UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

CHRISTIANA QUADY FIRMATO BRANT

A REPRESENTAÇÃO DA PELE NA PINTURA

Belo Horizonte

2012

CHRISTIANA QUADY FIRMATO BRANT

A REPRESENTAÇÃO DA PELE NA PINTURA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação da **Profª. Patricia Franca-Huchet,** como requisito parcial e final para obtenção do título de Doutor em Poéticas Visuais.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes – UFMG

2012

Para Leo,

because

“I’ve got you under my skin

So deep in my heart

that you’re really a part of me

I’ve got you under my skin.”

(Cole Porter, 1936).

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Sandy e Lau, por todo amor e uma vida de inspiração.

Aos meus filhos, João Gabriel e Raphael, luz e felicidade de minha vida.

À Patricia Franca-Huchet, pela preciosa orientação, pelo constante incentivo e pela profunda sensibilidade artística, com toda a minha gratidão e reconhecimento.

A Mário Zavagli, pela amizade, pela referência estimulante e solidez do apoio que me acompanham.

RESUMO

A Representação da Pele na Pintura constitui uma análise aprofundada do fenômeno da representação da pele na pintura e suas possibilidades pictóricas.

A partir do quadro *La Baigneuse de Valpinçon,* de Jean Auguste Dominique Ingres, serão instaurados cinco conceitos operatórios que atuarão por meio de cinco instrumentos a fim de realizar uma abordagem que responda pela complexidade da pele como instância na pintura. Cada instrumento realizará uma intervenção na pele da figura do quadro de Ingres e revelará questões específicas que envolvem a representação na bidimensão, indicando uma forma e um significado de pele.

O estudo provém de questionamentos nascidos de minhas pesquisas práticas e consiste, além da análise da pele nas obras dos artistas selecionados: Jean-Auguste Dominique Ingres, Louise Bourgeois, Francis Bacon, Lucian Freud, Jenny Saville, Lúcio Fontana, Adriana Varejão, um exame do sentido da pele em minha própria obra.

Palavras-chave: Pele. Pintura. Figura.

ABSTRACT

A Representação da Pele na Pintura is a thorough examination of the phenomenon of representation in painting skin and its pictorial possibilities.

From the painting of *La Baigneuse de Valpinçon* by Jean Auguste Dominique Ingres five operative concepts are instituted by using five instruments in order to achieve an approach that accounts for the complexity of skin as a concept in painting. Each instrument will perform an intervention on the skin of the figure in Ingres's painting and reveal specific issues involving representation in the bidimensional, pointing to a shape and a meaning for the skin.

The study comes from questions born of my practical research and along with skin analysis in the works of selected artists: Jean-Auguste Dominique Ingres, Louise Bourgeois, Francis Bacon, Lucian Freud, Jenny Saville, Lucio Fontana, Adriana Varejao, an examination of the significance of skin in my own work.

Keywords: Skin. Painting. Figure.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Dick White, *Odalisque (4),* superposição digital, 2010..... 33
FIGURA 2 - Jean-Auguste Dominique Ingres, *La Baigneuse de Valpinçon,* 1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm, Paris, *Musée Du Louvre*..... 38
FIGURA 3 - Tiziano Vecellio (Ticiano), *O Concerto Campestre,* c. 1509, 105 x 137 cm, Musée du Louvre, Paris..... 44
FIGURA 4 - Thomas Jones, *Construções em Nápoles,* 1782, 35 x 34 cm, óleo sobre papel..... 46
FIGURA 5 - Antoni Tàpies, *Doble 120*, 1967, técnica mista sobre tela, 195 x 260 cm, MOMA, Nova York..... 47
FIGURA 6 - Christiana Quady, *sem título,* técnica mista sobre tela, 2000, terra, massa, pigmento de ouro, 114 x 162 cm..... 48
FIGURA 7 - Christiana Quady, *sem título*, 1996, tecido, metal, resíduo de flores, 20 x 25 cm..... 51
FIGURA 8 - Christiana Quady, *sem título,* 1994, plástico rendado, linha, palavras datilografadas..... 52
FIGURA 9 - Christiana Quady, *sem título,* 1995, tecido, papel linhas, sementes, 34 x 46 cm..... 53
FIGURA 10 - Christiana Quady, *sem título,* 1993, tecidos e pinos, Prêmio Integrarte, Sala Ana Horta, Centro Cultural da UFMG, 160 x 210 cm..... 54
FIGURA 11 - Christiana Quady, *Alma penada,* 1993, algodão, filó, penas, 150 x 160 x 175 cm..... 55
FIGURA 12 - Christiana Quady, *sem título,* 1997, papel, letras, ar, 32 x 24 cm..... 56
FIGURA 13 - Christiana Quady, *sem título,* 1997, papel, letras, ar, 66 x 90 cm..... 56
FIGURA 14 - Christiana Quady, *sem título,* 1994, tecidos e palavras datilografadas, 15 x 30 cm..... 57
FIGURA 15 - Christiana Quady, *sem título,* 1999, seda, feno,costura, 175 x 140 cm. 58
FIGURA 16 - Christiana Quady, *sem título,* 1998, açúcar, cravos,sapato, 12 x 28 cm 59
FIGURA 17 - Christiana Quady, *sem título*, 1998, linho, seda, costura, cartão, 40 x 20 cm..... 60

FIGURA 18 - Christiana Quady. *Saia branca gelo branco*, instalação, 1994, tecidos, penas, madeira, palitos, água, algas, couro, Galeria Itaú, Belo Horizonte. 15 x 8 m..... 61
FIGURA 19 - Christiana Quady, *sem título,* 1994, tecido, pele, costura, 18 x 21 x 18 cm, *Vestígios das sombras: uma arqueologia do futuro,* Instituto Cultural Itaú, São Paulo..... 62
FIGURA 20 - Christiana Quady, *Chemise dans l'eau,* 2005, técnica mista, 100 x 100 cm..... 63
FIGURA 21 - Christiana Quady, *Marriage,* 1999, técnica mista, 46 x 70 cm..... 64
FIGURA 22 - Christiana Quady, *Relva,* 2002, técnica mista sobre tela, 100 x 100 cm..... 64
FIGURA 23 - Christiana Quady, detalhe, *Plasmas,* 2007, *mousseline*, *voual*, tule de *lycra*, espuma, pvc, arame, 200 x 204 cm..... 66
FIGURA 24 - Christiana Quady, *Plasmas,* 2007, *mousseline*, *voual*, tule de *lycra*, espuma, pvc, arame, 200 x 204 cm..... 67
FIGURA 25 - Christiana Quady, *Porte-Pensées,* 2007, feltro, *voual*, linha, fibra sintética, aço, grafite, 60 x 55 x 30 cm..... 68
FIGURA 26 - Christiana Quady, detalhe, *Constelações,* 2007, *voual*, organza, tule de *lycra*, fibra sintética, aço e grafite, 83 x 40 cm.,..... 69
FIGURA 27 - Christiana Quady, *Constelações,* 2007, *voual*, organza, tule de *lycra*, fibra sintética, aço e grafite, 83 x 40 cm..... 70
FIGURA 28 - Christiana Quady, detalhe, *Constelações, Corpogramas, voual*, organza, tule de *lycra*, fibra sintética, aço e grafite, 83 x 40 cm..... 70
FIGURA 29 - Christiana Quady, *Caresse,* 2007, cetim, veludo, costura, bordado e grafite, 136 x 24 cm..... 71
FIGURA 30 - Christiana Quady, detalhe, *Caresse,* 2007, cetim, veludo, costura, bordado e grafite, 136 x 24 cm..... 71
FIGURA 31 - Christiana Quady, *Natação noturna (night swimming)*, 2007, *mousseline*, fibra sintética, penas, linha, grafite, 96 x 55 cm..... 73
FIGURA 32 - Christiana Quady, *Brotamentos,* 2007, algodão, tule de *lycra*, fibra sintética, linha, aço, 60 x 50 cm..... 73
FIGURA 33 - Antonio Canova, *As Três Graças*, 1814-1817, *National Gallery of Scotland*, mármore, 173 x 97,2 x 75 cm..... 81

FIGURA 34 - David Seymour, 1955, fotografia, 16 x 14 cm, *Museum of Contemporary Photography*, Chicago (nela se vê Bernhard Berenson, colecionador de arte a olhar a obra de Antonio Canova, *Paulina Borghese como Vênus*, detalhe, mármore, 1804-1808, 1200 cm, mármore, 1200 cm, Galeria Borghese, Roma)..... 82
FIGURA 35 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, detalhe, *La Baigneuse de Valpinçon*, 1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm. Paris, *Musée du Louvre*..... 83
FIGURA 36 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, detalhe, *La Baigneuse de Valpinçon*, 1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm. Paris, *Musée du Louvre*..... 84
FIGURA 37 - Pablo Picasso, *L'acrobate blue*, 1929, óleo sobre tela, 162 x 130..... 85
FIGURA 38 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Júpiter and Thetis*, 1811, óleo sobre tela, 327 x 260 cm, *Musée Granet*, Aix-en-Provence..... 87
FIGURA 39 - Jean-Dominique Ingres, *Portrait of a Young Boy*, c.1793-94, grafite e aquarela vermelha e verde, 10.8 cm, *The Pierpont Morgan Library*, New York..... 89
FIGURA 40 - Alberto da Veiga Guignard, *Retrato de Marinela*, 1960, óleo sobre tela..... 89
FIGURA 41 - Alberto da Veiga Guignard, *Retrato de Anita Uxa*, 1960, óleo sobre tela, 49,9 x 40 cm, Museu Guignard, Ouro Preto..... 88
FIGURA 42 - Elizabeth Peyton, *Meg with a broken arm*, 2003, óleo sobre mdf, 20,3 x 25,4 cm..... 90
FIGURA 43 - Alex Katz, *Ada with Bathing Cap*, 1982, óleo sobre linho, 152,5 x 183 cm..... 91
FIGURA 44 - Luc Tuymans, *Lumumba*, 2000, óleo sobre tela, 62 x 46 cm..... 92
FIGURA 45 - Luc Tuymans, *The Diagnostic View V*, 1992, óleo sobre tela, 58,1 x 41,9 cm..... 93
FIGURA 46 - Luc Tuymans, *The Diagnostic View IV*, 1992, óleo sobre tela, 57 x 38 cm..... 93
FIGURA 47 - Luc Tuymans, *The Diagnostic View VII*, 1992, óleo sobre tela, 65,5 x 45,5 cm..... 94
FIGURA 48 - Rodrigo Bivar, *Felizarda*, 2009..... 94
FIGURA 49 - Rodrigo Bivar, *Domingo*, 2008, óleo sobre tela..... 94
FIGURA 50 - Rodrigo Bivar, *Moinho*, 2007, óleo sobre tela, 200 x 150. cm..... 95

FIGURA 51 - Ticiano, *Venus e Adonis*, 1554, óleo sobre tela, 186 x 207 cm, *Museo del Prado*, Madri..... 96
FIGURA 52 - Peter Paul Rubens, *Toillete de Vénus,* 1614-15, óleo sobre tela, 124 x 98 cm, Coleção Privada..... 97
FIGURA 53 - Eva Hesse, *Accession II*, 1967, aço galvanizado, tubos de plástico, 78,1 x 78,1 x 78,1 cm..... 99
FIGURA 54 - Mark Rothko *White Stripe* ost 1958 207 x 232.4 cm.png..... 102
FIGURA 55 - Eugene Delacroix, *Oriental Assis*, óleo sobre tela, c. 1840, 43,5 x 44 cm..... 108
FIGURA 56 - Eva Hesse, *Contingents,* 1969, instalação, etamine, látex, fibra de vidro, 350 x 630 x 109 cm..... 112
FIGURA 57 - Jean-Auguste Dominique Ingres, detalhe, *La Baigneuse de Valpiçon,*1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm, Paris, *Musée du Louvre*..... 114
FIGURA 58 - Adrien Moreau (Troyes, 1843- Paris, 1906), ilustração de *La Peau de chagrin*..... 122
FIGURA 59 - Pablo Picasso. *Le Chef d'Oeuvre inconnu*. Peintre au travail observé par un modèle nu, 1962, desenho em nanquim, 25,4 x 32,5 cm..... 127
FIGURA 60 - *De Dieu à l'animal: les quatre états de la lumière à l'ombre* em Charles de Bovelle, *Le Sage*, 1510. Paris, Bibliothèque Nationale de France..... 132
FIGURA 61 - Masolino da Panicale, *Tentação de Adão e Eva,* 1425, afresco, TAM? Florença, Igreja Santa Maria Del Carmine, Capela Brancacci..... 135
FIGURA 62 - Masaccio, detalhe, *Expulsão do paraíso terrestre,* 1425, afresco, TAM? Florença, Igreja Santa Maria Del Carmine, Capela Brancacci..... 136
FIGURA 63 - Hugo Van der Goes, detalhe, *Tríptico Portinari: Adoração dos Pastores*, c. 1477, óleo sobre tela, TAM, Florença, Uffizi..... 138
FIGURA 64 - Hugo Van der Goes, *Tríptico Portinari: Adoração dos Pastores*, c. 1477, óleo sobre tela, Florença, Uffizi..... 138
FIGURA 65 - Anne Siems, *Looking back,* 2009, 52 x 40 cm..... 139
FIGURA 66 - Anne Siems, *Friendship,* 2010, 48 x 48 cm..... 140
FIGURA 67 - Leonardo da Vinci, *São João Batista,* 1513-1516, óleo sobre tela, 69 x 57 cm,..... 146
FIGURA 68 - Jacques Fabien Gautier d'Agoty, *Estudo anatômico* (Anjo Anatômico), 1746..... 148

FIGURA 69 - Esquerda: Langlumé, conforme Demesse, prancha I de Nicolas Gerdy, *Anatomie des peintres, Atlas,* 1829. Litografia. Paris: Béchet jeune. Direita: conforme Demesse, prancha I de Nicolas Gerdy. *L'Anatomie des formes extérieures*, 1829. Lithograph. Paris: Béchet jeune..... 151
FIGURA 70 - A) Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Madame Marie-Clotilde-Inès Moitessier*, 1856, óleo s/ tela, 120 x 92,1 cm, National Gallery, Londres; B) Jean-Auguste-Dominique Ingres, detalhe, *Madame Marie-Clotilde-Inès Moitessier*, 1856, óleo s/ tela, 120 x 92,1 cm, National Gallery, Londres..... 154
FIGURA 71 - Jean-Auguste Dominique Ingres, detalhe, *La Baigneuse de Valpinçon*, 1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm, Paris, *Musée du Louvre*..... 155
FIGURA 72 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, detalhe, *La Petite Baigneuse, Intérieur d'Harem*, 1828, óleo sobre tela, 27 x 35 cm, Paris, *Musée du Louvre*..... 156
FIGURA 73 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Petite Baigneuse, Intérieur d'Harem*, 1828, óleo sobre tela, 27 x 35 cm, Paris, *Musée du Louvre*..... 156
FIGURA 74 - Jean-Auguste Dominique Ingres, detalhe, *La Grande Odalisque*, 1814, óleo sobre tela, 88,9 x 162,5 cm, Paris, *Musée du Louvre*..... 157
FIGURA 75 - Jean-Auguste Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814, óleo sobre tela, 88,9 x 162,5 cm, Paris, *Musée du Louvre*..... 157
FIGURA 76 - Jean Dominique Ingres, *O Banho Turco*, 1862, óleo sobre tela, montado sobre madeira, 108 x 110 cm, Paris, *Musée du Louvre*..... 159
FIGURA 77 - Henri Matisse, *A Dama Vestida de Azul,* 1937, óleo sobre tela, 93 x 73,6 cm, Coleção Particular..... 162
FIGURA 78 - Jean Dominique Ingres – Estudo para *A Grande Odalisca*, grafite sobre papel, *Cabinet de Dessins*, Museu do Louvre..... 168
FIGURA 79 - Jean Dominique Ingres, *Retrato de Guillaume Guillon-Lethière*, 1815, grafite sobre papel, 280 x 221 cm..... 171
FIGURA 80 - Jean Dominique Ingres, *Mme. Victor Baltard e sua filha Paule*, 1836, grafite sobre papel..... 176
FIGURA 81 - Jean Auguste Dominique Ingres, *Mme Ingres*, *nascida Madeleine Chapelle*, grafite sobre papel..... 177

FIGURA 82 - Jean Auguste Dominique Ingres, *Mme. Johann Gotthard Reinhold*, *nascida Sophie Amalie Dorothea Wihelmine Ritter e seus dois filhos,* 1815, grafite sobre papel, 303 x 225 cm..... 178
FIGURA 83 - Jean Auguste Dominique Ingres, *Mme Louis- François Bertin,* 1834, grafite sobre papel, 32,1 x 24,1 cm, Paris, *Musée Du Louvre*..... 179
FIGURA 84 - Ellsworth Kelly, *Marie*, 1948..... 180
FIGURA 85 - Jean Auguste Dominique Ingres, estudo para Louise de Broglie, grafite sobre papel..... 181
FIGURA 86 - Hans Holbein, *Retrato de uma jovem.*..... 184
FIGURA 87 - Jenny Saville, *Reproduction Drawing III*, 2010..... 185
FIGURA 88 - Jenny Saville, *Study for Pentimenti II*, 2011..... 186
FIGURA 89 - Jenny Saville, *Study for Pentimenti III (sinopia)*, 2011..... 187
FIGURA 90 - Jenny Saville, *Reproduction drawing IV* (a partir de Leonardo da Vinci), 2010..... 188
FIGURA 91 - Leonardo da Vinci, *Burlington House Cartoon (A Virgem e o Menino com Sta. Ana e S. João Batista)*, 1499-1500 ou 1508(?), carvão com realce a branco com papel tingido de castanho, montado em tela, 141,5 x 106,5 cm, *National Gallery*, Londres..... 189
FIGURA 92 - Jenny Saville, *Mirror*, 2011-2012..... 192
FIGURA 93 - Jenny Saville, detalhe, *Mirror*, 2011-2012..... 193
FIGURA 94 - Detalhe, Jean Auguste Dominique Ingres, *La Baigneuse de Valpiçon,* 1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm, Paris, *Musée du Louvre*..... 194
FIGURA 95 - Henri Matisse, *Nu*, de poésies de Mallarmé..... 195
FIGURA 96 - Louise de Bourgeois, desenho..... 199
FIGURA 97 - Louise Bourgeois, *Art is a Guaranty of Sanity*, chapa 9, 1999, composição: 29 x 40 cm, papel: 12 x 17 cm (de *What is the Shape of this Problem?*), Nova York, MOMA..... 201
FIGURA 98 - Louise Bourgeois, *Sculptress, Série Autobiográfica*, 1994, ponta seca sobre papel, 332 x 207 cm, Tate, Londres..... 202
FIGURA 99 - Louise Bourgeois, *Cocoon* de *La Réparation*, 2003, ponta seca de portfólio de 3, gravura 30,5 x 15,2 cm, papel, 43,2 x 38,1 cm, MOMA, NY..... 208

FIGURA 100 - Louise Bourgeois, *sem título*, prancha 6 de 9, do livro ilustrado *Ode a minha mãe*, 1995, ponta seca com adições de grafite sobre papel, gravura 22,7 x 22,8 cm, papel 35,8 x 27,5 cm, MOMA, NY..... 212
FIGURA 101 - Arquitetura das fibras do corpo humano. Verheyen 1712-1713, v. 1, (1712), 30, pranche II..... 213
FIGURA 102 - Louise Bourgeois – *sem título*, 1989-91, Ponta seca sobre papel, 303 x 379 mm, Londres, *Tate Gallery*..... 214
FIGURA 103 - Louise Bourgeois, *Ste. Sebastienne*, primeira versão, estado I, 1990-1993. Ponta seca, chapa: 42,6 x 25,3 cm, papel: 65 x 49,9 cm, MOMA, Nova York..... 216
FIGURA 104 - Louise Bourgeois, *Ste. Sebastienne*, primeira versão, estado XI, variação, 1993. Ponta seca, chapa: 42,6 x 25,3 cm, papel: 49 x 36,1 cm, MOMA, Nova York..... 217
FIGURA 105 - Louise Bourgeois, *Ste. Sebastienne*, primeira versão, estado IV, variação, 1990-1993. Ponta seca, aguada e grafite, chapa: 42,6 x 25,3 cm, papel: 49 x 36,1 cm, MOMA, Nova York..... 218
FIGURA 106 - Louise Bourgeois, *Ste. Sebastienne*, segunda versão, estado II, 1992. Ponta seca, chapa: 97 x 77,8 cm, papel: 104 x 83,2 cm, MOMA, Nova York..... 219
FIGURA 107 - Louise Bourgeois, *Ste. Sebastienne*, segunda versão, estado II, 1992. Ponta seca, chapa: 97 x 77,8 cm, papel: 104 x 83,2 cm, MOMA, N. York. 220
FIGURA 108 - Linhas de Langer ou linhas de clivagem da pele..... 222
FIGURA 109 - *Bubelle Dress*, Philips Design, 2006..... 229
FIGURA 110 - Ellsworth Kelly, *Banana Leaf*, Plant Lithographs..... 231
FIGURA 111 - Ellsworth Kelly, *Cyclamen*, 1966, Plant Lithographs..... 232
FIGURA 112 - Ellsworth Kelly, *Plant Lithographs*..... 233
FIGURA 113 - Ellsworth Kelly, *Plant Lithographs*..... 233
FIGURA 114 - À esquerda, Jean-Auguste-Dominique Ingres, esboço dos braços de Madame d'Haussonville para a pintura de mesmo nome, 1845, 46,8 x 31 cm, *Musée Ingres*. À direita, Ellsworth Kelly, *Branch of Leaves*, 1982, lápis sobre papel, 76,2 x 56 cm..... 234
FIGURA 115 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Júpiter e Tétis*, detalhe..... 236

FIGURA 116 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Roger libertando Angélica*, 1819, óleo sobre tela, Museu do Louvre..... 237
FIGURA 117 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, detalhe, *Roger libertando Angélica*, 1819, óleo sobre tela, Museu do Louvre..... 238
FIGURA 118 - Louise Bourgeois e Tracey Emin, *Looking for the Mother,* 2009-2010, impressão em tecido, 76,2 x 61 cm..... 239
FIGURA 119 - *Ídolo-Violão da Civilização de Cíclades*, Grécia, 3200-2800 a.C..... 240
FIGURA 120 - Man Ray, *Le violon d'Ingres*, 1924, 29,6 x 23 cm, *Musée National d'Art moderne*, *Centre*. Georges Pompidou, Paris..... 240
FIGURA 121 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, braço de Demóstenes (feito para *A Apoteose de Homero*, Louvre, 1825); colado: cabeça de Virgílio (destinado à tela *Virgílio lendo "A Eneida"*, Bruxelas, 1812, também adaptado a *Homero deificado*, Louvre, 1864-1865). Lápis sobre papel vegetal, montado em papel vegetal, 14,1 x 11,7 cm..... 242
FIGURA 122 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, notas manuscritas e alguns croquis para "Idade de Ouro", nanquim sobre quatro papéis, grafite sobre vegetal para colagens, 40,5 x 49,3 cm..... 244
FIGURA 123 - Louise Bourgeois, *Amputee with Crutch*, *Topiary,* 1998, ponta seca e lápis, chapa 29: 75,7 x 55,2 cm, papel: 99,3 x 70,6 cm, Nova York, MOMA..... 247
FIGURA 124 - Louise Bourgeois, *Amputee with a Peg Leg, Topiary,* 1998, ponta seca e lápis, chapa 29: 75,8 x 55,8 cm, papel: 99,3 x 70,8 cm, Nova York, MOMA..... 247
FIGURA 125 - Louise Bourgeois, *Blue Dress*, *Topiary,* 1998, ponta seca e lápis, chapa 29: 75,8 x 55,1 cm, papel: 99,0 x 71 cm, Nova York, MOMA..... 248
FIGURA 126 - Louise Bourgeois, *Tree with Red Crutch from Topiary: The Art of Improving Nature*, 1998. Ponta-seca e desenho, chapa: 75,9 x 55 cm, papel: 99,7 c 71 cm, Nova York, MOMA..... 251
FIGURA 127 - Louise Bourgeois, *Autorretrato,* 2007, guache sobre papel, 14 5/8 x 11 in..... 253
FIGURA 128 - Louise Bourgeois, *Topiary,* 2005, mármore rosa, 67,3 x 22,2 cm..... 254
FIGURA 129 - Louise Bourgeois, *Topiary: The Art of Improving Nature,* 2005. Ponta seca, chapa: 30,4 x 15 cm, papel: 39,4 x 20,3 cm, Nova York, MOMA..... 256

FIGURA 130 - Louise Bourgeois, *Tree with shoes, Topiary: The Art of Improving Nature,* 1998, desenho, ponta seca s/ papel, 76 x 55,3 cm..... 256
FIGURA 131 - Árvore de veias, de J. Cajé, *Compedium anatomicum,* 1696. Paris, *Bibliothèque Nationale de France*..... 256
FIGURA 132 - Patricia Franca-Huchet, três obras de *Uma Questão Longínqua,* Palácio das Artes, Sala Genesco Murta, Belo Horizonte, 2001, desenhos e fotografias..... 257
FIGURA 133 - Louise Bourgeois, *The woven child,* 2002, tecido, aço, alumínio..... 258
FIGURA 134 - Louise Bourgeois, *The Birth*, 2008, guache sobre papel, 12 ¼ x 10 in. 259
FIGURA 135 - Artista desconhecido – *Compositae*, pré-1859. Aquarela sobre cartão, 23 7/10 x 18 4/10 in..... 260
FIGURA 136 - Possivelmente Robert Kaye Greville, *Sarracenia purpúrea L.* (SARRACENIACEAE) pré-1859. Aquarela e nanquim sobre cartão, 24 x 19 in. 260
FIGURA 137 - Christiana Quady, *sem título*, 2011, grafite e aquarela, 31 x 41 cm.. 261
FIGURA 138 - Georg Bazelitz (Hans-Georg Kern), *Autoportrait à la tache bleue,* 1996, óleo sobre tela, 2,90 x 2,05 m, *Musée d'art moderne de la ville* de Paris.. 264
FIGURA 139 - Luís Teixeira, *Vista aérea*, 2009, aquarela, 78 x 54 cm..... 265
FIGURA 140 - Luís Teixeira, *Entre os braços,* 2009, aquarela, 49,5 x 73,5 cm..... 266
FIGURA 141 - Louise Bourgeois, *Mother*, 2008. Guache sobre papel, 23½ x 18 in. 266
FIGURA 142 - Louise Bourgeois, *The Umbilical Cord*, 2008. Guache sobre papel. 12 ¼ x 10 in..... 267
FIGURA 143 - Louise Bourgeois, *The Feeding,* 2007, guache sobre papel, 60 x 45,7 cm, Coleção Museu de Arte Moderna de Nova Iorque..... 268
FIGURA 144 - Louise Bourgeois, *The Good Breast,* 2007, guache sobre papel, série de 20, 14 5/8 11 in..... 269
FIGURA 145 - Louise Bourgeois, *The Feeding,* 2007, guache sobre papel, série de 10, cada um 14 5/8 x 11 in..... 270
FIGURA 146 - Marlene Dumas, *Jule-die Vrou*, 1985, óleo sobre tela, 125 x 105 cm. 274
FIGURA 147 - Marlene Dumas, *Self Portrait: Evil is Banal*, 1984, óleo sobre tela, 49 3/16 x 41 5/16 in..... 274
FIGURA 148 - Marlene Dumas, *Waterproof Mascara*, 2008, óleo sobre tela, 100 x 90 cm..... 274

FIGURA 149 - Marlene Dumas, *The White Disease*, 1985, óleo sobre tela, 49 3/16 x 41 5/16 in..... 274
FIGURA 150 - Marlene Dumas, *Jen*, 2005, óleo sobre tela, 43 3/8 x 51¼ in, *The Museum of Modern Art*, Nova York..... 275
FIGURA 151 - Marlene Dumas, *Losing (Her Meaning)*, 1988, óleo sobre tela, 19 11/16 x 27 9/6 in, Coleção privada..... 276
FIGURA 152 - Marlene Dumas, *Black Drawings,* 1991-1992, 111 desenhos, nanquim sobre papel, 230 x 292 cm..... 277
FIGURA 153 - Marlene Dumas, *Chlorosis (Love sick),* 1994, 24 retratos, nanquim, guache, polímero sintético sobre papel, cada um 66,2 x 49,5 cm, MOMA, Nova York..... 278
FIGURA 154 - Jean-Auguste Dominique Ingres, detalhe, *La Baigneuse de Valpinçon*,1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm, Paris, *Musée du Louvre*..... 282
FIGURA 155 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, detalhe, *Júpiter and Thetis*, 1811, óleo sobre tela, 327 x 260 cm, *Musée Granet*, Aix-en-Provence..... 284
FIGURA 156 - Detalhe do afresco do *triclinium*, séc. I a.C, Villa des Mystères, Pompéia..... 284
FIGURA 157 – Francis Bacon, *Três estudos de figuras à base de uma crucificação,* 1944, óleo e pastel sobre cartão, cada painel 94 x 74 cm, *The Tate Gallery*, Londres..... 285
FIGURA 158 - Pablo Picasso, *sem título*, 1927, desenho a carvão, 34,5 x 50,5 cm, paradeiro desconhecido..... 286
FIGURA 159 - À esquerda, Matthias Grünewald, detalhe do painel central, *O Altar de Isenheim*, 1512-1516, óleo e têmpera sobre madeira, 269 x 307 cm. À direita, Matthias Grünewald, detalhe do painel central, *O Altar de Isenheim*, 1512-1516, óleo e têmpera sobre madeira, 269 x 307 cm..... 287
FIGURA 160 - Hans Holbein, detalhe, *Retrato de Anne of Cleves*, c. 1539, óleo e têmpera sobre pergaminho, *Musée du Louvre*, Paris..... 292
FIGURA 161 - Rembrandt van Rijn, *Estudo de nu feminino visto de costas*, c. 1630-34..... 294
FIGURA 162 - Jean Fautrier, *A judia,* 1943, óleo e técnica mista sobre papel e tela, 73x 115 cm..... 296

FIGURA 163 - Jean Dubuffet, *Volonté de puissance,* 1946, óleo sobre tela, 116 x 89 cm..... 297
FIGURA 164 - Frank Auerbach, *Head of E.O.W IV*, 1961, óleo sobre madeira, 59,80 x 56,80 cm..... 298
FIGURA 165 - Frank Auerbach, *Head of J. Y. M*, óleo sobre tela, 1973,..... 299
FIGURA 166 - Glenn Brown, *The real thing*, 2000, óleo sobre madeira, 82 x 66,5 cm..... 299
FIGURA 167 - Francis Bacon, Tríptico, *Estudo para Três Cabeças*, óleo s/ tela, 1962, 35,5 x 30,5 cm, Coleção William S. Paley, Nova Iorque..... 302
FIGURA 168 - Diego Velázquez, *Papa Inocêncio X,* 1650, óleo sobre tela, 140 x 120 cm, Galeria Doria Pamphili, Roma, Itália..... 305
FIGURA 169 - Francis Bacon, *Estudo sobre o retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez*, 1953, óleo sobre tela, 153 x 118,1 cm, Coleção de Nathan Emory Coffin, Des Moines Art Center..... 305
FIGURA 170 - Francis Bacon, Painel do Tríptico *Três estudos de Muriel Belcher,* 1966, óleo s/ tela, cada painel 35,5 X 30,5 cm, Coleção particular..... 307
FIGURA 171 - Francis Bacon, Painel do Tríptico *Três estudos de Muriel Belcher,* 1966, óleo s/ tela, cada painel 35,5 X 30,5 cm, Coleção particular..... 308
FIGURA 172 - Francis Bacon, Painel do Tríptico *Três estudos de Muriel Belcher,* 1966, óleo s/ tela, cada painel 35,5 X 30,5 cm, Coleção particular..... 309
FIGURA 173 - Francis Bacon, *Autorretrato*, 1973, óleo sobre tela, 198 x 147 cm, Coleção particular..... 311
FIGURA 174 - Banda de Moëbius..... 316
FIGURA 175 - Muriel Belcher, fotografia de John Deakin..... 320
FIGURA 176 - Francis Bacon, *Figure writing reflected in a mirror*, 1976, óleo s/ tela, 198,1 x 147,3 cm..... 322
FIGURA 177 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Madame Marie-Clotilde-Inès Moitessier*, 1856, óleo s/ tela, 120 x 92,1 cm, *National Gallery*, Londres..... 325
FIGURA 178 - Eadweard Muybridge, *Two Men Wrestling,* fotografia em preto e branco, chapa 347 de *Animal Locomotion,* 1887..... 326
FIGURA 179 - Arturo Bragaglia, *O Fumante*, 1913..... 327
FIGURA 180 - Edgar Degas, *Après le bain, femme s'asseyant*, 1892, pastel, 104 x 99 cm..... 329

FIGURA 181 - Edgar Degas, *La Danseuse du corps de ballet,* 1896. Paris, *Biblithèque Nationale de France*..... 330
FIGURA 182 - Irmãos Antonio e Piero Pollaiolo, *O Martírio de São Sebastião*, 1475, óleo sobre tela, 292 x 203 cm, *National Gallery*, Londres..... 332
FIGURA 183 - Francis Bacon, *Três Estudos de Isabel Rawsthorne,* 1967, óleo sobre tela, 119 x 152,5 cm, *Staatliche Musée*, Berlin, patrimônio prussiano, Galeria Nacional..... 333
FIGURA 184 – Duccio de Buoninsegna, *Madona dos Franciscanos,* detalhe, c. 1295, têmpera sobre madeira, Siena, Pinacoteca..... 334
FIGURA 185 - Pablo Picasso, *Dora Maar assentada*, 1937, óleo sobre tela..... 338
FIGURA 186 - Pablo Picasso, detalhe, *Dora Maar assentada*, 1937, óleo sobre tela..... 341
FIGURA 187 - Francis Bacon, terceiro painel, Tríptico, *Estudo para Três Cabeças*, óleo s/tela, 1962, 35,5 x 30,5 cm, Coleção William S. Paley, Nova Iorque..... 341
FIGURA 188 - Francis Bacon, primeiro painel do tríptico *Três estudos de Isabel Rawsthorne*, 1965, óleo sobre tela, 35,5 X 30,5 cm, Coleção Particular..... 343
FIGURA 189 - Francis Bacon, *Trois personnages dans une pièce*, 1964, óleo sobre tela, cada painel: 198 x 147 cm, *Musée National d'Art Moderne*, Centre Georges Pompidou, Paris..... 350
FIGURA 190 - Pele da figura do centro: feita de empasto e tela nua como valor cromático, fundo com tinta diluída..... 351
FIGURA 191 - Pele da figura central: borrão cinza de 15 cm no seu joelho feito com pano, texturas arenosas, sólidas, transparências, rastros..... 351
FIGURA 192 - Poltrona: tinta muito diluída..... 352
FIGURA 193 - Pele da figura da direita: feita com panos, esponjas, pincel duro..... 352
FIGURA 194 - Braço da figura da direita: superposição de texturas..... 353
FIGURA 195 - Pele da figura da direita: zona de movimento e confluência de matérias diferentes - sólido em rastro, sólido untuoso, vapores..... 353
FIGURA 196 - Pele da figura da direita: zona de movimento e conflito..... 354
FIGURA 197 - Pele da figura da direita: empasto de 15 cm..... 354
FIGURA 198 - Segundo painel de *Três estudos de Henriqueta Moraes*, 1969, óleo sobre tela, 35,5 x 30,5 cm, Coleção Gilberto de Botton, Suíça..... 356

FIGURA 199 - Francis Bacon, *Figura em Movimento*, 1976, óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm, Genebra, Coleção Particular..... 362
FIGURA 200 - Pablo Picasso, *Figura,* 1927, 128 x 98 cm..... 364
FIGURA 201 – Francis Bacon, *Crucificação*, 1965, óleo sobre tela, 197,5 x 147 cm, *Bayerische Staatsgemäldesammlung*, Munique..... 364
FIGURA 202 - Cimabue, *Crucifixo*, 1260-1265, Têmpera sobre madeira, Arezzo, Igreja San Domenico..... 366
FIGURA 203 - Rembrandt van Rijn, *Autorretrato como um jovem,* c. 1628-29, óleo sobre tela, 22,6 x 18,7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam..... 367
FIGURA 204 - Preparação de uma base uniforme de claridade média e cor avermelhada que se deixa transparecer em alguns lugares ao final..... 368
FIGURA 205 - Leve esboço em meio-tom..... 368
FIGURA 206 - A e B) Construção da figura distribuindo os tons escuros em camadas finas..... 368
FIGURA 207 - A e B) Clareamento das partes mais claras com camadas mais espessas..... 369
FIGURA 208 - Finalização das partes mais claras e reflexos mais empastados..... 369
FIGURA 209 - Os fios de cabelo são feitos com o cabo do pincel, com a pintura ainda fresca, deixando antever a base avermelhada..... 369
FIGURA 210 – Francis Bacon, Tríptico, *Três estudos para um autorretrato*, 1979, óleo sobre tela, 37,5 x 31,8 cm, Coleção Particular..... 371
FIGURA 211 - Man Ray, *Dora Maar,* 1936..... 371
FIGURA 212 - Francis Bacon, Tríptico, *Três estudos de cabeça humana*, 1953, óleo sobre tela, 61 x 51 cm, Coleção Particular..... 374
FIGURA 213 - Francis Bacon, *Três estudos para um autorretrato*, 1975, óleo sobre tela, cada painel: 35,5 x 30,5 cm..... 375
FIGURA 214 - Pablo Picasso, *O Sonho*, 1932, óleo sobre tela, 130 x 97 cm..... 376
FIGURA 215 – Francis Bacon, Tríptico *Agosto*, 1972, óleo sobre tela, cada um 198 x 147,5 cm, *The Tate Gallery*, Londres..... 377
FIGURA 216 - Jean-Auguste Dominique Ingres, *La Baigneuse de Valpinçon*, 1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm, Paris, *Musée du Louvre*..... 383
FIGURA 217 - Lucian Freud, *Naked Man, Back View*, 1991-92, óleo sobre tela, 183,5 x 137,5 cm, *The Metropolitan Museum of Art*, New York..... 384

FIGURA 218 - Christiana Quady, *Levitação,* técnica mista sobre tela, 135 x 93 cm. 386
FIGURA 219 - Lucian Freud, *Enfermaria*, 1941, óleo sobre tela, 25,4 x 35,5 cm, Duquesa de Devonshire..... 391
FIGURA 220 – Lucian Freud, *Moça com gatinho*, 1947, óleo sobre tela, 39,5 x 29,5 cm, Coleção particular..... 392
FIGURA 221 - Lucian Freud, *Retrato Duplo,* 1986, óleo sobre tela, 78,7 x 88,9 cm, Coleção particular..... 393
FIGURA 222 – Lucian Freud, *Moça com cão branco*, 1951/52, óleo sobre tela, 76,2 x 101,6 cm, Londres, *Tate Britain*..... 395
FIGURA 223 - Lucian Freud, *Um Jovem Pintor*, 1957/58, óleo sobre tela, 40,8 x 39,4 cm, Coleção Particular..... 396
FIGURA 224 - Lucian Freud, *Francis Bacon*, 1956-57, óleo sobre linho, 35 x 35 cm..... 397
FIGURA 225 - Lucian Freud, *Moça Grávida,* 1960/61, óleo sobre tela, 91,5 x 71 cm, Coleção Particular..... 400
FIGURA 226 - Lucian Freud, detalhe, *Moça Grávida,* 1960/61, óleo sobre tela, 91,5 x 71 cm, Coleção Particular..... 401
FIGURA 227 - Paul Cézanne, detalhe, *Monte Sainte-Victoire*, 1885/95, óleo sobre tela, 72,8 x 91,7 cm, *Barnes Foundation, Lincoln University*, Phildelphia, PA, USA..... 402
FIGURA 228 - Monte *Sainte Victoire*, Aix-en-Provence, França..... 402
FIGURA 229 - Paul Cézanne, *Monte Sainte-Victoire*, 1885/95, óleo sobre tela, 72,8 x 91,7 cm, *Barnes Foundation*, *Lincoln University*, Phildelphia, PA, USA.... 402
FIGURA 230 - Lucian Freud, *Moça Nua*, 1966, óleo sobre tela, 61 x 61 cm, Coleção de Steve Martin..... 404
FIGURA 231 - Lucian Freud, *Man with a Blue Scarf*, 2004, óleo sobre tela, 66 x 50,8 cm. Coleção Privada..... 408
FIGURA 232 - Lucian Freud, *O pintor surpreendido por uma admiradora despida,* 2004-2005, óleo sobre tela, 64 x 52 cm..... 412
FIGURA 233 - Lucian Freud, *Man in a Chair*, 1989, óleo sobre tela, 114,3 x 79,7 cm..... 414
FIGURA 234 - Lucian Freud, *Woman in a Butterfly Jersey*, 1990-91, óleo sobre tela, 81,3 x 100,3 cm..... 414

FIGURA 235 - Lucian Freud, *Reflexion (Self-portrait),* 1985, óleo sobre tela, 56 x 51 cm..... 417
FIGURA 236 - *L'Européenne*, Retrato de Fayoum, encáustica, c. 117 – 138 d.C, *Musée du Louvre*..... 419
FIGURA 237 - *L'Européenne*, detalhe, Retrato de Fayoum, encáustica, c. 117–138 d.C., *Musée du Louvre*..... 420
FIGURA 238 - *L'Européenne*, detalhe, Retrato de Fayoum, encáustica, c. 117–138 d.C., *Musée du Louvre*..... 420
FIGURA 239 - *L'Européenne*, detalhe, Retrato de Fayoum, encáustica, c. 117–138 d.C., *Musée du Louvre*..... 421
FIGURA 240 - *L'Européenne*, detalhe, Retrato de Fayoum, encáustica, c. 117–138 d.C., *Musée du Louvre*..... 421
FIGURA 241 - Retrato de Fayoum, Radiografia..... 423
FIGURA 242 - Retrato de Fayoum, pintura posterior..... 423
FIGURA 243 - Rembrandt van Rijn, *Retrato de uma Mulher*, óleo sobre madeira, c. 1633, *Metropolitan Museum*, Nova Yorque..... 427
FIGURA 244 - Rembrandt van Rijn, *Retrato de Aechje Claesdr*, 1634, óleo sobre madeira, 71 x 56 cm, *National Gallery*, Londres..... 427
FIGURA 245 - Rembrandt van Rijn, detalhe, *Retrato de Aechje Claesdr*, 1634, óleo sobre madeira, 1634, 71 x 56 cm, *National Gallery*, Londres..... 428
FIGURA 246 - Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait with beret and turned-up collar*, 1659, óleo sobre tela, 84.4 x 66 cm, *National Gallery*, Washington..... 429
FIGURA 247 - Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris..... 430
FIGURA 248 - Detalhe dos cabelos, Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris..... 432
FIGURA 249 - Detalhe das bochechas, Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris..... 433
FIGURA 250 - Detalhe da parte lateral da testa, Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris..... 433
FIGURA 251 - Detalhe do pescoço, Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris..... 434

FIGURA 252 - Detalhe da face e orelha, Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris..... 434
FIGURA 253 - Detalhe da boca, Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris..... 435
FIGURA 254 - Detalhe do bigode, Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris..... 435
FIGURA 255 - Detalhe do cabelo, Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris..... 436
FIGURA 256 - Detalhe, Lucian Freud, *Reflexion (Self-portrait),* 1985, óleo sobre tela, 56 x 51 cm..... 436
FIGURA 257 - Detalhe, Lucian Freud, *Reflexion (Self-portrait),* 1985, óleo sobre tela, 56 x 51 cm..... 437
FIGURA 258 - Detalhe, Lucian Freud, *Reflexion (Self-portrait),* 1985, óleo sobre tela, 56 x 51 cm. 437
FIGURA 259 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, Detalhe de *Louise, Comtesse d'Haussonville*, 1845, óleo sobre tela, 132 x 92 cm, *The Frick Collection*, Nova Iorque..... 438
FIGURA 260 - Rembrandt van Rijn, *Autorretrato como Zêuxis,* c. 1662, óleo sobre tela, 82,5 x 65 cm. Wallraf-Richartz-Museum, Colônia..... 441
FIGURA 261 - Lucian Freud, *Reflection,* 2003-2004, (aprox. 82 anos), óleo sobre tela, 17.78 x 12.7 cm..... 442
FIGURA 262 - Rembrandt van Rijn*, A noiva do judeu,* 1667, óleo sobre tela, 121.5 x 166.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam..... 444
FIGURA 263 - Lucian Freud, *Frank Auerbach,* 1975/76, óleo sobre tela, 40 x 26,5 cm, Coleção particular..... 445
FIGURA 264 - Lucian Freud, *Homem com camisa esportiva,* 1982/83 óleo sobre tela, 50,9 x 40,7 cm, Coleção particular..... 446
FIGURA 265 - Lucian Freud, *A Mãe do Pintor a Descansar III,* 1977, óleo sobre tela, 59,1 x 69,2 cm, Coleção particular..... 447
FIGURA 266 - Lucian Freud, detalhe, *Mulher com os Olhos Fechados,* 2002, óleo sobre tela, 30,5 x 20,3 cm, Coleção particular..... 447
FIGURA 267 - Walter Sickert, *The Iron Bedstead,* 1906, óleo sobre tela, 39.5 x 50 cm, Earl and Countess of Harewood..... 453

FIGURA 268 - Walter Sickert, *La hollandaise,* c. 1906, óleo sobre tela, 50,8 x 40,6 cm, *Tate Gallery*, Londres..... 454
FIGURA 269 - Walter Sickert, *The Rose Shoe,* 1902-1910, óleo sobre tela, 31,1 x 47,7 cm, Coleção privada..... 454
FIGURA 270 - Walter Sickert, *L'affaire de Camden Town,* 1909, óleo sobre tela..... 455
FIGURA 271 - Lucian Freud, *Retrato Nu com Reflexo*, 1980, óleo sobre tela, 90,3 x 90,3 cm. Coleção particular..... 457
FIGURA 272 - Lucian Freud, *Retrato Nu*, 1980/81, óleo sobre tela, 90 x 75 cm. Coleção particular..... 458
FIGURA 273 - Lucian Freud, *Rapariga Nua com Ovo*, 1980/81, óleo sobre tela, 90 x 75 cm. Londres, *The British Council*..... 459
FIGURA 274 - Lucian Freud, *Manhã Ensolarada, Oito Pernas*, 1997, óleo sobre tela, 23,4 c 132,1 cm. Coleção Particular..... 460
FIGURA 275 - Edgar Degas, *Interieur*, também chamado *Le Viol*, 1868-69, óleo sobre tela, 81 x 116 cm, Philadelphia *Museum of Art*..... 463
FIGURA 276 - Lucian Freud, *Garça Morta*, 1945, óleo sobre tela, 49 x 74 cm, Coleção Particular..... 467
FIGURA 277 - Lucian Freud, *Cavalo de Três Pernas*, 1937, Grés, alt. 56 cm, Coleção particular..... 469
FIGURA 278 - Eduardo Berliner, *Mulher com cachorro*, 2009, óleo sobre tela, 200 x 150 cm..... 470
FIGURA 279 - Eduardo Berliner, *Perna*, 2009, óleo sobre tela, 52 x 170 cm..... 470
FIGURA 280 - Lucian Freud, *sem título,* desenho,1943, publicado em *Horizon*,n.41 471
FIGURA 281 - Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego*, 1628, óleo sobre tela, 101 x 82 cm, *Chatsworth House*, North Derbyshire..... 472
FIGURA 282 - Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *Conversão de São Paulo,* 1600-01, óleo sobre tela, 91 x 69 cm. Santa Maria del Popolo, Roma..... 473
FIGURA 283 - Rogier Van der Weiden (Tournai, 1400-Bruxelas, 1464), detalhe, *Juízo Final*, 1443-1451, óleo sobre madeira, 215 x 560 cm, *Musée de l'Hôtel* – Dieu, Beaune..... 477
FIGURA 284 - Jenny Saville, *Plan,* 1993, óleo sobre tela, 274,5 x 213,5 cm..... 488
FIGURA 285 - Rhian Solomon, *Five Size Cube belt,* 2006..... 494
FIGURA 286 - Jenny Saville, *Propped,* 1992, óleo sobre tela, 213,4 x 182,9 cm..... 499

FIGURA 287 - Jenny Saville, *Branded*, 1992, óleo sobre tela, 209,5 x 179 cm..... 500
FIGURA 288 - Peter Paul Rubens e Jan Brueghel the Elder, detalhe, *A Festa de Achiles*, c. 1615, óleo sobre tela, 108 x 163,8 cm..... 501
FIGURA 289 – Peter Paul Rubens e Jan Brueghel the Elder, *A Festa de Aquiles*, c. 1615, óleo sobre tela, 108 x 163,8 cm..... 502
FIGURA 290 - Peter Paul Rubens, *A Morte de Adonis (com Cupido, Vênus e as Três Graças)*, 1614, óleo sobre tela, 212 x 325 cm, *The Israel Museum*, Jerusalém..... 503
FIGURA 291 - Peter Paul Rubens, detalhe, *A Morte de Adonis (com Cupido, Vênus e as Três Graças)*, 1614, óleo sobre tela, 212 x 325 cm, *The Israel Museum*, Jerusalém..... 503
FIGURA 292 - Peter Paul Rubens, *The Little Fur* (Helen Forment, segunda mulher do artista), c. 1638, óleo sobre tela, 176 x 83 cm, *Kunsthistorisches Museum*, Vien..... 505
FIGURA 293 - *Vênus de Willendorf*, 11,1 cm, c. 24.000 anos, descoberta na Áustria, em 1908..... 513
FIGURA 294 - *Vênus de Lespugue*, 14,7 cm, c. 26.000 anos, descoberta na França em 1922..... 513
FIGURA 295 - *Vênus de Hohle Fels*, 6 cm, +- 35.000 anos, descoberta na Alemanha em 2008..... 514
FIGURA 296 - Jenny Saville, *Reverse*, 2002-3, óleo sobre tela, 2,13 x 2,44 m..... 516
FIGURA 297 - Jenny Saville, *Stare*, 2004-5, óleo sobre tela, 3,05 x 2,5 m..... 516
FIGURA 298 Jenny Saville, *Knead,* 1994, óleo sobre tela, 152 x 183 cm..... 517
FIGURA 299 - Jenny Saville, *Pause*, 2002-3, óleo sobre tela, 3,05 x 2,13 cm..... 517
FIGURA 300 - Jenny Saville, detalhe, *Pause*, 2002-3, óleo sobre tela, 3,05 x 2,13 cm..... 518
FIGURA 301 - Imagem do Papa Inocêncio X de Velázquez no atelier de Saville..... 518
FIGURA 302 - Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, óleo sobre tela, 243,9 x 233,7 cm..... 519
FIGURA 303 - Henri Matisse, *La Joie de Vivre*, 1905-1906, óleo sobre tela, 175 x 241 cm..... 520
FIGURA 304 - Willem de Kooning, *Mulher III,* 1951-1953, óleo sobre tela, 170 x 195,3 cm..... 524

FIGURA 305 - Willem de Kooning, *Mulher I,* 1950-1952, óleo sobre tela, 192,7 x 147,3 cm..... 526
FIGURA 306 - Robert Rauschenberg, *Desenho Apagado de De Kooning*, 1953, 64,4 x 55,25 x 1,27 cm, MOMA, Nova York..... 527
FIGURA 307 - Jenny Saville, *Reflective Flesh*, 2002-03, óleo sobre tela, 305 x 244 cm..... 528
FIGURA 308 - Gustav Courbet, *A origem do mundo*, 1866, óleo sobre tela, 46 x 55 cm, *Musée d'Orsay*, Paris..... 530
FIGURA 309 - Willem de Kooning, *Pink Lady,* 1948, óleo sobre papel, 47,02 x 47,02 cm, Coleção Donald Blinken..... 532
FIGURA 310 - Willem de Kooning, *Pink Angels,* 1945, óleo e carvão sobre tela, 132,1 x 101,6 cm, Los Angeles, CA, Fundação de Arte Frederick R. Weisman... 533
FIGURA 311 - Willem de Kooning, *Duas figuras numa Paisagem*, 1967, óleo sobre tela, 177,8 x 203,2 cm. Amsterdam, *Stedelijk Museum*..... 534
FIGURA 312 - Cy Tombly, *Ferragosto IV,* 1961, óleo, lapis de cera, lápis sobre tela, 165,5 x 200,4 cm..... 535
FIGURA 313 - Lúcio Fontana, *Conceito Espacial*, *ATTESE*, 1967, hidropintura sobre tela, 65 x 54 cm..... 537
FIGURA 314 - Lúcio Fontana, *Conceito espacial*, 1951, óleo sobre tela, 60 x 50 cm..... 539
FIGURA 315 - Lúcio Fontana, *Conceito espacial-Waiting*, 1959, óleo sobre tela, 125 x 100,5 cm. *Musée National d'Art Moderne*, *Centre Georges Pompidou*, Paris..... 539
FIGURA 316 - Lúcio Fontana, *Conceito espacial - La Fine di Dio*, 1962, óleo, laceração e grafite sobre tela, 60 x 50 cm..... 539
FIGURA 317 - Lúcio Fontana, *Conceito espacial*, 1963-64, óleo, laceração e grafite sobre tela, 55,2 x 46 cm..... 539
FIGURA 318 - Lúcio Fontana, *Conceito espacial*, 1962-63..... 540
FIGURA 319 - Lúcio Fontana, *Battaglia,* 1947, cerâmica, verniz, 15 x 39 x 21,5 cm..... 541
FIGURA 320 - Lúcio Fontana, *A Sereia,* 1950, cerâmica policromada..... 542

FIGURA 321 - Oratório afro-brasileiro, madeira recortada e entalhada. Séc. XIX, Minas Gerias, 99 x 45 x 38 cm, Museu do Oratório, Ouro Preto, Minas Gerais (apresenta elementos sincréticos e concepção popular de inspiração barroco-rococó. Destaca-se singular ornamentação do frontão)..... 544
FIGURA 322 – Oratório de Arte Conventual. Séc. XX, Bahia, 66 x 55 x 6 cm. Museu do Oratório, Ouro Preto, Minas Gerais (peça baiana de influência portuguesa. Gracioso trabalho de colagnes de gosto *kitsch*. Executado por freiras em conventos)..... 544
FIGURA 323 - Adriana Varejão, *Filho Bastardo II*, 1995, óleo sobre madeira, 110 x 140 cm..... 545
FIGURA 324 - Adriana Varejão, *Santo,* 1988, óleo sobre tela, 175 x 145 cm..... 547
FIGURA 325 – Adriana Varejão, *Terceiro Cálice,* 1990, óleo e gesso sobre tela, 195 x 230 cm..... 548
FIGURA 326 – Adriana Varejão, *Quadro Ferido,* 1992, óleo sobre tela, 165 x 135 cm..... 549
FIGURA 327 - Adriana Varejão, *Filho Bastardo,* 1992, óleo sobre madeira, 110 x 140 cm..... 550
FIGURA 328 - Adriana Varejão, *Testemunhas oculares X,Y e Z,* 1997, óleo sobre tela, porcelana, prata, vidro e ferro, 200 x 250 x 35 cm..... 552
FIGURA 329 - Adriana Varejão, detalhe, *Testemunhas oculares X, Y e Z,* 1997..... 552
FIGURA 330 - Adriana Varejão, *Carne à la Taunay*, 1997, óleo sobre tela e porcelana, 65 x 75 cm..... 555
FIGURA 331 - Carlos Alonso, *Hay que comer II,* 1977, técnica mista sobre papel, 70 x 100 cm..... 557
FIGURA 332 - Carlos Alonso, *Hay que comer,* 1977, técnica mista sobre papel..... 557
FIGURA 333 - Théodore Géricault, *Fragmentos anatômicos* (pintura preparatória para A Balsa da Medusa), 1819, óleo sobre tela, 46 x 37 cm, *Musée des Beaux Arts*, Rouen..... 559
FIGURA 334 - Claude Monet, Nature Morte: *Le quartier de viande*, 1864, óleo sobre tela, 24 x 33 cm. *Musée d'Orsay*, Paris..... 560
FIGURA 335 - Jenny Saville, *Torso 2,* 2004-5, óleo sobre tela, 3,6 x 2,94 m..... 561
FIGURA 336 - Rembrandt van Rijn, *The Flayed Ox,* 1655, 94 x 69 cm, *Musée du Louvre*, Paris..... 562

FIGURA 337 - Chaim Soutine, *Carcass of Beef*, 1925, óleo sobre tela, 116 x 80 ,65 cm, *Minneapolis Institute of Arts*. 563
FIGURA 338 - Clemente Susini, *Vênus dos médicos* (fechada), 1781-1782, cera colorida..... 565
FIGURA 339 - Clemente Susini, *Vênus dos médicos* (aberta), 1781-1782, cera colorida..... 565
FIGURA 340 - Clemente Susini, *Vénus des médecins* (eviscerada), 1781-1782, cera colorida..... 566
FIGURA 341 - Figura aborígene, pintura na pedra, ca 6.000 aC, Kakadu, *National Park*, *Northern Territory*, Austrália..... 568
FIGURA 342 - Jacopo Berengario da Carpi (cirurgião), Bolonha, xilogravura, 1535. *Anatomia Carpi. Isagoge breves perlucide ac uberime, in Anatomiam humani corporis, National Library of Medicine*..... 569
FIGURA 343 - Leonardo da Vinci, *Tronco de Mulher*, ca. 1509. Tinta e pena sobre fusain. Windsor, *Royal Library*..... 571
FIGURA 344 - Andreas Vesalius, gravura 61, *tabulae sex*, quinto livro, *De humani corporis fabrica,* 1543..... 571
FIGURA 345 - Johannes Eichmann (anatomista), *Anatomiae, hoc est, coporis humani dissectionis*. Marburg, 1537, xilogravura. *National Library of Medicine*..... 571
FIGURA 346 - Andreas Vesalius, gravura 27, tabulae sex, segundo livro, *De humani corporis fabrica,* 1543..... 572
FIGURA 347 - Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composicion del cuerpo humano*, gravura em cobre, Roma, 1559. *National Library of Medicine*..... 572
FIGURA 348 - John Browne (anatomista). Gravura em cobre, 1681. Londres, *A complete treatise of muscles, as they appear in the humane body and arise in dissection*, *National Library of Medicine*..... 573
FIGURA 349 - Giulio Casserio (anatomista), Odoardo Fialetti (artista), gravura em cobre, 1627, Veneza, *Tabulae Anatomicae*, *National Library of Medicine*.... 574
FIGURA 350 - Wanda Tofani, *Sem título, série: D'aprés Bourgery et Jacob*, 2010, gravura digital, 50 x 70 cm..... 575
FIGURA 351 - Nicolas Henri Jacob, imagem de *Atlas of Human Anatomy and Surgery,* 1831-1854..... 576

FIGURA 352 - Fernando Vicente Sanchez: *Interiores*, série *Vanitas*. 577
FIGURA 353 - Fernando Vicente Sanchez: *Presentimiento*, série *Vanitas*..... 577
FIGURA 354 - Fernando Vicente Sanchez: *Koi*, série *Vênus*..... 577
FIGURA 355 - Fernando Vicente Sanchez: *Pasión Invernal*, série *Vanitas*..... 577
FIGURA 356 - Adriana Varejão, *Azulejaria Verde em Carne Viva,* 2000, óleo sobre tela e poliuetano em suporte de alumínio e madeira, 220 x 290 x 70 cm..... 578
FIGURA 357 - Adriana Varejão, *Língua com padrão sinuoso*, 1998, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 200 x 170 x 57 cm..... 578
FIGURA 358 - Adriana Varejão, *Língua com padrão em X,* 1998, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 200 x 170 x 57 cm..... 578
FIGURA 359 - Juan Valverde de Amusco, *Anatomical fugitive sheet*, 566..... 579
FIGURA 360 - Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica, terceira figura, gravura 54, tabulae sex,* 1543..... 580
FIGURA 361 - Christiana Quady, *Poça,* 2000, técnica mista sobre tela, 120 x 120 cm..... 583
FIGURA 362 - Christiana Quady, *Moagem Perfection,* 1999, técnica mista sobre tela, 117 x 200 cm..... 584
FIGURA 363 - Christiana Quady, *Meat Skirt*, 1996, técnica mista sobre tela, 150 x 150 cm..... 585
FIGURA 364 - Christiana Quady, *Fleuve,* 2000, técnica mista sobre tela, 130 x 162 cm..... 586
FIGURA 365 - Christiana Quady, *Vermelho e branco,* 1999, técnica mista sobre tela, 87 x 117 cm..... 586
FIGURA 366 - Christiana Quady, *Sem título,* 2000, técnica mista sobre tela, 50 x 60 cm..... 587
FIGURA 367 - Christiana Quady, *Dobras,* 2010, técnica mista sobre tela, 100 x 100 cm..... 588
FIGURA 368 - Christiana Quady, *Cosmologia,* 2007, feltro, linho, *voual*, cetim, algodão, fibra sintética, aço, 185 x 86 cm..... 590

SUMÁRIO[1]

INTRODUÇÃO..... 34
O quadro e os cinco instrumentos..... 34

CAPÍTULO 1
A PELE SUPERFÍCIE..... 40
Primeiro instrumento: a lanterna..... 40
Fator determinante: a luz..... 40
1.1 Corporeidade e as metáforas da pele..... 42
1.2 O quadro de Ingres como objeto de tempos complexos..... 74
1.2.1 A planaridade..... 86
1.2.2 A monocromia abstrata..... 99
1.2.3 O entorno da figura..... 104
1.2.4 Da imaterialidade ou efeito incorpóreo..... 105
1.3 O sonho de uma pele viva na pintura: o *incarnat*..... 113
1.4 Sombreando a pele na pintura..... 128
1.5 A Medicina e a definição dos limites pictóricos..... 141
1.5.1 Sobre a linha de Ingres na pintura..... 159

CAPÍTULO 2
A PELE LIMITE LINEAR-SENSÍVEL..... 164
Segundo instrumento: a mão..... 164
Fator determinante: o tato..... 164
2.1 A linha que se transforma em pele..... 167
2.2 A pele que se transforma em linha – Louise Bourgeois..... 193
2.3 O sentido tato..... 202
2.4 A pele empírica..... 207
2.4.1 Cinco peles de santas..... 216
2.5 Potência orgânica: desmembramento, tropismo e topiária..... 229

[1] Este trabalho foi revisado de acordo com as novas regras ortográficas aprovadas pelo Acordo Ortográfico assinado entre os países que integram a Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP), em vigor no Brasil desde 2009.

