

CADEIRA DE RODAS E PRÓTESES: MOLDURAS DO CORPO MUTILADO NA PINTURA

Adriana Maria dos Santos*

Resumo: O trabalho versa sobre questões do corpo, especificamente as questões que envolvem a mutilação. Baseada nos estudos teóricos de Georges Bataille e Julia Kristeva, entre outros, esta proposta sugere situações do corpo na ausência de partes e no que este se constitui independentemente de sua condição fragmentada: o erotismo, a violência e a afetividade. Tanto o texto quanto a produção plástica buscam refletir a mutilação tanto como fato e tanto quanto metáfora. Dentro deste contexto alguns autores/artistas são pontuados a fim de estabelecer uma conexão com referenciais no campo da arte.

Palavras-chave: Corpo, mutilação, pintura, reflexão, poética.

Do referencial

Desde a defesa da dissertação de mestrado (UFRGS/98) em que o corpo transposto para a pintura intentava uma representação reflexiva acerca da doença mental e da mutilação pensada como corpo/clausura, venho buscando através de um estudo sistematizado e de uma produção pictórica algumas ordenações teóricas cujos aspectos primordiais dizem respeito a um olhar sobre determinadas estruturas do corpo - a violência, o erotismo, a afetividade - e as pessoas portadoras do que se entende por deficiências físicas.

*Mestre em Poéticas Visuais UFRGS/1998 - Docente das disciplinas Pintura II, Desenho II/III/ IV/V - Centro de Ciências da Comunicação e Artes da UNOCHAPECÓ. E-mail: persefone999@hotmail.com

Dentro dessas, busco conciliar as questões da pintura com as questões do objeto referente, no caso o objeto eleito - a cadeira de rodas - operacionalizando um modo de pensá-la como moldura. Essa referência propõe um contexto para discussão, dentro das incertezas do processo de busca, em que o corpo emoldurado/sustentado contém em si uma força resultante de um processo de fragmentação/mutilação, em que o todo deve conter a força da parte que falta.

Partindo dos conceitos de informe de Georges Bataille, e de objetos-parte e corpo-máquina de Gilles Deleuze, além dos escritos de Julia Kristeva acerca da abjeção, venho estruturando um olhar sobre essas questões, cuja ressonância histórica possui referentes bastante pontuais, muito embora uma fundamentação em estilo iconográfico não seja suficiente. As necessidades da pesquisa perpassam aspectos teóricos mais centrados na procura por um aprofundamento dos conceitos acima descritos. A própria poética da imagem pictórica tenta correlacionar os conceitos ao tratamento dado ao corpo na pintura e a presença de um objeto cuja aura é carregada de aspectos funcionais precisos e, porquanto, ao que remete de maldito.

A cadeira tem como função propiciar deslocamento para quem está impossibilitado de mover-se com as próprias pernas por um espaço de tempo curto ou definitivo. Assim que, por sua constituição de objeto funcional aliado ao de moldura¹, cuja função em si é a de sustentar o quadro além de embelezá-lo, a cadeira de rodas pode assumir, segundo esta proposta, um sentido ambivalente na relação que tem com o corpo. Nesse sentido, bengalas e próteses exercem um sentido semelhante, muito porém a cadeira seja algo em que o corpo se encaixa, se ajusta de modo diferenciado, sendo que a prótese sugere ser um recurso mais interligado ao corpo e a bengala um recurso mais distanciado - dentro de uma intenção estética e reflexiva -, discursam sobre a impossibilidade do corpo, mas, concomitantemente, versam sobre uma integridade física ajustada tecnologicamente.

Dentro desse aspecto, meu trabalho busca relacionar aspectos do universo dos portadores de algumas impossibilidades físicas - mutilações da ordem da amputação - com o campo da arte, em que a linguagem da pintura, por suas condições dialéticas na representação do corpo - plano, espaço, profundidade - contém aspectos do olho que

se volta para uma apreensão dessas *impossibilidades* através do tratamento pictórico óleo s/ tela ou papel de *outdoor*.

