

*“O Corpo e a Arte, uma Abordagem Sociológica do Fenómeno da Representação do Corpo na Cultura Contemporânea” (através do estudo de caso de dois artistas portugueses - Helena Almeida e Jorge Molder - Fase 1).*

Anabela Pereira<sup>1</sup>

O destaque da centralização actual do corpo enquanto domínio autónomo percebido na ligação entre o *corpo* e o *discurso da representação* deu lugar a uma preocupação teórica e simultaneamente empírica sobre esta relação, que se traduziu num trabalho de investigação sobre dois artistas portugueses de referência para a cultura contemporânea – Helena Almeida e Jorge Molder.

A problemática que aqui se enuncia sobre os *usos do corpo e suas representações na arte contemporânea*, através da análise do fenómeno da representação do corpo na obra destes dois artistas, releva de preocupações teóricas e científicas que surgiram quer no discurso da arte, da política, da medicina, da saúde, do desporto, da moda, da tecnologia ou da estética, e que se fundamentaram como forma de dar resposta ao problema do humano enquanto ser físico, social e cultural, numa tentativa humana de superação dos próprios limites corpóreos.

Assim, pretende-se identificar e reflectir sobre estas *formas de representação do corpo* para compreender a questão contemporânea do lugar do corpo na sociedade, suas significações e ligações conceptuais, mecânicas, orgânicas e tecnológicas. Conexões e problemáticas que permitem aprofundar o conhecimento das questões que envolvem a corporeidade, e que transformam o corpo, para além do simulacro, da aparência, do *Self* reflexivo ou da cultura somática, em matéria-prima a modelar, através duma propriedade estética, em discurso, em imagem e em obras de arte, conferindo-lhe um

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Sociologia - Programa de Doutoramento do Instituto de Ciências do Trabalho e da Empresa - Domínio Específico, Sociologia do Corpo, da Arte e da Cultura, com uma tese subordinada ao tema 'Utilização do Corpo pela Arte - Uma Abordagem Sociológica'. (CIES-ISCTE)

destino icônico, um lugar de mediação e uma plasticidade assente mais do que numa estetização da experiência, na criatividade individual.

O problema da representação, enunciado pela lógica desconstrutivista pós-moderna, [num paradoxo], (Burkitt, 1999, Csordas, 1994) que defendia que toda a representação é mediada pela linguagem, mas que esquece ou ignora que esta é um produto humano, é deste modo ultrapassado pelo lugar de (i)mediação que o indivíduo ocupa no mundo, por um lado dado, por outro construído, e que se expressa tanto numa condição corpórea que engloba a incorporação de normas e valores, mas também a excorporação destes valores, regras e padrões conceituais expressos nos usos que se fazem do corpo. Porque o discurso da representação visual dos corpos, mais do que uma forma de linguagem, traduz um destes usos e assinala uma maneira de os reproduzir, de os compreender e de os interpretar.

Este paradoxo adquiriu também contornos relevantes entre os diversos movimentos artísticos, nomeadamente quando os artistas começam a pensar a sua relação com o *médium* assente em considerações sobre a questão da mediação ou da sua ausência entre os agentes envolvidos no processo de produção de uma obra. Processo relacional que induz a uma nova reflexão que obriga a uma recapitulação do estatuto da arte e do artista, bem como a uma reorganização dos diversos agentes que actuam no espaço artístico. Logo, o corpo passou a ocupar uma dimensão relevante como agente, instrumento e lugar categórico deste espaço, através de uma relação de (i)mediação com o mundo que lhe é necessária e elementar, que revela não só a pertinência sociológica do tema, como a própria natureza do indivíduo enquanto ser social e cultural, assim como permite desvendar a ligação da linguagem da representação com a corporeidade e o modo como estes artistas virtualizam esta relação na construção da sua identidade pessoal, social e profissional traduzida nos seus trabalhos através da utilização da sua própria imagem corpórea.

Neste sentido e numa linha de investigação que se inscreve no contexto da modernização reflexiva, a questão do corpo é aqui problematizada segundo as

seguintes orientações teóricas: **a)** o corpo e a teoria social; **b)** o corpo e a identidade; e **c)** o corpo e sua representação (iconográfica e iconológica).

#### *a) O Corpo e a Teoria Social*

As abordagens teóricas e sociológicas sobre o corpo acompanham de certa forma a mudança social. Aspectos demográficos, como o controlo da natalidade, o aumento da esperança de vida, a cultura de consumo e o progresso tecnológico, afectaram a forma de olhar, de sentir e de agir dos indivíduos sobre o corpo. Mudanças ao nível das relações com o corpo, condições plásticas, técnicas e estéticas que possibilitaram a modificação, a representação e a estetização do corpo, contribuíram para a construção de novos tipos de identidade pessoal e social que se reflectem em padrões de expressividade e apresentação do *Eu* alternativos e em formas de incorporação e de excorporação próprias da modernidade contemporânea e que se traduzem numa corporeidade vivida, no caso destes artistas, através das representações de si, i.e. da *sua* corporeidade que exprimem nas suas obras.