2.5.1 A pele como agente de transformação e reprodução..... 251
2.5.2 O sangue: a pele mancha..... 262
2.5.3 Marlene Dumas e a pele fluida..... 272

CAPÍTULO 3
A PELE VERBO..... 279
Terceiro instrumento: a colher..... 279
Fator determinante: o apetite..... 279
3.1 A negação da representação: a abertura da pele para o pictórico de..... 282
3.1.1 O antirretrato de Bacon..... 301
3.2 A pele em movimento..... 320
3.2.1 Os apetites da matéria na pintura de Bacon..... 344
3.3 O fundo pictórico como dispositivo de isolamento da pele em Bacon..... 360
3.4 A pele na noite..... 366

CAPÍTULO 4
A PELE SUBSTANTIVO..... 379
Quarto instrumento: o estetoscópio..... 379
Fator determinante: a presença..... 379
4.1 A gravidade da presença em Freud..... 381
4.2 Peles laboriosas..... 390
4.2.1 Da pele ingresca à matéria freudiana..... 390
4.2.2 Uma aproximação com Cézanne..... 401
4.3 As verdades da pele..... 413
4.3.1 Duas verdades partilhadas: Rembrandt e Freud..... 424
4.4 O despido e o nu..... 448
4.4.1 O nu sem rima ou o nu animal..... 465

CAPÍTULO 5
A PELE ROMPIDA..... 478
Quinto instrumento: o bisturi..... 478
Fator determinante: o excesso..... 478
5.1 Abrindo a *Baigneuse*..... 479

5.2 O bisturi de Saville..... 487
5.2.1 A negação de Vênus ou o encontro de Vênus nos *shoppings centers*... 487
5.2.2 A repugnância ao excesso..... 508
5.2.3 A influência da confrontabilidade do olhar..... 518
5.2.4 A pele que transborda dos seus limites ou a pele líquida..... 531
5.3 Formas de incisão: romper para ampliar..... 536
5.3.1 O bisturi de Lúcio Fontana..... 536
5.3.2 O bisturi de Adriana Varejão..... 542
5.3.2.1 A incisão como cura..... 553
5.4 A poética do interno..... 556
5.4.1 A plasticidade das carnes..... 556
5.4.2 A pele nos jogos de abrir..... 565
5.4.3 Fluxo, dobras e sangue..... 580

CONCLUSÃO..... 591

REFERÊNCIAS..... 598

"Assim como as espumas se concentram nas bordas das ondas, a matéria carregada de uma entidade não visível se faz visível nas bordas da pele"

Christiana Quady.



Fig. 1 - Dick White, *Odalisque (4),* superposição digital, 2010.

INTRODUÇÃO

O quadro e os cinco instrumentos

> *"Dir-se-á então que o que chamamos de imagem é um momento, o efeito produzido pela linguagem no seu silenciamento abrupto. Saber disso é saber que, na crítica estética, assim como na psicanálise, a imagem é o cessar da linguagem, um instante de abismo da palavra".*
>
> Pierre Fédida, *O sopro indistinto da imagem*.

A pele constitui um conceito abrangente. Inicialmente, ela pode ser vista como um lugar historicamente ligado de forma complexa a valores científicos, naturais e culturais. Mas ela é igualmente vinculada a rituais de decoração, embelezamento, sedução, poder, escarificação, ultraje e sublimação, assim como ao envelhecimento e à saúde. Ela é, por fim, um lugar tanto de definição individual quanto de interação social.

Se considerarmos o papel da pele como nossa cobertura exterior macia, nosso maior e mais visível órgão, medindo cerca de 1,80 m, e a forma como projeta aspectos internos em sua superfície, constataremos a complexidade de sua representação. As mudanças de sua aparência denotam as mais diversas emoções. A pele arrepiada, o rubor da face, o empalecimento são reações de emoções como a alegria, a surpresa, a raiva, a tristeza, o medo, além de outras. Portanto, além de portar as características externas, a pele incorpora os estados de espírito e as mais sutis mudanças internas. A pele constitui a interface entre o corpo e o ambiente e apresenta uma inteligência singular, protegendo-nos do calor, do frio, das luzes visíveis, ultravioleta e infravermelho, de colisões, de agentes químicos, enfim, de infecções de todos os tipos. Para relacionar-se com o ambiente ela dispõe de mais de 100.000 sensores para incrementar nossa sensação do tato, distintos pela sua frequência e zonas de contato.

A amplitude da ação da pele, tanto no contexto social quanto científico, levanta contudo uma questão preliminar neste estudo. Como essa superfície imbuída de tantos significados se apresenta na pintura? Quais são suas possibilidades de articulações pictóricas? Quais camadas objetivas e simbólicas podem ser observadas na pele pintada? Como a vida da representação da pele pode ser abordada isoladamente da figura? Assim como a história do corpo humano tem recentemente dado atenção particular aos nossos órgãos, assumindo que a história do corpo todo

difere da história de suas partes, a abordagem da pele na pintura pode ser vista isoladamente.

De fato, ao representar uma figura humana no plano bidimensional, depara-se com a pele como sua primeira camada superficial visível. Ela é portanto, essencial como objeto de estudo e escrutinação. No entanto, ela não se limita a uma mera configuração física, mas envolve também os contornos psicológicos da figura, assim como a apreensão do artista. A construção de uma pele é, então, quase um exercício filosófico que reflete uma visão individual.

Mas se a pele é por excelência o objeto, este não se apresenta isolado, mas representado. O conceito de representação refere-se à qualidade da pintura, que desvia o olhar da origem para um substituto e traz o efeito de maravilhamento provocado por este. Tal é a visão esclarecedora de Louis Marin, ao indicar que representar significa "substituir alguma coisa de presente por alguma coisa de ausente"[2]. No entanto, representar também significa mostrar, exibir alguma coisa de presente, um ato que constrói a identidade daquilo que é representado e que o identifica como tal. Neste sentido, duas forças operam na construção do conceito de representação: uma mimética, que funciona entre presença e ausência, e a outra, uma operação espetacular, "uma autorrepresentação que constitui uma identidade e uma propriedade que lhe dá valor legítimo"[3]. A substituição da pele pela pintura engendra tanto o mecanismo de *mimesis*, quanto de criação.

A representação da pele é, assim, um resultado histórico que se apresenta de forma variável. A pele, aparentemente limítrofe, é observada, desde os primórdios, como uma superfície de latência e de múltiplas possibilidades. Seu comportamento na pintura pode ser comparado a uma tela da figura humana, onde são projetados os aspectos desejados. A pele, já no século XIII, revela uma superfície complexa, como pode ser observado em Crucifixo, de Cimabue, 1260-1265 (Fig. 202). Tal movimento irá evoluir para uma pele que absorve e reflete as luzes do entorno, por meio da qual se exprimem a idade, a saúde, o estado de espírito, as emoções e os hábitos de uma pessoa e que possui qualidades intrínsecas, densidade, porosidade, impermeabilidade, ou seja, a superfície pela qual o próprio pintor sente o mundo.

---

[2] Marin, p. 342. (tradução da autora).
[3] *Ibidem*, p. 343 (tradução da autora).

Com a consciência das possibilidades dessa representação, a pele começa a revelar-se e, inclusive, a ter acesso ao interior do corpo, na tentativa de representar a musculatura, as veias, as protuberâncias dos ossos. Portanto, além de refletir a luz do mundo, a pele na pintura reflete o interior do corpo, em sua espessura. Essa dinâmica transforma a pele em um elemento crucial da figuração. As suas possibilidades expressivas encantavam no passado e ainda hoje constituem tema de fascínio e terreno de pesquisa, criação e reflexão. Trata-se de um longo trajeto que envolve o desenvolvimento técnico da pintura, as flutuações e evoluções sociais, médicas, comportamentais e políticas em relação à representação da figura humana ao longo da história.

A idade contemporânea trará igualmente grandes transformações. Uma das mais marcantes decorre da exclusão da representação da figura. Tal movimento representa o legado da pintura moderna e está refletido na perda da supremacia da arte figurativa. Com a planarização da figura, observada a partir do final do século XIX, a pintura enfatiza sua superfície bidimensional, caminhando para o formalismo que serve de suporte para uma pintura que se interessa por elementos de sua estrutura formal: linha, cor, gestos. A figura humana, nesse contexto, apresenta-se excessivamente arraigada a uma tradição e como resquício de uma linguagem exaurida. Posteriormente, ela reaparece no período da *Pop Art*, a partir dos anos 50, predominantemente com contornos lineares e peles com cores chapadas e vivas ou texturas de *cartoons* e sombras simplificadas. A partir dos anos 70 observa-se a retomada do realismo por meio do hiper-realismo ou fotorrealismo, no qual as figuras, estabelecendo uma relação direta com a fotografia, não são mais icônicas ou anônimas. Elas apresentam uma pele que responde pela minuciosa caracterização de seus traços específicos transpostos da fotografia, com extrema objetividade.

A pele como elemento humano é capaz de criar, como uma imantação, estreita relação entre o espectador e a pintura. Essa reverberação poderia ser chamada emoção? Em um cenário de um mundo extremamente materializado e tecnológico, creio que a atenção à pele na pintura diz respeito a um exame da figura como sujeito, a considerações sobre a matéria de que somos feitos, de nossa perecibilidade, nossos limites e possibilidades. Significa um momento de circunspecção em torno de nossa existência. O conceito de pele se torna, assim, ainda mais abrangente. Ele evoca a duração e o tempo.

Mas, afinal, como tratar da representação da pele na pintura? As respostas contidas em meu trabalho prático e de pesquisa[4] foram despertadas de forma convergente a partir da reflexão e análise do quadro: *La Baigneuse de Valpinçon*, de Jean-Auguste Dominique Ingres (Fig. 2), que pareceu condensar múltiplas questões referentes à pele.

O momento da visão do quadro de Ingres correspondeu a uma descoberta de grande impacto associada a um momento preciso de colisão entre meu olhar e o quadro. Assim como uma concha intrigante escondida sob a areia, uma pedra com inusitado torneado sobre a grama, que parece esperar por seu tropeço, seu olhar desavisado num momento de esquecimento ou divagação desinteressada. Os achados, que são na verdade objetos fortuitos que já estavam instalados em nossa imaginação, estão mais interessados nestes olhares do que naqueles febris e inequívocos, nos impertinentes e ansiosos, estes então ficam aguardando a hora certa para se revelar. E esse é um momento de aterradora materialidade, tão sutis e ínfimos os minutos capazes de gerar um sentimento cuja corporeidade é capaz de se alongar por anos, intocado, para se instalar e dar lugar a uma continuada reflexão. A reflexão sobre essa colisão e a necessidade de sua compreensão geraram uma imagem: os estilhaços desse choque pairaram, cintilantes e cristalinos, suspensos no ar, próximo da *La Baigneuse de Valpiçon.* Suas arestas cristalinas brilham sob uma poeira fina.

[4] *A transparência como recurso expressivo na linguagem plástica contemporânea*, assim como a pesquisa de Mestrado *Corpogramas: a vestimenta e a dobra como vetores de sentido,* Christiana Quady Firmato Brant.



Fig. 2 - Jean-Auguste Dominique Ingres, *La Baigneuse de Valpinçon*,1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm, Paris, *Musée du Louvre*.

Cada um desses fragmentos com seu potencial cortante passa a questionar. Cada um reflete uma imagem e se transforma em um instrumento. Eles se revezam no ar, preparando-se para agir e fazer o que já sabem. Esperam a minha designação. Os instrumentos são eles, distintos e perceptíveis: uma lanterna, minha mão, uma colher, um estetoscópio, um bisturi. Os instrumentos irão operar como conceitos operatórios, cada um realizando uma intervenção na pele da *Baigneuse*, abrindo questões e revelando uma forma e um significado de pele. Eles se sucederão como etapas de uma dissecação da imagem, construindo uma metodologia de pesquisa.

O estudo divide-se em cinco capítulos. No primeiro, a luz, por meio da lanterna, aborda a *A Pele Superfície* e estabelece: a correlação entre a escolha do quadro e minhas pesquisas anteriores, os fatores que determinam a pele do quadro de Ingres como atual (de tempos complexos), a cor, a sombra e o limite da pele como elementos fundamentais em sua representação.

No segundo capítulo, a mão estabelece, por meio do tato, a *Pele Linear-sensível,* capaz de aproximar as representações de Ingres e Louise Bourgeois por meio de sua potência orgânica. Aqui o sentido do tato é evidenciado como agente fundamental da representação da pele.

No terceiro capítulo, o apetite é o fator que define, por meio da colher, a *Pele Verbo*. Aqui, os resultados da ação da colher são os elementos constitutivos da pele criada pelo pintor Francis Bacon: a negação da representação, o pictórico, o movimento, a escuridão.

No quarto capítulo o estetoscópio atenta para a importância da presença do modelo para a representação da pele de Lucian Freud, denominada aqui *Pele Substantivo*. Os elementos evocados pelo processo de construção de Freud são: a gravidade, sua evolução, uma aproximação com Cézanne e Rembrandt, a verdade de uma pele, a diferença entre o despido e o nu.

No quinto capítulo, o bisturi define a *Pele Rompida* por meio do corte. A abertura criada dará lugar à análise do excesso da pele criada por Jenny Saville, sendo tratados os elementos da repugnância, do olhar, do transbordamento. O rompimento traz também a exploração de suas formas de incisão na pintura, a realizada por Lucio Fontana e por Adriana Varejão. Esta última nos leva a tratar da plasticidade das carnes na pintura, assim como da nova plasticidade da pele no momento da abertura. Finalmente, evidencio alguns elementos tratados na minha obra plástica, o móvel fundamental para a realização deste estudo.

O critério utilizado para a escolha dos artistas pintores (Louise Bourgeois foi incluída pela abordagem de pele relevante para o presente estudo) foi o processo individual de construção formal e simbólica da pele, que resulta numa forma questionadora de apresentá-la. As obras escolhidas possuem a preponderância da pele como elemento expressivo e meio de problematizar sua representação.

CAPÍTULO 1

A PELE SUPERFÍCIE

Primeiro instrumento: a lanterna

Fator determinante: a luz

"O mais profundo é a pele".
Paul Valéry.

Tomo o primeiro instrumento, a lanterna, e ilumino o quadro *La Baigneuse de Valpinçon* na atmosfera de penumbra do museu. A luz produzida pela lanterna como conceito operatório permite primeiramente determinar o foco do presente trabalho: a pele da banhista. A lanterna permite descobrir o quadro visualmente, focalizando a luz sobre ele como um todo. O que vejo e sinto nesse quadro? A pele. Que pele é essa?

A distribuição da luz realizada no quadro *La Baigneuse de Valpinçon* é um elemento crucial para a revelação da pele em Ingres. A representação da pele na pintura, quando realizada na bidimensão e a partir da figura humana – um objeto volumetricamente complexo – constrói-se, historicamente, juntamente com o desenvolvimento técnico da representação de luzes e sombras. No entanto, Ingres conduz o nosso olhar de uma forma muito específica para uma grande camada de pele, uma superfície quase plana que emana toda a luz do quadro. A planaridade da superfície das costas da banhista nos levará a refletir sobre seu potencial de "pele superfície", ou seja, uma pele que prioriza a área interna do contorno da figura de forma quase uniforme, em termos de cor e textura. Esse conceito nos conduzirá à reflexão sobre alguns elementos importantes envolvidos na abordagem dessa superfície particular – que evoca elementos materiais e sensoriais da pele - na pintura.

Em um segundo momento, a lanterna nos leva a percorrer o quadro na busca de respostas para questões que remetem à "pele superfície" de Ingres. Na primeira parte deste capítulo, cabe perguntar: quais seriam os elementos nesse quadro capazes de criar uma atração, uma afecção tão intensa no observador? A partir do

conceito de *corporeidade* de Wollheim, iremos estender esse conceito para a superfície, a fim de aplicá-lo especificamente à pele como superfície. Analisando as obras de minhas pesquisas anteriores que aludem à pele, a questão levantada é: quais seriam os pontos de contato entre a pele de Ingres que será discutida, ou seja, uma pele associada ao corpo, e a pele de minhas pesquisas anteriores, dissociada do corpo, abordada de forma abstrata?

Em seguida, a "pele superfície" de Ingres constituirá a porta de entrada para a concepção do quadro *La Baigneuse de Valpinçon* como um objeto de tempos complexos. Ou seja, um objeto que, ao contrário de pertencer a um tempo estanque, mantém-se aberto e vivo aos observadores do tempo presente. Nesse momento, as questões que se estabelecem são: quais são os aspectos que aludem a tempos diferentes fundidos plasticamente no quadro e de que forma são evidenciados para que tal fato ocorra? O que determina a representação da pele por Ingres de forma tão latente e disseminada pelo quadro?

Na terceira parte, a questão abordada trata do aspecto da cor da "pele superfície". A natureza da pele da *Baigneuse* nos remete à reverberação de uma pele viva, mesmo que de forma sutil. Que elemento intrínseco à pintura se orientaria no sentido de uma *mimesis* em profundidade, desejando, por meio da cor, que a pintura da pele evoque a atividade viva da carne?

Em seguida, concentrando nos elementos luz e sombra da banhista, perguntamos: como a maneira de Ingres produzir um tipo determinado de luz e sombra afeta a superfície da pele na pintura? Logo, identificamos como elemento essencial para a construção da pele de Ingres a qualidade da luz que incide e reflete das costas da banhista, assim como suas sombras sutis. O sombreamento de uma pele varia de tonalidade, intensidade e qualidade, alterando sua superfície. Para a compreensão mais profunda da plenaridade e quase monocromia da "pele superfície", de Ingres, recorreremos tanto a práticas de execução de luz e sombras projetadas em figuras nos primórdios da pintura quanto a seus significados. Surge uma nova pergunta: como as sombras podem afetar a materialidade de uma pele?

Na parte final, uma questão relevante: possuiria Ingres uma forma pessoal de abordagem da representação da pele ou esta seria fruto das concepções de pele de uma época? Trataremos aqui da influência da concepção da pele na Medicina sobre a representação da pele na pintura na época correspondente ao da atividade de Ingres,

final do século XVIII a meados do século XIX. A relação entre a pele da Medicina e da arte constituiria uma redefinição de limites da pele na pintura.

Conclui-se que a lanterna é o instrumento capaz de lançar luz sobre o quadro de Ingres, refletindo sua luz sobre as costas da *Baigneuse* e definindo sua pele como "pele superfície". As questões levantadas a partir desta resulta em uma operação que transforma o quadro em uma ferramenta para a compreensão de outras peles na arte.

1.1 Corporeidade e as metáforas da pele

A primeira pergunta que surge da reflexão sobre o quadro *La Baigneuse de Valpinçon* é: qual o motivo de tamanho impacto causado por ele? A visão do quadro estabelece, na verdade, o impacto do reconhecimento de dois elementos: de um lado, o elemento da figura humana, que desperta respostas complexas no observador; e de outro, ou justaposto a este, os elementos explorados em pesquisas anteriores - pele e tecido, como que capturados em um momento de hiato, lançando fios invisíveis sobre mim. No entanto, como o quadro figurativo de Ingres poderia abarcar com tanta intensidade a potencialidade das superfícies transparentes e dos tecidos evocados nas minhas pinturas? Ocorreria, de um lado, um fenômeno de acoplamento corporal, por identificação, da parte do observador e o quadro; e de outro, a superposição ou a concomitância deste com os elementos trabalhados por mim, numa intensificação do acontecimento.

Wollheim, em sua palestra *Pintura, metáfora e o corpo* [5], afirma que "a pintura sempre metaforiza um objeto". E "alguma coisa" aqui significa alguma "coisa"; isto é, a pintura sempre metaforiza um objeto. Aliás, penso que os exemplos mais fundamentais da metáfora pictórica são aqueles em que uma coisa corpórea é metaforizada: a pintura se torna uma metáfora do corpo ou, pelo menos, de alguma parte do corpo ou de algo assimilado ao corpo. Em alguns casos, a pintura metaforiza o corpo e também uma outra coisa que não é o corpo; em outros, a pintura não metaforiza de modo algum o corpo. Mas, a meu ver, somente quando a pintura

[5] Wollheim (2002, p. 305).

metaforiza o corpo, entendendo-se corpo no sentido ampliado que acabei de sugerir, é que usa integralmente os recursos da metáfora pictórica[6].

Vê-se a importância dada à metaforização do corpo por Wollheim e como o autor tenta explicar esse fenômeno complexo, que é desencadeado pela percepção, e envolve não só a instância visual, mas em grande parte a afetiva[7]. Este último é um elemento fundamental, pois, segundo o autor, essa chamada resposta afetiva "baseia-se em emoções, sentimentos e fantasias comumente relacionados com o objeto metaforizado: nos casos mais profundos, se os entendo corretamente, com o corpo"[8]. Logo, a metáfora pictórica a que Wollheim se refere nos auxilia a compreender o impacto do quadro de Ingres, pois anuncia a pintura como uma porta para algo outro, em sua constituição. Essa "alguma coisa" é desencadeada a partir de uma concepção do objeto, que é, sobretudo, afetiva e por meio da capacidade da metáfora de "colocar sob uma nova luz o objeto metaforizado"[9]. Esse processo seria capaz de transformar e aprofundar a nossa atitude em relação ao corpo. Uma outra característica da metáfora pictórica seria apresentar-se como uma resposta à obra como um todo, não se tratando de uma resposta fragmentada, dividida: "quando o processo da metáfora está em ação, o que é comparado com o objeto metaforizado é a pintura toda. A pintura como um todo é o primeiro termo da relação metafórica" [10].

Pois bem, se já existe uma relação preestabelecida com o nosso corpo ou com a parte do corpo, no caso, a pele, e já existe uma reflexão e criação a partir desta, então, a evidenciação dos elementos questionados nos meus trabalhos anteriores, numa pintura figurativa, se dá como uma metáfora do que foi metaforizado, aos meus olhos que a veem. A maneira como esta apreensão se deu, de forma integral, de forma que a princípio fosse indiscernível a localização exata na tela do que havia promovido a ligação entre quadro e observador, é porque de certa forma meu corpo estava envolvido e parte da ligação reside nas intrínsecas relações do que foi visto e meu corpo.

Considerando que muitas das minhas pinturas trataram de vestimentas e as obras em tridimensão tratam de tecidos, é preciso identificar o elo capaz de realizar a

---

[6] *Ibidem* (note que Wollheim diferencia claramente metáfora pictórica e metáfora linguística. Ver p. 307).
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*, p. 306.
[9] *Ibidem*, p. 307.
[10] *Ibidem*.

ligação entre o quadro de Ingres e ambos os trabalhos, na pele. Quando a pintura metaforiza o corpo, segundo Wollheim, a experiência que funda essa relação é uma propriedade que ele denomina de global, chamada *corporeidade.* Interessante notar que, segundo o autor, essa experiência não está atrelada de modo imediato à representação de um corpo, ou seja, não é inerente a toda representação figurativa, mas está além dela. A *corporeidade* estaria em determinadas representações "capazes de provocar pensamentos, emoções e fantasias acerca do corpo"[11].

A corporeidade é, em parte, uma questão de como essas respostas serão em seguida transferidas para a própria pintura. E a corporeidade é, em parte, uma questão de como, por outros meios ou independentemente de seu principal conteúdo representacional, a pintura consegue atrair para si os sentimentos associados ao corpo: o que chamo de indução direta da corporeidade[12].



Fig. 3 - Tiziano Vecellio (Ticiano), *O Concerto Campestre,* c. 1509, 105 x 137 cm, Musée du Louvre, Paris.

[11] *Ibidem*, p. 310.
[12] *Ibidem*.

A experiência da *corporeidade*, ou seja, da metaforização do corpo, seria, portanto, um sentimento profundo do corpo, tendo como um dos exemplos citados o *Concerto campestre,* de Ticiano (Pieve di Cadore, 1488 - Veneza, 1576) (Fig. 3). Esta pintura apresentaria uma sensação poderosa do corpo, de vitalidade humana[13], em que Wollheim identifica elementos para suscitar tal sensação, como, entre outros, o olhar intenso da personagem como extravasamento da mente, a música, o corpo na eminência de ação, mas também o relaxamento do corpo e um efeito provocado pela cor, "onde vemos o corpo como algo que se prolonga ou se estende para fora"[14]. Uma particularidade de tais fatores que envolvem esse chamado "efeito expandido da figura" é que eles se apresentariam como uma grande miscelânea dentro daquilo que se deseja configurar, representar, expressar[15].

No caso de Ticiano (Fig. 3), é importante ressaltar que o efeito provocado especificamente pela pele das figuras é criado pelo *glacis* (tratado neste capítulo quando da sua utilização na *Baigneuse de Valpinçon*), uma superposição de filmes translúcidos de tinta que definem a tonalidade da cor[16]. O *glacis* era reservado à carnação, aos tecidos, madeira e metais; e o resto das superfícies era pintado com a tinta em massa, com pigmentos opacos[17]. Logo, "é o reflexo da luz na camada inferior muito clara que cria essa luminosidade tão particular com os efeitos de transparência, de profundidade e de reflexo"[18].

A característica de aspecto ampliador para este estudo da análise da *corporeidade* é que para Wollheim uma pintura pode metaforizar o corpo sem, no entanto, representá-lo. O autor levanta essa possibilidade, questionando a si mesmo e responde positivamente. Um dos exemplos utilizados por ele para comprovar a afirmativa é a obra do pintor britânico paisagista Thomas Jones (Wales, 1742, 1803) (Fig. 4), pouco expressivo no século XVI, que se torna apreciado pela estranheza e sensibilidade de uma série de pinturas a partir de sua janela. Essas pinturas são

---

[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem*.
[15] Wollheim, p. 312. Sobre essas teorias estéticas, o autor não detém uma discussão particular, não cabendo aqui uma abertura para a explanação destas. Aqui são citadas apenas para demonstrar o caráter complexo da identificação da c*orporeidade.*
[16] Essas camadas podiam chegar até uma dezena. No caso desse quadro, a espessura da tinta se mostrou fina de modo geral, com exceção da figura nua à esquerda, que se apresentou mais espessa, como demonstra a técnica de infravermelho (Jaubert, 2005).
[17] Jaubert (2005).
[18] *Ibidem*.

muito pequenas e possuem a particularidade de não se constituírem em esboços. Elas têm um aspecto finalizado e são feitas a partir de um ângulo de visão extremamente amplo, pouco comum para as pinturas da época. Segundo Wollheim, elas apresentam um sentimento primitivo de corpo que remete às fantasias primitivas a respeito do corpo, quando crianças:

O grande feito de Jones nessas diminutas paisagens de construções é que ele faz com que edifícios atemporais, pouco expressivos, de grande dignidade e materiais simples recordem a percepção do corpo da criança: o corpo deitado, próximo, palpável, percebido pelos olhos do desejo ou da destruição[19].



Fig. 4 - Thomas Jones, *Construções em Nápoles,* 1782, 35 x 34 cm, óleo sobre papel.

Com suas paredes muito próximas e estendidas, a construção faz com que o observador estabeleça uma relação com a presença e a intimidade da visão de um corpo. O que deve ser ressaltado aqui é que a corporificação só é possível, na ausência de quase nenhum volume, por meio da superfície do edifício, sua pele. A sensação de pele se apresenta na medida em que a pintura estabelece uma correspondência entre a superfície da tela e a superfície da parede colocadas no mesmo plano da tela. Poderíamos dizer que a superfície da pele do observador, à frente, se identifica e

[19] *Ibidem*, p. 145.

passa a se projetar na superfície. Aqui nos reportamos à planaridade da pintura evidenciada a partir da arte moderna, especialmente abstrações em que o tema do quadro passa a ser os elementos constituintes da pintura. Manchas, borrões, furos, protuberâncias serão explorados como elementos expressivos de uma pintura baseada na superfície, como em um muro.

O artifício de Jones de "proliferação da textura"[20] a que Wollheim se refere diz respeito à texturização de uma pele, uma forma de tornar mais imediatas a visceralidade a corporeidade dessas construções. A sensibilização da superfície de Jones nos remete à pele amaciada, aglomerada, alisada, esfregada, raspada, marcada, gotejada de Tàpies (Barcelona, 1923-2012) (Fig. 5), ou seja, uma superfície vivida. Os muros de Tàpies tem sua superfície carregada de sentido por meio de sua texturização.



Fig. 5 – Antoni Tàpies, *Doble 120*, 1967, técnica mista sobre tela, 195 x 260 cm, MOMA, Nova York.

Na Fig. 6 observamos uma tela de minha autoria, que representa características similares. Embora os elementos candelabro e pétalas se encontrem no primeiro plano, a texturização da tela evidencia a superfície, embora aludindo a um espaço.

[20] *Ibidem*, p. 345.



Fig. 6 – Christiana Quady, *sem título,* técnica mista sobre tela, 2000, terra, massa, pigmento de ouro, 114 x 162 cm.

Na edificação de Jones (Fig. 4), ao estabelecer a relação do corpo com a superfície, podemos identificar a correspondência dos orifícios da parede com os orifícios do corpo, que estão nos limites da pele. "As janelas e portas marcam a junção do interior e o exterior, como fazem os olhos, a boca, o ânus"[21]. Mesmo que os captemos subliminarmente, é importante a demarcação dessas aberturas para uma

[21] *Ibidem*, p. 340. Citação de Wollheim relativa à obra de Bernardo Bellotto, também constituída de edificações.

efetiva metáfora de um corpo que realiza troca com o exterior. Portanto, o edifício do primeiro plano de Jones apresenta-se como uma superfície, dotada de vida, uma *corporeidade* em pele.

Uma vez estabelecido que a *corporeidade* designada por Wollheim prescinde de uma figura, podemos conceber sua manifestação em elementos abstratos que envolvem o corpo ou as sensações que este empreende. Se considerarmos a *corporeidade* como vínculo existente entre minhas pesquisas ou meu corpo e o quadro, é necessário definir que tipo de *corporeidade* seria essa, visto que se trata de uma relação pessoal, afetiva com o corpo.

Quando se admite o elemento subjetivo, abstrato, do afeto, das emoções, há que se admitir a experiência de se traduzir um corpo ou de representá-lo no mundo, uma experiência ligada às sensações. A transformação de um corpo ou da sensação corporal em uma superfície – que hoje se apresenta como pele – se deu em uma proposta de prática criativa. A proposta era a escolha de um objeto que nos representasse. O objeto trazido por mim foi uma camisola transparente, impregnada de talco acompanhada de uma caixa de acrílico repleta de lascas de cera amarelada, caracóis confeccionados por uma faca serrilhada e restos de gesso branco, que denominei de larvas.

O meu corpo representado por uma camisola transparente parecia-me o objeto adequado para representar a sensação do meu próprio corpo. O fato de estar vazia não designava uma falta, pois sua materialidade e superfície, com suas paredes fluidas, poros abertos para ambos os lados me satisfazia para a representação de um corpo assim como eu o sentia. Não se tratava da reconstituição da aparência de um corpo, mas da materialização do existir em um corpo, da consciência dessa superfície como reconhecimento de minha própria pele no mundo, de como ela produz e recebe sensações.

A partir desse momento a superfície dos tecidos, sua transparência, sua dupla instância e suas possibilidades expressivas se tornaram prementes em minha obra bidimensional e tridimensional. Logo, o cerne originário das discussões relacionadas a uma pele encontra-se em minha pesquisa e minha produção artística associadas a uma superfície mais abstrata, mais próximas de uma lâmina sensitiva do que a figuração de uma pele real. Então, que tipo de *corporeidade* seria essa? Uma *corporeidade de superfície, limítrofe*? Neste caso, estaríamos limitando a própria

natureza da pele, que define duas instâncias e a largo pretende ampliar-se para ambas as direções ao longo do estudo. Uma *corporeidade epidérmica*(?)*,* termo que associaria fortemente a metáfora, de caráter "improvisador", segundo Wollheim, a uma experiência científica, conclusiva.

Seria mais apropriado denominar o processo de metáfora corporal levantada pelo quadro de Ingres, na minha experiência um caso de pele como *limite da corporeidade?* Não o limite conceitual da *corporeidade* de Wollheim, como uma *corporeidade* limitada, mas justamente a identificação do local da *corporeidade,* no seu limiar. No entanto, o termo poderia se tornar restritivo, confinando a pele a um lugar preciso, quando sua imprecisão, trazida pelas pesquisas de transparência e pela pele de outros artistas, deseja ampliar seu significado e seu lugar.

A metáfora da pele pretende dizer o que pode ocorrer nessa borda do corpo, o que pode ser questionado a partir desta. E, mais além, a pele como limite do que é corpóreo, ou seja, até quando ela define o corpóreo, quando passa a definir o incorpóreo, ou seja, um local de discussão da *corporeidade.* O local onde se pode ter a sensação poderosa de vitalidade citada por Wollheim, mas onde ela pode evanescer ou amainar ou se abrir para outras sensações, saindo de seus limites de pele. Talvez fosse o caso de designar um termo plural, os *limites da corporeidade,* o que englobaria a capacidade elástica da pele de transitar entre o dentro e o fora, discutindo seus próprios limites na pintura? Talvez fosse melhor abdicar da palavra *corporeidade*, que utilizo em virtude da sensação de vitalidade humana expressa por Wollheim, e denominá-la como uma vertente da metáfora do corpo. Trata-se, neste caso, de uma *metáfora da pele*.

A metáfora pictórica profunda, segundo Wollheim, "modifica, aprofunda e intensifica nossa atitude em relação ao corpo"[22]. Visto que todo o quadro me apareceu como uma pele em transparência, este pareceu intensificar e ampliar minha concepção de pele. Evidenciando o aspecto suscitado de *metáfora da pele* do quadro, este, portanto, é o elemento de vínculo entre o quadro e minhas pesquisas. Note-se que essa evidência não se situa apenas no campo onde a figura está inscrita, mas dispersa em todo o quadro. Os elementos que induzem esse aspecto serão analisados

[22] *Ibidem*, p. 306.

no capítulo seguinte, juntamente com os elementos que me vincularam à plasticidade do tempo presente, visto que estes se coincidem e se entrelaçam.

Cabe aqui apresentar parte de minha pesquisa relativa à superfície que culminou neste estudo sobre a pele na pintura e que possui os elementos de ramificação para o desdobramento desta. Vários elementos trabalhados por mim passam a repercutir na escolha e análise da pele em outros artistas, não pelo caráter específico, mas por sua importância e incontornabilidade quando se trata da representação da pele e seu diálogo com o interior e o exterior do corpo.

A superfície como uma *lâmina sensitiva*, se a chamarmos assim, presente em minhas pesquisas anteriores, surge sob forma de transparência e vai ganhando gradativa *corporeidade.* O trabalho a partir da transparência aprofundou-se no comportamento dos materiais que pudessem fazer perpassar a luz, assim como denotar maleabilidade e leveza, efeitos incorpóreos que transcendessem o peso e a densidade da matéria. Aqui se estabelece uma relação entre material, transparência, densidade, peso. A leveza e transitoriedade dos materiais funcionam como *metáforas da pele* e são responsáveis por questionar a densidade do corpo, respondendo por sua natureza. O processo de se trabalhar com materiais transparentes e as possibilidades de se ver através pode ser chamado de afinamento da pele[23].



Fig. 7 – Christiana Quady, *sem título,* 1996,
tecido, metal, resíduos de flores, 20 x 25 cm.

[23] Utilizo o termo afinamento da pele na minha tese de mestrado, capítulo 3, referente aos objetos moles de Claes Odenburg – objetos duros, moles e fantasmas. No caso nos meus objetos moles, recorri ao termo para diferenciá-los por sua transparência (Corpogramas: a vestimenta e a dobra como vetores de sentido, 2007).

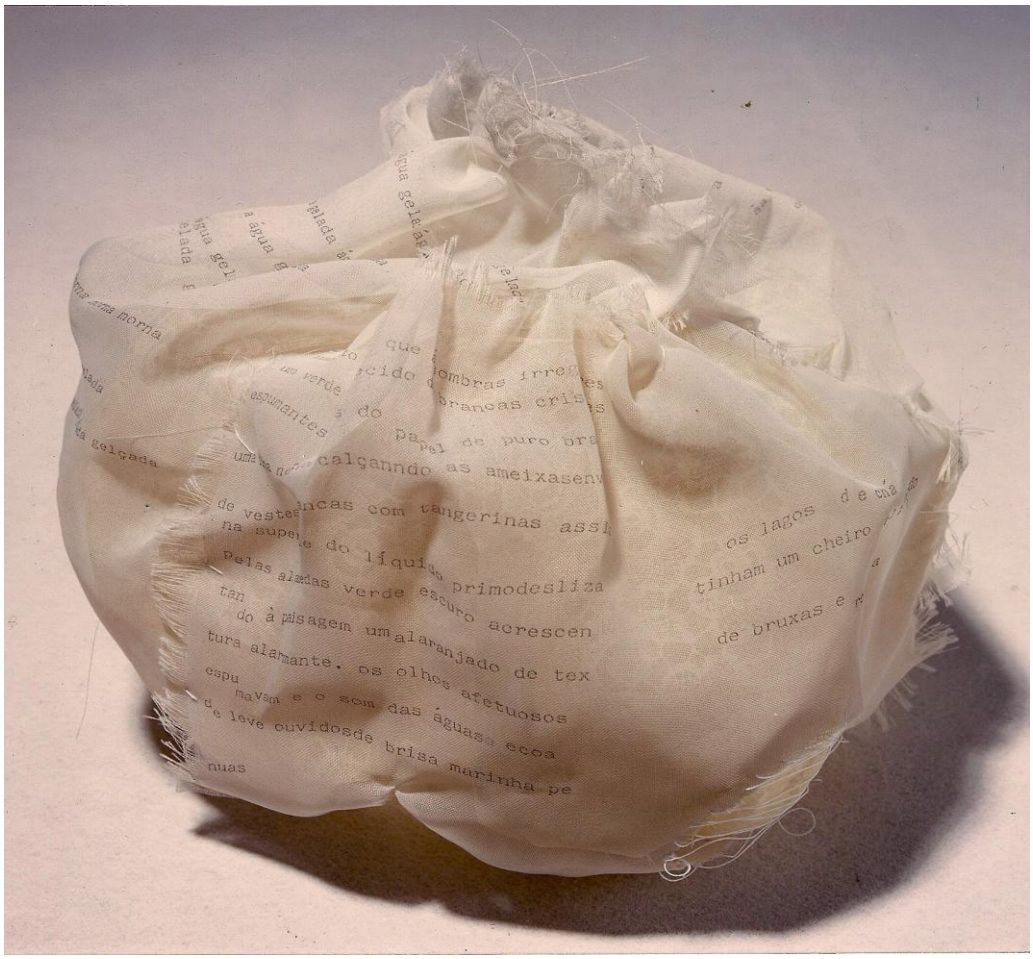

água geléia
água gelada
água gelada
água gelada



Fig. 9 – Christiana Quady, *sem título,* 1995, tecido, papel linhas, sementes, 34 x 46 cm.

Nos trabalhos citados (Fig. 7, 8 e 9), observa-se o desejo de construir uma pele, ao mesmo tempo em que se "metaforiza", termo utilizado por Wollheim, um aspecto da pele. Sua transparência pode denotar sensibilidade, fragilidade, imaterialidade, mas sempre se reportando a uma superfície ou conteúdo interior. O lado externo é sempre dotado de elementos de material muito sutil, palavras, flores, sementes que têm como referência o mundo natural, ao passo que em direção ao interior a referência é de uma instância mais imaterial, como a renda na Fig. 7, a cor dourada na Fig. 8 ou o material de seda da Fig. 9. Nesta última, percebe-se que, como uma sutura longitudinal, a seda está desalinhavada e se abre fazendo antever o interno. Tudo é branco, imaculado, de certa forma asséptico, não havendo vestígios das cores naturais do interior ou do exterior do corpo. Embora os objetos, pelas suas qualidades materiais, mantenham certa distância do corpo, a *metáfora da pele* é clara. Nas Fig. 6 e 7, onde o tecido ou pele se fecha, temos indícios da formação de um organismo. Na Fig. 7, onde a superfície do tecido se encontra plana, a *metáfora da pele* se encontra mais abstrata.

Na Fig. 10, podem-se ver os filamentos de tecido mais denso, entre os quais o tecido mais fino faz dobras horizontalmente. Os pinos foram fixados verticalmente de modo a propiciar uma leitura rítmica. A descontinuidade dos pinos se contrapondo com a homogeneidade do tecido cria uma textura/pele a ser lida. A textura é um

elemento muito importante, acionando o sentido do tato para a apreensão da metáfora física da pele. Quando nos referimos a uma *metáfora da pele*, não se trata de uma metáfora literal, mas, como dissemos, de um aspecto de sentir por meio da pele.



Fig. 10 – Christiana Quady, *sem título,* 1993, tecidos e pinos, Prêmio Integrarte, Sala Ana Horta, Centro Cultural da UFMG, 160 x 210.



Fig. 11 – Christiana Quady, *Alma penada,* 1993, algodão, filó, penas, 150 x 160 x 175 cm.

Em *Alma penada* (Fig. 11), utilizei um tecido vazado como superfície preso a uma colcha de casal e introduzi penas de galinha em suas tramas. Era importante que o tecido transparente fosse incrustado com um elemento de outra natureza, criando uma textura sensibilizada, assim como na Fig. 10. A cor geral do objeto é branca, no entanto, as penas, antes completamente ensanguentadas, passaram por uma transformação para que tornassem brancas e leves. O processo constituído de sua lavagem e secagem ao sol, um trabalho laborioso e imbuído de significado, não está patente no estudo, mas o acompanha de maneira intrínseca. Posso vê-las nitidamente sujas de vermelho, mesmo transformadas, e penso que este seja um caráter implícito de *corporeidade, de* substrato de *corporeidade.*



Fig. 12 – Christiana Quady, *sem título,* 1997, papel, letras e ar, 32 x 24 cm.

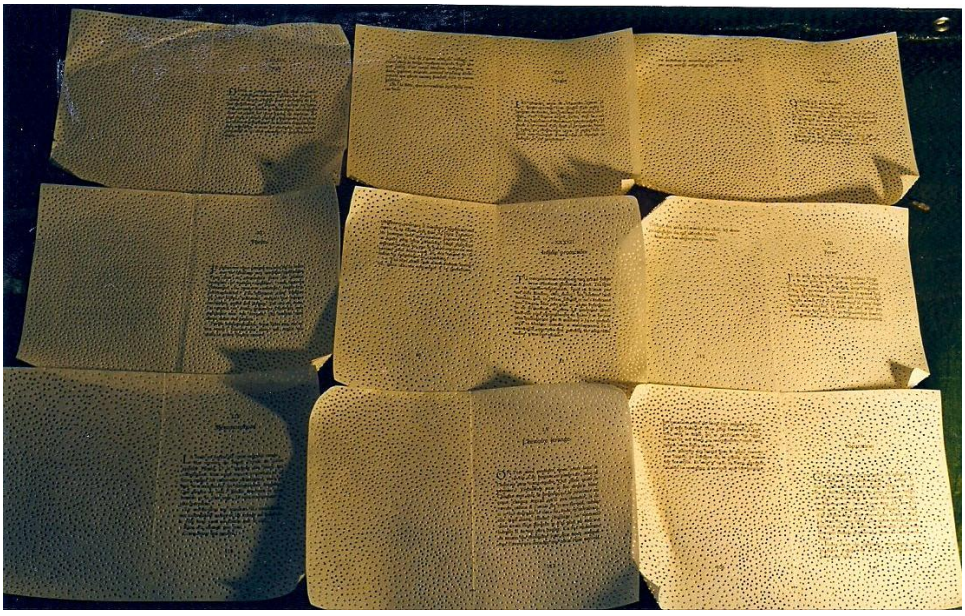


Fig. 13 – Christiana Quady, *sem título,* 1997, papel, letras, ar, 66 x 90 cm.

Nas Fig. 11 e 12, temos um trabalho realizado a partir de folhas de livro. O caráter de superfície foi explorado pela perfuração da folha de forma a criar a qualidade de transparência. O afinamento da pele aqui foi realizado pela abertura de poros que possibilitou a passagem de ar e de luz. Ao perfurar o papel, assiste-se à sua

desmaterialização. O atravessamento pelo ar e luz transforma completamente sua natureza do papel, assim como torna o texto ilegível.



Fig. 14 – Christiana Quady, *sem título,* 1994, tecidos e palavras datilografadas, 15 x 30 cm.

Na Fig. 14, a *metáfora da pele* se faz por oposição. O tecido funciona como matéria residual da pele e apresenta suas qualidades opostas. O tecido é grosso, felpudo, ensujado, um trapo, vestimenta que se opõe à pele fina, uniforme, lisa. No entanto, costurada a este estão partes de um tecido muito fino onde estão inscritas palavras. Portanto, aqui se cria uma oposição entre matéria e algo sugerido como menos matérico (alma, se assim quisermos chamá-lo). O segmento do corpo, a mão, é representado por meio de sua pele. A crueza e densidade do tecido aludem mais à carne, estranhamente, que à pele. Os fios que se desgarram da luva dão uma conotação orgânica, de matéria viva. O tecido, neste caso, carrega um sentido carnal, remetendo-nos ao interior do corpo em vez de sua superfície.



Fig. 15 - Christiana Quady, *sem título,* 1999, seda, feno, costura, 175 x 140 cm.

Nesse trabalho (Fig. 15), o tecido de uma vestimenta é revestido de feno, um elemento natural que se funde e se organiza como um corpo. A troca de cobertura é realizada como uma troca de pele. A relação entre o humano e o natural é estabelecida por meio da superfície, que pode tanto aludir à natureza do corpo – metaforizado pela veste – como ao lugar de contato entre as duas instâncias. De toda forma, fica evidenciada a estreiteza entre a nossa condição e o mundo natural que nos cerca, por mais que estes se pareçam distanciados pela nossa evolução. A pele também evoca um lugar de ritual, de possível transformação.

Assim como na Fig. 15, a Fig. 16 evoca uma troca de superfícies como um jogo do devir. O sapato foi levado ao forno e cozido. A troca de pele, da aparência, envolve o objeto na transformação em outra coisa, vestir-se de alguma coisa, apresentar-se poeticamente de outra maneira. A cobertura e a capacidade de camuflar são as características evocadas da pele aqui.



Fig. 16 - Christiana Quady, *sem título,* 1998, açúcar, cravos, sapato, 12 x 28 cm.

Na Fig. 17 vemos um objeto sem uma utilidade prevista, tampouco se sabe se feito para humanos ou animais. Ele poderia pender do pescoço, servir de guarda-coisas ou como ornamento. No entanto, o elemento fundamental tratado aqui é a matéria, na distinção dos dois tipos de tecido, linho áspero e organza de seda. Além da dicotomia material e imaterial, o caráter estruturante do linho e o maleável da seda que se abre na forma do objeto podem aludir à dicotomia feminino-masculino. De todo modo, o objeto constitui a construção de um corpo cuja forma é questionada na sua utilidade e sua inutilidade.



Fig. 17 - Christiana Quady, *sem título*, 1998, linho, seda, costura, cartão, 40 x 20 cm.



Fig. 18 – Christiana Quady. *Saia branca gelo branco*, instalação, 1994, tecidos, penas, madeira, palitos, água, algas, couro, Galeria Itaú, Belo Horizonte. 15 x 8 m.

Na instalação *Saia branca gelo branco* (Fig. 18), a texturização das superfícies surgem em vários planos. No chão, a camada de 50 cm de casca de arroz onde se afundam os pés constitui a primeira superfície. Nas paredes, num tecido fino foram introduzidas centenas de palitos, criando uma textura de trama contínua que era interrompida por círculos do mesmo material. Ao centro o tecido com penas ressurge em uma forma cilíndrica. As superfícies remetem à pele, pelo tato e trama sensibilizante, como se dispusessem de poros de receptores e de movimentos de reação. Já a saia vazada surge como metáfora de uma pele ampliada cuja superfície possa ocupar o espaço de forma a traduzir um sentimento corporal que frequentemente não corresponde aos limites corporais, em expansão.



Fig. 19 - Christiana Quady, *sem título,* 1994, tecido, pele, costura, 18 x 21 x 18 cm, *Vestígios das sombras: uma arqueologia do futuro,* Instituto Cultural Itaú, São Paulo.

A Fig. 19 mostra um objeto realizado com pele de raposa. Seu interior é coberto de seda furta-cor - como a fita aparente - que se vê apenas com algum esforço curioso. A metáfora animal dá lugar a uma relação mais antiga com o corpo, a relação primitiva a que Wollheim reporta. A pele se transforma em pelo, pode-se sentir o calor restaurado por ela, pode-se sentir a forma como ela se transforma em receptáculo, mas acima de tudo há a definição entre o interno e o externo. A pele realiza seu ensejo de cobrir, de nos olhar, esperar, olhar. O orifício surge quase como um olhar agudo de nossa animalidade para nós mesmos. Um olhar bruto e ao mesmo tempo cheio de sedução da sutileza dos materiais envolvidos. Aqui o pelo e a seda estabelecem novamente a relação entre material e imaterial.

