dejà vu* e *wanna be*. Corpos de um presente agarrado à memória de um futuro que ainda não é. Corpos que são se dão a ver, espelhando-se, projectando-se num outro que no princípio é ele mesmo – *eu*.

Corpos que são ilusão, realidade ficcionada, performance bidimensional. Corpo que sendo matéria humana, carnal, emocional se transfiguram em matéria-prima, em obra (prima), em objecto (de arte). Corpos e artistas que são estaleiros e construtores de outros corpos. Corpos que (re)constroem corpos – *bodybuilders*.

Um *bodybuilder* (fisioculturista) prepara intensivamente e durante largos períodos ou anos o seu corpo, forçando-o a uma rotina física e psicológica (por vezes patológica) de alta pressão com vista à obtenção dos melhores resultados performativos, exibitivos e competitivos, da mesma forma que o faz um criador na área das artes performativas, por exemplo um bailarino ou um performer.

Seja numa área ou em outra, o corpo é disciplinado, convertido, reorganizado, aperfeiçoado, e recriado para servir um meio de representação/acção. O corpo é aqui matéria-prima, material, ferramenta e entidade discursiva num só objecto. Na obra do conjunto de artistas para os quais dirigimos o nosso olhar, o corpo, um corpo que se faz matéria através dos espelhos, é simultaneamente conceito, objecto e representação. O corpo do *bodybuilder* que aqui nos serve de metáfora, transporta em si outros corpos, que ao espelho ensaiam o espectáculo de um corpo que é narciso, é máscara, é super-homem, é fantasma, é deus, é carne, é utopia, é mundo, é matéria-prima, tela e obra de arte.

1. Marilyn do outro lado do espelho

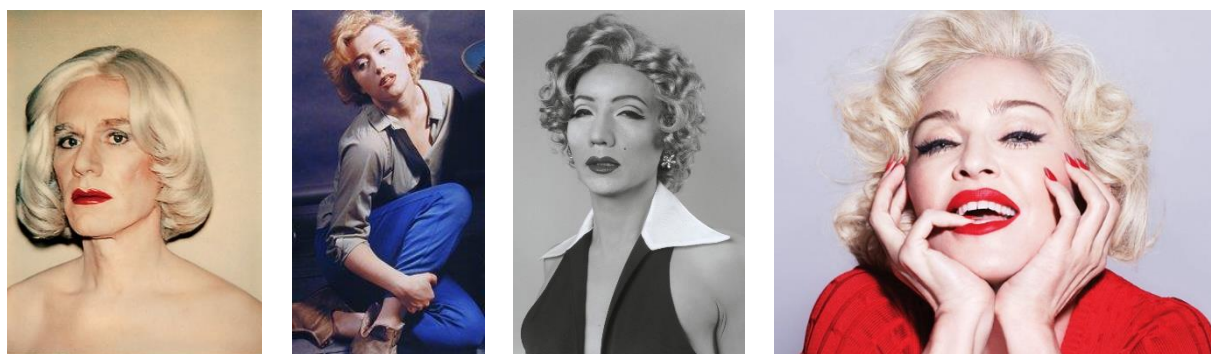


Fig.1. Andy Warhol, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura e Madonna

*It's all make believe, isn't it?
[...] I like to feel blonde all over.*

Marilyn Monroe

O arquétipo da loira platinada na (re)construção/recriação de um corpo estético-político, partindo de processos artísticos de auto-representação configura-se de diferentes modos na obra de Madonna, Andy Warhol, Cindy Sherman e Yasumasa Morimura. Mas que imagens são estas que mitificam Marilyn na iconografia do século XX, e que profundidades se podem traduzir nos espelhos deste(s) corpo(s)?

Marilyn Monroe personifica no seu corpo e na sua imagem uma multitude de identidades simultaneamente construídas pela própria, decorrentes da sua biografia e da sua persona, mas igualmente fabricadas e mercantilizadas pela indústria de Hollywood. Importa aqui aprofundar os contornos, marcas e implicações que podem ecoar na obra e no discurso do conjunto de três artistas – Andy Warhol, Cindy Sherman e Yasumasa Morimura, convocados na primeira parte deste último capítulo, que em conjunto com Marilyn, e acompanhados pela eterna *blond ambition* de Madonna, partilham num corpo de espelhos, máscaras, sombras e fantasmas, uma reinvenção e uma mitificação do arquétipo e da iconografia da loira platinada, trazido à cena/tela em forma de manifesto pós-moderno de alteridades, humanidades e liberdades.

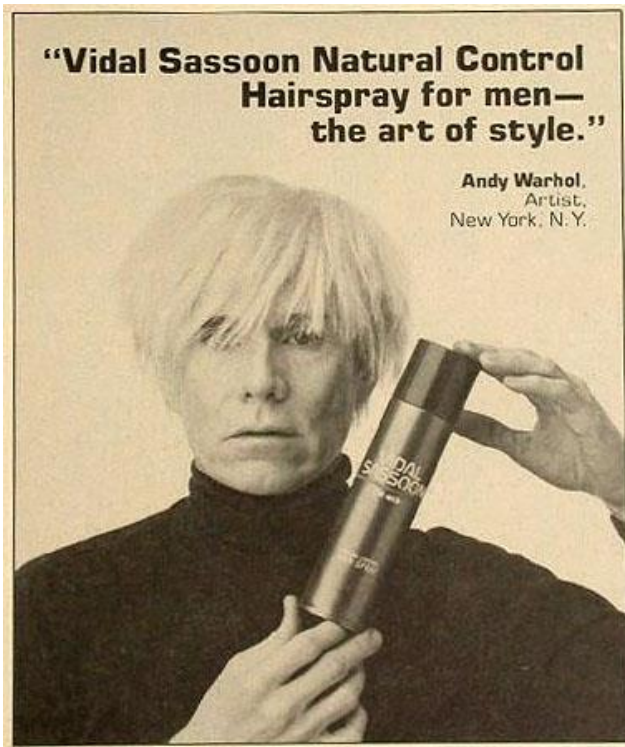


Figura 2

seguirmos em seguida para uma reflexão e um debate mais alargados que nos conduzirão à meta que nos inspira nesta viagem, que é também maratona e manifesto pela liberdade e pela pluralidade. Esta Marilyn do outro lado do espelho surge-nos multiplicada em forma de auto-retrato ou fantasmagoria, na obra de Andy Warhol, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura e Madonna. Obras que de forma geral se amplificam ou exponenciam no conjunto da obra e do discurso destes criadores, que experimentam a liberdade de serem um caleidoscópio de imagens que vão para além da gama de tons de cabelo loiro e moreno, servindo aqui como enquadramento inicial para esta análise. A “loira platinada” é aqui apenas o primeiro figurino desta viagem em quatro actos.

Que afinidades e distanciamentos encontramos entre estas obras distintas para além da reapropriação da imagem de Marilyn? Tratam-se de auto-retratos, de retratos ou transfigurações de um ícone? É Marilyn do outro lado do espelho que nos surge reflectida nestas imagens, ou antes uma imagem-citação que não esconde as possibilidades múltiplas do artista em ser outro através dele mesmo, num movimento de devir-corpo da alteridade? O que veria Norma Jeane nestas

Faremos então uma viagem de ida e volta entre a *pop* e a *high culture* para regressar ao lugar de partida – o corpo no mundo, um corpo (próprio) como representação desse mesmo mundo de paradigmas. Partiremos então concretamente da análise da produção de auto-retratos dos referidos autores, tendo como ponto de partida as diferentes formas e modos de produção em que o arquétipo e ícone da loira platinada é revisitada em forma de citação e *reenactment*, para

imagens? O que tem a imagem construída e manipulada de Madonna em comum com estas estratégias discursivas? Operam estes artistas um travestimento ou um transformismo das suas identidades? Ou traduzem a impossibilidade inerente de um artista se auto-representar da forma como os outros o vêem, numa era em que corpo e imagem são produtos de mercado numa economia especulativa e numa sociedade de simulacros, ditados pelas políticas do ver e ser visto?

1.1. Marilyn Monroe: *I wanna be loved by you?*



Figura 3. Marilyn Monroe

I want to be an artist, not...a celluloid aphrodisiac.

Marilyn Monroe

A figura e a persona de Marilyn Monroe (1926) faz parte do imaginário colectivo do século XX, pelo menos no mundo global e/ou de influência ocidental. Todos reconhecemos o seu nome, o seu corpo e a sua imagem, pelo menos naquilo

que é máscara e superfície. Aquela para que fomos domesticados a olhar como a melhor amiga dos diamantes (*Diamonds are a Girl Best Friend*), é afinal de contas uma das figuras chave para a abertura a uma nova percepção do papel da mulher face ao poder das hegemonias do masculino e do patriarcado. A loira mais famosa do século passado é idiossincriticamente refém da construção objectal da mulher e simultaneamente motor para a subversão deste mesmo papel, funcionando como contrapoder numa sociedade machista e conservadora, abrindo caminho para uma trajectória mediática desta conquista de um lugar de poder no feminino sobre o domínio do masculino. De presa passa a caçador, de refém da fantasia e do desejo masculino, passa a *sex-symbol* e bomba sexual abrindo caminho a uma autonomização do lugar da mulher. Mas Marilyn, além de loira e sedutora é mais do que isso. Apesar das suas incongruências e das idiossincrasias da sua biografia, algumas representantes da teoria feminista capitalizam a sua actuação dentro e fora da tela do cinema como uma importante peça para o debate em torno do papel da mulher, e do exercício do poder no feminino no circuito da cultura de massas. Parte da corrente pós-feminista e pós-estruturalista, avança com uma leitura crítica no percurso de vitimização que Marilyn traça ao explorar a sua própria objectivação sexual, reconhecendo em simultâneo que o poder que advém desta auto-objectivação levada a cabo por Marilyn, é em si mesmo uma arma (pré) revolucionária de autonomização do poder da mulher sobre o desejo heteronormativo masculino, já que é ela mesmo através do seu corpo que manipula e controla este mesmo desejo no homem, instrumentalizando-o.

Marilyn, através da sua imagem, que é em si mesma, uma construção, uma conceptualização (Marilyn é no contexto do cinema de Hollywood, o mesmo que é o *bodybuilder* no contexto da halterofilia), reúne num mesmo corpo a imagem moldada, adaptada, reconstruída e melhorada da *femme fatale* e da lolita, agitando questões sobre a “natureza” da identidade das mulheres e problematizando a fixidez do seu lugar numa sociedade patriarcal. A performance e a construção corporal de Marilyn, lança-nos para o debate múltiplas questões que se comunicam entre si, derrubando barreiras cristalizadas num tempo (ainda presente) que

apreende o lugar das mulheres, num espaço refém de relações de interdependência moral, social, económica e cultural dos homens: O que é uma Mulher? Qual é a essência do “ser” feminino? O desejo sexual é monopólio do masculino? Os desejos, os actos e a sexualidade são monopólio do heteronormativo? Que separações e complementaridades opõem mulheres e homens? Aquilo que se permite a um homem é da mesma natureza daquilo que é permitido a uma mulher? Uma mãe, uma filha, uma esposa, uma amante ou um objecto sexual? As relações de poder no corpo não têm género? E as políticas corporais? Nascemos corpo, ou fazemo-nos corpo?



Fig 4. Marilyn Monrow em The Seven Year Itch, 1954

Numa das mais famosas fotografias do século XX, captada em Nova Iorque, em 1954, durante as filmagens de “The Seven Year Itch” do realizador Billy Wilder, (“O Pecado mora ao lado”, a tradução do título em português diz tudo sobre o subtexto que está implícito) surge-nos parada sobre uma grelha de respiração do metropolitano, a visão de uma Marilyn loira, cândida, jovial, vestida de um branco imaculado e decote pronunciado, que a um primeiro olhar nos parece *coquette*, ingénua e vulnerável na sua tentativa de impedir que a sua saia branca esvoace livremente em resultado

do vento lançado a cada passagem do metropolitano (Freud, chamar-nos-ia aqui a nossa atenção para a imagem inconsciente e falocêntrica do comboio urbano de alta velocidade como símbolo último da voracidade do ímpeto sexual mascu-

lino e da sua agilidade), expondo as suas pernas estrategicamente coreografadas sob o suporte de uns *stilettos* brancos, revelando por acréscimo a sua roupa interior. Pelo efeito da repetição desta imagem e desta cena, a visão de uma Marilyn branca, inocente e pura rapidamente se dilui numa exaltação de sexualidade e jogo óptico de desejo, erotizando e transcendendo o próprio momento, antecipando um corpo feminino que simultaneamente se exhibe sob o olhar voyeurístico de um certo imaginário masculino, confrontando-o por outro lado, pela frontalidade e determinação da própria exibição, no que poderá ser analisado como um dos mecanismos que assume Marilyn como pioneira na linha de um proto-feminismo, conforme assim o caracteriza *Lois Banner, professora de História e Estudos de Género na Universidade do Sul da Califórnia:*

The scene in the shoot is naughty, with the phallic subway train, its blast of air, and Marilyn's erotic stance. Yet she is in control. She is the "woman on top," drawing from the metaphor for women's power that runs through Euro-American history. She poses for the male gaze, but she is an unruly woman – the white witch with supernatural powers; the burlesque star in "an upside-down world of enormous, powerful women and powerless, victimised men. [...] We are not accustomed to seeing Marilyn Monroe as being on top in any but the most superficial way. We view her as irreparably damaged, too victimised to have played much of a role either in launching her career or reinventing herself on the silver screen. Nothing could be further from the truth. Marilyn is a woman who made herself into a star, conquering numerous disabilities in the process, creating a life more dramatic than any role she played in films [...]. She studied with top acting, singing and movement teachers to create her era's greatest dumb-blonde clown. Voluptuous and soft-voiced, the Marilyn we know exemplified 1950s femininity. Yet she mocked it with her wiggling walk, jiggling breasts, and puckered mouth. She could tone her blonde bombshell image down, project sadness in her eyes, and, like all great clowns, play her figure on the edge between comedy and tragedy. [...] There were many Marylins. It can fragment a personality. However dominant, "Marilyn Monroe" was only one persona among many that emerged from and were created by the original Norma Jeane Baker. That happened when Norma Jeane signed a contract with 20th Century Fox in August 1946 and began her ascent to stardom.

Lois Banner, The Passion and the Paradox, 2012 ⁸⁷

Será importante, conforme assinala a referida autora, situar Marilyn e a década de 1950 nos Estados Unidos da América, como um período paradoxal que vivia ainda o júbilo da vitória da Segunda Guerra Mundial e a retoma e expansão de

⁸⁷ BANNER, Lois, *The Passion and the Paradox*, 2012.

uma economia de consumo, que se impunha a par de um medo estrategicamente encenado com o início da Guerra Fria com a União Soviética, construído sob a ameaça nuclear, a diabolização do comunismo interno nos EUA e a paranoia e psicotização em torno da homossexualidade e da liberdade sexual. A imagem *naïf*, cômica e sexualmente provocatória que Marilyn personifica numa reapropriação do personagem de *Betty Boop* encaixa na perfeição nesta estratégia populista e consumista de lidar e gerir os medos “modernos” dos americanos na década de 50, objectualizando e artificializando o corpo da mulher num ideal estereotipado de feminilidade.

*Her innocent eroticism and joy made her the ultimate playmate for men in a postwar age worried about male feminisation, as warriors became husbands with the end of the war. Beyond feminisation lay homosexuality, demonised in the 1950s as a perversion that threatened everyone. In her films Marilyn often plays against an impotent man whom she restores to potency by praising his gentleness as necessary to true masculinity, as she does for Tom Ewell in The Seven Year Itch.*⁸⁸

No entanto, o movimento da teoria feminista de terceira geração, vê na construção de identidade de Marilyn uma estratégia de empoderamento, deslocando-a de mero objecto sexual masculino, considerando que a sua auto sexualização se constitui enquanto arma de liberação do papel das mulheres, através da sua auto-representação, deslocando o poder para o lugar da mulher e objectualizando o desejo masculino. Neste prisma, Marilyn e a sua persona *blond bombshell* pode ser entendida como precursora do movimento feminista de 1960, contribuindo em certa medida para o projecto da revolução sexual.

*Marilyn in actual fact a feminist? Is she one of the women who changed the world's attitude toward women? She certainly took actions that could be called feminist. Her entire life was a process of self-formation. She was a genius at self-creation and made herself into an actress and a star. She formed her own production company, she fought the moguls to a standstill, and she publicly named the sexual abuse visited on her as a child: a major – and unacknowledged – feminist act. She refused to keep quiet in an age that believed such abuse rarely happened and when it did, the victimised girl was responsible. Such self-disclosure would become important to the feminist movement in the 1970s.*⁸⁹

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem.

Marilyn, é vista pela autora, numa análise das suas acções e da mediatização do seu percurso, como uma figura pós-feminista, num processo similar ao *modus operandi* de Madonna, privilegiando uma imagem polissémica de poder em oposição a mecanismos de opressão e vitimização, por forma a enfatizar uma assunção do poder feminino agenciado pela via da construção de identidades (auto-representativas), corporalizadas ainda assim por intermédio de processos de sexualização e fixação de uma certa iconografia do conceito de feminilidade, que no caso de Marilyn a colocou de igual modo num processo, interno e externo de vitimização a que o destino da sua vida pessoal a submeteu.

She praised the young people who were beginning to rebel against social conventions. In her best moments, she saw herself as part of that movement. Yet Marilyn had no gender framework to support her stance, no way of conceptualising her situation beyond her individual self, to encompass all women, whose rights were limited in the 1950s. Had she lived a few years longer, into the mid-1960s, the feminist movement could have offered the concept of sexism as a way to understand her oppression and the idea of sisterhood as a support.⁹⁰

É importante não esquecer que Marilyn é imagem e ícone, mas intervém ou comunica através do território do teatro, da representação. A sua presença é acima de tudo uma presença cénica, composta por uma dualidade de máscaras, ilusões ou idealizações, que se cruzam entre vida e representação. Marilyn é duplamente tragédia e sátira da armadilha que constrói e que é construída para o seu corpo-objecto, e o processo de estereótipização que constrói é ao mesmo tempo persecutório, ameaçador e inspirador para outras mulheres. Este corpo-objecto de Marilyn é um corpo de fantasias, negociações e subjectividades, um corpo que comunica com homens e mulheres.

I knew I belonged to the public and to the world, not because I was talented or even beautiful, but because I had never belonged to anything or anyone else. [...] I restore myself when I'm alone.

Marilyn Monroe

⁹⁰ Ibidem.

1.2. Andy Warhol – *Who am I? How do I look? I am what I am?*



If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it

Andy Warhol, *My true story*, 1966⁹¹

Para Andy Warhol (1928-1987), o artista que teme o espelho (e é ele mesmo espelho), fragilizado/obcecado com a sua própria imagem e enfeitiçado com o brilho dos outros, tudo no mundo, que é mundo de imagens, guarda em si uma beleza inata – *all is pretty*.

Fig.5. Andy Warhol

Warhol permanece talvez como um dos artistas mais fotografados e reproduzidos, sendo a sua obra e a sua persona das mais mediáticas e revisitadas do século XX, com especial destaque para a produção de retratos e auto-retratos do artista. Nenhum outro artista como ele, manobrou tão genialmente a sua habilidade para manipular e remasterizar a sua própria imagem, ascendendo à condição de *star-artist*, popularizando, globalizando e democratizando a sua obra e enraizando as suas imagens no imaginário da nossa sociedade (ocidental, cosmopolita, capitalista, global) numa lógica de fácil acesso e de consumo instantâneo (como as sopas *Campbell*), aparentemente simples e por outro lado de contornos conceptuais e políticos envolvidos num irresistível cinismo, ironia e singularidade. É nesta teia que a sua própria dialéctica constrói, que a sua obra e o seu olhar nos lançam simples metáforas que envolvem alguns dos grandes temas universais – Amor, Vida e Morte encontram-se com o imaginário da cultura popular norte-americana, a lata de sopa *Campbell*, a cadeira eléctrica, Marilyn Monroe, Elvis Presley, JF Kennedy, a Coca-Cola, a caixa *Brillo*, a bandeira dos EUA, e ele mesmo, reproduzidos até à exaustão. A linguagem simbólica destes códigos é facilmente assimilável - O consumismo como o conhecemos na actual sociedade capitalista é uma

⁹¹ WARHOL, A., Andy Warhol: My true story”, Gretchen Berg Interview, 1966.

tentativa forçada (mas também falhada) de capitalizar a euforia da vida feita mercadoria, e por consequência revelando a inevitabilidade da morte ou da perda, o desejo de alcançar o amor e a felicidade, o sucesso ou aquilo que não temos mas que almejamos ter, a quimera do *american dream*, dos 15 minutos de fama, do último grito tecnológico ou da insistente fuga da última paragem, o fim para que caminhamos todos os dias.

A questão do valor, e concretamente do valor na arte impõe-se na obra de Warhol, seja na forma como o próprio capitaliza a sua imagem fetichizada como objecto de troca, seja na aura que constrói em torno da sua persona e dos outros que retracta capitalizando/inflacionando o seu valor de troca através de processos de visibilidade hiperbolizados. Warhol diz-nos que esta “aura” é diferente do produto/objecto em si, da mesma forma que o valor de troca difere do valor utilitária de determinada coisa. Ao capitalizar este processo de representação da dita “aura”, Warhol assume que ela mesma não é um produto directo ou fabricado por si mesmo, mas que ele e os outros, corporalizando esta qualidade de “aura”, já se inscrevem num mecanismo de objectos com valor de troca, que é um valor atribuído por uma instancia exterior – os outros. Ele apenas dá visibilidade a essa dimensão, colocando o foco e olhar sobre o já lá está pronto a ser olhado, desejado, consumido, valorado, copiado.

Já para Walter Benjamin esta aura encontra-se de forma oposta, numa lógica que está fora do regime da reprodutibilidade técnica e tecnológica, situando esta qualidade da referida aura, que pode ser entendida como essência ou identidade natural de um objecto, como uma presença singular e única, irrepetível e por isso não captável/apreensível pelas técnicas de reprodução. Warhol transporta a apreensão da aura para fora de um registo de uma certa dimensão de autenticidade e valor único/singular, pondo em causa a ideia de originalidade e autenticidade que domina a natureza artística tradicional clássica e moderna (pré-capitalismo e pré-industrialização), subvertendo as regras ao assumir o potencial dos processos de imitação, de cópia e de artificialidade, assumindo por acréscimo que a pintura tem tanto de artefacto ou de artificialismo como o cinema ou a fotografia, e neste sentido a reprodutibilidade técnica permite que a aura de uma imagem, de um objecto ou de uma pessoa possa chegar de forma alargada, democrática e eterna a todos, através da cópia, que também ela obra de arte.

Warhol diz-nos que esta aura é diferente do produto que produzimos, mas diz-nos simultaneamente, que as duas coisas (aura e representação) têm um valor de troca, da mesma forma que para Marx, o trabalho está incorporado e presente no que produzimos com o nosso trabalho e através do nosso corpo. O carácter fetichista que Warhol investe no seu olhar *pop* sobre coisas e pessoas e no potencial da sua reprodução e cópia, é de ordem similar ao *fetichismo da mercadoria* exposto por Marx. Segundo ele, o fetichismo é uma relação social entre pessoas mediatizada por coisas. O resultado é a aparência de uma relação directa entre as coisas e não entre as pessoas. As pessoas agem como coisas e as coisas, como pessoas. No caso da produção de mercadorias, a troca de mercadorias é a única maneira na qual os diferentes produtores isolados de mercadorias se relacionam entre si. Em Warhol, os corpos e as coisas são imagens mesmo antes de serem coisas e corpos, e é nessa relação de troca que estabelece o seu mecanismo de produção artística. De mesma forma que para Marx, o valor das mercadorias é determinado de maneira independente dos produtores individuais, e cada produtor deve produzir a sua mercadoria em termos de satisfação de necessidades alheias. De modo similar, para Warhol, todos podemos fabricar a nossa aura de *15 minutos de fama* e todos podemos produzir objectos de arte, aqueles que em o nosso desejo se concentra ou aqueles que se fazem objecto a partir deste nosso ímpeto de desejo. Marx afirma que o fetichismo da mercadoria é algo intrínseco à produção de mercadorias, já que na sociedade capitalista, o processo de produção se autonomiza com relação à vontade do ser humano. Tal autonomia desaparecerá apenas quando o ser humano controlar de maneira consciente o processo de produção, numa livre associação de indivíduos, o que só é possível de ser feito abolindo a propriedade privada dos meios de produção e transformando-os em propriedade colectiva, uma propriedade semelhante às imagens *pop* de Warhol que a todos pertencem, e cuja “beleza” podemos fabricar e copiar em série. Isso significa segunda a visão marxista uma revolução nas relações de produção e de distribuição dos meios de vida e significa com Warhol uma revolução no campo da criação artística, pré-anunciada pelo paradigma duchampiano e pela pós-moderna, morte do autor.

Don't think about making art, just get it done. Let everyone else decide if it's good or bad, whether they love it or hate it. While they are deciding, make even more art.

Andy Warhol

O apelo, a criatividade e as estratégias discursivas que envolvem a vida e a obra de Warhol são características constantes e imutáveis ao longo do seu percurso envoltas numa coerente linha programática. Um dos seus *light motif* duplamente sarcástico e artificialmente *naïf – all is pretty*, traduz a sua coexistência e convivência descomprometida e confortável enquanto criador num contexto de actuação mais comercial mas também no contexto das *fine arts* e da *high art*, revelando uma postura de livre acesso democrático à criação artística que popularizou o movimento da *Pop Art*. O *statement* de Warhol deixa-nos também a possibilidade de compreender tudo aquilo que a vida nos oferece de uma forma descomplicada, que é também a descrição do próprio significado da vida – a vida explicada pela própria vida. É através deste mantra *warholiano*, que se cruza numa espécie de fronteira conceptual entre a génese do impressionismo (na acepção de coleccionar impressões da realidade e da vida) e o ponto de partida genial do *ready made*, que focamos o nosso olhar sobre uma faceta particularmente significativa da obra de Warhol – os retratos do artista e mais concretamente os seus auto-retratos.

Andy Warhol é amplamente conhecido pelos retratos icónicos de Marilyn Monroe, Elvis Presley, Jackie Kennedy ou Elisabeth Taylor, para citar alguns nomes. Na fase final da sua carreira, foi fixando cada vez mais a sua pintura no formato do retrato, acrescentando à sua vasta lista de celebridades pintadas, clientes e coleccionadores privados, que contribuíram para o incremento financeiro e social da sua popularidade e da sua obra. A partir do final de 1960, Warhol congregava já em torno da sua figura, o estatuto de artista de culto rodeado de outros artistas e aspirantes a artistas, músicos, actores, modelos, realizadores de cinema, produtores e *marchants* de arte, escritores, e uma *entourage* de *pretty people*, *party people*, *vip people* e *wanna be's*, todos seduzidos pela sua “fábrica” e pela

sua persona enigmaticamente artificial e ainda assim sedutora. A criação contínua dos seus retratos e auto-retratos alimentou ainda mais a sua fama, numa estratégia de marketing próxima às técnicas da publicidade, em que Warhol e o seu corpo/rosto são simultaneamente logotipo e *slogan* da sua própria marca – Warhol. Os seus auto-retratos tornam-se tão mediáticos como os que produziu de Marilyn, Elvis ou Liz Taylor. O artista torna-se celebridade por intermédio da sua produção artística e do culto da sua própria imagem, numa personalidade que expõe numa mesma pele, a sua egolatria e a sua timidez. Nos bastidores da sua *Factory*, quase que poderíamos ouvi-lo dizer – *Turn on the lights, the show is about to begin. Look at me! Stop looking at me! All is pretty! Am I pretty?*

A produção de retratos do próprio artista enquanto tema central, quer através de fotografias realizadas por outros, quer através da produção de auto-retratos, ocupa uma dimensão considerável da sua extensa e profícua obra, digna de reflexão sobre a forma como o artista se via a ele próprio, e na forma como o artista queria que o vissemos, cruzando questões à volta da sua auto-imagem, do processo de ficção da sua identidade e da sua persona artística em relação com a sua biografia. Esta série de retratos e imagens que acompanham vários períodos da sua obra, dão-nos a ver Andy através da lente fotográfica, usando filtros e camadas de cores, através de máscaras, onde o artista e o seu duplo se reinventam consecutivamente para voltar a ser ele mesmo, *the one and only* – Andy Warhol. Estes retratos são artificiais, falaciosos, teatrais, ambíguos e ainda assim crus e honestos, na sua transparência e fragilidade ou em sentido oposto pela extrema artificialidade, superficialidade, brilho e dramatismo que revelam, construindo camada após camada, múltiplas faces desta verdade da mentira, onde o privado se encontra com o público, onde o verdadeiro Andrew Warhola se reflecte no espelho de Marilyn, ou talvez não?



Fig. 6. Warhol e Marilyn

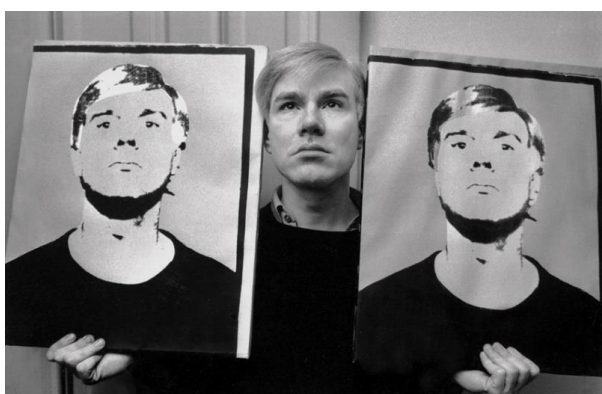
Para o *Pop Dad* (como era apelidado por Keith Haring ou Basquiat), representar o mundo é acima de tudo reproduzi-lo, afastando-se duma lógica do questionamento, do comentário. Face a uma sensação constante de hostilidade e questionamento por parte de alguma crítica, que colocava em causa a seriedade e profundidade da sua obra e da indefinição da sua identidade artística (maioritariamente nos primeiros anos do seu percurso), Warhol transforma as suas próprias inseguranças relativas a si mesmo, ao seu corpo e à sua identidade, num processo de admiração e contemplação da imagem do *outro*, seja do *outro* mundano, seja do universo de Hollywood e do *star-system* que tanto deslumbrou Warhol enquanto criança e adolescente com o universo das revistas e da TV. Warhol contempla, copia e reproduz o *outro*, multiplicando-o infinitamente e contudo expressa a sua própria individualidade e identidade através deste espelho de *outros*, sonhando e copiando. Mediado pela lente da sua câmara fotográfica (habitualmente uma polaroid), desenvolve um olhar instantâneo, cuspiendo uma imagem imediata e crua. É neste posicionamento quase extremo e de dimensão política de uma individualidade instantânea e efémera, que é também espaço de anonimidade e igualdade, que Warhol constrói a imagem de um *outro*, e simultaneamente nos faz perder o rasto do original e da sua cópia. É nesta estratégia de alteridade que constrói a sua narrativa estética contribuindo para a forma como podemos discutir o papel do

individual na sociedade de consumo e na era das imagens. Warhol agencia esta representação do privado tornado bem comum, público através de escolhas deliberadas (escondidas pela capa do superficial), num processo semelhante ao que descreve Hannah Arendt quando se refere aos «impulsos para a automotização por meio do qual as coisas vivas se adaptam a um mundo de aparências» e onde «os homens também se apresentam por feitos e palavras e assim indicam como desejam aparecer, o que é que na opinião deles é próprio para ser visto e o que não é». Warhol revelando-nos e escondendo-nos os seus desejos traduz a concepção de que de facto «podemos escolher como aparecemos aos outros, e este aparecer não é de modo nenhum a manifestação exterior de uma disposição interior; se o fosse, provavelmente falaríamos e agiríamos todos da mesma maneira»⁹². Warhol é mestre na criação destes aparecimentos e desaparecimentos, num mundo que é mundo de percepções e de aparências.