A questão tecnológica que permeia a proposta de trabalho parte da necessidade de portar o objeto cadeira de rodas, presentificá-lo no espaço diante da pintura para que o observador/testemunha possa se projetar no quadro. A discussão em torno da formação de um corpo que pode parcialmente conter algum aparelhamento artificial para completar a ausência do órgão original determina aspectos presentes no debate contemporâneo de uma estética *cyber* ou de um corpo esteticamente transformado, cuja identidade se constrói sobre seu suposto contrário - a alteridade. Dentro desse parâmetro é possível revisitar as questões dicotômicas do processo reflexivo do corpo e sua inserção no campo da arte.

Baseada nos escritos de Jacques Derrida sobre a leitura da imagem em que este desconstrói aspectos de pares opostos sob a qual a sociedade está calcada, e cujo pensamento adentra uma abordagem de subversão onde abaixo uma proposição centrada em pares, emerge uma teoria do desequilíbrio, isto é, em que a ausência de um duplo impõe, em certo aspecto, a presença de uma única premissa: a da desordem que contém a verdade da incerteza.

Sobre esses aspectos que desestruturam o pensar de leis indefectíveis de sustentação de um corpo social, o corpo individual - transposto, pensado sob o tratamento da pintura, aliado ao processo de fragmentação de sua estrutura fisiológica, absorve a possibilidade de ilustrar, em certo aspecto, as fragilidades estruturais do pensamento moderno acerca da identidade, cuja contemporaneidade aborda, de fato, sobre a óptica do pluralismo, ao qual Foster (1995), em artigo publicado na revista *El Paseante*, questiona e rechaça o mesmo sobre a ordem de uma falsa codificação, inclusive estética. Dentro, porém, dessa nomeação, os paradigmas da arte ainda formulam certos aspectos que, se tomados de empréstimo alguns postulados da história, conseguimos pensar a trajetória do corpo como um objeto referencial que desafia o tempo, já que é através deste corpo que penso o ser. Este, indiscutivelmente, um postulado político e ideológico, cujas premissas culturais o modelam.



Assim sendo, esta proposta tem como base discutir através da pintura este corpo mutilado, eleito por sua condição subversiva de uma estética do corte, da ausência de um todo, completado com a prótese, a muleta, a cadeira de rodas, objetos de reparação, mas incluso de sustentação em que cada parte do que Derrida chamou de corpo-máquina reestrutura aspectos de transgressão da identidade, e essa parte artificial desborda os limites e conjuga o termo limiar, em que o processo de reestruturação do eu espelhado no outro (Lacan) possibilita a convivência com o reaparelhamento do corpo mutilado, assim como na arte a convivência com suas fragmentações denuncia o medo da perda da capacidade de alteridade e, porquanto, de diálogo com o outro.

Supondo que este diálogo se dê de modo a subverter a ordem, pensar a presença da cadeira de rodas no espaço de exposição diante dos quadros é uma forma de convidar o espectador (pois que quase tudo adentra a qualidade de espetáculo), ou testemunha como queria Duchamp, a presentificar-se ou emoldurar-se por alguns instantes frente a esses que devem estar dispostos na altura de quem os aprecia sentado na cadeira. A idéia é não tornar o fato de testemunhar um fato específico do portador da cadeira, mas não repetir um cotidiano no espaço de exposição. Mais ainda que isto, é repensar a leitura do quadro sob a ótica do portador da cadeira e que pode prescindir dela à medida em que a vivencia por instantes.

Ocorre um distanciamento óbvio entre quem é portador da deficiência física e o visitante da exposição que vivencia ocasionalmente; porém é na relação que se estabelece com o quadro em que a distância é, supostamente, diminuída já que para ambos, portador e não portador, o fato de que narra o quadro é simples representação a partir de um olhar sobre a questão do corpo mutilado - que pode servir de reflexão, senão apenas de coisa a ser testemunhada/vivenciada.