As possibilidades plásticas dos tecidos e das vestimentas foram objeto de muitas de minhas pesquisas teóricas e práticas, discutidas na pesquisa *Corpogramas:*

a vestimenta e a dobra como vetores de sentido[24],na qual já se aponta a estreita relação entre tecido e pele. Nessa pesquisa, o tecido se manifesta em duas instâncias: em objetos tridimensionais e representados na bidimensão, por meio da pintura. Em ambos os casos, o tecido se prescinde do corpo. No entanto, quando o tecido aborda a questão da vestimenta, é quando ele começa a evocar as características corpóreas, circunscrito pela forma de um corpo. Na pintura, a discussão se concentra na substituição da pela vestimenta. Percebe-se uma subversão de ordem das matérias; a lâmina sensitiva passa a ser a vestimenta, que busca no tecido a instância material da pele na sua tradução mais transparente, transitória e fugidia. As vestimentas se apresentam autônomas, dispostas em meios diversos: flutuam no ar, por vezes se apresentam imersas na água, sempre remetendo ao caráter cambiante, fluido do tecido e muitas vezes incorporando elementos externos, que passam a fazer parte destas (Fig. 20, 21 e 21).



Fig. 20 – Christiana Quady, *Chemise dans l'eau,* 2005, técnica mista, 100 x 100 cm.

[24] Christiana Quady (2007).



Fig. 21 – Christiana Quady, *Marriage,* 1999, técnica mista, 46 x 70 cm.



Fig. 22 – Christiana Quady, *Relva,* 2002, técnica mista sobre tela, 100 x 100 cm.

Essas vestimentas-peles trazem o registro do fluido, mas, num registro duplo, também fazem surgir a metáfora da carne. A substituição da presença de um corpo por uma vestimenta instaura uma tensão que cria uma solicitação do olhar pelo corpo ausente. Eu diria mais pela pele do que pelo corpo, pois este foi substituído por uma pele alternativa e a associação se faz por similitude, assim como por negação. A vestimenta se assemelha à pele no que tange à sua espessura, sua envoltura dos corpos, proteção, no entanto, sua autonomia constante reforça a negação do corpo matérico, carnal, perecível.

As vestimentas surgem no contexto dessas pinturas, quase idealizadas, sacralizadas como um corpo intocável, embora misturadas a meios que as transformam. A vestimenta é a pele que resta, que pode durar. Alguns elementos pictóricos que definem atributos de um corpo vivo são transferidos para a vestimenta: movimento, organicidade, sangue, quando se transformam em condutor de manifestação de vida (Fig. 362 a 368). Esses atributos fazem surgir vestígios da presença humana, ou da matéria humana, que se manifestam nas ou em torno das vestimentas.

Uma outra série de objetos e instalações que aludem diretamente à pele compõe a exposição *Corpogramas*, realizada no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A exposição culminou na pesquisa de mestrado e reúne objetos e pinturas que apresentam *Corpogramas,* como denominei, "são corpos que indiciam uma aparição ou estão na eminência de desaparição, são tentativas de corpos, alterados ou projetados, indicando a impermanência do corpo, assim como o faz o tecido"[25].

O conjunto *Plasmas* (Fig. 23 e 24) surgiu a partir de um desenho de uma saia construída por anéis flutuantes. Os anéis aludiam a estruturas orgânicas, realizando uma inversão estranha. A vestimenta era formada do interior do corpo. Minha intenção era realizar o desenho na tridimensão de forma ampliada. Foram confeccionados 54 anéis em metal, espuma e tecido e eles tomaram vida em peles muito finas – *voual*, *mousseline*, organza – para se organizarem em uma saia-organismo.

[25] *Ibidem*, p. 7.

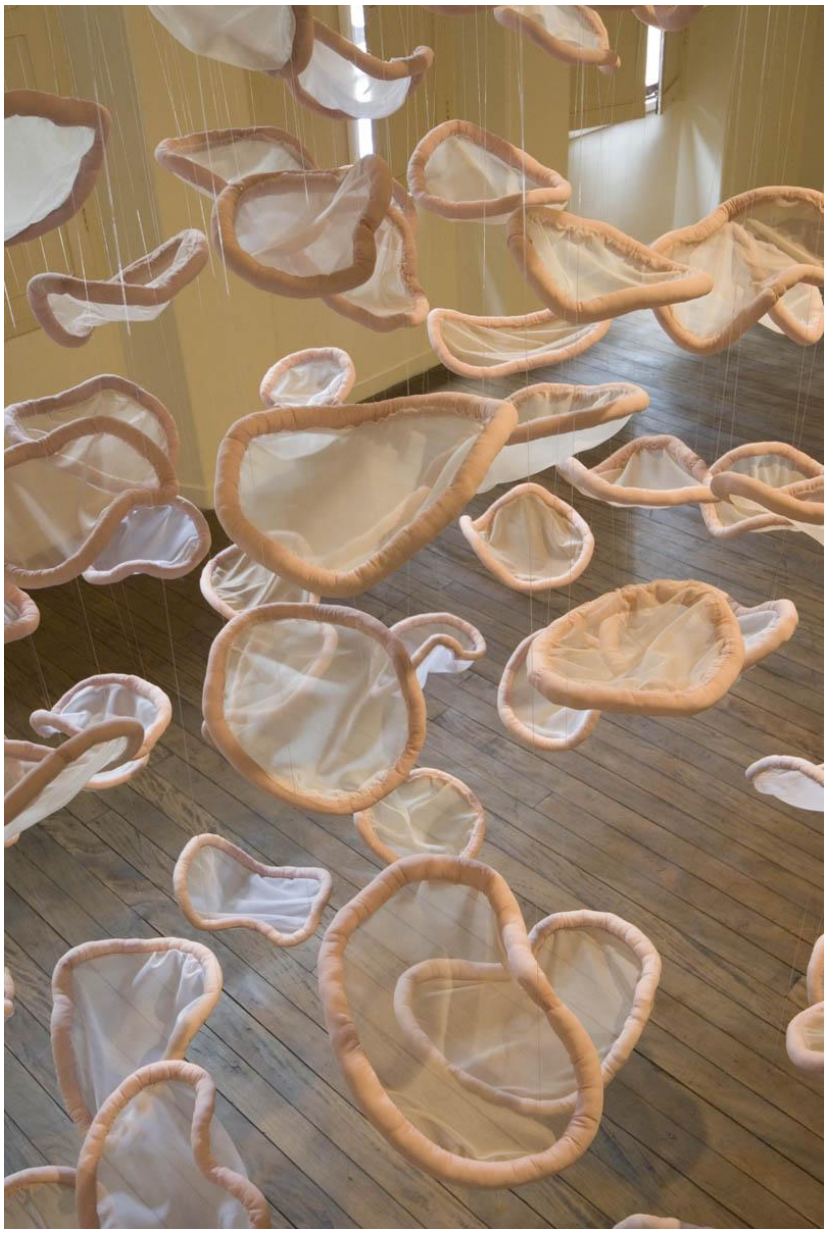


Fig. 23 – Christiana Quady, detalhe, *Plasmas,* 2007, *mousseline*, *voual*, tule de *lycra*, espuma, pvc, arame, 200 x 204 cm.

pvc: polivinila de povicloreto.



Fig. 24 – Christiana Quady, *Plasmas,* 2007, *mousseline*, *voual*, tule de *lycra*, espuma, pvc, arame, 200 x 204 cm.

Neste trabalho, os elementos remetem a uma dispersão de pele, porções de pele, ideias-pele. Elementos internos, celulares, talvez, estariam revestidos de uma pele, expostos, visíveis. A referência ao interno do corpo pode ser indicada como um elemento da poética do interno, discutida no capítulo 5. A pele apresenta-se mais uma

vez transparente, afinada, agora de modo a se fazer visualizar e tocar sua interioridade. A ausência da superfície da saia permitiria que se visse mais, que se visse além? A pele da saia teria sido substituída pela pele dos órgãos, plasmas.

A pele de *Porte-Pensées* (Fig. 25) é fina o bastante para se antever o ar que está em seu interior. A leveza do corpo construído se justifica na função de invólucro de matéria extremamente etérea: os pensamentos de tipo *cirrus*, *stratus* e *cumulus*, escritos em grafite na parede da mala. A pele adéqua-se à materialidade dos elementos contidos em seu interior. A ideia da bagagem, do que se leva, reduzida a uma mala extremamente leve que contém apenas pensamentos foi a origem desse trabalho.



Fig. 25 – Christiana Quady, *Porte-Pensées,* 2007, feltro, *voual*, linha, fibra sintética, aço, grafite, *Corpogramas,* 60 x 55 x 30 cm.

A pele de *Constelações* (Fig. 26, 27 e 28) deveria ser fina o bastante para representar sua dupla função de visibilidade do exterior e do interior. Os olhos desenhados são de familiares e amigos e podem ser vistos, como que apagados, quando desenhados do outro lado. Os olhos são substituídos gradativamente por olhares, existências diluídas na transparência. O tecido, ao mesmo tempo suporte e maleável, quase aquoso, tem grande importância para a sustentação, como uma pele,

dos desenhos. Trata-se de uma saia cuja cintura é feita de um tecido que alude à pele. Ou seja, a pele aqui toma uma dimensão de espaço, ao mesmo tempo em que é discutida como *metáfora da pele,* abarcando a complexidade de suas relações com o exterior e com o interior.



Fig. 26 – Christiana Quady, detalhe, *Constelações,* 2007, *voual*, organza, tule de *lycra*, fibra sintética, aço e grafite, *Corpogramas,* 83 x 40 cm.



Fig. 27 – Christiana Quady, *Constelações,* 2007, *voual*, organza, tule de *lycra*, fibra sintética, aço e grafite, *Corpogramas,* 83 x 40 cm.

Na tangibilidade da pele estaria a opacidade e materialidade do corpo. Questionar a espessura e o comportamento do material de superfície – a pele – corresponderia a afinar a troca entre o que está na superfície e seu interior. Portando afinar a pele do objeto na arte, no contexto apresentado, teria o significado de afinar no sentido de apurar, aguçar a pele para vê-la melhor, para ver mais. Porém, ver mais exatamente o quê? O que está além dela, aquilo do qual ela pode falar ou traduzir por meio de sua construção na arte.



Fig. 28 - Christiana Quady, detalhe, *Constelações, Corpogramas, voual*, organza, tule de *lycra*, fibra sintética, aço e grafite, 83 x 40 cm.

Em *Caresse* (Fig. 29), em *Corpogramas*, o braço se estende por um tecido de cetim onde se inscreve a palavra *flesh* (carne), em grafite delével. A porção de veludo vermelho ao final do braço está reservada à inscrição *soul* (alma), costurada com

linha, ou seja, presa de forma mais consistente. Alma e carne convivem em um mesmo membro, no entanto, estão invertidas. A carne não é material, tampouco a alma incorpórea.



Fig. 29 - Christiana Quady, *Caresse,* 2007, cetim, veludo, costura, bordado e grafite, 136 x 24 cm.



Fig. 30 - Christiana Quady, detalhe, *Caresse,* 2007, cetim, veludo, costura, bordado e grafite, 136 x 24 cm.



Fig. 31 - Christiana Quady, *Natação noturna (night swimming)*, 2007, *mousseline*, fibra sintética, penas, linha, grafite, 96 x 55 cm.



Fig. 32 - Christiana Quady, *Brotamentos,* 2007, algodão, tule de *lycra*, fibra sintética, linha, aço, 60 x 50 cm.

Natação Noturna e Brotamentos (Fig. 31 e 32) pertencem à série de objetos nos quais foi utilizado um tecido de textura, gramatura e cor que aludissem à pele. A cor procurada aqui pode ser associada à busca da cor da pele na pintura, o *incarnat,* no capítulo 1. Uma cor que possua a qualidade de sangue e de vida. Em *Natação Noturna* (Fig. 31), uma parte é mostrada apartada do corpo, o olho. A pele da pálpebra é a mais fina de todo o corpo. Minha intenção foi mostrar de forma ampliada um olho fechado, no momento do sono. Essa obra nos remete ao tema do desmembramento, tratado em Louise Bourgeois, no capítulo 2, fundamental para a compreensão da representação da pele na pintura.

Em *Brotamentos* (Fig. 32), observa-se um organismo indefinido coberto de pele, de forma que seu tronco parece revelar uma ossatura e articulações internas. Os brotos que vicejam (vegetam com força) da parte superior aludem à fisicalidade da forma botânica, assim como a humana. Essa obra está relacionada ao tema discutido no capítulo 2, a pele como agente de transformação e reprodução, que aborda obras de Louise Bourgeois.

As discussões realizadas por meio da pintura, objetos e instalações sobre a pele, por mim, caracterizaram-se por uma poética própria capaz de traduzir a sua transparência, sua maleabilidade, sua natureza de dupla face, sua imaterialidade, porém, prescindem do elemento carnal da pele e indicam uma negação do corpo matérico e sua opacidade. As obras parecem se perguntar qual seria o aspecto de um corpo na sua ausência. Evidentemente, trata-se da manifestação de uma forma outra de existência, que se torna possível por meio da arte. Em cada pintura, em cada objeto, o que é reafirmado é o caráter imaterial, a ideia de rastro, de uma aparição, de algo destituído de carne. Apartado da representação da figura humana, os tecidos operam como sua metáfora, articulando conceitos abstratos de forma conceitual.

A translação dos questionamentos anteriormente efetuados pelos tecidos e vestimentas para a esfera da figuração humana se deu a partir da reflexão em torno da pintura *A Baigneuse de Valpinçon,* de Jean Dominique Ingres, um parêntese finamente circunscrito em meu olhar. O quadro à minha frente não me parecia uma pintura, mas uma presença de estranho acordamento, aquele do qual Didi-Hiberman

diz: *O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha*[26]. Tão mais verossímil se torna esta frase quando consideramos o objeto de estudo do quadro: uma figura humana que, mesmo de costas, tem um olhar, uma existência pulsante.

A manifestação epidérmica da lâmina sensitiva se faz perceber no quadro de Ingres de forma ampliada, uma superfície que não é de todo opaca faz antever uma profundidade, ou seja, "o que está além" dela. O quadro apresenta a pele com a latência do subcutâneo, de certa forma semelhante aos tecidos que eu havia trabalhado. O quadro apresenta uma reflexão da pele na pintura que corresponde aos meus questionamentos: o caráter plano da dimensão das costas da *Baigneuse*, o aspecto de unidade da representação e, embora eximiamente executado – não se trata de uma narrativa –, me fez descobrir sua contemporaneidade na narrativa de uma pele.

1.2 O quadro de Ingres como objeto de tempos complexos

O discernimento de elementos tratados em minhas pesquisas anteriores em *La Baigneuse de Valpinçon,* tela realizada no século XIX, nos faz refletir sobre sua energia plástica assim como a complexidade de tempos que habitam o quadro de Ingres, capaz de persistir e fazer transmutar seus significados com o tempo. O possível diálogo do quadro e meus questionamentos teóricos e práticos só são possíveis pelos aspectos que persistem, aquilo que está vivo, e restam além de todo e qualquer elemento de época, como se funcionassem como vias de acesso ao quadro.

Portanto, o tempo ao qual a *Baigneuse de Valpinçon* pertence nos conduz à reflexão que remete à frase de Didi-Huberman, em *Devant Le Temps*: "Sempre, diante de uma imagem, estamos diante do tempo".[27] Embora eu tenha criado uma relação própria com o quadro, seria impossível dissociar a imagem de sua época, daquela à qual remete e do seu impacto na nossa apreensão da imagem. Considerando que o quadro foi realizado em um momento da arte em que os olhares dos pintores se voltavam para o passado, no Neoclássico, inscreve-se aqui um duplo olhar para o passado.

---

[26] Didi-Huberman (2005a, p. 29).
[27] Didi-Huberman (2005c, p. 9, tradução da autora).

> Em pleno início da era das máquinas, com os seus engenhos a vapor e as primeiras fábricas, o fato de os pintores se servirem livremente da herança da História da Arte parece algo desconcertante e obsoleto. No entanto, é exatamente nesse anacronismo que reside o potencial desses quadros: o objetivo dos artistas já não era a apreensão do seu próprio mundo perceptivo, quer de forma imitativa, quer idealizadora, mas sim confrontar a realidade da vida com a realidade da arte. [28]

A realidade pintada por Ingres não era tampouco exatamente a de seu tempo. Os tempos se superpõem a partir daquele em que o quadro foi pintado até o da Antiguidade e até o de hoje, em direção a um futuro que não cessará de contemplar e completar esse quadro. O quadro serve então de elo para a eloquência do tempo que não cessa, ele é o objeto relativamente preservado, mudando nos olhos dos transeuntes e dos tempos diversos, assim como Didi-Huberman nos diz: "Diante de uma imagem, enfim, nós temos que humildemente reconhecer o seguinte: que ela sobreviverá, que somos diante dela o elemento frágil, o elemento de passagem [...][29].

Admitindo a *Baigneuse de Valpinçon* como um objeto de pluralidades temporais, "um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos"[30], estaremos relacionando essa montagem temporal àquela a que se refere Didi-Huberman, capaz de criar anacronismos e por meio destes se interrogar sobre uma plasticidade fundamental. Mas não o anacronismo errôneo, débil, mas "a maneira temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens"[31]. O anacronismo fecundo, "por aceder aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais que passado da memória"[32]. Conceber as camadas dos tempos passados e presentes nesse quadro nos faria compreender melhor os poros entre elas e como se comunicam. Enxergar as transparências de outras imagens sobre esta nos faria perfazer um mapa vivo dos encontros entre elas e os pontos onde poderíamos tê-las vislumbrado, reconhecido ou lembrado.

Embora o meu olhar e minha abordagem pertençam ao tempo presente, é preciso considerar o contexto em que Ingres pinta essa pele, o seu tempo, não

---

[28] Kraube, 1995, p. 53.
[29] *Ibidem*
[30] *Ibidem*, p. 16 (tradução da autora).
[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem,* p. 20 (tradução da autora).

correndo riscos de cometer anacronismos. Ou, assim como Didi-Huberman, projetar nossos valores, nossos conceitos, nossos gostos sobre as realidades do passado, empreendendo "uma busca da concordância de tempo, uma busca de uma consonância '*euchronique*'"[33]. No entanto, não é difícil perceber alguma artificialidade e hermetismo naquilo que pensamos ser pertinência, uma vez que nos limitaríamos à análise do início do século XIX assim como se traça uma bolha para que o quadro more dentro dele. O quadro se apresentou a mim como objeto vivo, pleno de possibilidades, com todos os seus tentáculos a se movimentar diante de mim; não poderia confiná-lo ao século XIX de maneira cristalizada. Haverei de deixá-lo se misturar a outras imagens presentes em mim, a outras ideias, assim como se precipita um objeto na água para vislumbrar seus reflexos, sua deformação e na sua dessemelhança para conhecê-lo melhor.

O quadro, quando faz sua aparição, não são nos detalhes, nas características narrativas em que me detenho, mas em uma instância mais abstrata, trazida pela pintura. Didi-Huberman descreve a aparição como um paradoxo visual, um sintoma. Segundo o autor, o sintoma é uma palavra difícil de identificar. "Um sintoma aparece, ocorre e em seu título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei – soberana assim que subterrânea – que resiste à observação trivial"[34]. Essa observação além do trivial traria um duplo paradoxo, visual e temporal. Portanto, a imagem-sintoma seria capaz de interromper o curso da representação. Quanto ao paradoxo temporal, o autor analisa: "um sintoma não ocorre jamais no momento oportuno, aparece sempre a contratempo, como uma doença muito antiga que retorna para importunar nosso presente"[35]. E o *sintoma-tempo* interromperia o curso da história cronológica e seria pensado como um inconsciente da história.

O impacto do quadro havia, analogamente, realizado uma quebra na fruição da obra, uma interrupção abrupta. O elemento que me deteve foi o *sintoma-pele*, a superfície representada do quadro com sua vida do passado aberta o bastante para receber a minha, com tempos alargados, plasticidade alargada para abarcar meu olhar. O tempo que me distancia do quadro no momento da aparição se mostra absolutamente insubstancial ou irrelevante, na compreensão talvez de que "em cada

[33] *Ibidem*, p. 13 (tradução da autora).
[34] Didi-Huberman (2005c, p. 40, tradução da autora).
[35] *Ibidem*, p. 40 (tradução da autora).

objeto histórico todos os tempos se reencontram, entram em colisão ou bem se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou bem se enredam uns nos outros"[36]. Segundo Didi-Huberman, o sintoma seria a estranha conjunção de duas durações heterogêneas, a abertura repentina e a aparição de uma latência ou de uma sobrevivência[37]. Essas durações fariam parte da imagem, engendradas. Esse momento de estranha conjunção de aparição e abertura só dará espaço para a reflexão sobre a distância temporal de longa duração em um momento posterior ao impacto.

A ideia da sobrevivência de imagens havia sido trabalhada por mim em 2005, de maneira análoga em minha pesquisa sobre o comportamento do tecido na arte contemporânea como elemento de sobrevivência de Ninfa, uma entidade que atravessaria o tempo com aspectos diferentes[38], baseado nos estudos de Didi-Huberman e de Aby Warburg. Warburg seria responsável pela pesquisa sobre as transmissões visuais de imagens ao longo do tempo[39], por meio de suas tensões energéticas, ou *Pathosformel,* valores de gestualidade expressiva do corpo que denotam emoções e paixões, peculiares a cada época. A identificação de um elemento comum entre o olhar presente e o quadro em questão, entretanto, não se encontra em um *phatos* identificado a um gesto ou uma expressão. Ele pertence a um elemento mais perene e concreto: a pele. Esse órgão, de forma objetiva, não sofreu transformações formais ao longo do tempo, mas oferece na pintura suas pulsações de formas diversas.

Quando concebo o quadro de Ingres como um objeto de pluralidades temporais, "um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos"[40], penso do meu ponto de vista temporal, no entanto, é importante considerar a complexidade intrínseca ao tempo de Ingres, o século XIX, um século transicional, que consistiu em um período peculiarmente tumultuado da história da França, tendo testemunhado três

---

[36] *Ibidem*, p. 43 (tradução da autora).
[37] *Ibidem*.
[38] Ver Quady, Christiana, *Corpogramas: a vestimenta e a dobra como vetores de sentido*, 2007, cap. 2 p. 42-68.
[39] Aby Warburg foi responsável pelo *Atlas de Imagens Mnemosine* (1924-1929), 63 painéis contendo imagens de diversas fontes que se organizavam pelo seu peculiar critério de boa vizinhança. O Atlas fazia parte de sua teoria de *Nacheleben der Antike*, a sobrevivência do antigo na arte ocidental.
[40] Didi-Huberman (2005c, p. 16, tradução da autora).

revoluções e a ascensão e queda de regimes monárquico, republicano e imperial. Essas mudanças refletiram nos poderes políticos no âmbito artístico, assim como fizeram oscilar diferentes caminhos na representação na arte. Aquele foi um século de imenso avanço industrial e social, transformando Paris, antes uma cidade medieval, em uma metrópole de grandes *boulevars* com uma nova dinâmica de consumo. Segundo Shelton, nesse século, "retrospectiva e progresso, historicismo e inovação, classicismo e modernismo, todos parecem ter sido mutuamente compulsões reforçadoras, dois lados da mesma moeda de desenvolvimento"[41]. O contexto histórico em que Ingres viveu não é capaz de explicar a complexidade do quadro e dos sentimentos induzidos por ele.

Ingres (Jean-Auguste-Dominique Ingres, Montauban, 1780-Paris, 1867) é conhecido talvez como o mais árduo defensor do Neoclassicismo, um período da arte europeia inspirado pelas descobertas arqueológicas e que surge como uma oposição à estética do Barroco e do Rococó, uma arte que deseja atingir uma beleza que preza a harmonia, a simplicidade, a proporção e dignidade. Existe uma dualidade entre o contexto artístico e a obra de Ingres. Wollheim afirma que o Neoclassicismo é um dos períodos estilísticos que lhe parecem menos interessantes da pintura europeia, ao mesmo tempo em que define Ingres como um dos mais extraordinários e instigantes artistas da história da pintura[42]. Ingres é capaz de romper a membrana do tempo, foi uma grande influência para Picasso e para vários outros artistas, sendo um dos artistas mais reproduzidos até hoje[43].

Ingres foi sujeito desde os 11 anos de idade à formação preconizada pela *Academie des beaux-arts*, fundada em 1648, a instituição que dominava a produção artística de modo quase ditatorial naquela época. Esta era pautada em um treinamento árduo a partir da arte histórica da Antiguidade clássica, especialmente a Renascença Italiana, e na idealização da natureza, *le beau idéal.* Os quadros eram definidos pela hierarquia de gêneros. O grau mais elevado eram as pinturas de narrativas complexas, de fundo histórico, mitológico ou bíblico. Depois viriam os outros temas como paisagem, *portraits*, naturezas-morta e as pinturas de gênero

---

[41] Shelton (2008, p. 10, tradução da autora).
[42] Wollheim, p. 249.
[43] É importante considerar a imensa quantidade de reproduções e reutilizações realizadas a partir de suas obras, especialmente as mais repercutidas, *La Baigneuse de Valpinçon* e *L'Odalisque* na era moderna e até hoje na cultura popular e na publicidade.

(cenas da vida moderna), considerados menos exigentes intelectualmente para o artista e inerentemente inferiores para a pintura. A pintura, como se vê, possuía um propósito nobre, político, social e religioso.

O quadro em questão, *La Baigneuse de Valpinçon* (Fig. 2), corresponde à primeira obra enviada a Paris quando de sua estada em Roma por motivo de um prêmio, quando membro do estúdio de Jacques-Louis David. O contexto artístico do estúdio em Paris era pautado pelo mestre, cuja obra refletia os ideais políticos da Revolução Francesa, e deveria revelar ideias como justiça, igualdade, fraternidade. As representações eram realizadas por meio de episódios da Antiguidade, cujas imagens visavam conquistar o máximo de adeptos à causa revolucionária. Ingres, desde o início de seu aprendizado, demonstrou tendência ao exagero, muitas vezes repreendida, vista como bizarra, chamada por vezes de gótica ou maneirista. As distorções anatômicas e espaciais e desproporções a que submete suas figuras são o que há de mais instigante em sua obra.

Shelton sugere que essa peculiaridade faz parte mais de um extraordinário poder do pintor de lidar com o regime pós-acadêmico sob o qual foi obrigado a operar do que sua genialidade pictórica inata[44], como uma estratégia para sobreviver em uma nova realidade onde a inovação e a originalidade eram valorizadas. Eu me oponho a essa sugestão. Shelton, mais adiante, analisa um dos quadros de Ingres e comenta: "Onde a compulsão de contorcer e distorcer completamente toma conta é novamente no pescoço dolorosamente torcido e na garganta brilhante e inflada da figura"[45]. O comentário sugere e constata a partir da imagem uma perda de controle, um lugar preciso onde o pintor deixava escapar o algo fugidio da arte[46].

Acredito que esses exageros pertencem a um universo pessoal que perpassa o seu fazer artístico e permeia mesmo questões existenciais. Além disso, a crítica não se mostrava complacente com Ingres, não obstante seu reconhecimento. Seus quadros receberam duras críticas às quais ele não cedia (além das distorções, quanto à planaridade e a restrição de cores) e frequentemente respondia com um outro quadro provocador. Acredito que o pintor traçou uma trajetória peculiarmente pessoal e genuína e sua própria frase – "o desejo é o real teste da arte" – acompanha

---

[44] Shelton, p. 12 (tradução da autora)
[45] *Ibidem*, p. 74 (tradução da autora).
[46] Refiro-me aqui ao inconsciente, operante, a meu ver, mesmo em um cenário tão rígido quanto o Neoclassicismo e na postura conservadora e obsessiva de Ingres.

seus quadros, fazendo transbordar esse chamado "desejo" em toda a sua obra, por vezes mais destacado em notas dissonantes em algum lugar, mas disseminado em todos os lugares da tela, na sua forma de pintar. Wollheim afirma que no âmbito do Neoclassicismo "Ingres imprimiu à sua obra toda a melancolia e urgência do que acreditamos serem seus próprios desejos inatingíveis"[47]. Creio que o *sintoma-pele*, portanto, avistado em seu quadro só foi possível pela consciência e transmissão dessa energia pulsante do pintor para a tela.

Existem elementos no interior do quadro que incorporam e discutem sobre questões que permeiam a arte atual, sintomas da história da pintura que sobrevivem ao longo das obras e se aproximam do conceito de pele de uma maneira abstrata e mais ampla, que transcendem os domínios formais do início do século XIX, quando uma questão temporal se impõe. Se esse quadro, realizado em 1808, foi capaz de condensar a ideia de pele para um olhar de um observador do século XXI, não como objeto distanciado e apartado, mas como uma obra de vigor e frescor surpreendentes, torna-se premente uma reflexão sobre quais latências, quais elementos podem surgir a partir dessa abertura para o tempo atual.

Inicialmente, o elemento de atração do quadro se encontra na presença humana, talvez na redescoberta da figura humana como elemento significante, representada no centro (à direita) do quadro. A figura não participa de um fato histórico ou de uma ação complexa, está isolada, como um bloco, fruto da tradição estatuária da Antiguidade. Paradoxalmente, podemos sentir que a figura unitária faz eco à linguagem contemporânea, pela redução de elementos envolvidos e pela atenção nela concentrada, quando identificamos uma conjunção de tempos superpostos.

O isolamento da figura, definido pelo desenho, faz parte do projeto de idealização da figura, um dispositivo oriundo da escultura antiga. Ingres preconiza: "Não procedemos materialmente como os escultores, mas devemos fazer uma pintura escultural"[48]. O escultor, desenhista e arquiteto Antonio Canova (Possagno, 1757-Veneza, 2012), grande responsável pela consolidação da arte neoclássica, pode ser citado como uma influência para Ingres, tendo disseminado o conceito do belo ideal na Itália. Segundo Canova, a forma não seria a representação física, isto é, a projeção

[47] Wollheim, p. 249.
[48] Ingres *in* Lichtenstein (2006, p. 86).

ou o duplo da coisa, mas a própria coisa sublimada, transposta do plano da experiência sensorial para a do pensamento.

O conhecimento da estatuária grega causou grande impressão em Canova, fazendo-o compará-la às verdadeiras carnes. O polimento acentuado que o escultor realizava no mármore tinha o objetivo de criar um aspecto delicado e suave da pele, denominado *morbidezza,* um ensejo de trazer tactibilidade à pedra. Há uma referência da transposição da carne para a escultura em Ingres, em sua forma concisa e sua pele uniforme, como um instrumento para a manutenção da unidade da forma da mulher, unidade esta que estaria potencialmente relacionada a uma unidade de ideia de mulher. Não há fragmentação, divisão, os planos que definem as rotundidades são intermediados por nuanças muito tênues de sombras e tonalidades. As cores e a textura da pele, sem traços aparentes de pincel, visam exacerbar a unidade quase escultural da figura, similar ao mármore, uma característica do período neoclássico.

Cabe aqui notar que a pele de Ingres, embora apresente essa tendência do período, revela um calor e uma presença que a distinguem da pele marmórea da tradição.



Fig. 33 - Antonio Canova, *As Três Graças*, 1814-1817, *National Gallery of Scotland*, mármore, 173 x 97,2 x 75 cm.



Fig. 34 - David Seymour, 1955, fotografia, 16 x 14 cm, *Museum of Contemporary Photography*, Chicago (nela se vê Bernhard Berenson, colecionador de arte a olhar a obra de Antonio Canova, *Paulina Borghese como Vênus*, detalhe, mármore, 1804-1808, 1200 cm, mármore, 1200 cm, Galeria Borghese, Roma)

Um outro elemento responsável pela evidenciação da figura é a sua contextualização em um ambiente sugerido, ou seja, cujos elementos aparecem em partes, não inteiramente descritos. Sua plasticidade está fracionada, apenas a da figura parece íntegra. Há ambiguidades em alguns elementos. A cama parece encolhida e por não pousar no chão, deixa a figura em evidência e a faz flutuar. A cortina verde à esquerda parece estar em um espaço intermediário entre o espaço do observador e o espaço do banho, como um *trompe d'oeil*, um dispositivo da pintura muito usado no Renascimento, fustigando os limites entre imagem e representação. A cortina, trazida para o primeiro plano, nos faz participantes do quadro, como se estivéssemos chegando. É um espaço entreaberto, como uma porta de uma casa de onde vislumbramos a intimidade do seu interior. O cenário é uma ação rotineira, um banho, o que nos traz a identificação com o cotidiano, o banal, tão explorado na arte contemporânea. Nesse átimo de espera, a figura parece estar em um intervalo de

tempo, uma fração de minuto capturada como eternidade, como uma fotografia o faria[49].

A banhista está imersa em pensamentos. E quando nos detemos na imagem para refletirmos sobre ela, temos a primeira reverberação, a da reflexão. Esta se acentua pelo fato de, como observadores, estarmos na mesma posição que a figura, nossas costas se alinham paralelamente com as dela, num estranho espelhamento, criando uma segunda reverberação, de posição. A parte do corpo da figura em evidência, as costas - é uma superfície de nosso próprio corpo que nos é estranha, que está de certa forma distante de nós - às quais nunca temos acesso de forma direta, a não ser com a ajuda de uma superfície especular ou de aparato tecnológico.



Fig. 35 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, detalhe, *La Baigneuse de Valpinçon*, 1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm. Paris, *Musée du Louvre*.

[49] Uma abordagem possível da banalidade da cena seria sob o ponto de vista do "*voyeur*", um olhar associado à observação da intimidade ou nudez de outra pessoa, sem que se tenha consciência de sua presença. O termo significa ver, e teria tomado conotações eróticas a partir de 1900. O *voyeur* estaria relacionado a um olhar indiscreto por uma fissura, um buraco de fechadura, mesmo por um espelho. Aqui, embora o nu de Ingres se manifeste na intimidade da figura (como no *hammam* de *O banho turco,* Fig. 76), observa-se que a tela em questão amplia a imagem em significado de tal forma que a meu ver o "voyeurismo" se torna uma abordagem limitadora.



Fig. 36 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, detalhe, *La Baigneuse de Valpinçon*, 1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm. Paris, *Musée du Louvre*.

A impressão viva e a sensação quase palpável do quadro, a de estar diante de uma pele, advém do fato de que a banhista é uma figura toda pele, não apenas por estar despida, mas por apresentar suas costas em uma grande porção no centro, ligeiramente à direita do quadro, onde o olho se detém. Suas costas parecem sobrenaturais, uma montanha de luz em forma de figura, como na definição de Argan: "as costas demasiado largas prolongam o prazer da luz difusa sobre aquela epiderme de alabastro, quase iluminada por dentro"[50]. O meio da cintura divide o que seriam dois corpos acoplados em um delírio de Ingres, chamado de maneirista por alguns (normalmente o seu corpo terminaria no meio da parte inferior da cintura, no entanto, ele continua).

Se observarmos com atenção, veremos que a parte superior apresenta a acuidade e o equilíbrio de uma construção formal neoclássica, enquanto a inferior foge dos cânones do belo ou das formas clássicas, apresentando um aspecto informe[51]. Esse paradoxo visual contribui de forma relevante para a apresentação da *sintoma-pele*, pois confere à figura um aspecto de não figura – de estranhamento – que torna a visualidade da pele mais intensa quando realiza um desacordo entre

[50] Argan (2008, p. 50).
[51] A questão do informal no membro inferior da banhista é analisada no capítulo 3.

pele/figura e pele/uma outra forma. Se verificarmos com atenção a forma inferior notaremos que ela torna a figura quase inverossímil, uma criatura imaginada com membros bipartidos, um centauro ou uma sereia. Inserida no recorte realizado por Ingres, a figura se afirma como a única matéria viva do quadro, contornada por matéria inerte, porém todo o quadro se torna pele, numa expansão da figura. Logo, tanto a desproporção das costas e a deformação dos membros inferiores também nos são familiares, formados pela liberdade com que a arte moderna transformou e manuseou as formas.



Fig. 37 - Pablo Picasso, *L'acrobate blue*, 1929, óleo sobre tela, 162 x 130.

Em *L'acrobate blue*, Picasso (Málaga, 1881 - Mougins, 1973) realiza, em um período conhecido como surrealista, uma progressiva destruição do referente. Ainda podemos discernir uma cabeça, pernas, braços e volumes, apesar da figura tender ao informe.

1.2.1 A planaridade

A planaridade da pele da figura se funde à pele do quadro, duas superfícies lisas, a terceira reverberação. Segundo Adrian Rifkin, Ingres possuía uma fanática obsessão por nomear as coisas apenas como superfície[52]. Portanto, a arquitetura do quadro tende a evidenciar a planaridade. Podemos imaginar um eixo no qual a banhista pudesse girar, revelando-nos vários outros ângulos possíveis, e veremos que o escolhido é onde as duas superfícies se encontram, aludindo a uma planaridade que nos é familiar pela tradição moderna de pintura. É de uma poética minimalista, contemporânea, a escolha de uma só porção do corpo, tão plana, para se representar. A planaridade acompanha Ingres em toda a sua trajetória. Desde sua obsessão, se podemos dizer, por arte antiga.

Podemos reconhecê-la na Fig. 37, de Picasso, juntamente à monocromia e o informe: todos os elementos que se tornaram independentes do referencial na pintura moderna, a linha, a forma, a cor. A partir da planarização, da efetiva constatação da bidimensão e de que ela estabelece uma relação privilegiada, em vez de deficiente, com o referencial, a pintura adquire a liberdade de criar seu próprio universo, postulado por leis que não respondem mais ao referencial, nem é preciso haver um. Essa é a nossa relação hoje com a planaridade.

Ingres dizia que as formas belas são planos retos com rotundidades. No quadro *Júpiter e Thetis* (Fig. 38), notamos que, se dividirmos Tétis pela cintura, teremos a mesma ou maior estranheza da forma relativa ao membro inferior que da *Baigneuse*. Além disso, os acadêmicos de Paris, boquiabertos com sua platitude, disseram que era doloroso vê-lo persistir no esforço de aproximar-se a época do nascimento da pintura e aconselharam a fazer melhor uso do seu talento[53]. Quando os acadêmicos se referem à platitude da tela de Ingres, eles a comparam a uma volta à infância da pintura[54].

---

[52] Fend (2005, p. 334).
[53] Shelton, p. 56.
[54] *Ibidem*.



Fig. 38 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Júpiter and Thetis*, 1811, óleo sobre tela, 327 x 260 cm, *Musée Granet*, Aix-en-Provence.

Em um desenho linear, e isto se pode observar nos inúmeros desenhos de Ingres: não há massas, o vazio se aloja no interior do contorno. Como exímio desenhista, creio que Ingres realmente se vinculou a essa estética de forma permanente e o fato de a academia preconizá-lo apenas reforçou seu próprio talento.



Fig. 39 – Jean-Dominique Ingres, *Portrait of a YoungBoy,*c.1793-94, grafite e aquarela vermelha e verde,10.8cm, *The Pierpont Morgan Library*, New York.

Nesse pequeno *portrait* realizado aos 13 anos de idade (Fig. 39), quando estava na Academie Royale de Toulouse, notamos a delicadeza com que define o perfil do garoto à contraluz, deixando a face branca, vazia, assim como o faz com a pele de suas pinturas. É interessante perceber que na pintura de Ingres a sua pele, sem surpresa, apresenta-se monocromática e plana, pois encontra a superfície da tela assim como no desenho encontra o papel. Seria o caso de supor que o mesmo mecanismo realizado por ele no desenho era transferido para a tela, evitando um excesso de tinta na construção da pele. Ao contrário, quanto mais branco deixado, mais sensível e delicada a pele se revelaria. Observa-se também nesse *portrait* a variação tênue de cores, entre o grafite, o branco e poucas outras cores, num registro que suscita certa nudez, uma delicadeza, um desprovimento de massas e cores que caracteriza o seu desenho e que era justamente chamado de fraqueza de colorido e de ilusão das massas nas suas pinturas.

Identificamos a mesma relação estabelecida entre o desenho e a planaridade na obra do pintor e desenhista expoente do modernismo brasileiro, Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo, 1896, Belo Horizonte, 1962), que se instalou em Belo Horizonte para lecionar e dirigir a Escola Guignard.



Fig. 40 - Alberto da Veiga Guignard, *Retrato de Marinela*, 1960, óleo sobre tela.

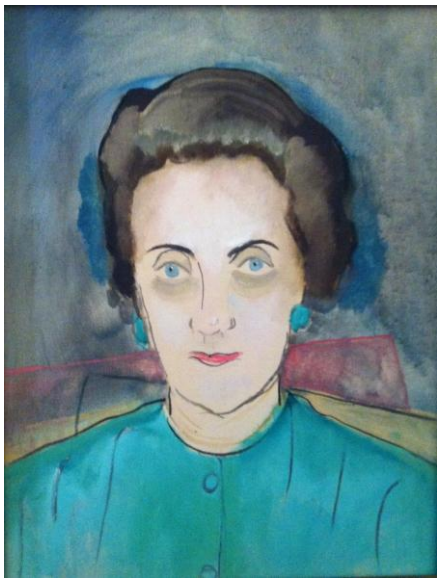


Fig. 41 - Alberto da Veiga Guignard, *Retrato de Anita Uxa*, 1960, óleo sobre tela, 49,9 x 40 cm , Museu Guignard, Ouro Preto.

Nas Fig. 40 e 41 podemos notar a planaridade da pele dos rostos, evidenciando a linha de contorno. Os fundos abstratos são um dado incomum de seus retratos, que apresentam construções cuidadosas. A diluição da tinta na pele nessas duas obras, sobretudo na segunda, dá um caráter difuso e imaterial à pele, de nuvens e de névoas, uma poética particular de Guignard. Essas obras apresentam grande contemporaneidade e se situam próximas de obras cuja planaridade tem referência direta com a planaridade da fotografia. Citamos alguns exemplos, como os retratos da artista americana Elizabeth Peyton (Danbury, 1965) (Fig. 42), célebre por realizar pequenos retratos instantâneos de seus amigos, celebridades e artistas de *rock*. A artista utiliza frequentemente a fotografia como referência e trabalha o óleo diluído, aquarela e desenhos para um resultado que se aproxima de um desenho gráfico e esquemático.



Fig. 42 - Elizabeth Peyton, *Meg with a broken arm*, 2003, óleo sobre mdf, 20,3 x 25,4 cm.



Fig. 43 – Alex Katz, *Ada with Bathing Cap*, 1965,
óleo sobre linho, 152,5 x 183 cm.

Alex Katz (Brooklyn, 1927) é um artista cuja planaridade é conhecidamente o elemento essencial de suas figuras, denotando uma precisão e um frescor, sobretudo devido ao trabalho da luz. O artista realiza, além de retratos, grupos de pessoas. Essa obra (Fig. 43) retrata sua esposa, Ada. Segundo Katz, o assunto introjetado por ele na pintura é a luz externa. Suas figuras mostram a classe média novayorquina e as sutilezas das tensões envolvidas nos relacionamentos. Não há uma descrição da pele, mas a sua interação com a luz e o ambiente, uma superfície plana como uma serigrafia, uma herança da arte pop, sobretudo a pele homogênea e plana dos *silk screens* de Andy Warhol.

Já a planaridade da pele criada pelo conceituado artista belga Luc Tuymans (Mortsel, 1958) apresenta pinceladas sutis que detêm nosso olhar e dialogam de forma peculiar com a abstração. A paleta quase muda e o prazer do pintar imbuído nas pinceladas suscita uma abordagem que oscila entre o plano e as pinceladas. Tanto as cores quanto os enquadramentos e cortes evidenciam as referências utilizadas: fotografias, TV, video*stills*, cinema. A planaridade aqui funciona como um contraponto com uma visão frequentemente histórica e politizada, como o Holocausto ou o retrato de Patrice Lumumba (Fig. 44), 1º ministro do Congo Belga assassinado.



Fig. 44 - Luc Tuymans, *Lumumba*,
2000, óleo sobre tela, 62 x 46 cm.

No entanto, nada é óbvio. Na série *Diagnostic View* (Fig. 45, 46 e 47), no qual o artista utilizou imagens fotográficas de um guia médico de doenças confrontando os títulos com as imagens, não fica claro onde residiria o diagnóstico. Quando fitamos a pele iluminada pela luz clínica não sabemos exatamente o que estamos olhando, seja o que parece uma imagem de jornal, arquivo, uma memória, um membro.



Fig. 45 - Luc Tuymans, *The Diagnostic View V*, 1992, óleo sobre tela, 58,1 x 41,9 cm.



Fig. 46 - Luc Tuymans, *The Diagnostic View IV*, 1992, óleo sobre tela, 57 x 38 cm.



Fig. 47 - Luc Tuymans, *The Diagnostic View VII*, 1992, óleo sobre tela, 65,5 x 45,5 cm.

Nas obras de Rodrigo Bivar (Brasília, DF, 1981) também identificamos uma planaridade cuja fonte é a referência da fotografia (Fig. 48 e 49). O aspecto plano, mesmo considerando as nuanças no interior da figura, pode ser notado na falta de evidência de volume no seu contorno, assim como o completo chapado do fundo. A Fig. 50 também salienta a planaridade, no entanto, o ângulo inusitado pode ser associado aos ângulos utilizados por Saville (capítulo 5).



Fig. 48 - Rodrigo Bivar, *Felizarda*, 2009.



Fig. 49 – Rodrigo Bivar, *Domingo*, 2008, Óleo sobre tela.



Fig. 50 - Rodrigo Bivar, *Moinho*, 2007, óleo sobre tela, 200 x 150. cm.

Quanto à planaridade da *Baigneuse* de Ingres, ela provém da massa das costas, uma superfície uniforme quase sem interrupções, que não nos permite uma identificação a partir de sua individualidade. Algo como contemplar o verso de um objeto na contemporaneidade, um olhar atento e verdadeiramente atual de escolher o lado menos óbvio de um objeto corriqueiro, nosso corpo. Na ausência de uma descrição de fisionomia, da gestualidade das mãos, de todos os detalhes da parte frontal da figura que atrairia grande atenção, nos detemos inteiramente na superfície das costas.

Na esfera da escultura, o conceito do nu que privilegia as costas aparece, segundo Dello Russo, possivelmente com *Aftodite de Cnido,* 340-330 a.C. Foi uma estátua instalada em um pequeno templo circular, de forma que podia ser vista de todos os ângulos. O nu de costas é apresentado na pintura, frequentemente de pé ou deitado, quando a atenção se distribui aos membros inferiores, criando uma dinâmica de volumes muito distinta. No quadro de Ingres, entretanto, o nu de costas é recortado em sua parte inferior, conjugado ao gênero nu assentado. Uma das pinturas precursoras do nu de costas assentado foi *Vênus e Adonis,* de Ticiano (Fig. 49), pintado para o rei da Espanha, Philippe II. A descrição da pele de Vênus, com "mesmo

as marcas (macatura) lá onde ela estava assentada"[55], causou grande repercussão. Ludovico Dolce a descreve:

> Eu juro, Monsenhor, que não existe homem perspicaz que não a tome por uma mulher de carne e osso. [...] Se é verdade que uma estátua de mármore pode, pela sua beleza, perturbar profundamente um homem, deve-se admirar que esta mulher, que é de carne e que é a beleza em pessoa, a tal ponto que cremos vê-la respirar .[...] Pode-se dizer, em verdade, que cada pincelada é uma daquelas que a natureza não tem o hábito de dar ela mesma[56].

Segundo Laneyrie-Dagen, a importância dessa passagem citada se faz notar quando atribui à pintura um valor acima da natureza. Não se trata da imitação de uma estátua (acredita-se que Ticiano tenha se inspirado em um baixo-relevo antigo), tampouco de uma mulher real, mas uma construção a partir da pintura: "a carne florescente substitui a perfeição do contorno"[57].



Fig. 51 - Ticiano, *Venus e Adonis*, 1554, óleo sobre tela, 186 x 207 cm, *Museo del Prado*, Madri.

Essa pintura provocou, a partir da segunda metade do século XVI, a multiplicação dos nus de costas. Kenneth Clark cita como característica predominante da Vênus do século XVIII mostrar-nos as costas e conclui que a beleza dessa região do

[55] Laneyrie-Dagen (2006, p. 147).
[56] *Ibidem*.
[57] *Ibidem*.

corpo foi apreciada na Antiguidade: “encarado simplesmente como forma, como a relação entre uma superfície plana e uma superfície convexa, poder-se-á afirmar que o panorama posterior do corpo feminino é mais satisfatório do que o anterior”[58].

A planaridade das costas em Ingres é colocada em evidência por alguns elementos que devem ser considerados. No tipo de nu assentado de costas, vê-se ao longo de sua representação na arte que a figura, embora esteja em uma posição estática, apresenta-se realizando ações concretas, como a de se pentear, olhar-se ao espelho, tocar um instrumento de música, como em *Toillete de Venus*, de Rubens (Peter Paul Rubens, Siegen, 1577 - Antuérpia, 1640) (Fig. 52).



Fig. 52 - Peter Paul Rubens, *Toillete de Vénus,* 1614-15, óleo sobre tela, 124 x 98 cm, Coleção Privada.

Podemos apreender na Vênus de Rubens como a atenção da figura central é circunscrita pelos elementos externos à figura - dois personagens, o espelho e nele sua imagem, uma grande quantidade de cabelos em movimento - embora a figura tenha suas costas nuas como a banhista de Ingres, no centro da tela. Há vários vetores

[58] Clark (1956, p. 136).

criados pelos olhares dos personagens, sendo que o membro inferior das nádegas se torna mais relevante que as costas na imagem. Há um dinamismo na cena ausente em Ingres. Aqui os gestos são responsáveis por retesar os músculos, que nos informam de ações e intenções envolvidas em um esforço físico. O torso da Vênus irradia uma força física quase masculina. O espelho reflete a face oculta pela pose (como em *Toilete de Vênus*, de Diego Velázquez, 1647-51), fazendo-nos visualizar seu rosto. Já em Ingres não existe essa participação, essa abertura para a face oculta. O observador se torna um *voyer*, como que invisível dentro de um recinto onde não deveria estar.

O nu assentado de Ingres é uma forma peculiar, em que nenhuma ação nem movimento são identificados. Não existe movimento exterior, a não ser o da água na banheira, extremamente sutil. Apenas um olhar, não revelado, sugerido pela sua direção. A figura está placidamente assentada, à espera de algo. Ela recebe as emanações do ambiente. Dello Russo apresenta a reflexão como uma tendência do nu assentado: "não é raro que uma figura assentada se apresente mergulhada em uma espécie de dobra psicológica: a comodidade desta postura favorece a concentração e intimidade consigo mesmo"[59]. E acrescenta que pode apresentar humor melancólico.

Neste caso, pode-se dizer que a posição e a postura da banhista não funcionam apenas como isolante das costas, como são elementos que deslocam a atenção de uma possível ação para a figura, sua forma, estática e serena, ou seja, sua pele. O olhar, portanto, circunda o ambiente vazio e retorna para a banhista, constantemente. A figura, assim, gera um movimento autorreferencial, cunhando seu lugar no centro plástico e simbólico do quadro, em silêncio. A obra *Accession II*, da artista plástica Eva Hesse (Hamburg, 1936, New York, 1970) - pioneira no uso de látex, fibra de vidro e plástico em suas esculturas, constitui uma metáfora sensível de um organismo, um corpo, dotado de uma pele-superfície que se volta para seu interior. É implícita sua complexidade interior, embora não possamos acessá-lo pela pele. Os tubos de borracha são o elemento dinâmico que se entrelaça na superfície de aço e se volta para o interno. Podemos apenas pressentir na superfície sensibilizada da textura da pele o que se passa por dentro, um movimento e uma sensação semelhante à que ocorre com a banhista de Ingres.

[59] Dello Russo (2010, p. 141).

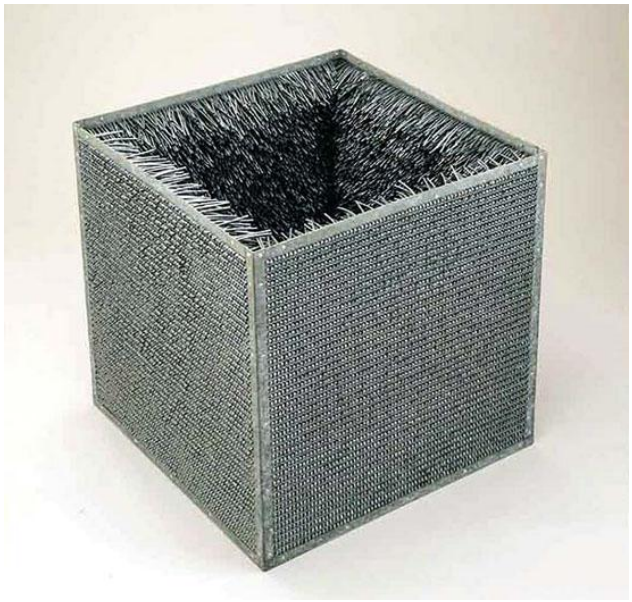


Fig. 53 - Eva Hesse, *Accession II*, 1967, aço galvanizado, tubos de plástico, 78,1 x 78,1 x 78,1 cm

Em segundo lugar, a neutralidade da matéria circundante da figura (embora tenhamos identificado ambiguidades em alguns elementos), que não apresenta excesso de adereços, elementos de decoração ou arquitetônicos marcantes. Há uma unidade dos materiais, o tecido, que aparece em cinco planos envolvendo a figura: o colchão, a cortina, o pano de fundo e os panos que a envolvem. As cores utilizadas para estes oscilam em meios tons e se aproximam entre si, em tonalidades ligeiramente mais frias que a carne. A cor da pele se revela nas mais sutis gradações sem que algum objeto lhe retire a força.

1.2.2 A monocromia abstrata

Deste modo, em terceiro lugar, a quase monocromia sugerida pelas costas é outro elemento captado pelo olhar contemporâneo, que evidencia a superfície plana e a pele. A pele é quase homogênea, auxiliado pela planaridade e inexistência de movimento das costas. Estas servem de anteparo e reflexão da luz do quadro. A planaridade das costas permite ao pintor distribuir a luz de forma homogênea e transmitir a ideia de duração de pele, utilizando-se de elementos cromáticos extremamente sutis. A restrição tonal deve ser analisada juntamente com a monocromia, pois ambas, no caso de Ingres, funcionam como apaziguamento das

pinceladas e das cores para o primado das linhas e das formas. A monocromia evita todo e qualquer movimento de pincel que possa desestabilizar a forma construída pelo desenho. A restrição tonal fazia o mesmo. Shelton comenta sobre as cores da *Baigneuse*:

> O que é em última análise mais impressionante na pintura de Ingres é a sua extraordinária restrição tonal, onde as ilusões são construídas sobre uma estreita gama de brancos, cinzas e sutis nuances de cores de pele. Tal sobriedade colorística deve ter sido um ato de desafio por Ingres, que havia sido criticado pelo que muitos consideraram ascetismo afetado de sua palheta nas suas submissões ao Salão de 1806 [...] Embora os juízes tenham cumprimentado o desenho de Ingres, julgaram ambas as pinturas pobremente coloridas e deficientes de relevo[60].

As bases dessa atitude em relação à cor referem-se a um gosto pessoal, no entanto, certo denegrimento da cor era preconizado pela Academia. Para esta, as cores falariam apenas aos olhos, capturando a natureza transitória das coisas, transformando-se de acordo com as condições de luz. Um elemento talvez de pouca confiabilidade. "Cor, grosso modo, era vista como desprovida de conteúdo espiritual ou intelectual, expressando apenas a sensualidade da superfície – a bruta materialidade – da natureza"[61].