Uma *corporeidade* que define o modo como se cria, a partir da construção da imagem/obra, um alter corpo, e permite mostrar como os próprios artistas virtualizam os discursos que se produzem sobre a sua *singularidade*, característica inerente ao campo artístico e que notabiliza estes artistas enquanto autores e personalidades, conhecidas e reconhecidas. Capacidade agenciada pela construção dos discursos sobre eles, numa dialéctica constante, própria das práticas de produção e reprodução dos fenómenos culturais e sociais. E que permite distinguir três categorias centrais de análise e fundamentação teóricas neste estudo: a “identidade do artista *da* obra”, a “identidade do artista *na* obra” e a “identidade da própria obra”.

Desta forma, recorrendo à constituição dos agentes sociais e definindo a identidade como a experiência da incorporação, é possível distinguir duplas naturezas que habitam o corpo, por um lado físico, carnal, por outro, entidade social; símbolo primeiro do self e da comunidade, algo que se tem e que se é, individual e único, mas também comum à humanidade; ao mesmo tempo, objecto e sujeito individual e social.

É fundamental, portanto, não só uma sociologia da incorporação, capaz de identificar e decompor os mecanismos de regulação e reprodução social, mas também uma sociologia da excorporação que, através de uma concepção do corpo que integre uma possibilidade de agenciamento sensual, capte o enraizamento carnal da acção e a respectiva subordinação a uma intenção reflexiva prévia (Ferreira, 2006:102).

As práticas de excorporação implicam, portanto, um *duplo movimento*, de *dis-incorporação*, que abrange em primeiro lugar o afastamento de um estado inicial de incorporação, onde o corpo é apreendido de forma naturalizada no trajecto pessoal, em simultâneo a um *movimento* de *re-incorporação*, que designa a recriação de uma outra corporeidade, voluntária e desejada (Ferreira, 2006:103-104), expressa em formas de representação como aquelas que se encontram nas representações do corpo nas obras de Helena Almeida e Jorge Molder, por identificação (ou não) destes com o seu próprio trabalho: *um olhar da corporeidade através da excorporação, que implica olhar o corpo numa perspectiva da sua condição expressiva e comunicativa, o corpo transformado em simbolização intentada, para além da simbolização incorporada, que decorre por via da atribuição de significados por parte de outrem ao corpo próprio* (Ferreira, 2006:104).

A liberação do corpo dá lugar a um deslocamento dos constrangimentos, dos discursos de poder para os da publicidade, por exemplo. Da medicina para a indústria da estética. Da vida política, económica e saudável (preocupação com a saúde) para a estetização da vida, o bem-estar e o prazer (preocupações estéticas) e a reflexão sobre si, pondo em evidência a *subjectividade explosiva* (Ferrarroti, 1981) dos sujeitos e uma fabricação de sentido para a vida, dum modo que é agora também imagético e que

reflecte as formas de incorporação, ou seja a experiência vivida do corpo, que por sua vez é [ex] corporizada no corpo vivo, auto-determinado e agente reflexivo<sup>2</sup>.

Assim, entendido por diversas perspectivas teóricas e sociológicas, o corpo passa, por um lado, a fazer parte do *mundo da aparência*, da *estetização* e *representação* (Maffesoli, 1996), por outro, da *cultura somática*, em que imagens corporais e sentido do corpo são realçados, obedecendo a um destino icónico encarado como produto de discursos históricos e de poder, criado para ser controlado, fenómeno natural, produto social, construção social e entidade biológica, passando a ser na sociedade moderna *objecto de vários imaginários*, *agente impulsionador de várias indústrias e consumos* dando origem a uma *sociedade somática* (Turner 1992). Lugar de mediação do sujeito social, unidade fenomenológica do sujeito no mundo, e também objecto material da indústria do design, da moda e da tecnologia.

Agente activo e criativo, onde uma identidade projectada no corpo desejado se faz notar em actos de enunciação (performance) procedendo a uma reiteração da personalidade e reconfiguração da identidade num *projecto individual* (Giddens, 1991). Em vez de um traço de personalidade, o corpo passa a ser mais uma forma de expressão do que de confissão, dando lugar ao *Self* como *projecto reflexivo* e ao corpo como *projecto identitário*. É um valor simbólico, *espaço cinestésico e sensitivo* (Csordas, 1994). *Involúcro ontologicamente separado do sujeito que o habita* (Le Breton, 1992), *matéria-prima manipulável*, *o corpo que se quer ser* (Paul Ricoeur, 1990), constitui o centro do mundo, obedecendo fundamentalmente a um *mimetismo colectivo* (Baudrillard, 2003), a dispositivos imagéticos, simulacro, e fabricação.