Sob o aspecto da conjugação do termo moldura, o corpo na cadeira assume a condição de um corpo envolto, modelado, conformado à dimensão do assento da mesma, em que o deslocamento remete a essa passagem da moldura para o espaço da sala de exposição, na desestruturação do quadro com sua tradição. Se o corpo representa este quadro e a cadeira a moldura, ocorre que tecnologicamente as coisas são passíveis de uma leitura anticonvenção, pois que,

o portador da deficiência é, quer queira quer não, um corpo subversivo, cuja existência desmantela uma estrutura feita e preservada para uma normalidade absoluta. Certo que o contexto é passível de adaptação, porém, a arte se compromete com algumas coisas que não adentra questões apenas ideológicas, já que a condição marginal é uma de suas inerências e recorta aspectos para serem discutidos, manipulados ou apenas considerados em uma escala relativizada pela individualidade da produção contemporânea.

Como Bataille considerou haver entre um ser e outro um abismo, talvez seja nessa descontinuidade a qual se tenta flagrar na idéia de uma cadeira/moldura e um corpo/quadro, a referência primordial do assunto eleito. Este abismo, cuja ilusão de uma conexão afetiva busca revelar, assume na questão do erotismo um caráter marcadamente denso, em que o autor traz à tona a morte como ato sexual (e vice-versa). Essa convulsão, de certo modo, permeada de fatalidade, ao envolver um duplo corporal - *informe* - e que, transposto para a relação corpo/desejante assume uma atmosfera de estranhamento visceral, muito embora um corpo sobre outro sugira, talvez, como no quadro de Francis Bacon *Two Figures*, 1953, a violência sexual e, conseqüentemente, um dos aspectos da mutilação. Não é descartada a possibilidade de se fazer a leitura de um embate apenas afetivo de dois corpos, o que não deixa de ser no âmbito do informe, um ato transgressor.

Na pintura o corpo assume, pelo tratamento que é próprio da linguagem, um aspecto próximo ao retrato, ou melhor, na superfície do papel - comumente papel de *outdoor* por seu teor descartável - é tratado com a tentativa de efetuar um congelamento de situações do corpo no cotidiano, porém não com um total compromisso com um olhar fotográfico por assim dizer, mas comprometido com a consideração de uma estética que visa provocar o olho na parte do corpo que falta, que está ausente, e isto, de certo modo, descarta a leitura do retrato e adentra a relação com o cotidiano do ser mutilado, muito embora o único fator que o distingue são os limites físicos e a infraestrutura das cidades. Dentro do conceito de objetos-parte de Deleuze e Guattari, ocorre a observação da característica da parte que, uma vez separada do conjunto, assume uma força própria, uma força que,

em si, remete em certo aspecto à morte, mas uma morte presentificada na parte amputada. Dentro desse aspecto, alio a noção de corpo-máquina de Derrida em que as partes/membros funcionam como engrenagens, desarticulando e articulando simultaneamente a noção do informe, como algo “que a própria forma gera, como um relógio...a lógica e a heterológica, como um relógio”; e sobre esse aspecto, o corpo e partes dele oscilam sobre a ótica de uma engrenagem quando está no conjunto e como força isolada fora deste (KRAUS, 1989, p. 176). Dentro do que Bataille concebe como informe, o corpo trazido à tona na superfície do papel surge de uma linha que delimita um contorno, mas é em uma massa de tinta que vai sendo trabalhada, onde o corpo se constitui e na forma que advém do interior do corpo que o termo é apropriado.

Como informe são os corpos na dimensão da realidade, na pintura, por seu caráter de ilusão de um volume, de uma sombra e de um contexto de representação, cuja imagem “cria” uma dimensão inexistente, o entendimento da mutilação suscita uma forma fundamentada na leitura do olhar sobre os corpos no mundo real, mas que, evidentemente, não possui a pretensão de um tratamento virtuosístico como a pintura de Francis Bacon, Lucian Freud, Jean Rustin ou Jenny Saville.