O apelido de *engris* (gris=cinza), dado a Ingres por seus críticos, alude à falta de cor de seus quadros em contraposição a Delacroix, seu ex-aluno e rival romântico[62]. Este era certamente um termo negativo, que, mesmo assim, não o afastou de seus projetos similares. É interessante notar que a recusa a abraçar as novas tendências do Romantismo, o que aos olhos da época provavelmente lhes parecia uma postura retrógrada, hoje nos parece uma tomada de posição por

---

[60] Shelton (2008, p. 52-53, tradução da autora).
[61] *Ibidem*, p. 11 (tradução da autora).
[62] É notória a oposição dos dois pintores em relação à linha e à cor, Ingres pelo primado ao desenho e Delacroix pela cor. Lichenstein, de forma esclarecida, relativiza a posição de Ingres. "A determinação com que Ingres defende o ideal clássico da forma pura, plena, rigorosa, que somente o desenho é capaz de realizar, pode surpreender. Tamanha firmeza nessa doutrina contemporânea do Romantismo, o qual promoveu uma liberação da cor e do espaço como a história jamais presenciara, deu margem a certa confusão. Entretanto, não se pode associar o pensamento de Ingres ao do academicismo, tal como este se impôs durante boa parte do século XIX. Por outro lado, se o pintor da Odalisca milita com esse vigor pela manutenção de uma prática do desenho, é porque ele identifica a forma clássica, baseado num ideal plástico, com a própria arte da pintura. O tom ligeiramente doutrinário do artista só faz sentido se lembrarmos que essas frases são fórmulas destinadas às aulas: "As belas formas são planos retos com rotundidades, as belas formas são as que têm firmeza [...]"; essas afirmações exprimem menos uma recusa das experiências modernas (Delacroix) do que uma adesão sem reservas a uma concepção de beleza herdada pelos gregos" (Lichenstein, p. 84).

identificação – muito mais plausível para nós, artistas contemporâneos, que temos ampla liberdade de escolha. Mas, até que ponto a sociedade artística mudou no que se refere à necessidade de constante afirmação da modernização dos procedimentos e conceitos artísticos? Não seriam estes muitas vezes uma síndrome de uma plasticidade aparente, de urgência superficial, mais do que uma vivência real, pessoal da prática escolhida? Essa pergunta tem a função de nos fazer refletir sobre a permanência desse quadro e suas reverberações.

É de grande importância o discernimento da questão da monocromia abstrata para a compreensão do impacto do quadro *vis-à-vis* à minha pesquisa e ao olhar contemporâneo, habituado a uma superfície homogênea e plana. Podemos nos deter em suas costas longamente – e é o que usualmente ocorre – como em uma pintura abstrata, vagando nosso olhar pelas mais sutis mudanças de tons na grande massa de pele. Em um documentário de Simon Schama[63] sobre o pintor Mark Rothko (Dvinsk, 1903 - New York, 1970), conhecido pelas suas imensas superfícies de cor, nos é dito: "Se você olhar longamente, os blocos de cores começam a flutuar"[64]. Esse fato faz parte do magnetismo emanado pela pintura de Mark Rothko, grandes blocos de cor que ele atribuía às emoções básicas do ser humano, êxtase, tragédia, destruição[65] (Fig. 54). Era preciso que fossem grandes para que ele se sentisse intimamente inserido na pintura e conectado com a experiência que, segundo ele, era também transmitida aos espectadores de seus quadros.

Uma experiência quase espiritual, solene, "de ser puxado para um misterioso lugar no universo"[66]. A leitura de uma superfície quase monocromática, abstrata, onde a fruição das mais ínfimas flutuações de textura, carga, tonalidade e densidade gera uma emoção (que levava muitos espectadores a chorar) é um exercício de um olhar contemporâneo iniciado na pintura moderna e levado aos seus limites pelos pintores abstratos. Rothko era um dos pintores cuja obra Clement Greenberg denominou de *colour fields* (campos de cor), que em distinção dos expressionistas abstratos enfatizavam a bidimensão por meio de campos largos e sólidos de cor.

---

[63] Simon Schama's Power of Art, Mark Rothko.
[64] *Ibidem*.
[65] As referências de Rothko eram, sobretudo, mitológicas e especialmente os escritos de Nietzsche. *Ibidem*.
[66] *Ibidem*.



Fig. 54 - Mark Rothko *White Stripe,* oleo sobre tela, 1958 207 x 232.4 cm.

Contudo, Rothko não se identificava com o termo, pois a questão de seus quadros não era a cor em si, mas o que ele fazia com ela. As cores em Rothko eram dispostas na tela como que comprimidas a gás no limite da explosão, tensão que ele deveria sustentar de forma a durar. Portanto, Rothko dava uma materialidade característica à sua cor, que não era apenas cor, mas uma matéria. As telas de Rothko vibram em pulsação de cor, carregados de carga dramática, de sensualidade e, em contrapartida, reafirma o plano e nos remete a uma confrontação com o inatingível, o vazio. O contato com o plano, segundo o pintor, destrói a ilusão e revela a verdade. Seus quadros não são emoldurados, logo, não são limitados em suas bordas, o que faz com que a pintura expanda seus limites.

Mas há, sobretudo, seus "*soft edges*", a forma como pinta os limites dos blocos de forma arredondada, o que os dota de organicidade e determina um modo muito peculiar de sentir onde a forma acaba, dissolvendo-se, evanescendo. Existe forte

senso de onde o objeto acaba quando falamos da pele da banhista de Ingres, que mantém sua linearidade de contorno, e quando a cor, juntamente com a massa pictórica, se torna envolvida na transformação desses limites, como no caso da pintura proposta por Delacroix, *Oriental Assis* (Fig. 55). Os blocos de Rothko são superfícies moventes, vapores que deixam antever um fundo de outra cor, este sim, invariavelmente terminando em ângulo reto, o quadro. Ele realiza a separação entre o limite do quadro e o limite do que deseja apresentar, o que sempre senti como se fossem sensações de peles em pintura.

Se olharmos fixamente as costas da banhista, ela irá flutuar, como um bloco de cor, vibrando no meio do quadro. E esquecemos que se trata de uma figura. Olhar fixado em um plano de cor nos leva a um estado de meditação, onde a ausência de referenciais figurativos nos faz estabelecer uma relação modificada com a tela. Sem referenciais corpóreos, a espiritualidade da experiência talvez nos conduza a um processo de descorporificação mental no momento em que estabelecemos vínculos com a pintura. Esse é um fator de certa forma paradoxal em relação ao conceito de *corporeidade* aplicado a esse quadro, que, todavia, é o fator de interesse: a ideia de corpo e espírito coabitando uma representação humana.

A monocromia e planaridade inserem o quadro em uma outra instância correlacionada: a mudez. Perscrutamos o quadro no mais absorto silêncio. É um quadro silencioso, não restam dúvidas. O único som presente parece vir da água que corre para a banheira, quase imperceptível visual e sonoramente. Vê-se que o tecido que embrulha um dos pés cai na direção e com a força da água. Os tecidos também fazem um rulhar no quadro. As cores não falam alto, são silenciosas. A voz mais cálida que invade todo o quadro é a pele. Observações acerca da mudez do quadro foram registradas:

> A figura é retoricamente muda [...] A rotação de sua cabeça, a localização de sua mão na cama e o cruzamento de seus quadris são tão incidentais que nada mais se pode deduzir sobre eles. Junto a esta recusa do gesto veio a recusa de associações narrativas comumente trazidas para estas figuras[67].

A mudez do quadro é assinalada por Adams pelos gestos incidentais, pela recusa do gesto (ação) e de narrativas, patentemente incômodos. Não seria essa

[67] Adams (2010, p. 7, tradução da autora).

mudez do quadro, essa recusa em se explicar, o hermetismo que o remete constantemente a um índice abstrato, a pele, uma das mais importantes evidências da identificação do quadro como uma imagem contemporânea, juntamente com a plasticidade fracionada da cena, a banalidade da cena e sua relação com o tempo?

1.2.3 O entorno da figura

Há outros elementos que isolam a pele como assunto. Os cabelos que poderiam ser longos e cobrir grande porção da pele estão presos e cobertos. Os elementos tangentes ao corpo são de extrema importância para a manifestação da pele. De traços orientalistas, o turbante, o lençol, a sapatilha e os tecidos enrolados ao braço não são capazes de isolar o quadro em um período ou um espaço determinado, tampouco perturbam o fluir do elemento pele. Sutis, estes servem como elementos de diálogo com a pele, em uma tradição de conjunção de tecido e pele na pintura, de longa duração.

Todos os tecidos dobram-se e se torcem em torno de um membro. O turbante na cabeça, a veste em seu braço e em seus pés, o lençol onde se assenta, todos tocam a pele aludindo a uma sensação local e à ausência de movimento na figura. Eles servem de contraponto à imobilidade da figura e trazem uma organicidade, talvez impregnada do erotismo velado da figura ou do interior da figura. Os gotejamentos vermelhos pálido no turbante e na sapatilha se apresentam talvez como indícios de um elemento sanguíneo. A organicidade do interior da figura estaria relacionada a um movimento contínuo, produtor de calor, de fluxo sanguíneo, de vida, assim como a organicidade psicológica, de uma dinâmica de pensamentos e emoções não expressos na figura.

O drapeado dos tecidos resulta em um revolvimento que nos induz, mesmo que subliminarmente, a pensar em uma continuação de pele em movimento. É onde se concentra a dramaticidade, mesmo que recatada, do quadro. A experiência de extirpar mentalmente os tecidos do quadro nos fará ver como estes confluem em direção à figura e em torno dela, como ondas, direcionando o olhar para a pele silenciosa. A pele como objeto perene se revela em sua estaticidade, quando tudo é movimento à sua volta, e ela perdura. Aqui há uma inversão de temporalidades. Onde

os objetos deveriam perdurar e a pele perecer ou aparentar sua perecibilidade, ao contrário, ela nos parece de uma estabilidade e continuidade imperturbáveis.

Os elementos do fundo executam uma função de evidenciar ou seguir a figura. Em relação à pele dos ombros, todo o entorno da figura apresenta-se mais escurecido, no entanto, operam silenciosamente. O pé da cama realiza um eixo vertical que segue até o meio do turbante, dividindo a tela distintamente em duas: à esquerda, o lado mais escurecido; e à direita, o lado mais iluminado, na direção em que a figura olha. As linhas verticais prevalecem em todo o quadro, induzindo os nossos olhos, limitados lateralmente pelas dobras das cortinas, a realizar um percurso de leitura ascendente e descendente da imagem. As dobras do pano de fundo - à direita superior - seguem em linhas consonantes com a perna esquerda da figura. As dobras da cortina verde e do pano de fundo enfatizam a orientação vertical da figura, dos braços, tronco e pernas. A verticalidade também acentua a horizontalidade da cama como único eixo de sustentação contrário, assim como enfatiza a tênue curvatura da figura que, ao flexionar seu dorso, distingue uma curva do restante das linhas.

1.2.4 Da imaterialidade ou efeito incorpóreo

Definimos alguns elementos de tempos heterogêneos no quadro de Ingres, sendo um deles a solidez da forma como influência do belo ideal da estatuária antiga. Podemos também identificar, por outro lado, o caráter incorpóreo da figura da banhista que me levou a discernir a transparência dos tecidos fluidos trabalhados em minhas pesquisas anteriores. Esta é uma questão de suma importância, pois é graças a essa transparência que posso acessar a pele superfície, plana, monocromática da banhista e vislumbrar algo através dela, além dela. Como um corpo poderia ser dotado concomitantemente de concisão quase marmórea e de incorporeidade etérea? Penso que este seria mais um indício da complexidade de tempos e da plasticidade de Ingres, que, como comenta Argan, não serve ao Estado nem à Igreja, à revolução nem à reação. O crítico se pergunta: “Qual é, então, o ideal formal de Ingres? O plano ou o volume? A linha reta ou a curva? A forma contínua e regular do corpo ou a forma

interrompida e caprichosa desses panos amarrados? A cor ou a luz? Ingres não aceita nenhum ideal formal *a priori* [...][68].

O caráter aberto da obra de Ingres suscita os paradoxos levantados. A imaterialidade da figura, a meu ver, provém de uma profunda valorização do desenho[69]. Mesmo considerando as cores exuberantes utilizadas em determinadas telas de Ingres, podemos considerar que o chamado "descolorido" de sua obra resulta do exercício delicado e exímio de desenho de Ingres, para quem consistia a excelência da obra e resultaria na delicadeza do tratamento de sua pele.

Além disto, é preciso frisar que a formação do desenho rigorosamente regulado pela Academia, a partir do final do século XVIII não era de caráter introdutório, ele fazia parte de um longo processo, onde a pintura e a escultura não eram tampouco ensinados nas escolas acadêmicas até a segunda metade do século XIX. Os estudantes começavam copiando modelos bidimensionais, normalmente gravuras a partir de velhos mestres selecionados, seguiam copiando modelos tridimensionais para, então, finalmente, realizar desenhos a partir de um modelo nu (direito outorgado aos ateliês pelo rei Louis XIV logo após a fundação da Académie de Beaux Arts, em 1648).

Para Ingres, o desenho era a base de toda boa pintura e os melhores pintores eram efetivamente aqueles melhores desenhistas, haja vista o artista que mais admirava, Raphael, expressão máxima da pintura romana do Renascimento, cujos preceitos eram o *disegno* aprimorado, a perspectiva e a admiração pela Antiguidade. Portanto, o desenho, para Ingres, consistia em um elaborado saber e fazer, mas, acima de tudo, a expressão da forma interior ou, como disse em seus escritos, "três quartos e meio daquilo que constitui a pintura [...]"[70]. Considerando a sua sensibilidade para com o desenho, não é de se estranhar que frequentemente harmonizasse os meios tons, que explorasse a luz local e fizesse o máximo para preservá-lo e valorizá-lo, como que resguardando sua força. O apuro do desenho como veículo de delicadeza de uma pintura teve sua origem no Renascimento. Numa passagem a respeito da *Anunciação*, de Leonardo da Vinci, onde as virtudes do desenho são enunciadas, Anna

---

[68] Argan, p. 52.
[69] No capítulo II o desenho é abordado como estilo linear, de apelo tátil, segundo Wölfflin. No entanto, assim como indicamos o paradoxo da grande tatilidade do pictórico, visto como visual pelo autor, evidenciamos aqui o caráter espiritual do desenho. No caso, tratamos do desenho específico de Ingres, que visa, como explicaremos, relatar não só sobre o exterior, mas sobre o interior da figura retratada.
[70] Lichtenstein, p. 85.

Carola Kraube diz: "O desenho exato e uma suave gradação das cores como forma de representar fisionomias delicadas são características dos retratos dessa época e que exprimem a tentativa de representar o interior, a alma, por meio de uma expressão física, exterior "[71].

A relação de Ingres com o desenho e a sua forma de representar o corpo, contornando-o de forma delineada, estão intrinsecamente ligadas. Ao delinear o corpo, ele estabelece um limite entre o corpo e o que está à sua volta, ou seja, uma linha-limite em que poderíamos considerar a pele. Numa segunda instância, ele trabalharia o interior do corpo ou o que Klaube chama de *desenho interior.* A esse desenho interior compreende-se o preenchimento da figura e a este, segundo Klaube, Ingres dava menos importância: "[...] preenchendo as superfícies com um suave brilho de cor, lembrando esmalte. Este conceito iria mais tarde levar a discussões públicas com os românticos franceses, sobretudo Delacroix (Eugène Delacroix, Charenton-Saint-Maurice, 1798-Paris, 1863), que postulava uma pintura baseada nos sentimentos"[72].

É interessante notar a possível relação estabelecida entre um contorno preciso, uma linha uniforme e o preenchimento pictórico homogêneo com uma representação não desprovida de "sentimentos", que denota calma, suavidade e equilíbrio. A linha nesse momento da pintura está acoplada à forma, não existindo ainda a possibilidade de se separar linhas e massas. Quando as massas se dinamizam com pinceladas vigorosas, como em Delacroix, o que ocorre é a perda da nitidez das linhas de contorno, assim como um deslocamento da atenção do contorno para dentro da figura, como se vê em *Oriental Assis* (Fig. 53).

A pele já não apresenta superfície lisa, fazendo coexistir a ilusão da representação juntamente com a textura da tinta. Há uma dispersão da forma em função de sua matéria, que adquire densidade e volume. As mãos da figura em *Oriental Assis* são quase irreconhecíveis, apenas manchas, assim como os pés, especialmente o esquerdo, em primeiro plano, que se mostra como uma massa informe mesclada à perna. Cria-se o prazer estético pela mancha e sua velocidade, um valor que trará à figura a sensação de movimento e vigor. O fundo do quadro é quase abstrato, mais diluído, com rastros de pincel.

---

[71] Kraube, p. 14.
[72] *Ibidem*, p. 53.



Fig. 55 - Eugene Delacroix, *Oriental Assis*, óleo sobre tela, c. 1840, 43,5 x 44 cm.

É justamente na falta de matéria e de densidade que a pele da banhista ganha imaterialidade. Deduz-se que o tipo de desenho praticado por Ingres influencia diretamente sua pintura, especialmente na leveza da *Baigneuse*. Dificilmente podemos ignorar a querela entre o desenho e a pintura, surgida na época, defendida e representada por Ingres e Delacroix. No entanto, a distinção dos dois estilos, teorizados e desenvolvidos por Wölfflin, pode nos ajudar no reconhecimento e na compreensão de diferentes representações de pele. Wölfflin realça as diferenças do linear e pictórico sob o ponto de vista da tatilidade e conclui que o linear é mais tátil devido à coincidência entre representação e forma[73], ou seja, a linha e a massa trabalhada no seu interior revelariam associação mais direta com o referente. Assim, Wölfflin concebe a tatilidade como um sentido endereçado a tocar a imagem como se

[73] "O estilo linear é um estilo de discriminação visualizada plasticamente. O contorno nítido e firme dos corpos suscita no espectador uma sensação de segurança tão forte, que ele acredita poder tocá-los com os dedos, e todas as sombras modeladoras adaptam-se de tal modo à forma, que o sentido do tato é imediatamente estimulado. Representação e objeto são, por assim dizer, idênticos. Ao contrário, o estilo pictórico libertou-se, de certa maneira, do objeto tal como ele é. Para esse estilo, já não existe o contorno ininterrupto e as superfícies tangíveis são dissolvidas. Manchas se justapõem, sem qualquer relação. Em sentido geométrico, desenho e modelação já não coincidem com a forma plástica, mas reproduzem apenas a aparência óptica do objeto" (Wölfflin, 1996, p. 29).

estivesse tocando o referente, a forma, aquilo que conhecemos. Penso que, no caso do pictórico, o que ocorre é que a tatilidade é transferida para os elementos de construção, que se tornam palpáveis e sensoriais, ou seja, no caso do *Oriental Assis,* o desejo é tocar sua massa pictórica, como massa de modelar ou uma matéria comestível[74]. Na verdade, o que se torna palpável e sensorial é a matéria pictórica em si, e não a forma como um todo. O *Oriental Assis,* dessa forma, como forma, seria mais inverossímil, quando a *Baigneuse,* mesmo um corpo impossível, seria mais fixada em sua forma.

Essa dissociação entre o representado e os elementos constituintes era o que Ingres não queria adotar, mantendo a possibilidade da tatilidade de seu ser imaginado, ideal. De todo modo, trata-se de um novo paradoxo da banhista, o de suscitar um apelo tátil ao mesmo tempo em que emana o imaterial. Quanto à transparência da banhista, responsável juntamente com o caráter linear de Ingres pela imaterialidade suscitada, esta é percebida talvez do mesmo modo que os blocos de Rothko, com sua monocromia oscilante. Assim como os limites do quadro deste não oferecem limite à visão, os limites da banhista também não. Há de se notar que a transparência não envolve apenas as costas, mas o quadro todo, por meio de um procedimento técnico, como Shelton comenta: "Ingres conseguiu desmaterializar a superfície da pintura com uma técnica meticulosa de cuidadosas pinceladas misturadas por camadas de esmaltes e vernizes"[75].

Todo o quadro se torna incorpóreo pela utilização do "*glacis*" ou "veladura", procedimentos similares da pintura a óleo da época cujas diferenças na origem dos termos, francês e italiano, são examinadas por Cesare Brandi em sua "Teoria da Restauração: no verbo "glacer" fixa-se aquele particular fenômeno físico de um líquido que enrijece, permanecendo transparente e lúcido, no verbo "velare", um ocultamento parcial"[76]. Utilizado como procedimento prático de atelier, apenas em 1766, nos *Elements* de De Piles, é que o termo "*glacis*" surge como um princípio estético com a finalidade de garantir o equilíbrio da distribuição cromática para uma harmonia geral do quadro.

---

[74] Ver Dubbufet (Fig. 164).
[75] Shelton, p. 52. (tradução da autora).
[76] Brandi, p. 176 (tradução da autora).

Uma cor "glaçada" não é outra coisa que uma cor transparente através da qual vemos o fundo sobre o qual ela está deitada. "Glaçamos" sobre os marrons para dá-los força e sobre as cores claras e brancas para lhes tornar bem vivas e brilhantes[77].

Cesare Brandi pontua que a veladura constituía, antes de tudo, um remédio secreto, um expediente para se encobrir os defeitos da primeira camada da pintura. Remediação do erro, vivacidade da cor, harmonização, o *glacis* perpetua na pintura de Ingres o princípio da transparência, da transluscência, um elemento isolado como muitos outros pela arte contemporânea que se torna fenômeno e não atende apenas pelo sentido óptico, mas por uma apreensão física. A transparência como superfície pode ser belamente exemplificada com a obra de 1969 de Eva Hesse, *Contingents* (Fig. 56). São oito folhas de tecido mergulhadas em látex e suspensas em fibra de vidro no teto que induzem associações antropomórficas[78], especialmente à pele, de maneira muito sensível. O isolamento de uma superfície com características de pele nos remete às costas da *Baigneuse*, já tratadas aqui.

Hesse, pioneira no uso de materiais plásticos e têxteis, transforma aqui superfícies que poderiam ser potencialmente repulsivas em sedutores planos de luz que se alteram por meio da transparência. Essa contradição inerente do trabalho, vista em toda a sua obra, explica um pouco da dualidade de se trabalhar com a transparência, assim como traz características que nos remete a elementos humanos, fragilidade e perenidade, a partir da superfície de uma pele.

Em *Contingents,* o mais transparente é o mais rígido, o mais sólido é o mais efêmero, o mais transparente é o mais pesado, o mais transparente é o que tem mais relevo, o mais sólido é o mais absorvente, todas as sensações físicas apreendidas por meio do olhar e que, por sua dimensão humana, nos leva a pensar sobre a força e a fragilidade do ser. A prática de Hesse corresponde à mesma do "*glacis*", um líquido que enrijece, permanecendo transparente e lúcido, e à da veladura, ocultamento

---

[77] De Piles *in* Brandi, p. 178-179 (tradução da autora).

[78] "Podemos quase nos afogar nas múltiplas associações que essas oito folhas induzem, quase todas antropomórficas. Elas parecem vestidos, belos tecidos esperando para o acabamento final do *designer*. O todo registra-se como uma linha de vestimentas místicas, com formas estáticas aparentemente capazes de serem sopradas ao vento. Elas são peles esfoladas, os troféus de alguma tortura ou punição ritualística. Elas são carcaças dependuradas de algum animal desconhecido, o aposento de exibição de algum desconhecido abatedouro. Elas são folhas de favo de mel brilhando e no processo de declínio, vagas semelhanças de formas corpóreas flutuando apenas acima do chão. A rude escala humana, o senso da pele na superfície, a fragilidade da materialidade, a transluscência das partes como folhas de outono seguradas contra o sol" (Tom de Freston, Whalecrow).

parcial da superfície. A transparência trata-se de uma "não cor" dotada de variações de brilho que remete ao grau de corporeidade do objeto, haja vista que não necessita ser invisível para ser transparente, mas se comunicar com a invisibilidade.

No caso da pele na pintura, a transparência altera a cor, sustentando-a ou esvaziando-lhe, perfazendo, assim, uma manipulação da matéria pele, um questionamento, uma transformação. E esse fenômeno é um elemento chave para o desdobramento da análise da pele de Ingres como reflexo das questões em torno da materialidade das superfícies em meu trabalho prático. Isso nos faz pensar que o "*glacis*" ou "veladura" na banhista de Ingres, utilizado para alcançar uniformidade na pintura, não consegue anular seu rastro material, seu caráter de apagamento, esmaecimento das diferenças ou seu brilho na superfície na pintura que alude à bidimensão, permanecendo, como os elementos aqui citados, como um dos elementos do *sintoma-pele* que me foi lançado do quadro.

Olhar para o quadro de Ingres – iluminá-lo com a lanterna – não consiste numa operação que corresponde a retroceder a um tempo passado, nem lidar com uma plasticidade sublimada. Podemos aceder às fusões plásticas que correspondem ao reencontro de vários tempos em procedimentos comuns, assim como à articulação de conceitos fundamentais que podem ser repensados acerca da construção da pele na pintura. Os elementos ressaltados aqui, o informe, a planaridade, a monocromia, a abstração das costas, o informe provocado pelas distorções, a autorreferencialidade, a transparência e o desenho na pintura nos parecem procedimentos familiares a nosso tempo. Vistos conceitualmente, fogem da representação mimética da pele e se apresentam a partir de uma ideia, a ideia de uma pele. Os elementos muitas vezes dissonantes para sua época, fruto de um voluntarismo do pintor – reminiscentes do passado associados à sua própria expressão – são os constituintes para criar um espaço conceitual. Esses elementos latentes são responsáveis pela *pele-sintoma* que quebram a representação e se comunicam com o olhar do tempo presente.



Fig. 56 - Eva Hesse, *Contingents,* 1969, instalação, etamine, látex, fibra de vidro, 350 x 630 x 109 cm.

1.3 O sonho de uma pele viva na pintura: o *incarnat*

A luz da lanterna atinge o quadro de Ingres, focalizando-se na pele da *Baigneuse*. As cores da pele são sutis a ponto de sentirmos sua presença, o calor emanado de um corpo se expandindo para o quadro por inteiro. Por meio das cores é que se estabelece a luz do quadro, um elemento fundamental para a construção de uma pele na pintura e para a criação da expansão dessa sensação em Ingres. No entanto, toda a tela se torna pele, como um objeto bidimensional sensibilizado.

Wollheim, analisando o fenômeno de *corporeidade* em Ticiano (Fig. 51), afirma que os fatores responsáveis pela emissão da sensação corpórea gerada pela representação do corpo nos trabalhados mais tardios se fazem de forma diferente devido à cor:

> [...] é que agora esses fatores, em vez de repercutirem em nós lenta e individualmente, servem à unidade da película de tinta, porque é esta, entendemos agora, a forma suprema de nos fazer responder ao quadro como um grande corpo pendurado ou esticado à nossa frente. A película de tinta se torna exatamente o que ela é: uma pele. Esse objetivo é alcançado pelo tratamento da textura, pela perspectiva não discernível, pelo explosivo anonimato das figuras, pulsantes de vida, mas além da individualidade; e, acima de tudo, pelo novo uso da cor. Falei em "novo", mas é claro que o novo uso da cor é uma evolução do antigo. Manifestando-se pela tendência à monocromia [...][79].

Essa nova cor a que Wollheim se refere é a tendência à monocromia, mas com "uma irresistível sensação de vibração, energia"[80]. No caso de Ingres, sua tendência à monocromia na *Baigneuse* ou a expansão desta para todo quadro é capaz de nos envolver e nos fazer sentir como em face de um acontecimento natural, de uma pele natural. A luz produzida na pele por Ingres se encontra muito distante da luz fria e esbranquiçada da pele produzida pelas pinturas históricas de David, seu mestre na época. Essa remonta diretamente à rigidez e à estaticidade dos protótipos de gesso utilizados nos ateliês, o que as torna de certa maneira atemporais, "estatuariamente" adequadas aos ideais políticos em questão. A pele da *Baigneuse* parece ter vida e é a esse equilibrado aquecimento disseminado pelo quadro que se deve, em grande parte, essa sensação. Se Ingres admirava Raphael pelo desenho, admirava Ticiano

[79] Wollheim, p. 318.
[80] *Ibidem*.

pela cor. Como esse quadro foi o primeiro enviado na sua estada na Itália, supomos que tenha sofrido a influência da luz e das referências artísticas locais.



Fig. 57 - Jean-Auguste Dominique Ingres, detalhe, *La Baigneuse de Valpiçon,*1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm, Paris, *Musée du Louvre*.

A apreensão da pele da *Baigneuse* por Pierre-Olivier Douphis é a seguinte:

> E sobretudo a carne dourada e acetinada oferecida ao olhar que se alegra em deslizar por essa nuca e esses ombros quentes, depois entre as duas omoplatas até a bacia robusta e ao longo das pernas em direção aos doces pequenos pés perto dos quais se descobre a sapatilha vermelha[81].

Podemos observar os termos a que recorre para tentar descrever a sensação do quadro: dourada e quentes. As palavras se referem ao estatuto da cor de uma vivente, imbuída de vida. Longe de se antagonizar com o aspecto transparente identificado no capítulo anterior, assim como os *Contingents,* o quadro de Ingres abriga, tanto um quanto o outro, o diáfano e o pulsante de vida. Douphis diz "doces pés", ao que indica a transmissão de um desejo, que provavelmente foi elaborado por

[81] Douphis (2004, tradução da autora).

Ingres. Portanto, a figura humana como elaboração do desejo, das fantasias, das emoções envolvidas com o corpo, fatores citados na *corporeidade* de Wollheim, requer uma elaboração de cor, uma reflexão sobre a cor para que essa sensação seja convincente.

Particularmente para Ingres, o processo de pintar envolve um tempo considerável, pois, apesar de rápido desenhista, pintava muito lentamente. Esse tempo consiste em realizar sucessivas camadas de tinta, repetidamente, sendo que Ingres frequentemente voltava a pintar os quadros já envernizados, como em uma eterna busca do desejado. A cor da pele de seu quadro reflete o tempo envolvido na ação de pintar. Como os gestos que denunciam uma velocidade de pincelada não faziam parte de sua expressão pictórica ou foram veementemente rechaçados por Ingres quando do seu surgimento, a cor da *Baigneuse* resta calma e solene como sua pincelada. A cor se funde ao tempo e ao silêncio, realizando uma ruptura no nosso próprio tempo de olhar. A essa comoção pictórica atribuímos certa desaceleração, citada no romance de Marcel Proust, *À La recherche du temps perdu.* O personagem Lauxerois comenta sobre o impacto sofrido por Bergotte ao ver a pintura *Vue de Delft,* de Vermeer, antes do seu último suspiro:

> Aqui a pintura, antecipadamente e poeticamente, responde à aqueles que consideram que ela é hoje um anacronismo e que ela "atrasa". Mas transitivamente. Virgílio explica bem que com a técnica contemporânea, a luz é doravante velocidade, que a velocidade da luz é antes de tudo luz da velocidade, e que as fontes da velocidade são fontes de luz e de imagens. Se o tempo é doravante menos assunto de duração que de exposição, se o visível é uma questão de presteza, não pertenceria precisamente à pintura apreender o recurso providencial que ela possui de desacelerar, de poder revelar o tempo ao olhar desacelerando-o?[82]

Essa passagem remete a um "*retard*" (atraso) evidenciado na pintura como atraso, mas que diz respeito a uma desaceleração necessária, salutar, que envolve o olhar. As cores de Ingres parecem lânguidas; sem pressa, elas nos convidam a desacelerar. Quanto à confecção da cor da pele, esta é realizada juntamente com a matéria, o que anuncia a natureza do processo envolvido. Lauxerois comenta sobre o ato da pintura:

[82] Lauxerois (1995, p. 12, tradução da autora).

> Os pintores sabem que a matéria é memória do tempo da pintura, que ela guarda memória dos arrependimentos, dos lapsos, dos afundamentos. Eles sabem que a primeira camada, vindo das profundezas, tende sempre a querer vir à tona. No qual a profundidade é superfície e a superfície já é profundidade[83].

Essa passagem relata a excitação da pincelada, seu questionamento, seu apagamento pela próxima, sua superposição. É preciso providenciar a cor para a pele, mas a luz juntamente com a cor. No entanto, a matéria utilizada pelos pintores não é cor-luz, mas cor-pigmento, uma cor matérica; e é a partir da matéria que iremos construir a cor. É na metodologia da repetição dos gestos, um sobre o outro, no desejo de não apagar o primeiro completamente e na consciência de que o resultado será a sobreposição de todas as camadas é que a consciência da espessura da pintura da pele se dá. "Espessura de processo", mais do que espessura física da pintura[84].

Essa espessura que tem uma duração, uma materialidade e uma intenção de chegar a uma pele é que nos interessa. Ao realizar superposições de camadas, o pintor talvez tenha mimetizado o ato de construir um ser e, conscientizando-se da espessura real de um ser, procura desenvolver um método, uma técnica capaz de reproduzi-la. A partir de quando se antevê o que está sob a primeira camada de pele? Até que camadas poderei vislumbrar a partir da superfície?

A criação de uma pele na pintura, a partir do século XVI, encontra na sua coloração um processo quase metafísico, sob a essência de uma cor, ou a busca de uma cor, o *incarnat.* Esse conceito de cor reclama técnica, condições físicas da tinta, mas esconde um valor intrínseco da pintura que a acompanha desde seu surgimento, a ideia de que talvez um estranho alinhamento entre pele do pintor, pele da tela, pele do pigmento e pele do observador possa conjugá-las em uma só pele. A pele da e na pintura.

O termo tem sua origem por volta de 1538 e deriva do italiano "*incarnato*, a cor da carne, de um vermelho claro e vivo"[85] ou "rosa vivo"[86]. Em uma definição do século XIX encontraremos: "Cor... bela e alegre, ela se aproxima fortemente do vermelho, mas é um pouco mais carregada e mais forte sobre o branco [...] Esta cor é

---

[83] *Ibidem,* p. 12.
[84] O desmantelamento das etapas desse processo *vis-à-vis* Ingres é que irá acarretar uma mudança profunda na representação da pele, como veremos em Bacon, Freud e Saville.
[85] Rey-Debove e Rey - *Nouveau Petit Le Robert* (2005, p. 1145, tradução do autor).
[86] Augé - *Le Petit Larousse* (2005, p. 572, tradução do autor).

composta de um pouco de branco"[87]. Veremos que a definição de *incarnat* é sempre aproximativa de um vermelho, adicionado de certo branco e que na prática da pintura envolveu muitas outras cores. Encontramos o termo também atribuído a espécies de flores e tecidos e é marcante a ocorrência da palavra *vivo* para o tipo de vermelho ou rosa decorrente do termo (*incarnat* pálido, mais vivo), palavra esta que nos indica a essência da cor buscada.

Buscada, experimentada, vivida, pois não existe uma acuidade em sua definição e sua abstração estaria mesmo no trajeto dessa busca. Talvez no trajeto incessante, como uma pulsação entre o branco e o vermelho. Na definição da coloração da pele, o *incarnat* se manifestaria de forma mais intensa em peles muito brancas onde o sangue se pronunciaria com mais veemência. Qualquer fenômeno que provoque uma vasodilatação periférica (temperaturas extremas, constrangimento, vergonha) aumentará o fluxo sanguíneo, causando essa espécie de rubor. Portanto, através da transparência da pele o sangue se manifesta. Nos seus ensaios sobre a pintura, Diderot explica:

> Disse-se que a mais bela cor que havia no mundo era esse rubor adorável cuja inocência, juventude, saúde, modéstia e pudor coloriam as faces de uma jovem; e disse algo não somente sutil, tocante e delicado, mas verdadeiro; pois o difícil é representar a carne, é esse branco untuoso, uniforme sem ser pálido nem fosco, é essa mescla de vermelho e de azul que transpira imperceptivelmente, é o sangue, a vida que são o desespero do colorista. Aquele que adquiriu a sensibilidade para a carne deu um grande passo; o resto nada é em comparação. Mil pintores morreram e outros tantos morrerão sem tê-lo conseguido[88].

O fascínio dessa cor, além das dificuldades implicadas na sua confecção e aplicação, repousa entre o rito quase sagrado de construir, criar uma pele, um corpo e a aflição envolvida em lidar com aspectos internos do corpo ao se tratar de uma superfície. Diderot ressalta que o difícil é representar a carne e acrescenta que é o sangue, a vida é que são o desespero do colorista, o caráter não exatamente palpável. Tanto o sangue quanto a vida passam de elementos secundários, colaterais na representação da pele para o estatuto de elementos que justificam e são o objetivo mesmo dessa representação. Se *in* significa sobre e *carnat* carne, então as carnes se

[87] Sainte-Palaye - *Dictionnaire La Curne de Saint Palaye* (1882, p. 83-84, tradução do autor).
[88] Diderot (1993, p. 49).

achariam "constantemente invocadas nos textos dos pintores, para designar sua Outra, ou seja, a pele"?[89]

Trata-se de uma questão seminal da manifestação da pele a partir do século XVIII. A carne invocada na palavra *incarnat* designaria "o sangrento absoluto, o informe, o interior do corpo em oposição à sua superfície branca"*?*[90] Podemos considerar a cor evocada nas definições de *incarnat*, rosa vivo, vermelho vivo, manifestando-se de forma muito tênue nas representações de pele do século XIX. São manifestações de *incarnat* filtrados, obnubilados pela pele. No entanto, o termo carrega consigo a consciência e o desejo de fazer aflorar o vermelho de seu interior.

Se considerarmos, por outro lado, o termo *incarné,* estaremos tocando limites religiosos: "aquilo que é encarnado, que se fez carne, que é representado sob uma forma material"[91]; e *incarnation*, "ato pelo qual um ser espiritual, uma divindade se encarna, toma a aparência de um ser animado; forma pela qual esse ser aparece ou pessoa ou coisa que aparece como a representação concreta de uma realidade abstrata, imagem, personificação"[92]*.* Percebe-se, pois, que a relação entre a construção da cor de uma pele na pintura e a encarnação está na própria raiz da palavra que, surpreendentemente, não se reporta à pele como superfície, mas ao seu caráter de *vivant,* posto que traduz o que se passa no interior do corpo. Ou seja, encontrar a cor *incarnat* equivaleria a animar uma pele de vida, de pulsação, evocando sua latência subterrânea, retirando da superfície opaca o estatuto do visível do corpo.

O *incarnat* procede a uma extensão da visibilidade do corpo. O olhar que estagnaria sobre uma superfície limite vai além dela, penetrando em seu interior. A extensão do seu domínio como cor dá a dimensão daquilo que evoca. As dificuldades e dúvidas envolvidas no processo de alcançar o *incarnat,* segundo Diderot, o desespero do colorista permearam os escritos de pintores com receitas de cores nem sempre claras e procedimentos para se chegar a uma cor ideal de pele. Essa expressão de vermelhos claros e rosas vivos por meio da pele participa, segundo Didi-Huberman[93], de um *fantasme*[94] da pintura, uma espécie de visão imaginativa que não

---

[89] Didi-Huberman (2008, p. 22, tradução do autor).
[90] *Ibidem*.
[91] Rey-Debove e Rey - *Nouveau Petit Le Robert* (2005, p. 1145, tradução do autor).
[92] Augé - *Le Petit Larousse* (2005*,* p. 572, tradução do autor).
[93] Didi-Huberman (2008, p. 22, tradução do autor).

corresponde a um sonho que interrompe a realidade, mas uma relação com o objeto de desejo que o faz inflectir, dividindo o sujeito. Caberia ao pintor invocar a carne, chamá-la. Fúlvio Pellegrino Morato, em seu tratado *Del significado de colori*[95], define o *incarnat* como *a voz da carne,* o que enfatiza seu caráter abstrato, de manifestação vinda do interior, algo que não é a carne, mas uma manifestação desta.

O *incarnat* consiste em uma cor que está inexoravelmente entre duas cores, a da superfície e a das suas profundezas, entre a complexidade do interior do corpo e a superfície polida, espelhada, transparente ou mesmo irregular da superfície. A manufatura dessa cor fazia parte da iniciação de um segredo sobre a carne na pintura e surge nos escritos de Cennino Cennini no *Libro Del Arte*, escrito, a que tudo indica, no século XIV como uma codificação que inclui essa representação. O livro consiste em um manual com base nas técnicas dos séculos XIII e XIV e traz inovações para o ofício da pintura, em fresco, têmpera a ovo, assim como iniciais técnicas a óleo. Para a representação da pele, ele indica a utilização de uma base realizada com "terra verde", um pigmento mineral sobre o qual se fariam as camadas de carne:

> É preciso colorir os rostos. Convém começar desta maneira: tenha um pouco de "terra verde" com um pouco de branco bem encolado, estenda-os com água, dê com eles duas camadas sobre o rosto, os pés, as mãos e todos os nus. Mas esta primeira camada sobre os rostos jovens que tem a carnação fresca deve ser encolado com gemas de ovo postos na cidade, porque são mais brancos que os que fazem as galinhas no campo ou nas "*villas*". Estes últimos, pela sua cor, são bons para temperar as carnações de velhos e de homens morenos. Lá, onde sobre a parede se faz tons rosados com o "cinabrese"; lembre-se que na tela deve-se fazer com o "cinabre". Quando você colocar os primeiros rosas, não os faça de "cinabre" puro, coloque neles um pouco de branco e coloque também um pouco de branco no "*verdaccio*" que deve te servir para sombrear. Da mesma forma que você trabalhou e coloriu sobre a parede, faça três tipos de carnação mais claras uma que a outra, colocando cada grau de carnação no seu lugar nas diferentes partes do rosto. Não se aproxime, contudo, muito das sombras feitas pelo "*verdaccio*" para que você possa as recobrir, mas misture-as com a cor de carne mais escura, "lambendo" e os abrandando como uma fumaça. Saiba que sobre a tela é necessário cobrir mais que sobre a parede; no entanto não demais, a meu ver, para impedir o verde que se encontra sob a carnação de transparecer. Quando você tiver conduzido suas diferentes cores de carne, que o rosto estiver quase bom, faça um tom de carne mais clara e coloque-a sobre as partes mais arredondadas do rosto, embranquecendo sempre, pouco a pouco

---

[94] *Fantasme* é um termo que em francês indica um estado de imaginação, sonho, quase de alucinação.
[95] Didi-Huberman (2008, p. 24, tradução do autor).

> com delicadeza até que você possa retornar com o branco para colocar as pinceladas sobre os relevos mais salientes, como os cílios e a ponta do nariz[96].

Em uma outra passagem, Cennini disserta sobre as sombras das carnes que envolvem o cerne da questão do volume e do relevo da pele na figura e realiza a transição de suas cores, amortecendo-as ou avivando-as:

> Tome em seguida três pequenos potes que dividirá em três tons de carne (*tre parti d'incarnazion*); que a mais escura (*la più scura*) seja metade clara que o seu rosa e que os dois outros sejam mais claros por graus. Agora, tome o pequeno pote de cor mais clara; e com um pincel de seda bem leve, tome dessa cor de carne, pressionando o pincel com os seus dedos; e retoque todos os relevos (*rilievi*) do rosto. Tome em seguida o pequeno pote da cor de carne média e faça bem todos os semitons (*i mezzi*) do rosto, das mãos, dos pés e do tronco quando faz um nu. Tome o pequeno pote da terceira cor de carne e passe sobre as bordas da sombra (*nelle stremità dell'ombre*), fazendo sempre com que neste lugar, a "terre verte" não perca seu valor. E desta maneira, misture (*va sfumando*) várias vezes um tom de carne com o outro. [...]. Depois de feitas suas cores de carne, faça um outra muito mais clara, quase branca; e passe-as sobre as sobrancelhas, sobre os relevos do nariz, sobre o topo do queixo e sobre as pálpebras. Tome em seguida um pincel de "*petit-gris*", pontudo; e com o branco puro (*bianco puro*), faça o branco dos olhos, a ponta do nariz e passe um pouco na borda da boca; retoque esses relevos leves e delicados. Tome então um pouco de preto (*um poco di negro*) em um outro pequeno pote e com o mesmo pincel marque o contorno dos olhos acima da parte clareada destes; faça as narinas e os buracos das orelhas. Coloque, em seguida, em um pequeno pote, um pouco de "sinopia" escuro; marque acima dos olhos o contorno do nariz, as sobrancelhas, a boca; sombreie um pouco (*ombra un poco*) embaixo do lábio superior que deve ser um pouco mais escuro (*prendere un poco più scuretto*) que o lábio inferior. [...] Com o "sinopia", marque em seguida os contornos e as partes que estão mais na sombra dos cabelos, como fez por todo o rosto[97].

Uma só cor de carne seria capaz de realizar a unificação da representação de um indivíduo. Porém, cada parte do corpo apresenta uma coloração e um tipo de pele distinta. Junte-se a esse fato a luz a que estão sujeitas as partes, as sombras produzidas nessas peles e a reflexão das cores dos objetos em torno da pele, assim como das roupas. As dificuldades advindas de se criar, primeiramente, as tonalidades referentes às carnes e suas partes sombreadas e às partes salientes iluminadas, assim como as transições entre essas cores, fazem parte da tarefa de se representar uma figura humana até hoje.

Pintar uma pele é uma operação que envolve técnica, não se restringindo a ela. Observo nas aulas práticas nos ateliês que a representação da figura humana é fonte

---

[96] Cennino Cennini *in* Didi-Huberman (2008, p. 24-25, tradução do autor).
[97] Stoichita (2000, p. 53, tradução do autor).

de mais ansiedade, prazer e também frustração que a de uma natureza morta, assim como convergem a atenção e o interesse de forma distinta. Pintar um ser humano – sua pele – consiste, além de uma representação, na consciência de sua vicissitude e do desejo de apresentá-la: "Porque o que acaba por deixar louco um grande colorista é a vicissitude desta carne". *Vicissitudo*: a alternativa, a troca, a troca de papéis, o retorno, a oscilação do olhar"[98].

No caso dos ateliês, refiro-me, sobretudo, à presença de um modelo, quando a citada vicissitude torna-se absoluta, inegável. Em face da presença que se impõe, soberana e verdadeira, simples e absolutamente perfeita, estamos diante do desafio de transformar toda essa carne em tinta, de forma a revelar o sentimento e a ideia que apreendemos desta. Trata-se de um intervalo da apreensão da pele (Tratarei do assunto no capítulo 4), onde se manifestam, além do domínio da técnica para realizá-lo, o domínio das possibilidades assim como da intrínseca impossibilidade de se materializar a vida de uma pele na pintura.

Estar diante de um modelo é estar diante de uma pele. Como manejar essa transposição para a matéria pictórica? A impossibilidade de fazê-lo ou o sentimento de impotência para fazê-lo, com seus intervalos múltiplos, é belamente tratada em dois contos de Honoré de Balzac (Tours, 1799-Paris,1850): *Le Chef-d'oeuvre inconnu* e *La Peau de chagrin* (*A Pele de Onagro, The Magic Skin*). A primeira é apresentada e analisada por Didi-Huberman em *La Peinture incarnée,* envocando o problema do *incarnat* na pintura*.* Ambas as referidas obras de Balzac foram publicadas em 1831 e tratam da pele de maneiras distintas, porém com aproximações. Os temas tratados nas duas obras se mostram pertinentes para este estudo na medida em que elaboram de forma peculiar a discussão da relação entre pele viva e pele pintada.

A abordagem da pele por Balzac é conhecida, sobretudo, pela primeira obra, uma história de cunho fantástico onde um jovem resoluto a encerrar sua vida após a ruína nos jogos é apresentado a uma pele com poderes mágicos por um dono de antiquário sem idade. O jovem aceita a pele, que poderia realizar todos os seus desejos, apesar de que, a cada pedido alcançado a pele se reduz, encolhendo até desaparecer por completo. Enquanto a pele está disposta na parede, como um quadro, ela não tem serventia, apenas quando é aderida ao corpo.

---

[98] Didi-Huberman (2008, p. 25, tradução do autor).

Essa obra cunhou o termo em francês *peau de chagrin*, que designa tudo aquilo que reduz invencivelmente com o uso. Aqui a pele é subtraída do corpo para existir como objeto talismã, de reservas de poderes que se esgotam. A pele é pensada isoladamente como objeto a ser portado e incorporado, é por meio desta vestimenta que o personagem irá se relacionar e projetar seus desejos no mundo. À pele são atribuídas, de forma talvez moralista, a experimentação do mundo e a condensação dos desejos e prazeres que culminam em sua queima, seu padecimento, o objeto pele em um conflito entre desejo e longevidade.

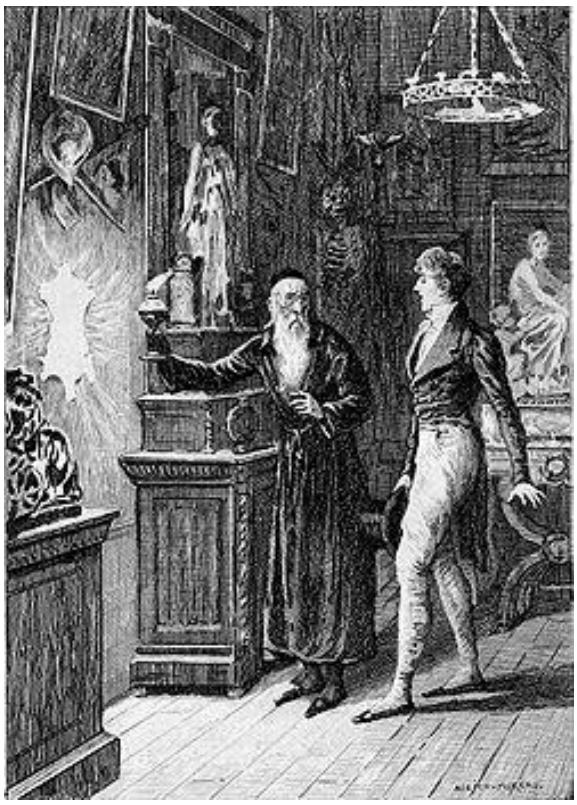


Fig. 58 - Adrien Moreau (Troyes, 1843 - Paris, 1906), ilustração de *La Peau de chagrin.*

O primeiro elemento que nos interessa nesse conto é a possibilidade de conceber a pele distanciada, apartada de nosso corpo, uma ideia de pele. O segundo é o paradoxo que envolve seu poder, a utilização da pele. Ela é usada como elemento símbolo de vivência, ou seja, é através dela, filtrado por ela, que o jovem irá degustar uma vida plena de desejos realizados. Quando ele a adere a seu corpo instaura-a em um tempo e a torna perecível.

Portanto, a pele – ou amuleto de sorte, que afasta as tristezas – tem duas vidas vinculadas por duas condições e formas distintas. Aqui podemos estabelecer a relação entre sua condição e sua forma. A primeira forma, bidimensional, que a torna uma relíquia preciosa dependurada na parede, "uma pele que projetava no seio da profunda obscuridade que reinava na loja raios tão luminosos que se diria um pequeno cometa [...]"[99], está intrinsecamente presa à sua condição de contemplação. Assim, em sua planaridade ela se dispõe de uma ideia, um conceito impregnado de possibilidades ou, se podemos dizer, uma metáfora de pele, assim como é utilizada na arte contemporânea, assim como as utilizo no início dos meus trabalhos com tecido. Sua segunda forma, a tridimensão, é quando está acoplada ao corpo, é nesta junção que se faz a mágica de vivenciar o mundo, utilizar toda a potencialidade sensível da pele.

No conto, a pele mágica esteve guardada durante muitos anos na escuridão do antiquário à espera de um portador. Nesse momento percebe-se que a pele na bidimensão apresenta primeiro uma qualidade de resistir ao tempo e, segundo, apresenta-se como potência, quase energética, de adquirir vida a partir de um cliente ou utilizador. Esse fenômeno nos remete às relações envolvidas entre tela plana, pintura e pele. A pintura é uma potência de pele em si, de forma geral, figurativa ou não, que só se ativa com a presença de um ativador, um observador.

A pintura é uma pele em sua bidimensão que resiste ao tempo. A palavra *chagrin,* em francês, tem duplo sentido, é um tipo de couro de provável origem turca, assim como significa tristeza, humor melancólico. O *chagrin* do conto é feito de um couro oriental cujos grãos negros foram tão finamente polidos que as pequenas reentrâncias de sua superfície áspera refletem vivamente a luz[100]. A potência da ativação do quadro se dará de acordo com o grau de "polimento" dado a essa superfície, à sua capacidade de seduzir o observador com seu brilho.

A ilustração da obra (Fig. 58) apresenta a pele emitindo a luz dos seus poderes, aderida à parede como um quadro, acoplado em sua bidimensão, na mais antiga tradição da pintura. A estupefação aparente no observador parece ser uma alegoria do "ver" um quadro, assim como experienciei com a *Baigneuse,* assim como Bergotte com a *Vue de Delft*, com a particularidade de estar vendo a si mesmo, estar

[99] Balzac (1842, p. 402, tradução da autora).
[100] *Ibidem,* p. 402.

diante de uma pele, como a sua. O observador parece experimentar algo similar ao efeito de *corporeidade,* efeito que o *incarnat* busca incessantemente.

O *incarnat* consiste em uma emblemática busca de possibilidade da qualidade de vida na bidimensão que só pode estar presente na tridimensão. A segunda obra de Balzac, *Le Chef d'oeuvre inconnu (A obra prima ignorada),* consiste na formulação desse problema. A obra gira em torno da idealização na pintura e do desejo ardente do pintor em realizar uma pintura "viva". E concentra-se em três pintores: Porbus, Poussim e Frenhofer. O jovem pintor Poussin, em busca de um mestre, faz uma visita a François Porbus, quando encontra um pintor mais velho, genial e misterioso, Frenhofer. Este último critica veementemente a tela de Porbus, *Maria, a egípcia,* e seu eloquente discurso levanta vários problemas relativos a concretizar uma pintura "viva", assim como discussões que envolvem o dilema da supremacia da linha ou da cor. Porém, o cerne da questão são os meios para criar a vida na pintura, de como responder às suas expectativas de se deparar com uma representação "viva".

Frenhofer parece deter o segredo da pintura, pois passa a retocar a tela de Porbus, além disso, está realizando sua obra-prima absoluta, uma obra misteriosa nunca vista. O feitiço causado pela tela desconhecida em Poussin é semelhante ao de uma mulher real e o desejo suscitado pelo ideal da arte tal qual ou maior que o desejo por sua própria amante. Como Frenhofer, mergulhado em dúvidas, estava decidido a viajar em busca de uma mulher real para fazer face à sua representação, Poussin oferece a visão de sua amante em troca da visão de sua obra-prima Aqui o quadro funciona como troca de peles, uma pela outra. Frenhofer cede e a tela revelada mostra apenas "cores confusas acumuladas e contidas por uma multidão de linhas bizarras que formavam uma muralha de pintura"[101] da qual apenas um pé perfeito se vê escapar. Confrontado com a reação dos dois pintores e com a realidade de sua obra, Frenhofer colapsa e morre no dia seguinte após queimar todas as suas telas.

O que torna esse conto importante para o nosso estudo é, sobretudo, como ele trata da relação do pintor com sua tela no dilema proposto, ao tentar transpor a vida para a tela. Frenhofer estabelece uma relação tão idealizada no tocante à pintura, que sucumbe ao caos, mesmo possuindo todas as premissas para realizá-lo: talento, técnica, conhecimento, gênio. Ele se perde no meio dessa transposição, realizando

[101] *Ibidem*, p. 153-154.

uma substituição impossível: estabelece uma relação com a tela, como se fosse uma pessoa viva, encarnada. A definição de *incarnat* "é um colorido através do qual a pintura poderia se sonhar como corpo e como sujeito: colorido da vicissitude, então, do despertar do prazer"[102] se faz realizada na loucura e no desespero. Frenhofer se refere ao quadro como minha Catherine: "Há 10 anos que vivo com esta mulher. Ela pertence a mim, e somente a mim. Ela me ama. Ela não sorri a cada toque de pincel que dei? Ela possui uma alma a qual a dotei"[103].