---

<sup>2</sup> As *técnicas do corpo*, evidenciadas por Mauss (1980 [1936]) como andar, nadar, ou a postura, nas quais o corpo é instrumento, agente e objecto, que carrega significância simbólica e social, donde, o significado cultural que é distinguido no tratamento dos produtos do corpo (como a lágrima, o sémen, o sangue, o riso, etc), liga o corpo a domínios específicos da actividade cultural (religião, política, género, tecnologia, self) (Csordas, 1994:5), em conjugação com as *técnicas corporais* que através do corpo se praticam, o *habitus*, (no sentido de Bourdieu), pondo em relevo as subjectividades e as capacidades criadoras do agente fundam assim uma perspectiva fenomenológica da *incorporação*, que aparece como conceito central das perspectivas actuais sobre o corpo, e que advém duma herança de autores como Elias ou Foucault, e dá conta do *processo corporal de interiorização não verbal, inconsciente, mimético, automático, de certas disposições de desigualdade e de poder, como modo de interiorização mas também de reprodução* dessas realidades. A *corporeidade* é tratada, nesta tradição, como *lugar signico* que reflecte uma determinada posição social na estrutura das relações de poder, traduzida no conceito de *embodiment* (Csordas 1994) que indica ao mesmo tempo o sentido da incorporação de normas e valores, e o sentido da excorporação, que se manifesta na interacção e nos usos que se fazem do corpo.

### *b) O Corpo e a Identidade*

A questão das representações e práticas do corpo passa portanto por uma relação com a *identidade*. Logo, atendendo a esta temática é pertinente fazer um desdobramento do fenómeno da *representação do corpo* em duas dimensões diferentes, numa primeira dimensão do estudo, abordando-o do ponto de vista do indivíduo (eu, identidade) – incorporação, numa segunda dimensão referindo-o do ponto de vista do artista (prática, representação) – excorporação.

Uma primeira abordagem que salienta o indivíduo como ser pensante, entidade física, psíquica e emocional, dando relevo ao indivíduo em si (*o Eu [I] e o Eu para [Me]*, Mead, 1934); e uma segunda abordagem que destaca o indivíduo como agente social, e a sua prática, neste caso a prática artística, permitindo dar relevo à representação do corpo (ou a imagem de si). Distinção que permite fazer uma análise do fenómeno da representação do corpo, que articula por um lado, a identidade e por outro, a experiência das formas incorporadas (o corpo vivido), expressa na prática da representação através das obras ou formas de excorporação (o corpo vivo).

É importante distinguir, assim, uma dimensão pessoal biográfica segundo a trajectória de vida (pessoal e profissional) e outra expressiva, ou discursiva, a trajectória da *representação em si*, assinalando *formas identitárias*, no sentido de Dubar (2006), *culturais e reflexivas* por um lado (*Eu* socializado e reconhecimento pelos *Outros significativos*), e por outro, *formas identitárias estatutárias e narrativas* (desempenho de papéis e reconhecimento pelos *Outros significativos e generalizados*), ou seja, compreendendo o corpo e a sua alteridade, já que *não existe identidade sem alteridade* (Dubar 2006:52). Portanto, esta abordagem permite fazer uma análise da forma de significação do corpo como discurso imagético que se estabelece e se legitima através da sua alteridade, expressa nestas formas de representação, nestas imagens de si que se instauram como ficções ou metáforas do corpo através da imagem corporal ou da representação.

Porque a imagem corporal envolve uma natureza dinâmica e interactiva, a experiência das modificações corporais e a sua percepção visual, permitem desvendar ligações mais

profundas como aquelas que se estabelecem hoje entre a tecnologia, o corpo [e o gosto], num encontro entre a imagem e a técnica da arte. A fabricação eficaz do simulacro, onde a cultura moderna aparece, assim, mais votada à fabricação da sedução e da sugestão do que votada ao prazer, assegurando o *estado continuamente on* da experiência contemporânea, feita de constantes estremecimentos, inflexões, deslocações e mobilizações dos corpos. Este encontro entre a imagem e a técnica tem repercussões a nível do corpo como conceito, submetido a um esforço ideológico entre sistemas de significação concorrentes, onde limites entre corpo físico e tecnológico se remodelam (Cruz, 2000).