Nesses artistas e em suas pinturas, o referencial é evidenciado ao tratar do corpo sob o olhar do (a) pintor (a), e o que os distingue, certamente, além da abordagem diferenciada, é o tratamento pictórico. Contudo, dentro do que se propõe pensar hoje no campo da arte, ou no que esse ainda possui de particular, é a reflexão poética que sustenta a fala do quadro além do que se apresenta como pele; no caso desses pintores, por exemplo, no tratamento do corpo, na eloquência da pintura que se sabe herdeira de um vasto registro histórico, e na pele dos corpos que a inscreveram, como diz o pintor Jean Rustin. Ainda sob as palavras deste, extraio o termo afetividade, no tratamento dado ao corpo, na relação que se faz ao tratar estes corpos na superfície com as pinceladas, no que esse gesto, essa conjuntura se diferencia do tratamento que os *body* artistas, e o que a artista Orlan menciona como arte do corpo, no tratamento dado ao mesmo quando este é o suporte da pintura, quando muitas vezes o próprio sangue é a tinta. Considerando as relações que advêm dessa passagem em que o

aspecto *underground* já não possui a denotação que possuía nos anos em que se constituiu, e dentro disso posso estender os referenciais até o artista Hans Bellmer, por exemplo, cuja obra nos anos 30/40 e meados de 50 trouxe à superfície do universo das artes visuais o que poderia haver de mais perverso no tratamento do corpo, no caso o feminino, simulado na boneca que este decompunha e compunha em cenários estranhos, quando não aprisionado em caixas, e depois na fotografia. Sendo esta a imagem que vinha a público. O aspecto perverso, na verdade, está que, ao final de sua existência, antes do suicídio, o fez apropriar-se em termos do corpo de sua companheira, a poetisa Única Zurn, o qual manipulado sob as mesmas condições do corpo da boneca acabou por sucumbir pela violência e dor inúmeras vezes.

É a dissolução da forma, pela corrupção do corpo/objeto no tratamento que, adentrando um sistema cuja lógica é a da perversão, altera a versão do corpo como algo sagrado e incorruptível e o movimento composto por artistas que produziram a partir do seu referente, isto é, memória e inserção social - entendendo aspectos políticos e ideológicos - se constituiu a base sobre a qual se calca a produção contemporânea, advinda de paradigmas modernos, mas já com a constituição modificada pela estética *cyber* e pela relação da imagem digitalizada, transposta inclusive para o cinema, tornando aspectos conceituais advindos dos anos 70 e anexados aos 90/2000 relativizados, muito embora não somente isso.

Aspectos mais densos, porém, permeiam a produção em arte. Dentro da relação corpo/pintura, o que se observa é uma sobrevivência marcadamente insólita, devido ao que já mencionei anteriormente, da força de elementos que traem uma tradição de uma pintura a óleo, por exemplo, e a representação do corpo. O aspecto insólito está na inserção em espaços oficiais onde predomina um significativo número de trabalhos voltados para uma linguagem mais híbrida, sensivelmente tecnológica e com apelo mais distanciado de um manuseio direto, como a pintura tradicional. Não entendendo isso por considerar menos pintura que a tradicional, também entre aspas, já que neste tratamento se inserem caracteres pictóricos, o que se quer dizer é que dentro das relações do corpo com a mutilação e a escolha pela pintura a óleo, ocorrem algumas versões que tornam o tempo algo a ser considerado à parte.

A versão do corpo, cujo movimento é estancado, cuja atitude é congelada e cuja pele é manchada, além de algumas partes estarem expostas, outras não, implica em uma tentativa de perturbar a lógica do corpo quando este é representado. Como perturbação, entende-se a noção de *alteração* dada por Rosalind Krauss (1989, p. 178), quando alia a esses aspectos de “desagregação de toda identidade, desde do que é até o que não é [...] pois, nunca sabemos se o gesto é uma carícia ou um tapa [...]”. E o corpo pintado intenta responder à vida, ao cotidiano de sua condição em que se contorce entre essas aparentes disparidades, destituindo ou buscando o observador de sua condição *nonsense*, distante e casual. Quase como ser anestésico, este observador pode não prescindir desta ou daquela pintura, mas, sobre o viés de um portador de um corpo, ocorre um óbvia identificação da ordem do reconhecimento, senão da ordem da constatação de haver sido o pintor antes disso um observador.