Balzac fala sobre a impotência de Frenhofer: "ele viveu excessivamente por antecipação suas figuras ideais e as sentiu bem demais para traduzi-las"[104]. Assim como o escritor se posiciona em relação ao trabalho do artista:

> Se o artista não se precipita na sua obra [...] como um soldado na trincheira, sem refletir; e assim, nesta cratera, ele não trabalha como um mineiro enterrado em seu desmoronamento; se ele contempla, enfim, as dificuldades ao invés de as vencer, uma a uma [...], a obra resta inacabada [...] e o artista assiste ao suicídio de seu talento[105].

Ao transformar a tela em Catherine Lescault, sua amada, Frenhofer destitui sua tela de capacidade plástica, perde o controle sobre como fazê-lo, pois o sujeito se torna mais importante que a criação. O mais importante aqui não é o fato de a obra ter se tornado uma muralha de tinta. Visto do momento atual, nos perguntamos curiosos se o resultado da obra seria tão "nulo", uma vez que este nos reporta a pinturas como, por exemplo, De Kooning. Neste sentido, Balzac foi premonitório em seu conto e sabe-se que este causou grande impacto em Cézanne. O desejo do pintor de conseguir transpor para a tela a vida em sua qualidade movente, transitória, fascinante faz com que as sucessivas pinceladas, tentando aperfeiçoar a pele de Catherine, fizessem com que toda a imagem se tornasse um caos. O que importa é a distância criada entre a intenção e a crença de que o que fazia se aproximava da Catherine real. Talvez ele estivesse certo.

Frenhofer reflete e age em dois registros diferentes. Em relação à sua tela, ele age no limiar da loucura. E em relação à tela de Porbus, ele realiza comentários que ilustram muito bem o emblema do *incarnat:*

---

[102] Didi-Huberman (2008, p. 26, tradução do autor).
[103] *Ibidem*, p. 150 (tradução do autor).
[104] Balzac *in* Léna (2010, p. 4, tradução da autora).
[105] *Ibidem*.

> Sua boa mulher não é malfeita, mas não tem vida. Vocês creem ter tudo feito após ter desenhado corretamente uma figura e colocado cada coisa em seu lugar de acordo com as leis da anatomia! Vocês colorem esse lineamento com um tom de carne feito antecipadamente em sua paleta, tomando o cuidado de ter um lado mais escuro que o outro e porque vocês observam de tempo em tempo uma mulher nua sobre uma mesa, creem ter copiado a natureza, vocês imaginam ser pintores e ter descoberto o segredo de Deus![106].

A decepção e a frustação de Frenhofer frente ao quadro de Porbus surgem ao deparar-se com a planaridade da tela, percebendo que está colada ao fundo da tela, que não se pode contornar seu corpo.

> Eu não sinto ar entre seus braços [...] Não, meu amigo, o sangue não corre nesta pele de mármore, a existência não infla na rosa púrpura das veias fibrilantes que se entrelaçam em rede sob a transparência âmbar das têmperas e do peito. Esta parte palpita, mas esta outra é imóvel, a vida e a morte lutam em cada detalhe[107].

Frenhofer procura a transposição das qualidades das cores da pele real na pintura e aponta os erros de Porbus: "Você flutuou indeciso entre dois sistemas, entre o desenho e a cor, entre a fleuma minuciosa, a rigidez precisa dos velhos mestres alemães e o ardor resplandecente, a feliz abundância de pintores italianos"[108]. O mestre ressalta que Porbus, em sua indecisão, se não se sentisse forte o bastante para fusionar o fogo dos dois gênios, deveria ter optado por um dos dois, "a fim de obter a unidade que simula uma das condições da vida"[109].

Balzac acende a questão da diferença entre cópia e expressão da natureza. Pintar a pele não se trataria de copiá-la, mas de suscitar seus valores próprios[110]. "[...] veja como em média de três ou quatro pinceladas e de um pequeno *glacis* azulado podemos fazer circular o ar em torno da cabeça desta pobre santa que devia estar sufocada e se sentir presa nesta atmosfera espessa?"[111] Frenhofer fala do personagem

---

[106] Balzac *in* Didi-Huberman (2008, p. 137, tradução do autor).
[107] *Ibidem*, p. 138 (tradução do autor).
[108] *Ibidem*, p. 138 (tradução do autor).
[109] *Ibidem*, p.138 (tradução do autor).
[110] Podemos nos reportar aqui ao processo de Lucian Freud (capítulo 4), que primeiramente apresenta uma minúcia extrema na representação dos detalhes da pele e posteriormente amplia seus movimentos buscando uma nova abordagem onde seu corpo, de pé, utilizando-se de pincéis mais largos e movimentos amplos, colabora com um arejamento e uma vitalidade da pele na tela. Este foi um processo buscado pelo pintor sobre o qual ele relata a sensação de risco e insegurança de estar em um terreno desconhecido.
[111] *Ibidem*, p. 141.

no quadro como se possuísse vida, um indício de seu comportamento excessivo e delirante. Ao mostrar o resultado de suas pinceladas, ele explica:

> Antes ela tinha um ar de tela rígida e sustentada por alfinetes. Observe como o reluzente acetinado que venho de colocar sobre seu peito captura bem a leveza gordurosa de uma pele de jovem moça e como o tom misturado de marrom avermelhado e ocre calcinado aquece a frieza cinza desta grande sombra onde o sangue se congelava ao invés de correr?[112]



Fig. 59 – Pablo Picasso. *Le Chef d'Oeuvre inconnu*. Peintre au travail observé par un modèle nu, 1962, desenho em nanquim, 25,4 x 32,5 cm.

De certa forma, os dois contos se encontram. Frenhofer, criticando o estilo linear, leva o pictórico até sua última consequência, até a dissolução da pintura, assim como na pele mágica, ao se tornar viva, tende ao desaparecimento.

[112] Balzac *in* Didi-Huberman (2008, p. 141, tradução do autor).

Observamos que a cor *incarnat* é mais que uma cor, é um valor quase de transferência de vida para o quadro. Nos dois contos verificamos a relação de dois homens e a pele relacionada a essa instância do "vivo". Ambas as peles dos contos têm uma interação poderosa com o homem. Em ambos os contos é o homem que transfere a vida para a tela/pele, assim como o pintor de peles. Teria Frenhofer tornado a tela inoperante com a perda de controle das potencialidades da pintura? Quais seriam as outras qualidades além do *incarnat* capazes de criar a ideia de vivo? Identificamos o movimento (tratado no capítulo 3) criado por Frenhofer como um dos atributos pelo qual ele se recusou a congelar a figura na tela. A pele como *incarnat* na pintura em *Le Chef d'oeuvre inconnu* não consegue se cristalizar como tal no quadro nem de Porbus nem de Frenhofer. Em ambas as peles – a pele mágica e a pele *incarnat* – a pele se recusa a ser congelada.

1.4 Sombreando a pele na pintura

Ao estudar a pele da figura humana na pintura, torna-se premente estudar as sombras da pele. O sombreado é o elemento que possibilita representar um corpo tridimensional na bidimensão. A luz distribuída no quadro a *Baigneuse de Valpinçon* dá ao corpo da banhista a aparência de uma lanterna, um objeto semiopaco, transluzente que deixa irradiar sua luz para o exterior. A lanterna foi escolhida, portanto, para analisá-lo e saber se a luz desta atravessaria a pele da banhista. O modo como um corpo reflete a luz diz muito de sua natureza ou sua materialidade. Este é um dos questionamentos abordados aqui, sobre a relação entre a luz e a materialidade do corpo. O outro questionamento diz respeito à capacidade da sombra, de além de representar o corpo na tridimensão, alterar essa superfície ou criar interrupções. E, por último, trataremos da questão: existiria um valor histórico da sombra, que se tornou um elemento quase autônomo na pintura atual?

Interessante notar que após observar a imagem captada no museu surpreendi-me com a evidência de mais sombras do que me lembrava. A figura suscita a sensação de uma superfície homogênea, uma quase completa ausência de sombra. Ou seja, a sombra realizada por Ingres não é capaz de alterar com intensidade sua superfície.

Para que a luz atravesse, é preciso que haja transparência. Em suas *Réflexions sur la poésie et sur la peinture,* o abade Du Bos observa que os chineses têm pouco

gosto pelos quadros da Europa, onde se veem muitas manchas negras. "É assim que eles chamam as sombras"[113]. Essas manchas negras que acompanham os corpos e objetos constituem uma das mais importantes características da pintura ocidental. Elas são fruto da observação do comportamento da luz sobre os corpos e objetos e se apresentam como sombras próprias, projetadas sobre o chão ou nos obstáculos próximo deles. Mas a existência das sombras, tanto as próprias quanto as projetadas, têm a sua origem física na materialidade dos corpos.

Quando Laneyrie-Dagen afirma que desde o início da Era Cristã até o início do século XV os personagens pintados não deixaram atrás de si algum traço de sombra, a autora se refere às sombras projetadas no chão ou ao redor da figura, que revelam a interrupção da luz pela solidez da figura. Estas surgem apenas após os 20 primeiros anos do século XV, mesmo após a plena representação de sombras próprias, aquelas do interior da figura, que revelam o volume do corpo. Logo, mesmo após um aperfeiçoamento da representação da volumetria do corpo por meio das sombras próprias, ainda se resistiu fortemente a densificar esse corpo. Permitia-se que a luz o atravessasse como se fosse transparente. A meu ver, a *Baigneuse* de Ingres se instaura na interseção dessa opacidade e transparência sugerida entre existência corporal e divindade idealizada.

Essa obliteração histórica não tem sua explicação na falta de destreza de realizar pictoricamente a sombra projetada ou na desatenção dos pintores quanto à sua existência, tampouco no receio de manchar indevidamente e corromper a imagem, mas, segundo Laneyrie-Dagen[114], ao que parece, resulta da vontade de ignorar a materialidade dos motivos figurados. Sem o desejo de acordar os objetos da natureza ou paisagens, sua representação na pintura caberia, então, apenas aos personagens que o discurso religioso permitia apresentarem-se em pintura. Estes eram pintados sem a preocupação da interrupção da luz por uma matéria opaca, ou seja, o corpo.

Esse procedimento é uma herança histórica de uma característica não só da pintura grega, mas que constitui regra geral da arte pictórica da Antiguidade que "figura os seres e os objetos por contornos preenchidos de uma cor sólida (vermelho

---

[113] Du Bos *in* Laneyrie-Dagen, p. 9.
[114] Laneyrie-Dagen, p. 9.

sobre negro ou negro sobre vermelho)"[115], o que nos remete à ideia linear do desenho. A ausência das sombras, que colocariam em evidência a constituição dos corpos, se deve, segundo a autora, ao fato de que artistas egípcios e etruscos, pelo menos, são voltados para a morte, e não para a vida. Assim como os pintores cristãos da Idade Média estavam voltados para a alma, e não para o corpo. Ou seja, as sombras, além de traduzirem volumes e a anatomia dos seres em três dimensões, apresentariam também um sentido metafórico que os conectaria à representação do que é vivo e está submetido às leis físicas.

Também na arte bizantina, não se representava a figura humana exatamente como ela era, com receio de iconolatria, de não realizar uma imagem que trouxesse a ilusão da realidade, que não a dispusesse em um ambiente real, afinal o paraíso dos justos não constituía uma réplica da vida terrestre, mas um paraíso povoado de almas separadas dos corpos, mais próximo talvez de um fundo de ouro. Era importante não se fixar nesse corpo material, como se a imagem idealizada e irreal de corpos bidimensionais, imóveis, privados de profundidade pudesse deixar um espaço para a existência de um mundo imaterial.

A passagem gradativa dessa representação que podemos chamar de linear para mais materialidade do corpo e a invenção do retrato realista são descritas no texto de Plínio, o Velho, no primeiro século da nossa Era Cristã, conhecido como *A sombra de Dibutades*, e fala da representação de uma sombra:

> A primeira obra neste gênero (a plástica) foi feita por Dibutades de Sicyone, oleiro em Corinto, à ocasião de uma ideia de sua filha, apaixonada por um jovem homem que iria deixar a vila: esta fixou por linhas o contorno do perfil de seu amante. Seu pai sobrepôs então de argila o desenho, ao qual ele deu relevo e fez endurecer ao fogo esta argila com peças de cerâmica[116].

Essa história é um mito fundador da história da arte ocidental e foi repetida por inúmeros autores do início da Idade Média até o século XVIII com algumas variações e ilustrada várias vezes por pintores e gravadores. Na versão de Plínio, o traçado da sombra do amante não satisfaz ao pai nem à filha. Apenas após a intervenção do pai e do posterior preenchimento com argila é que a representação finalmente satisfaz a ambos e corresponde ao aspecto do amante que parte.

---

[115] *Ibidem*, p. 10.
[116] Plínio, o Antigo, *in* Laneyrie-Dagen, p. 9-10 (tradução da autora).

Esse mito levanta algumas considerações a respeito da representação do corpo e, assim, da pele. Primeiramente, a linha tracejada na parede estabelece uma vaga ideia da aparência do amante. Mesmo o preenchido da face com uma cor sólida a nenhum dos dois satisfaria. A história deixa premente a necessidade da representação fidedigna do amante, com sua partida. A ausência do ente amado faz nascer na filha do oleiro a busca de algo que o represente, um substituto, um objeto de afeto. Essa presença só é alcançada após se esculpir o rosto em argila, quando a matéria surge, quando a pele salta em relevo, com suas sombras.

O *Mito de Dibutades* traz consigo duas flexões que se encontram na pintura. A primeira linha do perfil do amante que deixa seu interior vago tem a transparência das representações que ignoravam as sombras. É um rosto que não intercepta a luz, um rosto fantasma, inexistente no plano real, incapaz de fazer emanar o amor da moça. O rosto que ganha a matéria argila, assim como um sopro no barro faz nascer Adão, ganha a força do amante e apraz a filha. Esse mito traduz o desejo de transformar a imagem desenhada em ilusão de presença, explicando também o nascimento da pintura, que passa a se utilizar do claro e escuro e das sombras próprias para criar a sensação de uma presença real.

De forma alguma devemos pensar que o texto de Plínio coincide com o despertar da pintura para as sombras. Segundo Stoichita[117], em sua *Breve História da Sombra,* à época que Plínio compôs seu mito, já há muito tempo a imagem pictórica não era mais um contorno de uma mancha. Ela já havia logrado de um sistema complexo capaz de sugerir dimensão, volume, relevo e corpo. Plínio descreve em uma passagem de *Histoire Naturelle*:

> Enfim, a arte saiu de sua monotonia (*se ars ipsa distinxit*); ela descobriu a luz e a sombra e, por estas diferenças, as cores se fizeram surgir, de uma à outra. Mais tarde veio se juntar o brilho, outro valor além da luz. Aquilo que está entre o brilho e a sombra, chamamos de "*Clair-obscur*" (*tonon*), o lugar (*commissuras*) onde duas cores se encontram e passam de uma à outra "*demi-teinte*" (*harmogen*)[118].

No século XV um texto introduz as leis de óptica no campo de reflexão teológica, com uma argumentação de sentido metafísico: o homem estaria situado em um mundo física e metaforicamente dividido entre luz e sombra. No seu *Le Livre du*

[117] Professor de História de Arte Moderna e Contemporânea da Universidade de Freibourg, Suíça.
[118] Plínio [*Histoire Naturelle*, XXXV,11] *in* Stoichita, p. 14.

sage[119] Charles de Bovelle explica sobre a importância da luz como fonte suprema, lugar de Deus e, em oposição, as trevas, lugar dos animais. Os anjos pertenceriam à luz e o homem à região da sombra, bem próximo dos animais.



Fig. 60 - *De Dieu à l'animal: les quatre états de la lumière à l'ombre* em Charles de Bovelle, *Le Sage*, 1510. Paris, *Bibliothèque Nationale de France*.

A xilogradura de 1510 (Fig. 60) revela as regiões descritas por Bovelle, bem determinadas com seus respectivos habitantes. Deus, à direita, está sobre um fundo branco que representa a luz [*lux*], dá Sua benção e está voltado para os outros três, que também estão voltados para Deus. A região do anjo é pontilhada de negro - a luz difusa [*lumen*], a do homem, obstruída por nuvens - de luz difratada: onde o ar "se revela sombrio e vaporoso, altamente insalubre e perturbado[120]". Observamos que, no caso do homem, embora as nuvens obstruam a luz pura vinda do primeiro campo, o fundo é branco como o de Deus, no entanto, seu corpo, sua pele, revelam a escuridão causada pelas nuvens: seu pescoço e suas costas são escurecidos pelas sombras. O último campo, das trevas, é reservado às criaturas inferiores, os animais.

A redefinição da sombra como elemento metafísico ligado à luz dimensiona o homem em uma conjuntura de certa forma realista. Mesmo sabendo que a sombra

---

[119] "A fonte luminosa [*lux*] é principal e primeira; a luz [*lumen*] é uma forma [*species*] resultado desta fonte; a sombra um traço de luz; as trevas são privação, não ser. /Como o raio proveniente da fonte é transmitido por um meio semelhante, um, contínuo, ele é direto e não refratado: ele é luz. Quando ele é quebrado, disperso, multiplicado por um meio semelhante e mais denso, mais transparente e não opaco, como por encontro de nuvens, chamamos sombra. Mas quando ele encontra um meio não transparente, sólido, opaco como a terra, lá morre e desaparece a forma de toda a luz; o corpo opaco é, em efeito, impenetrável à luz./Dividimos então em quatro partes toda a região que vai do Sol e do Céu até o centro do mundo: a região da fonte luminosa [*lux*], a da luz [*lumen*], a da sombra, a das trevas; e nestas partes nós desejamos que estejam contidos todo o aspecto, todo o conhecimento e ciência de Deus, e que elas sejam a morada, o assento natural, de todas as coisas./Deus, em efeito, está na região da fonte luminosa, o Anjo, na região da luz, o Homem na região da sombra, o animal privado de razão na região das trevas" [Charles de Bovelle *in* Laneyrie-Dagen, p.12, tradução da autora].

[120] Laneyrie-Dagen, p. 13 (tradução da autora).

pertence a uma categoria de região inferior, ele assume sua condição de "espessura matérica" e de que a ele cabe vedar a luz. Também no século XV surgem textos analisando a forma correta de se pintar as sombras. As figuras humanas se tornam mais espessas como corpos, condensados em massa, revelando sombras mais pesadas e abandonando o aspecto de certa forma diáfano de um corpo linear, transparente, sem peso. A pele cor de carne das figuras representadas se tinge de sombras azuis, violetas, cinzas, trazendo o volume dos corpos e dando a sensação de real, exaltada pelo Teólogo Alain de Lille, em seu *Anticlaudianus*: "Ó, novos milagres da pintura, que fazem aceder ao ser o que não pode existir. E a pintura, mímica da verdade, jogando com uma arte nova, transforma em coisas as sombras das coisas e cada mentira se transforma em verdade"[121].

É muito significativo que a figura humana tome sua forma representacional mais realista ao assumir suas sombras. Segundo Bovelle, a estatura humana do homem estaria ligada às sombras, um signo negativo do que ainda não tem o alcance da luz suprema. Uma visão das sombras semelhante em sua condição negativa apresenta-se no *Mito da Caverna* de Platão, o mito do conhecimento humano. Em uma caverna, uma fila de homens, na verdade prisioneiros acorrentados, estaria fadada a enxergar o mundo pelas sombras projetadas nas paredes dessa caverna, supondo ser essa a realidade existente. Uma vez desvencilhados das correntes, descobririam que a luz do lado exterior à caverna mostraria a eles o verdadeiro conhecimento da realidade.

Segundo Stoichita, seria necessário analisar paralelamente o *Mito de Dibutades*, de Plínio, mito da representação da arte ocidental, e o *Mito da Caverna*, de Platão, mito do conhecimento humano, pois embora tratem de temas diferentes e em contextos diversos, ambos têm sua revelação em negativo, na ausência, ou seja, a partir das sombras. Contudo, fica evidente o caráter positivo da sombra no mito de Plínio em contraponto com o caráter negativo, nefasto da sombra no mito de Platão. No primeiro, o efeito de duplicação da sombra enternece, glorifica; no segundo, ilude e aprisiona. A despeito disso, o Mito de Platão sobreviveu de forma bem mais vigorosa.

---

[121] Alain de Lille *in* Laneyrie-Dagen, p. 14 (tradução da autora).

Stoichita menciona, ainda, o caráter platônico da concepção da arte ocidental, que favoreceu uma abordagem da história da luz e evitou a possibilidade de uma história das sombras. Se voltarmos à concepção de mundo dividido entre luz e sombra de Bovelle, perceberemos com que clareza Hegel problematiza essa questão:

> [...] representa-se com frequência o ser sobre o aspecto da luz pura, como a transparência de uma visão sem sombra (*die Klarheit ungetrübten Sehens*) e o nada como noite pura, e atribuímos suas diferenças a essa diversidade sensível comumente aceita. Mas, em realidade, se se representa essa visão de uma forma mais precisa, podemos facilmente notar que vemos na luz absoluta (*in der absoluten Klarheit*) nem mais nem menos que na escuridão absoluta (trevas). Percebemos, então, que essas visões – uma assim como a outra –, sendo visões puras, são visões do nada. Luz pura e escuridão pura são dois nadas que são a mesma coisa. É apenas na luz determinada, aquela (a luz determinada pela escuridão) talvez designada como luz escurecida e mesmo apenas na escuridão determinada, aquela (a escuridão sendo determinada pela luz) talvez designada como escuridão iluminada, que podemos distinguir (*unterscheiden*) alguma coisa, porque apenas a luz escurecida (*getrübtes Licht*) e a escuridão iluminada possuem a diferença em si mesmas e por isto são seres determinados (*Dasein*)[122].

Nessa passagem, de grande importância para este estudo, Hegel relativiza as hierarquias de luz, levantando o traço negativo e inviabilizador da luz total. Ele também determina as passagens entre a luz completa e as trevas, não como espécie de purgatório luminoso a que o homem está destinado, mas sim como única possibilidade de revelação do ser. A sombra seria a responsável pela manifestação da luz. Ou seja, as sombras na representação pictórica são o meio pelo qual o artista deve fazer revelar a figura humana. Só existe ser (*dasein*, existência) na sombra.

Tanto no *Mito de Dibutades* como na teoria de Charles de Bovelle, as sombras trazem a figura humana para o plano real, em uma presentificação do ser. O trabalho pictórico das sombras próprias na figura humana traz consigo sua espessura, sua consistência, a atenção para a carne, assim como uma sensação de peso que a coloca sob as leis físicas naturais. As sombras projetadas seriam, nas pinturas de teor religioso do século XV, um indício da densidade da figura e também do ser. Tanto maior e mais forte a sombra projetada, mais humana a figura. Quanto mais invisível essa sombra, mais diáfana e atravessada pela luz seria a figura representada, aproximando-a de uma alma. As sombras projetadas também serão definitivas para criar o aspecto terreno, real do entorno. Verifica-se a diferença dos tratamentos de

[122] Georg Hegel *in* Stoichita, p. 7.

sombra na pele entre dois afrescos pertencentes à Capela Brancacci da Igreja Santa Maria Del Carmine, em Florença, realizados na mesma época. A *Tentação de Eva,* de Masolino da Panicale (Tommaso di Cristoforo Fini, Panicale, c.1383 - Florença, c.1440) (Fig. 61), e a *Expulsão do Paraíso Terrestre,* de Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Mone, San Giovanni Valdarno, 1401-Roma, 1428) (Fig. 62).



Fig. 61 - Masolino da Panicale, *Tentação de Adão e Eva,* 1425, afresco, Florença, Igreja Santa Maria Del Carmine, Capela Brancacci.



Fig. 62 - Masaccio, detalhe, *Expulsão do paraíso terrestre,* 1425, afresco. Florença, Igreja Santa Maria Del Carmine, Capela Brancacci.

Os dois afrescos apresentam tratamentos de sombra quase antagônicos, com similitudes em algumas de suas relações. Quanto às sombras próprias, notamos que no afresco de Masolino são mais tênues, conferindo às figuras maior isolamento e

distanciamento do fundo, assim como mais atemporalidade. O isolamento dos efeitos da luz – atributos pictóricos da representação espacial – traz consigo o isolamento temporal. Um corpo destituído de sombras é um corpo aberto para o espaço. Percebe-se como a figura feminina de Masolino apresenta-se como uma lacuna do fundo, um intervalo de espaço mais do que uma presença.

Um outro elemento que pode ser chamado de isolante espacial e temporal em Masolino é a ausência de sombra projetada no chão, assim como nas árvores e nos corpos. Os espaços corporais e circundantes não se confrontam nem se interagem, têm livre e independente existência. Já no afresco de Masaccio as sombras operam um contraste marcante nas figuras, criando a dicotomia entre parte clara e parte escura. Esse tratamento evidencia o aspecto humano do pecado, assim como o teor dramático do quadro, enfatizado pelos gestos das duas figuras. Quanto às sombras projetadas no chão em Masaccio, elas localizam o casal em um espaço físico material, palpável, assim como conferem um peso gravitacional às figuras, ausente em Masolino.

Em ambos os afrescos a intensidade das sombras é elemento diferenciador de sexo, mais acentuada na figura masculina. A tonalidade e a cor da pele, em ambos os afrescos, também se distinguem entre os dois sexos, mais clara no feminino, mais escura no masculino. Esses dois elementos, sombra e cor, em contraposição ao sexo feminino, são capazes de atribuir ao sexo masculino uma ligação mais estreita com as atividades terrenas e à mulher uma existência mais etérea, de certa forma mais passiva e contemplativa.

Ingres confere à sua *Baigneuse* sombras que mostram sensível equilíbrio entre presença e imaterialidade, entre transparência e a opacidade exercitada ao longo dos séculos. Em *Adoração dos Pastores* do *Tríptico Portinari,* de Hugo Van der Góes (Roode Kloster, 1440-1482) (Fig. 60), identificamos uma natureza morta em primeiro plano que, segundo Laneyrie-Dagen, "aparece como uma recapitulação das aquisições da pintura de sombras"[123]. Os dois vasos, um pote de cerâmica branco e azul decorado de folhas de videira com lírios vermelhos e três íris e um vaso de vidro com hastes de uma flor chamada *ancolie,* são os elementos que parecem bem próximos do observador e, lado a lado, estão à frente de um maço de trigo.

[123] Laneyrie-Dagen, p. 27 (tradução da autora).



Fig. 63 – Hugo Van der Goes, detalhe, *Tríptico Portinari: Adoração dos Pastores*, c. 1477, óleo sobre tela, Florença, Uffizi.



Fig. 64 – Hugo Van der Goes, *Tríptico Portinari: Adoração dos Pastores*, c. 1477, óleo sobre tela, Florença, Uffizi.

Segundo Erwin Panofsky, os dois elementos significam a encarnação celebrada na Eucaristia[124], mas são objetos simples colocados em posição triangular com a Virgem e o Menino Jesus. Os dois vasos se apresentam como uma alegoria do corpo carnal e espiritual. À esquerda, na opacidade completa da cerâmica, a carne que impede o atravessamento da luz; à direita, uma porção espiritual do corpo que, voltada para a luz, é atravessada por ela. Suas sombras projetadas também revelam sua natureza. À esquerda uma sombra espessa e delimitada, à direita, uma sombra quase inexistente (Fig. 65).



Fig. 65 – Anne Siems, *Looking back,* 2009, 52 x 40 cm.

[124] "O lírio significa o sangue da Paixão, a íris é a espada destinada a perfurar o coração de Maria no momento da Crucifixão, o maço de trigo faz alusão ao lugar de nascimento do Salvador, '*Bethléem*', que em hebreu significa a 'casa do pão'" (Laneyrie-Dagen, p.27, tradução da autora).



Fig. 66 – Anne Siems, *Friendship,* 2010, 48 x 48 cm.

O contraste entre o opaco e o transparente pode ser encontrado nas pinturas de Anne Siems (Berlim, 1965). A pintora retrata figuras humanas cujos corpos apresentam dois registros: a pele que não é recoberta pela vestimenta mostra-se opaca, quase chapada, a pele que não é coberta pela vestimenta desaparece com a transparência do tecido. Utilizando-se de ilustrações médicas e botânicas, ela faz com que no espaço da transparência os elementos imaginários, talvez psíquicos, coexistam com a realidade em volta. O interesse dessa pintura é que apresenta a pele de uma figura em duas instâncias. Embora não vejamos sombras nem próprias nem projetadas, tem-se a estranheza de saber que as vestimentas são vazadas para a passagem quase total da luz.

Quanto à *Baigneuse* de Ingres, definitivamente deixa que um pouco de luz atravesse seu corpo. Também não existem sombras projetadas por ele, apenas as da cama projetadas no chão, evidenciando que seu corpo não é completamente matérico. No capítulo 3 veremos o valor da sombra em Rembrandt e Francis Bacon, à luz do conceito operatório da colher.

1.5 A Medicina e a definição dos limites da pele pictórica

Na sessão anterior, contemplamos o afinamento da pele pela sua transparência. Todavia, se realizarmos um afinamento real da pele humana na pintura até sua completa transparência e mostrarmos seu interior, o resultado não seria, para muitos, tão poético. Nosso interior é feito de sangue, ossos, músculos, vísceras, órgãos, elementos que sugerem estar em perfeito recolhimento ou apenas serem especulados em casos médicos. A tensão envolvida em representar a pele na pintura se revela na medida em que não se trata apenas dos limites do corpo, da superfície. Os artistas, ao pintarem a pele, são obrigados a estabelecer uma relação, consciente ou não, com esse interior, assim como uma relação com o entorno. A pesquisadora Mechild Fend[125] indica importantes correlações entre a pele na Medicina e a pele na arte no período do final do século XVIII a meados do século XIX, um período em que, segundo a autora, novas noções de natureza e propriedades da pele surgiram. Diferentemente das concepções anteriores, a "*dermis*" passa a ser concebida como uma membrana sensitiva, comunicativa; ao mesmo tempo, uma fronteira.

Fend acredita que os discursos médicos difundidos naquela época, que trouxeram inovadora concepção da pele, não se restringiram ao âmbito da Medicina, mas atingiram as mais variadas áreas no tocante a uma reflexão sobre a natureza do ser humano. As produções artísticas sobre a superfície da pele podem ser vistas como articulações de concepções da pele. E tendo escolhido como objeto de estudo retratos realizados por Jacques-Louis David e Jean Dominique Ingres, Fend acaba por estabelecer relações entre as concepções e as representações de pele num contexto mais amplo, conhecido como o Neoclassicismo, um estilo que privilegia o contorno, as delimitações: "Existiam, é claro, artistas do século XIX, como Eugène Delacroix ou Gustave Courbet, que enfatizavam a materialidade da cor e concebiam o corpo em termos de carne ao invés de pele"[126].

É preciso considerar cuidadosamente o que se entende por limite, pele e carne quando se considera a representação bidimensional, que consiste numa instância diversa da espessura da pele real. Quando percebemos uma representação

[125] Pesquisadora do Instituto Max Planck de História da Ciência, Berlim.
[126] Fend, p. 312 (tradução da autora).

bidimensional de um corpo humano, a linha que circunscreve o corpo em questão marca o limite desse corpo e o ambiente que o entorna, o que Fend chama de delimitação e trata como pele. Assim, estabelecemos uma relação entre a pele ou o contorno do corpo e a tendência linear da pintura fundada no desenho defendida por Ingres. Podemos também relacionar o que Fend chama de *carne*, ou seja, a ênfase na representação da parte interna do corpo à pintura de cunho pictórica defendida por Delacroix. A linha conteria a forma, assim como a pele contém o corpo, num espelhamento do corpo na pintura. Por outro lado, é necessário que nos perguntemos: se a pele é a superfície que cobre e se estende por todo o corpo de forma homogênea, por que reduzi-la à linha de contorno do corpo na análise de sua representação?

Por outro lado, se a materialidade das cores na parte interna do corpo reflete a priorização da carne, por que não seria priorização da pele, visto que a matéria representada localiza-se onde há pele e não carne? O que chamamos de carne, interna do corpo real, estaria reservada à parte interna da forma, o que se encontra no interior dessa linha, mesmo que esteja revestido de pele. Há que se considerar também que a carga de tinta dos pincéis, a "carne" da pintura, em sua pictorialidade, favoreceria essa nomenclatura, assim como o aparecimento de movimentos de carnes e músculos através da pele. De todo modo, constata-se a uniformidade do tratamento do interior dos corpos representados por Ingres, chamado de "o chinês perdido em Paris"[127], pela afinidade com a planaridade da arte oriental, assim como pela ênfase das linhas curvas do contorno dos corpos.

Existiria, segundo Fend, uma relação entre a ênfase da linha de contorno no Neoclassicismo e as concepções modernas de um corpo e um *self* no desenvolvimento de uma subjetividade burguesa, linha de contorno considerada equivalente ao *homoclauses,* segundo Dorinda Outram, ou o ideal burguês de um corpo contido em fronteiras fechadas. Esse modelo de corpo, de acordo com Outram, teria sido completamente desenvolvido apenas no período da Revolução Francesa. Vê-se, portanto, a transformação da percepção do corpo humano e a repercussão na representação dos seus limites na pintura ou de sua pele. Este teria sido um processo muito lento que se desenvolveu ao longo da Renascença até o surgimento da cultura

[127] Perl (2003, p. 427, tradução da autora).

da modernidade burguesa. Conforme a análise de Mikhail Bakhtin, o antigo modelo de um corpo fluido e poroso foi gradualmente substituído por um corpo delimitado e individualizado. Essa individualização coincide com uma abertura semântica da pele. Podemos acompanhar, a partir dos textos médicos, a terminologia utilizada para nomear a pele, antes chamada de *invólucro*, ser substituída por volta de 1800 por *superfície*. Essa superfície teria sua conotação ampliada com o advento da dermatologia, que trazia a possibilidade da leitura da pele, fazendo dela uma superfície aberta para diagnósticos de diversas doenças e das condições de saúde do paciente, ou seja, aberta para o invisível do interior do corpo.

A ideia antiga de um corpo mecanicista, cartesiano, havia sido superada. Descartes havia instaurado a possibilidade de dissociar o corpo do espírito[128], criando uma relação dualista entre as duas substâncias e a ideia do corpo como uma máquina. A fisiologia traz com a descoberta do sistema nervoso a ideia de que essa máquina traria engendrada em si mesma o elemento animador, um sistema extremamente complexo e volátil, embaixo da pele. A consciência dessa movimentação neurossensível que poderia ter um *locus* e se situava abaixo da pele surge ao mesmo tempo da palavra *subcutâneo*, surgida na França no século XVIII.

Em 1801, Xavier Bichat[129] traz à luz uma nova concepção de organismo dividido em 21 tipos de tecidos, cada um com sua estrutura e propriedades específicas (sistema dermoide). Por meio dessas novas teorias a pele estende seu significado como uma membrana protetora que serve como interface reguladora da troca entre o organismo vivo e o mundo exterior. Sua teoria sobre a pele animal em *Anatomie générale appliquée á la physiologie et à la medicine* (1801) é objetiva e científica, relatando sobre uma membrana mais ou menos densa, proporcional ao volume de seus corpos a fim de expelir considerável porção dos restos nutritivos e digestivos, enquanto a pele do homem recebe contornos mais amplos:

---

[128] "Descrevi depois disso a alma racional e fiz ver que ela não pode de maneira alguma ser obtida do poder da matéria, assim como as outras coisas de que falei, mas que deve necessariamente ser criada; e que não basta que ela esteja alojada no corpo humano, como um piloto em seu navio, senão talvez para mover seus membros, mas que é necessário que esteja junta e unida mais intimamente com ele para ter, também, sentimentos e apetites semelhantes aos nossos, e assim compor um verdadeiro homem [...], compreendem-se muito melhor as razões que provam que a nossa é de uma natureza inteiramente independente do corpo e, portanto, que não está de modo algum sujeita a morrer com ele; e como não vemos nenhuma outra causa que a destrua, somos assim naturalmente levados a julgar que ela é imortal" (Descartes, 2010, p. 99).

[129] Marie-François-Xavier Bichat (1771-1802), anatomista e fisiologista francês cujo sistemático estudo de tecidos humanos auxiliou a fundação da ciência da Histologia.

> Para o homem, ela é um "limite sensitivo" localizado na extremidade do domínio de sua alma, onde esses corpos vêm incessantemente se chocar, a fim de estabelecer as relações de vida animal e de ligar, assim, a existência do homem a tudo o que o cerca. Esse envelope é a derma ou a pele[130].

É interessante notar a explanação de Bichat quanto à localização da *dermis*: "na extremidade do domínio de sua alma". Esta é uma frase que nos remete ao histórico dos médicos à época do Iluminismo francês, os "*médecins philosophes*", que alternavam, se isso de fato é algo conciliável, Ciência e Filosofia. No entanto, o que nos interessa é o *locus* da pele indicado por Bichat para uma possível interpretação da representação desta na pintura considerando sua relação e os registros médicos da época. A pele, elemento material e palpável, estaria localizada na extremidade do território da alma, ou seja, no local de uma entidade não visível, que provavelmente coincidiria com o local do limite do corpo. Bichat não se arrisca a localizar a pele na extremidade do "corpo físico", no temor de uma aproximação com a pele dos animais (distinta) ou no temor desta ficar reduzida a um domínio mecanicista do corpo, visão já refutada.

Percebemos que o que Bichat sublinha é que essa é uma *dermis* sensibilizada por uma alma, uma *dermis* que tem um outro duplo registro: o de uma vida animal e de uma existência de homem. Será preciso considerar, para isso, uma porção de pele talvez chamada de anímica, visto que ela estaria imbuída dessa entidade chamada alma, coabitando um mesmo lugar, ou seja, a alma habitará a pele, assim como habita o corpo. Esse fenômeno, a partir da definição de Bichat, poderia explicar, em parte, os elementos incorpóreos identificados na *Baigneuse* de Ingres.

A prática da nova Medicina trazida pelas concepções de pele descritas por Xavier Bichat - uma interface transmitindo informações reciprocamente de dentro para fora - evidenciou uma relação simbólica entre o interior e o exterior. Esse momento marca a associação metafórica da pele e da face à pintura, tela ou papel. Ou seja, a passagem dos sentimentos através da pele se assemelharia à criação de uma imagem, com toda a fibrilação e nervosismo dos sentimentos, sensibilizando o papel ou a tela por meio da pele. Em seu artigo *Sensibilité* na Enciclopédia de Diderot e D'Alembert, o médico Henri Fouquet descreve a pele como uma tela nervosa imbuída

[130] Xavier Bichat *in* Fend, p.314.

de sensibilidade. Essa relação vai ao encontro da ideia da tela e pele como superfícies capazes de expressar o seu interior, a pele seria uma tela viva.

Estaríamos, então, diante de uma pele na pintura que, por um lado, evidencia a linha de contorno enfatizada pelos artistas e teóricos a partir de meados do século XVIII, em grande parte graças à necessidade de um signo pictórico que marcasse a fronteira do corpo, uma vez que a dissolução da ideia de consciência havia tornado difícil a localização de um centro de unidade do "*self*"[131]. Por outro lado, temos uma pele que é igualmente comunicativa e estabelece na pintura uma tentativa de se referir à superfície assim como a aspectos não visíveis, psíquicos e emocionais. A pele evidenciada nesse período possuiria essa tensão do fechamento, da conclusão do corpo pela linha de contorno e de sua abertura, sutil, na parte interior do corpo representado, assim como prenuncia o termo cunhado por Bichat: "limite sensitivo", aquele que limita e sensibiliza ao mesmo tempo.

A pele representada no Período Neoclássico não apresenta as "carnes", como já dissemos, assim como não apresenta sombras acentuadas. Acreditamos que a planaridade e a luz homogênea do período tenham favorecido a sutileza do tratamento da pele, que surge, segundo Fend, muitas vezes, como afloração dos afetos e emoções. Registramos a graduação de cores "através" da pele: cores que podemos chamar de físicas: o azul das veias, o vermelho da circulação do sangue, partes claras onde há mais carne; assim como cores emocionais (vermelhidão do rubor, clareamento do empalidecimento). Também podemos considerar as cores refletidas dos objetos e do ambiente ao redor, que eram absorvidas pela pele.

A preocupação em se externar aspectos interiores da figura já existia desde os primórdios da pintura. A ausência da delimitação do contorno pode ser exemplificada por Leonardo da Vinci (Anchiano, 1452, Amboise, 1519). Este, no fim do século XV, já havia explicado sobre o objetivo de um pintor: "o bom pintor tem essencialmente duas coisas a representar: o personagem e seu estado de espírito. O primeiro é fácil, o segundo é difícil [...]"[132]. Aqui da Vinci se referia aos gestos e aos movimentos dos membros, utilizados com maestria por ele para expressar os sentimentos. No tocante à pele realizada pelo pintor, esta revelou, por meio do *chiaroscuro,* juntamente com o

[131] Sarasin *in* Fend, p. 314.
[132] da Vinci (1796, p. 249).

sfumato, o surgimento do volume do corpo da escuridão como um aparecimento, fazendo da pele uma substância quase vaporosa e etérea, que se contrapõe de certo modo aos seus estudos anatômicos e científicos do corpo humano (Fig. 65):



Fig. 67 – Leonardo da Vinci, *São João Batista,* 1513-1516, óleo sobre tela, 69 x 57 cm.

Leonardo começa pelo interior, pelo espaço mental, não pelo contorno cuidadosamente equilibrado; e para acabar – se é que acaba e não deixa a pintura incompleta – deposita a substância cromática, como que um sopro, sobre a imagem verdadeira, incorpórea e quase impossível de descrever em forma material[133].

O ser humano integral, digno da pintura, em da Vinci, era um ser dissociado do ser minuciosamente analisado em sua mesa de dissecação. A pele de da Vinci reflete mais exatamente a presença de um corpo espiritual, anímico que suplantaria o corpo físico, do que propriamente a pele por excelência. O *sfumato* visava justamente mascarar o efeito e a sensação da pincelada, unificando a pele como um todo até o

[133] Oswald Spengler *in* Zöllner (2004, p. 143).

surgimento do volume da figura. Ainda precisamos notar que, ao apagar os vestígios da feitura da pele, da Vinci professa uma anulação da superfície pele. Quando na presença de um de seus quadros, a impressão que se tem não é de uma fisicalidade, mas de uma vaga impressão de presença.

Essa impressão se assemelha à que temos frente a alguns quadros de Ingres, especialmente a *Baigneuse.* No entanto, os limites mais rigorosos que Ingres impõe à sua figura, considerando a teoria de Fend, a partir de Bichat, nos fazem pensar que sua pele sensibilizada seria a condensação da matéria anímica presente na *dermis*, como já foi exposto. A falta de sombras das figuras do período também não se daria devido a uma afirmação, por meio da pele, da parte anímica do homem em contraposição à parte animal?

Percebemos que, especificamente em Ingres, paralelamente à impressão citada, existe uma emanação de estranheza nas relações dos elementos como um todo, como um eflúvio que pairasse em todo o quadro. Baudelaire afirmou que a arte de Ingres era difícil de compreender e de se explicar, misteriosa e complexa, e que a impressão que sua pintura evocava era de "desmaios causados por um ar rarefeito, pela atmosfera de um laboratório de química ou pela consciência de um ambiente de fantasia"[134]. Entendemos que a sensação de Baudelaire reside, sobretudo, na influência da pele rarefeita do Renascimento em Ingres. Para compreender a existência desse elemento incorpóreo em Ingres, na medida em que ele se antagoniza com o contorno delimitado do corpo da época, veremos a forma e as razões que esse elemento também se antagoniza com a relação da pele e a anatomia da época.

A forma de se representar um corpo na pintura, no século XIX, passava pelo exercício de anatomia humana, com lições de desenho a partir de esqueletos, cópia de ilustrações anatômicas e dos *écorchés* (*flayed*), como se vê em Jacques d'Agoty (Marselha, 1716 - Paris, 1785) (Fig. 68). O termo *écorché*, que se difundiu amplamente no século XIX nas academias francesas, consiste em figuras que mostram a musculatura corporal sem a pele. Era indicado que, antes de uma pintura de um nu, se procedesse gradativamente, desenhando os ossos, depois a musculatura, até se cobrir com a pele. Portanto, paralelamente à descrição exterior do corpo, desde o

[134] Arasse (1996, p. 350).

século XVI, os artistas deveriam realizar uma descrição pormenorizada do seu interior.

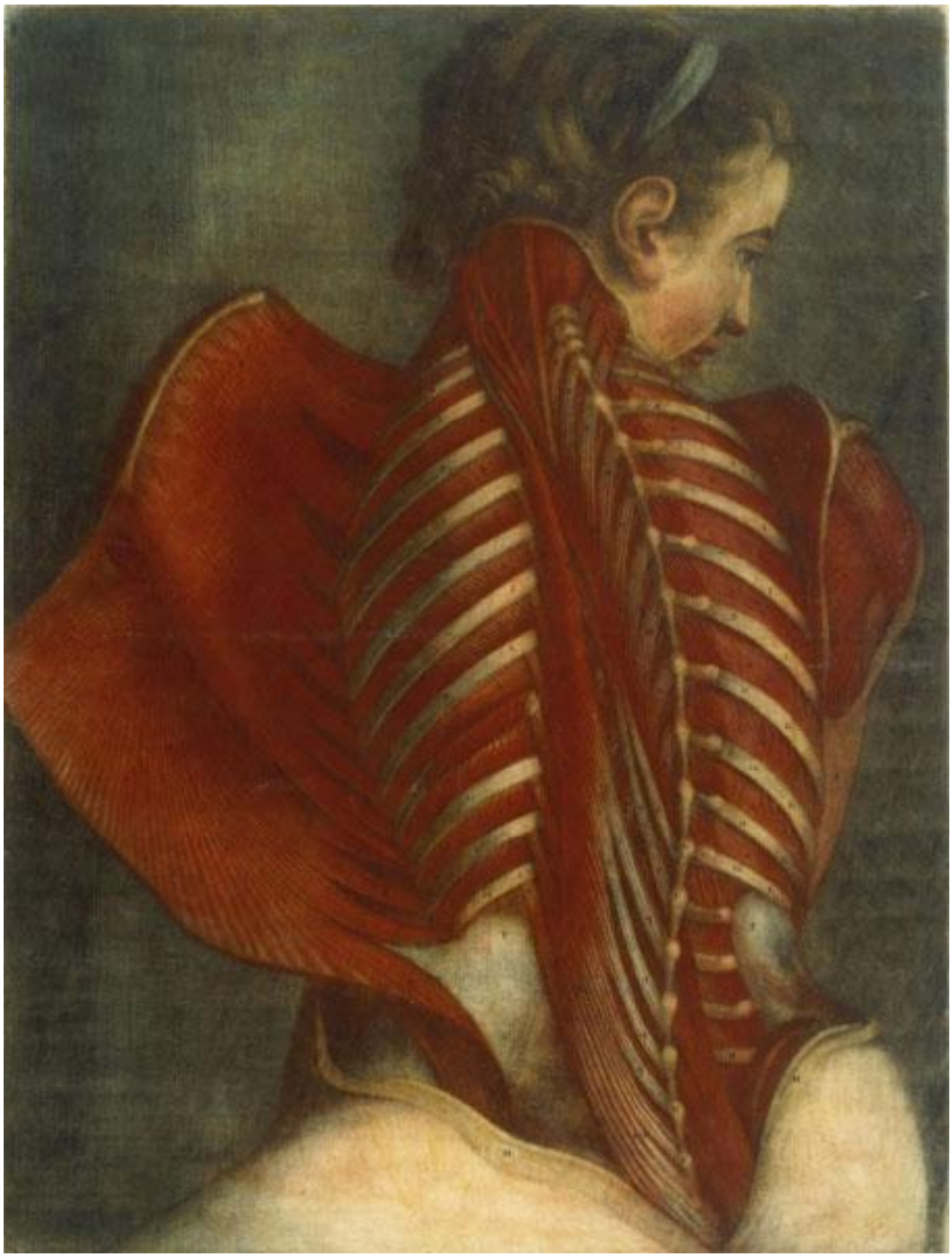


Fig. 68 - Jacques Fabien Gautier d'Agoty, *Estudo anatômico* (Anjo Anatômico), 1746.

No século XIX, surge um novo gênero de anatomia artística, a anatomia das formas exteriores do corpo humano. A primeira foi *A Anatomia das formas exteriores*, de Pierre-Nicolas Gerdy, 1829, seguida de *Descrições das formas exteriores do corpo humano*, de Paul Richer, 1889. Ambos, especialmente Gerdy, apresentam uma paradoxal visão da anatomia vista da pele. Apura-se um deslocamento do interesse pelo interior do corpo (esqueletos, corpos dissecados) para a superfície do corpo. Esse fenômeno na anatomia artística teria evidenciado a pele como um lugar que questionaria como a aparência do exterior do corpo poderia intermediar a estrutura interna.

Segundo Fend, no século XIX, os escritos de anatomia artística descrevem a pele como um lugar de intercâmbio. Além de outras áreas, a fisiognomonia e patognomonia já haviam levantado o problema dessa intermediação entre externo e interno, sendo que o interno se funde, inclusive como físico e espiritual. Jean-Joseph Sue, professor de Anatomia da *Ècole des Beaux-Arts,* questiona: "Como [...], pela ação harmônica dos músculos, os movimentos da alma se manifestam no exterior?"[135].

Nesse momento, a pele ganha significado particular de mediar esse problema, de registrar o máximo de informações possíveis visíveis a olho nu. No entanto, percebe-se em Gerdy uma moderação desse excesso de detalhes realizados na representação da pele, uma vez que se detecta uma função ativa e estética própria, de modelar o corpo. A pele, como intermediação de um interno desigual e informe, possui espessura variável, escondendo e revelando algumas partes, como Gerdy comenta:

> Se a pele, precisamente juntada às partes que ela cobre, não caísse em dobras pela virtude de sua elasticidade, se não modificasse as formas em alguns lugares por meio de sua espessura, simplesmente traduziria fielmente as partes que cobre sem contribuir para a sua produção: mas não é apenas isto. Felizmente, ela modifica as formas em alguns lugares, ela as altera em outros e, sobretudo, ela os encobre[136].

Mais adiante, Gerdy indica a importância das formas subcutâneas (anatomia) para a representação do exterior: "assim, a anatomia, vindo em auxílio do olho, dá

[135] Sue *in* Fend, p. 318.
[136] Gerdy, p. 14.

transparência à pele e revela para a inteligência do artista as formas da superfície do corpo"[137].

A consciência de certa autonomia da pele em relação ao intrincado interior parece se revelar na ausência de ilustrações na obra de Gerdy, comparado aos atlas precedentes, que eram amplamente ilustrados. A figura masculina é demonstrada em três poses, representando o nu capaz de conciliar a concepção idealizada da figura masculina e seu estudo preciso, típico da estética acadêmica em que Ingres foi formado, o atelier de David. Para esses estudos Gerdy teria pedido especificamente a Demesse:

> Conservar a grandiosidade das formas antigas tanto quanto a natureza permitisse mantê-las. Pela mesma razão, pedi que rejeitasse todas as pequenas projeções e as pequenas depressões, que não se ligando necessariamente à nossa organização são apenas pobrezas da natureza, que interrompem as grandes linhas das belas[138].

Essa passagem nos remete à Ingres no que diz respeito à supressão de detalhes. Observando a prancha I de Gerdy (Fig. 69), à esquerda vemos o nu referente à explicação, que nos parece bastante detalhado. No entanto, à direita, um esquema do mesmo corpo salienta a pele com aproximadamente 300 inscrições de descrições anatômicas. Ao transformar seu ensinamento como cirurgião, anatomista, patologista em palavras, Gerdy procede, ao que parece, a uma abertura para a representação. Em um contexto em que a representação de pele, além de refletir uma organização interna, passa a incorporar a modelagem de um ideal, observa-se uma clivagem capaz de abrir possibilidades de representação. Não podendo descrever todos os detalhes na imagem à esquerda, estes se concentram como indicações, como um menu ao qual se pode consultar de acordo com o desejo. Em todo caso, a verdade científica estaria no esquema e caberia à pele traduzi-la em imagens. O ganho de significado da pele na obra de Gerdy estaria no fato de que "ele pensa em sua função por analogia com a linguagem do médico na medida em que constitui o local onde um trabalho de tradução é realizado comparável ao do anatomista que ensina aos artistas"[139]

---

[137] *Ibidem*, p. 327.
[138] Gerdy *in* Fend, p. 319.
[139] Fend, 320.

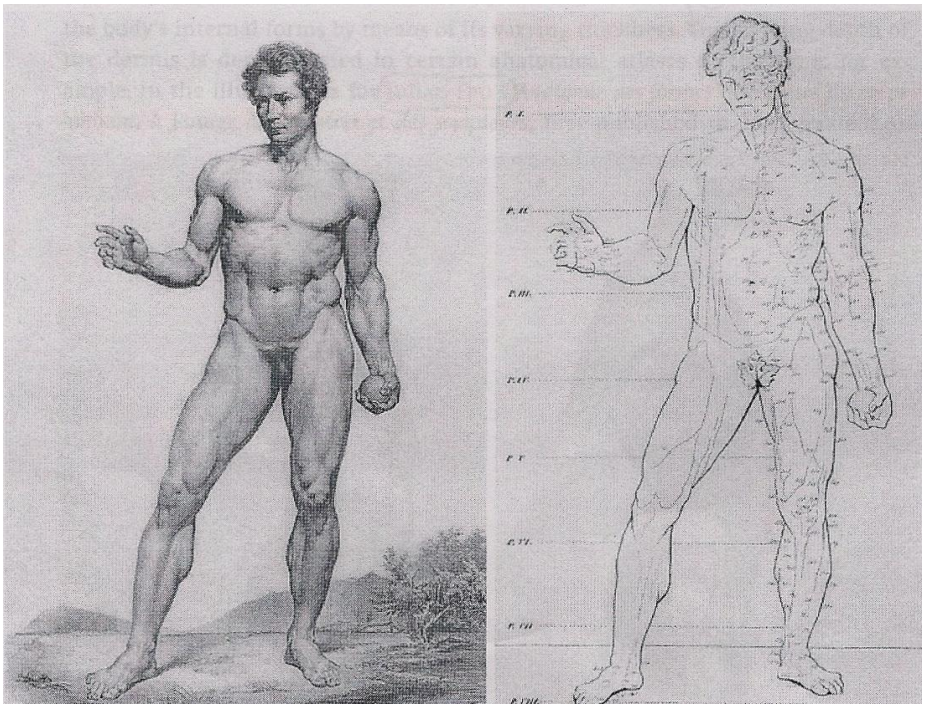


Fig. 69 - Esquerda: Langlumé, conforme Demesse, prancha I de Nicolas Gerdy, *Anatomie des peintres, Atlas,* 1829. Litografia. Paris: Béchet jeune. Direita: conforme Demesse, prancha I de Nicolas Gerdy. *L'Anatomie des formes extérieures*, 1829. Lithograph. Paris: Béchet jeune.

Nota-se que esse foi um período em que à luz de novas descobertas médicas, no centro da prática artística, discutiu-se a representação da pele de forma a transformá-la em um recurso, além de intermediação com o interior, de metáfora.

Para o artista, pintar a pele em conformidade com as lições de anatomia significa, consequentemente, impor uma camada sobre o conhecimento do corpo, simultaneamente modelando e produzindo a superfície, que funciona como local de significação e referência[140].