O corpo anteriormente assumido como um aspecto da natureza dificilmente só por si alterável, transformou-se, com a invasão de novos esquemas abstractos e com advento da tecnologia, em algo possível de programar, não só pelo controlo dos governos e discursos instituídos, mas pelo *Self*, por cada um individualmente, segundo a sua vontade, criatividade e forma reflexivas da relação informada com o corpo individual. Novas tendências se afiguram quer teórica, quer na prática quotidiana, novas relações e políticas, que se tornam progressivamente objecto da sociologia, da estética e da arte. E que reflectem mudanças a um nível mais vasto, possíveis de agrupar e relacionar de forma conceptual com factores como o aumento do risco e da incerteza, o aumento das desigualdades sociais, com o desenvolvimento de novos tipos de relações e quadros de referência baseados na sociedade de informação e comunicação, bem como com fenómenos de natureza social, política e económica e que desembocam nos fundamentalismos religiosos, no terrorismo, em condições de risco ambiental, ou numa estetização da vida pelo consumo e pelo culto do corpo assistido pela tecnologia e pela cultura dominante, instituídos numa nova dinâmica de fluxos tecnológicos e discursivos que fundam estas relações e alterações.

Fluxos tecnológicos que controlam e penetram no corpo, afectando o projecto reflexivo do self, e o carácter das interações, porque cada vez mais estes fluxos simulam meios de extensão e de virtualização do próprio corpo, modificando os movimentos corporais, assim como muitas vezes extrapolando as relações psicomotoras primárias, reconfigurando e requalificando as afinidades quotidianas (Cruz, 2000).

O corpo surge, assim, no mundo contemporâneo, como projecto e a identidade como uma narrativa que é construída à luz da interacção do indivíduo *subjectivo* com aquilo que o rodeia, onde se define o seu eu social e cultural, ou seja, a sua alteridade, versátil flexível e manipulável.

Por analogia, Helena Almeida faz isto quando pensa o lugar do espectador. Convoca-o, alterando-lhe o ritmo do pensamento, dos gestos e do olhar, pensando alterar a obra de cada vez que o faz, porque estabelece uma relação contínua entre o momento de criação onde se coloca a si própria, e o momento da percepção da obra pelo outro que a reconhece e que para lá se transpõe, num movimento aleatório de sedução, indução e exploração do olhar (do outro e do seu, que é também o do espectador). Sem contar que os dispositivos tecnológicos estão muito presentes no seu trabalho, nomeadamente através do uso do vídeo e da fotografia.

Assim como na obra de Jorge Molder, esta relação entre a técnica e o corpo também é visível, através do uso dos meios fotográficos, quando o autor apela ao virtual através das suas personagens, assim como à velocidade dos tempos imaterial e [in] expressa, acessível pela imagem e pelo vínculo da sensibilidade do espectador que liga referente e significado.

### *c) O Corpo como Representação*

Desde a *Mona Lisa* de Leonardo (1503-06), até ao *Nú descendo as Escadas* de Duchamp (1912), a arte ocidental revolucionou a representação do corpo em ordem a ultrapassar as limitações do corpo físico, levando a cultura visual da representação do corpo a desenvolver-se sobre vários ícones, criando imagens do corpo perfeito, que só podem ser conhecidas enquanto representações visuais (Mirzoeff, 1995). Poussin, Manet, Delacroix, Herbert Lang, Basquiat, Lorna Simpson, Cindy Sherman, Helena Almeida, Jorge Molder, constituem exemplos de diferentes estilos, trabalhando cada um à sua maneira, género ou tendência, as diversas inovações técnicas suas contemporâneas, que condicionaram as próprias representações, figurações e modos de apresentação do corpo, e respectivos significados e discursos que sobre elas foram criados.

Donde, a relação entre a corporeidade e a linguagem da representação ou da arte permite a constituição de diversos mecanismos de carácter cognitivo e técnico que possibilitam a autonomia da corporeidade num campo social próprio, dotado de legitimidade para impor valores nos domínios da experiência individual e colectiva, e de os sancionar, aprovar ou enaltecer. Partindo da distinção entre o corpo-sujeito e o corpo-objecto, mas ultrapassando-a, a relação entre o corpo e a linguagem artística é definida, não enquanto reprodução da materialidade dos signos, mas como relação necessária à experiência do mundo. Tal como a enunciação está em toda e em cada uma das partes do enunciado, assim o corpo informa a totalidade da sua experiência (Cruz, 2000).

A expansão do mundo visual através da *imagética da actualidade*, da fotografia, do cinema, da internet, do vídeo, e o encontro com as novas tecnologias, veio possibilitar ao indivíduo, na sociedade contemporânea, novas experiências estéticas e um novo sistema de ligações, onde nada possui um significado único, mas múltiplo e como tal, flexível.

O carácter destas ligações, entre a imagem e o corpo, assenta numa tipologia da produção artística, que reflecte sobre a relação entre produtor e médium, como na prática de relacionamento e *conectividade*, alvo da produção artística, no centro da qual se coloca o espectador como factor móvel corporalizado desse processo (Cruz, 2002, 2004).

Helena Almeida faz esta reflexão sobre a função e o lugar do espectador, reflexão em que a convocação do espectador serve para acabar com as barreiras entre este, a obra e o autor, colocando-os no mesmo espaço-tempo, em que o espectador passa a ser uma *continuidade constituinte* da própria obra (Braz, 2007).