Em sintonia com a maioria dos restantes artistas do movimento da *Pop Art*, servia-se de imagens impressas encontradas em jornais e revistas, *stills* retirados de campanhas publicitárias entre outros materiais associados aos média e aos seus meios de reprodução, servindo-se das técnicas de serigrafia e estampagem sobre tela e explorando os conceitos de cópia e reprodução em massa como meio de criação para as suas obras. Ao contrário dos artistas do Expressionismo Abstracto, que procuravam alcançar uma esfera do espiritual através das suas obras, Warhol considera-se um artista do seu tempo, que vive no presente e no imediato alinhado com os sinais e os símbolos da cultura de massas e com era da reprodutibilidade técnica. O seu fascínio e interesse por temas mundanos do quotidiano como o culto das celebridades, a TV, passando pela apropriação de imagens de campanhas publicitárias, tradicionalmente conotados negativamente pela elite intelectual das *high arts*, é característico ao longo da sua obra, sendo interpretado como um retrato da afirmação da cultura popular americana trazendo ao campo das *fine arts* as imagéticas da cultura popular, cuja confluência e contaminação de fronteiras atravessa de forma constante a obra de Warhol. Por outro lado, o interesse contínuo do artista nos temas do desastre e da morte

⁹² ARENDT, Hannah, *A Vida do Espírito* p. 44.

sugerem-nos ainda uma outra dimensão conceptual no seu trabalho, de que a sua produção de auto-retratos não estão alheados. As pinturas de Warhol parecem integrar uma reiteração constante da ideia de tragédia e dos seus meios de representação-comunicação, no que pode ser uma forma de exorcismo da própria ideia (e medo) da morte, através da sua repetição, indicição e inevitabilidade. Andy Warhol anuncia em 1963, o seu afastamento do processo de criação estética enquanto artista e autor, afirmando ao crítico de arte, G.R. Swenson, que qualquer pessoa deverá ser capaz de executar as suas pinturas: *“I think somebody should be able to do all my paintings for me”*. Warhol utiliza e manipula estrategicamente o seu discurso como uma ferramenta fundamental na prossecução do seu processo artístico, renegando (não ingenuamente) a imagem do artista “iluminado” e heróico que solitário traduz a sua visão poética do mundo, através da abstracção das formas e da expressão, para pelo contrário introduzir e amplificar uma ideia de democratização da arte e do estatuto de artista, uma espécie de simbiose entre o *american dream* e os seus *15 minutes of fame*, substituindo a imagem do artista sombrio e introspectivo pela imagem de culto do *star artist* que é também o “vizinho do lado”.



Andy Warhol com dois auto-retratos, 1964



Self-Portrait, 1980

Figura 7

O *status*, a fama e o glamour de Warhol enquanto artista elevando-o a figura de culto, é indissociável da autogestão que produziu sobre a sua imagem, persona e presença mediática, em que obra, intimidade, artificialidade, discurso e identidade se constroem em simultâneo para dar lugar a um corpo e uma dimensão

imagética da sua identidade de consumo público. Num processo similar de autogestão de carreira e manipulação de identidade, podemos olhar, o universo da obra e *modus operandi* levado a cabo por Madonna desde a década de 1980 até à actualidade (não é por acaso que os dois artistas reinventam, duplicam e conceptualizam a imagem da loira platinada mitificada na icónica Marilyn Monroe, ela mesmo (Norma Jean) produto de uma reconstrução de imagem por parte estúdios da Twentieth Century-Fox em Hollywood em 1946.



Fig. 8. Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962

A série de auto-retratos que Warhol foi produzindo ao longo da sua carreira têm em comum o facto de olharem para fora de si mesmos e não se encerrarem na representação da sua própria imagem (de forma análoga podemos analisar os retratos que produziu amplamente de outras figuras). O mesmo processo repete-se igualmente nos retratos e presenças da imagem de Warhol realizados por outros artistas (em muito dos casos seus assistentes e amigos) ou em aparições/contribuições em outros contextos – revistas, filmes, videoclipes e publicidade.



Fig. 9. Andy Warhol, *Self-Portrait*, 1966

Warhol foi servindo-se ao longo da sua carreira destes múltiplos suportes e meios para moldar a sua imagem pública, construindo incansavelmente a mitificação da sua própria imagem. A vida privada de Warhol não existe porque não há privado, nunca se colocam problemas da verdade ou veracidade. Warhol procura sempre a verdade da mentira. Tudo é artificial, glamouroso e simultaneamente *blasé* na sua imagem, numa tentativa de ascender à imagem de perfeição e na busca de um constante rejuvenescimento tendo por base a iconografia típica do *star-system* no contexto dos EUA na década de 1980. A sua imagem é fabricada da mesma forma que as suas obras são produzidas na *Factory*, tem tanto de produto *fake* e de cópia, como de genialidade e originalidade.

All my films are artificial but then everything is sort of artificial. I don't know where the artificial stops and the real starts. The artificial fascinates me, the bright and shiny.

Andy Warhol, *My true story*, 1966 ⁹³

⁹³ WARHOL, A., *Andy Warhol: My true story*, Gretchen Berg Interview, 1966.

Um estilo e uma identidade artística facilmente reconhecível é um factor importante no percurso mediático de um artista. Warhol cedo percebeu a dimensão e importância deste mecanismo e do impacto que teria na sua carreira. A partir de 1961 Warhol desvia-se formalmente do tipo de trabalho que estava a produzir por este ter muitas similitudes com a pintura de Roy Lichtenstein. Nesta sua procura calculista de alguma coisa única que pudesse singularizar o seu trabalho e simultaneamente atrair os media, a crítica e o seu público, Warhol parecia debater-se com a necessidade de incorporar a sua persona na sua obra. Sabemos através da sua biografia, dos seus contemporâneos ou dos seus próprios testemunhos, que Warhol lidava mal com a sua própria imagem. Warhol teria vários problemas de pele, desde irritações cutâneas, vermelhidão, palidez, um nariz proeminente, uma calvice prematura, em suma, um conjunto de características que considerava inestéticas e que reflectiam em si uma enorme insegurança e timidez. Aos 24 anos, Warhol cobria o seu fino cabelo com um chapéu que raramente tirava, e um ano mais tarde passa a usar uma peruca de cor castanho claro, a que se seguiram inúmeras perucas loiras, castanhas, cinzentas, brancas ou prateadas – e que viriam a ser uma das suas principais imagens de marca. Em 1956 submete-se a uma cirurgia plástica para reconstruir a forma do seu nariz cujo resultado não foi o esperado, contribuindo para sua continua insatisfação com o seu aspecto físico e o seu fascínio com o potencial do universo da cirurgia estética. Existem relatos de que Warhol levaria ao extremo esta sua insegurança e falta de auto-estima em relação à sua imagem ao ponto de receber no seu estúdio visitas usando uma máscara de teatro e reduzindo as luzes ao mínimo. Era frequente alterar com um marcador diversas fotografias suas, alterando por exemplo o formato do seu nariz ou desenhando mais cabelo, carregando a sua pele com maquilhagem ou ainda escondendo os seus olhos atrás de uns óculos escuros pretos ou escondendo o rosto atrás das suas mãos como podemos constatar em alguns retratos pessoais realizados por Otto Fenn em meados de 1952.



Andy Warhol
Self-Portrait, 1956



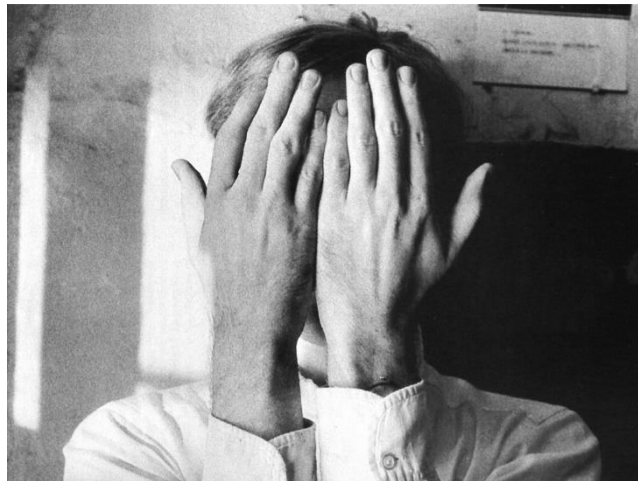
Andy Warhol
Self-Portrait, 1953



Andy Warhol
Self-Portrait

Fig.10

Esta estratégia de esconder o seu rosto repete-se constantemente em diversos retratos de cariz privado e pessoal mas também na maioria dos auto-retratos que realiza entre 1950 e 1980. Este mesmo gesto de tapar o rosto com as mãos é visível no famoso retrato de Andy Warhol, realizado por Duane Michals em 1958.



Duane Michals , *Andy Warhol Portrait*, 1958

Fig. 11

Esta estratégia de evasão ou ocultação da imagem, da impossibilidade de ler no rosto e no olhar a expressão interna e externa do sujeito e da sua persona é repetida coerentemente por Warhol num dos seus auto-retratos produzidos em

1982, onde tapa o rosto com uma mão segurando um revólver na outra mão. Warhol coloca-se simultaneamente no campo de visão do público, no centro do palco e simultaneamente constrói um muro invisível com o espectador, uma espécie de cortina que se fecha frente ao nosso olhar, obrigando-nos a imaginar quem é este personagem. Usando uma abordagem similar numa série de auto-retratos desenvolvida entre 1977 e 1978, Warhol imprime e reproduz a imagem da sua cara sobre papel e tela, sobrepondo imagem sobre imagem, e impondo esta multiplicidade de *Warhols* no foco da tela ao mesmo tempo que desconstrói, fragmenta e desgasta a imagem da sua cara, fazendo aparecer e desaparecer através deste artifício dois e três *Warhols* numa mesma imagem.



Fig. 12. Andy Warhol, *Self-Portraits*, 1977-78

I'd prefer to remain a mystery, I never like to give my background, and anyway, I make it all up different every time I'm asked. It's not just that it's part of my image not to tell everything, it's just that I forget what I said the day before and I have to make it all up over again.

Andy Warhol, 1966 ⁹⁴

Esta sobreposição de imagens do seu rosto, ao contrário por exemplo de um retrato cubista, não pretende dar-nos a ver e interpretar diferentes facetas do artista, da sua identidade, do seu carácter ou das suas características físicas, antes pretende marcar a memória visual do espectador com uma imagem de marca reconhecível – Andy Warhol entra na nosso imaginário como um logotipo de uma marca ou como um *frame* de uma imagem na TV. Este processo surge recorrentemente na sua produção auto-representativa, na qual Warhol explora

⁹⁴ Ibidem.

diferentes estratégias que o levam a desaparecer graficamente dos seus retratos passando para um segundo plano. É recorrente na obra de Warhol conforme já foi referido o desenvolvimento de uma estratégia bipolar de ocultação e exaltação da sua imagem nos seus retratos. A par desta estratégia podemos observar neste conjunto de obras, um esforço constante de Warhol em mediar uma imagem positiva e aperfeiçoada de si mesmo, um *upgraded* Warhol, que coexiste com a sua insegurança e fragilidade face à sua auto-imagem. Ao contrário de outros artistas que exploram processos de auto-representação e auto-referencialidade, como no caso de Nan Goldin, em que o que vemos representado no corpo da artista espelha uma realidade biográfica crua e despida de artificialismos, em Warhol tudo é artifício, tudo é teatro, tudo é fingimento – a máscara, a tinta e o verniz estão sempre presentes, ora não fosse ele acima de tudo um pintor e um publicista. E ainda assim na sua obra plástica tudo traduz uma energia vibrante da vida. A sua pintura cobre e oculta com a tinta a brancura da tela, criando novas imagens, camada sobre camada, pele sobre pele.

Nesta desconstrução constante da sua própria imagem e na procura de uma artificialidade e perfeição, somos remetidos conforme já referimos, à sua biografia e ao seu encantamento pelo universo de Hollywood. Andy em criança colecionava fotografias, revistas e autógrafos de estrelas de Hollywood, como Greta Garbo, Marlene Dietrich, Shirley Temple ou Truman Capote. Perpetua esta obsessão pela aura destas estrelas, aspirando também para si o mesmo estatuto de celebridade, corporizando os epítetos do *glamour*, da beleza, da fama e da fortuna. A indústria do cinema de Hollywood durante a sua *Golden Era* manipulava e arquitectava deliberadamente o perfil, o *status*, e a imagem corporal dos seus actores muito para além do contexto de trabalho do cinema, estendendo-se a sua intervenção a campanhas de publicidade e aparições sociais (conforme acontece de igual forma na actualidade). Frequentemente as imagens destes actores eram manipuladas e retocadas graficamente, em semelhança ao *photoshop effect* que se tornou prática regular no tratamento das imagens imaculadas das campanhas publicitárias actuais. Warhol desde muito cedo consome e alimenta-se destas imagens, tomando consciência dos seus processos técnicos de fabricação e desta filosofia pelo culto da imagem.

Enquanto estudante de Pintura e Design no *Carnegie Institute of Technologie em Pittsburg* (EUA) assumia já a construção de uma identidade única longe da uniformidade da maioria da população estudantil. Nos seus últimos dois anos de formação, entre 1948 e 1949, pintava a cor das suas unhas de cor diferente quase todos os dias e chegou a pintar o seu cabelo de verde. Fazendo sobressair já o seu inato interesse pelo artifício, pela cor e a pela diversidade cromática, característica presente ao longo da sua obra. Já em 1954, quando trabalha em Nova Iorque como artista gráfico, destacava-se pela criação de looks inusitados e mais radicais rasgando por exemplo com uma lâmina de barbear os seus requintados fatos clássicos e salpicando-os de tinta.

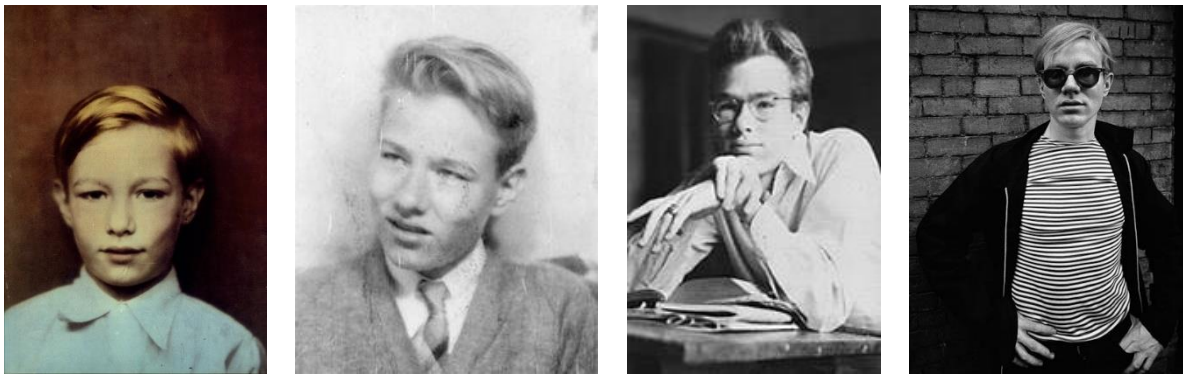


Fig. 13. Andrew Warhola enquanto jovem

Warhol vivia a sua pública como se um personagem de uma peça. O seu estilo pode ter mudado ao longo dos anos, mas ele manteve-se fiel ao princípio de uma excêntrica auto-dramatização.⁹⁵

Ao longo da carreira de Warhol a sua auto-imagem é um dos aspectos que reaparece constantemente na sua obra, seja através das imagens criadas por si mesmo, seja conforme já foi referido, nas fotografias captadas por outros. Cada um destes retratos de Andy acompanha as mudanças de *look* e as transições nas tendências de moda características de cada período temporal. São disso exemplo as fotos instantâneas estilo *photomaton* realizadas em meados de 1960 que conduzem anos mais tarde às explorações em diferentes escalas que realiza na década de 70 e 80.

⁹⁵ BUTIN, Hubertos, *Andy Warhol: A Guide to 706 items in 2 hours 56 minutes*, tradução livre.



Fig. 14.
Andy Warhol, *Self-Portraits* (Polaroids), 1970-80

Em 1979, Andy Warhol é um dos artistas convidados pela *Polaroid Corporation* em Cambridge (Massachusetts, EUA) para desenvolver trabalho utilizando um novo formato de maiores dimensões com a câmara fotográfica polaroid. A primeira série de trabalhos e experiências desenvolvidas neste contexto por Warhol, são auto-retratos. De forma atípica, estas polaroids dão-nos a ver Andy e em particular o seu rosto e a sua pele branca e rosada (uma das suas maiores fraquezas) e a sua expressão em grande pormenor, aparecendo-nos aqui de forma crua e sem filtros.



Fig. 15. Andy Warhol, *Self-Portraits*, 1979

Contrastando com esta série, surge uma outra série de auto-retratos (polaroids), usando este mecanismo de captação e impressão fotográfica instantânea (que a nível conceptual nada têm de instantâneo) ou de captação do momento natural ocasional. Antes de mais são encenações, são fotografias performativas. Andy Warhol aparece-nos nestas polaroids travestido de mulher usando camadas espessas de maquilhagem e uma peruca loira, numa pose encenada, captando o *allure* e a beleza clássica das divas de Hollywood, incorporando ao mesmo tempo alguma dose de cinismo e uma postura *snob* fazendo lembrar uma das muitas mulheres da *high society* com que no mesmo período convivia em Park Avenue e encomendavam a Warhol os seus retratos. Com o devido distanciamento, somos também tentados enquanto espectadores em associar de forma livre e directa estas imagens de Warhol com a imagem de Marilyn, naquilo que poderia ser uma *screen test photo* antes de um *casting* para um filme.

Andy Warhol gostava de fazer algumas aparições em festas em *drag*, vestido de mulher, muitas vezes envergando vestidos criados por si mesmo. Segundo relatos escritos sobre a sua vida e obra no site da Warhol Foundation, Andy tinha admiração pelos rapazes que despendiam as suas vidas tentando ser raparigas na plenitude, travestindo-se e encenando ao mais ínfimo pormenor cada detalhe da sua transformação/actuação. Neste contexto, Warhol frequenta e estimula a cena nocturna *underground* nova-iorquina, impulsionando a presença regular de *drag queens* em festas e aparições públicas. São disso exemplo, a presença marcante de uma das suas musas Holly Woodlawn, uma actriz e performer transexual com presença regular no círculo da Factory e em vários dos filmes que produziu em colaboração com o realizador Paul Morrissey, ou os convites que dirige a diversas *drag queens* (Jackie Curtis, Marsha P. Johnson e Wilhelmina Ross) com quem convivia regularmente, para realizar uma série de retratos que desenvolve entre 1970 e 1980 com a sua Polaroid Big-Shot.

Para Andy, estas rainhas da noite, simbolizavam o lado mais glamoroso do mundo, através da dedicação da sua vida a uma teatralização máxima da realidade, alcançada através do excesso e do exagero de adereços, figurinos e maquilhagem, numa busca constante de alcançar um ideal de beleza, e

simultaneamente construir uma forma de comentário crítico e irónico face a este ideal de beleza clássico. Para ele estas rainhas do drag continham o mesmo fascínio e beleza que as outras rainhas “reais”, algumas das quais também chega a fotografar como a Princesa Carolina do Mónaco, Farah Diba Pahlavi ou a Rainha Sonja da Noruega.

For Andy Warhol both genuine as well as fake queens slipped into the role of idealised movie-star femininity, devoting their lives to handing down a glittering and sparkling way of life and presenting it to the public for (not all too) close inspection. [...] Warhol admired the fame and feminine allure of royal queens just as much as he admired the courageous nerve of drag queens.

Henriette Dedichen, *Warhol's Queens*

Em 1981, impulsionado por este interesse e fascínio, Warhol e um dos seus fotógrafos assistentes, Christopher Makos, aceitam colaborar numa sessão fotográfica retratando Warhol em *drag*. Os dois realizam nesta série de retratos uma espécie de *reenactment* da colaboração desenvolvida entre Man Ray e Marcel Duchamp em meados de 1920, em que os dois artistas encenam e criam para Duchamp, um alter ego feminino sob o nome de Rose Sélavy. Para além da série de fotografias inicialmente produzidas por Man Ray e Duchamp, Rose Sélavy, a personagem feminina interpretada por Duchamp, surge em outros trabalhos de Duchamp, como no rótulo do frasco de perfume (*ready-made*) *Belle Haleine, Eau de Voilette* (1921) e mais tarde no seu filme *Anemic Cinema* (1926) ou na escultura (*ready made/assemblage*) *Why Not Sneeze, Rose Sélavy?* (1921). Este processo de repetição, reapropriação de materiais, auto-referenciação e criação de personagens/alter-egos presente na obra de Duchamp para além de outros aspectos no seu discurso, fazem claramente eco na obra de Warhol.



Fig. 16.
Man Ray, Marcel Duchamp como Rose Sélavie, 1920

Fig. 17. *Belle Haleine, Eau de Voilette*, 1921

Numa primeira experiência, Warhol e Makos realizam uma série de imagens impressas a preto a branco e também polaroids a cores. Numa segunda fase do trabalho, contratam um caracterizador de teatro para a sessão. Depois de maquilhado, Warhol experimenta diversos tipos de perucas com cabelo encaracolado, liso, longo, curto, de cabelo escuro ou loiro. Warhol aparece nestas imagens em roupa masculina convencional, vestindo sempre uma camisa branca e uma gravata preta, fazendo lembrar Marlene Dietrich, uma versão envelhecida de Marilyn, ou a irmã mais velha de Debbie Harry ou Madonna.



Fig. 18. Andy Warhol, fotografado por Christopher Makos, 1981

A maioria destes retratos de Warhol e os que vai desenvolvendo posteriormente no seu percurso, projectam na percepção do espectador, simultaneamente uma sensação de vazio, *dejà vu* e uma presença singular, um *je ne sais quoi*. Mesmo por trás da espessura da maquilhagem, das perucas e do olhar distante, sabemos sempre que frente a nós está Warhol, interpelando-nos ambigualmente para nos dizer, *Look at me! Stop staring at me!* A superficialidade que imana destas imagens parece trair o vislumbre de fragilidade e sensibilidade à flor da pele deste corpo, deste rosto sobre a tela. O seu olhar ora se esvazia entediado sobre o horizonte, ora se impõe cinicamente fixando o nosso olhar curioso na tentativa de desvendar o mistério da sua existência (*pop*).



Fig. 19. Andy Warhol, fotografado por Christopher Makos (Polaroids), 1981

Ao colocar-se lado a lado com as celebridades de Hollywood e não só, Warhol coloca-se simultaneamente e ironicamente num estatuto de *out of place*, uma espécie de personagem *beckettiano* fora do contexto da acção, e ao mesmo tempo cria o seu próprio *passeio da fama*, fabricando para si mesmo lugar cativo nesta galeria. Neste jogo de sedução e provocação com o espectador, Warhol converte-se em enigma – sabemos tudo e nada sobre o Andy que está à nossa frente. Atrás de Andy, parece surgir-nos constantemente o fantasma de Norma Desmond, lançando-nos o feitiço das imagens: *I'm ready for my close-up*. Warhol aparece-nos nestas obras, complexo e linear, cínico e irónico, superficial e profundo, vulnerável e impenetrável. Ao olhar para globalidade destes retratos produzidos em diferentes décadas, somos tentados a identificar ou encontrar diferentes camadas, diferentes técnicas, diferentes aproximações à personalidade de Warhol, mas não, o esvaziamento do seu olhar cinzento perpetua-se estático na imagem, o apagamento da sua expressão e da passagem dos anos matiza-se na textura lisa da tinta. Estas imagens são-nos apresentadas como uma narrativa em *still*, um *frame* de um filme repetido vezes sem conta, como um qualquer espectáculo de teatro que fica em cena noite após noite, e cujo enredo sabemos de cor.



Liza Minnelli



Marilyn Monroe



Ingrid Bergman



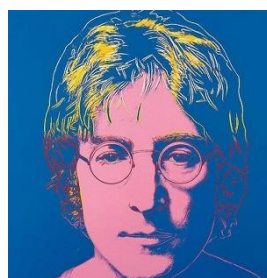
Andy Warhol



Mao Tse Tung



Jackie Kennedy



John Lennon



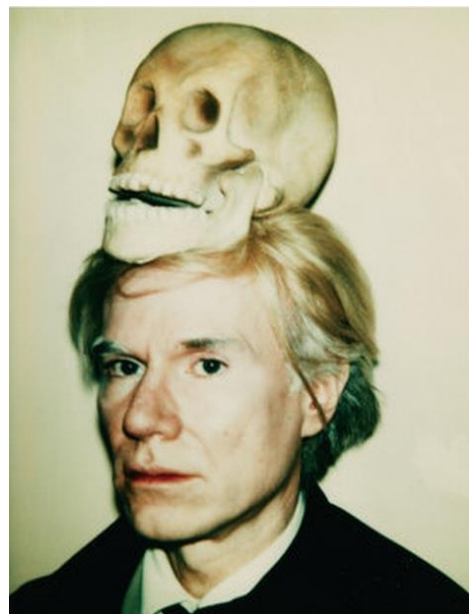
Liz Taylor

Fig. 20

O fim ou a morte, um dos temas que atravessa directa (*Death and Disasters Series*, 1963-65) e indirectamente a obra de Warhol, surge-nos de forma confrontacional na série de auto-retratos que realiza com caveiras, frente a esta “morte do artista”, o seu humor negro cruza-se com a frontalidade das imagens, onde facilmente se podem encontrar similitudes a uma imagem teatralizada do “artista” que dialoga com a sua morte, confrontando-se com a sua própria mortalidade, reconhecendo-se por exemplo conotações ao personagem de Hamlet. Outras referências directas à temática da morte surgem noutros retratos pintados e fotografados a par da presença constante de símbolos e referências relacionados com esta temática - acidentes de automóvel, pistolas, a cadeira eléctrica, a morte de JFK, a última ceia de Leonardo Da Vinci, o retrato póstumo de Joseph Beuys, etc. Será pertinente aqui, assinalar que todos os trabalhos que realiza a partir da reprodução exhaustiva da imagem de Marilyn têm lugar já após a sua morte em 1962.



Andy Warhol
Self-Portrait with Skull, 1979



Andy Warhol
Self-Portrait with Skull, 1976

Fig. 21



Fig. 22. Andy Warhol
Electric Chair, 1965



Fig. 23. Andy Warhol
Green Disaster, 1963



Fig. 24. Andy Warhol
Gun, 1981

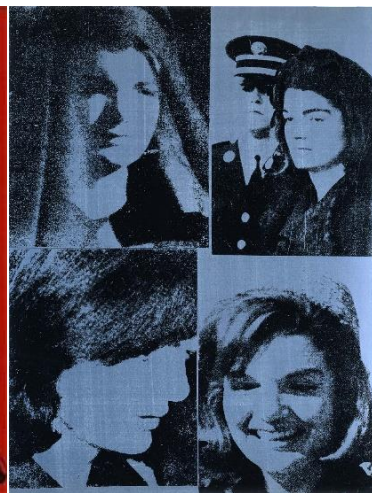


Fig. 25. Andy Warhol
Jacqueline Kennedy III,
1966



Fig. 26. Andy Warhol
Self-Portrait (Strangulation), 1978



Fig. 27. Andy Warhol
Skulls, 1976

You wouldn't believe how many people will hang up a picture of an electric chair? especially if it matches the color of their curtains.⁹⁶

I was also painting the Marilyn's [the Marilyn Monroe portraits, Warhol started after her tragic death in 1962] I realized that everything I was doing must have been death. It was Christmas or Labor Day - a holiday - and very time that you turned on the radio they said something like '4 millions are going to die'. That started it. But when you see I gruesome picture over and over again, it doesn't really have any effect. [...] I started those [the 'Elisabeth Taylor' pictures, Warhol made from a publicity photo of her 1960 film 'Butterfield 8'] a long time ago when she was so sick and everybody said she was going to die [but she recovered]. Now I'm doing them all over, putting bright colors on her lips and eyes.⁹⁷

Este fascínio pictórico e medo genuíno da morte (aproxima-o do género da natureza-morta, que como no estilo *vanitas* evoca a certeza da morte pela sua vacuidade), que acompanha a obra de Warhol e o envolve na exploração de uma visão sarcástica e obsessiva da sua própria mortalidade, desenvolvendo uma *persona* próximo do Teatro do Absurdo e que é também uma paródia sobre o vazio plástico das figuras do *star system* e do *mainstream* mediático, e que sabemos é intensificada pela experiência de quase morte por que passa, após a tentativa de homicídio conduzida por Valerie Solanos, que dispara sobre si três tiros deixando-o em situação de morte clínica.

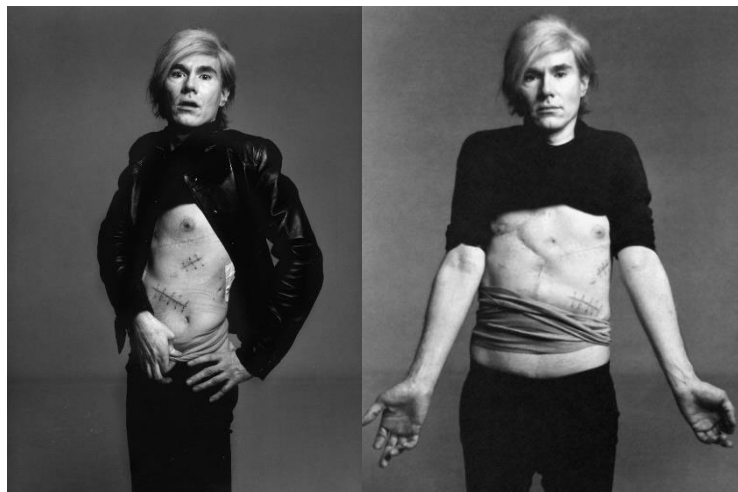


Fig. 28. Andy Warhol, fotografado por Richard Avedon, 1969 (um ano depois de ter sido alvejado por Valerie Solanas)

⁹⁶ WRENN, Mike, *Andy Warhol: In His Own Words*, 1991.

⁹⁷ SWENSON, Gene, *What Is Pop Art? Interviews with Eight Painters (Part 1)*, London, 1969, p. 116-19.

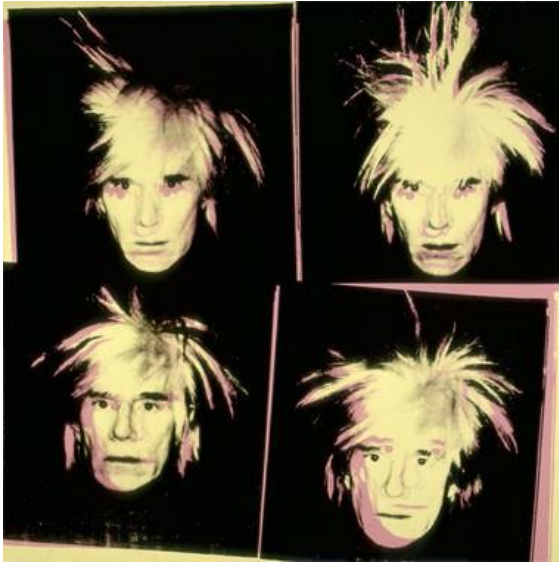


Fig. 29. Andy Warhol, *Self-Portraits*, 1986-87

Self-Portrait (1986-87), um dos seus últimos auto-retratos realizados antes da sua morte, é visto por alguns como uma reflexão simultaneamente sobre a perenidade da vida e sobre a fatalidade do envelhecimento do artista. Neste período que antecede a sua morte, Warhol desenvolve esta série de auto-retratos de grande escala em que se vê na imagem, o seu rosto suspenso no buraco negro da tela enquadrado pelo contorno daquela que é a sua imagem

de marca, a sua peruca loira metalizada formando uma espécie de *stencil* ou holograma em forma de estrela-relâmpago que posiciona o rosto, o foco do olhar e presença de Warhol no centro da tela, e simultaneamente ao cobrir toda a área iluminada do seu rosto pela sobreposição de coloridos padrões militares de camuflagem, auto transformando-se numa espécie de pano de fundo, de marca d'água e de padrão, ao camuflar a superfície do seu rosto, da sua pele e do seu olhar, a mancha pictórica que se destaca através do padrão cromático da camuflagem parece fazer afundar e afastar este rosto fantasmático de nós no vazio e no escuro da tela que se torna écran ou câmara escura. Este processo de desaparecimento, explora este artifício de se tornar invisível, desvanecendo ou camuflando a sua própria imagem, Nestas serigrafias impressas sobre tela, vemos duas imagens muito similares de Warhol fotografado sobre um fundo preto usando uma peruca desalinhada. O seu rosto é sobreposto e coberto numa espécie de velatura com padrões de camuflado. Warhol aparece-nos aqui alienado, disfarçado, imóvel, pronto para a batalha do mundo moderno onde as imagens são duplamente presas e caçadores, no consumo voraz e instantâneo da sociedade mediática. Neste processo de abstracção artificial do universo militar e dos usos da camuflagem para ocultar e disfarçar a presença dos soldados e das suas armas no campo de batalha, Warhol coloca-se premeditadamente no cenário de uma guerra táctica e meticulosa, cujo campo de batalha é a sociedade do espectáculo.