As partes expostas do corpo, muitas vezes seios, abdômen, pernas e braços mutilados simulam a desnudez da identidade - a identidade partida, desorientada, comprometida pelo anúncio de a cada dia erguer-se do plano horizontal e confrontar-se com o espelho - que a língua, o pescoço, as secreções e o cabelo alternam a passagem do tempo, em que a decrepitude é passo a passo um elemento de alteração. E morte. A morte anunciada pelo tempo torna o corpo um fardo em um aspecto, mas por outro a voz de que algo sempre está em movimento, que quando param de crescer, as unhas, não há mais traços de vida mas, porquanto, enquanto crescem e as coisas estão em processo de transformação.

E do membro amputado, por sua ausência relativa, o corpo sempre está à espera. A alteração do corpo a partir da mutilação suscita uma readaptação ao mundo, mas por sua condição de resistência o corpo reage sobrevivendo quimicamente e, tecnologicamente, amparado pelos instrumentos de substituição, que assumem o lugar do membro. Uma vez alterado o corpo, a identidade contextual é alterada e, necessariamente, altera-se a imagem no espelho, ou na natureza especular do olhar do outro. O que é visto e o que é projetado já não pertencem ao campo da forma perfeita, mas sim, da forma, reordenada do corpo. Ocorre que já não há oposição ao perfeito, nada é

imperfeito se penso no *informe*, como algo operando dentro da forma e, no que se pode considerar uma aceitação exteriorizada do conceito de perfeição, uma aceitação imposta e massificada de um corpo social que não deve ser mutilado e que o é, pois que se destituímos os preceitos de par, de oposição, observamos um considerável desequilíbrio a conformar *este* corpo, e a sobrevivência nele.

Susan Buck-Morss (1996, p. 15), em seu ensaio sobre a obra de arte acerca de uma reconsideração dos escritos sobre esta de Walter Benjamin, expõe uma das problemáticas do termo *estética*, considerando sua origem eminentemente sensória e pouco afeita ao que a história e a filosofia consideraram como relativo ao belo, à arte ou à poesia. A isso a autora associa a questão da própria modernidade, que no decorrer do seu curso inverteu o sentido do termo de modo que com o tempo “[...] fosse aplicado antes de tudo a arte - a formas culturais mais do que à experiência sensível, ao imaginário mais do que o empírico, ao ilusório mais do que o real”. Certamente o fato de haver uma associação entre relações baseadas num processo de *anesthesia*, isto é, advindo ou fundamentado na consideração de um momento histórico pós-guerra, em que o surgimento da anestesia como recurso cirúrgico encontrava não só nesse âmbito uma ressonância prática onde no corpo a anestesia aplaca a dor, a estética intentava aplacar a dor da consciência, do que a autora cita como segunda consciência. “Ver-se como objeto numa segunda consciência; um ser que se coloca fora da zona de dor” (JÜNGER apud BUCK-MORSS, 1996, p. 35), e ainda sobre a crescente implicação da tecnologia ocorre uma intensificação do poder sobre um “corpo frágil”, ocorrendo um fenômeno de inversão: “[...] uma contra-necessidade, a de usar a tecnologia como um escudo protetor contra a ordem mais fria que ela cria”.

Ainda que o ensaio pouse sobre superfícies relacionadas ao esquema de análise crítica acerca de uma ordenação da estética dentro do fascismo, considera-se aqui a implicação de uma vertente que na passagem do tempo não deixa de estar permanentemente sob custódia de uma reflexão atualizada.