*Através do apelo dirigido ao público, Helena Almeida promove, por um lado, o desvendamento dos diálogos que este ininterruptamente estabelece com a pintura, por outro, demonstra a dimensão constituinte que esses mesmos diálogos contêm. Entre o diferimento pictórico e a proximidade dialógica, o espectador assume uma continuidade constituinte, que o*

*entendimento convencional ocultava, sem conseguir anular sobre a forma duma contemplação passiva. Torna-se, em suma, um vector indispensável da pintura genérica, no âmbito da qual encontra a sua inteligibilidade (Braz, 2007:113).*

Conjugam-se nesta activação e convocação do espectador, que corresponde ao rompimento das barreiras que, na concepção modernista, separavam estes três elementos: o artista, a obra e o público, uma reflexão sobre a ligação entre a arte e a vida, sobre a capacidade de criar o público, e sobre a democratização do estatuto do criador. Desta forma porque a criação tende a coincidir com a acção, ou com o acontecimento é conferido ao espectador um papel interventivo na obra, transformando-o numa *continuidade constituinte* que o integra em conjunto com as categorias espaço e tempo. Ao mesmo tempo é conferido ao artista um lugar de (i) mediação, que por um lado lhe é intrínseco, e por outro, pelo registo da sua presença na própria obra.

Portanto, para além de questionar o lugar do espectador, Helena Almeida reflecte também sobre a questão do autor (corpo da artista), e do médium na pintura. O recurso ao fotográfico, que adquire, normalmente nas práticas performativas um carácter de registo de acontecimentos, permitindo a sua divulgação junto de um público mais alargado, que assegura uma presença que ultrapassa o efémero, é na obra da artista, deslocado para uma função que contribui para a preservação da *dimensão de potencialidade da obra*, evitando o seu esgotamento num retorno à especificidade [da fotografia]. Assim, percebe-se que embora a autora atenda às problemáticas coevas, algumas das quais partilha com o campo da acção, tal não determina a existência de uma vertente performativa nos seus trabalhos. Estas diversas questões conhecem nas obras de Helena Almeida, um caminho pessoal onde sobressai a centralidade do pictórico, em que a artista se torna presente ao fazer uma reflexão sobre o sujeito *na* pintura. Por outro lado, o repensar da noção de espectador visa o desvelamento de diálogos pictóricos, em que a *continuidade constituinte* destes elementos conduz ao desvendamento do lugar-comum e à afirmação duma temporalidade potencial. Deste

modo, as ligações propostas pela artista afastam-se das relações estabilizadas (fixadas), que o específico requeria, e encontram a sua vocação limiar na própria pintura reformulada a partir do genérico (Braz, 2007:114).

Helena Almeida, ao conjugar o pictórico com outros elementos que não são pintura, adquiriu a consciência de uma possibilidade genérica do pictórico, na qual este surge inter-responsabilizado num contexto mais vasto de criação visual (França, 1970, cit por Braz, 2007:39). Perante uma sistematização da identidade da pintura disponibilizada num outro médium, Helena Almeida estrutura a interacção entre o sujeito que pinta, o lugar da pintura e aquele que olha a obra, promovendo um novo regime de ligações que corresponde a uma nova topografia do pictórico.

Os modelos para o pensamento sobre a arte são oriundos, ou do cinema (montagem, edição), ou da música (versão e legitimidade da samplagem) ou da arquitectura (forma e função). Desta maneira define-se a prática da corporalização também na situação do espectador como o primeiro agente do próprio processo de existência da obra. Ou seja, a obra existe num campo que é, simultaneamente, o da imanência e num limbo resultante da sua vocação como expectativa e como existência possivelmente activada (Sardo, 2002:180) pelo espectador. Ela existe e não existe, porque toma vida quando é olhada. É o olhar do espectador que lhe dá um sentido, que lhe dá uma identidade, feita de muitos olhares, aliás como a identidade do indivíduo que se constrói na relação com os outros, sob ou através do olhar dos outros.

E como referencia Delfim Sardo (2002), o carácter relacional na obra de arte é identificado, também, na relação entre a exposição, a montagem e a edição (curadoria), dada a impossibilidade de continuidade temporal da estrutura da representação, e também porque não é no campo da estrutura que uma obra se define, mas sempre em função de um universo na qual ela é a expectativa de uma conexão, estabelece um movimento e faz antever uma imagem futura. Mesmo a paisagem encerra em si o que estava antes e o que vem depois. Outro exemplo é a técnica da montagem, ilusão do movimento, continuidade de uma ideia figurada, passando para o espectador a possibilidade de, em si próprio, realizar a apropriação e construção de um caminho, de

um percurso. Helena Almeida procura esta relação/envolvimento do espectador com a obra, do ponto de vista da continuidade do tempo, no sentido da sensação, da fisicalidade do sentido do corpo e da sua continuação/ligação dos elementos (autor/obra/espectador) e dos espaços de cada um, por exemplo, na série *Sente-me, Ouve-me, Vê-me* (1978/9).