Fig. 30. Andy Warhol
Self-Portraits (Camouflage), 1986

Nesta sua última série de auto-retratos, trata-se de questionar, não aquilo que vemos de Warhol na imagem apresentada, mas antes aquilo que não conseguimos ver. Warhol parece dizer-nos por entre a camuflagem: *Can you see me?*

Warhol justapõe nestes trabalhos, uma dimensão ambivalente de formas abstractas e de realismo, transformando a sua própria cara e cabelo numa mancha, que por vezes surge como imagem rasgada no fundo negro da tela, outras vezes parece assumir a imagem de uma bandeira ou de um padrão

gráfico ou ainda remete-nos para a imagem de veias e circulação de sangue. Enquadram-se nesta série de auto-retratos, uma série de outros trabalhos produzidos no mesmo ano, utilizando o padrão de camuflagem, que para além de explorarem as possibilidades gráficas e pictóricas nas imagens mediadas, constroem múltiplas camadas discursivas de dimensão subtextual, e podem ainda sim ser vistas como uma forma de máscara. Nesta floresta cromática e gráfica, vemos Warhol escondido por de trás das suas cores.



Fig. 31. Andy Warhol
Camouflage Series, 1986

To call these paintings decorative would be short-sighted, for in manipulating the size, shape and colors of the traditional military fabric - a fabric designed not to be seen - he demonstrates an almost effortless ability to summon up an entire range of art historical references, from Chinese landscapes to Monet's Water Lilies... Of course pretending he didn't know anything about art history was one of the many ways in which Warhol camouflaged himself. He told countless interviewers that Walt Disney was his favorite artist, while quietly amassing a collection that including paintings by Corot, Fragonard, Picasso, Fontana and Yves Klein, among others.⁹⁸

⁹⁸ COLACELLO, Bob, in <http://www.warhol.org/education/resources>

Este desejo de encobrimento da sua imagem, este exercício constante de gravar no inconsciente uma necessidade quase bipolar de se auto-camuflar, chamando a si ao mesmo tempo o foco da atenção do espectador (numa espécie de caleidoscópio warholiano que se alimenta de uma relação fusional entre a esfera do seu espaço privado e público), gerindo dentro e fora da tela a forma como quer ver-se e ser visto, contruindo um exterior feito de artifício que esconde e protege o seu espaço pessoal.

Warhol was aware of the absurdity of celebrity, of Hollywood and Western society, proven by his own place in it. He was both the prima donna and Pierrot of Pop Art, tragi-comic in essence. Only through his ability to ridicule the art world – by selling repetitions of soup cans and portraits of his masks, by avoiding the gaze of the viewer, by sending an actor incognito to lectures in place of himself and by giving monotonous 'yes', 'no' and 'I hadn't really thought about it' answers in interviews – could he gain liberation from the masquerade in which he was trapped. Only by acting like a clown could he be an artist.

SPENS, Christiana Spens, *Andy Warhol Portraits*, 2005⁹⁹

A máscara e a persona de Warhol é a máscara de Dioniso, aquela que opera através do espelho de um narciso que se fragiliza na solidão de si mesmo e simultaneamente se faz imagem reflectida nos outros que alimentam o seu desejo e fascínio. Estas são as máscaras de Warhol, de fingimento, de disfarce, de esvaziamento, de medo, de exagero, de engano, de drama e de paródia. Usando este subterfugio imagético e conceptual, as encenações ou mascaradas (*masquerades*) de Warhol conduzem os seus auto-retratos, (como acontece forma similar na obra de Cindy Sherman) para uma dimensão clownesca que lança no espaço da tela ou da fotografia uma atmosfera de tristeza, melancolia e ironia latentes. Estes auto-retratos “mascarados” fogem da lógica informativa para dar lugar a um homem invisível e solitário frente ao nosso olhar, no seu excesso de protagonismo, deixamos de o ver. Uma presença superficial que se faz ausente na densidade do corpo que se faz retractar. Habitando o espaço limitado pela lente da câmara que se torna palco de nada senão ele mesmo, o artista e a sua

⁹⁹ SPENS, Christiana, *Andy Warhol Self-Portraits* (cat. Exposição), Scottish National Gallery of Modern Art, 2005.

persona – um só, superficialmente esvaziados de sentido aparente, plásticos e inversamente humanos e frágeis. O homem por baixo da superfície da tinta, atrás máscara torna-se paisagem e ao limite remete Andy a uma invisibilidade desumanizante, que ainda assim não nos descola da identidade (imagem de marca) que fabricou para nós, algo entre imagem espectral e logótipo de si mesmo, superficial, ácido e comovente. O espelho que é explorado por Warhol, é um espelho que reflecte a superfície do brilho daquilo que os nossos olhos alcançam, escondendo a solidão do silêncio e fragilidade de um rosto que quer ser paisagem de si mesmo. Warhol e Andy, são como Marilyn e Norma Jeanne, uma estrutura simbiótica necessária para a sobrevivência da sua performatividade, que em ambos os casos, é vida (*still life/natureza morta*) para além da morte, eternos na fantasia que nos oferecem, mesmo depois da cortina se fechar, sabemos que o espectáculo deles continua - *the show must go on*.

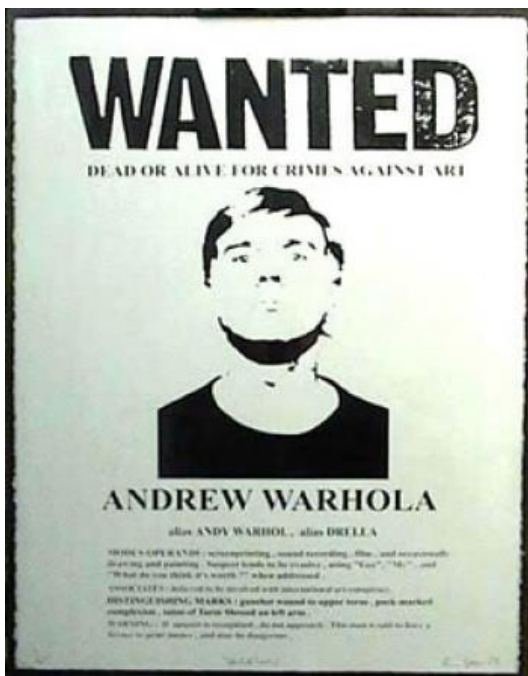


Fig. 32. Andy Warhol

Self-Portrait, (Andrew Warhola: WANTED, Dead or Alive for Crimes Against Art), 1964

Paul Taylor: If you were starting out now, would you do anything differently?

Andy Warhol: I don't know. I just worked hard. It's all fantasy.

Paul Taylor: Life is fantasy?

Andy Warhol: Yeah, it is.

Paul Taylor: What's real?

Andy Warhol: Don't know.

Paul Taylor: Some people would.

Andy Warhol: Would they?

Paul Taylor: Do you really believe it, or or tomorrow will you say the opposite?

Andy Warhol: I don't know. I like this idea that you can say the opposite.

Paul Taylor: But you wouldn't in this case?

Andy Warhol: No.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Excerto de uma das últimas entrevistas de Warhol antes da sua morte, in <http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/warhol1n/andy.html>.

1.3. One Women Show: Cindy Sherman



Cindy Sherman, 1990



Cindy Sherman, 2005

Fig. 33

Na década de 80 do século XX, Andy Warhol com o seu habitual tom irónico e provocatório, refere-se à já reconhecida Cindy Sherman (1954) - "*She's good enough to be a real actress*". Somos levados pelo olhar de Warhol, a lançar uma questão iniciática sobre a sua obra de personificação realística e de construção de realidades ficcionadas tão próxima do trabalho de actor, mas ainda assim distinta no seu *modus operandi* e na sua contextualização formal e conceptual no campo das artes visuais.

Cindy Sherman é uma verdadeira *one woman show* - autora, actriz, encenadora, fotógrafa, figurinista, guionista e modelo, que através de um uso especulativo do seu próprio corpo reencena constantemente a sua obra (no seu corpo), baralhando o sistema operativo da construção do auto-retrato e dos seus espelhos, experimentando a vivacidade e temporalidade da performance, através do suporte fotográfico, que neste caso não funciona como registo documental, mas como suporte formal do seu trabalho que podemos situar no campo da performance.

A tensão e ambivalência que aparece à superfície da obra desta "*unreal actress*"

(Christa Dottinger, *Cindy Sherman: History Portraits*, p.9), que reinventando a pintura, na era do fim da pintura por intermédio da fotografia, se coloca na fronteira entre a representação da realidade e a fatalidade da artificialidade dessa mesma realidade (ficcional). É precisamente nesta fronteira e dualidade latente, que a obra de Sherman ganha toda a sua força semântica e metafísica. No limiar entre a representação de um mundo real e de um mundo imaginário, o teatro e o corpo de Sherman conduzem-nos a uma revisitação da história da arte, em paralelo com uma reescrita e inscrição do papel das mulheres nesta mesma história, que é no fim de contas uma história social das mentalidades. Nos seus auto-retratos (que nunca o chegam a ser), as “pinturas fotográficas” de Sherman, onde o dispositivo fotográfico ganha presença mas apenas enquanto meio, dá-se protagonismo a um desaparecimento (intermitente) da identidade da artista, que numa lógica de processo de trabalho similar ao contexto da pintura clássica, dá corpo ao duplo papel de “pintor” e de “modelo” reunidos numa só entidade, encenando e encarnando diferentes personas, num mesmo corpo. Neste sentido, a sua obra flui constantemente entre este paradigma do real e do ficcional, do bidimensional e do performativo, na fronteira entre pintura e fotografia, entre performance e história das imagens, entre a evidência do simulacro e a falácia do teatro. O seu trabalho opera através de diferentes modos de representação, na aproximação aos campos semânticos e iconográficos da moda, do cinema, do teatro (*Fashion Series*, 1983; *Untitled Film Stills*, 1977-80) ou da re-leitura da história da arte e do papel (secundário) das mulheres ao longo da mesma (*History Portraits*, 1990), cruzando os universos da *pop culture* e da *high culture*.

O corpo de Sherman, é um corpo temporariamente invisível, que na tela em branco ou no palco vazio do enquadramento da câmara fotográfica, se torna matéria visível nos seus trabalhos, incorporando e personificando a própria obra de arte sem nunca revelar a sua cara e o seu corpo, sempre transfigurados no corpo e na pele de outras mulheres maioritariamente icónicas ou através de representações icónicas da figura da(s) mulher(es). Poderíamos afirmar que o campo semântico de Sherman se define constantemente como um mecanismo de interpelação da arte sobre a própria representação da arte. Os corpos que

Sherman recria nas suas “*masquerades*”, constituem-se como uma espécie de esculturas pintadas onde o elemento performativo é encenado para dar lugar a imagens onde o artificialismo se cruza com o naturalismo destes corpos ‘fotografados’ dando simultaneamente, poder e protagonismo a estas mulheres reapresentadas paradoxalmente pela própria pele, olhar, rosto e corpo da artista. Um corpo revestido de camadas de tinta, texturas, tecidos, verniz, luz ou sombra, como se tratasse de um quadro de Velasquez ou Rubens, Raphael ou Ingres. Sherman devolve-nos um olhar radical e metalinguístico sobre o papel das mulheres e do seu lugar cultural/social, através dos temas recorrentes do erótico, do feminino e do desejo. A artificialidade, monstruosidade e teatralidade dos corpos e das mulheres propostas pelas suas imagens “mascaradas”, parecem lançar-nos constantemente uma questão sobre a dimensão humana e real destas figuras aprisionadas na história das imagens e na rede de uma certa mitologia do feminino. A obra de Sherman, não procura uma vitimização da figura da mulher, nem tão pouco lançando uma perspectiva irónica sobre o olhar (masculino) dos grandes mestres da pintura clássica ocidental sobre as mulheres, provocando os nossos “modos de ver” (Berger), contemplar e fetichizar o ‘feminino’, prestando simultaneamente homenagem aos grandes ‘mestres’ e às suas ‘musas’, desconstruindo-os e levando-nos a questionar o lugar da mulher nesta história e a construção das relações de poder mediadas através dos seus corpos. Criando relações híbridas entre o lugar do belo e do político no campo da arte, Sherman “faz-se/torna-se mulher” (Beauvoir) sendo outras mulheres, outros corpos, já inscritos no nosso imaginário colectivo.



Untitled #385, 1976/2000



Untitled #92, 1976/2000



Untitled #69, 1976/2000



Untitled #383, 1976/2000



Untitled #367, 1976/2000



Untitled #365, 1976/2000



Untitled #377, 1976/2000



Untitled #364, 1976/2000

Fig. 34

A teoria feminista e os *cultural studies* são percursores no final do século XX, na produção de um discurso e de uma visão sobre a identidade de gênero como processo de construção social/cultural, criando as condições para que no contexto do panorama artístico, surgissem leituras críticas à ausência/invisibilidade de mulheres artistas e de um discurso artístico em torno das mesmas, que estaria ao invés ancorado numa proliferação e repetição de imagens estereotipadas e tipificadas de mulheres na história de arte e na cultura popular. A teoria feminista argumentaria eficazmente esta perspectiva de perpetuação destas formas de representação pictórica e de entendimento do lugar do feminino na sociedade ocidental (patriarcal e misógina). Apoiadas e

inspiradas pelo pensamento de Simone de Beauvoir, concretamente na sua visão do género e das identidades da mulher como construção cultural, aprisionadas no lugar cativo do “outro”, e não como expressão do sexo biológico (*Não se nasce mulher, torna-se mulher*), um movimento de mulheres artistas percursoras na transformação dos cânones artísticos no campo das artes visuais e da performance dão início no seu processo criativo a uma exploração destas questões, problematizando uma representação e uma reinscrição das identidades femininas, e uma reconstrução da imagem corporal das mulheres, desconstruindo e derrubando simultaneamente a fixidez de um discurso e imaginário do feminino como estrutura cristalizada e submetida ao olhar/visibilidade e relações de poder e dependência desse mesmo olhar por parte dos homens. Uma dessas artistas é Cynthia “Cindy” Morris Sherman, que por intermédio das suas fotografias e dos seus “disfarces” assume diferentes personagens (na maioria representando a identidade de diferentes mulheres da cultura ocidental) servindo-se dela mesma (o corpo da artista) como tela viva destas paisagens do feminino. Muito embora Cindy Sherman em testemunhos e entrevistas documentadas, afirme claramente que as feministas ou o discurso teórico que advogam, não inspira directamente o seu trabalho, o oposto é igualmente válido, já que o seu trabalho é recorrentemente associado às premissas e valores investigados pela teoria feminista, concretamente no questionamento do lugar das mulheres na cultura ocidental e na representação visual das identidades do feminino, que podem implicitamente ser lidos na sua obra conceptual. É um facto que a obra de Sherman é passível de ser analisada à luz da teoria crítica feminista, nomeadamente na releitura que oferece a um deslocamento de um lugar fixo e cristalizado da identidade feminina, propondo uma nova percepção sobre a forma como as estruturas sociais e culturais medeiam e agenciam essa mesma construção de identidades fluidas, ambivalentes e plurais, que por acréscimo constroem também novos imaginários para o corpo e imagem das mulheres. As teorias feministas, em conjunto com o desafio lançado por Beauvoir de questionamento do entendimento das identidades de género fora das posições binárias que inscrevem o masculino no lugar de sujeito e o feminino no lugar de objecto, por conseguinte no lugar do “outro”, encontram na obra inicial de Sherman, um território conceptual e uma

matéria visual fértil para a veiculação destas posições que promovem uma alteração e uma conquista de um lugar da mulher na sociedade moderna, independente das estruturas de poder masculino. De facto, na obra de Sherman encontram-se pistas para a tradução destas ideias, transformando e desafiando a “natureza” da identidade e do feminino, e por acréscimo transformando de igual modo a “natureza” do masculino. As imagens que constrói no seu corpo exploram através de um processo de imitação, que nunca chega a ser uma cópia, confrontações na forma como nos permitimos ou fomos conduzidos a olhar as mulheres e o seu corpo ao longo da história das imagens, sob um prisma falacioso e fantasioso da ideia de feminilidade (e implicitamente de masculinidade). O contributo na alteração deste paradigma, desbravado pelo pensamento de Beauvoir, encontra na contemporaneidade a influência marcante do discurso teórico produzido por exemplo por Judith Butler fazendo eco na obra de Sherman, concretamente na assunção e defesa de um entendimento da identidade de género como um processo de construção cultural, que é iminentemente um processo performativo de natureza “viva”. Butler argumenta que estas construções fluidas assumem a identidade de género como uma performance, e não como um processo de imitação normativa de um sexo “real”, cuja realidade é sempre contextual. Esta visão em conjunto com a perspectiva libertadora de Beauvoir permitem um entendimento e uma conquista da “natureza” do feminino fora de uma ideia errónea de uma universalidade deste mesmo feminino e de uma mono-identidade das mulheres. Butler e Sherman, de formas distintas, fazem transparecer respectivamente nos seus discursos teórico e artístico, que a identidade é um processo, um *work-in-progress* e que não existe uma essência do feminino (imutável e única), perpetuada pela repetição e aprisionamento de uma imagem universalizante das mulheres ao longo da história. As mulheres incorporadas por Sherman permitem-nos questionar este lugar histórico de aprisionamento e conformismo do lugar das mulheres, em que a pele e superfície da feminilidade não é mais do que uma fraude, uma ficção que mascara as mulheres ao exercício de uma manipulação de um certo olhar e desejo masculinos. Sherman serve-se exactamente de uma apropriação irónica deste jogo de máscaras, sublinhando a dependência deste olhar masculino para a sobrevivência desta ideia universal de “feminilidade”, e simultaneamente

coloca no olhar do espectador ferramentas para questionar e reflectir criticamente face a esta falacia. Reproduzindo estas imagens que historicamente aprisionam a mulher num lugar cativo de uma masculinidade de ordem patriarcal e hegemónica, Sherman agencia simultaneamente uma libertação e um empoderamento das mulheres dessas mesmas imagens redutoras.

O discurso feminista pós-moderno, diferencia no entanto Cindy Sherman (em conjunto, por exemplo com Barbara Kruger) como pertencentes à chamada segunda geração de artistas feministas, cuja abordagem conceptual e formal se distingue da geração anterior de artistas pioneiras como Judy Chicago, entre outras, e cuja maioria das obras têm uma natureza assumidamente reivindicativa e activista. Esta segunda geração, trabalha a partir da sua própria identidade enquanto mulheres (*female self*), questionando a condição a que estão submetidas pelo olhar masculino (*male gaze*), sobre a qual se funda uma parte importante desta perspectiva crítica.

Sherman apropria-se, como no caso de Warhol e Madonna, de um universo de imagens que ocupam o imaginário da cultura popular moderna, recorrendo nomeadamente ao contexto do cinema clássico de Hollywood e da iconografia popular norte-americana. Claramente ao servir-se da personificação/corporização destas narrativas cinematográficas e *pop*, leva-nos a reflectir sobre a forma como estas mesmas narrativas exploram uma reprodução de imagens estereotipadas do feminino, colocando os homens no lugar voyeurístico do espectador/realizador e as mulheres no lugar vulnerável de objecto de desejo. Homens e mulheres estão enredados neste processo de corporalização do desejo, seja no lugar do prazer de quem olha, próximo a um processo narcísico de auto-reconhecimento da imagem projectada no espelho que é a tela do cinema, seja no lugar de quem apenas pode existir submetida ao olhar pré-configurado.

Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen.

Laura Mulvey. *Fetishism and Curiosity*, 1996 ¹⁰¹

¹⁰¹ MULVEY, Laura. *Fetishism and curiosity*. Bloomington, 1996, p. 171.

Ao rerepresentar estas imagens de mulheres, Sherman não perpetua um cliché ou uma reprodução desses mesmos estereótipos, mas antes, ao mascarar e camuflar o seu próprio corpo nessas imagens, duplicando-as e reiterando a sua posição de objectos olhados, posiciona-se culturalmente e politicamente face a elas, sob a forma de comentário crítico e simultaneamente acciona uma reacção reflexiva no espectador, afastando-o do que poderia ser o seu lugar de contemplação acrítica destas imagens, que não deixam contudo de ser estéticas. Sherman expõe através destas “cópias” encenadas no seu corpo, através de um trabalho próximo a um processo teatral e a um processo de construção de figurinos e caracterização de personagem, uma visão normativa, mono-identitária e cristalizada da ideia de mulher e de feminilidade, para nos confrontar através da sua actuação com a falência e limitação destes “palcos”. Interroga-nos, para as noções dominantes de beleza e da erotização/fetichização do corpo feminino, interrogando em paralelo o próprio formato do *médium* da fotografia. No seu trabalho e no processo metodológico que explora, somos conduzidos ao longo das suas transformações/personificações e através do mecanismo conceptual e operacional que é posto em prática pela artista, sabendo de antemão, e apesar das similitudes que as suas transformações atingem com os objectos (nestes caso sujeitos) reproduzidos/mimetizados, que debaixo da maquilhagem, dos figurinos, das perucas, das próteses, dos sapatos, dos adereços, está o corpo e o olhar da artista. E ainda assim reconhecemos outras mulheres coladas à sua pele e para as quais somos convidados a criar as nossas próprias narrativas ou dramaturgias do olhar, acedendo a um arquivo da nossa cultura popular generalizada.

The work is what it is and hopefully it's seen as feminist work, or feminist-advised work, but I'm not going to go around espousing theoretical bullshit about feminist stuff.

Cindy Sherman¹⁰²

A ambiguidade, a singularidade e a estranheza que encontramos no trabalho de Sherman, colocam-na numa relação ambivalente, quando identificada como uma das artistas mais emblemáticas da pós-modernidade. Se por um lado sugere no

¹⁰² in <http://www.johnpaulcaponigro.com/blog/13049/20-quotes-by-photographer-cindy-sherman/#sthash.DIQzIKC9.dpuf>.

seu trabalho uma desconstrução e questionamento das estruturas de poder dominantes numa sociedade capitalista global e de valores patriarcais, machistas e opressores, por um outro lado, a receptividade, visibilidade e reconhecimento do seu trabalho nos circuitos convencionais da arte contemporânea, colocam-na envolvida nessa mesma lógica de mercado (que a crítica pós-moderna ataca) capitalizada pelo seu estatuto de artista de sucesso, mesmo fora do contexto das artes visuais. Não nos parece no entanto claro que Sherman controle directamente estes mecanismos que a colocam de um lado ou do outro lado das fronteiras da pós-modernidade, se bem que não faz sentido falar em fronteiras no pós-moderno, do mesmo modo nos parece claro, que muito embora o seu trabalho confronte problemáticas relacionadas com o corpo social/político/cultural das mulheres, subvertendo e conceptualizando estas mesmas temáticas, Sherman não procura directamente catalogar-se ou etiquetar-se na categoria de artista feminista, até porque o “feminismo subversivo” presente na sua obra advoga o rompimento com visões normativas das pessoas, dos corpos, das identidades. O potencial do trabalho de Sherman está precisamente nesta ambivalente regulação-transgressão do olhar, colocando-a segundo alguns como agente de um feminismo subversivo e gerador de transformações e por outros vista criticamente como perpetuadora de um certo olhar masculino que não procura destruir uma visão falocêntrica do corpo das mulheres, o que nos parece no mínimo reductor, tendo em vista a abertura de leituras e narrativas que podem ser construídas pelo espectador face às imagens por ela sugeridas.

A obra de Sherman não é uma obra fechada, é um corpo aberto a um olhar (por vezes irónico) que questiona, que desconstrói, que problematiza, que fragmenta e transforma paradigmas masculinos e feminismos.

I am always surprised at all the things people read into my photos, but it also amuse me. That may be because I have nothing specific in mind when I'm working. My intentions are neither feminist nor political. I try to put double or multiple meanings into my photos, which might give rise to a greater variety of interpretations...

I didn't think of what I was doing as political. To me it was a way to make the best out of what I liked to do privately, which was to dress up.

I'm really just using the mirror to summon something I don't even know until I see it.

The way I see it, as soon as I make a piece I've lost control of it.

Cindy Sherman¹⁰³



Untitled Film Still #21, 1978



Untitled Film Still #25, 1978



Untitled Film Still #10, 1978



Untitled Film Still #10, 1978

Fig. 35

A série de fotografias intitulada *Untitled Film Stills* (1977-1980) que desenvolve no início da sua carreira, inclui mais de cerca de sessenta imagens em que Sherman surge como uma possível personagem de um filme a preto e branco das décadas de 1950 e 1960. O título desta série (stills) conduz-nos de imediato ao território do cinema, muito embora sejam concebidos como uma simulação de

¹⁰³ Ibidem.

um *still* (frame) de uma cena de um filme, sem de facto o serem. Esta encenação que Sherman realiza, introduz-nos ao seu processo criativo de construir narrativas e personagens partindo de uma reapropriação de um imaginário nostálgico e em certa medida romântico, da heroína, vítima indefesa ou da *femme fatale*, presente no artificialismo fabricado pelos estúdios de Hollywood e dos filmes de série B ou no universo do cinema neo-realista ou dos filmes de Hitchcock, apresentando uma imagem de mulher vulnerável, frágil ou desequilibrada pronta a ser “salva” por um qualquer personagem masculino e que preenchem um imaginário colectivo que ultrapassa a cultura norte-americana. Sherman potencia nestas imagens uma duplicidade de aproximações às imagens apresentadas, seduzindo-nos em primeiro lugar por uma estética nostálgica, para em seguida nos pressionar a questionar a natureza e o conteúdo das imagens recriadas, que situam estas mulheres num período histórico específico e conseqüentemente numa leitura política e social destas mulheres nesta época em concreto. Seduz-nos, colocando-nos no papel de *voyeur* e duplamente introduz-nos a um diálogo e um debate de ideias, levando-nos a identificar o nosso posicionamento social, político e estético face às mulheres que espreitamos e que desejamos através da quarta parede da moldura do suporte fotográfico, suscitando curiosidade e desconforto, pela invasão destes espaços privados.



Untitled Film Still #13, 1978



Untitled Film Still #14, 1978



Untitled Film Still #15, 1978



Untitled Film Still #2, 1978

Fig. 36

Amelia Jones, uma das teóricas que produziu um discurso analítico sobre a dimensão feminista das primeiras obras da artista, salienta que as suas imagens são antes de mais representações e cumprem o objectivo de traduzirem e significarem as suas preocupações de contornos feministas. Jones considera que as fotografias de Sherman se enquadram no contexto de um projecto teórico feminista, explicitando uma visão crítica em relação às construções visuais do feminino. Ao analisar em concreto as *Untitled Film Stills*, a autora afirma que Sherman incorpora criticamente uma posição e uma imagem tipificada de vulnerabilidade historicamente e culturalmente associada ao feminino, e que empurra a mulher para uma condição objectual ou de sujeito dependente do olhar e da protecção masculina. Ao produzir estas representações, reproduzindo e sublinhando este lugar cristalizado no olhar do masculino, Sherman parece perguntar-nos em primeiro lugar – *Quem é esta mulher?*, e em segundo lugar - *O que é uma mulher* (antes e depois do nosso olhar)?

Nestas narrativas indiciadas pelas fotografias de Sherman, questionamo-nos igualmente se realmente estas mulheres/personagens estão sozinhas em cena apesar de o estarem realmente, pelo menos no enquadramento das imagens propostas pela artista, apesar de implicitamente sentirmos (ainda que metaforicamente) este estado de dependência do homem que não está presente fisicamente na imagem, seja o homem que a protege, que a deseja ou oprime e que

ainda assim valida a sua presença, seja o homem de quem procura libertar-se, emancipando-se do seu olhar e do seu desejo.

Não é de forma inconsciente que Sherman identifica a maioria das suas obras como “*sem título/untitled*”, sublinhando a sua escolha numa abertura de leituras e posicionamentos individuais por parte do espectador que dialoga com as imagens, pensando-as, narrando-as, contextualizando-as, legendando-as.

When I was in school I was getting disgusted with the attitude of art being so religious or sacred, so I wanted to make something which people could relate to without having read a book about it first. So that anybody off the street could appreciate it, even if they couldn't fully understand it; they could still get something out of it. That's the reason why I wanted to imitate something out of the culture, and also make fun of the culture as I was doing it.

Cindy Sherman¹⁰⁴



Fig. 37
Cyndy Sherman com Marilyn,
imagem capa revista ZG, 1982

Em 1982, após terminar *Film Stills*, cria mais uma das suas icónicas imagens, metamorfoseando-se de Marilyn Monroe, numa imagem publicada na capa da revista ZG. Esta imagem que parece colocar Sherman no papel de sócia de Marilyn, numa análise mais detalhada, não o chega ser, no sentido em que é possível verificar que a autora escolhe deliberadamente não vestir o mesmo figurino usado por Marilyn entre outros aspectos, muito embora todos os restantes elementos sejam de um domínio técnico impressionante. Somos conduzidos enquanto espectadores a reconhecer quase

¹⁰⁴ NAIME, Sandy, *The State of the Art. Ideas and Images in the 1980s*, 1987, p.132.

por impulso e instantaneamente a imagem, a postura, o olhar e a persona de Marilyn e ainda assim sabemos que se trata de um auto-retrato de Cindy Sherman, a artista visual e não uma profissional de imitação. É Sherman que se representa enquanto Marilyn arrastando consigo e em todos os seus retratos conceptuais um comentário sobre aquilo que reproduz, personifica e reapresenta, sendo e actuando frente à lente da sua câmara, justapondo-se através de um diálogo entre realidade e ficção e transportando o “aqui” e “agora” da performance para o estatismo e “eternidade” da fotografia. Como no processo de revelação fotográfica na câmara escura, as imagens de Sherman revelam-se aos olhos do espectador, por intermédio de um banco de imagens e personagens que todos nós reconhecemos e que preenchem a nossa iconografia e o nosso imaginário colectivo moderno. Neste fascínio que Sherman revela por uma iconografia nostálgica dos anos 50, surge-nos coerentemente a sua recriação da icónica Marilyn Monroe, ocupando um lugar central nesta forma de citação de um imaginário pós-moderno americano revivalista, exemplo claro desta estratégia ambivalente de sedução/citação/problematização, que as imagens de Sherman nos devolvem, e que pela mesma lógica de raciocínio nos conduzem à obra iniciática de Madonna na sua revisitação de Marilyn no início da sua carreira.

Em 1995, o MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) adquiriu para o seu acervo, o conjunto total das 69 fotografias a preto e branco da série *Untitled Film Stills*, organizando igualmente uma exposição retrospectiva da artista. Não deixa de ser um facto curioso e emblemático desta co-relação colocada em diálogo neste capítulo, que esta aquisição tenha sido financiada por Madonna (expondo o que a motiva/inspira no seu projecto pessoal e artístico), que surge na obra de Sherman como uma espécie de *Médicis* dos tempos pós-modernos. As duas cruzam-se mais uma vez, desta feita pela revisitação que fazem de Marilyn Monroe. Contrariamente a Madonna, Sherman não recorre a uma recriação de uma Marilyn que brilha através dos seus diamantes ou pela amplificação da sua tensão sexual, antes recria uma Marilyn simples e vulnerável, a *girl next door*, ainda assim transportando uma certa imagem de *glamour* e de feminilidade, mas revelando uma certa melancolia e tristeza presa por debaixo dos artifícios e das máscaras que sustentam o seu próprio brilho e jogo de sedução. As duas, Sherman

e Madonna, vampirizam Marilyn e simultaneamente protegem-na, homenageando-a e ressuscitando-a na forma como habitam o seu corpo para falar da condição das mulheres e da salvaguarda da sua(s) liberdade(s). Marilyn, Madonna e Sherman partilham nos seus corpos esta estratégia de recurso a processos teatrais, mimetizando outros corpos, outras imagens, outras mulheres, fornecendo comentários e pistas, para que reinventando-se a elas mesmas, reinventem um mundo de mulheres em alternativa ao habitual *man's world*.