De acordo com o apresentado, Ingres exibe uma pele que nega essa qualidade comunicativa. O privilégio do contorno e desprezo de uma anatomia correta estaria no cerne dos estudos, que mostram a contradição e a violência impingidas nos corpos por Ingres. Fend cita algumas características já discutidas aqui, "pele e tela pintada, como um todo são apresentadas como uma superfície uniformemente brilhante e consistente [...] a pele é pintada como bege amarelado monocromo [...] a gradação de

[140] *Ibidem*, p. 322.

luz e sombra que dão ao corpo uma certa plasticidade amorfa"[141]. Fend não consegue associar uma linha azul na mão de uma figura feminina (*Retrato de Marie-Françoise Rivière*, 1806) a uma veia subcutânea. Além disso, segundo ele, a pele de Ingres também não refletiria as cores do ambiente.

Ao contrário de seus contemporâneos, a não associação de elementos da pele de Ingres com elementos internos pode ser verificada a partir dos elementos já estudados, a monocromia e a planaridade. Mas é a sua relação pessoal com o interno que pode explicar muitas de suas escolhas. Ingres tinha aversão a músculos, à estrutura esquelética, às veias subcutâneas, embora tendo sido treinado e possuísse plena capacidade de representá-los. Aparentemente, seus contemporâneos tinham conhecimento de sua aversão. Ingres não teria incluído essa disciplina em seu curso, as aulas acadêmicas eram, sobretudo, realizadas com um modelo masculino. Conta-se que o dia em que seus alunos levaram um esqueleto para a sala, Ingres teria ficado em choque.

Vê-se que as licenças epidérmicas realizadas por Ingres são, principalmente, em figuras femininas, que a partir do século XVIII estão associadas socialmente à suavidade das formas e à delicadeza da pele. A abordagem anatômica tanto dos médicos quanto dos artistas tende a evidenciar a circularidade e a uniformidade de sua pele. Mas Ingres vai muito além desse conceito, pois alguns de seus membros parecem não possuir ossos estruturantes nem articulações. A ideia de uma pele como envelope que esconde o interior é vista por Fend como uma idealização puxada a tal extremo que produz uma reação oposta, ao que me oponho.

Théophile Silvestre, crítico de arte, faz a leitura de algumas de suas obras: "o braço direito de Madame Duvaucey é um intestino inflado, a mão direita de Madame Leblanc é recheada de palha, os dedos da princesa de Broglie são quebrados; o nariz de Madame Moitessier não existe"[142]. A referência aos órgãos internos por Silvestre como metáforas é vista por Fend como fragmentos verbais que descrevem os corpos de Ingres, ou seja, falam da violência de suas distorções. Ao referir-se ao intestino, um órgão interno, Fend se reporta aos intestinos usados como peles de salsicha, o que levaria a um órgão com duplo registro, interno e externo. Este seria um problema central nos retratos de Ingres: "a relação entre o interno e externo é enigmaticamente

[141] *Ibidem*, p. 324.
[142] Silvestre *in* Fend, p. 330.

desordenada”[143]. Essa relação desordenada também se repercutirá, além da pele, no entorno da figura de Ingres, vista no capítulo 4.



A

Fig. 70 - A) Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Madame Marie-Clotilde-Inès Moitessier*, 1856, óleo s/ tela, 120 x 92,1 cm, *National Gallery*, Londres.

[143] Fend, p. 330 (tradução da autora).



B

Fig. 70 - B) Jean-Auguste-Dominique Ingres, detalhe, *Madame Marie-Clotilde-Inès Moitessier*, 1856, óleo s/ tela, 120 x 92,1 cm, *National Gallery*, Londres.

Percebe-se, no retrato de Mme. Moitessier (Fig. 70A), como sua mão direita parece completamente desarticulada, como um leque maleável (Fig. 70B). Com exceção do cotovelo, todo o resto da pele parece uma massa indefinida, sem estrutura. A parte superior do corpo parece não se acomodar ou encaixar ao vestido, como se não houvesse corpo algum embaixo dele. Segundo Fend, este seria mais um desajuste entre interno e externo, agora entre a pele e seu envelope, o vestido.

Alguns outros detalhes de pinturas de Ingres evidenciam a chamada "relação desordenada entre o interno e o externo". O pé da *Bagneuse de Valpinçon* (Fig. 71) é indicado por Arasse como uma deformação impressionante, inchado e sem forma, ironicamente explicado por Silvestre pela umidade do banho. Segundo Arasse, "o detalhe (o pé) não se trata de uma dessas negligências desconcertantes às quais se quer por vezes reduzir esse tipo de defeito próprio do desenho ingresco [...]"[144], pois ele o repete em *La Petite Baigneuse* de 1828 (Fig. 72 e 73), assim como no pé esquerdo de *La Grande Odalisque,* de 1814 (Fig. 74 e 74).

[144] Arasse, p. 351 (tradução da autora).



Fig. 71 - Jean-Auguste Dominique Ingres, detalhe, *La Baigneuse de Valpinçon*, 1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm, Paris, *Musée du Louvre*.



Fig. 72 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, detalhe *La Petite Baigneuse, Intérieur d'Harem*, 1828, óleo sobre tela, 27 x 35 cm, Paris, *Musée du Louvre*.

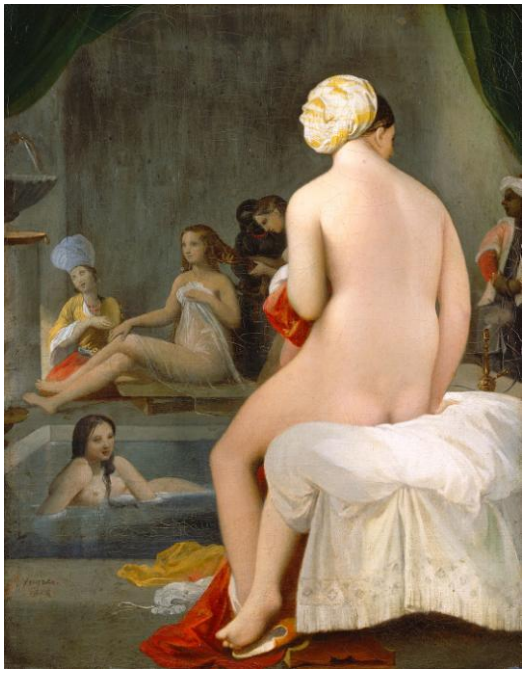


Fig. 73 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Petite Baigneuse, Intérieur d'Harem*, 1828, óleo sobre tela, 27 x 35 cm, Paris, *Musée du Louvre*.



Fig. 74 - Jean-Auguste Dominique Ingres, detalhe, *La Grande Odalisque*, 1814, óleo sobre tela, 88,9 x 162,5 cm, Paris, *Musée du Louvre*.

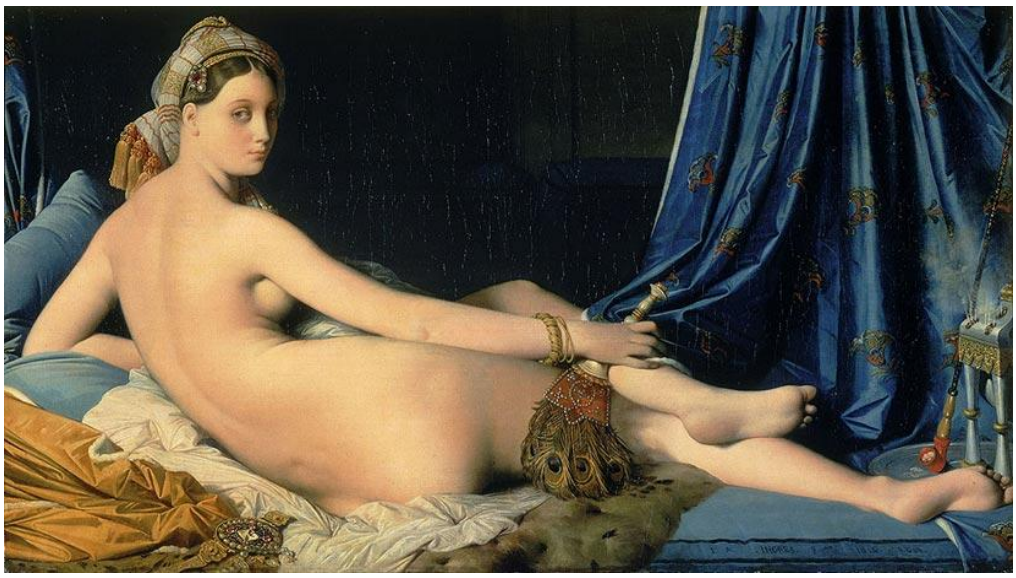


Fig. 75 - Jean-Auguste Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814, óleo sobre tela, 88,9 x 162,5 cm, Paris, *Musée du Louvre*.

Ao contrário do que se acreditou durante muito tempo, esse pé *gonflé* (inchado) nada tem a ver com uma incapacidade técnica ou com um lapso, mas trata-se de uma construção de Ingres que corresponde exatamente aos desenhos realizados por ele. Seus supostos erros, portanto, são os lugares de suas pinturas que causam frustração na busca de uma associação ou compreensão, ou de ansiedade, segundo Fend. A anormalidade da pele e do corpo de Ingres leva a maioria dos espectadores a se perguntarem a razão de determinada deformação.

Leonardo da Vinci disserta sobre a construção de um corpo na pintura: "Quando o pintor alcançou uma bela e graciosa interpretação [...] parece a ele um ultraje levantar ou abaixar a posição dos membros ou movê-los mais para trás ou mais para frente"[145]. Por que "exatamente" o artista faria isto? Em busca do que, se a representação já corresponde ao modelo? A interpretação alcançada, segundo da Vinci, teoricamente já satisfaria a muitos. O porquê invoca um "o que", ou seja, o verdadeiro artista estaria em busca de algo. Esse é o lugar da linha do corpo a que Leonardo da Vinci se refere e que Ingres torna vulnerável. A linha movente, instável, desinstalada do corpo. O que da Vinci chama de ultraje, ou seja, mover um membro, abaixar, trata-se da busca de uma pele própria. A instalação de cinco novas vértebras foi capaz de curvar as costas da Odalisca de forma inimaginável, criar uma distância entre a cabeça e de seus quadris capaz de fazê-la flectir sobre seu corpo, à parte (Fig. 75).

Mesmo considerando o enunciado de Charles Blanc citado por Fend, de que o corpo feminino é geralmente mais escondido sob o envelope da carne que o masculino[146], ainda assim percebemos a improbabilidade da porção lombar tanto da *Baigneuse* quanto da musicista do *Banho Turco* (Fig. 76) e da *Petite Baigneuse* (Fig. 73). Os conflitos identificados em Ingres podem ser vistos sob o ponto de vista que Perl aborda Raphael. Segundo o autor, a partir do século XIX, cada vez mais artistas deram ao seu trabalho um aspecto quase tosco, "capaz de registrar como quase uma expressão involuntária do turbilhão e dificuldades e dúvidas que estariam no cerne da vida do estúdio"[147]. Se, por um lado, Perl distingue esse fato, por outro ele identifica esse aspecto áspero como um caráter quase inerente de uma verdadeira obra de arte, assim como enuncia da Vinci:

> [...] uma obra de arte que detém sua atenção tem uma pressão subjacente, uma pressão que lhe é distinta, mas de algum modo está em sincronia com a estrutura última do trabalho ou *design*, uma pressão que registra como um eco das batalhas envolvidas na construção da coisa, uma pressão que dá uma salvadora borda áspera para a mais refinada das criações[148].

---

[145] Leonardo da Vinci *in* Perl, p. 424 (tradução da autora)
[146] Charles Blanc *in* Fend, p. 325.
[147] Perl, p. 425.
[148] *Ibidem*.



Fig. 76 – Jean Dominique Ingres, *O Banho Turco*, 1862, óleo sobre tela, montado sobre madeira, 108 x 110 cm, Paris, *Musée du Louvre.*

1.5.1 Sobre a linha de Ingres na pintura

Partindo do princípio de que a linha de limitação do corpo de Ingres age contrariamente ao contexto de anatomia da época, assim como à noção científica contemporânea de pele, que o pintor insiste na qualidade de superfície de pele, analisemos, brevemente, como Ingres se utiliza de linhas curvas para representar suas peles. Na sua análise sobre a linha curva, Kandinsky a descreve como nascente de duas forças simultâneas em que uma é dominante, tencionando-a para frente no espaço-tempo. Kandinsky relata os tipos de linha curva por meio de terminologias que a descrevem:

> Complicada, com impulsos negativos e positivos alternando-se irregularmente, livremente ondulada, com deformação acentuada, luta apaixonada entre duas forças, fugindo ao ataque energético do impulso negativo, tensão imediata, generosa e decidida para cima e para a direita, afrouxamento circular para a esquerda, subida pura com desvios mínimos para a esquerda e para a direita[149].

A linha que eventualmente contorna um corpo, latente dessa potência de força e tempo, terá tanto mais vigor quanto uniforme for o tratamento pictórico do interior da forma circundada. *O Banho Turco*, de Ingres, é datado de 1862, 54 anos após a *Baigneuse* (Fig. 76). Neste, a figura da *Baigneuse* retorna, agora circundada por uma vintena de outras banhistas. A *Baigneuse* mantém sua supremacia dourada, entre todas as peles pálidas, quase azuladas. É de se notar que o delinear sinuoso dos contornos dos corpos desenha uma cadeia de inflexões quase caligráficas, que sempre retornam à estrutura totêmica da banhista central. Em contrapartida, o interior dos corpos permanece quase homogêneo, silencioso. Ingres, então com 82 anos, realiza nesse quadro uma colagem de várias figuras femininas, algumas de outros quadros seus, sem que alguma modelo tivesse posado para ele.

A partir de apontamentos e desenhos, o artista cria uma composição pouco convincente, utilizando uma luz nada provável (o destacamento da luz distinta da tocadora de bandolim é implausível) e uma disjunção que acompanha toda a cena. Ingres nada esconde das incongruências pictóricas e a razão pela qual esse quadro não causou grande escândalo é que não foi exibido ao público enquanto Ingres vivia. Segundo Shelton, o efeito desse quadro é talvez próximo ao de um sonho ou de uma alucinação, onde a orientação do observador ficou comprometida pelo espetáculo esmagador de tanta pele humana nua[150].

Essa desorientação causada pela composição e a reverberação da nudez são refrações de um procedimento visto em *La Baigneuse.* Os elementos não se encaixam, as banhistas nesse recinto têm uma independência psíquica que revela a existência única de cada uma no imaginário do pintor. Tanto em seus retratos, nus, pinturas históricas e bíblicas, é recorrente essa atitude antinarrativa que Siegfried chama de "pós-narrativa" em Ingres: "elas são momentos de ações suspensas e espera ou escuta ou ser nas quais nada de dramático acontece"[151].

---

[149] Kandinsky, p. 86-91.
[150] Shelton, p. 212 (tradução da autora).
[151] Adams, p. 6 (tradução da autora).

Siegfried chama os quadros de Ingres de "conflações"[152] em vez de instantes narrativos. Ingres, segundo a autora, procederia a uma combinação de diferentes etapas de uma estória, selecionando-a e fundindo-a em um mesmo quadro, assim como o fez em *O Banho Turco.* A irracionalidade e a estranheza causadas por seus quadros se devem a esse processo, que se assemelharia a uma compilação de imagens como em um sonho. Compilações não só de estórias, mas de sensações que o artista soube transformar em elementos conceituais, como o erotismo.

Sigmund Freud disse a Albert Einstein: "o instinto erótico é de conservar e unificar"[153]. Esse é o componente unificador não enunciado, mas presente em cada detalhe dos quadros de Ingres. É o componente que move as linhas curvilíneas rumo à distorção da anatomia das mulheres. "O constante desejo de Ingres era de alisar, dilatar, de harmonizar o declive do ombro com as curvas da espinha, coxas e quadris, arredondando e alongando onde era necessário [...]"[154].

O período em que Gustave Flaubert escreveu seu romance *Madame Bovary* coincide com o período em que Ingres havia pintado *O Banho Turco*. Segundo Feaver, Flaubert teria dito: *Eu sou Madame Bovary*[155]. Feaver indica a projeção do desejo do escritor em sua personagem e sugere uma correlação de Ingres com *Madame Moitessier* (Fig. 70A). Se considerarmos as peles de Ingres conflações, como conceitua Siegfried, então as peles múltiplas das banhistas se referem a uma só pele: a de Ingres. Podemos considerar a pele como a última instância do desejo do pintor, projetada além de seu tempo. É preciso considerar que Ingres estava sujeito, à época, ao *ancient costume*, um conjunto de regras da academia de pintura que definiam a representação de cada elemento de época, vestimenta, objetos, iconografia, leis, costumes. "Este aumento esclerótico de detalhes fez do tratamento de sujeitos clássicos por pintores conscienciosos um pesadelo de minúcia"[156].

É exatamente a negligência para com várias dessas ordens e a intensidade, por outro lado, com que Ingres trata os detalhes que levaram os críticos a não saber se se tratava de uma deficiência ou uma provocação. Feaver sugere que a paixão com que

---

[152] Ibidem. *Conflation*, verbete em inglês indica que ocorre quando as identidades de dois ou mais indivíduos, conceitos ou lugares, dividindo algumas características do outro, tornam-se confusos até parecer haver apenas uma identidade singular e a diferença parece se perder.
[153] Feaver (2006, p. 2, tradução da autora).
[154] *Ibidem*, p. 1 (tradução da autora)
[155] *Ibidem*, p. 1. (tradução da autora)
[156] Adams, p. 7 (tradução da autora).

Ingres trata os detalhes tem um cunho fetichista que antecipou o Surrealismo em pelo menos um século. Barnett Newman se refere a Ingres como o progenitor do expressionismo abstrato, dizendo que o pintor olhava mais frequentemente para a tela que para o modelo. E para "Kline, de Kooning, nenhum de nós existiria sem ele"[157]. Picasso mostra um apetite voraz por Ingres em seu período chamado Ingresco, assim como realizou diversas variações de *O Banho Turco*. Matisse, assim como Degas, Renoir, Seurat, Nadar, Dali, Ernst, Magritte, Duchamp, Francis Bacon, Broodthaers, Cindy Sherman, Jeff Wall e muitos outros se alimentaram de sua obra.

No caso de Matisse, vemos a influência de Ingres em seus nus curvilíneos, mas, sobretudo, na conjugação da pele e do tecido. Em *Dama vestida de Azul* (Fig. 77), Matisse se reporta diretamente à *Madame Moitessier* (Fig. 70A), de Ingres.



Fig. 77 - Henri Matisse, *A Dama Vestida de Azul,* 1937, óleo sobre tela, 93 x 73,6 cm, Coleção Particular.

[157] Schneider (1969, p. 39, tradução da autora).

Aragon descreve a síntese da forma de Ingres realizada por Matisse: "[...] com seu pescoço alargado na base, cingido como uma cadeia por um colar de ouro [...] revela aqui, com a languidez que lhe vem do pescoço 'inchado', cilíndrico, cheio na base [...]"[158]. Néret comenta sobre a sensualidade que se dissemina de modo permanente em suas obras: "Num como noutro, o vestido é mais do que um ornamento, é como uma nova pele. As peças do vestuário parecem ter a mesma função necessária que os órgãos de um corpo são órgãos"[159]. Podemos ampliar a teoria de Fend de desordem entre interno e externo e aplicar o tratamento das vestimentas também como órgãos, assim como faz a pele. Sugerimos que o que pende de seu vestido são intestinos... A ação curvilínea da pele transborda para a vestimenta e revela a dilatação provocada pelo corpo de Madame Moitessier. O pescoço cilíndrico ressaltado por Néret é um elemento importante da pele de Ingres que veremos adiante, assim como as mãos imensas projetam a intensidade da pele de Ingres.

[158] Néret (2004, p. 183).
[159] *Ibidem*, p. 183.

CAPÍTULO 2

A PELE LIMITE LINEAR-SENSÍVEL

Segundo instrumento: a mão

Fator determinante: o tato

> "*Father why, why, I said why does the touch of my friend 's skin feel so nice?*
> *Well my child that's a very good question, but I simply do not know.*
> *Thank you father. Father, father listening to me who made the day and the night?*
> *Well my child that's a very good question, but I simply do not know.*
> *Thank you father. I will pass your wisdom unto my children*".
>
> (L. Bourgeois, The Five Ws, 1999)[160].

Esta sessão propõe uma reflexão sobre o elemento linha como representação da pele e a aproximação de suas formas de se apresentar em Ingres e em Louise Bourgeois. Em ambos a linha se constitui em elemento de base de criação, assim como de experimentação, extremamente importante para a evolução de suas obras.

O segundo instrumento a ser utilizado para aceder ao quadro é minha mão. Toco a pele no contorno da banhista ou na massa das costas? Toco o limite linear da banhista na pintura. Os dedos realizam aqui ficticiamente o que os olhos já haviam feito, apoderar-se da imagem. Quando toco o quadro realizo uma operação utilizando a pele, que substitui o olhar. O tato é a forma com que a pele vê. Como expectadores do quadro, faríamos com o olhar uma manobra semelhante à que fazemos com as mãos?

No primeiro capítulo vimos que Ingres tanto trabalha a parte interna da figura de modo quase uniforme, o que chamamos de "pele superfície", quanto fortifica os limites dessa pele em suas extremidades. Essa intensificação dos limites da pele em Ingres, amparada pela influência da pele na Medicina da época, segundo Fend (1.5), é

---

160 "Pai, por que, por que, eu disse, por que o toque da pele do meu amigo parece tão bom? Bem, minha filha, esta é uma boa pergunta, mas eu simplesmente não sei. Obrigada, pai. Pai, pai, me escute, quem fez o dia e a noite? Bem, minha filha, esta é uma boa pergunta, mas eu simplesmente não sei. Obrigada, pai. Passarei sua sabedoria para os meus filhos" (L. Bourgeois, Os cinco Ws, 1999) - Sabatini (tradução da autora).

tratada de forma mais livre e sensível em seus inúmeros desenhos a grafite. Na primeira parte deste capítulo, a sensibilidade linear de Ingres em seus desenhos e esboços, no que se refere à pele, nos leva a indagar: quando a pele se localiza nos limites da figura? Seria possível que a pele se concentrasse em uma linha de contorno? Em que isso afetaria a parte interna da figura? Haveria uma relação entre a tangibilidade e as linhas de contorno da pele? Esta forma de representar a pele implicaria em uma forma diversa de senti-la? Poderíamos chamar essa pele de "pele linear"?

Na segunda parte, ao tocar o quadro de Ingres, percebo uma espiral em relevo na superfície da tela, que se sobrepõe à *Baigneuse.* Dessa vez a complexidade do tempo se encarregou de criar uma rachadura em forma de desenho que passa a dialogar com a imagem do quadro. O relevo na tela mimetiza as curvas da banhista e nos reporta aos desenhos de Louise Bourgeois. Se na primeira parte a linha de Ingres, treinada nos cânones mais estritos da academia, encontra sua expressão de pele, na segunda parte, em face da simplicidade do desenho de Bourgeois, a pergunta que se estabelece é: a linha é capaz de expressar a pele por meio de sua simplicidade? Quais elementos da pele essa linha evidenciaria? Como o tato estaria envolvido nesse tipo de representação? Haveria uma sensação de *corporeidade* provocada pela linha, como visto na superfície, uma corporeidade linear? Até que ponto o artista realizador inclui sua própria pele, ou seja, coloca a si próprio na representação da pele? Não seria a pele um catalisador para fazê-lo?

Observamos, portanto, que o tato permeia os desenhos dos dois artistas. Ingres desenvolve sua habilidade artística no sentido de uma linha sensível para a pele, enquanto que em Bourgeois a intensidade das experiências no plano real se concentra em sua linha. A questão que surge na terceira parte é: o que é o tato? Trata-se de um sentido mais primitivo que a visão? Como esse opera na criação da pele? Seria o tato um elemento fundamental na criação da linha de ambos os artistas? Os desenhos de Ingres e Bourgeois apresentariam distinção relevante na abordagem do tato?

Na quarta parte, a indagação parte dos procedimentos dos desenhos de Louise Bourgeois. Poderíamos estabelecer uma aproximação entre estes e a prática do empirismo do século XVII? Ambos abordam a pele utilizando o estatuto da experiência como único ou principal formador de ideias. Quais os elementos similares

existentes na construção da pele de um e de outro? Existiria um fator inquisidor em ambos em relação à constituição do corpo, tratado tanto como objeto quanto como instrumento de experiência. Ambos pensariam na formação desse corpo sob uma nova óptica: o empirismo, um corpo organizado em fibras, para todos os seres vivos; Bourgeois, um corpo construído por linhas, da mesma forma. Seria este um ponto de encontro entre a pele criada pela artista e a pele pensada pelo empirismo? De modo mais específico, o *Traité des sensations,* de Condillac, e a teoria de *Embodied Stimuli,* de Bonnet, que concebem o corpo ligado a sentimentos, paixão e memória, seriam teorias que se aproximam da manifestação de pele de Bourgeois? Essas teorias nos auxiliariam a compreender a relação do tato na criação da artista?

Analisaremos, também, nesta parte, uma série de gravuras de Bourgeois chamada *Sainte Sebastienne*. A abordagem de três peles distintas para uma mesma figura nos proporcionará subsídio para estudar o potencial expressivo da pele na bidimensão. As três formas de peles serão confrontadas com algumas noções do empirismo a fim de um aprofundamento da proposta inicial de aproximação entre a artista e a teorias empíricas.

Na última parte, identificaremos um elemento orgânico preponderante existente tanto na linha de Ingres quanto na de Bourgeois, que designaremos de "potência orgânica". Quais são suas características e como estas se manifestam em ambos os artistas? Destacaremos os fenômenos do desmembramento, do tropismo e da Topiária como essenciais para a demonstração da "potência orgânica" como elo comum entre os artistas. Distinguiremos, por último, uma ramificação específica em Bourgeois de "potência orgânica" que opera como agente de transformação e reprodução. Estariam, Ingres e Bourgeois, ao apresentarem uma pele linear sensível, ampliando a representação da pele ao tocar em elementos que estariam além da sua aparência? Esse aspecto seria uma das razões de constituírem uma forma sutil e poderosa de expressar a pele?

Quanto ao limite do vazio, a qualidade da linha de Ingres foi evidenciada em uma exposição.

2.1 A linha que se transforma em pele

Como a pele se apresenta em linha na bidimensão? Quando observamos um desenho de Ingres (Fig. 78), perguntamo-nos: a pele estaria na linha de contorno ou nas sutis hachuras ou, talvez, no branco concentrado em seu interior, no vazio? A meu ver, considerando a formação de desenho que Ingres recebeu, creio que o artista parte de uma concepção estritamente clássica e alcança uma expressão particular e elaborada de pele para expressar o que mais gostava, a figura humana.

A linha dos desenhos de Ingres, no que tange à pele das figuras, responde aos anseios da "*belle ligne*" do Neoclássico, de contorno puro, cuja natureza é explicada por Brusatin:

> Uma linha mais ou menos espessa, materializada por uma ponta leve pode com efeito se juntar de uma maneira definitiva à densidade absoluta de uma representação, porque ela possui o poder de dar voltas ao redor de um corpo e de definir um limite[161].

Assim como a pele da *Baigneuse*, ressaltada em sua superfície homogênea, a pele desenhada de Ingres terá mantida a mesma homogeneidade. Como ressalta Brusatin, a cor havia sido rejeitada pela obra neoclássica porque sua concepção era a de tornar "de uma maneira absoluta o 'sublime' do branco e o 'trágico' do nu, que não saberiam ser mais bem representados que por uma linha"[162]. A pele, então, se apresentaria de forma abstrata, idealizada.

Vemos essa transposição para os desenhos como uma espécie de apagamento da pele por meio do branco do papel, que funcionará como a superfície homogênea da pintura. Por outro lado, temos o poder tátil suscitado pela linha. A energia do desenho evidencia não a superfície da pele, a planaridade interna da figura, mas a linearidade contínua, a evidência de início da pele, como a ideia do limite, distinto de sua pintura. Vimos na sessão anterior que os limites precisos da pele de Ingres na pintura são considerados por Fend como a negação da comunicação, tanto com o interior quanto com o exterior. A linha do desenho de Ingres funciona de forma diversa. Aqui indicaremos suas qualidades e suas possíveis causas.

---

[161] Plínio *in* Brusatin (2002, p. 129-130, tradução da autora).
[162] Brusatin, p. 130-131 (tradução da autora).

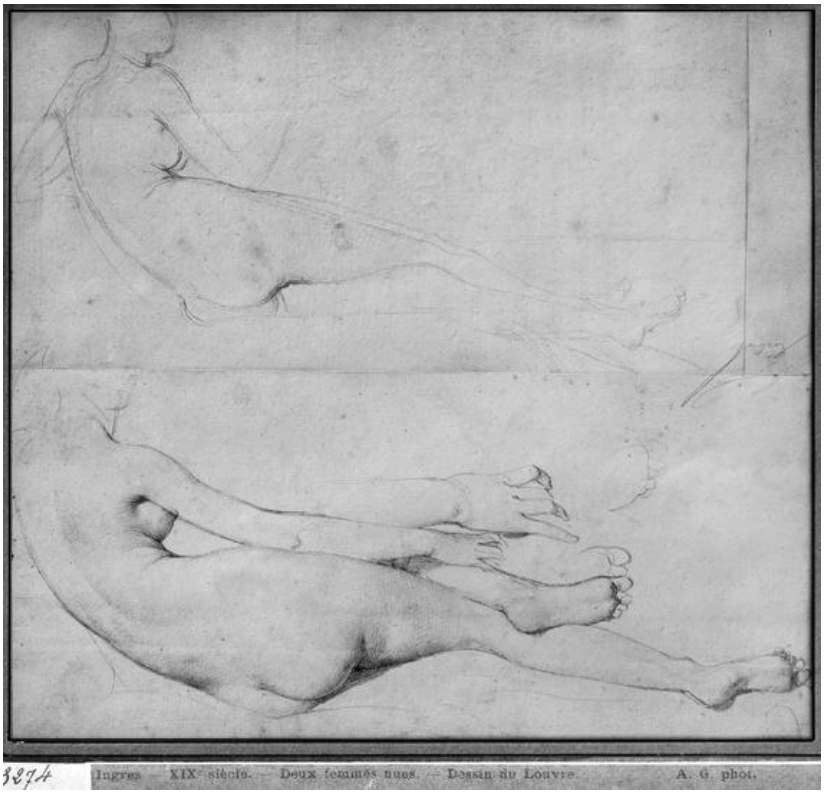


Fig. 78 - Jean Dominique Ingres – Estudo para *A Grande Odalisca*, grafite sobre papel, *Cabinet de Dessins*, Museu do Louvre.

O desenho, na verdade, estabelece o limite do corpo e o limite do vazio. Este último poderia ser a definição de linha de Ingres quando nos perguntamos onde está a pele. Como poderíamos considerar a linha como uma pele? Quando falamos em pele, estamos nos referindo a uma camada de um corpo sólido, complexo. A resposta poderia ser encontrada na história da linha, relatada por Brusatin, onde um homem, ao procurar a casa em que nasceu, depara com um prado verdejante onde nada havia. Desolado e contemplando o prado, responde ao camponês que o havia perguntado o que procurava: minha casa. O camponês, após refletir, pediu que o seguisse e o levou até o centro do prado, onde a grama crescia mais tenra. A casa pareceu reaparecer com seus muros e cômodos. O homem ficou feliz e retornou frequentemente para caminhar sobre sua casa, que desenhava simples linhas de um verde claro no chão[163].

As linhas claras de grama definiram as linhas para que o olhar do homem erguesse a sua casa. Ela surge com seus cômodos como membros fantasmas, sentidos pela experiência passada. Assim ocorre com as linhas do corpo, elas delimitam os

[163] *Ibidem*, p. 17 (tradução da autora).

contornos para que possamos construir o corpo, tanto externa quanto internamente, pois só possuímos o seu limite, sua tatilidade. A linha de Ingres no desenho estabelece uma relação com o tato muito mais sensível que nas pinturas. Por meio dela, o pintor parece aceder à possibilidade de oscilações breves, para adivinhar onde começa misteriosamente a pele. Esse mistério se acentua tanto mais vazia se apresenta a figura.

O poder tátil da linha como representação é frisado por Wölfflin:

> O contorno de uma figura com linhas uniformemente determinadas ainda possui em si algo da sensação de se apalpar um objeto. A operação que os olhos realizam assemelha-se à da mão que percorre um corpo; e a modelação, que reproduz a realidade na graduação de luz também apela para as sensações de tato. Uma representação pictórica, ao contrário, exclui com simples manchas essa analogia. Ela tem sua origem apenas nos olhos e somente a eles se volta. Assim como uma criança perde o hábito de tocar as coisas para "apreendê-las", também a humanidade deixou de testar um quadro por seus valores tangíveis. Uma arte mais desenvolvida aprendeu a abandonar-se à mera aparência. Com isto, modifica-se toda a concepção da pintura: o quadro táctil transformou-se em quadro visual – a mais decisiva mudança de orientação que a história da arte conhece[164].

Wölfflin constata a mudança de orientação de quadro tátil para o quadro visual na substituição do estilo linear pelo pictórico, que se entende pelas mudanças em relação a uma sensibilidade para as transformações aparentes dos objetos devido à luz, ampliação da profundidade, elementos que ele chama de visuais, dos quais já expressei meu desacordo relativo à ausência de sensação tátil no pictórico.

Se, por um lado, o autor refere-se à linha como um elemento primitivo, muitas vezes precário, desprovido da materialidade das massas de um mundo vivido ou como um valor que o mundo não quer mais possuir, por outro ele a coloca como um valor sublime e abandonado pela mera aparência. Esse valor sublimado é o tato. O tato é a maneira segura de se certificar-se da matéria, de um objeto ou da textura de uma pele. A linha em uma direção é tão segura quanto o limite e a separação dos espaços, quanto a sensação que se tem dessa separação. A idéia é o limite da pele, está aqui, você pode tocar, está certo de que pode tocar. Evidentemente estamos falando de um determinado tipo de linha, a de Ingres, conhecida como linha clara, segura, limpa.

---

[164] Wölfflin, p. 29.

Desenhar uma figura é definir onde começa sua pele. A linha definirá a natureza dessa pele e sua fruição e se torna uma experiência intensa na qual se define a passagem de uma instância para outra, do espaço e pele, de forma muito sutil e poderosa. A partir de um ponto, um instante, dá-se início a um trajeto, que define uma linha no espaço e no tempo[165]. A redução da pele em uma linha (não no sentido diminutivo) passa, portanto pela transformação da pele em instantes que podem ser quantificados de forma distinta dos representados pelo elemento pictórico. Esses instantes de pele também proporcionarão um "sentir a pele" de forma distinta, limítrofe, de forma a suscitar o tato, como foi dito.

A resposta tátil à linha se dará com certa proximidade, que o pictórico, segundo Wölfflin, exclui pela complexidade criada pela noção do conjunto e da possibilidade de diversas perspectivas serem visualidades. Brusatin comenta que, para o mundo clássico, a linha é clara e próxima: "os olhos e as sensações do corpo humano procuram a visão aproximada"[166]. A linha uniforme instaura uma forma concreta de se ver, como se dissesse: isto é verdade. Por outro lado, a linha isolada é uma entidade de caráter abstrato, como Cézanne afirmou - não existem linhas na natureza. Tampouco existem linhas demarcadas no corpo. A linha na bidimensão traz, então, a possibilidade de uma pele, uma enunciação e, assim como faz a arte, acaba por criar uma nova forma de pele.

Entre 1806 e 1824, em sua primeira estada em Roma, em grande parte para evitar os salões em Paris e suas duras críticas, Ingres almejava ser um pintor histórico, porém se sustentava, em grande parte, com esboços de amigos e turistas. "Ele era um desenhista fabuloso, mesmo quando ele estava pintando"[167]. Vários desses desenhos foram exibidos em uma exposição na *Morgan Library & Museum*, Nova Iorque, em 2011, sobre os quais Rosenberg afirma:

---

[165] A respeito da associação entre a linha e o tempo, Brusatin cita a linha de da Vinci: "em Leonardo, o ponto é associado ao tempo e ao instante. A linha é então uma 'quantidade de tempo'. E porque o seu início e seu fim são pontos, o termo e origem de todo espaço de tempo são instantes. A mão que segue e fixa uma linha apreende o tempo e lhe confere uma forma: a linha se torna a consciência de um espaço de tempo e, então, a dimensão de uma ideia projetada em e com o tempo, razão pela qual ela está 'além', talvez eterna" (Brusatin, p. 89, tradução da autora).

[166] *Ibidem*, p. 39 (tradução da autora).

[167] Rosenberg, p. 1, tradução da autora.

> A deliciosa ironia dessa exposição é que Ingres, para quem a pintura histórica era tão vital, não conseguia controlar sua própria narrativa. O seu comando da linha, entretanto, era inigualável e viria a inspirar artistas modernos de Degas a de Kooning. E os retratos que ele esboçou enquanto corria atrás de projetos maiores agora parecem alguns dos mais importantes trabalhos que ele realizou[168].



Fig. 79 - Jean Dominique Ingres, *Retrato de Guillaume Guillon-Lethière*, 1815, grafite sobre papel, 280 x 221 cm.

A afirmação de Rosenberg desperta duas questões. A primeira, relativa ao desenho como um médium de proximidade, onde Ingres, provavelmente sob menos pressão, se expressava com mais frescor e liberdade, fazendo transbordar qualidades que a pintura continha e delimitava com excesso de regras.

A segunda é que o desenho, praticado por Ingres como esboços preparatórios para as telas, começa a adquirir autonomia e valor intrínseco a partir do século XIX.

---

[168] *Ibidem*, p.1 (tradução da autora).

Ou seja, nosso olhar para estes já é formado a concebê-lo como uma obra de arte, inclusive partindo de princípios positivos de nossa época como espontaneidade e rapidez. De toda forma, o importante é identificar como a linha de Ingres se comporta de forma diversa de sua pintura e o que isso implica para a pele proposta.

No desenho de Lethière (Fig. 77), então pintor e diretor da Academia Francesa de Roma, há aspectos verdadeiramente psicológicos, que estão além da figura representada. Percebe-se a sensibilidade de Ingres para denotar sutis sensações utilizando a linha de um caráter sociável, complexo, chamado por Rosenberg de fanfarrão. Por trás da aparente nobreza notam-se elementos que fogem do padrão.

O desenho constituía um médium que ele conseguia levar para onde quisesse graças ao papel montado sobre um suporte, o grafite, às vezes alternado com carvão e aquarela. A simplicidade do médium reclama uma intimidade. Ingres utilizava papéis lisos (*wove paper*), uma revolução do século XVIII, em vez dos papéis com marcas de linhas (*laid paper*), que ofereciam superfície lisa e continham o grafite ao mesmo tempo.

O que Rosenberg quer dizer com controlar a sua própria narrativa? Significa não conseguir conter aquilo que escapava no processo da representação, ou seja, a sua própria interpretação, ou mais, a colocação de si mesmo na obra. Isso era realizado – dentro de um contexto rígido, como já foi descrito – por meio da linha, posto que o pintor não suportava qualquer marca ou traço do pincel. Mesmo considerando sua pintura, o meio pelo qual o "sentimento", se podemos dizer, poderia jorrar era através de suas linhas, que demarcavam territórios pouco prováveis. E muitas vezes tinham vida própria, mesmo quando em um quadro narrativo. Sua linha era aquela que definia o rumo de sua expressão mais profunda, o rumo da expressão de sua arte, independentemente do médium.

Em 1834 Ingres rompe novamente com a patronagem do governo e os salões de Paris, após a forte crítica de seu quadro: *Le Martyre de St. Symphorien,* após nove anos de trabalho e centenas de desenhos preparatórios. O pintor decide, então, refugiar-se em Roma e trabalhar apenas para amigos. O contanto de Ingres com a linha funciona como uma técnica constante, independentemente de uma encomenda ou de uma pintura grandiosa. Ele funciona como expressão intimista, e mais, como fonte de sua expressão pelos temas individuais, isolados, que fazem parte de sua

forma expressiva, como um dos mais próximos exemplos, a *Baigneuse*. Quanto a esse fato, Kimmelman observa de forma atenta:

> Era exatamente por isso que Ingres era atacado em seu tempo. Ele nunca foi bom em retratar ação ou confortável em pintar grupos de pessoas, a menos que todos estivessem isolados – como, em um sentido, ele estava – nos seus próprios mundos psíquicos[169].

Os elementos indicados no trecho são os principais do estilo pictórico, contrapostos ao de Ingres. Portanto, o sentido da linha, a forma linear e clássica de Ingres ver o mundo propicia uma visão unitária, isolada das figuras, isenta de ação, movimento, noção do conjunto, para explorar uma visão intimista, próxima, que é a do desenho. Isso não implica que todos os pintores de tendência linear e clássica procedam dessa maneira, mas que Ingres se identificou de forma especial com esse estilo, como ressalta Lichenstein[170]. Essa qualidade citada do desenho implica, além de uma proximidade, que sugere uma distância física, uma intimidade, que define a expressão de algo íntimo, ou seja, quando os aspectos chamados psíquicos serão expostos. Quando o segundo instrumento, a mão, toca a *Baigneuse,* temos a proximidade do desenho.

A linha de Ingres apresenta algumas características importantes no que tange ao seu funcionamento como pele: a primeira, o seu caráter de superficialidade (espacial), ou seja, situando-se à borda da figura e definindo o seu lugar no corpo; a segunda, sua finura, que funciona associada à primeira característica. Uma delicada e fina pele que tangencia e delineia o corpo, tanto nos desenhos quanto na pintura. Percebe-se, em Lethière, apenas um leve aprofundamento das sombras em seu rosto, quando toda a figura tende às linha finas. Um pouco mais de detalhes em seu rosto e Ingres entraria em um território de camadas subterrâneas da pele, com a interjeição de algum músculo, veia ou deformação. Como pudemos ver na sessão anterior, Ingres se comprazia em ficar na superfície da pele, conforme disse o poeta James Fenton: "Ingres ama os nus, mas detesta anatomia[171]. Essa predileção pela superfície ou, antes, negação de qualquer alusão ao interior do corpo está tão ou mais expressa na

---

[169] Kimmelman (2006, p. 2, tradução da autora).
[170] Lichtenstein, p. 84.
[171] Fenton *in* Kimmelman, p. 1 (tradução da autora).

"fina pele"[172] de seus desenhos quanto na sua pintura. Poderíamos associar, como muitos já o fizeram, o caráter superficial de sua linha a uma postura burguesa, contudo, creio pertencer a uma esfera muito mais pessoal. O terceiro aspecto da linha seria sua tendência a um fluidez no sentido de arejamento, ou seja, de circular livremente sem massas de sombras, sem se prender a outros conjuntos lineares ou de massas, o que a dota de uma liberdade peculiar de percurso e a dotará da quarta característica.

A quarta característica da linha de Ingres, consequente à primeira e à segunda, é a capacidade que adquire, pela técnica para conduzir a linha, mas, sobretudo, pelo que a move: um desejo inconsciente, de um desvio – da forma esperada para representar o real – ou encontrar uma forma pessoal, uma característica que pode ser chamada de poder criativo. Esse poder, no cenário de tantas regras da época, funciona como uma turbulência que promove uma espécie de movimento e não nos deixa ficar indiferentes. Ou seja, são as estranhezas geradas pelas linhas de Ingres que nos fazem enxergar o corpo de uma forma alterada. Cork comenta sobre seus desenhos:

> Ingres nunca permitiu que sua necessidade de controle fosse vencida pelo ataque de um sentimento não verificado. Mas a turbulência sob o rigor superficial não pode ser negada, emprestando até mesmo para o seu menor retrato um poderoso senso de tensão. Os desenhos a lápis que ele realizou com tanta profusão, grandemente para se sustentar após o colapso dos partidários de Napoleão em Roma, possuem uma intensidade palpável[173].

No desenho de Ingres, quando não se faz necessária a construção da massa de pele da parte interna, é quando a linha atinge sua potência maior como pele sensível, como limite necessário para se iniciar uma pele. Admitindo o branco do papel tanto da parte externa quanto da parte interna da linha, considera-se um trabalho muito sutil na parte interna, ou seja, onde há a pele. Na verdade, a sua extensão como superfície de pele aqui não é explorada como na pintura (mesmo de forma sutil). O que se toca com a mão neste capítulo são os limites da pele nas linhas.

Tocar significa sentir. Aqui, a sensibilidade da linha de Ingres consegue incorporar valores para definir um limite sensitivo da pele, utilizando apenas o traço. Em um contexto que Wölfflin chama de estilo linear, no qual a forma é definida por

---

[172] Rosenberg, p. 1 (tradução da autora).
[173] Cork (1999, p. 1, tradução da autora).

uma linha significativa que indica a sua relevância, a superfície interna seria neutralizada por essa linha de forma a não ser muito trabalhada. Ou seja, a linha estabeleceria um plano, muito valorizado pela arte clássica. No entanto, essa delimitação do corpo, que em sua pintura surge de forma muito homogênea, contornando a figura quase plana, nos desenhos surge com uma vibração e uma vida atípicas para a neutralidade do neoclassicismo. Essa chamada vibração da linha, que pela sua própria natureza tem o poder de conduzir nosso olhar, se faz por oscilação. E oscilação tem em sua origem e como consequência, movimento.

Quando Wölfflin define os dois estilos, contrapondo linear e pictórico quanto ao movimento, ausente no primeiro e desenvolvido no segundo, ele se refere à presença das massas do pictórico e suas relações. Ele é muito claro quanto à existência de um desenho linear e um desenho pictórico, uma pintura linear e uma pintura pictórica, podendo também se intercalarem, mas sempre como uma preponderância de um estilo sobre o outro. Logo, o estilo pictórico seria um estilo no qual as linhas se comportariam de maneira pictórica, ou seja, de forma a tender ao indiscernível, aos diferentes planos, ao movimento, a se relacionarem constantemente.

Mas e se a linha em sua vibração mais sutil, mais ínfima, conseguir definir um volume quase imaterial, uma matéria com peculiaridades próprias de sua expressão, então não deveria ser considerada dentro de seu sistema como inerente a uma espécie de fonte ou de nascente pictórica? Como se fosse um elemento mais isolado, como, por exemplo, as fibras de uma corda. Estas guardariam as características curvas da corda mesmo se as retirássemos do conjunto. Assim, Ingres, mesmo pertencendo ao estilo linear, caracteriza-se por uma linha de comportamento tão expressivo que foge de muitas das definições de linha evocadas por Wölfflin.

Se é certo que existe uma tendência a vermos tudo por uma perspectiva pictórica, segundo o autor[174], acostumados que estamos com essa forma de representação, principalmente pela fotografia, então seria o nosso olhar particular que apreende de forma "elástica" a linha de Ingres? Creio que não, a linha de Ingres é dotada de tais qualidades. Embora seja sua linha um elemento isolado, e repito - o caráter do pictórico está condicionado à pluralidade pelo autor – a linha de Ingres nos

[174] Wölfflin, p. 56.

desenhos mencionados não funciona como um elemento puramente linear e definidor da forma como indica o autor, ela vai além.



Fig. 80 - Jean Dominique Ingres, *Mme. Victor Baltard e sua filha Paule*, 1836, grafite sobre papel.

Em Mme. Baltard (Fig. 80), a linha do rosto é tão fina que a leva quase à transparência. A materialidade evocada é por contraposição: a linha que definiria se nega a fazê-lo ou o faz de forma muito sutil. Apura-se nesse rosto uma granulosidade como a criação de uma superfície tátil. A vestimenta possui um tratamento linear que demonstra mais intensidade e velocidade, determinando que todas as linhas que não sejam o rosto sejam ágeis como um esboço. A diferença particular entre o tratamento da pele e da vestimenta pode ser visto nas Fig. 77, 78, 79 e 80. A veste linear, quase transparente, ausente de corpo nos remete aos quadros de Anne Siems (Fig. 65 e 66).



Fig. 81 - Jean Auguste Dominique Ingres, *Mme Ingres*, *nascida Madeleine Chapelle*, grafite sobre papel.

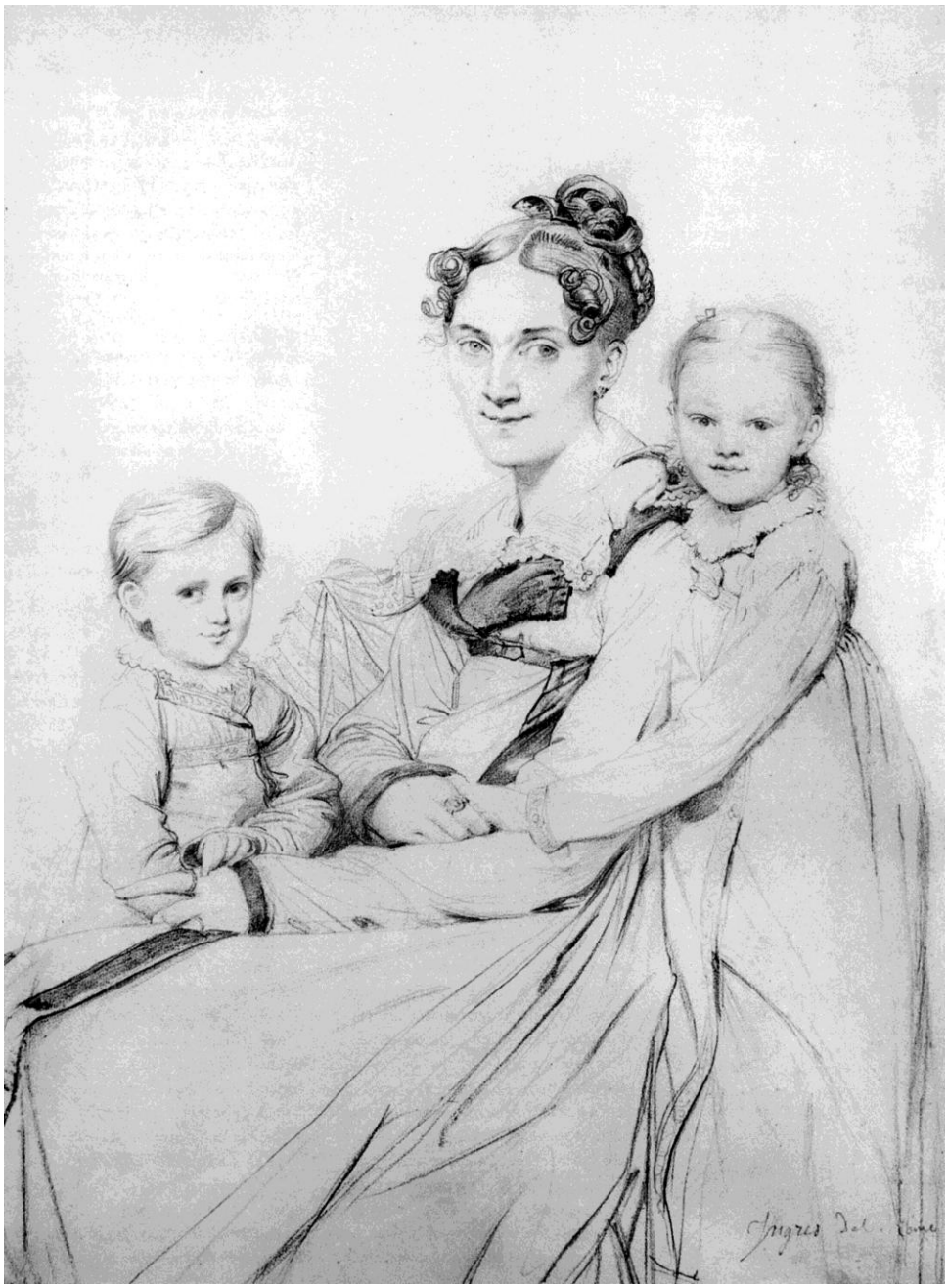


Fig. 82 - Jean Auguste Dominique Ingres, *Mme. Johann Gotthard Reinhold, nascida Sophie Amalie Dorothea Wihelmine Ritter e seus dois filhos,* 1815, grafite sobre papel, 303 x 225 cm.



Fig. 83 - Jean Auguste Dominique Ingres, *Mme Louis- François Bertin,* 1834, grafite sobre papel, 32,1 x 24,1 cm, Paris, *Musée Du Louvre*.

A linha do rosto na Fig. 81 tem muito pouco peso em relação ao cabelo ou às vestes, é quase evanescente, enquanto a dos cabelos e da vestimenta é dura e forte. Esse desenho indica um elemento presente em sua pintura, uma tendência à imaterialidade, que aqui se faz de forma mais livre, a pele da figura quase desaparece, abrindo-se para o espaço do papel.

No retrato *Marie,* de Ellsworth Kelly (Fig. 84), constata-se a linha forte e reiterada do seu rosto de forma a se contrapor ao tipo de linha que Ingres utiliza para a pele. Kelly evidencia a forma com a força da linha, fechando-a, resolvendo-a. Ingres,

ao contrário, não a finaliza, deixa-a aberta, como se respirasse, efetuando uma comunicação entre o dentro e o fora, os dois vazios. Se, por um lado, definir as sombras da porção interior à linha seria aproximar-se do seu interno, de outro, interromper a linha provocaria a abertura do corpo?

Nota-se que os desenhos esquemáticos de Ingres destinados a posteriores pinturas apresentam contorno mais firme e função consolidadora da forma, enquanto seus desenhos autônomos, ou cujos elementos parecem ter mais autonomia como desenho, apresentam verdadeiro registro da vivência do médium pelo artista e seu desenvolvimento para representar os aspectos mais sutis da pele. O primeiro caso pode ser exemplificado por um estudo de Louise Broglie para o conhecido quadro de Ingres, *Countesse d'Haussonville*.



Fig. 84 - Ellsworth Kelly, *Marie*, 1948.



Fig. 85 - Jean Auguste Dominique Ingres, estudo para Louise de Broglie, grafite sobre papel.

Nesse estudo as linhas obedecem a uma orientação, um intuito direcionado para a construção de formas geométricas. À esquerda do rosto, a linha que define a pele é reforçada a ponto de se tornar uma linha tão espessa quanto a de *Marie*, de Kelly (Fig. 84). Essa linha apaga a ideia de pele como elemento sensível da figura, assim como minimiza a sensação tátil "como pele" pelo observador, mas aumenta a sensação tátil do rosto como um objeto. Ou seja, é uma linha que endurece o contato da figura com o exterior, trazendo a ideia pura da forma do rosto, sintetizada, à qual Wölfflin remete. Quando o autor diz: "o caráter tangível da modelação é que decide se um desenho pode ser classificado como linear, mesmo quando sombras totalmente não lineares pairam sobre a obra como um simples sopro"[175], o que é tangível, para nós ao estudarmos a pele como linha, se torna algo mais complexo. Pois teremos que,

[175] Wölfflin, p. 57.

neste caso, de forma incontornável, administrar a tangibilidade, por mais estranho que pareça, da pele pela figura ou, como imaginamos, o modo ou o quanto essa figura sente por meio da pele - o que consiste no fascínio desse tipo de representação e onde se coloca a complexidade da linha pele na relação entre interior e exterior da figura.

Se quanto mais definido for esse contorno, ou a pele, tendendo a uma linha, como em Broglie (Fig. 85) e Marie (Fig. 84), tão mais linear na concepção do autor será. Logo, as tênues linhas de Ingres nos desenhos apresentados, com toda a sua sutileza, não são linhas que lideram, não isolam o externo, não são nítidas, claras e firmes, não reduzem a uma forma precisa, não dificultam a criação de uma massa interna ou de uma superfície interessante em seu interior - atributos citados por Wölfflin ao longo de sua explanação sobre linear e pictórico, ao contrário, deixam em aberto.