A crise da pintura que obrigou alguns artistas a fundarem a arte no corpo (o regresso ao *Eu*), outros a fundar uma ideia de arte com a qual a própria arte, conceptualmente, deveria coincidir, levou também a uma procura de novos meios, onde a fotografia assumiu um papel relevante, e pôs em causa as noções tradicionais de pintura, obra de arte e criador, e até da própria fotografia, que adquiriu novo significado, não se sabendo muito bem de que lado colocá-la, porque esta apõe a questão da representação da realidade, e a questão conceptual da arte clássica, interpretada nos géneros, pintura, escultura e arquitectura. Questões que se traduziram em controvérsias como a do papel do espectador, a reflexão sobre o próprio conceito de arte e de artista (como a empreendida por Marcel Duchamp, com a criação dos *ready-made*) ou da continuidade no tempo e portanto do movimento, sobre a ligação entre os elementos que constituem o pictórico e o imagético.

Porém, a fotografia sendo congelamento e fragmento, recebe ao mesmo tempo a inscrição do que foi, assim como conserva uma parte e não a totalidade do que ocorreu. Tal não implica que o fotográfico se resuma à fixação de uma presença, ou seja a um aparato de produzir semelhança. Pelo contrário, ele guarda uma contiguidade, com o que foi, é vestígio de uma presença que se ausentou. O recurso ao fotográfico adequa-se ao campo da acção, conjugando a efemeridade de uma presença com o registo da sua ausência (Braz, 2007:95).

### ***A Impossibilidade do Retrato na obra de Helena Almeida***

Pensar a questão do retrato, ou da sua impossibilidade na obra de Helena Almeida, implica uma reflexão sobre o seu rosto, pois é este que funda o carácter da individuação do sujeito. Contudo, nos trabalhos que constituem a sua obra, o rosto

surge frequentemente dissipado, desfocado, alterado, ou ausente, de tal forma que deixa de ser ou funcionar como o ponto de ligação ao eu da artista.

O rosto frequentemente entendido como campo de batalha entre a identidade e a alteridade, entre o ser e o outro, constituindo a inscrição do eu, mas a marca da sua ausência, restitui o corpo ao lugar de objecto, ao lugar de um corpo qualquer, o corpo da obra. Ainda assim, nalgumas obras o rosto readquire a sua centralidade e integralidade, sobressaindo do espaço e do negro do vestuário, procurando afirmar-se enquanto último refúgio de uma presença oculta. No entanto, quando se mostra não assume qualquer detalhe expressivo, convertendo-se assim, numa outra forma, mais complexa de ausência. Trata-se de um rosto tranquilo, indiferente, um rosto sem expressão ou expressividade, que pode ser todos os rostos sem se esgotar em nenhum (Braz, 2007:61) – um rosto de alguém que pode ser de qualquer um, ou de ninguém, um rosto objecto.

### ***A Auto – Representação na obra de Jorge Molder***

Muitas das representações de Jorge Molder dos últimos anos são auto-representações, embora não elaborem a identidade pessoal, são um exercício de representação ficcional cujo tema central é o próprio corpo ou rosto: *Durante um período de vários anos, elas eram de facto sobre auto-representação (...) continuei a trabalhar comigo próprio mas num registo diferente. Posso assinalar esse momento de mudança quando passei da série The Portuguese Dutchman (1990) para o The Secret Agent (1991). Continuei a usar-me como tema, mas de alguma forma pude encontrar nesta representação peculiar de mim próprio, um carácter que não é inteiramente o meu eu. (...) Suponho uma representação que possui uma identidade quase a mesma que a minha. (...) Que vai na direcção de uma abstracção, ou de um ideal, porque se não sou eu, mas também não é nenhum outro ser possível ou concreto, é uma abstracção* (Molder, 1998, “Photographs” Entrevista a Alexandre Melo).