Os seus processos camaleónicos são obviamente distintos, mas os mecanismos de questionamento do olhar e a forma como exploram metáforas sobre o corpo encontram similitudes coerentes dentro da lógica de cruzamento e interdisciplinaridade própria da pós-modernidade, fazendo-nos viajar livremente entre os territórios da cultura pop, das artes visuais, das políticas corporais e das humanidades. As fotografias e as imagens que Sherman reconstrói no seu corpo de espelhos, cumprem a função de serem texto de outras imagens, directa ou indirectamente convocadas à memória referencial do espectador, onde simultaneamente a *morte do autor* (Foucault) e ideia romântica do império do autor se cruzam numa só estratégia artística que flutua entre representações de um corpo real e de um corpo imaginário, que torna clara a nossa condição de sujeitos que se constroem no espaço de realidades ficcionadas, que é a nossa vida.

Ao colocar e mimetizar o lugar do espectador no domínio do masculino, Sherman com recurso uma visão irónica presente nas sua máscaras miméticas, obriga-nos a proceder a uma análise crítica e a um comentário sobre o que nos é dado a ver, e por conseguinte opera de forma invisível uma destruição e um apagamento desse mesmo olhar opressor do masculino, destituindo-o de poder. O seu trabalho é simbólico e conceptual e intervém através da justaposição de diferentes subtextos que aparecem numa mesma imagem, numa mesma mulher, que fala em nome das “outras” mulheres.



Untitled #96, 1981



Untitled #92, 1981



Untitled #91, 1981



Untitled #86, 1981

Fig. 38

Um desses exemplos de intertextualidade, é possível identificar no conjunto de fotografias *Horizontal/Centerfold Series*, em que Sherman se reapropria do imaginário de revista pornográficas, típico da *Playboy*, apresentando imagens inspiradas no formato ampliado das páginas centrais comuns nestas revistas. Rosalind Krauss sugere uma análise pertinente tendo por base uma discussão em torno da presença visual e conceptual da verticalidade no domínio visual e psicanalítico, salientando a presença dominante de metáforas verticais (falocêntricas), e cuja dependência dessa mesma verticalidade no contexto por exemplo da pintura (mas também de outros suportes gráficos, como jornais ou revistas), todos eles submetidos à orientação vertical face ao nosso olhar, o mesmo acontecendo face ao espelho (laciano). Kraus chama a atenção para a disrupção que a horizontalidade das imagens desta série de Sherman introduz, para também em paralelo sublinhar essa mesma relação de domínio do vertical na nossa forma de estabelecer um olhar (falocêntrico), neste caso sobre o corpo da mulher, que se apresenta na horizontal, leia-se deitada na cama, vulnerável e disponível.

O facto de estas imagens (que poderiam ser interpretadas como exploratórias de uma visão objectivante do corpo das mulheres sujeitas ao desejo sexual dos homens (conforme foi acusada por uma facção de alguma crítica feminista) serem produzidas e incorporadas pelo corpo de Sherman, um corpo que desconstrói outros corpos, faz situar a percepção do espectador num plano reflexivo e crítico face ao consumo destas imagens, que deixam de ser vistas como meramente reprodutivas de um imaginário pornográfico para passarem a assumir-me como um comentário ao lugar das mulheres e da sexualidade nesse território da indústria pornográfica e da projecção do desejo sexual masculino héteronormativo. Do mesmo modo, as acusações atribuídas a Madonna (no período temporal muito próximo à criação desta série de trabalhos de Sherman) por parte de algumas feministas, concretamente no que se refere a parte do conteúdo dramaturgico presente no vídeo de *Express Yourself* (onde surgem imagens de Madonna acorrentada a uma cama rodeada por um grupo de bailarinos) e que segundo esta crítica perpetuaria a reprodução de imagens que remetem para um imaginário feminino de submissão das mulheres face ao domínio (sexual) opressivo do masculino. Esta perspectiva de análise crítica, pode ser desmontada sob este mesmo prisma aqui exposto face às *Horizontal Series* de Sherman, sublinhando que de facto o contexto em que uma obra de arte é apresentada, é indissociável da forma como lemos o seu conteúdo, e essa é indiscutivelmente uma marca pós-moderna com que Duchamp, genialmente nos presenteou. As duas artistas, herdeiras de um corpo *ready-made*, (neste caso *all-ready made*), embora em campos distintos, servem-se de uma lógica conceptual, simbólica e metafórica e seria no mínimo simplista ler os seus trabalhos sob um prisma linearmente redutor.

(Sherman's) figures in familiar pornographic positions have a consciousness or emotional expressiveness that prevents them from being perceived as sexual objects.

Michael Brenson

Cindy Sherman como Madonna, parece investir nos seus processos de re-criação de identidades femininas desenhadas a partir de si mesma, como agente de

uma política corporal de empoderamento das mulheres e por extensão de validação de um corpo não-normativo assente nos valores da pluralidade e da diversidade humana. Nos dois casos, as duas mulheres artistas constroem através dos seus espelhos criativos, novos imaginários para uma feminilidade que não é monocromática, nem monodiscursiva, muito menos monoidentitária.

Frente às imagens apresentadas por Sherman, o espectador tem a liberdade de projectar as suas próprias leituras e desejos face ao que percepção, projectando nas mil e uma caras e corpos de Sherman as suas narrativas pessoais e as suas próprias formas de ver o mundo, através das ficções reais vividas pela artista e pelo espectador.



Fig. 39

Untitled #153, 1985



Untitled #15, 1985

Seguindo uma direcção diferente no seu trabalho, mas coerente nesta sua desconstrução do corpo feminino, Sherman dá início a seguir à série desenvolvida em *Horizontals* a uma exploração de uma estética do grotesco, expondo as temáticas do desastre, do monstruoso e do sexualmente gráfico, recorrendo a uma

releitura dos imaginários e subtextos presentes nos contos de fadas e do fantástico/fantasmagórico, focando-se concretamente na forma como as mulheres são representadas e diabolizadas mais uma vez sobre um olhar (masculino) estereotipado (que coloca em causa a ideia do belo e do feio, em semelhança à série de fotografias que explora em torno do universo da moda), a mulher numa condição demoníaca, monstruosa, longe da condição oposta de passividade e vulnerabilidade, anteriormente aprofundada. Sherman desenvolve neste período uma exploração de diferentes símbolos que de certa forma desfragmentam e poluem uma imagem idealizada e perfeita de uma certa feminilidade, apresentando uma ideia de rasto e resto que contamina este ideal do feminino e simultaneamente contribui para esta visão monstruosa da mulher do seu corpo. Fotografando uma série de objectos ou adereços que constroem esta paisagem monstruosa, em que funcionam de forma ambivalente quase como uma natureza-morta (mulher-morta) e uma evidência da humanidade do corpo destas mulheres, através de restos de maquilhagem e produtos de cosmética, roupa suja, sangue, vómito e outros fluidos, membros ou partes de corpos deformados, próximos de um universo grotesco e abjecto, que de forma indirecta preconizam esta diabolização da figura da mulher que transporta o mal, a impureza e a culpa próxima de um imaginário mediaval, da inquisição ou de uma tradição secular. Vários autores assinalam a clara associação deste período de Sherman com a teoria da abjecção de Julia Kristeva (*Pouvoirs de l'horreur, Essais sur l'abjection*, 1980), que situa esse estado de incerteza que a identidade comporta entre o “eu” e “outro”.

Pourquoi l'abjection? Pourquoi y a-t-il ce quelque chose qui n'est ni sujet, ni objet, mais qui, sans cesse, revient, révulse, repousse, fascine? Pourquoi de l'abject? Ce n'est pas de la névrose. On n'entrevoit dans la phobie, la psychose. Il s'agit d'une explosion que Freud a touchée mais peut-être aussi évitée, et que la psychanalyse, si elle veut aller plus loin que sa simple répétition, devrait être de plus en plus pressée d'entendre. Car l'histoire et la société nous l'imposent. Dans l'horreur. Les rites, les religions, l'art ne feraient-ils rien d'autre que de conjurer l'abjection? D'où l'étrange révélation de la littérature: Dostoïevski, Lautréamont, Proust, Artaud et, de façon sans doute hyper symptomatique, Céline. Le voici maintenant cet habitant des frontières, sans identité, sans désir ni lieu propres, errant, égaré, douleur et rire mélangés, rôdeur écoeuré dans un monde immonde. C'est le sujet de l'abjection.¹⁰⁵

¹⁰⁵ KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'Horror, Essais sur l'abjection*, 1983.

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Ecœuré, il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient. Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui.¹⁰⁶

Ao colarmos como fizeram outros autores, este período da obra de Sherman ao discurso e ao pensamento de Julia Kristeva, será importante contextualizarmos e situarmos a produção artística em torno desta ideia de abjecção (*abject art*) no período entre o final de 1980 e início de 1990, em que as políticas neoliberais e ultraconservadoras da administração Reagan reagem ao impacto da epidemia da Sida, contrapondo com cortes financeiros no apoio à investigação, e contribuindo para marginalização dos chamados grupos de risco e para uma cultura de serofobia, xenofobia e discriminação. Estes factores em conjunto com o período económico e social que se seguiu com a administração Bush, perpetua esta visão político-social assente num princípio de exclusão e de defesa de uma sociedade regida pelos interesses puramente financeiros e tecnocratas, acentuando e amplificando ainda mais estes valores neoliberais de ataque ao contracto social e à ideologia democrata. É neste cenário que Sherman recorre à exploração de representações do abjecto para mais uma vez dar lugar a um questionamento destes corpos que criando repulsa nos contaminam com perguntas e reflexões - os seus corpos-monstros são duplamente uma ameaça/horror e uma salvação/redenção.

¹⁰⁶ Ibidem.



Untitled #156, 1985



Untitled #156, 1987



Untitled #150, 1985



Untitled #188, 1989

Fig. 40

Estas imagens de um corpo-monstro, parecem fazer convergir os imaginários de um medo irracional, do terror sobrenatural que povoam o nosso imaginário colectivo, os pesadelos da nossa infância e a ficção científica. Estes corpos que estão próximos também de uma iconografia mitológica, são em algumas das imagens que apresenta substituídos por uma evocação da presença deste corpo horrífico, através de próteses cirúrgicas, e peças que reproduzem partes do nosso corpo deformado, revelando uma paisagem grotesca entre detritos, dejectos e fluidos que nos lembram da presença viva deste corpo que esconde a sua imperfeição (interior) através de uma regime (interior) falsas aparências. Estes corpos ambivalentes e deformados que revelam uma topografia bipolar do interior/exterior do corpo, funcionam metaforicamente como um processo de desfetichização do fantasma do corpo da mulher fetichizado culturalmente pelo olhar historicamente/socialmente construído/padronizado. Seguindo esta lógica, a obra de Sherman permite igualmente situar uma leitura crítica que conduz a um

questionamento do corpo dentro da lógica capitalista, de fetichização da mercadoria, numa estrutura de produção em massa, onde também a construção de identidades é condicionada pela sociedade de consumo, em que artificialmente se foi construindo uma imagem sedutora e “comercial” das indústrias do feminino, associando uma certa imagem (normativa) do *glamour* e da sofisticação cosmopolita, à imagem do capitalismo moderno. As imagens de Sherman ao incidirem este modelo de mulher, desmontam e revelam o mesmo sistema que as edifica e controla.

We're all products of what we want to project to the world. Even people who don't spend any time, or think they don't, on preparing themselves for the world out there – I think that ultimately they have for their whole lives groomed themselves to be a certain way, to present a face to the world.

Cindy Sherman¹⁰⁷

O seu trabalho é o de contar histórias através de imagens, cujos códigos de leitura são abertos à nossa própria dramaturgia do olhar, e deste ponto de vista a sua obra pode ser vista à luz do pós-modernismo, contendo presente esta ideia de obra aberta, polissémica e meta-narrativa. Cada mulher em que se transforma através do seu processo camaleónico e metamórfico, produzindo fotografias que ultrapassam o *médium* fotográfico, contribuem para uma noção complexa e paradoxal de espelho e de *self* reflectidos. As imagens que apresenta podem ter uma qualidade misteriosa ou de alguma estranheza, mas não constituem enigmas impossíveis de resolver, as mulheres que representa são simbolicamente metáforas de outras mulheres. A sua livre associação e a ironia que trespassa no cruzamento dos territórios da cultura popular e da chamada alta cultura fornecem as pistas para o jogo presente no puzzle de rostos e corpos que estas mulheres nos permitem jogar e que são igualmente património do legado do pós-modernismo, da teoria feminista e dos estudos culturais (*cultural studies*) - misturar, cruzar, fragmentar, multiplicar, questionar, transformar, revisitar, reconstruir.

¹⁰⁷ Cindy Sherman, in <http://www.johnpaulcaaponigro.com/blog/13049/20-quotes-by-photographer-cindy-sherman/#sthash.DIQzIKC9.dpuf>.

Even though Cindy Sherman's main overall idea in her work is noted to be her personal appearance in the work, but the paradox of her photographs is a confrontation of the absence of the female in the patriarchal society and an attempt to reconstruct the act of viewing in a male marked world. This work is highly post modern as it challenges to the fiction behind photography. It is some sort of challenge to reality. There is a juxtaposition between the way she is the reality form with the piece but she is portraying fictional aspects in the pieces. It is a contest between the unitary and autonomous subject.

Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, 2002 ¹⁰⁸



Fig. 41.
Society Portraits Series, 2008

Sherman actua no regime das aparências e das simulações, toda ela é um simulacro de corpo, servindo-se de uma lógica próxima à do *tromp l'oeil*, mas recorrendo a materiais distintos aos da técnica tradicional da pintura, substituindo as tintas a óleo, pelos cosméticos, base, maquilhagens e outros materiais de

¹⁰⁸ HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, 2002, p.153.

caracterização que cobrem o seu rosto e a sua pele, como se de uma tela se tratasse, onde projecta os seus simulacros de feminilidade – a superfície da tela é a superfície do seu corpo, a pele. O corpo da artista, as imagens que constrói e ela mesma, são numa só entidade – objecto e sujeito, agente passivo e activo do olhar do espectador, corpo e representação de corpo, mulher e ideia de mulher, presença e evocação de outras presenças.

Nas suas imagens, está sempre sozinha em cena, mas nos bastidores, nos limites formais do enquadramento das suas fotografias e do campo de visão do espectador, estão sempre presentes outros personagens, mulheres e homens que são evocados sistematicamente no subtexto destes seus monólogos do corpo. O seu discurso apesar de ser auto-representativo não é autocentrado. Os seus corpos lançam um olhar sedutor e irónico ou que revela um tom de paródia, por vezes grotesco, que não é acrítico a uma certa imagem do feminino tradicionalmente veiculado numa relação de interdependência com a sociedade de consumo/sociedade do espectáculo, a erotização padronizada do corpo feminino, a tipificação de códigos e convenções das ideias de *glamour*, elegância e da “essência” do feminino. Esta abordagem evidencia-se por exemplo na sua *Anti-Fashion Series* ou nas séries em que dá corpo à representação de mulheres da alta sociedade. Em *Society Portraits* (2008) e em *Headshots* (2000), dá corpo a ao universo das celebridades de consumo rápido e instantâneo dos subprodutos televisivos, socialites, e outras mulheres em decadência mediática na tentativa de recuperar protagonismo, dentro de uma estética *nouveau riche* e dentro de um certo imaginário suburbano e *trashy* tipicamente norte-americano, lançando pistas que sugerem um questionamento sobre a imposição destes valores, dando visibilidade a uma ambivalência de imagens que expõem uma ideia de corpo perfeito, que se debate pela ditadura do *novo* e pelo culto da imagem, do universo das cirurgias plásticas, do silicone, e da “tragédia” das rugas, do medo pelo envelhecimento e da decadência do *star system*. Corpos que vivem reféns, de um regime de aparências e disfarces, e que escondem a monstruosidade humanizada dos corpos “normais” vistos como mercadoria defeituosa (*damaged goods*).



Fig. 42
Headshots, 2000

As suas imagens teatralizadas, foto-encenações ou performances fotográficas, estão enredadas numa trama artificialmente realista parecendo quase ocupar o lugar dos grandes mestres clássicos da Pintura, como acontece claramente na em *History Portraits* (1989-90), transformando-se o seu trabalho, como parece acontecer nesta série, numa espécie de manifesto, como assinala Christa Dottinger. Sherman sente-se suficientemente forte e audaz para competir com a pintura tradicional, reinventando o acto e o gesto de uma *outra* pintura, que depende de uma dimensão cinematográfica e de uma paisagem referencial cinematográfica, (como se torna presente, por exemplo nas suas *Film Stills Series*) e cuja preparação do gesto criativo do *pintor* depende de um domínio técnico e performativo das ferramentas do corpo e de uma paleta de fisicalidades/personagens/intencionalidades.

Em *History Portraits*, enfatiza a sua afinidade e relação de interdependência pela pintura, desenvolvendo uma série de imagens partindo de diversos retratos que são património da História da Arte, criando alusões a diversas obras da pintura clássica e não só (passando pela Renascença até à recriação de obras de Picasso ou Duchamp), dando um novo destaque na história da arte, ao género clássico do retrato e construindo um novo lugar de protagonismo destes corpos no feminino. Em semelhança às suas séries anteriores também nesta série de retratos históricos, Sherman foca o seu trabalho, no tema central da sua obra – a representação de imagens de mulheres que lançam um debate em torno dos seus regimes visuais de presença/ausência. Mulheres, que nestes retratos

históricos foram sempre as mulheres de alguém (numa dependência identitária à figura masculina) – as amantes, as esposas dos grandes senhores, as musas dos artistas, as esposas dos colecionadores, as mulheres desconhecidas, etc. Implicitamente ao colocar a atenção neste estatuto inerente a estas mulheres, Sherman evidencia igualmente a invisibilidade/impossibilidade de presença/protagonismo da mulher/autor/artista, que praticamente não tem lugar na história de arte clássica.



History Portraits, 1990
Untitled # 224



History Portraits, 1990
Untitled # 222



History Portraits, 1989
Untitled # 216



History Portraits, 1989
Untitled #198



History Portraits, 1989
Untitled #210



History Portraits, 1989
Untitled #213

Fig. 43

Mais uma vez também aqui, o corpo de Sherman, é um corpo invisível (tela em branco ou palco vazio) que se torna matéria visível, sendo mancha, cor, textura, profundidade. Incorporando e personificando a própria obra de arte, sem nunca

revelar a sua cara e o seu corpo, sempre transfigurados no corpo e na pele de outras mulheres, maioritariamente icónicas ou através de representações icónicas da figura da(s) mulher(es) na história da arte.

I feel I'm anonymous in my work. When I look at the pictures, I never see myself; they aren't self-portraits. Sometimes I disappear.

Cindy Sherman

O campo semântico de Sherman, define-se constantemente como um mecanismo de interpelação da Arte sobre a própria Arte. Os corpos que Sherman recria nas suas “*masquerades*”, constituem-se como uma espécie de esculturas pintadas onde o elemento performativo é encenado para dar lugar a imagens onde o artificialismo se cruza com o naturalismo destes corpos fotografados dando simultaneamente, poder e protagonismo a estas mulheres rerepresentadas paradoxalmente pela própria pele, olhar, rosto e corpo da artista, revestido de camadas de tinta, texturas, tecidos, verniz, luz ou sombra, como se tratasse de um quadro de Velasquez, Rubens, Caravaggio, Raphael ou Ingres. A artificialidade, monstruosidade e teatralidade dos corpos e das mulheres propostas pelas imagens da mascarada de Sherman, parecem lançar-nos constantemente uma questão sobre a dimensão humana e real destas figuras aprisionadas na História das Imagens e numa espécie de Mitologia do Feminino. A obra de Sherman, não procura uma vitimização da figura da mulher, lança é certo uma leitura crítica ou irónica sobre o olhar (masculino) dos grandes mestres da pintura clássica ocidental sobre as mulheres, provocando os nossos “modos de ver” (Berger), contemplar e fetichizar o 'feminino', prestando simultaneamente homenagem aos grandes 'mestres' e às suas 'musas'. Criando relações híbridas entre o lugar do belo e do político no campo da arte. Sherman *faz-se/torna-se mulher* (Beauvoir) sendo outras mulheres, outros corpos.



Untitled #122, 1983



Untitled #357, 2000

Fig. 44

O pós-modernismo de Sherman está, como no caso de Warhol ou de Madonna, na sua estratégia de transfigurar, desconstruir, recriar, copiar e construir múltiplas identidades, máscaras de si mesma, (também ela loira). Concretamente, referindo-se ao seu retrato enquanto Marilyn, Cindy Sherman diz-nos que: «It's all make-up». Esta *make-up*, este *build-up*, a maquilhagem e a caracterização, funciona na técnica de Sherman, como a tinta e o pincel numa pintura a óleo ou como uma brincadeira de crianças num jogo de faz de conta. Mascarando a tela (que é o seu corpo), revelando, acentuando ou encobrendo formas, traços, luz e sombra, ela desenha com o seu corpo e a sua performatividade, novas paisagens e novas perspectivas para a sua identidade, que é uma identidade de um feminismo que se faz humanismo. Um humanismo, como o que traduz e defende Julia Kristeva:

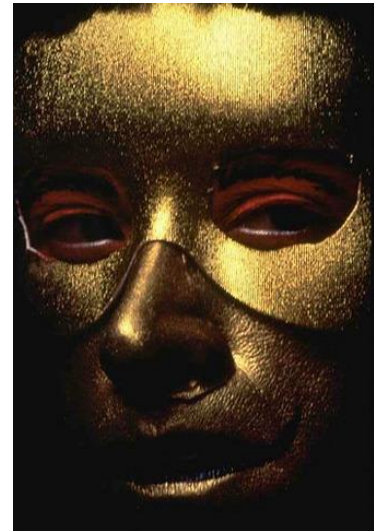
Humanistas, "nós não somos anjos, mas temos um corpo". Assim se expressava, no século XVI, Santa Teresa d'Ávila, inaugurando a idade barroca, que não é uma Contra-reforma, mas sim uma Revolução Barroca que inicia o século das Luzes. Porém, o desejo livre é um desejo de morte. E era preciso esperar a psicanálise para reunir na única e última regulamentação da linguagem essa liberdade dos desejos que o humanismo nem censura nem lisonjeia, mas que se propõe a pôr em evidência, a acompanhar e a sublimar.

[...] *O humanismo é um feminismo. A libertação dos desejos necessariamente devia conduzir à emancipação das mulheres. Depois dos filósofos*

do Iluminismo que abriram o caminho, as mulheres da Revolução Francesa pretenderam essa emancipação com Théroigne de Méricourt, com Olympe de Gouges, e assim por diante com Flora Tristan, com Louise Michel e com Simone de Beauvoir, acompanhadas pelas lutas das sufragistas inglesas. E quero lembrar aqui as mulheres chinesas da Revolução Burguesa de 4 de Maio de 1919. As lutas por uma paridade económica jurídica e política requerem uma nova reflexão sobre a escolha e a responsabilidade da maternidade. A secularização é a única civilização que ainda está isenta de um discurso sobre a maternidade. O vínculo passional entre a mãe e a criança, este primeiro outro, aurora do amor e da hominização – aquele vínculo no qual a continuidade biológica se torna sentido, alteridade e palavra é um confiar, um confiar-se. Diferente da religiosidade assim como da função paterna, a confiança materna completa ambas, participando assim, plenamente, da ética humanista. [...] Humanistas, é por meio da singularidade compartilhada da experiência interior que podemos combater aquela nova banalidade do mal que é a automatização da espécie humana a que estamos assistindo. A partir do momento que somos seres falantes e escritores, já que desenhamos, e pintamos, e tocamos, e jogamos, e calculamos, e imaginamos, e pensamos: justamente por isso não somos condenados a nos tornar "elementos de linguagem" na hiperconexão acelerada. O infinito das capacidades de representação é o nosso habitat, a nossa dimensão profunda e libertadora, a nossa liberdade.¹⁰⁹



Untitled, 1996



Untitled, 1996

Fig. 45

Frente aos espelhos de Sherman podemos ser quem quisermos ser, como num mundo (utópico?) fora dos mecanismos de controlo. No teatro, como na vida,

¹⁰⁹ KRISTEVA, Julia, texto publicado no jornal Corriere della Sera, 27-10-2011, tradução de Moisés Sbardelotto, in <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/502342-um-novo-humanismo-em-dez-principios-artigo-de-julia-kristeva>.

assumimos posições que são também formas corporais de experienciar a vida e que acabam por se tornar decisões políticas. O desafio das máscaras e dos corpos de Sherman é também um desafio para pensar (com as mulheres), o mundo de homens e mulheres, e que lugar queremos assumir nesse mundo – reproduzindo clichés e desigualdades ou defendendo a pluralidade e a liberdade própria da conquista da modernidade, mas ensombrada pelo sistema neoliberal do capitalismo global, que nos venderam como conquista da modernidade. Sherman diz-nos que há alternativas para sermos a “outra” mulher, no mundo mascarado de máscaras, que é palco das nossas vidas.

1.4. Yasumasa Morimura: Corpo Tromp l'Oeil



Fig. 46. Yasumasa Morimura
Portrait (Nine Faces), 1989

True beauty is something that attacks, overpowers, robs, and finally destroys.

Yukio Mishima

Ao analisarmos a obra de Yasumasa Morimura (Osaka, Japão, 1951), que se situa numa fronteira formal e conceptual entre o suporte fotográfico e o processo performativo, somos levados a viajar através do efeito óptico de simbiose e mimetização, que estabelece para com os objectos/sujeitos em que investe a sua metodologia de apropriação, citação, restauração e incorporação, neste casos figuras iconográficas do imaginário da história de arte e da cultura ocidental. As imagens que apresenta envolvem-se de uma qualidade quase ritualística e xamânica, que está entre a pele de um camaleão, a hipnose visual e a técnica do *tromp l'oeil*. Mas ao contrário da técnica da pintura clássica, o nosso olhar não é engando nem fica refém da bidimensionalidade da tela, nem tão pouco se perde numa eventual comédia de enganos, nem na linearidade do hiper-realismo ou num exibicionismo de práticas de ilusionismo. Morimura, reúne no seu corpo e na forma como o transforma, copiando e reencenando outras vidas, outros corpos, outras identidades, uma pele que parece respirar uma atmosfera de homenagem estética e fantasmática e duplamente uma posição crítica e política face aos seus objectos-sujeitos de culto, colocando em causa a supremacia de um olhar “universal” ocidental sobre mulheres e homens.

O seu processo de citação e comentário feito corpo-cópia, encontra eco em algumas das abordagens centrais evidenciadas pelo paradigma da pós-modernidade – a perspectiva crítica trazida pela abordagem pós-colonialista, pós-estruturalista e feminista, pelas teorias *queer*, pelos *cultural studies* e pelos estudos de género. A par de outras questões, de igual forma pertinentes na sua obra e presentes de formas análogas na obra dos restantes artistas analisados nesta reflexão, entre as quais – a morte do autor vs o império do autor, o espelho e a máscara, a cópia e o original, a identidade como ficção, o corpo como imagem antes de ser corpo, a estética como ética e a verdade da mentira da arte. Os teatros do “eu” de Morimura são um palco de espelhos e fantasmas do ocidente. Morimura usa o dispositivo do auto-retrato como uma revisitação/revisão de história de arte da actualidade, e da história do imperialismo e colonialismo ocidental. Ao colocar-se nestas imagens por intermédio do seu corpo masculino e asiático, somos obrigados a ocidentaliza-lo com o nosso olhar (e ao mesmo tempo somos levados a identificar/segregar com o nosso olhar este corpo, como corpo não-ocidental e por isso diferente) e simultaneamente questionamos essa mesma imposição de um olhar/pensamento ocidental sobre aquele corpo que sendo cópia é também disrupção anunciando de formas comunicantes, algumas das questões – o que é a história? O que é o pensamento e a cultura ocidental? Onde está o mundo, longe e perto de nós? O que um corpo masculino/feminino?

As imagens que pede emprestadas a outros corpos e outros artistas, e que de forma irónica acabam também por ser uma forma de conquista e colonização, pela sua estratégia de apropriação, estabelecem diálogos com as estratégias discursivas e metodologias conceptuais que Sherman e Warhol desenvolvem nos seus retratos e que implicitamente podemos identificar em Madonna – todos eles herdeiros duma visão pós-moderna de interdisciplinaridade, diria antes, transdisciplinaridade, assente numa visão do mundo e da história sob uma perspectiva humanista e pós-colonialista. Mas concretamente, podemos afirmar que sendo descendentes directos da filosofia pop de Warhol, são antes de mais devedores de uma via revolucionária trazida pelos dadaístas e pelo *ready-made* de Duchamp.



Fig. 47. Yasumasa Morimura
Self-Portrait as Black Andy Warhol

As subversões, as transgressões e as apropriações que exploram nas suas obras, não seriam possíveis conceptualmente sem esta abertura ao simbólico, ao metafórico, ao meta-narrativo, ao fragmentário, ao diacrónico, ao polissémico, e ao irónico, presentes nas imagens e nas obras abertas que constroem.

Morimura ao colocar-se como protagonista nas imagens que reconstrói, dá lugar a uma reavaliação de uma história que não é universal, recontando a história de arte, reencenando os cânones da pintura europeia, recreando a iconografia cultural e política ocidental do século XX e revisitando o universo de Hollywood e das suas figuras femininas, para nos lembrar que o mundo tal como nos habituamos a representá-lo, tem tanto de global como de local, e que a influência da cultura ocidental tem tanto de elogio aos valores da democracia e liberdade, como de imperialismo e colonialismo.

De facto, conforme já referimos, a sua obra revela uma estreita proximidade à obra de Warhol, ambos partilham um interesse nuclear na exploração do universo das celebridades revisitando figuras icónicas comuns, e ambos investigam no seu trabalho as dimensões da cópia, da originalidade e da autenticidade nos objectos artísticos que desenvolvem. Morimura apelida-se a ele mesmo como sendo o “Warhol’s conceptual sun”.

Exemplo directo desta influência/referência é o auto-retrato que faz a partir do auto-retrato de Warhol em *drag*, que por sua vez se inspirou na personagem feminina e no retrato criado por Man Ray e Marcel Duchamp. A cópia da cópia, deixa de ser cópia para passar a ser imagem dentro da imagem que se torna tríptico, holograma e fantasma por meio de uma conceptualização das técnicas da colagem e do *assemblage*. O sublinhado e a reiteração presente na repetição das mesmas imagens e imaginários, não esvazia estes corpos que se dão a ver, antes sobrepõem-no, camada após camada de múltiplos sentidos discursivos, carregando-os de signos e significações.