Na relação do corpo com a tecnologia, uma reordenação do ser e de sua identidade é reconsiderada. Se na descontinuidade como

ser único encontra-se o limiar da alteridade, e se dentro desse preceito desconsidera-se o corpo aliado à prótese, por exemplo - cujo mecanismo tecnológico torna este corpo viável na estrutura da sociedade urbana - como um novo ser, cujas implicações estéticas o diferenciam, então é incerto que a potencialização do corpo esteja comprometida no sentido estético, mais provável que o seja no sentido do julgamento deste, e aí os preceitos que validaram o fascismo seguem de um modo escamoteado, estabelecendo a ordem da continuidade falsa, camuflada como um uniforme, que rege o tratamento do homem com seu semelhante, ou, dessemelhante, no âmbito do abismo de Bataille.

Do projeto

A idéia está centrada em uma pesquisa a partir dos pressupostos acima mencionados, em que a relação pintura/corpo/teoria se faz através de um sistema de ordenação de idéias e imagens, incluindo um mecanismo de investigação híbrido, sendo que são referenciais: Antonin Artaud, Hans Bellmer, Louise Bourgeois e Maria Martins, além dos já mencionados. Dentro das premissas filosóficas e teóricas a idéia é pesquisar a relação do corpo com a mutilação a partir de um olhar sobre a produção em arte (autores mencionados) e as vertentes teóricas que a formulam, evidenciando alguns conceitos, mas buscando uma reflexão centrada na relação de alguns objetos cuja abordagem metafórica da moldura, e ainda como objetos de sustentação correspondem, empiricamente, à uma substituição das ausências/ falhas e sua reconstituição no olhar do artista sobre o corpo.

Essa proposta contém a formulação de um corpo em evidência nos escritos e obras contemporâneas como vertente de pensamento acerca do homem e sua identidade. Como a questão vem sendo longamente discutida, o risco de uma redundância acentua a problemática relativa à corporeidade como via de reflexão; sendo assim, se busca uma proposição dentro de uma tese de doutorado em que a sistematização desta pesquisa indique questões a serem consideradas no âmbito acadêmico que devem ser expandidas a territórios menos oficiais (o público de modo geral). A observação e consideração do corpo "aleijado" como objeto referencial sustenta a necessidade de

um olhar mais atento à questão, pois dentro daquilo que se pode considerar estética do corpo mutilado ocorre - como condição básica - a consideração do olhar sob o prisma da moral como consequência de aspectos culturais, evidenciando aspectos antropológicos que deverão ser abordados através de falas e escritos a serem pesquisados.

Necessário é sublinhar que a pesquisa deve estar apoiada nessas premissas, e que a pesquisa urge ser considerada por suas imbricações. Quer-se dizer que por envolver relações inter e transdisciplinares o trabalho a ser feito em uma tese está fundamentado na necessidade de um olhar crítico abrangente, descentrado das considerações da estética - muito embora este aspecto esteja profundamente comprometido - mas, não somente nesta relação, o que torna-se óbvio em um sentido mas, não menos relevante ao ser mencionado aqui. O corpo, por suas implicações, possui vasto território já explorado (em todos os sentidos) mas, teoricamente e plasticamente falando encontra-se legitimado na arte por uma produção intimamente relacionada à reflexão histórica e antropológica. E a partir dos escritos dos autores e da observação de um aspecto corroborado pela experiência do olhar e da pintura como linguagem eleita, opta-se por uma reordenação de meios, cujos postulados baseiam-se na transgressão e na subversão do que socialmente este mesmo corpo representa. Ainda assim algumas desordenações soam lugar-comum para o observador deste movimento de obras e artistas envolvidos no decorrer da história com as angústias traduzidas pelo tratamento do corpo em determinados contextos. Partir de um pressuposto que algo “novo” possa ser dito é ser um tanto quanto ambicioso para não dizer pretensioso, mas também repetir é algo supérfluo e facilmente deflagrável no âmbito acadêmico. Daí um olhar que se volta para um aspecto único (mas, não exclusivo) que, no entanto, por suas implicações expande o pensamento para outros espaços de investigação: o corpo mutilado presente em uma abordagem pessoal na pintura (visualidade) e pensado através de outras leituras (teorização).