Molder revela uma ambiguidade na forma de se representar, a qual é assistida pelos títulos das obras, e os seus intrínsecos e múltiplos significados. Donde se antevê a possibilidade da intenção de criar um discurso próprio que se pretende ver

reproduzido: *Há sempre qualquer coisa no título que ajuda a definir o universo a que este se refere. Sinto uma intensa e forte relação com os meus títulos. Assim como a relação com a “persona” [máscara] nas fotografias (...) tem a ver com a relação entre o meu eu e os outros, entre mim e o resto do mundo (Idem).*

Molder situa o seu trabalho num limbo que o separa do mundo, entre um excesso de realismo e a falta dele, entre a ilusão e a tragédia, como uma substância relacional que o liga aos outros. As várias séries que compõem o trabalho de Jorge Molder desde os anos setenta caracterizam-se essencialmente pela serialidade e pela duplicidade. Esta última advém da encenação dos auto-retratos e das auto-representações, jogo quase omnipresente em torno de alguém que olha o espectador como se fosse um duplo do artista, um seu fantasma. Enquanto a serialidade provém de duas características, uma operativa, outra cognitiva. Por um lado, fotografar é funcionalmente um acto de reproduzir, é um dispositivo reprodutivo, de pessoas, coisas, ambientes e situações. Todavia este dispositivo como que suspende o tempo, como que fixa o instante, e fixando-o torna-o reflexo, isto é, capaz de ser re-enviado outra vez. Mas por outro lado, a serialidade traduz, [à primeira vista], a perda da aura (Guimarães, 2003), ou seja, na sua relação com a autenticidade, mas por outro lado, o véu, esse mantém-se, disposto a ser desvelado pelo olhar do espectador, porque o mistério, o enigma, momento fugidio e imperecível, permanece na obra apesar da serialidade.

É por isso de *contemplação* que Molder fala nas suas séries, onde *um olhar fixa um outro atentamente* pondo em evidência aquela conexão que mantém o carácter sempre *on* da experiência contemporânea dos corpos. Isto para dizer que o olhar do artista também é o olhar do espectador. *Se ao artista pertence o primeiro olhar, o outro, o olhar do duplo, aquele que comprometido numa escrita em suspenso, que o obceca, suspende o corpo, é o olhar do espectador.* O olhar do artista transforma-se assim numa reflexão sobre o olhar do espectador, que este incorpora e transmite, numa conjugação entre a representação, os nomes, o tempo e o espaço, e muitas vezes *a encenação do próprio corpo, ou raramente, a encenação de outras figuras e objectos, fotografias de duplos.* Sejam esses duplos figuras densas, frequentemente marcadas pela contraposição claro-escuro e pelo contraste de luz e sombra quer apareçam na *dimensão média dos zínco*s, ou na *dimensão microscópica da Polaroid* ou ainda na

*dimensão de vertigem* das fotografias com mais de um metro quadrado de superfície (Guimarães, 2003).

(...)

O conceito de corpo – a forma básica da vida que reflecte e se adapta ou se molda, na relação com o mundo e com os outros, é examinado ao longo desta problematização, como uma hermenêutica que permite salientar o valor heurístico, da questão da sua representação nestes dois artistas e, contribui para realçar não só a importância da subjectividade na investigação social, mas da corporeidade que envolve todos os planos da vida do indivíduo e que se manifesta através de uma condição de (i)mediação intrínseca ao indivíduo enquanto ser social e às interacções e ligações quotidianas.

Desvendam-se assim, através de uma pesquisa qualitativa assente em complexos sistemas de percepção e interpretação, as ligações objectivas entre as estruturas e os contextos de acção individual e colectiva, desenvolvidas designadamente no mundo da arte, através da trama encerrada pela lógica da representação do corpo nestes artistas.

Porque é desde as formas de corporeidade vivida, às formas de corporeidade intentada, que o indivíduo se constrói a si próprio, nessa relação fundamental e (i) mediata de si com o mundo, ou seja, entre a sua existência individual e social, que acontece nos diferentes espaços de mediação em que o indivíduo se move, nomeadamente dos grupos a que pertence e que conectam o seu eu à estrutura social.

O corpo é um destes instrumentos ou espaços de (i)mediação, e a sua representação designa, neste sentido, a forma primária que estabelece os discursos incorporados e por sua vez, através dela, reproduzidos e excorporados. Descrever as características destes espaços, bem como as posições que os artistas neles ocupam, i.e., de que posição é que falam, revelando trajectos e projectos, é determinante para responder à problemática do corpo como espaço autónomo que institui práticas e discursos, nomeadamente este do *corpo artístico*.

### ***Bibliografia Sumária***

AA. VV. (2000), “Cultura contemporânea”, *Revista Crítica de Comunicação e Linguagens*, org. por José Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho, Lisboa, Relógio d’Água.

Alexander, Victoria (2003), *Sociology of the arts: exploring fine and popular forms*, Oxford, Blackwell.

Beck, Ulrich (1992), *Risk Society: Towards a new modernity*, Londres: Sage Publications.

Beck, Ulrich, Anthony Giddens e Scott Lash, (1994) *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Standford, CA: Standford University Press.

Becker, Howard (1982), *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press.

Becker, Howard (1986), *Writing for social scientists: how to start and finish your thesis, book or article*, Howard B. with a chapter by Pamela Richards, Chicago, The Chicago University Press.