Yasumasa Morimura
*A Requiem: Theater of
Creativity/Andy Warhol in Motion,*
2010



Andy Warhol
Self-Portrait, 1981

Fig. 48

Na mesma linha de revisitações que Morimura faz a partir da obra de outros artistas, destaca-se em concreto a revisitação/recriação que faz do auto-retrato da série *Horizontals* de Cindy Sherman, cujo corpo de trabalho analisámos anteriormente neste capítulo e que encontra diálogo directo com as questões levantadas por Morimura e pelos restantes artistas, que colocamos frente a

frente para um diálogo de espelhos. Será interessante neste diálogo entre pares, frente a frente, lado a lado, colocarmos a questão: quem copia quem? Quem se vê no reflexo destes espelhos? Quem se faz sombra? No reflexo da imagem autogerada, os dois olham-se e vêem o outro neles mesmos. Morimura copia Cindy Sherman a artista, ou Cindy Sherman a personagem? Morimura testemunha/partilha as questões levantadas pela fotografia de Sherman ou coloca-se no seu lugar de artista masculino e asiático, procurando criar um distanciamento face a estas mesmas questões, enunciando uma outra ordem de questões que ele, habitando um corpo masculino constrói a partir do imaginário feminino proposta pela artista? Morimura transfigurado em Sherman, travestido de mulher, reaparece-nos agora como uma mulher asiática. O que poderá este exotismo presente na rerepresentação de um corpo feminino oriental, trazer a este debate sobre identidade, desejo e pós-colonialismo? Que corpo de desejo se instala no domínio de um olhar masculino ocidental sobre o corpo exótico? Neste movimento de um “copio, logo existo”, os dois instigam no espectador uma confusão criativa, assente neste jogo de analogias e silogismos, presente no processo mimético de que se servem, para transformar “urinol” em “fonte”, para usarmos uma imagem duchampiana.



Yasumasa Morimura
To my little sister, for Cindy, 1988

Cindy Sherman
Untitled #96, 1981

Fig. 49

Da mesma forma, Warhol e Morimura ao reencenaram a identidade ficcional de Duchamp, *Rose Sélavy*, dizem-nos – *ceci c'est pas Rose Sélavy*. E ainda assim, os três (Duchamp, Warhol e Morimura) conseguem ser “originais” e “autênticos” nas suas *Roses*. *A rose is a rose is a rose...*

Os três homens artistas evocam e encenam uma mulher-ficção, para se tornarem eles mesmos identidades ilusórias. Do mesmo modo, que por debaixo da pele de Marilyn existe uma morena Norma Jeanne, e na superfície da pele de Madonna existe uma Marilyn, que é afinal também Warhol. Todos eles têm como os gatos sete vidas, que vestem e despem, no *strip-tease* para que fomos convidados a olhar.

O duplo efeito de sentidos que Duchamp e Man Ray pretendiam quando escolheram o nome de “*Rose Sélavy*” para a sua personagem fictícia, e que pode ser entendido foneticamente com o duplo sentido de “*Eros, c’est la vie*”, transpõe simultaneamente este mecanismo de paronomásia para as imagens aqui colocadas em diálogo livre, e ao mesmo tempo deixa-nos a mensagem principal presente no dadaísmo/surrealismo dos dois artistas.



Marcel Duchamp no
papel de *Rose Sélavy*
fotografado por Man Ray
1921

Yasumasa Morimura
Doublennage, Marcel, 1988

Fig. 50

Na realidade o processo metodológico e conceptual desenvolvido pelo conjunto de artistas aqui analisado nesta dissertação, assenta precisamente na exploração desta figura estilística aplicada a um contexto visual. Neste caso, não são as palavras que têm sonoridades semelhantes, mas sim as imagens que geram uma dinâmica de trocadilhos entre si, num diálogo a três ou mais vozes. São imagens que são sombra da sombra, eco do eco. São corpos que se alimentam de um *dejà-vu* visionário. Será aqui interessante, reencontrar no jogo de sentidos induzidos pelos dois artistas, recordando que na mitologia grega,

Eros casou-se com *Psiqué* (*psykhé*), com a condição de que ela nunca pudesse ver o seu rosto, pois isso significaria perdê-lo. Transpondo esta alegoria ou metáfora, será pertinente pensarmos a presença central e o protagonismo do rosto de Morimura nas suas imagens, que no final de contas é um rosto que está sujeito a uma alternância entre aparecer e desaparecer do centro da acção das imagens recriadas. O rosto de Morimura é o rosto de um *eros* transgressor.

As ferramentas de apropriação que usa, incitam a um diálogo e a uma conversação crítica, sobre que efeitos e direcções terá a leitura do espectador face à imagem concebida por Man Ray e/Duchamp e face à imagem recriada por Morimura, percebidos num contexto de uma prática artística contemporânea que se movimenta ainda no rescaldo do paradigma do multiculturalismo, lançado pelo debate pós-moderno do pós-colonialismo. As múltiplas caras de Morimura, em especial esta, constituem um desafio às políticas dominantes de representação do *outro*, pelo cruzamento das problemáticas que comporta entre o legado do pós-colonialismo, das teorias *queer*/estudos de género e da transdisciplinaridade/multiculturalidade própria da criação artística contemporânea.

Amelia Jones, na sua obra *Postmodernism and En-Gendering of Marcel Duchamp*, escreve neste contexto:

*Rose can be seen in retrospect as an early interrogation of the complex structures by which the artistic subject is en-gendered (constituted within sexual difference) in Western culture.*¹¹⁰

Pensar este *outro* no corpo de Morimura (já presente no corpo alter ego de Duchamp) é pensar artisticamente as questões da identidade, do género e identidade sexual, da raça, das políticas corporais, da globalização do projecto capitalista moderno, e das hegemonias vigentes. Também será aqui interessante re-
curar na história de arte e na história das artes performativas, e situar o período de rejeição do Realismo introduzido pela transformação revolucionária da herança do Simbolismo (e mais tarde amplificada pelo Surrealismo), e que traça um percurso para a autonomização da obra face às intenções do autor, e sem a qual o conceito de obra aberta e da emancipação do espectador (Rancière) não

¹¹⁰ JONES, Amelia, *Postmodernism and En-Gendering of Marcel Duchamp*, 1994.

teria lugar na contemporaneidade. Não deixa de ser curioso, que Morimura concentre o seu acto criativo por intermédio do dispositivo fotográfico, ele mesmo tradicionalmente aprisionado numa dinâmica de reprodução mimética. Morimura, é neste sentido um herdeiro directo dos simbolismos e dos surrealismos.

Na segunda metade do século, entre o final da década de 50 e o início da década de 60, viver-se-ia, ainda, uma fase de “dupla soberania”, a soberania do texto e a do encenador. O estruturalismo (Barthes), pondo fim ao mito do “segredo” do texto e ao mito da intenção do autor, dá origem a uma nova modalidade de relação encenador-texto. Trata-se agora da submissão do encenador não já à intenção do autor mas à materialidade do texto, o que vai permitir, na cena, uma grande liberdade de acção e vai permitir à interpretação do texto, libertada do jugo da falaciosa intencionalidade do autor, afirmar-se, cada vez mais, como uma interpretação pessoal e intransmissível, múltipla e inesgotável, assinada pelo encenador/a.

*[...] A rejeição do Realismo por parte das gerações herdeiras dos Simbolistas – como é o caso dos Surrealistas que levarão, no decurso de grande parte da primeira metade do século XX, ainda mais longe, a ideia de teatro como espiritual espaço da fantasia – como Kandinsky com o seu conceito mais ou menos inspirado em Wagner que é o de “composição de cena” ou como Apollinaire em cuja peça, de 1917, *As Maminhas de Tirésias*, de 1917, figura a invenção do termo “surrealismo”. E não deixa de ser curioso que perante os dois importantes suportes tecnológicos e artísticos, como são a fotografia e o cinema, suportes estes que pareciam ser os garantes últimos do realismo mas que se volverão, progressivamente ao longo do século XX, em artes não subsidiárias da representação mimética do real, que sejam estas mesmas artes que vão suscitar uma reavaliação da mimesis ao permitir ao público compreender, como afirmou Picasso, que “Todos sabemos que arte não é a verdade. A arte é uma mentira que nos faz compreender a verdade” (cit. em Habert).¹¹¹*

Para Morimura (e para Duchamp/Man Ray também) o formato do auto-retrato proporciona não somente uma exploração da identidade, mas investiga e explora (como o faz de igual forma Cindy Sherman) as dinâmicas da visibilidade e da natureza do “olhar” investido pelo artista e investido pelo espectador. Este ver/ser visto, comporta uma dimensão fulcral no trabalho desenvolvido por Morimura, pelas questões que conduzem a uma análise crítica (informada pela crítica feminista) das relações de poder habitualmente investidas nestes processos de olhar

¹¹¹ VASQUES, Eugénia, *A Crise Realista: A Desmaterialização do Teatro e a Responsabilização do Espectador. Um Século à Procura da Abstracção, da Imaterialidade e do Espectador Responsável*, in http://triplov.com/teatro/eugenia_vasques/Escola-Espetador/index.html, 2008.

o *outro*, em particular na dimensão hegemónica do tradicional olhar masculino para o qual a perspectiva feminista desenvolve e investe a sua retórica (Male Gaze) e que foi anteriormente debatido na análise da obra de Sherman a que procedemos na parte inicial deste mesmo capítulo. Este olhar dominante usualmente remete o corpo feminino, para o lugar de corpo observado, desejado, controlado. Morimura (enquanto homem) no seu jogo de faz de conta e de *tromp l'oeil*, subverte e baralha estas estruturas de poder, trocando de lugares. No seu jogo de cadeiras (que é revolução do olhar), ocupa/conquista o lugar de objecto observado e simultaneamente destitui os outros homens do lugar cativo de observadores. Nesta perspectiva de exploração de um processo de reversibilidade, e de experimentação/fluidez de identidades de género, faz todo o sentido afirmar que Morimura é um artista feminista, pelo menos no que concerne à partilha do enunciado presente na visão feminista das políticas do olhar e das relações de poder e representação das identidades. Ao introduzir na imagem o pormenor de dois braços/mãos de um manequim de pele branca que ele mesmo segura, e ao mesmo tempo maquilhando e cobrindo o seu rosto asiático de tinta/pó branco (no que pode ser interpretado como representativo de uma tentativa de simular uma aparência caucasiana e duplamente nos pode remeter para a caracterização tradicional de uma Geisha ou de um actor de teatro Kabuki), introduz uma não menos importante camada textual no seu retrato e que acompanha a natureza pós-colonial de toda a sua obra, e que acaba por ser como na perspectiva feminista e no pensamento foucaultiano, sobre as relações de poder. De forma mais invisível mas igualmente importante, este seu retrato indicia também uma abordagem sobre a forma como os homens asiáticos são muitas vezes vistos como revelando uma fisicalidade e um comportamento afeminado à luz de uma perspectiva ocidental, discriminatória e estereotipada, o que aproxima igualmente o trabalho de Morimura do contributo trazido pelos estudos *queer*.

Não obstante o facto de Morimura (como Cindy Sherman), esclarecerem que os seus trabalhos não são especificamente feministas, mas antes sobre a construção de identidades, de que o género também faz parte, é incontornável inferir que os seus trabalhos fornecem pistas e corporalizações sobre o contributo da crítica feminista e das teorias *queer*.

Ao contrário de Warhol, Morimura ao construir e habitar o corpo das mulheres que acompanham a sua obra, não recorre a uma técnica do *drag*, não hiperboliza os códigos e elementos que o podem identificar com as figuras femininas que procura mimetizar. Antes procura personificar, transformando-se nestas mulheres, habitando os seus corpos que já lá estão. Os corpos femininos que constrói estão mais próximos das técnicas do transformismo, do que das técnicas do travestismo presentes na linguagens do *drag queen/king* que reconhecemos na abordagem performática de Warhol. No entanto, o factor disruptivo que as mesmas imagens parecem encontrar reside duplamente na sua orientalidade e na sua masculinidade latentes. Frente às mulheres que reencontra no seu corpo, somos questionados - *e se o nosso ideal (ocidental) de beleza feminina fosse outro? E se Marilyn fosse morena, e se Marilyn fosse asiática? E se Marilyn fosse negra, que corpo teria Madonna?*



Yasumasa Morimura
Self-Portrait (Actress)
Black Marilyn, 1996



Yasumasa Morimura
Self-Portrait
After Marilyn Monroe, 1996

Fig. 51

E se...? (What if?) É nesta discursividade da hipótese de olharmos o mundo e o corpo ao contrário, que reside o potencial do jogo de espelhos desenvolvido por Morimura. Morimura conta-nos a mesma história que todos conhecemos mas que afinal pode ser uma outra história. Uma história, como uma imagem, como um espelho, como um corpo, tem sempre duas faces, duas realidades, duas versões.



Yasumasa Morimura
*Singer 1 from Madonna-
On, 1994*



Madonna
*Who's That Girl Tour,
1988*



Yasumasa Morimura
Madonna – On, 1994



Madonna por Herb Ritz
*The Immaculate
Collection, 1990*

Fig. 52

I keep taking photographic self-portraits because of my fascination with being seen.[...] Art is basically entertainment," says Morimura, "Even Michelangelo and Leonardo da Vinci were entertainers. In that way, I am an entertainer and want to make art that is fun.

Yasumasa Morimura,¹¹²

Borrowing the masterpieces is just a beginning, not a conclusion. I think of it as the start of a long conversation with the audience.

Yasuma Morimura¹¹³

¹¹² MORIMURA, Yasumasa, *Daughter of Art History. Photographs by Yasumasa Morimura*, 2003, p. 226.

¹¹³ MORIMURA, Yasumasa, in http://mem-inc.jp/artists_e/morimura_e/

As imagens de Morimura são cerimónia de homenagem e ritual de memória desta história revisitada, são corpos de um passado recente transpostos para um presente, que não sendo inquisitório, pode ser inquiridor.

Na série *Actress* (1996), que desenvolve em torno do imaginário da cinematografia de Hollywood e não só, concretamente na recriação das suas mais famosas actrizes e personagens femininos, encontra mais uma vez enorme proximidade/cumplicidade com o universo que informa a obra retratual de Warhol e com Cindy Sherman, concretamente com a sua série *Film Stills*.



Fig. 53. Yasumasa Morimura, Actress Series, 1996

We are now living in the 21st century. But it is not the "dream century" that people imagined it would be. I worry that we have erased our memories of the previous century, the 20th century. We have cleared every last trace of its existence, as though with a bulldozer, and we are now just advancing into the 21st century regardless. What I want to do is stop for a minute, look back at the 20th century and ask, "Is this good enough?" Instead of building the future on a denial of the past, we need to think in the present about how we can inherit what went before. I decided to approach history as the "glue" that would bind the past with the future. I decided I would give a name to my attempt: "Requiem" A requiem is an expression of respect for the people, times and thoughts that have gone. It is a ceremony to preserve those things in our memories. My requiems are a kind of testimony: "I will not forget you."

Yasumasa Morimura¹¹⁴

Na sua série "A Requiem for the 20th Century, Twilight of the Turbulent Gods" (2007) explora esta ideia de memória e testemunho, que assume por vezes os contornos de uma homenagem, revisão ou comentário a uma história que nos foi contada com uma única versão. Nos quatro capítulos do seu "Requiem" que se iniciaram com o retrato a partir de Yukio Mishima, passando por Che Guevara, Lenin, Hitler, Einstein, entre outras figuras revolucionárias e/ou da esfera política, científica ou cultural. Revisita também diversos artistas do século XX prestando-lhe a sua homenagem-citação, como Picasso, Warhol, Dali, Frida Kahlo ou Van Gogh.

Esta sua viagem de revistação, tem um foco especial no momento histórico de transição de 1945, e na sua repercussão, no Ocidente e no Oriente.



Fig. 54. Yasumasa Morimura
A Requiem for the 20th Century, Twilight of the Turbulent Gods, 2007

¹¹⁴ MORIMURA, Yasumasa, excerto entrevista realizada pelo Okyo Metropolitan Museum of Photography, 2010.

A obra de Morimura não sendo textualmente política, torna-se política pelos diálogos que estabelece, e pela forma como obriga o espectador a tomar partidos face ao olhar e perspectiva que investe na leitura e na visão das suas imagens.

Is it possible to interpret a political stance from your works?

*That is not my intent. Political art can be a vehicle for expressing your own identity, thoughts and political position, but it is ultimately about using art to convey a message. But if you want to convey a message, it doesn't have to be through art. Maybe you could be a politician, or an activist, or even a terrorist. I try to engage viewers in a dialogue. I think good works create an impetus for reflection. Another way of looking at it is to compare the Japanese words *bureru* and *yureru*. *Bureru* (literally, to blur) means that your opinions are always undefined, easily corrupted by what other people say. But there is a slight difference with the word *yureru* (to shake or waver). I know it sounds very Zen, but wavering between two points can actually be a way of defining your opinions.*

For my current project, I'm dealing with controversial revolutionary figures like Lenin. Maybe people will ask me which side I'm on, and I don't really have a good answer except to say that I'm on both sides. I think if you were to line up Leftist and Rightist ideologues back to back, there would be many overlapping points. The radical desire to change the world may manifest itself differently, but the spirit is profoundly similar.

It's not as simple as picking sides. For example, I made many works dealing with Western art history, so someone could say, "oh, you must like Western art history." Of course I do, but there's more to it than that. There's a love-hate aspect to it. Maybe there are times when you have to pick sides, but even as you're going through that process, you're wavering between the two extremes, and that feels more real to me. I believe art is what is able to express that reality.

In other words, a politician cannot afford to waver. Nor can a CEO, who always has to be ready with a decision. That's fine if those are the demands of the job, but if art is reduced to those terms then it loses its essence. Making art is about being able to address what other professions predicated on daily "A" or "B" choices cannot. Rather than choosing between "A" or "B," art is about recognizing that something can be not only "A" but also "B."

Yasumasa Morimura em entrevista a Andrew Maerkele, 2010¹¹⁵

¹¹⁵ *Reinterpretations of Modern History* Yasumasa Morimura discusses history, political art and the circularity of time, entrevista realizada a Y. Morimura, conduzida por Andrew Maerkele, publicada em http://www.japantimes.co.jp/culture/2010/03/19/arts/reinterpretations-of-modern-history/#.Vp_7NjYrFMt, 2010.



Fig. 55. Yasumasa Morimura
Daughter of Art History: Theater A and B, 1990

Outra das suas séries que dão relevo ao seu projecto conceptual de revisitação histórica, é a série de auto-retratos *Daughter of Art History* (1990), baseada em diversas pinturas sobejamente conhecidas da história de arte, respectivamente ocidental e oriental. Ao dar corpo, através do seu próprio corpo à obra dos grandes mestres da pintura, e ocupando sempre uma presença feminina na acção, presta reverência e simultaneamente confere pela sua presença na imagem um efeito de comentário, que não é alheio a um posicionamento e a um olhar, que parte da sua condição de artista japonês, que intervém e se insere num circuito global e internacional de arte contemporânea.



Fig. 56. Yasumasa Morimura
Portrait (Futago), 1988

“*Futago*” (1988), uma das suas fotografias ou performances fotográficas da série “*Daughter of Art History*”, dá particular relevo às questões pós-colonialistas e feministas, que informam toda a sua obra. Ao reencenar “*Olympia*” (1863) de Édouard Manet, a sua identidade e o seu corpo como artista masculino asiático numa sociedade contemporânea pós-colonial e global, são neste caso em concreto determinantes para a forma como esta *Olimpia* ganha corpo face à natureza do olhar investido pelo espectador, intensificado pelo facto de Morimura ocupar os dois papéis femininos que estão presentes na pintura original e que dão representatividade a duas mulheres à margem (prostituta nua e a criada negra). Numa mesma imagem, este corpo duplicado, introduz várias camadas discursivas que nos remetem directamente para um diálogo aberto entre o lugar tradicional da representação das mulheres na história de arte (enquanto objecto secundário ou sobre o qual incide um olhar exótico e/ou de poder e controle masculino, de ordem patriarcal ou sexista), entre o lugar do corpo e da identidade não-ocidental através de um olhar colonial e imperialista, e uma perspectiva *queer* sobre o facto das duas figuras femininas subjugadas ao olhar masculino serem substituídas por dois homens, emasculando o papel tradicional conferido a este poder masculino e investindo nele(s) uma outra identidade fora dos tradicionais regimes normativos da identidade de género. Será também de assinalar que ao escolher esta obra de Manet, Morimura não é indiferente ao facto desta mesma obra ter sido ela mesma inspirada na “*Vénus*” de Ticiano e segundo algumas referências também na obra “*Maja desnuda*” de Goya. Morimura não será também indiferente ao facto da obra de Manet ter gerado enorme polémica quando foi exposta no *Salon de Paris* em 1865, sendo classificada por alguns como “vulgar e imoral”, e por outros como Émile Zola de “obra-prima”. Ao citar esta obra, Morimura transporta na sua pele toda esta bagagem histórica e contextual. Este é um exemplo, da estratégia central que caracteriza a metodologia de apropriação/citação que o artista desenvolve e da multi-textualidade e multi-discursividade que atravessa a sua obra. A sua cópia, que é antes de mais uma tradução, uma citação e um comentário, coloca lado a lado a sua perspectiva, a de Manet e da *Olimpia* que posa nua frente a nós. Será interessante, pensar a sua estratégia formal de apropriação e cópia e reinterpretação de imagens e imaginários pré-existentes à luz do das leis de protecção de direitos de autor,

que a ser seguida num *strictus sensus*, seria no mínimo um ataque feroz e despropositado à natureza da criatividade/liberdade da arte conceptual e que de alguma forma informa toda a criação artística contemporânea. Não nos parece haver dúvidas em relação à originalidade que a obra de Morimura comporta na sua abordagem de apropriação e na sua retórica. Toda a arte é citação e impressão, do mundo e do corpo, que é imagem antes de ser corpo. O seu trabalho situa-o entre a fotografia, a performance, a cenografia habitada, a escultura ou a pintura fotográfica, traduzindo-se formalmente num processo experimental de construção de performances cuja encenação rigorosa se destina a um registo fotográfico ou videográfico que dá corpo ao registo objectual da obra. As nove caras de Morimura na sua recriação (*“Nine Faces”*, 1989) da obra de Rembrandt *“The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp”* que integra a mesma série acima referida, dá a ver ao espectador nove caras de um mesmo Morimura, que afinal é também nove outras pessoas/identidades. As nove caras de Morimura são uma só, representam a única identidade que se faz representar no mundo ocidental. Morimura é todos e ninguém nestes novos rostos que o multiplicam num quadro habitado apenas por homens (caucasianos) e pertencentes a uma elite académica, que ironicamente através da lição de anatomia representada na acção do quadro, olha para dentro do corpo procurando respostas científicas sobre o humano. Ao provocar um descentramento dos cânones da história de arte ocidental, Morimura provoca também uma outra visão do mundo geográfico, de onde sobressaem as relações dicotómicas entre o mundo ocidental e o resto do mundo, não apenas o oriental. As suas imagens dão relevo à imposição cultural do ocidente, que historicamente se traduz em práticas colonialistas que se efectivaram a partir da imposição de valores, culturas, línguas, dogmas, etc., mas que também vampirizaram a cultura do diferente e do exótico numa lógica próxima da supremacia imperialista, pense-se por exemplo nos *cabinets de curiosités* ou no movimento do orientalismo. Mas Morimura também olha para o outro lado, o seu e reflecte por exemplo o período histórico de um Japão erudito e cosmopolita que se refugia e influencia na cultura e arte ocidental. A sua obra não olha apenas para o passado, ao apropriar-se da cultura popular actual, ao olhar directamente o universo das icnografias norte-americanas da modernidade e da contemporaneidade, dá-nos a ver um comentário também sobre os regimes

dos novos colonialismos próprias à era global do mundo capitalista e neoliberal que molda grande parte da nossa sociedade ocidental e não-ocidental, e nesse sentido a sua linguagem artística é também da família da *pop art*.

Este processo de apropriação e comentário, que encontramos igualmente na metodologia dos restantes artistas visuais analisados nesta reflexão, comporta claramente uma dimensão estético-política, no sentido em que infere na exploração de meios e formas de subverter (ou pelo menos questionar) lógicas instituídas de exercício de poder e dominação social, cultural, económica, etc. (proclamadas como verdades universais) da sociedade moderna. Seja permitindo-nos construir um olhar crítico face a uma história ocidental de poder, imposição e domínio culturais. Seja olhando para o presente propondo um pensamento e um imaginário alternativo que possa funcionar como contrapoder, de subversão de uma realidade de pensamento de via única. Morimura usa o património das imagens do século XX, para fazer política através do seu corpo, que é imagem, numa visão do mundo mediada por um jogo de semelhanças e diferenças.

Mas Morimura faz accionar por intermédio das imagens que reconstrói, uma negociação constante entre ocidente e oriente, entre masculino e feminino, entre passado, presente e futuro, num processo ambivalente, de fascínio, citação e homenagem, e de crítica, subversão e transgressão. A sua obra está revestida de uma qualidade de reversibilidade. Os seus auto-retratos antes de serem do domínio da auto-representação, são já dispositivo de retro reversibilidade. O corpo de Morimura reposiciona-o num mundo que é mundo de diversidade. A sua arte conquista esse espaço da diversidade através da singularidade do seu corpo que afinal abre lugar ao um corpo de espelhos plurais. Um espelho projecta, reflecte, emite e devolve uma imagem, e é por isso dialogante, assim são as imagens de Morimura que servindo-se de processos de mesmidade e duplicidade, se deslocam para uma trajectória de alteridade, que se faz outricidade.



Mesmo nas suas obras mais recentes de revisitação da obra e da figura de Frida Kahlo, é possível reconhecer e identificar estas dimensões que dão relevo às ambiguidades e dualidades no que se refere ao corpo e à identidade da artista, e que arrastam consigo também questões importantes relativas a uma representação de um corpo da diversidade trazido pelas constantes imagens e explorações presentes na condição de mulher, artista deficiente e latino-americana, que transgride e subverte todos os cânones de beleza atribuídos a uma identidade do feminino e do corpo perfeito. Este casamento entre os dois não poderia ser mais perfeito pela dimensão de transversalidade que resulta deste encontro. Os dois amplificam a voz um do outro.



Fig. 58. Yasumasa Morimura
An Inner Dialogue with Frida Kahlo, 2001

As imagens e os corpos de Morimura, estão longe e perto de nós, reafirmados através dos seus espelhos, personificam um *outro*, que é simultaneamente um *nós*.



Reconhecemos nele a diferença e simultaneamente, reconhecemo-nos nos seus espelhos e nas suas cópias, através dos fantasmas que habitam no seu corpo. Através da sua reciclagem da História, somos levados a questionarmo-nos de que lado estamos face a esta mesma História.

Morimura é o actor e o seu duplo, é mestre e musa numa mesma pele, é senhor e escravo, duas faces de uma mesma moeda. Morimura é holograma. Ele o exótico e o estrangeiro, é o estranho e o *deja vú*. Ele é o mesmo e o outro. Ele é um espelho frente a um outro espelho, mundo dentro do mundo, corpo dentro de outro corpo, cópia da cópia. Yasumasa Morimura é o homem/mulher das múltiplas faces. Ele é dois em um.

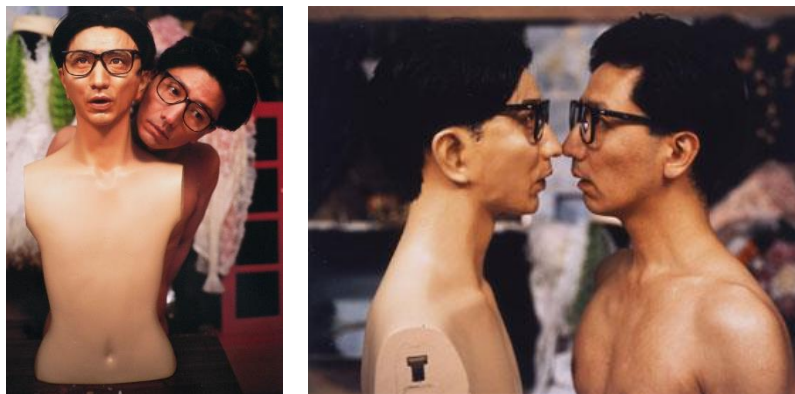


Fig. 60. Yasumasa Morimura
Man and Doll Dialogue, 1994

1.5. A *Blond Ambition* de Madonna: *Pop Politics*

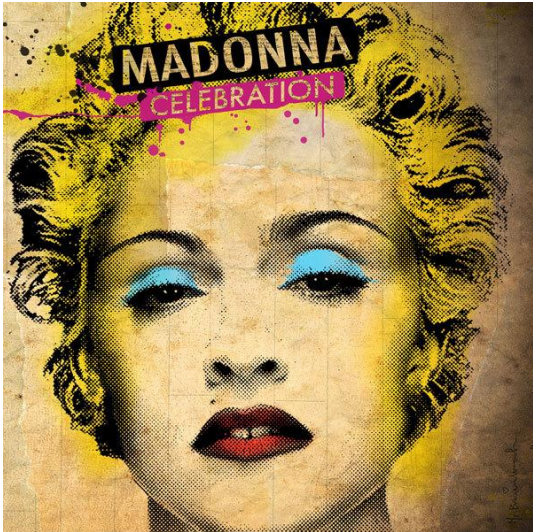


Fig. 61. Madonna
capa do álbum *Celebration*, 2009

*I am my own experiment. I am my own work of art.
No matter who you are, no matter what you did, no matter where you've
come from, you can always change, become a better version of yourself.*

Madonna

Madonna (Bay City/EUA, 1958), epítima *pop* da *self made woman* ou ícone pós-moderno, conjuga em si uma espécie de *pastiche* das personagens, loira e morena de “*Gentlemen Prefer Blondes*” (Howard Hawks, 1953), abandonando a *naiveté* performativa de Marilyn e focando a sua dramaturgia corporal e performativa nas estratégias de empoderamento do papel do erótico e do sexual como processo de libertação de uma certa ideia de mulher enquanto corpo-outro-objecto. Mediatizando de forma audaz um discurso duplamente autocentrado e egolátrico, e expondo igualmente ideias sobre justiça social, liberdade, respeito e celebração da diversidade humana. Madonna expressa ela mesma (*Express Yourself*, 1989) um corpo musculado, resiliente e crítico, por vezes sarcástico e irónico de combate a uma sociedade que opera (ainda) sob o domínio de uma visão patriarcal e machista, que na maior parte das vezes se associa à doutrina neoliberal de origem capitalista e conservadora e que extravasa o contexto norte-

americano. Madonna, a *material girl* por excelência, produto *pop* resultante de uma feroz sociedade de consumo/sociedade de espectáculo, é ela mesma objecto e sujeito de contradições, que como em Warhol vão para além do *brillo* e perduram para além dos *15 minutes of fame*, indagando e replicando questões num público, que já não assiste sentado na plateia, mas que se vê convocado, por vezes manipulado ou confrontado no lugar da “quarta parede” da era das ligações - o écran.

Madonna entra em cena neste écran, dando corpo a um encontro *pop* entre a pele sedutora de Marilyn, o cinismo audaz de Warhol, o materialismo dialéctico de Marx, o projecto reivindicativo dos feminismos, o socialismo humanista e o pluralismo de Arendt.

We should all examine, even in pop culture. I think a lot of women who are perceived as being sexually liberated are actually playing into the hands of what men want, what men feel safe with. And, you know, it would be good to know that you could be a viable, successful pop star in today's world without having a big ass, for instance. [...] What builds character is taking the road less traveled, sticking to your guns, earning your way through life, and not playing into what people expect of you. It's about not doing things because you want approval, but doing things because they reflect who you are and what you want to say. Those are self-empowering ideals. [...] Of course, we all have to care about how we look, and, of course, we all do. I mean, we can't negate that, but the measure of one's worth has to come from the inside, and we don't live in a society that encourages that. We live in a society that encourages the opposite. That's why I think it's a scary time for women right now. [...] Well, I think that we still live in an incredibly sexist society, even though it seems like women have made a lot of strides. A woman is still put in a category, still put in boxes. You can be sexy, but you can't be smart. You can be smart, but you can't be sexy. You can be sexy, but you can't be 50.

Madonna, 2015 ¹¹⁶

Madonna is the true feminist. She exposes the puritanism and suffocating ideology of American feminism, which is stuck in an adolescent whining mode. Madonna has taught young women to be fully female and sexual while still exercising total control over their lives. She shows girls how to be attractive, sensual, energetic, ambitious, aggressive and funny -- all at the same time. [...] "Justify My Love" is an eerie, sultry tableau of jaded androgynous creatures, trapped in a decadent sexual underground. Its hypnotic images are drawn from such sado-masochistic films as Lililana Cazani's, "The Night Porter" and Luchino Visconti's "The Damned." It's

¹¹⁶ Madonna, Entrevista *Madonna Is A True Feminist Icon — & You Need To Pay Attention To What She's Saying*, realizada por Neha Gandhi, 2015.

the perverse and knowing world of the photographers Helmut Newton and Robert Mapplethorpe.