Percebe-se que evocam, sobretudo, massas que não aparecem, sugerem-se quase transparentes. É como se as linhas de Ingres abrissem o caminho para sentirmos o invisível. De todo modo, sua linha encontra uma forma de expressar uma visão do ser humano em geral, talvez mais precisamente a mulher, que está além da idealização, algo incorpóreo que ele realiza por meio de transparência – sentida na *Baigneuse de Valpinçon*.

Percebe-se que a diferença entre a linha de Ingres na pintura e no desenho é que a primeira adota as características tidas como lineares por Wölfflin (que coincidem com o fechamento do corpo denominado por Fend por falta de comunicação) e a segunda, as pictóricas, mesmo que de forma muito sutil. No caso do desenho, a linha funciona como massa. Há um paradoxo entre a exímia congruência entre o desenho e a aparência do retratado e a intangibilidade das linhas evanescentes, sustentando o caráter que o autor propõe de visual do estilo pictórico. No entanto, sensibiliza a linha da pele dotando-a de um verdadeiro caráter sensitivo. Já em suas pinturas, a linha se apresenta contínua e consegue conter o conteúdo interno. Isso ocorreria porque na pintura a cor funcionaria como um líquido em um recipiente, prestes a escapar, e Ingres deseja manter o controle do líquido.

É preciso ressaltar o caráter imaterial observado nos rostos dos desenhos mostrados de Ingres sob a ótica do pictórico. O imaterial é um elemento associado ao estilo pictórico em um quadro por Wölfflin, quando este designa o imaterial e o incorpóreo, elementos tão significativos quanto os objetos concretos. A

descontinuidade das linhas e a mistura das massas realizam um efeito visual, não real. Esse caráter incorpóreo não existiria no estilo linear. Percebemos que o tratamento das cabeças é pictórico e o resto do corpo é linear. Portanto, neste os brancos são admitidos como uma espécie de massa em relação à linha.

Se a linha de Ingres em suas pinturas não pode evanescer, ser tão expressiva ou tênue, então a expressividade se dará em outro lugar. Sua linha, agora contínua, muda de direção, transforma a forma do recipiente. As linhas volteiam em busca de expressividade, talvez do mesmo aspecto imaterial, que foge à representação. O algo que surgia em seus desenhos (os vazios) passa a se manifestar nas deformações das pinturas. Da mesma forma que os vazios se dão nos desenhos para escapar do corpo material, as linhas se orientam rumo a improbabilidades na pintura. Essas duas seriam formas de romper com a linha ou modificá-la.

Esse elemento que escapa está constantemente questionando e tentando romper a integridade, a harmonia da matéria. Podemos pensar no que Wölfflin diz a respeito de um retrato pictórico, "tão pouco tangível quanto o movimento de um arbusto ao vento ou as ondas de um rio"[176]. Em ambos os exemplos, o que torna impossível a tangibilidade é a presença do vento, ou seja, um elemento externo que perturba a concretude do objeto ou a sua asserção de forma objetiva. O vento seria a metáfora de um fator subjetivo ao realizarmos um retrato, variando de direção, intensidade e transformando o objeto.

Nesse desenho de Hans Holbein (Fig. 86), veremos que a linha que representa a pele, mesmo variando de espessura, apresenta-se como preponderante, uma linha que mantém o seu ritmo e seu peso de uma forma regular. A cor utilizada para a pele deve ser considerada como elemento que reforça a forma e a faz parecer subjugada à linha. Mesmo em seus adereços, percebemos a objetividade com que descreve as formas que, embora possuam sombras, permanecem com aparência plana.

"Não há vento algum". A figura está estática, consolidada em sua forma. Considerando os "ventos" que sopram as linhas de Ingres, fazendo-as desaparecer, ou os que mudam a rota de uma linha do pescoço ou do quadril, admitimos que o pintor opta por soprá-lo para fora, de forma a não tangenciar demais o corpo humano. Ou seja, se consideramos que um movimento é feito seja pelo desejo ou algum outro

[176] *Ibidem*, p. 58.

sentimento que transforma a linha, os de Ingres podem ter sido feitos de forma a amenizar, a distanciar a pele de uma existência demasiadamente carnal.



Fig. 86 - Hans Holbein, *Retrato de uma jovem*.



Fig. 87 - Jenny Saville, *Reproduction Drawing III*, 2010.



Fig. 88 – Jenny Saville, *Study for Pentimenti II*, 2011.



Fig. 89 – Jenny Saville, *Study for Pentimenti III (sinopia)*, 2011.



Fig. 90 – Jenny Saville, *Reproduction drawing IV* (a partir de Leonardo da Vinci), 2010.



Fig. 91 – Leonardo da Vinci, *Burlington House Cartoon (A Virgem e o Menino com Sta. Ana e S. João Batista)*, 1499-1500 ou 1508(?), carvão com realce a branco com papel tingido de castanho, montado em tela, 141,5 x 106,5 cm, *National Gallery*, Londres.

O desenho *Reproduction Drawing III* (Fig. 90) faz parte de uma série recente da artista contemporânea inglesa Jenny Saville, estudos a partir de obras de Natividades da Renascença (Fig. 92 e 93). Algumas de suas obras pictóricas são analisadas no capítulo 5 pelo extenso e aprofundado trabalho que realiza envolvendo a pele na pintura. Nesse desenho (Fig. 90), a linha à primeira vista se assemelha à linha de Ingres, com suas flutuações de intensidade e desaparecimento. Contudo, é mais vigorosa e rápida. A linha é preponderante com seu caráter contínuo e conduz o olhar, embora haja massas de sombras descoincidentes com as linhas. Pode-se dizer que, em relação à pele, tem um comportamento linear, oposto ao de Ingres. A

qualidade da linha de Saville reporta ao virtuosismo de sua pintura, com tendência a um grafismo quase ilustrativo. Por quê?

Nesse desenho, verificamos ao menos cinco posições diferentes das figuras, o que dá ao desenho grande dinamismo. Outros desenhos desta série com a mesma superposição de posições são chamados de *Pentimenti* (Fig. 88 e 89). O termo faz referência às alterações realizadas pelos pintores em suas telas e evidenciadas pelos traços deixados pelo trabalho prévio (conhecidos em Van Eyck, Ticiano e outros). Ou seja, o rastro da mudança de ideia, da hesitação teria sido incorporado incidentalmente à obra, traços do arrependimento, pois a palavra deriva do verbo em italiano *pentirse.*

Em Saville, não há sombras de hesitação. Tudo indica que se trata apenas de uma alusão ao fenômeno, pois a superposição parece intencional e provocada de modo a funcionar mais como a representação e ação do que com o objetivo de se encontrar uma posição ideal. No entanto, a sensação da ação, talvez um atributo da atividade envolvida com a criança, é plenamente expressa. David Cohen[177] percebe nessa série de desenhos uma perda da intrigante "dificuldade" encontrada em suas primeiras pinturas (capítulo 5). Em virtude de um domínio intenso da técnica, a artista teria realizado algo próximo de um dispositivo técnico de animação.

Em primeiro lugar, considerando a beleza e a técnica do desenho, nos perguntamos: onde estaria a ideia da pele? Essa série de desenhos é fundamental para observarmos um outro elemento da linha como pele, diretamente ligado ao tato: a relação entre as duas figuras. Em Ingres, encontramos essa relação na Fig. 82, que representa uma mãe com seus dois filhos. Poderíamos dizer que aqui a linha encontra a pele no sentimento? A linha de Ingres nos traz a emoção da pele humana, pois a qualidade da linha advinda da ausência da superfície a ser trabalhada, pele superfície, vem da e nos leva a uma emoção.

A pele aparência como superfície é substituída por uma linha impregnada daquele atributo ao qual associamos à pele e que já não é mais aparente ou tão distinguível, o sentimento. Os braços dos personagens parecem se fundir em um único organismo, refletindo a ternura entre eles. É realmente flagrante a deformação efetuada dos braços dos três, possivelmente para estabelecer a relação desejada: o

[177] Cohen (2011).

braço da menina à direita se alonga, a mãe parece possuir dois braços, um que se esconde no vestido (de manga mais branca) e o outro demasiado longo para alcançar e segurar o filho. O filho tem seu braço esquerdo enrolado até que encontre a mão da mãe. Mas quando olhamos o desenho como um todo, parece harmônico e expressivo, principalmente do tocante ao afeto entre eles (poderíamos ressaltar a franqueza do olhar dos três, que indica a revelação de uma realidade além daquela pose).

Se a apreensão inicial que tive com os desenhos de Saville coincide com a de Cohen, em parte podemos concluir que o desenho, neste caso, não se trata de um médium de proximidade como funciona para Ingres. Esses desenhos medem em torno de 195 x 150 cm, o que estende a escala próxima à de seus quadros em óleo. Logo, Saville parte de uma concepção (autonomia plástica) e relação (espacial) com o desenho, muito diferente de Ingres. Se neste percebemos o afeto entre a mãe e o filho, aqui Saville demonstra uma visão tanto de tributo ao passado, pela referência aos antigos mestres, como crítica e reavaliadora da pele.

Ao representar o incômodo das posições tanto da mãe quanto da criança, Saville relata as dificuldades reais que envolvem cuidar de uma criança, sua inquietação, a preocupação e o cansaço da mãe. Um objetivo constante de Saville é realizar obras que transmitam a realidade de seu tempo. A não definição das posições é uma recusa a se congelar em uma imagem estereotipada, idealizada. Como se tivessem sido tiradas sequências de fotos de um intervalo de fotos, um momento de "estar entre", sem definição que interessa à artista também na pintura. A nudez da mãe e a explicitação de uma relação íntima, real com o filho fazem parte de uma relação mais exposta da pele em relação à sociedade.

O fato de a artista se reportar a desenhos da Renascença nos leva a questionar sobre a perpetuação da corporeidade despertada pela figura humana na pintura (e no desenho) e até que ponto esta se modificou ou se modificará ao longo do tempo. O desejo de se apreender a pele e a emoção envolvida no processo, no passado (na ausência de outros dispositivos mecânicos), é o mesmo nos dias de hoje? Poderíamos pensar que a vida de hoje não nos permite tanta atenção a uma pele? As obras modernas apresentadas aqui respondem que não e surgem, quase todas, da negação e de certa desagregação da pele. Talvez seja o que Saville tenha feito, problematizar o *pentimenti,* na impossibilidade de reproduzi-lo hoje.

O último exemplo de desenho a ser apresentado de Saville é o mais recente *Mirror* (Fig. 92 e 93), no qual a artista processa uma fusão de peles. Percebe-se à esquerda *Olympia* de Manet, *Vênus de Urbino* de Ticiano, à direita duas imagens que parecem ser da artista. As peles se interagem em um único quadro, entrelaçando-se como os braços da mãe e os dois filhos de Ingres. Aqui Saville cria uma imagem que suscita uma harmonização quase afetiva entre as peles, talvez um museu de peles de seu imaginário. De todo modo, a superposição das peles com tratamentos diversos nos remete a uma estratificação material e temporal, possivelmente influenciada pela técnica digital. A coabitação das imagens em uma só tela responderia ao fluxo de imagens a que somos expostos atualmente ou a que o pintor é exposto durante o processo de trabalho. Talvez o mais importante seja não a citação das peles, mas sua visibilidade como descendência de uma genealogia de representação. Tanto Ingres quanto Saville têm no desenho uma base de estudo para suas pinturas e partem de um desenho acadêmico para a criação de uma pele própria na arte.



Fig. 92 – Jenny Saville, *Mirror*, 2011-2012.



Fig. 93 – Jenny Saville, *Mirror*, detalhe, 2011-2012.

2.2 A pele que se transforma em linha – Louise Bourgeois

A reação tátil às linhas de uma pele se dá de forma subjetiva e também impõe os valores e as proximidades do espectador. Tateando as linhas circulares, rachaduras do tempo no quadro de Ingres, vislumbro um desenho espiral de Louise Bourgeois sobre a pele da *Baigneuse*. As linhas, ramificações do tempo, aparecem como rugas em meu quadro. Um desenho contemporâneo sobreposto a um quadro do século XIX. Transparência e aproximação (Fig. 94).

Tocar o quadro é aqui uma ação metafórica, no entanto, uma reflexão sobre a ação realizada em um quadro deve ser feita. Ingres pinta a pele da banhista sobre uma pele de tecido, fabricando uma tela película de pintura que só é percebida quando esta se racha, se estira e sofre as ações do tempo. O tecido danificado altera a percepção da imagem, ruídos que nos trazem a materialidade da tela e da fissura existente entre a representação e o suporte. O suporte não resiste ao tempo, nossa pele tampouco, resta então olharmos firmemente a imagem, no olhar que transcende e a faz permanecer em um lugar protegido do tempo e da materialidade. Será assim também com nossa pele, só tomamos consciência desta quando sofrem alguma transformação definitiva? Se o tato me possibilita o acesso ao limite do quadro, também me remete ao mesmo tempo à possibilidade de sua ausência. Quando toco o quadro e percebo sua superfície, estou privada do sentido de "corporeidade". O tato

propicia a aproximação e mostra a intangibilidade do cerne das coisas, distanciando-nos delas, paradoxalmente.

A espiral abstrata que tateio à esquerda e acima das costas da *Baigneuse* consegue dialogar misteriosamente com as linhas de Ingres na sua essência curva, talvez feminina, a mesma linha que busca algo em cada curvatura. Podemos pensar também nos arabescos de Matisse, curvas que se insinuam em toda parte de seus quadros. André Verdet, em 1952, pergunta a Matisse por que é que está enamorado do arabesco. "Porque é o meio mais sintético para nos exprimirmos em todas as fases. Encontramo-los nas grandes linhas de certos desenhos rupestres. É o impulso passional que enche estes desenhos"[178].



Fig. 94 –Jean Auguste Dominique Ingres, detalhe, *La Baigneuse de Valpiçon,* 1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm, Paris, *Musée du Louvre*.

O arabesco é uma forma particular de propagação da linha curva que Matisse desenvolve em sua obra. Essa linha é um elemento estudado por Matisse em sua árdua busca da síntese do nu, como a busca de uma pele, assim como Ingres. No nu da

[178] Matisse (1972, p. 151).

Fig. 95 - um dos desenhos que Matisse realizou para ilustrar as poesias de Mallarmé - observamos a linha fluindo com espontaneidade e funcionando como pele. Podemos fazer algumas considerações sobre o desenho. A primeira é que realiza a síntese da pele em linha. Não existem pés, as mãos estão escondidas, não há feição ou expressão de rosto, a tensão e a expressão estão inteiramente na linha. O problema de simplificar o corpo, que iria obcecar Matisse e os pintores mais inteligentes de sua época[179], acaba por trazer uma qualidade distinta à linha. Se, por um lado, essa linha nos parece aérea, imaterial, trazendo uma corporeidade de outra natureza, por outra remete ao corpo de forma instantânea, como um médico comentou a Matisse: "Quando se olha para os seus desenhos fica-se surpreendido ao ver como conhece bem a anatomia"[180].

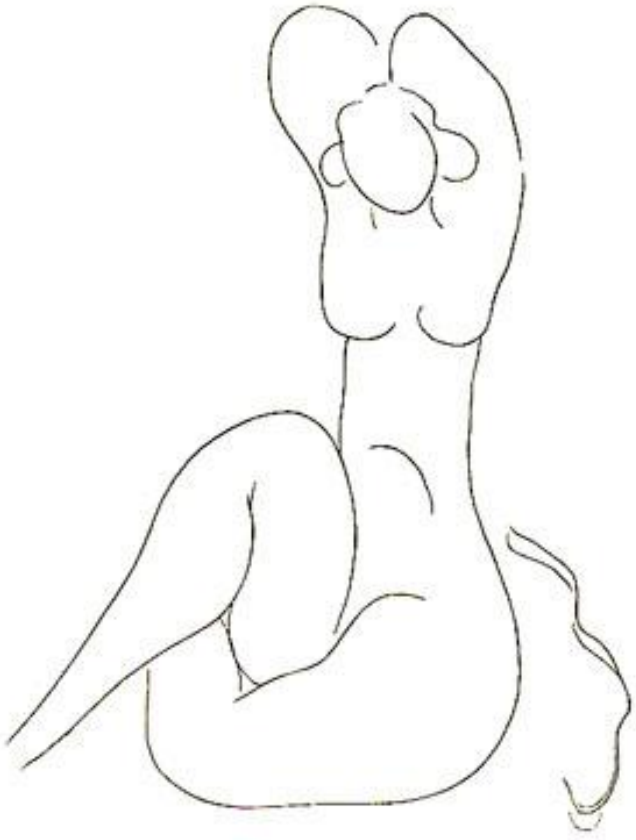


Fig. 95 - Henri Matisse, *Nu*, de poésies de Mallarmé.

[179] Clark, p. 273.
[180] Matisse, p. 151.

Percebe-se a capacidade da linha de expressar um conteúdo muito complexo por meio de um elemento aparentemente simples. Mas a busca de Matisse não foi simples. Segundo Clark, o artista buscou-a na tradição grega, nas obras japonesas, na Exposição Islâmica de 1910 e "por vezes parece cansar-se na perseguição duma vítima que, como um unicórnio, só pode ser dominado pelo amor"[181].

A linha de Matisse, preponderante como no estilo linear definido por Wöfflin, define claramente a forma, uma forma aberta, nesse desenho que flui pelos pés e pela mão direita. A forma é sintética como as formas de Bourgeois, unas e paradoxalmente fragmentos de corpo. E sintética - como a *Baigneuse* de Ingres - uma forma quase inumana, um L invertido, com as disparidades entre a parte superior e a parte inferior similares de Ingres às mostradas no capítulo 1. É também a busca de uma forma ideal, nos meandros de suas curvaturas, fugindo da realidade.

A síntese praticada por Ingres na *Baigneuse* nunca mais foi repetida por ele da mesma forma: "nunca mais se sentiu satisfeito com uma "pose" tão simplesmente natural. "De fato, o desenho da *Baigneuse de Valpinçon* é duma inspirada simplicidade digna da Grécia antiga. Fala-nos com um acento de plenitude"[182]. Pode-se dizer que, no contexto de sua obra que apresenta elementos preciosos de precursores de movimentos como o Surrealismo e o Modernismo, a *Baigneuse* se destaca pelo radicalismo como volta aos princípios da simplicidade da forma.

Mais do que sintético, Ingres alcança uma simplicidade que nos permite sentir a pele – linha – de forma peculiar. Esse é o elo mais importante, entre outros, entre o desenho de Louise Bourgeois e de Ingres. Se considerarmos o que Matisse disse sobre seu desenho, poderíamos afirmar que caberia também a Louise Bourgeois dizer o mesmo do seu próprio desenho:

> Considerei sempre o desenho, não como exercício de destreza particular, mas, antes de mais nada, como um meio de expressão de sentimentos íntimos e descrições de estados de alma, como meios simplificados para dar mais simplicidade e espontaneidade à expressão que deve penetrar sem esforço no espírito do espectador[183].

[181] Clark, p. 278.
[182] *Ibidem*, p. 140.
[183] Matisse, p. 152.

Louise Bourgeois foi uma desenhista, pintora, escritora, *performer* e escultora, que utilizou formas plenas de significado para corporificar, tornar visível suas experiências interiores, tornando tangível aquilo que não é. Sua obra parece ter tentado definir os limites das experiências de sua vida no limiar do tato, esse mistério questionado a seu pai. A elaboração de suas percepções e recepções dos acontecimentos em sua vida foi muito explorada em esculturas, instalações e desenhos, sendo este último o médium de interesse para este estudo.

A meu ver, é em seus desenhos que a artista, embora trabalhando menos diretamente com o tato que em suas esculturas, condensa toda a potência do vivido e dos seus processos em uma linha, transformando sua pele em linha. Esta carrega elementos poderosos de seu imaginário pessoal, dotando-a de intensa subjetividade, transformando-a quase em um diário íntimo. O contexto artístico no qual Bourgeois está inserida é extremamente distante do de Ingres, permitindo estabelecer aproximações entre as duas formas de organizar a pele, criar uma pele que contenha um significado. Estamos falando de uma pele que fala de desvios, como Ingres o faz, que fala de curvas as quais Matisse chama de "impulso passional".

A linha de Bourgeois apresenta formas elaboradas a partir de suas sensações. Tendo se envolvido com o Surrealismo francês, o surgimento do Expressionismo abstrato, a escola de vanguarda de Nova Iorque dos anos 50, assim como da prática do Minimalismo e da Arte Processo, aquele era um momento em que não se focalizava o objeto de arte como um resultado, mas como processo criativo. O motor de sua obra parece ser seu corpo que recebe o mundo, seu corpo pequeno e vulnerável, assombrado e enraivecido com fatos pessoais marcantes tratados, em grande parte, de suas obras e que serve de elemento detonador da ira que a propulsiona. As imagens simbólicas criadas em suas obras – a mãe calculista, a aranha de tamanho gigante em frente à *Tate Modern,* em Londres, a tirania de seu pai, trabalhada em suas obras – são criadas a partir desses fatos e do seu lugar no teatro dessa tragédia.

Podemos observar no desenho de Bourgeois (Fig. 96) duas formas similares a digitais, em vermelho, sobrepostas sobre o peito de um homem e uma mulher. Elas evocam o poder sensitivo do corpo, se digitais, elas remetem ao tato. Elas parecem dizer: aqui está minha pele, tudo passa por aqui. Toda a obra de Bourgeois parece passar por esse órgão com intensidade. O que isso significa? As digitais em vermelho indicam o fator perceptivo e reativo do ser em relação ao mundo. As linhas táteis

ocupam a área do coração e a ausência dos braços e cabeça intensificam e concentram a atenção sobre essa região, que provavelmente funciona como superfície de contato, um ponto de conexão.

Sabe-se que as linhas das pontas dos dedos são intensamente pesquisadas e pensa-se que seu relevo e formação circular configuram uma estrutura de captação e diferenciação muito sutil das texturas e formas do mundo em torno. Penso que esse desenho sintetiza duplamente a arte de Bourgeois. Num desenho sintético, ele revela uma figura dotada de uma grande área circular sensível no peito, capaz de captar o mundo com suas linhas concêntricas. As linhas giram em torno de um ponto – Louise – e em torno desse ponto se amplia uma área que cresce infinitamente em direção ao mundo. Nuclear e orbital. Como funcionaria esse sistema e como ele teria conduzido Bourgeois?

Bourgeois, ao longo de sua trajetória, concentra-se, especialmente, na expressão escultórica, que ultrapassa esse termo e abrange questões sensoriais muito peculiares. As peças criadas por ela trazem, além de um sentido simbólico advindo da síntese, uma potente força expressiva advinda do apelo tátil. Bourgeois parece detectar e concentrar um sentimento único na elaboração de uma forma concisa, que em toda sua excentricidade não se avizinha do Surrealismo, segundo ela, e sim do Existencialismo. Esse exercício de autopercepção muitas vezes relacionado à psicanálise passa invariavelmente pela pele[184].

---

[184] O viés psicanalítico com que Bourgeois aborda a pele em sua obra tem relações com o conceito desenvolvido na obra de Didier-Anzieu, *O Eu pele.* A partir do conceito de Freud de que o eu (Ego) é acima de tudo corporal, Anzieu cria o conceito do "eu-pele", um estímulo intermediário entre mãe e bebê que irá estruturar a identidade a partir de uma imagem de corpo. A pele, para Anzieu, é o lugar determinante da construção e desenvolvimento do caráter e do pensamento. O autor funda uma topologia em que a pele é o espaço físico e o "eu-pele" é o espaço psíquico, definindo uma intersensorialidade no qual o tato é o fator fundamental. A análise que o autor estabelece entre as funções da pele correspondendo às funções do eu, definidas por distúrbios de eu-pele, demonstram a complexidade da pele como sistema físico e psíquico. São nove as funções: 1)Pele como sustentação do esqueleto e dos músculos: manutenção do psiquismo; 2)Pele que recobre a superfície inteira e do corpo e na qual estão inseridos todos os órgãos dos sentidos: função continente; 3)A camada superficial da epiderme protege a camada sensível: paraexcitação; 4)A membrana das células orgânicas protege a individualidade da célula [...]: individuação; 5)A pele é uma superfície portadora de bolsos, de cavidades onde estão alojados os órgãos dos sentidos, com exceção dos do tato: intersensorialidade; 6)A pele do bebê faz da mãe um objeto libininal: sustentação da excitação sexual; 7)A pele como superfície de estimulação permanente do tônus sensório-motor [...]: recarga libidinal; 8)A pele, com os órgãos dos sentidos táteis que ela contém: inscrição dos traços; 9)Todas as funções precedentes estão a serviço da pulsão de apego e depois da pulsão libidinal: função negativa, autodestruição (Anzieu, 1989).

Os temas tratados por Bourgeois advêm da pele e são projetados na pele de seus personagens, de membros, de formas antropomórficas, de volumes abstratos, em todas suas variedades: ansiedade, alienação, rejeição, amor, desejo, o proibido, a busca de uma identidade, o sofrimento das relações, sexo, morte. Faz-se exceção à série *Celas*, na qual Bourgeois apresenta uma arquitetura disfuncional pela qual ela descreve diferentes estados da dor: física, emocional e psicológica, mental e intelectual – mesmo que a partir de uma geometria não euclidiana, não cartesiana. Curiosamente se distanciando da pele como sensor, suas obras, sejam elas desenhos, bordados, escritos, esculturas, fazem alusão e provêm de uma experiência tátil, extremamente poderosa no mundo.

A pele imaculada da infância e ofendida pelos adultos, a pele agredida por fatores externos, essa pele fina que a contornava, frágil que era fisicamente, a pele dos tapetes de seu pai reconstruídos burilosamente pelas agulhas da mãe, sempre remendados. Bourgeois articula múltiplos sentidos do tato para sublimar e reinterpretar sua história, representando a imagem do corpo de diversas formas possíveis, explorando o liso do mármore, do metal, de resinas, a textura da tapeçaria, de tecidos costurados, numa espécie de transferência do seu próprio tato para o tato do espectador, como a oferecer e compartilhar suas emoções, sua dor. Como a artista relatou: "meu sujeito é a crueza das emoções e o devastador efeito das emoções pelas quais você atravessa"[185].

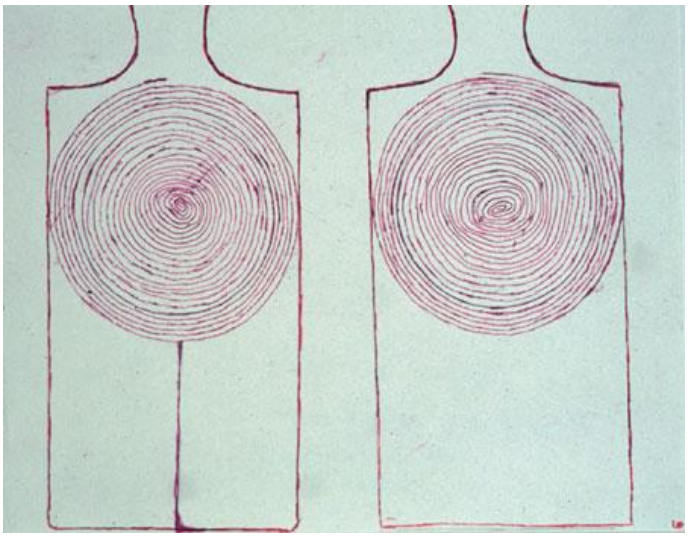


Fig. 96 – Louise de Bourgeois, desenho.

[185] Sabatini (2007, p. 3, tradução da autora).

Bourgeois realiza a arqueologia de corpos, mas não reais, são corpos ficcionais, acima de tudo, emocionais. A utilização da cor vermelha para vários deles é sintomática e realiza a condensação de toda essa chamada emoção. Alguns críticos se referem à cor utilizada pela artista como sangue, sangue da artista, assim como a expressão diria dar o sangue ao desenho. A cor revela a dramaticidade, o teor psicanalítico, catártico, para alguns, histéricos, da artista. O importante é considerar a relevância da cor para a expressividade do desenho, como consegue dotar a linha de vida carnal, refletindo a matéria-prima, o elemento líquido por excelência do nosso corpo.

Na Fig. 97 vemos realmente uma digital em vermelho, e não apenas uma semelhança como em outras obras. Logo abaixo a inscrição *Arte é a garantia de sanidade*. Aqui, além de abreviar o papel psicanalítico, terapêutico, expresso de sua arte, Bourgeois a digitaliza. Aí está seu polegar, pronto como um radar a captar todas as ondas psíquicas, memórias, elaborações de sua própria vida, símbolo do tato, pelo qual ela legitima seu conhecimento e envolvimento com as formas criadas, aí está seu dedo a apalpar seus objetos, a deformá-los, a domá-los a seu bel prazer e, como num jogo de inversões, manipular o mundo que um dia a manipulou. Dedo cósmico, seu universo particular, tudo parte dele, de sua identidade ou da busca de uma.

Bourgeois encontra em seu próprio corpo direções para respostas que faz para suas memórias. E como quem tem a consciência de possuir esse corpo e pressentir que ele é o lugar das respostas, que esse corpo tem memória própria, ela propõe que ele fale, reflita-se nos corpos confeccionados. Ela os apalpa, os tateia, corta seus membros, mostra-os em parte, os reduz ao membro reprodutor. Não é uma busca objetiva e em linha retilínea, trata-se de um trajeto sinuoso e longo, uma operação empírica. A meu ver, o tato - como sentido visceral e matricial - foi um vetor de importância preponderante em toda a sua obra, capaz de traduzir emoções inomináveis para o mundo físico, mantendo o mesmo registro tátil, vigoroso, assim como o mistério e a profundidade das experiências reveladas.

A total desinibição e liberdade com que Bourgeois se expõe podem parecer antagônicas à forma de expressão de Ingres. No entanto, se tomamos a linha como elemento de manifestação de pele, veremos que existem muitos pontos de contato entre os dois. Alguns elementos inerentes à linha de Bourgeois dos desenhos apresentados neste capítulo fazem face ao desenho de Ingres: o poder de síntese, a

potência orgânica, a tendência aos fragmentos, ao impossível (o inconsciente?), o poder de expressar o vivo.

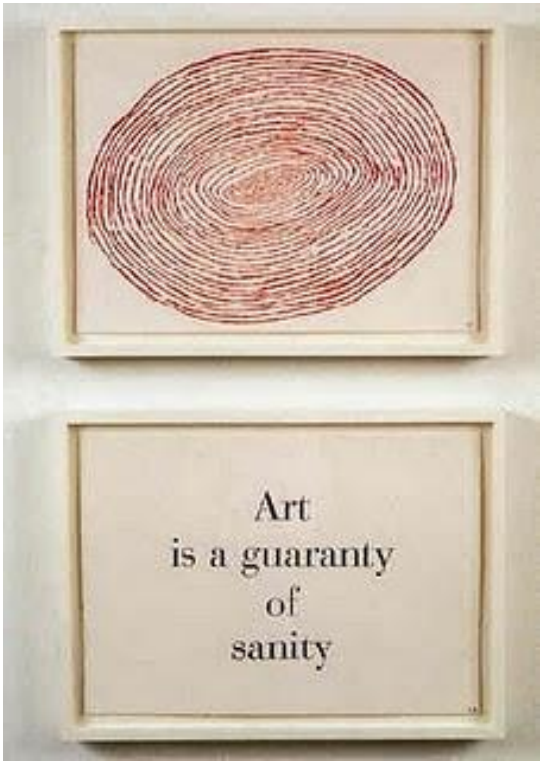


Fig. 97 - Louise Bourgeois, *Art is a Guaranty of Sanity*, chapa 9, 1999, composição: 29 x 40 cm, papel: 12 x 17 cm (de *What is the Shape of this Problem?*), Nova York, MOMA.

2.3 O sentido tato



Fig. 98 – Louise Bourgeois, *Sculptress, Série Autobiográfica*, 1994, ponta seca sobre papel, 332 x 207 cm, Tate, Londres.

Louise Bourgeois pergunta a seu pai sobre o mistério do tato, assim como sobre o autor da noite e do dia. Ambas as perguntas continuam mergulhadas no mistério. A *corporeidade* de Wollheim (capítulo 1) só existe perante uma figura, uma pele representada, porque constatamos não só a presença, mas a tangibilidade experimentada por um corpo.

A pele, portanto, embora superficial, está repleta de sensores que se comunicam e nos informam do que se passa no interior, além de nos informar sobre o exterior. Juahani Pallasma, em *Os olhos da Pele: Arquitetura e os Sentidos,* trata o corpo como *locus* de percepção e observa que todos os sentidos, inclusive a visão, são extensões do mais primitivo sentido do tato, ao qual denomina a *mãe de todos os sentidos* (o tato é o primeiro sentido do feto a ser formado no útero da mãe).

Segundo Pallasma, os olhos criam distância e separação, enquanto outros sentidos como o tato, o gosto e olfato revelam mais intimidade - ou seja, reportam mais diretamente ao primeiro - sendo não raro suprimidos pelos códigos sociais. Considerando nossa cultura, predominantemente tecnológica, calcada na hegemonia do sentido da visão, podemos pensar facilmente neste como o único capaz de acompanhar a velocidade existente em todos os meios. Mas nem sempre foi assim, nos primórdios a audição ocupava esse primeiro lugar. A transição para a visão se deu com o início da escrita. A percepção do homem concentrou-se então na superfície plana, deslocando-se para o presente e, segundo Pallasma, os outros sentidos seriam então menos centrados no presente e se ateriam ao passado, futuro e à nossa imaginação.

Estaria o tato, então, no momento da visão de uma imagem que representa uma pele, funcionando de forma subliminar, mas de forma tão potente quanto a outra, para a definição dessa imagem? Quando Wolheim analisa a tangibilidade nas obras, ele baseia-se no caráter palpável, que as torna mais real. A ideia é que o objeto ou corpo representado se torna alcançável com o traçado da linha, acessível. Ou seja, que sentimos ou podemos tocar se quisermos. Wolheim está se referindo à potência do tato. O fato se sentirmos que podemos tocar, mesmo que o estejamos fazendo apenas na mente – e poderíamos cogitar que no corpo todo – transforma a visão do objeto. O tocar envolve uma série de fenômenos que sabemos por intuição: sentir a vibração, a textura, a temperatura de um corpo ou objeto. No entanto, existe a relação do nosso corpo e um outro, assim como uma estrutura tátil perceptiva do ambiente e de nosso próprio corpo.

Olho para meus dedos e observo as linhas que se volteiam em círculos, como um enxame para tudo perceberem. Essa é a superfície real da pele. Esse emaranhado de linhas calcadas em meus dedos é capaz de perceber o quadro em seu limite sensitivo de objeto e de imagem. É o lugar físico onde se dá o encontro pele-corpo e pele-quadro. O tato me faz perceber o quadro e minha própria pele, trazendo a memória do corpo todo em um único ponto.

Na presença de uma obra figurativa, com condições de corporeidade (segundo Wollheim) ou de estilo linear (segundo Wölfflin) e também no estilo pictórico como colocamos ou de uma metáfora da pele (como vimos no capítulo 1), adquirimos o instinto de poder tocar, “olhar com as mãos”, um instinto que não se localiza em um

único ponto. Assim se passa com o tato, o único sentido que não se localiza em um ponto específico, para se dissolver em todo o corpo, pulverizado a tangenciar todos os outros.

Considerando o tato na representação da pele como um sentido de dupla extremidade, em que ambas as peles envolvidas podem ser ativadas de formas diferentes, torna-se relevante uma reflexão acerca de tal sentido. Esse é um sentido preponderante tanto para o observador da imagem da pele quanto do artista que constrói a pele. A forma pessoal de sentir do artista define a forma de construir uma pele, assim como sua relação com o objeto a ser construído. No caso de Ingres, a preponderância da representação de figuras femininas e seu especial cuidado com suas peles fazem do elemento tato um fator preponderante do elemento do desejo. A pele criada é a desejada como a outra. A pele criada é a pele de tangibilidade superficial, a pele de superfície.

O sentido do tato tem efeito ampliado que há muito tempo levanta questionamentos. Para muitos pensadores da Antiguidade, como Platão, toda e qualquer percepção seria, de algum modo, uma forma de tato: "as impressões táteis seriam afecções do corpo como um todo, enquanto as impressões dos quatro sentidos seriam afecções associadas a um órgão particular"[186]. Todo o problema reside no espalhamento, na não localização pontual desse órgão sensorial, assim como se dá com os demais sentidos. A hesitação em determinar um ponto específico onde alojar essa sensação levou Aristóteles, no capítulo 11 do seu ensaio *De Anima (ou Peri Psykhès)* – onde disserta sobre a supremacia do tato sobre os demais – concernente ao tangível e ao tato – a apontar diversas aporias sobre o tato[187]. Segundo Aristóteles, a aporia seria uma igualdade de conclusões contraditórias, levando a um impasse.

A primeira delas seria saber se o tato é uma única sensação ou diversas, visto que enquanto outras percepções sensíveis parecem ser de um único par (por exemplo, a visão,– branco e preto; a audição – agudo e grave; a gustação – amargo e doce), o tangível possui muitos pares de contrários: quente e frio, seco e úmido, duro e mole e muitos outros. Outra questão seria saber se o órgão da capacidade táctil é mesmo a carne ou se seria esta o intermediário e o órgão sensorial algo diverso e

[186] Nota de Maria Cecília Gomes dos Reis em *De Anima*, Aristóteles.
[187] Derrida (2000, p. 15, tradução da autora).

interno ao corpo. Outra aporia levantada é qual seria o substrato singular do tato, o que não estaria muito claro, assim como o som é o substrato da audição.

Jacques Derrida[188], a propósito das questões levantadas por Aristóteles sobre o tato, salienta as contradições existentes em cada uma delas, em sua tentativa de tornar clara e evidente suas explicações acerca do órgão e seu funcionamento. Aristóteles diz, primeiro, ser claro que o órgão do tato é interno; segundo, que a carne é o intermediário do tato; e, terceiro, que o tato tem por objetos o tangível e o intangível. Como poderia um órgão se alojar na parte interna do corpo, estar por todo o corpo e alcançar o intangível? A localização do órgão do tato se encontra obscura para Aristóteles - não é claro -, segundo suas palavras, ele designa como intermediário a carne, ou seja, todo o corpo. Esse é um sentido que prescinde de um substrato específico, todo sentido possui um (*idion*); a audição tem o som, a visão tem a cor, o paladar, o sabor. O substrato do tato repousa na diversidade de qualidades de tudo o que pode ser chamado de tangível, sendo o encontro físico com esse objeto uma exigência para o seu acontecimento. Aqui estamos diante do tangível, em sua ação realizada, porém, a meu ver, o tato é tão fascinante pela abrangência de um momento que se realiza desde a expectativa desse encontro, a duração e, após, sua memória. Na anterioridade e posterioridade das experiências de tato podemos estender enormemente as afecções dessa sensação, atingindo a intangibilidade. É quando o tato se funde ao sentir de maneira misteriosa e abstrata.

Para Aristóteles, toda percepção sensível consiste em ser movido e ser afetado e é considerada como certa alteração. A dificuldade surge quando se percebe que não ocorre percepção dos próprios sentidos, ou seja, sem objetos externos os sentidos não produzem percepção. Ele então deduz: "é claro que a capacidade de perceber, então, não existe em atividade, mas só em potência, e por isso não percebe a si mesma"[189]. O intangível pode ser abordado por meio dessa natureza *em potência* da faculdade sensitiva levantada por Aristóteles, pois podemos ver e ouvir durante o sono assim como aquele que o experiencia acordado. Existiriam, então, dois modos de percepção: um em potência, o outro em atividade; um imaginado e outro efetivado.

Não seria na projeção dessas duas percepções que Ingres se deleita em criar as suas peles femininas? Trabalhando o intangível, uma pele idealizada e quase

---

[188] *Ibidem*, 2000 (tradução da autora).
[189] Aristóteles, 2006, p. 83.

impossível e de forma a fazê-la tão palpável quanto possível, palpável de forma extremamente subjetiva, ou seja, sua própria Catherine Lescaux (de *A obra-prima desconhecida* e Balzac). Em função de sua complexidade, que Aristóteles já previa, de que as terminações na pele enviam mensagens para os nervos, que consiste em um processo extremamente complexo e mais interno do que apenas na superfície da pele, podemos encontrar no sentido relacionado ao objeto pele estudado aqui uma das variantes subjetivas que podem determinar a sua representação.

Se o tato é um dos cinco sentidos propostos por Aristóteles, sabe-se hoje que está muito além da pele superficial, incluindo o labirinto e as medulas, e pode ser visto de forma muito ampliada pelos especialistas, quando o dividem em quatro outros sentidos: sistema somatossensorial (identificação de texturas), propriocepção ou cinestesia (reconhecimento da localização espacial do corpo), termocepção (percepção da temperatura) e nocicepção (percepção da dor). Além desses, podemos considerar os receptores de pressão visceral, que recebem as informações dos órgãos internos, os receptores endócrinos que proporcionam a sensação de tensão, podendo o tato ser dividido até em oito sentidos distintos.

Tratando-se de uma sensibilidade espalhada, de um caráter "sensível" do ser, o tato deve ser considerado um elemento abstrato de primeira ordem envolvido na representação da pele. Tratando-se de um sistema complexo de sensações, estas serão apresentadas de forma subjetiva, em intenção e em forma, pelos meios materiais para se conformar em uma pele, melhor dizendo, um elemento visível capaz de expressar essa complexidade. Portanto, teremos uma pele sempre pronta em potência para sentir o ambiente, uma pele sensibilizada por sua própria dinâmica interna, uma sensibilidade própria do artista que realiza a obra e, de outro lado, uma sensibilidade voltada para o corpo representado.

Embora apresentem algumas semelhanças, Ingres e Bourgeois partem de pontos de vista diferentes. Ingres visa à pele da segunda pessoa. É por isso que digo que, pelo treinamento de sua linha, Ingres descobre o corpo desejado. Bourgeois parte de seu próprio corpo, do interior, para criar sua linha. Sua pele fala da primeira pessoa e conduz à materialização de sua dor, perdas e transformações por meio de uma arqueologia de seus processos perceptivos orgânicos, consciente deles, com a autoridade de quem os vive. Uma pele vivida, uma pele que arde. Quanto mais consciente ela se torna desse caldeirão de sentimentos – e aqui a sensibilidade do tato

se mistura com o intenso aspecto psíquico de sua obra –, com mais precisão a artista consegue manipular a matéria de seus desenhos, traduzindo suas vivências internas em vivências visualmente perceptíveis. O elemento sensível, o sentimento, a dor e a tensão constituem o aspecto preponderante da obra e estão além da representação de uma pele ou de um corpo tal qual ele é. A pele em Bourgeois funciona como um mecanismo de visualização e de processamento – de uma maneira quase clínica – de suas sensações.

Em Francis Bacon (capítulo 3), esse aspecto "sensível" do tato se refletirá com a forma exacerbada e multifacetada do pintor de sentir o mundo e uma das relações estabelecidas com o outro. O tato também é preponderante na forma conturbada e intensa que mostra a figura masculina. Em Jenny Saville, ele se manifesta na forma de se sentir ampliada corporeamente e projetar essa sensação para a tela, confrontando-nos com a mesma ideia e sensação que a artista. Em Freud, este se dá na individualização do sujeito, a pele se fecha e contém algo distinto do artista e visto quase que cientificamente. Modos de ver e de sentir, distintos.

É interessante notar como nas duas artistas mulheres, Bourgeois e Saville, se dá um processo de autoconhecimento, de exploração de seu corpo de uma forma quase exibicionista. Trata-se da exposição de uma prática autoexploratória. Que mulher sou eu? A pele é criada a partir de uma sensibilidade interna, de dentro para fora, e não a partir de uma visão externa que projeta um desejo. A mulher desejada, idealizada, representada de forma inatingível transforma-se em um corpo humano, imperfeito, distante do corpo visto pelo olhar masculino. Aqui se faz a distinção entre uma pele vivida e uma pele desejada, as duas instâncias do tato já mencionadas: o tato como percepção de si mesmo e o tato como percepção do outro.

2.4 A pele empírica

O tato neste capítulo refere-se a essa atividade da pele, quando da proximidade do observador e a obra, mas acima de tudo do artista e sua própria obra, fruto da relação ou da emoção envolvida com o objeto ou a experiência vivida. Bourgeois promove essa proximidade em todas as instâncias, talvez pela intensidade com que aborda os fatos de sua vida e a capacidade que possui de expressá-los.

Não é possível aproximar a investigação que Bourgeois realiza a partir do corpo a uma ciência exata. Todavia, o procedimento com que Bourgeois aborda a pele em seus desenhos se aproxima de uma prática empirista. O empirismo preconiza o estatuto da experiência como único ou principal formador de ideias. Bourgeois parte da sua experiência, irrefutável, subjetiva, para elaborar suas formas e superfícies. Existe ainda um elemento importante para a associação entre um e outro: a artista impõe à pele um fenômeno vivido, muitas vezes traumático, quando a própria elaboração dessa pele corresponde à cura.



Fig. 99 – Louise Bourgeois, *Cocoon* de *La Réparation*, 2003, ponta seca de portfólio de 3, gravura 30,5 x 15,2 cm, papel, 43,2 x 38,1 cm, MOMA, NY.

Durante muito tempo, médicos estudiosos visaram desenvolver princípios teóricos para embasar os métodos de ações terapêuticas. Os fundamentos até então difundidos na área médica para tratamentos terapêuticos da época (baseados nos quatro elementos, quatro qualidades, quatro humores, seis não naturais) sofreram graves ataques durante o século XVII. Os novos procedimentos da prática empírica do

século XVII[190] trouxeram um momento marcante na história médica, pois é quando se outorga o poder ao método empirista para chegar-se a uma certitude na área terapêutica.

Os encontros dos empiristas eram de cunho colaborativo, guiados pela filosofia de Francis Bacon, em que membros da sociedade civil, críticos, em grande parte médicos, discursavam, em caráter muitas vezes científico, muitas vezes como simples filósofos contemplativos, sobre temas diversos. Contradizendo a teoria difundida de que o empirismo consistiu um meio especulativo de indivíduos adquirirem conhecimento do mundo que os cercava, como Wolfe e Gal[191] observam, essas novas praticas empíricas se formaram como modos confiáveis de criar e validar conhecimento e beneficiou o surgimento da Nova Ciência[192]. Quanto ao real legado do empirismo, Wolfe ressalta sua importância como a grande ameaça à velha filosofia natural, realizando a transição de uma ciência interpretada não mais por conceitos, mas por atividades práticas.

Pois bem, se considerarmos o conceito de belo adotado pelo estilo neoclássico, veremos que Ingres o sabota nas exacerbações que realiza ou vai muito além dos seus limites, criando uma figura de forma supranatural, numa reafirmação de sua própria experiência. Bourgeois, por outro lado, utiliza de uma observação extrema, não só do seu próprio corpo, mas dos sentimentos e transformações causadas pelos eventos em seu corpo, para recriar e validar essas novas proposições de pele. Mesmo que as transformações realizadas no corpo tenham ocorrido em um corpo psíquico, aí está mesmo o fascínio de suas projeções e construções.

Com o empirismo, temos o corpo tratado tanto como objeto, como instrumento de experiência. No entanto, era um corpo ampliado em significação e experienciado de forma nova, como cita Wolfe: "empirismo significou uma nova atenção aos sentidos e suas funções a partir de um ponto de vista psicológico, prático e epistemológico e todos estes nunca estavam distantes uns dos outros"[193].

Percebemos alguns elementos muito significantes que estabelecem a aproximação do empirismo do século XVII com a condução dos desenhos de figuras

---

[190] Uma nova forma experimental de prática surgida em 1660 na Inglaterra, em encontros da *Royal Society of London*.
[191] Wolfe e Gal (2006, tradução da autora).
[192] Desenvolvendo uma sofisticada experimentação, observação instrumentalizada, navegação astronômica, levantamento e mapeamento, coleção e taxonomia.
[193] *Ibidem*, p. 2-3 (tradução da autora).

humanas de Louise Bourgeois. Em primeiro lugar, os empiristas analisam o corpo para compreendê-lo e com o objetivo de elaborar teorias de terapias específicas para determinada doença. Como o conhecimento científico desse corpo era muito precário, considerava-se uma série de doenças de cunho indeterminado, vago. Dessa forma, como num movimento compatível com a indeterminação das doenças, os empiristas se serviam de modos não ortodoxos e livres de qualquer padrão preestabelecido, a não ser sua orientação subjetiva[194].

Essa seria a segunda e essencial semelhança entre sua arte e o empirismo do século XVII. A compreensão e manipulação do corpo consistem em uma atividade de cura ou, como a artista disse, uma garantia de sanidade. Esse tatear do corpo com intensa curiosidade e de forma aproximativa e ao mesmo tempo conduzida pelos sentidos e sensações indica diretamente a forma com que Bourgeois traduz as dores, os cortes, os acontecimentos do em seu corpo. A liberdade como aborda o corpo provém da influência das escolas artísticas experimentadas por ela, podendo-se identificá-la como um método pessoal desenvolvido de acordo com suas preocupações psicanalíticas.

Desta forma, podemos perceber suas obras como unidades, por vezes complexas, elaborando relações extremamente pessoais, ainda que evoluam para temas universais, como no caso do feminino, da maternidade, da traição, da paternidade, da tirania. A artista trata de sentimentos, reparando-os e costurando elementos dissonantes e dolorosos de sua vida, e transforma-os em algo inteligível ou talvez realiza, a partir do corpo aparentemente uno, um quebra-cabeças intrincado, compatível com as sensações de perda, dor, como numa orquestração da matéria.

Assim se passa com o empirismo, no qual o processamento dos dados, as elucubrações realizadas constituem um processo de construção de conhecimento guiado pela intuição, baseado no corpo objeto, e também da memória, elemento essencial para Bourgeois. O empirismo baseava-se em princípios em que as soluções poderiam ser providas pelo corpo ou pela exploração deste. Essa atividade era

---

[194] Snait Gissis analisa as interconexões entre "sensação, subjetividade" e ciência biológica no final do Iluminismo com sua discussão de Lamarck e o sentimento. Como seu artigo demonstra, a aproximação dos empiristas dos sentidos os coloca como fonte de uma informação incerta, altamente pessoal, exigente de uma decifração incerta, em vez de particulares neutros a serem acumulados por indução (*Ibidem*, p. 4 tradução da autora).

exercida com certa licença poética, um devaneio que acabava por alcançar outros domínios.

Um exemplo do exposto são os Tratados de Etienne Condillac – *Traité des Sensations* (1754) – e Charles Bonnet (1760) – *Essai Analytique sur les facultés de l'âme –,* que aproximam discussões sobre "sensações", o modelo de fibras orgânicas e as interações corpo-alma. Ambos tratam a sensação como *embodied stimuli* (estímulo encarnado) e a faculdade de receber sensações *sensibilité*. O termo sensação utilizado aqui é análogo ao empregado pelos médicos Théophile Bordeu e Paul Joseph Barthez, referindo a uma vasta gama de fenômenos orgânicos e reflexivos que vão além do dualismo halleriano de "irritabilidade" muscular e sensibilidade "nervosa". O termo sensação, para ambos os autores, dizem respeito aos processos mecânicos de estimulação muscular, vascular, glandular e movimentos nervosos, sentimentos, percepções, paixões e memórias.

Na obra de Louise Bourgeois captamos esse vasto compêndio de fenômenos orgânicos onde os fenômenos físicos e psíquicos se fusionam inteiramente. A capacidade de associar linhas e formas a um determinado sentimento faz com que a artista manipule as formas com a destreza ou a certitude daquela analogia, o que é transmitido para o observador.

Na busca de uma definição para um "fenômeno", encontraremos: "tudo o que está sujeito à ação de nossos sentidos, tudo o que é extraordinário, raro ou novo, surpreendente, manifestação, sinal, sintoma"[195]. Se tomarmos como um *evenement* ou um fenômeno o fato ou o momento exato em que é revelado a Bourgeois (o drama mais conhecido de sua vida) ou que ela intimamente percebe que sua tutora era na realidade amante de seu pai, então de forma intermitente a artista revelará essa dor e essa surpresa a si mesma e ao observador, na forma de mutilações do corpo, por exemplo. Cada momento revelado por sua obra distingue um momento único e por si só avassalador. Um momento extraordinário, uma aparição, uma manifestação, um sintoma atuando na pele.

O que existe de surpreendente na abordagem de ambos - o *Traité des sensations,* de Condillac, e a teoria de *Embodied Stimuli,* de Bonnet - é a concepção do corpo mecânico intrinsecamente ligado às emoções e a conceitos como sentimento,

[195] Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.

paixão e memória, elementos que nos levam imediatamente à obra de Louise Bourgeois. O tratado de Condillac concentra-se na transformação de sensações em "experiências" e "julgamentos" da alma, enquanto Bonnet desenvolve um esquema detalhado de organização das fibras dos agentes sensitivos que transformam o *stimuli* exterior em "sensações físicas".



Fig. 100 – Louise Bourgeois, *sem título*, prancha 6 de 9, do livro ilustrado *Ode a minha mãe*, 1995, ponta seca com adições de grafite sobre papel, gravura 22,7 x 22,8 cm, papel 35,8 x 27,5 cm, MOMA, NY.

Por volta de 1750 a fibra torna-se o principal elemento construtivo de um corpo orgânico, assim como o elemento unificador de sua estrutura complexa, um papel semelhante ao da célula, que entrará em cena na segunda metade do século XIX.

> Após a doença de tipos de fibra de Giorgio Baglivi e antes do catálogo de tipos de tecido de Xavier Bichat, os corpos das plantas, animais e humanos são para Bonnet todos constituídos por meio das fibras* e suas diferenças estão principalmente nos diferentes tipos de fibras, estruturas e propriedades – plantas se alimentam através de fibras, humanos pensam através de fibras[196].

[196] Cheung T. *in* Wolfe e Gal, p. 309 (tradução da autora).

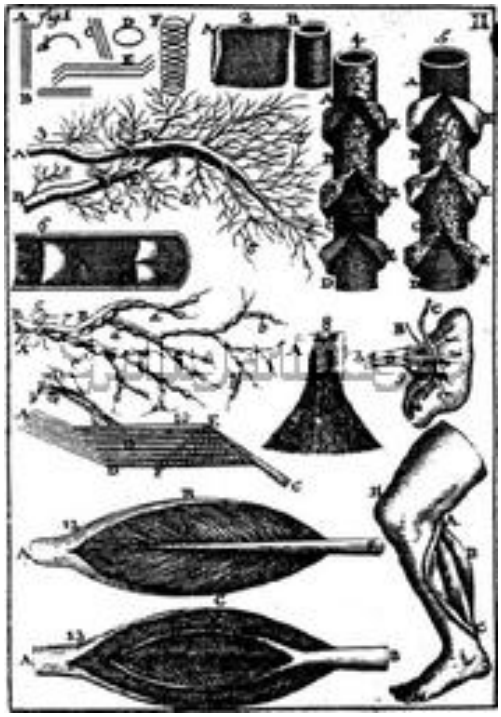


Fig. 101 - Arquitetura das fibras do corpo humano. Verheyen 1712-1713, v. 1, (1712), 30, pranche II.

A possível unificação da constituição – e posteriormente da pele – de humanos, plantas e animais consiste para o observador de hoje uma abstração dotada de uma poética que se aproxima da arte contemporânea, em que se misturam beleza, filosofia, certo grau de ingenuidade perante um mundo complexo e a liberdade para expressar seus sentimentos como concretos.

A Teoria das Fibras pontuava: "todas as substâncias criadas são organizadas ou sem organização. As primeiras são compostas por fibras, têm vida e são conhecidas pelos nomes de animais e de vegetais"[197]. A simplicidade da frase e a abrangência do conceito que engendra parecem ter vindo de Bourgeois na tentativa de explicar seus desenhos, especialmente os da fase *Topiary* (Fig. 126, 129 e 130).