Parte-se de uma busca por uma ordenação do pensamento que intenta aliar as relações de corpo com sua transgressiva capacidade de absorver a dor e processar aspectos de fragmentação (e regeneração) através da violência ou da intervenção clínica. Artistas

que utilizam o próprio corpo como suporte de cortes cirúrgicos voluntários, artistas que pensam a mutilação da loucura e outros ainda que processam suas experiências pessoais através de um tratamento plástico cujo referencial pode ser a cicatriz, o corte ou a relação com os objetos do cotidiano são referenciais precisos. Dentro dos possíveis referentes cuja abordagem pode ser efetuada, opta-se por aqueles cujo mecanismo de pensamento e processo possibilitem costuras, conexões entre si. Ainda que alguns aspectos dificultem, em um primeiro momento, estabelecer essas conexões, busca-se, através da pesquisa, conectar a teoria com o olhar sensível, cuja representação marca suas inquietações (dos referenciais) pelo que podem auxiliar na investigação do que denomina-se nesta proposta *molduras*.

Próteses, cadeiras de rodas e muletas fazem parte do cotidiano de pessoas cuja identidade social foi alterada a partir de uma certa experiência, cujo choque quase sempre é revivido na medida do adormecer e despertar cotidiano. Uma vez alterada a forma do corpo é alterada o sentido de “eu sou” que o espelho social traz à tona. Mais do que isto, é alterado o olhar sobre si mesmo, sobre toda uma ordem de conceitos cujo entendimento de mundo se vê bruscamente comprometido. A recuperação, a regeneração, longos períodos de repouso, a submissão ao fato e ao outro, o olhar que separa este do ideal de normalidade imposto pela recusa pela marginalidade, pela distinção e ainda pela diferença que pode impor uma exclusão além dos limites de mobilidade e atuação no meio, todos esses aspectos estão sendo considerados na medida que o corpo é atingido, desestruturado e mutilado. O corpo partido, manipulado, destituído de uma imagem “perfeita” e constituído de deficiências cuja relação com o espaço e o outro é particularizada, denuncia um estar entre outros cujas sistemáticas de vida ficam alteradas e mais ainda individualizadas pelo que esta condição impõe de fragilidade/força e no que está sendo considerado para o meio nos parâmetros complexos da afetividade e do caráter de inserção e rejeição.

Sem adentrar muito mais em um campo - o da psicanálise, obviamente - dentre outros que o assunto do projeto já abarca, mas por alguns aspectos têm de ser mencionados, pensa-se que a relação especular e a relação entre as pulsões podem ser referenciais importantes na discussão do corpo nessa condição.

Ainda que não esteja clara a abrangência de determinadas reflexões, considera-se que esse é um caminho provável em que a margem de erro pode ser traçada pelos equívocos advindos do distanciamento do corpo de quem pinta e do corpo-objeto de referência pintado. Quer-se pensar através da arte o corpo que existe fora dela, com características definidas nesta proposta, mas sem o exercício equivocado de representar o que não tem ou é considerado socialmente como “feio”, disforme ou ainda agressivo. Pensar o corpo pela via da afetividade envolve a característica estética da mutilação como transgressão e não como aberração ou algo que soe degenerativo. A arte possui este relativo distanciamento, quando propõe um corte na imagem e intenta pensar sobre este. Aqui o recorte sugere, ou assim busca, uma reflexão num caráter de cumplicidade em que o corpo trazido à tona, na superfície do papel ou da tela, seja o do mutilado e que este exerça sobre o observador (que também pode ser cúmplice) o poder de fazer-se ver como ser humano independentemente da aceitação ou recusa. Nesse aspecto, pode-se pensar a mesma relação com a loucura, quando mencionada na literatura, nas artes plásticas, no cinema, etc. É o contexto que possibilita leituras o fator relevante, muito embora tudo seja discutível; é no corte que o olhar do artista faz que se estabelece as possíveis e viáveis considerações do sensível, projetado na forma de texto ou de imagem ou de ambos. Quer-se pensar o corpo e suas molduras como meio de se afirmar um universo específico com suas complexidades, mas, ainda que não esteja claro e definidas as delimitações do problema, é preciso vasculhar certas referências para que se consiga comungar numa condição que se desconhece (a de ter o corpo mutilado), mas que paradigmaticamente sabe-se que existem leis e ordenações próprias, em que as possibilidades estéticas e reflexivas se fazem profundamente.