[...] Madonna has a far profounder vision of sex than do the feminists. She sees both the animality and the artifice. Changing her costume style and hair color virtually every month, Madonna embodies the eternal values of beauty and pleasure. Feminism says, "No more masks." Madonna says we are nothing but masks. Through her enormous impact on young women around the world, Madonna is the future of feminism.

Camille Paglia, 1990 ¹¹⁷

Conhecemos a imagem de uma Madonna loira, (que ao contrário das *Madonnas* de Rafael pintadas entre 1499 e 1520, não partilha a cena com nenhuma figura masculina ou divindade), que faz indiscutivelmente parte, do espólio cultural e imagético do nosso século, cujo reconhecimento público advém em igual proporção da sua música/performance, mas também da sua imagem de marca de mulher loira, poderosa, independente, musculada e feminina, combativa, irreverente e inconformista com o *status quo* vigente, que através da reprodução mediática da sua própria imagem, agencia a sua criatividade, o seu discurso e o seu negócio, num processo similar ao empreendido pela *Factory* de Andy Warhol. Através de uma imagem reflectida e multiplicada de Marilyn na iconografia da sua obra e do seu repertório, que sendo construído como produto pop, faz transparecer (pelas temáticas que aborda ou pelos subtextos que faz emergir) uma dimensão transversal de intervenção artístico-político, num fenómeno cada vez mais raro no circuito comercial pop actual, numa linha mais próxima de artistas de intervenção da década de 1960 como John Lennon ou Joan Mitchell, do que os artistas pop/rock da sua geração, salva raras excepções (U2, David Bowie, Annie Lennox, Bjork, Macklemore & Ryan Lewis, entre outros).

I want to be like Gandhi and Martin Luther King and John Lennon but I want to STAY ALIVE.

[...] I am because we are. We all bleed the same color. We all want to love and be loved. [...] We all need to treat each other with human dignity and respect.

Madonna

¹¹⁷ PAGLIA, Camille, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, in <http://www.nytimes.com/1990/12/14/opinion/madonna-finally-a-real-feminist.html>, 1990.

Madonna, uma *rebel heart* (Madonna, 2015) com causas, não é ingenuamente desligada de um projecto (pós-moderno) que tem tanto de *self brand marketing* como de intervenção político-social, através da reivindicação e reinvenção de um corpo de liberdades aberto à construção fluida de identidades, em que o território de edificação do espaço do *outro* se formula como arma de revolução, reivindicando o papel e o poder da mulher numa sociedade patriarcal, e do corpo (do *outro*) numa sociedade neoliberal e conservadora que advoga a defesa de uma economia social feita de hegemonias próprias à dominação do mundo global, intervencionado pelo capitalismo moderno, onde se exclui para incluir. Madonna servindo-se da fetichização do seu próprio corpo, um corpo de intervenção usado como arma idiossincrática de combate às hegemonias e preconceitos vigentes, reinventando-se simultaneamente como corpo-mercadoria da sociedade de consumo/sociedade do espectáculo (em que os nossos corpos circulam como mercadorias), serve-nos aqui neste capítulo, emblematicamente e por intermédio do arquétipo da loira platinada (representação fantasmática de Marilyn), como ponto de partida para a reflexão em torno da (re)construção de um corpo (pós-moderno) auto-representado e indissociável da era da reprodutibilidade técnica, da sociedade de consumo, da cultura de massas e da sociedade do espectáculo.

Será interessante analisar em maior detalhe o conjunto da obra de Madonna, focando concretamente na constante reconstrução e reinvenção da sua imagem e por outro lado na consistência dos principais *statements* que têm acompanhado o seu percurso artístico, com especial atenção para os imaginários propostos nos seus videoclips e nas mensagens presentes nas letras das suas músicas.

A mensagem de Madonna pode parecer para alguns, simplista, de tom grosseiro, gráfico e superficial, usando uma estratégia do puro *choque* dos *bons costumes*, em busca de protagonismo e *soundbites* numa sociedade dominada pela velocidade dos fotogramas. Pelo contrário, Madonna é uma astuta manipuladora da sua própria imagem que usa e abusa de mil e uma formas com objectivos e

desígnios que vão muito além do seu lugar no contexto da cultura de massas. Madonna, como Warhol é uma artista visionária e uma exímia gestora da sua própria carreira que tem dominado e capitalizado com mestria na amplificação dos seus “15 minutos de fama” de forma ininterrupta ao longo de mais de três décadas. Mas por debaixo da eventual crueza na apresentação de um corpo feminino *in your face* e da presença sexual forte de uma mulher com ideias e ideais, que não estamos habituados a ver (pelo menos no circuito da indústria de massas de entretenimento), revela-se a sua natureza feminista e humanista, fortemente política, de oposição contra as hegemonias vigentes. Os soutiens e as rendas que estão associadas à sua imagem de marca no início da sua carreira no final de 1980, não estão longe dos soutiens metaforicamente queimados pelo *WLM (Women’s Liberation Movement)* ou do corpo político do movimento da performance e da *body art* dos anos 70. Madonna, camaleónica na forma como nos apresenta sempre uma nova imagem e identidade de si mesma, olhando ao espelho, devolve-nos na sua obra, um convite ao encontro/diálogo com o outro, seja o outro que se encontra no desejo de amar, de encontrar o desejo, ou mais pertinente, dá relevo à significância do lugar do outro, que é diferente e diverso, e por isso plural na sua singularidade e igualdade de direitos. Madonna serve-se da construção das suas identidades artísticas enquanto mulher para trazer à ribalta o lugar e o corpo do outro, um corpo político próximo de Beauvoir e de Foucault que quer expressar a liberdade e a pluralidade de Arendt.

De formas radicais ou revolucionárias pelo menos no contexto comercial e massificado onde opera (com especial relevância no seu período criativo que se situa entre o final dos anos 80 e durante os anos 90 do século passado), Madonna persiste e insiste na tentativa de diluir e derrubar fronteiras que separam grupos sociais numa sociedade aparelhada pelos regimes de um poder económico e neoliberal globalizado. A sua música incita a uma reinscrição do lugar do outro, celebrando a diversidade e liberdade, e a miscigenação de culturas. Ao desconstruir constantemente a sua própria imagem e identidade, mostra-nos que esta fluidez de identidades e géneros pode ser vista como uma capitalização de afirmação pessoal e simultaneamente como ferramenta de poder, contra a normatização que a sociedade de consumo capitalista nos impõe todos os dias, ditando como devemos viver para alcançarmos a felicidade

(consumindo), como devemos pensar (não pensando), o que devemos comer (destruindo a nossa saúde), o que devemos vestir (ou despir) e como devemos amar e ser amados dentro do padrão ocidental, patriarcal e branco. Madonna incita através de um imaginário e de uma dramaturgia que convidam ao questionamento e à reflexão do público, do lugar do género, da identidade sexual, e de questões sociais e raciais, encorajando uma postura reivindicativa numa sociedade que estimula a passividade, que segrega aquilo que é diferente, propondo uma estratégia de (auto)empoderamento e controle do poder sobre as nossas próprias vidas.



Fig. 62

Madonna é cânone, profeta e mártir. Madonna é activista e sex-symbol. Madonna é Virgem Maria, Maria Madalena, Andy Warhol e Marilyn Monroe. Madonna é *enfant terrible* e iconográfica. Madonna é uma artista *pop-politics*. Apropriando-se do artifício da *naughty blond girl*, por intermédio do fenómeno do choque e da linguagem de conteúdo gráfico ou explícito, desde a exposição dos soutiens e da *lingerie* e de associada a símbolos católicos como os cruxifixos, à provocação e questionamento do papel do catolicismo na nossa cultura ocidental, o discurso de Madonna é consistente e pertinente, do ponto de vista artístico, político e ético.

Because she has come to occupy such a large portion of public media attention, Madonna functions rather like what environmentalists call a charismatic megafauna: a highly visible, and lovable, species, like the whale or the spotted owl;--inwhose sympathetic name entire ecosystems can be protected and safeguarded through public patronage. For sex radicals, Madonna now plays this role, as she herself has put it, of bringing 'subversive sexuality into the mainstream', and has accepted the challenge for the most part, even reveling in the risk of her potential martyrdom as a celebrity.

Andrew Ross, 1993 ¹¹⁸

¹¹⁸ ROSS, Andrew, *This Bridge Called My Pussy*, in *Madonnarama: Essays on Sex na Popular Culture*, (ed. Lisa Frank e Paul Smith), 1993, p. 52.



Fig.63
Madonna na década 1980, antes do início
da sua exposição mediática

A carreira de Madonna faz-se visível num período (1980) em que a direita republicana neoliberal e ultra conservadora é poder nos Estados Unidos (Ronald Reagan) operando através da chamada "*Reaganomics*", mas que ecoou também na Europa (Margaret Thatcher), contribuindo para o seu protagonismo enquanto representante mediática de um certo feminismo revolucionário, ganhando o apoio e captando a atenção do círculo de intelectuais feministas normalmente afastadas dos produtos artísticos de cariz massificante e comercial.

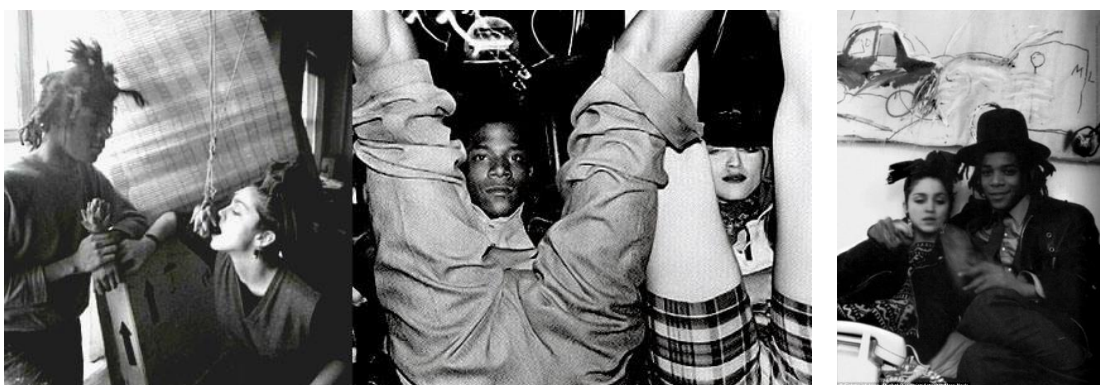


Fig. 64. Madonna e Basquiat, Nova Iorque, 1980

É preciso também situar Madonna no contexto de proximidade a um núcleo de artistas com especial relevância e vanguarda na década de 1980 na cena artística nova-iorquina, falamos de Andy Warhol, Keith Haring e Basquiat, todos eles amigos próximos de Madonna, uma jovem artista em início de carreira que rapidamente ganha protagonismo mediático, poucos anos depois da passagem como bolsista pela Universidade de Michigan onde estudou dança, rumando em seguida a Nova Iorque em meados de 1977 para prosseguir uma carreira em dança moderna.

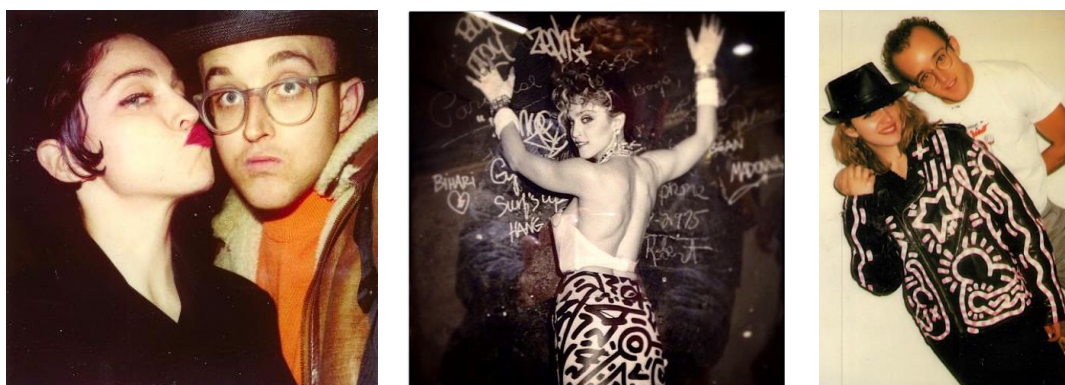


Fig. 65. Madonna e Keith Haring, Nova Iorque, 1980-90

Ao longo do seu percurso, a sua força performativa e a sua convicção em fazer-se ouvir como voz de transformação de uma certa ideia de mulher, garantiu-lhe pelo menos durante um período inicial um interesse por parte de alguns sectores do movimento feminista americano de segunda geração, valorizando a sua contribuição para a veiculação de um sentido de liberdade para as mulheres.

Her image, like that of the black Madonna, evoked a sense of promise and possibility, a vision of freedom; feminist in that she was daring to transgress sexist boundaries; Bohemian in that she was an adventurer, a risk taker; daring in that she presented a complex non-static ever changing subjectivity. [...] For me and many other young 'hip' feminist women confined in the academy; Madonna was a symbol of unrepressed female creativity and power--sexy, seductive, serious, and strong.

Bell Hooks, 1984¹¹⁹

Curiosamente, anos mais tarde, estas mesmas autoras feministas que a aclamariam como revolucionária, viriam acusá-la mais tarde (com excepção neste período particular de Camile Paglia, ela mesma uma espécie de dissidente do movimento da teoria feminista) de explorar uma objectivação do corpo da mulher em alguns dos seus trabalhos de uma forma gratuita e ofensiva, como no caso do seu livro/objecto artístico “SEX” e do videoclip de “Justify my love”.

In holy war terms, this was the militant speech of bitch/saint commitment, and the evidence of Sex is that Madonna has indeed found her cause--a public use for sex that she can call political, a bridge called her pussy.

Andrew Ross, 1993¹²⁰

Feminists query whether Madonna represents parody or pastiche, a healthy break from essentialism or a rejection of traditional feminist concerns.

Pamela Robertson, 1996¹²¹

Madonna has been heralded as the 'Post-Feminist heroine', a figure of 'empowerment' for females, ethnic minorities, gays and lesbians, a post-modern cultural icon--or, conversely, a perpetuator of patriarchal values, a corrupter of morals, a super bimbo or simply a 'material girl'.

¹¹⁹ HOOKS, Bell, *Feminist Theory: From Margin to Center*, 1984, p. 66-67.

¹²⁰ ROSS, Andrew, *This Bridge Called My Pussy*, in *Madonnarama: Essays on Sex na Popular Culture*, (ed. Lisa Frank e Paul Smith), 1993, p.52.

¹²¹ ROBERTSON, Pamela, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, 1996, p. 118.

Fran Lloyd, 1993 ¹²²



Fig. 66. Madonna, *Like a Virgin*, 1984

Mas regressemos novamente ao início dos seus primeiros trabalhos. Com a performance ao vivo de “*Like a Virgin*” nos *MTV Video Music Awards* (1984), Madonna subverte o símbolo máximo da mulher e do estereótipo da imagem de perfeição – a noiva vestida de branco de véu e grinalda, casta e subjugada à protecção, sustento e domínio do pai de família, e consequentemente protegida por Deus. Destruindo esta imagem do puritanismo americano, surge-nos uma Madonna (cujo *look* que poderia perfeitamente ter saído de um qualquer subúrbio americano como Newark) noiva de si mesma que irrompe sobre um bolo de

casamento gigante, entregue ao prazer do seu próprio corpo, coberta de rendas brancas, crucifixos e um cinto com a inscrição “Boy Toy”, e como uma virgem tocada pela primeira vez (*like a virgin touched by the very first time*), desmonta o habitual *status quo* do mundo do *show business* desenvolvendo/improvisando uma coreografia inusitada pelo menos para o registo mainstream televisivo, que termina com uma dança no chão.

O constante foco de Madonna naquela que é uma das suas imagens de marca (a da transformação e recriação da sua imagem e identidade), suscita uma questão à volta deste processo de fluidez de identidades, contribuindo para uma ideia patente na construção da sua persona, que como em Warhol é maioritariamente uma persona pública, onde o privado, o real, o artificial e o simulacro são parte integrante do seu corpo, que se faz obra e vida, fazendo lembrar a estratégia

¹²² LLOYD, Fran, *The Changing Images of Madonna*, in *Deconstructing Madonna* (ed. Lloyd), 1993, p.9.

conceptual e formal levada a cabo de modo mais radical por Orlan. Os simulacros de Madonna, ou as realidades simuladas (Baudrillard) que nos propõe, questionam sobre quem é esta mulher e o que nos tem a dizer – *Who's that Girl?* (Madonna, 1987).

Quem é esta Madonna que dessacraliza o corpo da mulher (santificando-se e glorificando-se a si mesma) e paganizando a realidade “real” através de um aparrágio de máscaras e teatros. Madonna representa as idiosincrasias e dicotomias próprias da nossa sociedade, e dos jogos de poder e contrapoder entre as hegemonias vigentes e as vias alternativas da nossa vida social, valorizando os valores do respeito pela diversidade, pela ambiguidade e pela diferença, independentemente da identidade de género, da orientação sexual, raça ou credo, como expressa numa suas músicas icónicas “Vogue” – *“It doesn't matter if your black or white, if you're a boy or a girl...”* ou recentemente de forma mais explicita na letra da música “Borrowed Time” (que não chegou a ser editada no seu último álbum, *Rebel Heart*, 2015) (e cujo título curiosamente é homónimo de uma das últimas músicas escritas por John Lennon e Yoko Ono):

*Do we need to start a war
Do we need to take a side
If we open up our eyes
Realise that we are blind
Is it all worth fighting for
It all comes down to*

*Who's wrong or right
Who's black or white
It doesn't matter what you're bleeding for
Straight or bi
Your God or mine
It doesn't matter underneath it all*

*cause we're only here to love
Like there's no tomorrow
So let's live each moment like
Our time is only borrowed*

Madonna, *Borrowed Time* (unreleased), 2014

O projecto estético e a mensagem retórica de Madonna, as suas escolhas e o seu discurso ao longo do seu percurso têm tanto de produto artístico como de

ferramenta política e pedagógica. É disto exemplo, o seu pioneirismo na co-organização e participação em concertos e acções de consciencialização, prevenção e defesa das vítimas do vírus da SIDA na década de 1980 e 1990, ou pela distribuição de um kit sobre práticas de sexo seguro que em conjunto com um preservativo estava incluído dentro do seu álbum “Like a Prayer” (Madonna, 1989) num período em que o governo de Ronald Reagan cortava as verbas públicas de apoio à investigação e apoio às vítimas da SIDA nos EUA ou João Paulo II proclamava aos seus fiéis a condenação do uso do preservativo junto da comunidade católica internacional, num período em que no continente africano a transmissão do vírus atingia uma dimensão epidémica e catastrófica. Um outro exemplo claro da implicação político-social que a autora empreende no seu projecto artístico, no que pode ser lido pelo menos no contexto norte-americano como uma linha de acção de contornos anticapitalistas equivalentes às doutrinas europeias da esquerda democrática, pode ser lido textualmente no seu álbum “American Life” lançado em 2003, em que expressa uma condenação explícita ao envolvimento americano (leia-se invasão) no Iraque, veiculando através das imagens do seu videoclip mas também através das letras das suas músicas uma posição anti-guerra e anti-bush, gerando grande controvérsia à volta do referido álbum, desta feita não por razões ligadas à expressão do seu habitual *sexual power*, mas por retractar uma imagem de uma América bélica, violenta e movida por valores puramente materialísticos, subjugada pelos grandes interesses financeiros (comércio de armamento, a venda de petróleo, etc.), sublinhando as repercussões catastróficas do horror da guerra e do imperialismo bélico americano.



Fig. 67. Madonna, American Life, 2003

O *statement* artístico de Madonna valeu-lhe um ataque feroz por parte generalizada da opinião pública americana (habituada a um exagerado culto nacionalista) que se revia no aparelho da administração Bush e na ala do partido republicano neoliberal, ultranacionalista, tecnocrata e conservador, apelidando-a de anti-americana. O lançamento da versão original do videoclip de “American Life” é exibida publicamente num só dia e acabou posteriormente por ser banida e substituída por uma versão mais *soft* (censurada), que segunda declarações da própria foi realizada procurando respeitar os soldados que estavam na linha da frente de guerra, já que o respectivo lançamento coincidiu com o início da ofensiva militar EUA x Iraque. No entanto é possível extrapolar a dimensão da pressão exercida por parte das editoras para esta “transformação” de imagens do videoclip. É fácil recordarmo-nos da censura exercida pela MTV ao videoclip de Madonna “Justify My Love” (realizado por Jean-Baptiste Mondino em 1999) ou pela Pepsi e pela Warner Music ao videoclip de “Like a Prayer” (1989) por este conter a associação de imagens religiosas e de teor erótico, mas que em última análise revelavam um racismo enraizado na sociedade americana e onde Madonna ao beijar um Jesus Cristo negro que liberta da cruz através da metáfora do amor passionai, parece alegadamente e ironicamente chocar os consumidores de uma bebida que afinal de contas é também ela o símbolo da acção das “águas sujas” do imperialismo.

When details of Madonna's graphic anti-war video for "American Life" were revealed last week, some people accused the pop queen of being downright un-American. That's not how she sees it. For Madonna, issuing a video depicting her throwing a hand grenade during a fashion show, cavorting with a brigade of female soldiers and displaying the atrocities of war is as American as the First Amendment. "I feel lucky to be an American citizen for many reasons — one of which is the right to express myself freely, especially in my work," she said in a statement. In addition to supporting her right to create controversial art, in her statement Madonna insisted that she's not "anti-Bush" or "pro-Iraq. She's "pro-peace," and just critical of the perception many people have of what it means to be an American. This sentiment is echoed throughout the song, which isn't about war, but rather addresses materialism. "I have written a song and created a video which expresses my feelings about our culture and values and the illusions of what many people believe is the American dream — the perfect life," she said.

*She added that she concocted the imagery of "American Life" not to offend or incite, but to inspire. "As an artist, I hope this provokes thought and dialogue," she said. "I don't expect everyone to agree with my point of view. I am grateful to have the freedom to express these feelings, and that's how I honor my country".*¹²³

*The Web site The Drudge Report reported Sunday that the video is "the most shocking anti-war, anti-Bush statement yet to come from the show business industry," complete with images of Iraqi children and bloody limbs. The video, directed by Jonas Akerlund, is "a panoramic view of our culture and looming war through the view of a female superhero portrayed by Madonna."*¹²⁴

Madonna através da sua música e dos imaginários que veio a construir, que podem ser analisados como múltiplos auto-retratos, que são sempre autofágicos, mas que são de igual modo plurais, promoveu junto das comunidades jovens da década de 1980 e 90 (dentro dos quais eu próprio me incluo) uma ideia de autonomia e consciência sexual importante e necessária, acompanhada por uma mensagem forte na defesa do espaço da liberdade na construção de identidades e afectividades, na sua génese comum ou herdeira do que motivou os movimentos de libertação de diferentes grupos minoritários nos EUA e que viriam a influenciar a história social mundial - o *black power* afroamericano, a revolução sexual ou os movimentos feministas e *queer*, entre outros. Ecoam na obra de Madonna (por vezes de forma literal), as vozes de Martin Luther King Jr. no seu "*I have a dream*", as vozes de Yoko Ono e John Lennon em "*Make Love, Not War*" ou "*We're here, We're Queer*" do movimento gay e lésbico *Queer Nation*, ou mesmo o "*Yes, We Can*" de Barack Obama. (Madonna manifestou publicamente o seu apoio na candidatura do Presidente Obama, da mesma forma que o faz agora apoiando a candidata Hillary Clinton). Será aqui interessante mencionar a título de exemplo das suas motivações, o pequeno concerto improvisado sem qualquer convocatória prévia, que realizou recentemente na Place de la Republique em Paris, após um megaconcerto no Stade de France, e em que cantou "*Imagine*" de John Lennon (acompanhada apenas por um músico à viola), como sinal de solidariedade após os recentes ataques terroristas na capital francesa

¹²³ Autor não identificado, in <http://www.mtv.com/news/1469995/madonna-defends-her-violent-american-life-video/>, 2003.

¹²⁴ Autor não identificado, in <http://www.cbsnews.com/news/madonnas-anti-war-video/>, 2003.

(2015). Madonna é uma daquelas criadoras, que como Lennon e Yoko, acredita num mundo melhor, promovendo (através de uma estética claramente distinta destes artistas), formas comuns de activismo/intervenção através de uma arte acessível a todos, procurando no dispositivo artístico e no corpo (o seu), um desejo de utopia(s) por um mundo melhor. Usa o artifício da *pop* e de uma leitura mainstream do pós-modernismo, para introduzir elementos de um discurso político de cariz socialista e humanista, cruzando-os com causas sociais ligadas a grupos minoritários e aos temas das chamadas causas “fracturantes” (como gostam de as chamar em terras lusas). Madonna e a sua equipa de colaboradores misturam tudo isto com uma dose inteligente de ironia e de apelo estético, remisturado de forma descomplexada como o fez Warhol, o *l’air du temps* das ruas e das subculturas urbanas, com elementos da cultural popular e erudita, aliando, como no contexto da moda, uma imagética de vanguarda com influências de uma certa nostalgia por códigos visuais e símbolos clássicos e revivalistas. A loira oxigenada que Madonna construiu para si mesma, afasta-se desde o seu, início do imaginário da *barbie* ou se quisermos da “loira burra”. Pelo contrário edifica múltiplas personas que ao espelho devolvem sempre uma imagem de empoderamento e de autonomia no feminino, contrapondo-se a um mundo eminentemente dominado pelo masculino. Madonna domina habilmente as armas e as leis do falocentrismo, para num piscar de olhos as subverter, castrando-os e domesticando-os (não aos homens mais aos valores que alguns deles representam). Defende que o poder de transformação da nossa vida, do nosso mundo reside no nosso próprio corpo, um corpo que está fora da lei dos mais fortes em relação ao mais fracos, dos oprimidos face aos opressores, para usar um raciocínio marxista. Madonna diz-nos, ou antes canta-nos através do seu corpo (um corpo de desejos), que somos donos do nosso corpo, um corpo de liberdades e afectos, pronto a por em prática uma verdadeira “*revolution of love*” (Madonna e Steven Klein, 2013).



Figura 68. Madonna & Steven Klein, Revolution of Love 2013

No final de 2012, Madonna e o fotógrafo Steven Klein filmam em Buenos Aires, contando com a colaboração de um grupo alargado dos seus bailarinos, um filme intitulado “*Revolution of Love*” que inclui a narração de um texto escrito por

Madonna, cruzado com outros registos sonoros de alguns dos seus concertos e citações directas a Godard e Sartre. Esta curta-metragem de 17 minutos, dirigida por Madonna e Steven Klein, é apresentada sob a designação de “*secretprojectrevolution*” no contexto do lançamento da iniciativa “*Art For Freedom*”, uma iniciativa global de promoção da liberdade de expressão, criada por Madonna, com curadoria de *VICE* e distribuição pública gratuita de BitTorrent. Segundo a autora, este filme é a sua resposta artística a uma série de eventos sociais e políticos que tiveram lugar pelo mundo fora no período em que se encontrava em tournée com “*MDNA Tour*” em 2012. Destes eventos destaca, entre outros, a ameaça de Israel de ataque ao Irão, a prisão de Yulia Tymoshenko na Ucrânia, e das Pussy Riot na Rússia, as múltiplas violações dos direitos dos gays em várias partes do mundo, as violações e violência sobre os direitos das mulheres, as eleições presidenciais nos Estados Unidos da América e a tentativa de assassinato de Malala Yousafzai no Paquistão. Uma das cenas do filme foi inspirada em “*The Night Porter*” (1974) um filme de culto realizado por Liliana Cavani protagonizado por Dirk Bogarde e Charlotte Rampling. Registam-se igualmente similaridades em algumas das cenas com os imaginários do filme “*Caged*” (1950) protagonizado por Eleanor Parker e que curiosamente foi um dos primeiros filmes proibidos pela censura da ditadura do Estado Novo Português. “*Secretprojectrevolution*” circulou e foi exibido gratuitamente em pelo menos doze cidades mundiais (Nova Iorque, Los Angeles, Toronto, Berlim, Paris, Londres, Chicago, Roma, São Francisco, Tel Aviv, Jericho (Palestina), Rio de Janeiro, Vigo), através de projecções

em espaço público (praças, parques públicos, galerias, áreas circundantes a museus de arte moderna, etc). Em Nova Iorque a exibição do filme realizou-se na *Gagosian Gallery* (2013) acompanhada de um discurso e uma performance ao vivo de Madonna. O filme tem início com uma citação transcrita de Jean-Luc Godard dizendo "All you need for a movie is a gun and a girl", incluindo ainda uma outra citação de Jean Paul Sartre - "*Freedom is what you do with what's been done to you*". No final do filme pode ler-se a mensagem:

This film is dedicated to those who have been persecuted, are being persecuted, or may be persecuted. For the color of their skin. Their religious beliefs. Their artistic expression. Their gender. Or their sexual preferences. Anyone whose human rights have been violated.



Figura 69.
Madonna & Steven Klein, *Revolution of Love*, 2013



Figura 70.
Madonna & Steven Klein, *Revolution of Love*, 2013

Nas palavras da artista, este é um dos seus mais importantes trabalhos porque é sobre a Liberdade, um dos valores que mais preza enquanto artista e enquanto ser humano. O projecto inclui ainda a plataforma digital global “*Art for Freedom*”, onde qualquer pessoa pode partilhar e divulgar projectos artísticos de incentivo à livre circulação de ideias, defesa dos valores da liberdade, chamada de atenção para as violações dos direitos humanos e promoção de transformação do mundo através da criação artística, por intermédio do vídeo, da música, da dança, da poesia e da fotografia. A curta-metragem e o projecto de Madonna e Meisel, que é um misto de manifesto, de instalação vídeo e de performance, pode ser visto como um dos epítomas máximos do posicionamento de Madonna como porta-voz da defesa dos direitos humanos contra a intolerância para com o(s) outros(s) diferentes de nós, longe e perto de nós, e que nos parece pela sua consistência não ser arquitectado como efeito de marketing.

It's an artist job to reflect the world he or she lives in, but it also the job of an artist to shake the world he or she is living in. I cannot separate the rights of an artist from the rights of an human being. And when we start telling artists what they can or can't do, then we're telling human beings that they cannot being humans, and then what we win is the colapse of civilization as we know it...It's not just that you can be killed for being gay in Iran or you can be inprisoned by insulting Mr. Putin. The world is a scary place right now with the treat of World War III. So I feel all we have is helping eachother and one very importante way we can embrace eachother, and reach eachother, and inpire eachother, and touch eachother is with creativity. When I say I wanna start a revolution, I mean it. I mean I want to start a mouvement of people, of artists who are not worried about winning populaity contests, who are not worried about approval, or who are not worried if about if his ass looks good although is important to have a goodlooking ass... I hope you are inpired with what you see. I work with metaphors, and symbols and irony. If you take this too literally you gone be fucked...Religion, Money, Power, Guns people use all of this to shut other people up.

[...] My goal is to show by the example of “secretprojectrevolution” my creative commitment to inspire change in the world through artistic expression. I hope my film and other submissions to Art For Freedom will be a call-to-action and give people a place to voice their own creative expression to help fight oppression, intolerance and complacency.

Madonna, *Secretprojectrevolution*¹²⁵

¹²⁵ Publicado em <http://www.artforfreedmon.com>

This film operates on many levels. It examines our private prisons. It questions what we do, how we do it, and how we treat others. It questions our governments, and our collective thought patterns. Think about it - the power of art can lead to peace.