Bertaux, Daniel (1981) *Biography and Society. The life history approach in the social sciences*, Daniel Bertaux (Ed.) Beverly Hills, Sage Publications.

Bertaux, Daniel (2001 [1997]), *Les Récits de Vie*, s/l, Nathan/Vuef.

Bourdieu, Pierre (2001), *O poder simbólico*, Oeiras, Difel.

Bourdieu, Pierre, (1999a), *A Miséria do Mundo*, Petrópolis, Vozes.

Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon e Jean-Claude Passeron (1999b), *A Profissão de Sociólogo – Preliminares Epistemológicos*, Petrópolis, Editora Vozes.

Braz, Ivo (2007), *Pensar a Pintura. Helena Almeida 1947-1979*, Lisboa, Edições Colibri.

Burkitt, Ian (1999), *Embodiment, Identity and Modernity*, London, Sage Publications.

Ferrarotti, Franco (1976 [1972]), *Uma Sociologia Alternativa. Da sociologia como Técnica do Conformismo à Sociologia Crítica*, Porto, Afrontamento.

Ferrarotti, Franco (1985), *Sociologia*, Lisboa, Teorema.

Ferreira, Vítor Sérgio (2006), *Marcas que Demarcam, Corpo, Tatuagens e Body Piercing em contextos juvenis*, Lisboa, ISCTE, Departamento de Sociologia.

Foucault M. (1977) (1983), *Disciplinar e Punir: O nascimento da Prisão*, Petrópolis, Vozes.

Foucault, M (1980), *Power/Knowledge, selected interviews and other writings 1972-1977 by M. Foucault*, Great Britain, Edited by Colin Gordon.

Conde, Idalina (2001), “O sistema, o campo e o mundo – paradigmas na sociologia da arte”, prefácio a Alexandre Melo, *Arte*, Lisboa, Quimera.

Conde, Idalina (1994a), “Obra e valor. A questão da relevância”, em Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*. Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 165-189.

Conde, Idalina (2001), “Duplo Écran na Condição Artística” in Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte (coords), *Narrativas da modernidade: a construção do outro*, Lisboa, Colibri.

Conde, Idalina (1994b), “Falar da Vida (II)”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, Nº 16, pp. 41-74.

Conde, Idalina (1995a), “Artistas, Renascimento e Fundações”, *Ler História*, Nº 27-28, pp.149-175.

Csordas, Thomas J. (1994), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, London, Cambridge University Press.

Cruz, Maria Teresa (1991), “Experiência Estética e Estetização da Experiência”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, Nº12/13, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Departamento de Ciências da Comunicação, pp.57-65.

Cruz, Maria Teresa (1992), “Arte e Experiência Estética” in Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 45-59. (Colóquio com o mesmo nome 11 e 12 Outubro 1991).

Cruz, Maria Teresa (2000), “A Histeria do Corpo”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, Nº28, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Departamento de Ciências da Comunicação, pp. 363-375.

Dubar, Claude (2000) (2006), *A Crise das Identidades. Interpretação de uma Mutação*, Lisboa, Afrontamento.

Durand, Régis, (1992), "Le Printemps de la Photographie à Cahors", *Art Press*, nº 170, Paris Junho 1992; "Jorge Molder, O mensageiro", *Artes & Leilões*, nº 15, Lisboa, Junho 1992; e "Jorge Molder" in *Camera International*, Paris, Novembro 1992.

Guimarães, José Fernando (2003), "Jorge Molder ou o Instante Absoluto", *ZonaNon*, Revista de Cultura Crítica, disponível em <http://www.ruibebiano.net/zonanon/artes/jfg030216.html>, consulta em 02/03/07.

Guimarães, José Fernando (1990) "Um Olhar sobre o Olhar", *O Primeiro de Janeiro*, Porto, Outubro 1990

Minayo, M. C. de Souza (1993), *Pesquisa Social – Teoria, método e criatividade*, Petrópolis, Vozes.

Molder, Jorge, (1998), *Photographs, Texto de Susan Copping e Entrevista com Jorge Molder de Alexandre Melo*, Londres, *South London Gallery*.

Mirzoeff, Nicholas (1995), *Body Scape. Art, Modernity and the Ideal Figure*, London and New York, Routledge.

Mirzoeff, Nicholas (ed.) (1998), *The Visual Culture Reader*, London and New York, Routledge. Sardo, Delfim (2002), "Conexões low-tech e performatividade", em José A. Bragança Miranda e Maria Teresa Cruz (orgs.). (2001, 2002), *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Porto (2001), Capital Europeia da Cultura, Lisboa (2002), Tropismos.

Moulin, Raymonde (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.

Tadeu da Silva, Tomaz, Stuart Hall e Kathryn Woodward (2005), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, Petrópolis, Editora Vozes.

Tota, Anna L. (2000), *A sociologia da arte: do museu tradicional à arte multimédia*, Lisboa, Estampa.