Tanto quanto a fragilidade aparente do corpo mutilado, este projeto oscila entre incertezas de ordem teórica e visuais tornando assim possível a constituição de um trabalho de pesquisa já que advém do entrelaçamento entre aspectos dicotômicos e no ajuste da moldura com a descontinuidade do corpo, repensando, talvez, a desarmonia como um aspecto diferenciado do belo ou ainda um para-além de uma verdade aparente - a transgressão do corpo sobre si mesmo e a relatividade do

conceito de rompimento/ruptura, no caso deste corpo - a da fragilidade denunciada na existência do portador de deficiência física e no que a arte pode considerar sob seu sistema como via de reflexão.

Notas

¹ (MOLDURA s.f. Caixilho, peça de madeira ou metal com que se guarnecem os quadros, estampas, etc. /Fig. Ornamento, enfeite, motivo de embelezamento.) In: FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda séc. XXI: *o dicionário da Língua Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Referências

ANDRADE, AMORETTI, CZERMAK. *Corpo e psicanálise*. Porto Alegre: Ed. Unisinos, 1998.

BACON, F. *NY: Abrams/Cameo*, 1995.

BATAILLE, G. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *El erotismo*. Buenos Aires: Sur, 1984.

_____. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, MINHA MÃE. Ed. Livros do Brasil, 1988.

BOREL.F; KUNDERA, M. BACON. *Retratos y autorretratos*. Madrid: Ed. Debate, 1996.

BOURGEOIS, L. *Destruição do pai/reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BUCK-MORSS, S. *Estética e anestésica: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado*. Travessia - Revista de literatura, n. 33. Ilha de SC: UFSC, 1996.

CORTÉZ, J.M. *El cuerpo mutilado la angustia de muerte em el arte*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998.

_____. *Caos y orden*. Madrid: Anagrama Ed. 1997.

DELEUZE, G. *Empirismo e subjetividade*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

FOSTER, H. *Sobre el pluralismo*. Madri: El Paseante, 1996.

KRAUSS, R. *El inconsciente optico*. Madrid: Tecnos, 1989.

KRISTEVA, J. *Poderes de la perversión*. Madrid:1988.

RUSTIN, J. Catálogo MAC/USP, 1994.

_____, ENFERS. Paris, 1994.

SARLO, B. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997.

SYLVESTER,D. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac & Naify, 1993.

VILLAÇA, B. *Paradoxais metáforas identitárias: o corpo em mutação*. Texto publicado na Internet, 2001.

_____. *ZEHAR*. Revista de Arteleku-ko aldizkaria, n. 46/Donostia, 2002.

_____. *LAPIZ*. Revista Internacional de Arte. Madrid, 1998/2001.

_____. *A imagem pictórica da loucura*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Instituto de Artes.UFRGS/1998.

Abstract: Text about research done in painting language, established in texts from Georges Bataille, Julia Kristeva, José Miguel Cortés about artists like Jenny Saville, Jean Rustin and Ana Mendieta among others as reference to reflect about body mutilation and instruments hipotetically called "picture frames": crutches, wheel chairs and fake body parts for mutilated people".

Key words: Body, mutilation, paint, reflection, poetic.