Steven Klein, *Secretprojectrevolution*¹²⁶



Madonna em *Secretprojectrevolution*, 2013



Eleanor Parker em "Caged", 1950

Fig. 71



The Night Porter
um filme de Liliana Cavani, 1974



Secretprojectrevolution um filme de
Madonna & Steven Meisel, 2013

Fig. 72

A sua lógica discursiva na criação de ambiguidades e transgressões de códigos, não se resume a uma estratégia estética, antes reforça a defesa de uma ideia de pluralidade e representatividade da diversidade humana, no que diz respeito a um entendimento da identidade como um processo em construção, fluido, aberto e permeável, similar ao posicionamento defendido por Judith Butler em *Gender Trouble* (1990), em que argumenta que a identidade não deve ficar constringida a uma visão binária da identidade de género, antes deve ultrapassar essa limitação que divide e reforça a separação entre homens e mulheres, para

¹²⁶ Ibidem.

por seu turno abrir possibilidades para que cada pessoa possa livremente escolher a sua identidade individual, fora dos regimes binários instituídos até por alguma da teoria feminista inicial. Butler propõe antes que a construção de identidades de género se foque numa perspectiva mais próxima de uma visão antropológica que compreende o género como uma relação entre os sujeitos socialmente constituídos e o contexto em que actuam. Butler diz-nos que a construção da identidade de género é uma performance individual e não universal, e por isso fluida e flexível como o desejo, lançando o desafio para uma acção subversiva que mobilize e prolifere a confusão de géneros e identidades, destruindo a cristalização e rigidez que impera nas hegemonias vigentes, destruindo a lógica normativa binária.

There is no gender identity behind the expressions of gender; identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its results.

Judith Butler, *Gender Trouble*, 1990 ¹²⁷

Na visão de Madonna, esta fluidez e impossibilidade de aprisionar a identidade em regimes fixos de uma estrutura identitária pré-definida e normativa, não serve a natureza heterogénea da vida social e da nossa natureza humana. Ao reinventar-se através de uma performatividade e estética que circula livremente numa ambivalência de identidades e de géneros, dando igualmente visibilidade a diferentes formas de viver e experimentar os afectos e o desejo, Madonna promove e agencia a subversão e mobilização que Butler nos desafia a experimentar. Usando mecanismos e linguagens distintos dos de Butler, mas que no entanto nos traduzem-nos uma mesma ideia simples, que toma depois leituras diferentes e complexas – a realidade não é a preto e branco, as pessoas não são uma coisa ou outra. Todos temos liberdade para ser o “outro” e para nos reinventarmos constantemente respeitando esse mesmo lugar do “outro”. E é nessa capacidade de nos reinventarmos enquanto *outros* que assumimos o nosso poder, um poder

¹²⁷ BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990, p. 25.

que segundo Foucault está em todo o lado. Madonna diz-nos que está em nós, e nós gostamos de acreditar que sim.

Express yourself, don't repress yourself

Madonna Human Nature/ Bedtime Stories, 1994

O paradigma reside no facto de Madonna manter continuamente o foco do seu trabalho e das imagens que o representam em si mesma e ao mesmo tempo dirigir a nossa atenção e o nosso foco para o lugar do “outro”. Regra geral, faz-se representar sempre através de imagens/personagens que traduzem uma ideia de exercício de poder no feminino, longe do lugar de submissão habitualmente atribuído às mulheres. Nas suas narrativas, mas também na sua vida e no seu “business”, não são os homens que dirigem e controlam a acção. Assume múltiplas vozes expressas num único corpo – o seu, um corpo camaleónico e caleidoscópico que é um corpo que proclama a diversidade e multiculturalidade, é em si mesmo um corpo pós-moderno, pós-feminista e pós-colonialista. Ela mesma e o seu corpo, são o seu império de milhões.

Madonna is not the first artist to utilize minority characters in videos or borrow icons from diverse cultures in her expressions, but she is unique in her consistent presentation of her characters as integral parts of each video's narrative. This use of minorities as central actors in the narratives and the heavy reliance on icons from diverse cultures in her videos is particularly important in understanding her appeal to nonwhite viewers.

Ronald Scott, 1993 ¹²⁸

Usa estratégias discursivas e estéticas que servem um enunciado conceptual de tradução e transmissão de ideias concretas, cuja mensagem é por vezes construída através de metáforas ou com auxílio de uma abordagem subtextual, mas procura cumprir um propósito claro de fazer passar a sua mensagem a um público alargado. Não é por acaso que no polémico videoclip de “Like a Prayer” todo o imaginário cénico e narrativo se desenrola à volta de um universo religioso facilmente identificável com os símbolos da igreja católica e simultaneamente

¹²⁸ SCOTT, Ronald Scott, *Images of Race and religion in Madonna's Video "Like a Prayer: Prayer and Praise*, in *The Madonna Connection* (ed. Cathy Schwichtenberg), 1993, p. 63.

somos introduzidos gradualmente a uma desconstrução simbólica destes mesmos códigos, subvertendo-os, por exemplo pela centralidade da narrativa na personagem feminina que representa (é madonna, é maria madalena, é redenção, é pecado, é desejo, é amor, é espiritualidade), e que interage com um homem negro perseguido e injustiçado (onde não faltam por exemplo figuras do *Ku Klux Klan* e das suas cruzes em chamas) que afinal de contas é um Jesus Cristo negro, e humano. Não é por acaso que a narrativa conclui com a imagem de um coro de Gospel, cujas protagonistas são mulheres negras. Madonna é um simulacro de si mesma. Madonna, é Maria, o Espírito Santo, Eva e Lilith, num mesmo corpo.

Embodying the stages of eighties to nineties sexual evolution, she began as the tom-boy street urchin of the song "Holiday" and developed into a diamond clad "Material Girl." As the Reagan/Bush era promoted prayer and closeted sexuality, out came a brasher Madonna, pushing "Like a Prayer", "Papa Don't Preach," and the famously censored "Justify My Love" video. Finally, as AIDS recloseted sexuality, Madonna reached deep into gay subcultures for "Vogue," actually a transvestite style, and the bisexual partnerings in Sex.

Douglas Rushkoff, 1994 ¹²⁹

She was overt in her presentation of the female body as an object of desire--the soft, voluptuous body revealed by skimpy clothing, the 'gentlemen prefer blondes' image and the alluring looks and movements consciously inviting the survey of her body--an obvious opposition to the religious icon her birth name invoked.

Fran Lloyd, 1993 ¹³⁰

Ao assumir a representação de imagens provocatórias, assume num mesmo plano posições políticas, defendendo vias para uma alternativa ao pensamento vigente, dando visibilidade a formas alternativas de entendimento e aceitação do corpo e da afectividade, e do diálogo entre diferentes.

¹²⁹ RUSHKOFF, Douglas, *The GenX*, 1994, p. 142.

¹³⁰ LLOYD, Fran, *The Changing Images of Madonna*, in *Deconstructing Madonna* (ed. Lloyd), 1993, p. 35-36.



Fig 73. Madonna e Jean-Paul Gaultier, 1990

Neste exercício constante de reinvenção e jogo do direito e do avesso que experimente com as identidades de género, é de recordar o trabalho desenvolvido na área dos figurinos pelo criador de moda Jean Paul Gaultier, concretamente na simbologia inerente aos figurinos que este criou para a sua “Blond Ambition Tour” (1990), em que são exploradas diferentes interpretações de códigos de vestuário tradicional masculino e feminino, presentes por exemplo na desconstrução que faz do fato clássico masculino de risca giz, revelando e expondo, através de cortes ou aberturas, soutiens e outros pormenores de *lingerie* feminina, num jogo duplo e irónico de subversão do *power suit (tailleur)* típico da *business powerfull women* do anos 80 e 90. Gaultier usa e abusa inteligentemente deste jogo de sobreposições, revelações e transgressões para subverter em sintonia com o enunciado de Butler o lugar dos géneros na identidade. Os soutiens cónicos (e icónicos) e os corpetes desenhados por Gaultier e usados por Madonna, mas também pelo elenco de bailarinos masculinos que integram o seu espectáculo, marcam um período icónico na história recente das artes performativas, e d/o design de figurinos/moda, arrastando consigo uma dimensão que ultrapassa a dimensão estética pelas questões que levanta neste jogo de inversão, subversão e transgressão de códigos que subvertem o uso normativo das identidades de género. A relação dos figurinos com a linguagem coreográfica e fisicalidade/gestualidade explorada, é significativa para a exploração deste jogo simbólico.



Madonna, *Blond Ambition Tour* / Figurinos de Jean-Paul Gaultier, 1990



Madonna, *Blond Ambition Tour* / Figurinos de Jean-Paul Gaultier

Fig.74

The parodic repetition of gender exposes as well the illusion of gender identity as an intractable depth and inner substance. As the effects of a subtle and politically enforced performativity, gender is an "act," as it were, that is open to splittings, self-parody, selfcriticism, and those hyperbolic exhibitions of "the natural" that, in their very exaggeration, reveal its fundamentally phantasmatic status.

Judith Butler¹³¹

¹³¹ BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990, 146-47.



Fig. 75. Madonna, *Blond Ambition Tour*, 1990

A constante mudança e transformação da sua auto-imagem e representação de diferentes identidades de género pelo menos numa alargada alternância entre representações binárias do género (feminino-masculino), promove uma descomplexada e por vezes irónica desconstrução daquilo que a maioria reconhece e valida como pertencente aos códigos corporais (normativos) femininos e masculinos. Esta sua paródia, reapropriação ou subversão destes mesmos códigos,



devolve-nos uma reiteração da qualidade performativa que o género contém na construção da identidade, arrastando consigo uma destruição de estereótipos, servindo-se de uma reapropriação/desconstrução desses mesmos estereótipos e iconografias, num processo próximo do *ready-made*, mas aplicado à sua área de intervenção, revisitando frequentemente outras imagens e/ou figuras icónicas que facilmente reconhecemos seja da cultura popular ou da alta cultura, de períodos his-

Fig. 76
Madonna, *Blond Ambition Tour*, 1990

tóricos ou de referências religiosas – Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, Josephine Baker, Mata Hari, Eva Perón, Joana d’Arc, etc. Este jogo na inversão de códigos corporais e de género (como também o fez David Bowie, de forma mais aprofundada e transgressora), não é somente apreensível na transformação visual que investe nas suas produções musicais e performativas ou na forma como constrói as imagens que apresenta, através de mudanças nos seus penteados, na maquilhagem ou figurinos mas igualmente na manutenção física do seu corpo, cuja estrutura e vigor muscular a aproximam de um atleta de alta competição, de um bailarino com um treino técnico altamente desenvolvido, cuja imagem normalmente associamos a um corpo revelador de uma certa masculinidade, um corpo forte e musculoso.

Madonna é o seu o corpo, um corpo de construções, um corpo em construção, um corpo que é *bodybuilder* treinado ao espelho para voltar a ser imagem, um corpo que imagem feita músculo, um corpo que veste a pele de Marilyn e a transforma numa mente que é músculo (*The mind is a muscle*, Yvonne Rainer).

Madonna na sua panóplia de auto-retratos que são ao mesmo tempo citações a um mundo das imagens, questiona o lugar do poder, questionando quem e como se incorpora e exerce este poder, sugerindo formas alternativas de inverter/subverter estes mecanismos de actuação/perpetuação dos regimes sociais/culturais próprios da estrutura dominante económica e patriarcal, justapondo múltiplas mensagens (por vezes num mesmo produto) que desafiam certas ortodoxias e valores da sexualidade, religião, família, raça, etc. Madonna é assertiva e militante na sua abordagem, que tem tanto de exibicionista como de voyeurística, objectivando e subjectivando ao mesmo tempo o seu corpo, abrindo caminho para a construção e livre expressão de outros corpos. Ela é objecto de desejo que se torna exercício de poder e autonomização dos regimes sociais de dependência e subjugação. Madonna é produto pop, mas raramente é inócua mesmo nas suas intervenções mais ofuscadas por uma capa mais plástica do formato de entretenimento. Madonna é objecto e sujeito político, no mesmo sentido da argumentação de Butler (*“feminists theorize the political”*) quando defende que a exploração e investigação da nossa própria identidade, são em si mesmos actos

políticos. O processo “*madonnístico*”, ao investigar e explorar de forma autocentrada os territórios da sua própria imagem e persona, investiga e reapresenta também territórios férteis para a edificação, reivindicação, protecção e multiplicação do lugar do “outro”, explorando cenários possíveis para a discussão em torno da libertação das mulheres e homens, fora dos regimes do controle masculino (patriarcal, misógino, heteronormativo, sexista, machista), do racismo e da xenofobia, da homofobia e transfobia, da serofobia, dos extremismos religiosos, da ameaça neoliberal, economicista e bélica, etc.

I'd love to be a memorable figure in the history of entertainment in some sexual, comic, tragic way. I'd like to leave the impression that Marilyn Monroe did, to be able to arouse so many different feelings in people. [...] To me, the whole process of being a brush stroke in someone else's painting is a little difficult.

Madonna

No feminismo pós-moderno de Judith Butler, concretamente nos argumentos desenvolvidos em *Gender Trouble* (1990, 1999), e na sua contribuição para os Queer Studies e para o Cultural Studies, a autora expõe, desconstrói e critica conforme já foi referido as estruturas de leitura binária que a teoria feminista de primeira geração, reificou quando procurava investir numa emancipação do lugar da mulher e nas relações de género, ficando no entanto refém da lógica heteronormativa que mantinha um entendimento cristalizado destas mesmas relações de género e da própria noção de identidade e desejo, subordinando para um lugar marginal e desviante todas as outras identidades e corpos que estão fora deste regime binário. As visões de uma sexualidade(s) e identidade(s) alternativas (diversas e heterogéneas) que Madonna oferece, juntamente com uma recriação constante de uma estética multifacetada de um corpo do desejo e de um corpo desejado, expõem as idiossincrasias, paradoxos e limitações que o enunciado crítico avançado por Butler investiga, parodiando e transformando a noção de identidade fora dos seus regimes tradicionais, e colocando uma perspectiva humanista (e democrática) sobre as formas como devemos incorporar as relações sociais e afectivas entre pessoas, *no matter what you are, how do you feel and who do you love.*

Se é possível relermos a obra de Madonna à luz de *Gender Trouble*, o oposto encontra também eco na perspectiva crítica de alguns autores e académicos da chamada “Madonna Theory”. Colocada por alguns na ribalta como ícone político, estrela pop, trend setter, fashionista, símbolo queer ou por outros reduzida a uma “glamorized fuckdoll or the queen of parodic critique” (Robertson 1996).

Mas se alinharmos pela perspectiva de Butler, entendendo o género como uma construção, uma ficção, um work-in-progress, uma acto performativo, e pelo desafio que a autora lança no sentido de construir essas autoficções de modo livre, derrubando os limites e as peles de um corpo identitário de ordem binária, então Madonna, no seu contexto de actuação, no seu palco pop pode muito bem ser uma das (em pé de igualdade com David Bowie) embaixadoras de um corpo porta-voz do *Gender Trouble*, em sintonia com a ideia de pastiche, cópia, e ready-made do imaginário pós-moderno aberto à reapropriação, re-significação e recontextualização.

Gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed. [...] There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its results.

Judith Butler¹³²

A sua estratégia de inversão de papéis no que concerne à reapropriação de imaginários eróticos e em alguns casos de pornográficos, tradicionalmente ancorados no poder do olhar masculino, surge-nos num jogo paródicos que Madonna explora recorrentemente, fazendo deslocar o estatuto mais tradicional das mulheres, que as remete para uma dimensão de objecto sexual passivo para um lugar de comando e poder. Exemplo desta inversão de papéis, é identificável no videoclip de “*Open your Heart*” (1986), cujo cenário nos transporta pelo olhar inicial de um jovem adolescente para o espaço de um *peep show* dos anos 50, em que o personagem central (Madonna) canaliza o poder de aparição/revelação do corpo central de desejo (o dela), o corpo de uma *chorus girl* ou bailarina de *strep tease*, que contem no entanto alguns elementos subtis que fazem des-

¹³² BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990, p.33.

viar a imagem tradicional a ela associada (cabelo curto, braços musculados, calças e blazer, olhar directo e frontal) e que no domínio da sua presença performativa transmitem uma dimensão “masculina” de controlo através de um olhar directo, assertivo e confrontacional, para no final do vídeo e já fora do acto performativo da dança artificialmente erótica que executa (e fora do espaço de representação, o teatro), se revelar no conforto e naturalidade da identidade de uma *tomboy* ou maria rapaz, (que é um espelho da imagem do jovem adolescente que nos guia na narrativa). Os restantes personagens masculinos (que ocupam o lugar de público) que circundam a cena, e se fazem representar no início da narrativa por uma heterogénea apresentação de diferentes tipos de homem (o velho solitário, o casal gay de militares, o jovem imberbe, o homem casado, o curioso, o intelectual, etc.) tentam desesperadamente ver/espreitar a bailarina no seu strip (que epítetiza num só corpo a fantasia estereotipada da mulher loira e morena, a peruca de cabelo escuro que revela o cabelo loiro, substitui aqui o papel da máscara), remetendo-os para um lugar infantilizado, ridicularizando a acção (desesperada) do desejo masculino e de certa forma emascuando os homens representados na rede deste jogo simbólico. Simultaneamente desloca a nudez implícita na acção simbólica e coreografada do *strip tease* para uma banalização/normalização da forma como o corpo erotizado/exposto pode ser apreendido, pela sublinhado da sua artificialidade/teatralidade. Também em palco nos seus concertos surgem outros exemplos (*Blond Ambition Tour*) que reforçam esta estratégia subversiva e desconstrutiva, que em termos gerais faz deslocar o papel do poder masculino para um lugar secundário, invertendo a relação tradicional homem-mulher, e vampirizando o lugar voyeurístico habitualmente ocupado pelos homens, destruindo uma certa condição feminina passiva de objectos olhados e subjugados à acção ou controlo masculino. Madonna coloca a mulher num lugar de decisão e autonomia desarmando/minando o regime de uma certa masculinidade machista/sexista e abusiva, colonizadora em certa medida.

Madonna tem consciência do papel que o seu corpo performativo pode ter no questionamento destes regimes, numa lógica comum aos valores gerais que estão na base do chamado movimento feminista contemporâneo que na sua heterogeneidade assumem diversas vias de pensamento e acção. A sua metodologia

de actuação tem em comum com estes a capacidade de funcionar como processo de abordagem e questionamento à vida e à sua dimensão político-social, ao invés de funcionar apenas como assunção/conclusão histórica da opressão das mulheres. Não deixa de ser curioso entre encontro entre a dimensão intervencionista de Madonna e da sua produção artística no contexto da cultura de massas, se recuarmos historicamente, pelo menos no período do socialismo emergente, mas também dos primeiros movimentos de mulheres na Europa, as grandes massas em revindicação eram também mulheres que faziam ouvir as suas vozes junto da cultura e poder masculino dominante, associando a imagem das mulheres ao temor pelos movimentos revolucionários e pela desordem pública.

No final do século XIX, uma imagem masculina específica e tradicional da mulher serviu de receptáculo para todo o tipo de projecções, medos transferidos, e ansiedades (tanto pessoais como políticas), provocados pela modernização e os novos conflitos sociais, e também por eventos históricos como a revolução de 1848, a Comuna de 1870. [...] Um exame às revistas e aos jornais da época mostrará que as massas proletárias e pequeno-burguesas eram persistentemente descritas em termos da ameaça feminina. Imagens de uma multidão encolerizada histérica, das vagas de revolta e revolução, do pântano da vida da grande cidade, do lodo crescente da massificação, da figura da prostituta ruiva nas barricadas – todos penetram na escrita dos media dominantes, assim como na escrita das ideologias de direita do final do século XIX e início do século XX. [...] O medo das massas nesta época do liberalismo em declínio significava também um medo da mulher, medo da natureza descontrolada, medo do inconsciente, da sexualidade, da perda de identidade e de fronteiras estáveis do ego nas massas.

Andreas Huyssen, 2011¹³³

De igual modo, na viragem do século XIX para o século XX, a própria cultura de massas ou arte popular estaria associada ou identificada com as mulheres, em oposição à dita cultura erudita tradicional e dos primeiros modernismos, dominada por uma elite masculina. Não deixa portanto de ser curioso que algumas destas marcas e fantasmas povoem ainda a cultura actual de massas, a par da perpetuação destes medos antigos e de certos imaginários misóginos e sexistas.

¹³³ HUYSSSEN, Andreas, *A Cultura de Massas como Mulher. O “outro” do Modernismo, in Género, Cultura Visual e Performance, Antologia Crítica*, (org. Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner), 2011, p. 178.

Podemos aqui também situar as primeiras tentativas do pós-modernismo americano para alargar e fundir o domínio de uma certa arte de elite com imagéticas do quotidiano e da cultura de massas americanas e que coincidentemente acontecem num tempo próximo e que antecede ao aparecimento da chamada arte feminista.

É ainda com este cenário presente no pano de fundo da actualidade (sendo claro no entanto que esta visão da cultura de massas lida como feminina e reflexo de uma interioridade é pertencente ao momento histórico do final do século XIX, muito embora as dicotomias que são herdeiras deste período ainda se façam valer), que o “feminismo” de Madonna actua através de uma metodologia de acção/intervenção que interliga uma dimensão empírica da vida e uma abordagem pessoal, incorporando de forma prática um pensamento sobre o mundo, e apresentando visões críticas e alternativas face aos regimes do capitalismo global ancorado numa visão patriarcal da relação entre homens e mulheres.

The power of a feminist method grows out of the fact that it enables us to connect everyday life with an analysis of the social institutions which shape that life. Application of a feminist method means that the institutions of capitalism (including the imperialist aspect), patriarchy, and white supremacy cease to be abstractions we read about. Through their impact on us they become lived, real aspects of daily experience and activity. In this way, feminism provides us with a way to understand our anger and direct our anger and energy towards change.

Nancy Hartsock, 1998¹³⁴

Neste sentido, a reapropriação e jogo ficcional (ou paródia, como alguns dos autores da *Madonna Theory* gostam de identificar), que Madonna potencia através do seu corpo e das imagens que corporaliza, colocam em prática estas noções da identidade como um conjunto de construções e ficções fluidas, que respiram na sua pele camaleónica e caleidoscópica. Madonna capitaliza estas noções partindo de uma aproximação irónica e transgressora, por vezes erotizante, e outras vezes revivalista, da sua própria condição de mulher, próxima, pelo menos conceptualmente, da versão libertadora de Beauvoir (*Não se nasce mulher*,

¹³⁴ HARTSOCK, Nancy C.M., *The Feminist Stand Point Revisited & Other Essays*, 1998, p. 36.

torna-se mulher), focando-se num processo de empoderamento e liberdade de expressão veiculado através da sexualização e fetichização do seu próprio corpo, um corpo senhor (neste caso senhora) de si mesmo, politicamente sexual e simultaneamente um produto de entretenimento e de consumo rápido. Madonna, não escolhe o caminho mais fácil para comunicar e vender o seu trabalho e o seu corpo. Escolhe uma via comunicativa que convida ao questionamento, ao choque por vezes, funcionando na maioria das vezes como um convite ou um desafio a um olhar (e a um escutar) que não é meramente contemplativo ou desligado de um posicionamento individual. Gera e manipula polémicas em torno de si mesma e das imagens que apresenta, lançando temas e problemáticas para um debate alargado, que é certo por vezes se perde nos limites da superficialidade própria ao contexto e indústria em que actua, mas recorrentemente e repetidamente, se analisarmos a dimensão e longevidade da sua carreira, faz agitar as águas, promovendo uma lógica de consumo que sendo fácil pode ser também complexa e traduzir ideias e outras formas de pensar e mudar o mundo.



Fig. 77. Madonna em *S.E.X.*, 1992

There is only one thing in the world worse than being talked about, and that is not being talked about.

Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*

Madonna traduz no seu trabalho performativo, um corpo de evidências, que expressa a ideia exposta por Pamela Robertson "*I can be a sex symbol, but I don't have to be a victim*".¹³⁵ Ideia que se reforça pela forma como gere e controla a sua carreira, como *business women* de sucesso num mundo habitualmente dominado por homens. Ao manipular constantemente a imagem da *femme fatale*,

¹³⁵ ROBERTSON, Pamela, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, 1996, p. 127.

através de processos de subversão e desconstrução performativa e dramatúrgica, por intermédio da sua estratégia (pelo menos no início da sua carreira) de cópia e imitação fantasmática de Marilyn Monroe, Madonna opera um questionamento da ideia de “feminilidade”, sublinhando a percepção da identidade enquanto processo de construção de actos performativos, de ficções, de polimorfismos, cujo domínio da nossa própria corporalidade se oferece como um território plural para a fluidez de identidades defendida por Butler. A presença de destaque e protagonismo que ocupa na cultura de massas permite-lhe corporalizar e amplificar esta prática artística de intervenção através de uma dimensão simbólica e subversiva, próxima das estratégias das políticas *queer*, dos feminismos (o de Butler incluído), e do socialismo contemporâneo que se alicerça sobre os valores da democracia e da liberdade.

Ela, como Warhol, usa e abusa do seu corpo mediático, no caso dela para nos *dar música* é certo, entretendo-nos com frivolidades que afinal são chamadas de atenção para as mundanidades de um tempo (sem tempo) e de uma sociedade, que como ela mesma, precisa de se reinventar fugindo e combatendo uma realidade que nos afunda e engana com a ideia de que os *diamonds are a girl (and a boy) best friends*. Afinal de contas Madonna, não é uma *material girl* mas uma *humanistic girl*, com espírito criativo wagneriano e que fugindo da crucificação olha para o “céu” em busca de inspiração, ludibriando os espelhos (os dela e os nossos) para como nas palavras de George Bernard Shaw, nos dizer - *Life isn't about finding yourself. Life is about creating yourself.*

The first message is empowerment, and we're using the song "Iconic" as the opening. It talks about being a warrior and fighting for what you believe in, and recognizing that we all have the ability to be iconic in our own ways — to be warriors, to shine.

[...] *We have to start out as warriors, and then we explore themes of sex and religion, because they are things in our society that are always separated. And, to me, sex is a sacred gift that was given to us. It's meant to be played with. I like to, obviously, provoke people with concepts of sex and religion's point of view about it. That's because I believe that people need to be challenged even if they disagree with me, which is fine.*

[...] *I have a long relationship with the Pope, with the Vatican, with the Catholic Church, with my excommunication. Anyway, you know, I was raised a Catholic, and no matter what spiritual path I might go down, I*

always feel some kind of inexplicable connection with Catholicism. It kind of shows up in all of my work, as you may have noticed.

[...] It's good to look out into the big, wide world and see that we have changed, and at the end of the day the message of Jesus is to love your neighbor as yourself, and so that means not judging. And to do that, you have to be more open-minded and accepting of people who have lifestyles that you perceive as unconventional.

[...] At the end of the day, the message of my show is about love and that's his message.

Madonna¹³⁶



Fig. 78. Os espelhos de Madonna

De facto não somos todos iguais, apesar de nos venderem todos dias esse pensamento maniqueísta e capitalista de um mundo global. Vivemos (e morreremos) num mundo que não é preto e branco, e em que as desigualdades se acentuam cada vez distanciando e excluindo as pessoas.

¹³⁶ MADONNA, in <http://www.rollingstone.com/music/features/madonna-talks-rebel-heart-tour-why-she-wants-to-have-tea-with-the-pope-20151007#ixzz3wydyV15R>.



Fig. 79. Madonna, *MDNA Tour*, 2013



Fig. 80. Os espelhos de Madonna

Madonna é *pop-politics* e ainda bem. Os seus lábios vermelhos e os seus olhos azuis, olham-se ao espelho e ao contrário do “*I wanna be loved by you, and nobody else but you*” de Marilyn, dizem-nos que podemos amar e ser amados por quem quisermos, numa espécie de ultimato - “*love me or leave me*” e que, *pobres são aqueles cujo prazer depende da aprovação dos outros*¹³⁷, chamando a nossa atenção para a riqueza da diversidade da natureza humana (“*Human Nature*”, 1994) e que pode traduzir-se no principal mantra da rainha da pop:

*Be a “Rebel Heart”, live your live “Like a Virgin”, “Express Yourself (don’t repress yourself)”, “Live to tell”, “Open your Heart” and take a “Holiday” to “Celebrate” the way you can be “Living for love” under a “Ray of Light”, cause “Bitch, I’m (we)/are Madonna”.*¹³⁸

Madonna, não deixa margens para dúvidas sobre o propósito da sua *blond ambition* - «I’m not a feminist, I’m a humanist».

¹³⁷ “*Poor is the man whose pleasures depend on the permission of another*”, é a frase que surge no final do videoclip de *Justify My Love* realizado por Jean-Baptiste Mondino em 1993.

¹³⁸ Jogo de palavras elaborado a partir de alguns títulos do repertório musical de Madonna.

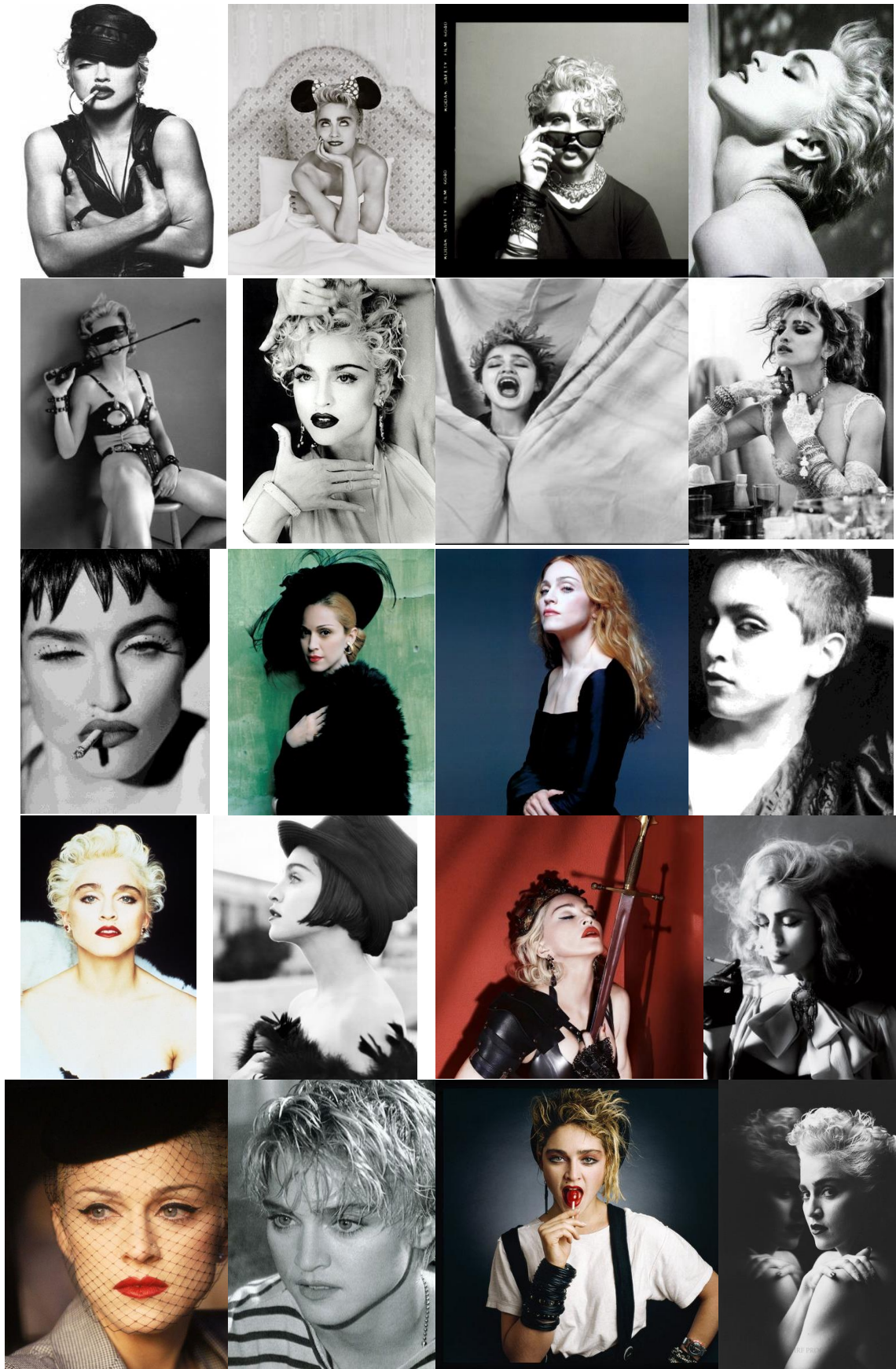


Fig. 81. O caleidoscópio de Madonna



Fig. 81. O caleidoscópio de Madonna

Prelúdio para o fim

Não poderíamos encerrar este capítulo sem fazer referência ao caso paradigmático de dois artistas portugueses de enorme relevância artística e conceptual, são eles: Helena Almeida e Jorge Molder, e que muito embora se enquadrem formalmente no enunciado central lançado por esta reflexão, autonomizam no entanto questões de natureza conceptual/temática distintas do conjunto de artistas para que conduzimos o nosso olhar, e neste sentido foram mantidos fora do âmbito desta investigação. Também por uma questão pragmática, ambicionando que esta análise não corresse o risco de ser demasiado generalista ou pelo contrário, para que não se perdesse na impossibilidade de proceder a uma análise de um campo demasiado vasto de criadores contemporâneos, que desenvolvem os registos do auto-retrato e/ou exploram o seu próprio corpo como superfície e conteúdo formal das suas propostas artísticas. Esse não era o nosso propósito, nem o nosso critério de incidência das problemáticas evidenciadas. Não obstante, parece-nos pertinente destacar o exemplo destes dois artistas portugueses pela singularidade e solidez que transparece nas suas obras, e que comporta também uma interessante qualidade pessoana e sebastiânica, ou de expressão lusa-atlântica, próxima daquilo a que A. Pinto Ribeiro identificou de “*butoh atlântico*” quando escrevia sobre a primeira geração de criadores da nova dança portuguesa. O corpo feito tela em Almeida e os monólogos de Molder, situam-se igualmente na esfera de uma paisagem pós-moderna, como aquela que convocámos nesta dissertação. Do mesmo modo, outros artistas cuja obra e *modus operandi* (e que se constituem pertinentes num cenário mais amplo de análise) foram deixados na sombra. Identificamo-los no entanto, numa tentativa e num desejo de prolongar este debate e esta reflexão para além dos limites formais da escrita desta tese, são eles – Nan Goldin, Sarah Lucas, Tracey Emin, Orlan, Frida Kahlo, Gilbert & George, Leigh Bowery, Ron Athey, Marina Abramovich, Yoko Ono...Fica pelo menos o convite ao diálogo aberto entre artistas, públicos e obras.

Conclusão: Um fim que é o princípio

Um corpo é imaterial. É um desenho, é um contorno, é uma ideia.

Jean-Luc Nancy¹³⁹

Chegados aqui, convocamos de novo o corpo que Jean-Luc Nancy nos anuncia, um corpo que é ideia, um corpo que antes de ser corpo é imagem. Este foi o mote e a convicção com a qual partimos para esta reflexão, olhando os espelhos dos outros, que afinal são os nossos espelhos. Experimentámos a máquina pós-moderna que nos permitiu viajar livremente entre passado, presente e futuro, procurando respostas neste mesmo corpo que é corpo-mundo. Com elas e com eles, corpos, obras, artistas e pensadores, debatemos e reivindicámos o lugar do “outro” e o capital do “eu”, e as implicações políticas e artísticas da representação/defesa de um espaço de liberdades e pluralidades no mundo contemporâneo, promovendo práticas artísticas e dialécticas, discursivas e dialogantes, abertas à diversidade, longe do pensamento de via única que o projecto neoliberal monopoliza. Subvertemos a lógica descartiana para coreografar uma reflexão em torno de um “*corpo, logo existo*”. Não quebrámos os espelhos de Narciso nem deitámos fora as máscaras de Dionísio, ao invés apropriámo-nos da herança do *ready-made* de Duchamp para pensar e questionar estes espelhos, estas máscaras e estes palcos da subjectividade e da alteridade. Sabemos pelas palavras de Wilde, que «a vida estende um espelho para a arte; quer ela reproduza algum personagem estranho imaginado pelo pintor ou pelo escultor; quer ela concretize o que tinha sido sonhado pela ficção». ¹⁴⁰ Lançámos questões sobre esta “vida” e enunciámos problemas, para os quais o conjunto de artistas que protagonizam estas dramaturgias do olhar, nos oferecem com os seus corpos (que são as suas obras), a possibilidade de colecionarmos respostas, evidências, sinais, que permitem completar/alimentar o puzzle da identidade. Colámo-nos à pele destes artistas para descobrir e investigar cenários e figurinos para a ficção que é a nossa realidade. O fim da

¹³⁹ Nancy, Jean-Luc, *Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo*, in Revista de Comunicação e Linguagens. *Corpo, Técnica, Subjectividades*, trad. António Fernando Cascais, 2004, p.16.

¹⁴⁰ Wilde, O., *Aforismas ou Mensagens Eternas*, p.36.

história e a morte do autor (Foucault) são afinal o princípio de tudo – neste palco que é um mundo de outros palcos (palcos da diversidade), e que comporta uma liberdade transgressora e radicalmente simples de dizer: *I am, You are*.

Estes “*I*” e estes “*you*”, que são o “eu” e o “outro”, são permeáveis a abraçar as idiossincrasias do homem moderno, mulheres e homens que lançam questões, multiplicando respostas, numa lógica de contaminação, intertextualidade e interdisciplinaridade, própria da paisagem actual da criação artística contemporânea. Abraçam um corpo de utopias (reais) dos valores da democracia e da liberdade para pensar/expressar uma alternativa de pensamento e acção ao corpo do capitalismo em que vivemos hipnotizados. Incorporaram um corpo de possibilidades múltiplas que experimentam o desafio da pluralidade na criação artística. Os fantasmas, mitos, máscaras e espelhos que habitam estes corpos que têm história(s), escrevem e desenham questões para um presente, que será futuro.

Estes corpos e estas imagens dialogam entre si.

O que Sócrates descobriu é que podemos conviver connosco próprios, bem como com os outros, e que os dois tipos de convivência estão de certa maneira inter-relacionados. Aristóteles falando acerca da amizade observou: “O amigo é um outro eu (self)”.

Hannah Arendt¹⁴¹

Estas obras e estes autores convocados nesta dissertação, todos eles, de formas singulares e distintas, reflectem uma metodologia de criação centrada em processos de auto-representação, que muito embora possam ser vistos à luz de uma exploração exaustiva e continuada de mecanismos egolátricos, dão relevo a uma forma de mediação complexa de dispositivos de um espelho de Narciso e de uma máscara Dionisíaca, de que se apropriam para experimentar desconstruções várias, servindo uma linha programática, um discurso e um *modus operandi* mais vasto e mais ambicioso. Empreendem de modos diversos retracts, recriações, *reannactments*, subversões, citações e transformações no

¹⁴¹ Arendt, Hannah, A Vida do Espírito, p. 207.

seu próprio corpo, que deixa de ser privado, para se tornar público. Acompanhámos como investem nas suas construções de corpo, numa abordagem metalinguística, metanarrativa e metadiscursiva, que opera sobre um mundo, um sujeito e um corpo pós-moderno de idiossincrasias e dicotomias, mas que acima de tudo promovem uma visão de corpo aberto à diversidade, aberto à alteridade e aberto ao debate. Um corpo, que sendo sujeito auto-representado, não se refugia ou torna refém de um sujeito exclusivo da sua individualidade, auto-centrado apenas na sua história pessoal, mas antes se faz corpo representante de outros corpos, outras histórias, outros palcos de realidades de um mundo a transformar por via da experiência estética. Um corpo do *self* que não é egoísta, e assim se torna espelho, sombra, fantasma, transparência, luz, pele, máscara, voz e carne de outros corpos, que existem para além da ficção real que estes eles mesmos transfiguram por intermédio de uma existência artística, feita vida. São corpos *(all)ready-made* e ainda assim corpos que descobrem e revelam outros corpos escondidos, esquecidos, apagados, invisíveis ou inviabilizados. São isso tudo, mas também são eles mesmos, com as suas histórias, as suas experiências, as suas identidades, as suas presenças, as suas marcas, as suas assinaturas. São, como no caso do corpo de um *bodybuilder*, corpos feitos à medida da performatividade que pretendem alcançar, no intuito de serem hiper-corpos de si mesmos. São hipóteses de corpo. São corpo em progresso. São corpos feitos mundo.

Um mapa do mundo que não abrangesse a Utopia não seria sequer digno de ser olhado, pois deixaria de lado a única região em que a Humanidade quer sempre alcançar. E depois de tê-la alcançado, a Humanidade olha em sua volta e, ao perceber uma região melhor, ganha de novo o mar. O Progresso é a realização das Utopias.

Wilde¹⁴²

São corpos que transparecem e respiram uma superfície, uma camada de presença visível, uma corporeidade plástica, que concentra ela mesma uma intensa superficialidade geradora de profundidades.

I am one who has always been interested only in the edges of the body and the spirit, the outlying regions of the body and the outlying regions of

¹⁴² Wilde, O., *Aforismas ou Mensagens Eternas*, p.44.

the spirit. The depths hold no interest for me; I leave them to others, for they are shallow, commonplace. What is there, then, at the outer most edge? Nothing, perhaps, save a few ribbons, dangling down into the void.

Yukio Mishima, *Sun and Steel*

Ao conduzirem o nosso olhar sobre os lugares comuns, a mundanidade e a artificialidade da nossa realidade, estes artistas, ao invés de esvaziarem estas mesmas realidades, constroem sobre elas uma brilhante e ambivalente superficialidade, que é também densidade e património de conhecimento e experiência. A vanguarda e o carácter experimental, de abertura ao risco e à descoberta, confere-lhes um estatuto único e valioso para pensar a humanidade/corporalidade por via do pensamento e do património vivo da criação artística. O corpo destes artistas é o nosso património, do mesmo modo que as imagens icónicas de que se reapropriam são espólio do nosso imaginário contemporâneo.

The highest point at which human life and art meet is in the ordinary. To look down on the ordinary is to despise what you can't have. Show me a man who fears being ordinary, and I'll show you a man who is not yet a man.

Yukio Mishima, *Thirst for Love*

Sublinhámos, até ao limite, a constatação de Racière de que de facto «uma imagem nunca está sozinha»¹⁴³, convictos da impossibilidade de retrocesso face à evidência da era das ligações e das possibilidades múltiplas que os processos artísticos oferecem à emancipação do espectador, para a construção de mundos alternativos que possam transformar as hierarquias do pensamento e as hierarquias do corpo, que é em larga medida o que estas obras analisadas nos propõem. É um facto que as imagens (como as ideias) remetem, de forma contaminante, para outras imagens (outras ideias), oriundas dos mais variados territórios, que se hibridizam e contaminam (para usar uma linguagem cara ao discurso da era das ligações). Esta é uma tese que assume um posicionamento ético, estético, político e artístico de ordem humanista e dialogante.

¹⁴³ Rancière, Jacques, *O Espectador Emancipado*, p. 144.

Pensar que o mundo não tem um significado ético mas apenas físico é um dos maiores e mais perniciosos erros

Schopenhauer¹⁴⁴

Esta reflexão, olha ao espelho, como fazem os artistas aqui convocados, para com eles olhar os *outros* e pensar um mundo de mudanças, que se permita construir também pela via das artes, como mundo de esperança e alternativa, de desejos e desafios. O primeiro passo é olhar ao espelho, é olhar o outro que se desenha no reflexo da imagem devolvida.

O mundo, considerado “enquanto massa”, é um monstro, entupido de preconceitos, cheio de prevenções, devorado pelo que chama virtudes, um puritano, um farsante. Ora a arte da vida é a arte do desafio. Desafiar – eis aquilo pelo que deveríamos viver, em vez de viver aquiescendo, como fazemos.

Oscar Wilde¹⁴⁵

Concluimos esta viagem em torno de um corpo, que é espelho de outros corpos, e corpo de outros espelhos. É com esta imagem de convite ao desafio, que encerramos também o fim deste corpo de pensamento, que é início de outros corpos que se fazem desejo de mudança.



Fig. 83. Paul Gauguin
Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?, 1897-98

¹⁴⁴ Schopenhauer, Aforismos, p.23.

¹⁴⁵ Wilde, O, Aforismos, p. 118.

Chegados a este fim, que é também o princípio de alguma coisa, apropriamos também nós das imagens de outros artistas, neste caso focando a nossa atenção na interrogação com que Paul Gauguin, simbolicamente nos presenteia no título de um dos seus últimos trabalhos, realizado entre 1897 e 1898, e que de forma literal, mas também poética sintetiza tudo o que aqui expusemos e problematizamos ao longo desta reflexão - “*Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?*”. Fechamos o pano (de boca), mas não fechamos a obra.

FIM.

Bibliografia de Referência

- Agamben, Giorgio, *L'ouvert: de l'homme et de l'animal*, Paris, Bibliothèque Rivages, 2002.
- Agamben, Giorgio, *Nudez*, tradução de Miguel Serras Pereira, Relógio d'Água, 2010.
- Agamben, Giorgio, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Payot et Rivages, 2002.
- Agamben, Giorgio, *L'animal autobiographique - autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1999.
- Babo, Maria Augusta, *O processo de individuação nas práticas autográficas*, in: *O estatuto do singular: Estratégias e Perspectivas*, org. Maria Luísa Couto Soares, Lisboa, INCM, 2008.
- Athanasiou, Athena, and Butler, Judith, *Dispossession: The Performative in the Political*, Polity Press, UK, 2013.
- Arendt, Hannah, *A Vida do Espírito, Volume I – Pensar*, Col. Pensamento e Filosofia, trad. João C. Duarte, Instituto Piaget.
- Arendt, Hannah, *Homens em Tempos Sombrios*, col. Antropos, Relógio D'Água.
- Arendt, Hannah, *A Condição Humana*, col. Antropos, Relógio D'Água.
- Aumont, Jacques, *Imagem: Olhar, Matéria, Presença*, trad. Marcelo Félix, Ed. Texto e Grafia, 2014.
- Artaud, Antoine, *Teatro da Crueldade*, Fenda, Lisboa.
- Bachelard, Gaston, *A Água e os Sonhos - Ensaio sobre a Linguagem e Matéria*, 1942.
- Baudelaire, Charles, *Meditações*, Alma Azul, 2007.
- Baudrillard, Jean, *Simulacros e Simulações*, Relógio D'Água, 1991.
- Baudrillard, Jean, *A Sociedade de Consumo*, Edições 70, Arte & Comunicação, trad. Artur Mourão, 2014.
- Baudrillard, Jean, *The System of Objects*, Verso, trad. James Benedict, London/New York, 2005.
- Baudrillard, Jean, *Palavras de Ordem*, trad. Serafim Ferreira, Campo das Letras, 2001.
- Bauman, Zygmunt, *A Vida Fragmentada, Ensaio sobre a Moral Pós-Moderna*, Relógio D'Água, 2007.
- Banner, Lois, *The Passion and the Paradox*, Bloomsbury Publishing, 2012.
- Barthes, R. *Mythologies*, tradução de Annette Lavers, London, Granada, 1972.

- Beauvoir, S., *Second Sex*, 1949.
- Beauvoir, Simone, *O Segundo Sexo*, vol. 2, Quetzal.
- Bernard, Michel, *Le Corps*, Éditions du Seuil, Paris, 1995.
- Berger, J. *Ways of Seeing*, new York, Viking Press, 1972.
- Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Les Presses du Réel, 2009.
- Bond, Anthony, *Self Portrait: Renaissance to Contemporary*, London, National Portrait Gallery, 2005.
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the subversion of Identity*, Nova Iorque, Routledge, 1980.
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990.
- Butler, Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Nova Iorque, Routledge, 1993.
- Bharucha, Rustom, *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*, Wesleyan Univ. Press, 2000.
- Bragança de Miranda, J.A., *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992.
- Bragança de Miranda, J.A., *Teoria da Cultura*, Edições Século XXI, 2002.
- Bragança de Miranda, J. A., *Traços – Ensaio de Crítica da Cultura*, Veja/Passagens, 1998.
- Brea, José Luis, *Fábricas de Identidad: Retóricas del Autorretrato*, in *Exit*, nº 10, p. 82-99, Madrid, 2003.
- Bright, Susan, *Autofocus: The Self-portrait in Contemporary Photography*, London, Thames & Hudson, 2010.
- Bright, Susan, *Art Photography Now*, Thames & Hudson, London, 2005.
- Calvino, Italo, *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Companhia das Letras, S. Paulo, 1991.
- Cardoso, Adelino, *Fulgurações do Eu: Indivíduo e Singularidade no Pensamento do Renascimento*, ed. Fernando Mão de Ferro, Edições Colibri/Forum de Ideias, 2012.
- Carson, Fiona, e Pajaczkowska, Claire (ed.), *Feminist Visual Culture*, Edinburgh University Press, 1998.
- Carnap, Rudolf, *Pseudoproblemas na Filosofia*, trad. António Zilhão, Cotovia, 2002.
- Cixous, Helen, Csordas, Thomas J. (org.), *Embodiment and Experience: The existential*

- ground of Culture and Self, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 2001.
- Crary, Jonathan, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge (Mass.) and London, The MIT Press, 2001.
- Crary, Jonathan and Kwinter, Sanford (org.), *Incorporations*, Nova Iorque, Zone/MIT Press, 1995.
- Danto, Arthur C., *The Body/Body Problem: Selected Essays*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1999.
- Danto, Arthur C., *What Art Is*, Yale University Press, 2013.
- Danto, Arthur C., *The Body Problem*, University of California Press, 2001.
- Dawkins, Richard, *The Selfish Gene*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1976.
- Debord, Guy, *Commentaires sur La Société du Spectacle*, Éditions Gérard Lebovici, 1988.
- Debord, Guy, *A Sociedade do Espetáculo*, trad. Estela dos Santos Abreu, Contraponto, Rio de Janeiro, 1997.
- De Lauretis, T. *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities/An Introduction*, 1991.
- Deleuze, Gilles, *Diferença e Repetição*, Relógio D'Água, 2000.
- Deleuze, Gilles, *La vie comme œuvre d'art*, Minuit, 1990.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2 – Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997.
- Deleuze, Gilles *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.
- Derrida, J. *The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation*.
- Descartes, *Traité de l'homme*, Oeuvres philosophiques, t. I, paris, Bordas, Classiques Garnier, 1988.
- Dottinger, Christa, *Cindy Sherman: History Portraits*, Schirmer/Mosel Production.
- Dumont, Louis, *Ensaio sobre o Individualismo: Uma Perspectiva Antropológica sobre a Ideologia Moderna*, Publicações Dom Quixote, 1992.
- Eco, Humberto, *Apocalípticos e Integrados*, Relógio d'Água.
- Ferry, Luc, *Homo Aestheticus – A Invenção do Gosto na Era Democrática*, Arte & Comunicação.
- Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archeology of Human Sciences*, Londres e Nova Iorque, Tavistock Publications, 1970.
- Foucault, Michel, *O que é um Autor*, Vega, Coleção Passagens, 2000.

- Foucault, Michel, *De outros espaços*, 1967.
- Foucault, Michel, *L'Herminéutique du Sujet*, Paris, Hautes Études/ Gallimard/ Seuil, 2001.
- Foster, S. L., *Reading Dancing*, Los Angeles, University of California Press, 1986.
- Foster, S. L., *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, London and New York, Routledge, 1996.
- Foster, S., *Pygmalion's No-body and the Body of Dance*.
- Francis, Mark, *The Warhol Look: Glamour, Style, Fashion*, Pittsburgh e Boston, The Warhol Museum e Bukfinch Press Book Little Brown and Company, 1997.
- Freud, S., *The Ego and the Id*, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol. XIX, 1961.
- Gil, José, *Movimento Total: O Corpo e a Dança, Relógio D'Água*, 2001.
- Gil, José, *Monstros*, Quetzal Editores, 1994.
- Gil, José, *Monstros*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994.
- Gil, José, *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.
- Gilbert, Paul e Lennon, Kathleen, *O Mundo, a Carne e o Sujeito*, trad. Luis Carlos Borges, Edições Loyola, 2009.
- Goldberg, Roselee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, 2001.
- Goldberg, Roselee, *Performance: Live Art Since the '60s*, Thames & Hudson.
- Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, Bloomington; 1994.
- Grosz, Elizabeth, *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, London, Routledge, 1995.
- Habermas, Junger, *Obras Escolhidas, Volume IV Teoria Política*, Edições 70, trad. Lumir Nahodil, 2015.
- Hackett, Pat, (ed.), *The Andy Warhol Diaries*, Penguin Books/Modern Classics, 2010.
- Hayles, N. Katherine, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Univ. of Chicago Press, 1999.
- Hartsock, Nancy C.M., *The Feminist Standpoint Revisited & Other Essays*, Feminist Theory and Politics Series (col.) 1998.
- Haraway, Donna, *The Cyborg Manifesto*, <http://cyborgmanifesto.org/>

Haraway, Donna, Um manifesto para os cyborgs – Ciência, Tecnologia e feminismo Socialista na década de 80, Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura, org. Heloísa Buarque de Holanda, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

Haraway, Donna, Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature, London, Free Association, 1991.

Halberstam, Judith, In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives NYU Press, 2005.

Hobbes, *Léviathan*, trad. G. Mairet, Paris, Folio-Gallimard, 2000.

Hooks, Bell, Feminist Theory; From Margin to Center, Boston, South End Press, 1984.

Horkheimer, M., Critical Theory: Selected Essays, Continuum, New York 1972.

Irigaray, Lucy, This Sex that is not One, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1985.

Irigaray, Lucy, Equality and Diference, 1991.

Hutcheon, Linda. "The" Politics of Postmodernism New Accents. 2. United Kingdom, Europe: Routledge, 2002.

Jones, Amelia, Body Art – Performing the Subject, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

JONES, Amelia, Postmodernism and En-Gendering of Marcel Duchamp, Cambridge Universtity Press, Nova Iorque, 1994.

Katz, Helena, UM, DOIS, TRÊS. A dança é o pensamento do corpo, Belo Horizonte MG, FID Editorial, 2005

Kristeva, Julia, La Révolte Intime I, Paris, Fayard, 1997.

Kristeva, Julia, Powers of Horror: An Essay in Abjection, trad. Leon S. roudiez, New York, Columbia University Press, 1982.

Kristeva, Julia, Pouvoirs de l'Horror, *Essais sur l'abjection*, Seuil, Paris, 1983.

Kearney, Richard (1984), Poétique du possible, Paris: Beauchesne.

Lacan, Jacques, Some Reflections on the Ego, International Journal of Psychoanalysis, 1953.

Lavaud, Laurent, L'Image, GM Flamarion, Paris, 1999.

Lévinas, Emmanuel, Autrement qu'être ou au-delà de l'Essence, Paris: Livre de Poche.

Lévine, Éva, e Touboul, Patricia, Le Corps, GF Flamarion, Paris, 2002.

Le Bréton, David, L'adieu au corps, Paris, Métailié, 1999.

Le Bréton, David, Signes d'Identité: Tatouages, piercings et autres marques corporelles,

Paris, Métailée, 2002.

Le Bot, Marc, Andy Warhol: Le Dandysme Aujourd'hui, in Colóquio Artes, Lisboa, nº 87, p. 50-55, 1990.

Lepecki, André, Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

Lepecki, André, Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement. London and New York: Routledge, 2006.

Lennard J. Davis, Bending Over Backwards: Essays on Disability and the Body (foreword by Michael Berube) NYU Press, 2002.

Lévi-Strauss, Claude, A Antropologia face aos Problemas do Mundo Moderno, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2012.

Lipovetsky, Gilles, A Era do Vazio, Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo, Relógio D'Água, 1989.

Lyotard, Jean-François, La Condition Postmoderne, Les Éditions du Minuit, Paris, 1979.

Lyotard, Jean-François, A Fenomenologia, trad. Armindo Rodrigues, Edições 70, 1999.

Lloyd, Fran, The Changing Images of Madonna, in Deconstructing Madonna (ed. Lloyd), London, BT Batsford, 1993.

Lláçer, Toni, Nietzsche - O Super-homem e a vontade de poder, Printer Portuguesa, 2015.

Macedo, Ana Gabriela e Rayner, Francesca, Huyssen (org.), Cultura Visual e Performance, antologia crítica, org. Húmus, Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, 2011.

Mauss, Marcel, Les Techniques du Corps, Sociologie et Anthropologie, Paris, PUF, 1980.

Marcos, Maria Lucília, Princípio da relação e paradigma comunicacional, Lisboa, Colibri, 2007.

Marcos, Maria Lucília, Reconhecimento. Do desejo ao direito, Lisboa, Colibri, 2008.

Martinon, Jean-Paul, The End of Man, Punctum Books, Brooklyn, New York, 2013.

Marcos, Maria Lucília & Fernando Cascais, António (org.), Corpo, Técnica, Subjectividades, Revista de Comunicação e Linguagens, Universidade Nova de Lisboa. Marques, António, Perspectivismo e Modernidade, Vega/Passagesn, 1993.

Marx, Karl, O Fetichismo da Mercadoria e o Seu Segredo, trad. José Miranda Justo, Antígona, 2015.

Melo, Alexandre, Velocidades Contemporâneas, Assíriio e Alvim, 1995.

M. Darsie, Alexander, (introdução de Elderfield, John), obra publicada para a exposição „Modern Strats: People, Places, Things“, The Museum of Modern Art, Nova Iorque,

1999.

McLuhan, Marshal, *Understanding Media: The extensions of Man*, Cambridge (Mass.) and London, The MIT Press, 1998.

Meyer-Herman, Eva (edited by), *Andy Warhol : a guide to 706 items in 2 hours 56 minutes*, Rotterdam : NAI Publishers, 2007.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1985.

Mirzoeff, Nicholas (ed.), *The Visual Culture Reader*, Routledge, London and New York, 2002.

Morimura, Yasumasa, *Daughter of Art History*. Photographs by Yasumasa Morimura, 2003.

Moorhouse, Paul, *Cindy Sherman*, Focus Phaidon, New York, 2014.

Molder, Maria Filomena, *O Químico e o Alquimista, Benjamin, Leitor de Baudelaire, Relógio D'Água*, 2001.

Muñoz, Jose, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Univ. of Minnesota Press, 1999.

Mulvey, Laura. *Fetishism and curiosity*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1996, p. 171

Nancy, Jean-Luc, *Au fond des Images*, Paris, Éditions Galilée, 2003.

Nancy, Jean-Luc, *Noli me Tangere: On the Raising of the Body*, New York, Fordham University, 2008.

Nancy, Jean-Luc, *Cinquente e Oito Indícios sobre o Corpo*, *Revista de Comunicação e Linguagens. Corpo, Técnica, Subjectividades*, trad. António Fernando Cascais, Relógio D'Água, 2004.

Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Éditions Métailié, Paris, 2000.

Naime, Sandy, *The State of the Art. Ideas and Images in the 1980s*, London 1987.

Oliveira, João Manuel & Conceição Nogueira, C., *Fazer o género: performatividade e perspectivas queer*. Editores da secção temática da revista *Ex-Aequo* (número 20), 2009.

O'Reilly, Sally, *The Body in Contemporary Art*, London, Thames & Hudson, 2009.

Ponty, Merleau, *Phenomenology of Perception*, London, Routledge, 1962

Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge University Press, 1993.

Platão, *A República*. Livro VII.?

- Preciado, Beatriz, Manifeste contra-sexuel, Paris Balland, "Modernes", 2000.
- Rancière, O Espectador Emancipado, (tradução de José Miranda Justo), Edições Orfeu.
- Ricoeur, Paul, Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, 1990.
- Rilke, Rainer Marie, Notas sobre a Melodia das Coisas, trad. Ana Falcão Bastos, Editora Licorne, 2015.
- Ross, Ross, This Bridge called My Pussy, in Madonnarama: Essays on Sex on Popular Culture, San Francisco, (ed. Lisa Frank e Paul Smith) Cleiss Press, 1993.
- Robertson, Robertson, Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna, Duke University Press, 1996.
- Rushkoff, Douglas, The GenX, New York, Ballantine, 1994.
- Santos, Boaventura, A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da Experiência, Porto, Afrontamento, 2000.
- Saint'Anna, Denise (org.), Políticas do Corpo, "Os Stakhanovistas do Narcisismo: Bodybuilding e Puritanismo Ostentatório na Cultura Americana do Corpo, São paulo, Estação Liberdade, 1995.
- Sartre, J.-P., Being and Nothingness, 1969, p. 260.
- Sartre, Jean-Paul, The Transcendence of the Ego, New York, Hill & Wang, 1990.
- Sartre, *Être et néant*, Gallimard, 1943.
- Schneider, R., The Explicit Body in Performance, London, Routledge, 1997.
- Shusterman, Richard, Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics, New York, Cambridge University Press, 2008.
- Sontag, Susan, Notes on Camp, in A Susan Sontag Reader, New York, Vintage Books, 1993.
- Sousa Santos, Boaventura, Se Deus fosse um activista dos Direitos Humanos, Almedina, 2014.
- Sousa Santos, Boaventura, A Crítica da Razão Indolente: Contra o Desperdício da Experiência, vol. I, Afrontamento.
- Springer, C., Electronic Eros: Bodies and Desire in the Post-Industrial Age, Austin, University of Texas Press, 1996.
- Sprinkle, Annie, Post-porn Modernist, My 25 years as a multimedia Whore, San Francisco, Cleiss Press Inc., 1998.
- SPENS, Christiana, *Andy Warhol Self-Portraits* (cat. Exposição), Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo, Escócia, 2005.

- Synnott, A., *The Body Social: Symbolis, Self and Society*, Londres, Routledge, 1993.
- Swenson, Gene, 'What Is Pop Art? Interviews with Eight Painters (Part 1)', *Art News* 62, New York, November 1963; reprinted in *Pop Art Redefined*, John Russell and Suzi Gablik (eds.), London, 1969, p. 116-19
- Schwitschenberg, Cathy (org.), *The Madonna Connection*, Westview Press, 1993.
- Schopenhauer, Arthur, *Aforismos*, trad. Alexandra Tavares, Europa-América, 1998.
- Tavares, Gonçalo M., *ATLAS do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens*, Caminho, 2013.
- Tucherman, Ieda, *Breve História do Corpo e de seus Monstros*, Lisboa, Vega, 1999.
- Turner, B., *The Body in Society: Explanations in Social Theory*, 2nd edition, London, Sage, 1996.
- Turner, B., *The Anthropology of Performance*, New York, *Performing Arts Journal*, 1987.
- Warr, Tracey (edited by) ; survey by Jones, Amelia, London, Phaidon.
- Weiermair, Peter (ed.), *Ideal and reality : the Image of the Body in 20th-Century Art from Bonnard to*
- Warhol : *Works on paper*, Zurique, Stemmle, 1998.
- Warhol, A., "Andy Warhol: My true story", Gretchen Berg interviews, 1966.
- Warhol, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol - From A to B and Back Again*, 1975.
- Weber, Max, *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, Presença, 2001.
- Wilde, O., *Aforismos*, Landy Editora, São Paul, 2000.
- Wreen, Mike, *Andy Warhol: In His Own Words*, London & New York: Omnibus Press 1991.
- Vale de Almeida, Miguel, *Senhores de Sí. Uma interpretação Antropológica da Masculinidade*, Lisboa, Fim de Século, 1995.
- Valéry, Paul, *Apontamentos, Arte, Literatura, Política e Outros*, tradução de Luís Fernando Quaresma, Pregaminho, 1994.
- Vasques, Eugénia, *O Papel do Poema «Correspondances» no Teatro de Vanguarda dos Séculos XIX e XX*, in *Revista Triplov*
http://www.triplov.com/teatro/eugenia_vasques/Baudelaire/teatro.htm.
- Vasques, Eugénia, *O Que É Teatro?*, Lisboa: Quimera, 2003.
- Vernant, Jean-Pierrre, *Figuras, Ídolos Máscaras*, trad. Telma Costa, Teorema, 1991.

Vergine, Lea, *Body Art and Performance: The body as language*, Milan, Skira, 2000.

Žižek, Slavo, *Living in the End of Times*, London, Verso, 2010.

Žižek, Slavo, *Organs Without Bodies*, London, Routledge, 2003.