A artista realizou, durante sua longa trajetória, grande quantidade de desenhos, um meio de expressão central a partir do qual ela realizava séries em forma de diário. A linha representada em seus desenhos tem a mesma natureza da encontrada em suas gravuras - uma unidade autônoma, expressiva, na maioria das vezes concisa. A linha como a mesma unidade formadora de todos os seres vivos, a

[197] Le Camus *in* Cheung (Wolfe e Gal, 2010, p. 310, tradução da autora).

linha como pensamento, como ação, esta é uma linha pele que possibilita a transição de um corpo para o outro, além de formar estruturas de pele (Fig. 101).

Em desenho de Bourgeois de 1989 (Fig. 102), as linhas giram em círculo, ensaiando um *corpus*, um mecanismo autossuficiente cujo funcionamento denota uma espécie de circulação, de vitalidade, ainda que não visivelmente um corpo. Carretéis, talvez alguma reminiscência da costura, o trabalho diário realizado em sua casa, mas a alusão a não apenas um, mas ao desdobramento de vários pequenos outros. A fibra do desenho de Bourgeois é a linha, que possui uma força que parece ser natural, a partir da qual nascem formas, como germinadas.

Esse desenho também remete à expressão *machinulae,* de Giovanni Alfonso Borelli, citada em *De Motu Animalium* (1680-1681) para denominar minimáquinas de fibras complexas em partes orgânicas como músculos.



Fig. 102 – Louise Bourgeois – *sem título*, 1989-91, Ponta seca sobre papel, 303 x 379 mm, Londres, *Tate Gallery*.

É importante frisar que o empirismo abriu, no século XVII, uma porta para subsequentes representações de experiências na primeira pessoa. Alan Salter, por exemplo, em seu artigo *Early Modern Empirism and the Discourse of the Senses,* concentra-se na relação entre a ciência e a literatura no século XVII. O surgimento de uma literatura de empirismo e sua utilização na cosmografia e no drama delinearam a prática da ciência com novas expressões e conceitos: "O empirismo e os sentidos tornam-se tópicos no seu próprio direito e os trabalhos onde aparecem revelam

energia e intensidade e uma excitação para as possibilidades em usar novas ideias narrativas para explicar o mundo"[198].

Com a introdução do discurso dos sentidos nos discursos empíricos, com a autoconfiança e a assertividade com que eram proclamados publicamente, os sentidos ganharam poder explanatório e "proveram um maior alcance linguístico com o qual descrevem celebrações e ansiedades contemporâneas e introduzem um sujeito completamente novo, os sentidos eles próprios"[199]. O autor cita obras literárias nas quais se constata a vitória dos sentidos sobre a linguagem e a razão (*Língua* e *The Triumphs of Truth*) e ele diz "era como se houvesse um desejo fervente de entender os sentidos"[200].

O que nos importa nesse aspecto decisivo do nascimento desse novo empirismo é como ele estabelece bases similares aos da construção de uma pele em Bourgeois. Sua voz em primeira pessoa pode ser ouvida em seus desenhos e raramente questionada. A energia, intensidade e excitação citadas na forma de se expressar podem ser constatadas em Bourgeois, uma excitação quase infantil de uma recém-descoberta quanto ao modo como sua pele reage ao mundo.

A relação que se estabelece aqui, primeiro, é o caráter unificador da fibra – linha para todos os seres, tanto para Bonnet quanto para Bourgeois. Nos desenhos da artista, ele surge como importante constituinte e, não raro, a linha de um ser se transforma em outro. Segundo, Bourgeois apresenta a pele do corpo com sua complexidade de receber estímulos e capacidade de revelar seu lado psíquico (pensamentos, paixões e memórias), assim como a sensibilidade era abordada pelo empirismo, de forma a agir terapeuticamente. Terceiro, um novo interesse nos "sentidos" e o desejo de compreendê-los surgidos com o empirismo valorizaram a voz em primeira pessoa como uma nova forma de sentir o mundo, assim como a obra "Diário" da artista se constrói.

O paralelismo entre a proximidade da pele e o empirismo orientado pelos sentidos nos coloca diante do instrumento operatório deste capítulo, a mão que deseja sentir, o tato, a experiência primordial.

---

198 Salter *in* Wolfe e Gal, p. 59 (tradução da autora).
199 *Ibidem*, p. 71 (tradução da autora).
200 *Ibidem*.

2.4.1 Cinco peles de santas

Em 1992, Bourgeois realiza uma série de gravuras intituladas *Sainte Sebastienne* (Fig. 103 a 107), importante para este estudo, pois nos apresenta uma grande consciência da sensibilidade da pele e de sua representação. Há uma primeira versão (Fig. 103 a 106) e uma segunda (Fig. 107), sendo que cada uma pertence a um estado diferente. Seriam esses estágios diversos ou uma forma diferente de perceber o fato? A santa teria sido atada a uma árvore e atingida por flechas, como São Sebastião? O sentido, a perfuração, a dor perpetrada pelas flechas fazem dessa figura um corpo sensível que estabelece uma expressividade epidérmica.



Fig. 103 – Louise Bourgeois, *Ste. Sebastienne*, primeira versão, estado I, 1990-1993. Ponta seca, chapa: 42,6 x 25,3 cm, papel: 65 x 49,9 cm, MOMA, Nova York.



Fig. 104 - Louise Bourgeois, *Ste. Sebastienne*, primeira versão, estado XI, variação, 1993. Ponta seca, chapa: 42,6 x 25,3 cm, papel: 49 x 36,1 cm, MOMA, Nova York.



Fig. 105 – Louise Bourgeois, *Ste. Sebastienne*, primeira versão, estado IV, variação, 1990-1993. Ponta seca, aguada e grafite, chapa: 42,6 x 25,3 cm, papel: 49 x 36,1 cm, MOMA, Nova York.



Fig. 106 – Louise Bourgeois, *Ste. Sebastienne*, segunda versão, estado II, 1992. Ponta seca, chapa: 97 x 77,8 cm, papel: 104 x 83,2 cm, MOMA, Nova York.

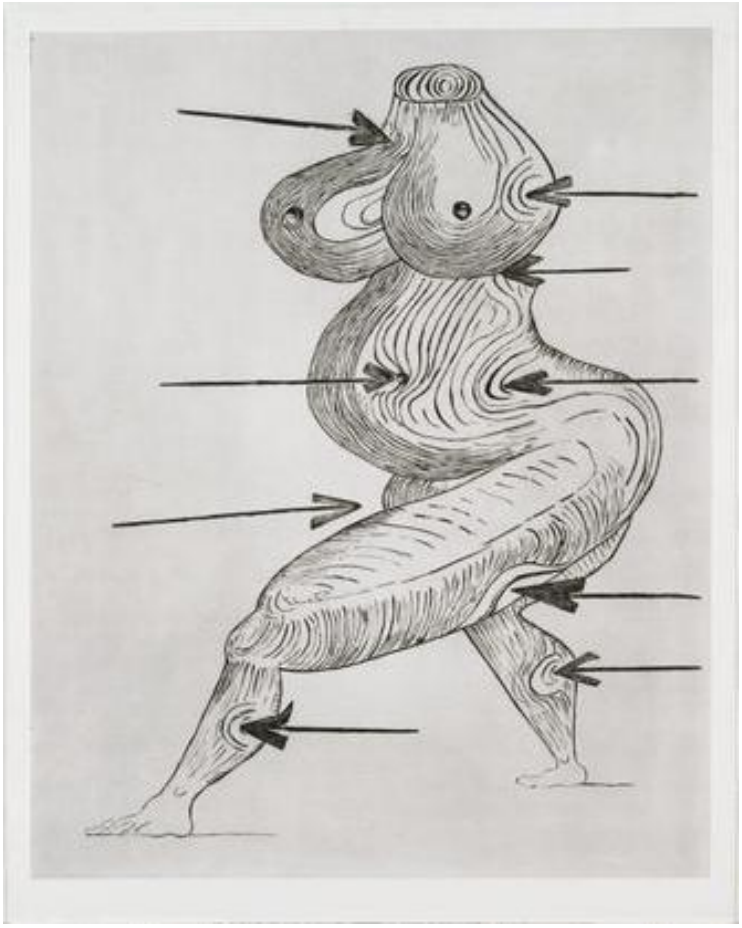


Fig. 107 – Louise Bourgeois, *Ste. Sebastienne*, segunda versão, estado II, 1992. Ponta seca, chapa: 97 x 77,8 cm, papel: 104 x 83,2 cm, MOMA, Nova York.

Em ambas as versões as flechas são representadas horizontalmente, como um esquema. Seriam as zonas atingidas o mapeamento da dor? O interessante é que as flechas estão imóveis como setas aguardando uma explicação científica, como em um desenho de anatomia. A forma de apresentar a figura revela um aspecto abstrato, universal e ampliado desse martírio, como se este condensasse o martírio da própria Louise. Em todas as versões as figuras estão na mesma posição, na proeminência de um movimento, tornando-se importante salientar que na grande maioria das representações de São Sebastião este se encontra imóvel, atado, passivo, entregue à dor. Essas santas são alheias à violência externa, como se esta fizesse parte de sua existência e não as impedisse de seguir sua direção.

A grande diferença entre elas – embora a segunda versão não apresente cabeça – é o tratamento da superfície interna do desenho, a pele, que se torna a substância da figura. Já analisamos a questão da pele no desenho, sua definição ora

como contorno, ora como preenchimento. Se considerarmos o contorno das figuras, veremos que ele é quase evanescente na Fig. 103, como nos desenhos de Ingres e nos outros, embora em sua variação importante é um contorno que delimita a figura. Portanto, nos ateremos à forma com que a artista trabalha o seu interior. A pele da Fig. 104 é uniforme, lisa e transparente, fazendo alusão a uma pele fina e delicada em função da aguada utilizada. É uma pele superfície que, embora transparente, cobre e protege toda a unidade corporal. Já a segunda versão (Fig. 107) apresenta a pele como músculos estriados ou fibras, em direções que seguem por vez os contornos das formas, por outra sua própria constituição.

O tratamento da pele da segunda versão transita entre a representação da parte interna do corpo e da camada exterior da pele, realizando o que chamarei de *translação.* Os significados da palavra translação condizem perfeitamente com a ideia de movimento entre o interno e o externo realizado aqui: "transferência" do universo subcutâneo para a superfície ou a "tradução" deste por meio da pele (visto no capítulo 1), A translação é uma característica recorrente na pele produzida por Bourgeois e pode ser vista próxima à relação desordenada entre interno e externo observada em Ingres, no capítulo 1. Poderíamos associar a Fig. 107 aos desenhos de anatomia artística e formas exteriores do capítulo 1, pelo traço esquemático, no entanto, o interno em Bourgeois não surge sob a pele, mas sobre ela.

O terceiro significado de translação – movimento de um sistema físico cujas partes se deslocam de forma paralela e conservam uma direção constante – parece-me trazer um sentido complementar à representação de pele da segunda versão quando podemos refletir sobre a representação da figura como um sistema físico cujas partes – interna e externa – se deslocam de forma paralela – no interior/superfície da pele e conservam uma direção constante – a unidade da forma.

Algumas partes da santa da segunda versão parecem ser revestidas de algum tipo de tecido. Podemos dizer, assim, da coxa, em sua parte posterior e anterior assim como o contorno dos seios. Por outro lado, as linhas sinuosas de seu ventre parecem remeter a porções mais liquefeitas do corpo e elas recuam como reverberação das flechas, onde são sentidas de forma mais intensa. A ação das flechas no ventre é evidenciada pela circunflexão das linhas que recuam, mostrando a profundidade interna da violência.

As linhas dessa versão, que já dissemos remetem ao interno, também podem ser associadas às linhas de Langer ou de clivagem da pele (Fig. 108). Estas são linhas que o anatomista vienense Karl Ritter Von Edenburg descobriu e traçou em 1862, demonstrando que "a pele está sob uma tensão constante e que suas fibras profundas e elásticas se dispõem em determinadas bandas para acomodarem-se ao movimento do corpo"[201]. Essas linhas dizem da constituição da pele e das direções que adotarão, ao enrugarem-se com o tempo. Também são direções que definem a cicatrização de um corte (se feito paralelo às linhas, terá boa cicatrização e será absorvida; se transversal às linhas, deixará uma cicatriz).

Sem cabeça, o corpo da Fig. 107 é menos subjetivado. A forma, portanto, adquire a capacidade de reter a essência do que deseja expressar, no caso a forma de uma mulher. A concisão, a reiteração das formas femininas, a ausência de braços e cabeça nos levam à forma da *Baigneuse,* assim como as protuberâncias à Vênus do Paleolítico, todas três atemporais. Aqui temos a ideia do torso e do desmembramento (vistas neste capítulo) e, ao descrever o seu interior, Bourgeois remete ao caráter universal do corpo e menos às características físicas específicas da santa.

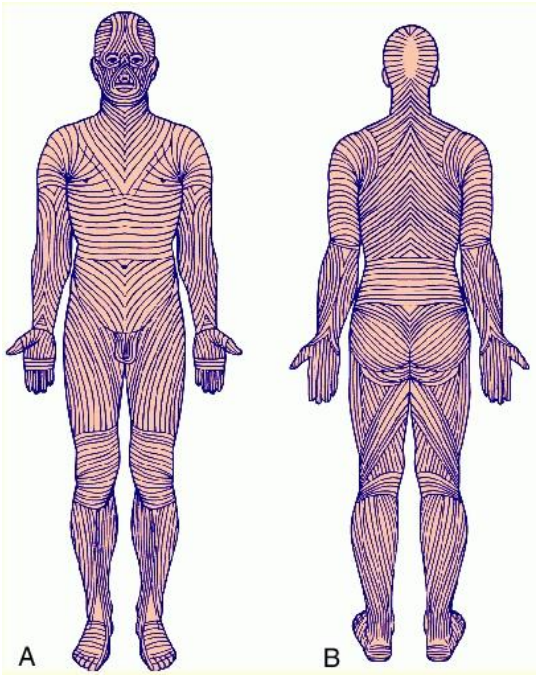


Fig. 108 - Linhas de Langer ou linhas de clivagem da pele.

[201] Simblet (2002, p. 38, tradução da autora).

O movimento das linhas denota um corpo vivo. As linhas denotam a elasticidade e fluidez do corpo de fibras de Bonnet, tecido a partir de uma rede para compor uma unidade sólida:

> Podemos aprender com a fisiologia que não há nenhuma parte orgânica que não seja coberta externamente e internamente com um tecido celular ou de tecido parenquimático. É tão universalmente estendido que envolve todo o sistema de fibras. Poderíamos, assim, pensar nele como o principal instrumento de crescimento. As incrustações diversas ou incorporações que determinam sua consistência [de partes orgânicas], o [processo de] crescimento e as modificações de cada parte são situadas dentro de sua quase infinitamente variadas malhas e poros[202].

Podemos estabelecer uma relação entre as linhas do desenho da segunda versão de *Sainte Sebastienne* (Fig. 107) e as fibras do sistema de Bonnet. As linhas da segunda versão são curvas, de natureza fluida e possuem uma tensão própria e individual que as mantém independentes na constituição da malha do tecido orgânico. A linha de Bourgeois possui autonomia e revela o potencial de crescimento da fibra de Bonnet. Podemos observar a natureza de sua linha revelada em outros desenhos, como na digital da Fig. 96, ou no desenho da Fig. 102, que revela um segmento de um sistema em movimento. Percebe-se como essas superfícies se unem e se encaixam, apresentando movimentos como de ondas e criando superfícies.

Cada pele de *Sainte Sebastienne* reage diferentemente às flechas, ou o que poderíamos chamar de estímulo externo encarnado ou incorporado. A segunda versão da santa parece mais sensível e compatível com a teoria de Henri Fouquet, médico que, em 1765, define no quinto volume de sua *Encyclopédie* o conceito de *sensibilidade* como uma propriedade orgânica geral que compreende ambos, *irritabilidade* e *sentimento.* Ele se refere à irritabilidade, à *mobilidade* e à *contratibilidade*, as duas ações compreendidas no exercício da sensibilidade.

Quando a artista relata a dor física da santa, estaria falando também de suas dores psíquicas, que agem em um nível tão profundo que provavelmente a melhor maneira seria descrevê-las fisicamente. Vemos tanto na abordagem empírica quanto na abordagem artística de Bourgeois a aproximação do corpo físico e do corpo

[202] Cheung *in* Wolfe e Gal, p. 313 (tradução da autora).

psíquico de forma a entrelaçar a distinção entre as faculdades sensitivas de uma coisa chamada "alma" e uma coisa chamada "corpo"[203].

Quando Condillac, no seu já citado *Traité des sensations*, deseja transformar sensações em experiências e julgamento da alma, de certa forma ele pretende trazer para um registro da consciência, de uma elaboração racional, uma sensação que estava em um registro físico. Bourgeois, paralelamente, traz à tona suas sensações em forma de memória, muitas vezes em forma de dor física, e as transforma em peles, uma organização do fato como experiência e talvez como julgamento.

Quando Bourgeois representa a retração do tecido muscular na Fig. 107, ela protagoniza um esquema não só da dor, generalizada, mas dos pontos físicos vulneráveis de nosso corpo, estendendo a pele a uma linha temporal que poderia ser sua vida, a ressaltar o corpo como um mapa, as coordenadas dos pontos nevrálgicos de suas experiências. A dor não está em um ponto determinado, pois o tecido do corpo é uma malha inteiriça, embora feita de pequenas partes. Haller, em 1747, em *Primae lineae physiologiae*, diferencia três tipos e funções de fibras que constituem todos os tecidos (*tela)* e membranas (*membranae*) dos corpos humanos e animais: as fibras do tecido celular (*cellulosa tela*), as fibras musculares e as fibras nervosas. Haller define os seres viventes como "tecidos de fibras celular" (*cellolosa fabricae fibris)*[204].

> As fibras do tecido celular servem de material básico estabilizador para estruturas orgânicas. Fibras musculares irritáveis podem contrair elas mesmas através de um específico "*vis insita*" e fibras nervosas transmitem informação sensorial ou instruções de um agente regulador semelhante à alma[205].

Vemos em Haller a preocupação em compreender o processo de transmissão de sensações ao corpo, no entanto, quando ele chega à fonte propagadora da informação sensorial ele depara com um agente regulador semelhante à alma. Tendo em vista que os filósofos da época já se apropriavam da ideia de distinção entre corpo e alma, Haller atribui a um elemento de natureza anímica, abstrato e rarefeito. Como reações físicas a um estímulo externo podem ser orientadas, reguladas por um agente anímico? Analogamente, Louise Bourgeois apresenta a preocupação em decifrar o

---

[203] *Ibidem*, p. 310 (tradução da autora).
[204] *Ibidem*, p. 312.
[205] *Ibidem*, p. 312.

processo do que ela chama sua dor, fenômeno que pode ser físico ou psíquico, equivalente a determinado fato ou condição de sua vida.

Ao tentar decifrar o processo de transmissão de sensações, Haller acaba por aprofundar-se na fisiologia ou malha do corpo humano, distinguindo suas fibras. Já Bourgeois empreende uma análise da fisiologia da dor, como a dissecar e a destrinchar suas partes. E acaba por representá-la nas inflexões do corpo sofrido por um agente externo, incitado pela memória, seja seu pai, sua mãe, seus filhos, sua condição de mulher. O material básico utilizado por Bourgeois é o corpo em suas transformações, mutilado, atacado, de certa forma ameaçado.

Suas obras são fibras que se contraem sobre si mesmas, mimetizando a dor da artista. Louise insiste em provocar essa dor repetidamente, ela sabe que, como minimáquinas, elas atuarão em algum centro de criatividade seu e resultarão em algo orgânico e vivo, talvez esteja aí a alma de sua obra, a alma de uma obra. A alma de uma obra só pode estar em uma estrutura viva, e o contrário também se dá por correto. Se, por um lado, podemos definir com exatidão o corpo de uma obra por meio do olhar, sua alma existe em uma instância mais imprecisa, porém não de todo imensurável.

Existe, portanto, uma relação entre a transmissão da sensação do artista, sentida como experiência em seu corpo para o corpo da obra, assim como um germe que irá brotar. A dor da artista se propaga na obra, que por sua vez se propaga no espectador. Essa dor não é nem sempre enunciada, mas se apresenta frequentemente no estiramento, na flexão, na tensão provocada. Podemos evocar aqui o corpo da obra como um organismo e a pele sua aparência visível em um sentido mais amplo, em que seu estiramento e sua tensões estariam aparentes a partir desta. Ficaremos, então, no tratamento da pele de um corpo humano.

As considerações realizadas por Bonnet sobre o corpo orgânico – *Considérations sur les corps organiques* – ou o que ele chama o *tout organique* fazem muitas vezes referência ao processo de tecelagem e ao mecanismo do tear, a partir da ideia da fibra como o fio ou a linha do tear. Cada órgão seria então tecido de uma forma diferente e estabeleceria um padrão de tecido específico. A fibra seria esse *tout organique*, capaz de alimentar, crescer e vegetar.

> Os corpos organizados são mais ou menos como tecidos finos, eles são redes, uma espécie de pano do qual a cadeia se forma por si, o padrão de uma arte que nós teríamos que admirar mesmo se fosse conhecida por nós [...] Assim, os corpos das plantas e animais são, então, espécies de teares, mais ou menos máquinas compostas que convertem a diversidade de materiais usados nas atividades de seus mecanismos (molas) e seus fluidos"[206].

Os tecidos de texturas variáveis, transparentes, desfiados de minha pesquisa anterior (capítulo 1) podem ser vistos como a busca de um tecido matricial, que pode tudo cozer, uma pele única que se apresentaria de formas diversas. A linha que a mãe de Bourgeois utilizava para a reparação dos tapetes não parava de tecer no imaginário da artista uma pele que parece saber que todo tecido parte de uma linha.

A Fig. 106 mostra uma pele próxima a um tecido, uma estampa gráfica, fruto de uma ação executada a partir do exterior. Podemos abordá-la também como uma pele tela projetada ou pele-*écran*. Os círculos correspondem a uma vestimenta ou serão os furos realizados pelas flechas ou os poros alvos prontos a serem flechados? Podemos pensar também na composição de uma tapeçaria, objeto familiar e recorrente nas obras de Bourgeois. Do mesmo modo essa espécie de tecido remete a uma unidade orgânica menor da fibra, assim como às moléculas orgânicas de Buffon, citadas por Bonnet. A Fig. 106 articula de maneira próxima a Fig. 107. A primeira revela o interior molecular e a segundo o exterior epidérmico. As relações aproximativas entre o tecido epidérmico e o tecido sintético de Charles Auffray os levam a uma mesma estruturação celular:

> A correspondência entre fibras vivas e fibras sintéticas não é apenas uma imagem metafórica, é também uma realidade física. O filamento de actina, que constitui o esqueleto interno da célula, é um polímero, uma proteína constituída de uma cadeia de aminoácidos, da mesma forma como o fio de *nylon* é uma cadeia de polímeros, uma cadeia linear na origem do fio de um tecido sintético . Assim, nas estruturas orgânicas, no caso de duas fitas da dupla hélice do [ácido desoxirribonucleico] DNA, proteínas fibrilares do esqueleto celular, ou fibras musculares, que são compostas de um, dois ou três fios torcidos, dizemos a mesma coisa para os fios do tear[207].

Aufray ainda atenta para o caráter irregular de uma trama orgânica chamada *matriz extracelular,* composta de um entrelaçamento de fios de proteínas e açúcares no exterior das células, que apresentam estruturas similares às do tecido em uma

---

[206] Bonnet *in* Cheung (Wolfe e Gal, p. 314, tradução da autora).
[207] Aufray (2005, p. 29, tradução da autora).

escala microscópica. Os elementos que preenchem os vazios dessa rede são bem mais irregulares do que os tecidos fabricados. Estes se assemelhariam mais a bolas, protuberâncias, excrescências, justamente formas orgânicas trabalhadas extenuadamente por Bourgeois.

Essa *matriz extracelular* citada por Aufray consiste numa concepção atual do funcionamento orgânico e apresenta grandes similaridades com a ideia de fibras de Bonnet, imaginada em 1760. *A matriz extracelular* é composta de fibras com propriedades adesivas secretadas pelas células e é onde elas se aderem para mover e expandir-se de forma apropriada. Essas fibras é que possibilitam a série de divisões celulares a partir de um único ovo e a especialização das células para a criação de diferentes tipos de tecido. Como um desfolhamento a partir de um só elemento, o corpo se abre a dobraduras, cada vez mais para o exterior[208]. Percebemos, então, que ao tratar da pele exterior estamos abordando o tecido visível do corpo, enquanto as dobraduras subterrâneas permanecem quietas, até que a representação as traga à tona.

A *Sainte Sebastienne* da Fig. 106 também realiza uma *translação*, mas em um nível celular. A textura criada segue por todo o corpo até a altura da cabeça, contornando-a e subindo para o alto como um chapéu, podendo-se perceber o que parecem ser três ovos. Seus pés e o rosto permanecem nus, ou seja, desvestidos desse tecido molecular. Sua vestimenta é ao mesmo tempo cobertura e interior. Pele e tecido se fundem, novamente em suas analogias e relações atávicas:

> Ao mesmo tempo, superfície, volume e recipiente, a pele e o tecido possuem algo ilusório por trás de sua visibilidade aparente e imediata visibilidade, uma segunda visibilidade situada nas profundezas de seu ser repleto de segredos escritos ao longo da superfície, uma espécie de invisibilidade além da invisibilidade ordinária[209].

O tecido molecular da *Sainte Sebastienne* da Fig. 106 é ao mesmo tempo denso – sustentando as flechas –, assim como poroso e impermeável. Como uma pele sobre a pele, uma pele da pele. Poderíamos, por outro lado, abordar a trama desse tecido

---

[208] "Animais desenvolvem a partir de três camadas germinais sujeitadas a movimentos contínuos e ordenados de repuxamento, recuperação e extensão e que estão na origem do plano de organização para o conjunto do organismo e da colocação e forma que os diversos órgãos irão adotar" (Aufray *in* Debray; Hugues, p. 28, tradução da autora).
[209] Patrice Hugues *in* Bénazéraf (2005, p. 247, tradução da autora).

como uma expressão dos sentimentos de sua portadora, e não uma projeção externa. No caso da *Baigneuse,* traria a superfície lisa desejada, enquanto a de Bourgeois reflete a complexidade da pele sentida.

Na Fig. 106 o mecanismo sensitivo das fibras se revela na pele representada como tecido, ou seja, transmitindo seus estímulos para a roupa. Em 2006 um grupo de *designers* da *Royal Philips Eletronics*, na Holanda, apresentou um protótipo de vestimenta a partir de seu projeto de pesquisa *Skin*, que desenvolve uma tecnologia especial na área de *emotional sensing* ou sensoriamento emocional. Registra-se a preocupação do grupo na criação de uma vestimenta mais sensitiva, que não apenas manifeste o estado de humor do portador da roupa, mas responda aos estímulos externos ligados à afeição e à sensação. Esse protótipo de vestimenta, o *Bubelle Dress*, tem uma forma circular e irregular, o que lembraria uma bolha, é translúcido e formado de uma cadeia de formas circulares..

O vestido é composto de duas camadas, uma interior contendo sensores biométricos que absorvem as emoções da pessoa e as projetam em forma de cores através de uma segunda camada têxtil (Fig. 109). O vestido muda de cor instantaneamente de acordo com as mudanças de estado emocional e faz tornar visíveis flutuações que se passam em um domínio interior e que não seriam perceptíveis facilmente. Esse vestido também é chamado de *skin*. Seriam esses círculos da vestimenta da santa da Fig. 106 também sensores? A analogia entre os dois só ressalta a consciência e a preponderância do elemento tato – que se estende para um sentido ampliado – na confecção da pele de Louise Bourgeois, que parece dizer: sinto, logo existo.

Nessa série de gravuras, temos cinco instâncias de pele de *Sainte Sebastienne*: a pele membrana quase inexistente, a pele superfície transparente, a pele membrana que delimita o corpo, pele translação/tecidos internos da segunda versão e a pele vestimenta/translação molecular da primeira versão. Todas sobre o ataque externo ou, se poderíamos dizer, um estímulo ou *embodied stimuli*, representado pelas flechas. Aqui fica evidente a liberdade criativa de Bourgeois na representação das diversas coberturas de pele, que podem representar as mais diversas camadas físicas, assim como seus estados emocionais.



Fig. 109 – *Bubelle Dress*, Philips *Design*, 2006.

2.5 Potência orgânica: desmembramento, tropismo e topiária

Podemos estabelecer uma aproximação entre a linha de Ingres e a de Bourgeois no que tange ao seu comportamento. O que as liga estaria além do seu contexto artístico e histórico, sendo uma relação muito próxima com o tema proposto: a pele. A proximidade estabelecida com o tema, como já dissemos, determina dois focos distintos. O objeto desejado, feminino, no caso de Ingres, e o vivido na pele do feminino, em Bourgeois. Embora com pontos de vista distintos, ambos concebem a pele de forma aproximada, quase íntima, e a abordam com o que podemos chamar de uma emoção.

Emoção é uma palavra de significado complexo, cuja origem nos leva à reflexão sobre a natureza da linha tratada. Do latim *emovere*, ex, fora, *movere*, agitar, remover, mudar de lugar, a emoção é atribuída a humanos e podemos estendê-la a outros seres vivos. Mais do que um sentimento, do que um forte sentimento, é capaz de nos tirar do lugar, de causar uma comoção. Como já disse, à falta de uma expressividade por meio das cores (criticada frequentemente pela academia), das

sombras e profundidades, das pinceladas livres, Ingres concentrava a expressividade nas linhas.

Se ambos abordam a linha com emoção, eles a manipulam a partir de um sentimento que têm em relação à figura representada. Esse sentimento será transposto e fará parte intrínseca dessa linha, de forma que ela passará a mover-se, a agitar-se de acordo com esse sentimento. É claro que uma emoção não é suficiente para a criação de uma obra, assim como a capacidade técnica igualmente. O importante aqui é identificar o sentimento em relação à pele (que se relaciona diretamente à corporeidade tratada no capítulo 1, assim como a um sentimento suscitado pelo tato) como um movimento que irá gerar o movimento da linha.

O movimento operado nas linhas, tanto em Ingres como em Bourgeois, possui um *modus operandi* similar, que as dota de um elemento vital que podemos chamar de potência orgânica. Esta seria uma capacidade intrínseca da linha de revelar organicidade, uma qualidade diretamente ligada ao movimento.

Essa emoção, tanto em Bourgeois como em Ingres, confere à linha uma motricidade, do sair de si mesmo, de modificar-se. A forma humana é tateada e transformada e a pele se movimenta por meio das linhas. Embora em Ingres essas transformações nos pareçam, a princípio, mais sutis, muitas vezes elas são brutais. A mudança efetuada na matéria ou na pele é um elemento que nos leva a relacionar o corpo humano com o mundo natural, a deter-nos em sua organicidade.

Segundo Derrida, "a motricidade permanece o traço distintivo que marca a excelência do tato [...] E essa faculdade de mover é um querer, o eu que move e se move é um 'sujeito querendo'"[210]. O movimento que pode ser evidenciado em comum entre Ingres e Bourgeois é aquele que não se sujeita à forma real, não é passivo e age sobre a pele com uma potência transformadora. Essa potência tem como origem não um agente cultural, mas um agente orgânico, inerente.

No caso de Bourgeois, ela lida com a intensidade de processos naturais e transformações como dor, nascimento, sexo e reprodução. Ingres, por sua vez, aparentemente engessado pelo academismo, realiza transformações na forma humana que revelam uma característica que escapa à idealização da forma, que aqui

[210] Derrida (2000).

podemos qualificar de orgânica, fruto de um agente natural, uma energia irrefreável. Jorge Coli relata essa voluptuosidade da linha de Ingres:

> Fixadas cristalinamente, como sobre uma superfície de esmalte, fora do tempo, fora do movimento, as imagens de Ingres introduzem um erotismo particular. Não se trabalha sobre o corpo impunemente, sem que uma contaminação voluptuosa se estabeleça. De Ingres a Picasso ou Bellmer, há uma tradição que, apoiada no intelectualismo da linha, do desenho, aglutina fragmentos corpóreos, em restituições singulares, em que a sexualidade adquire preeminência[211].

Essa energia também estaria ligada a pulsões vitais, como o crescimento, a alimentação e o sexo. Embora em Ingres essas transformações nos pareçam, a princípio, mais sutis, muitas vezes elas se apresentam radicais, como metamorfoses, assim como em Bourgeois.

A evidenciação da natureza orgânica da linha de Ingres pode ser observada na exposição realizada em 2010 na Villa Médicis em Roma, *Jean-Auguste-Dominique Ingres/Ellsworth Kelly*, onde pinturas e desenhos de Ingres foram expostos juntamente com litografias de Ellsworth Kelly, um pintor abstracionista vivo, fortemente ligado à *hard edge painting*, ao minimalismo e aos *colour-field paintings*. A intenção da exposição era menos de confrontar os dois artistas que de enriquecer o olhar para esses dois artistas aparentemente distantes.

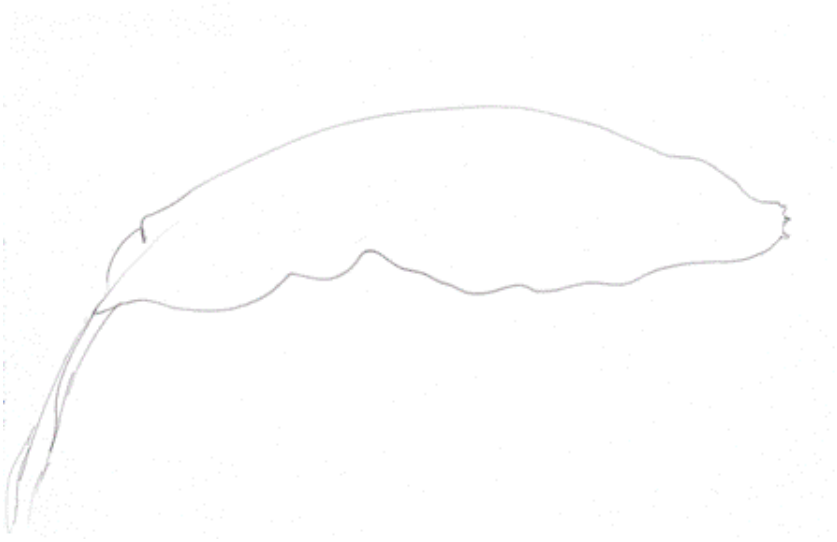


Fig. 110 - Ellsworth Kelly, *Banana Leaf*, *Plant Lithographs*.

[211] Coli *in* Novaes (2003, p. 302).

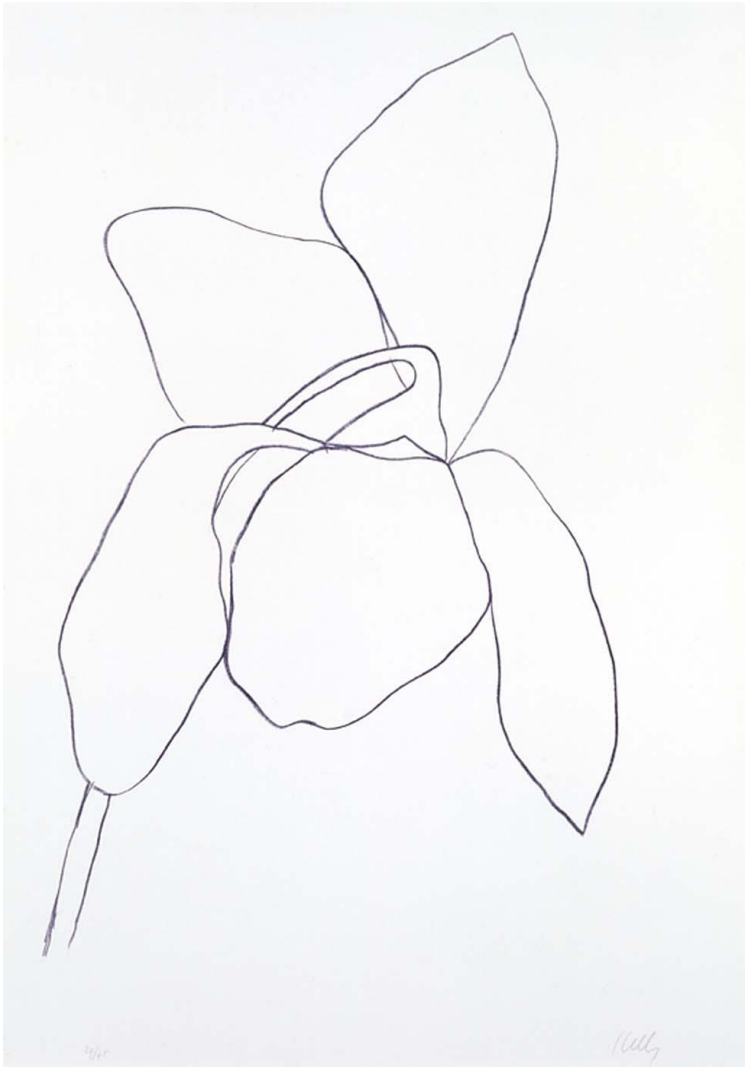


Fig. 111 - Ellsworth Kelly, *Cyclamen*, 1966, *Plant Lithographs*.

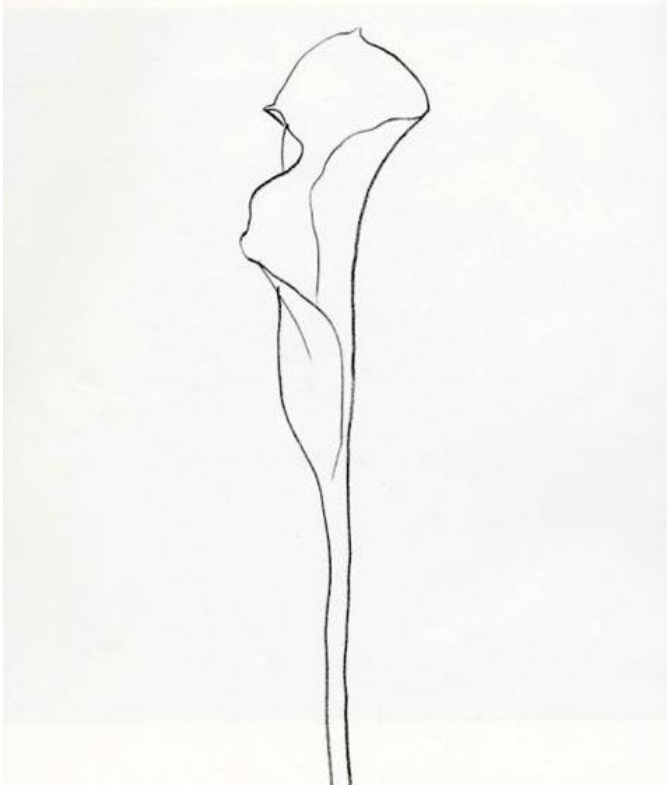


Fig. 112 - Ellsworth Kelly, *Plant Lithographs*.



Fig. 113 - Ellsworth Kelly, *Plant Lithographs*.

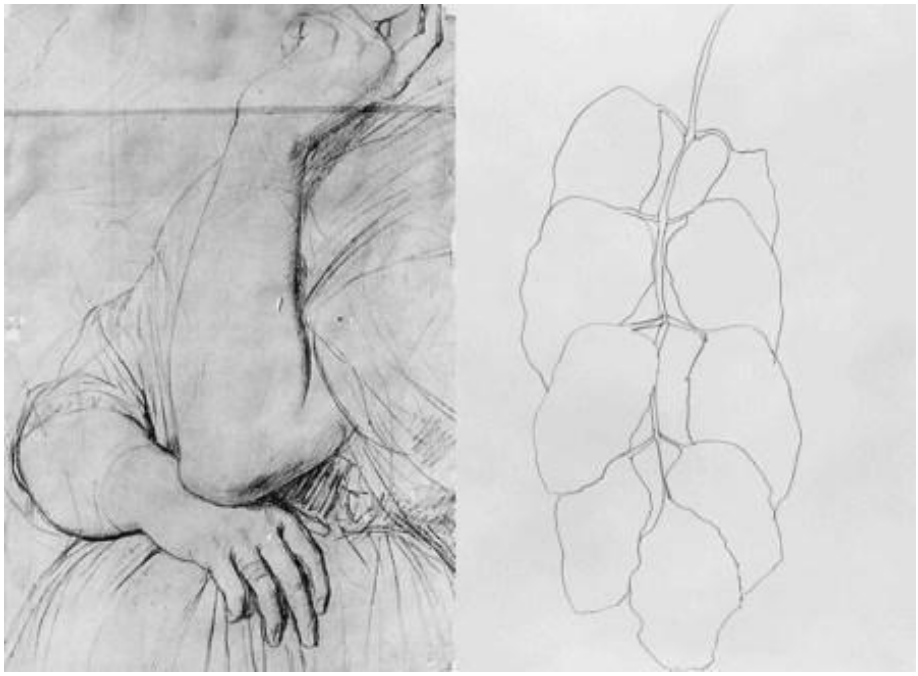


Fig. 114 - À esquerda, Jean-Auguste-Dominique Ingres, esboço dos braços de Madame d'Haussonville para a pintura de mesmo nome, 1845, 46,8 x 31 cm, *Musée Ingres.* À direita, Ellsworth Kelly, *Branch of Leaves*, 1982, lápis sobre papel, 76,2 x 56 cm.

As relações estabelecidas entre a linha dos dois artistas estão fundadas tanto na forma – objetivo máximo de Kelly – quanto na qualidade da linha para construí-la. Os braços da figura de Ingres (Fig. 114) são colocados ao lado de um ramo de folhagens de Kelly, evidenciando o aspecto orgânico, sensual da linha. Ambos os artistas se mostram mestres da curva nessa exposição. As linhas de ambos "querem", "desejam" algo. Ao se associar um segmento de corpo ao segmento de uma planta, demonstra-se a relação do humano e da natureza. É interessante notar neste exemplo que os esboços de Ingres estão repletos de repetições de partes de corpos em busca de um aprimoramento da forma, evidenciando o desmembramento e a busca da forma, como potência orgânica.

Um corpo desmembrado é um corpo analisado, pesquisado e de certa forma é assim que Ingres o vê ao separar as partes assim como se arranca um ramo de folhagens para se desenhar. O fenômeno do desmembramento é observado tanto em seus esboços quanto na forma de suas pinturas e em ambos produz uma ruptura material e semântica da pele, extremamente importante para a compreensão das possibilidades das peles neste caso.

Observamos que a potência orgânica, quando evidenciada pelas linhas em Ingres,é demonstrada principalmente na tensão ou modificação de um determinado órgão do corpo, realizando, ao mesmo tempo, em relação à unidade do corpo, uma fragmentação. A atenção a uma parte do corpo faz parte de uma concepção nova do corpo, a um terremoto da pele (ou um flagelo), no caso de Ingres, e de extrema explicitação de sentimentos, no caso de Bourgeois. Esclareceremos mais adiante sobre o desmembramento de Ingres e de Bourgeois para a compreensão do funcionamento da potência orgânica em ambos.

Encontramos manifestações de potência orgânica em Ingres na tentativa de um movimento de crescimento (ou a sensação dele) com o acréscimo das vértebras da banhista assim como da odalisca, alongando-as, assim como quando aumenta em demasia a largura e o comprimento do pescoço de Tétis (Fig. 115), alongando também seus braços de forma ascendente e ondulada. As três personagens de Ingres - a banhista, a odalisca e Tétis - são representadas por um esquema corporal semelhante a uma espécie vegetal em que um caule se desdobra em ramificações. Ingres, evitando o aparecimento de musculatura e articulações de forma franca em suas figuras humanas, como vimos no capítulo 1, determina assim a sua não existência na composição humana, elementos que consistem em motores de locomoção interna (e dotariam o corpo da densidade interna que ele julgaria mórbida ou indesejável para sua figuração).

Como então representar os movimentos de suas figuras? As plantas não são dotadas de tecido muscular, nem de articulações, portanto, realizam seus movimentos de crescimento reagindo a estímulos ambientais específicos. O fenômeno biológico que indica o crescimento ou o movimento de curvatura das plantas se chama tropismo. Do grego *trope,* que significa volta, o tropismo é um movimento direcional, ou seja, é um movimento que tem uma direção causada por uma reação à luz (fototropismo) ou à temperatura (termotropismo).

Dessa forma, se atentarmos para o aspecto formal das curvaturas de Ingres, concentrados nas linhas de contorno e destituídas de qualquer traço de alterações – sombras, tensões, depressões da pele –, veremos que se assemelham mais a um tropismo que a um movimento muscular. Se tomarmos a intenção do movimento, veremos que tropismo como termo em inglês indica uma ação realizada na ausência

de pensamento cognitivo (que envolve atenção, percepção, memória, raciocínio, imaginação, juízo, pensamento, discurso).

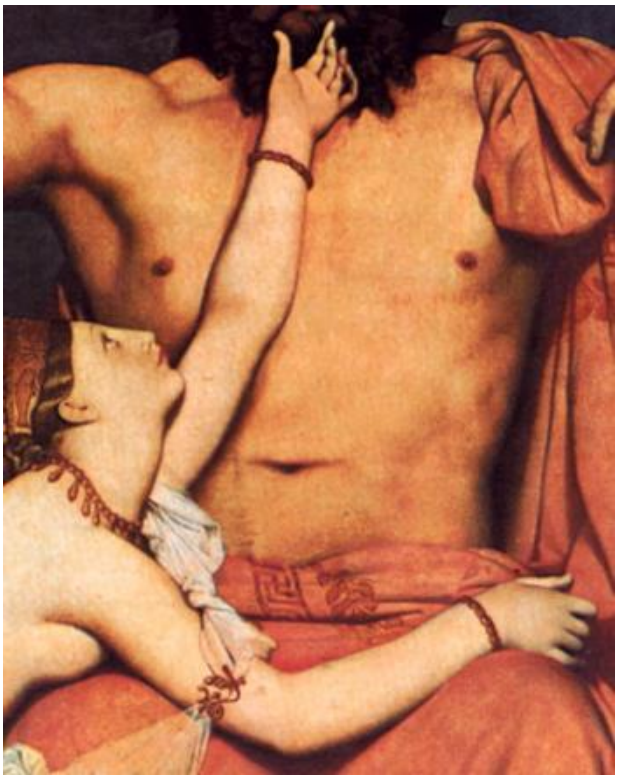


Fig. 115 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Júpiter e Tétis*, detalhe.

Tétis (Fig. 115), então, apresentaria seus membros se movimentando como uma hera em direção à luz, da forma como os vegetais o fazem, involuntariamente. A banhista, sozinha e sem estímulo, exibiria uma estagnação ausente de tropismo? Bem, esta afirmação destituiria as mulheres de Ingres de vontade, inteligência, discernimento, o que poderia contribuir ou mesmo ser o cerne das fantasias femininas do pintor, uma mulher lânguida, passiva, quase vegetal. Esse fato se revela uma possibilidade *vis-à-vis* aos elementos abordados.

De todo modo, a força ou estímulo parece vir do lado externo à figura. Se tomarmos Tétis (Fig. 115) ou Angélica (Fig. 116), vemos que as cabeças tendem para a figura masculina, dirigindo-se de forma quase que subserviente à sua fonte de luz. Os braços de Angélica pendem languidamente, sem alguma possibilidade de reação; a ação em seu corpo se dará por meio da ação de Roger. A importância da reflexão

sobre essas relações está no caráter passivo ou ativo da pele, que pode vir a manifestar movimentos que indiquem um movimento interno, uma intenção, ou não.



Fig. 116 – Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Roger libertando Angélica*, 1819, óleo sobre tela, Museu do Louvre.

Em Angélica temos um exemplo flagrante de atenção a uma parte do corpo: o pescoço da figura transforma-se em um volume atípico, quase um terceiro seio. Há um deslocamento do membro e um corte abrupto da representação naturalística. Coli comenta sobre a estranheza das partes de Ingres: "Ingres demonstra, além disso, que o todo perdeu seu caráter sagrado e que as partes surgem, em sua isenção de significados religiosos ou humanistas, como coisas misteriosas, com leis próprias"[212]. O pescoço parece quebrado e a figura como um todo parece desarticulada e desprovida de capacidade para reagir, fisiologicamente, com a passividade de uma árvore. O pescoço se apresenta como protuberância, uma anomalia, um elemento atípico e de tensão.

[212] *Ibidem*, p. 302.

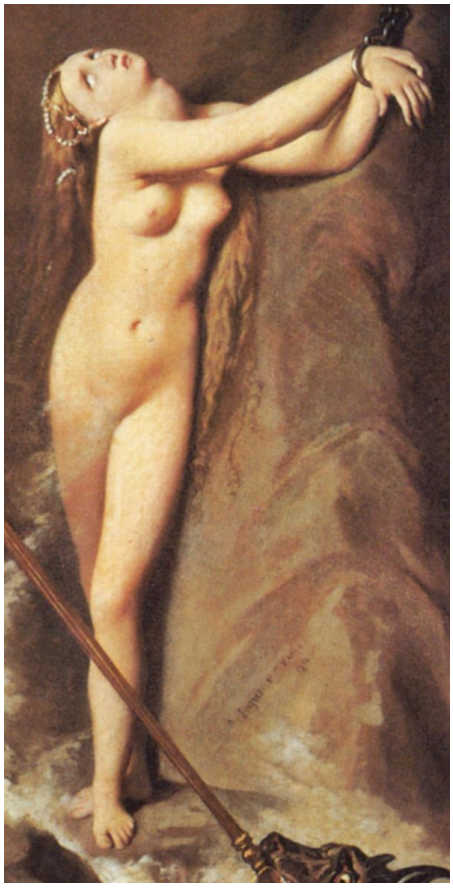


Fig. 117 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, detalhe, *Roger libertando Angélica*, 1819, óleo sobre tela, Museu do Louvre.

Bourgeois, por sua vez, apresenta o desmembramento, promovendo uma síntese, muitas vezes uma esquematização, e assim uma separação das partes dos corpos, reiterando, reafirmando suas partes assim como nossa constituição de membros e partes, como corpos organizados de uma maneira específica. Novamente esse procedimento afeta a maneira como a artista vê e revela a pele, desconstruindo sua integridade que envolve e delimita um corpo, assim como um indivíduo.

A maneira de retratar a mulher em forma de dorso em diversos desenhos de Bourgeois, como em *The woven Child, the Birth, Mother* e *Looking for the Mother* (Fig. 118), aproxima-os da forma sintetizada da banhista de Ingres, praticamente reduzida ao seu torso (a cabeça se anula, coberta por panos, a porção das pernas que aparece está na sombra, assim como a porção do braço direito). Podemos nos reportar aqui a uma referência da arte moderna, os ídolos em mármore de 3200-2800 a.C, da

civilização Cíclade Antiga da Grécia, pequenas estatuetas esquematizadas que eram destituídas de pernas, cabeça e braços (quando surgiam eram desenhados sobre a pedra do torso) (Fig. 119).



Fig. 118 - Louise Bourgeois e Tracey Emin, *Looking for the Mother,* 2009-2010, impressão em tecido, 76,2 x 61 cm.



Fig. 119 - *Ídolo-Violão da Civilização de Cíclades*, Grécia, 3200-2800 a.C.



Fig. 120 - Man Ray, *Le violon d'Ingres*, 1924, 29,6 x 23 cm, *Musée National d'Art moderne*, *Centre*. Georges Pompidou, Paris.

Ídolo-violão é uma designação para aqueles ídolos que têm a forma do instrumento, o que nos remete diretamente à célebre fotografia de Man Ray, *Le violon d'Ingres* (Fig. 120) O que nos interessa não é a associação da parte do corpo com o instrumento, mas antes a importância do fragmento para Man Ray, que o atribuiu ao instrumento. Toda a pintura da *Baigneuse* de Ingres foi condensada no torso de Kiki de Monteparnasse, a modelo da foto. Ou seja, interessa-nos para o estudo da pele o poder de uma parte do corpo isolada e desse procedimento como recurso expressivo tanto em Ingres quanto em Bourgeois.

A prática de desmembramento corresponde a uma substituição, a partir do século XVIII, da unidade divina pela visão científica da desmontagem do corpo, ou seja, pelo todo produzido pelas partes organizadas, por outro ela participa de uma nova forma poética, uma poética do desmembramento. Essa poética constituirá uma forma de questionar e criticar as certezas científicas e a tirania da perfeição, uma postura que se apodera do corpo para a sua compreensão e expressão.

A concepção de um corpo em partes, quando focalizamos o caso de Ingres, pode nos parecer um paradoxo em um cenário em que o ideal era a forma, o todo. Coli atenta para esse *idealismo paradoxal* em se tratando da vertente do idealismo adotado pelo neoclassicismo. Para ele, a beleza almejada constituía uma forma supranatural, assim como na parábola da imagem criada de Helena pelo grande pintor grego Zêuxis. Para superar a natureza, o pintor toma cada elemento das cinco mais belas moças de Crotona, o rosto de uma, o seio de outra, as pernas de outra, para realizar uma montagem de um corpo perfeito.

Na visão de Coli, ao pintor neoclássico é oferecida uma técnica capaz de pintar todas as formas do mundo, levando-o a uma tensão contraditória que será resolvida por um procedimento concreto de selecionar a parte que lhe convém e a aprimorar eliminando dela o que haveria de efêmero e circunstancial, assim como o anatomista Gerdy indica ao desenhista Demesse, no capítulo 1.

Devido a uma obsessão pelo desmembramento, Coli se refere a Ingres como uma das perversões do século XIX, autor de monstros admiráveis:

> Ingres, pseudoclássico, pseudorrafaelita, embora se proclame herdeiro de Rafael e levante a bandeira do ideal contra os "apóstolos do feio" – isto é, contra românticos e realistas –, vê seus cânones minados pela obsessiva atenção que concede às partes. Elas terminam se impondo, com estranha autonomia sobre o todo. [...] O que o induz à

confecção de monstros admiráveis pela beleza: odaliscas com vértebras a mais, heróis com cabeças mal atarraxadas ao tronco[213].



Fig. 121 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, braço de Demóstenes (feito para *A Apoteose de Homero*, Louvre, 1825); colado: cabeça de Virgílio (destinado à tela *Virgílio lendo "A Eneida"*, Bruxelas, 1812, também adaptado a *Homero deificado*, Louvre, 1864-1865). Lápis sobre papel vegetal, montado em papel vegetal, 14,1 x 11,7 cm.

Coli chega mesmo a relacionar o mecanismo de construção de um corpo da pintura de Ingres com a obra de Mary Shelley, *Frankenstein*, surgido em 1818, segundo o autor, um momento de estranha percepção do homem e seu corpo. Sobre Ingres, o autor comenta que: "[...] o processo de abstração interno ao comportamento artístico de Ingres conduziu-o, porém, a uma curiosa forma de beleza monstruosa. Em

[213] *Ibidem*, p. 302.

seu mundo cristalino, ele preserva da feiúra e do horror os monstros que inventou"[214].

A analogia que Jorge Coli realiza da repercussão da origem da guilhotina e dos cadáveres produzidos pelas guerras napoleônicas com a origem da poética do desmembramento pode encontrar seu eco em Bourgeois, em uma experiência pessoal com a Segunda Guerra Mundial.

Desde 1990 Bourgeois realiza representações de figuras com membros amputados, vindas de suas primeiras memórias de veteranos de guerra no Museu do Louvre de Paris, onde ela trabalhou como guia da *Exposition Universelle,* em 1937. Foram imagens que a tocaram com intensidade e voltaram à superfície quase 40 anos depois. No tocante a Ingres e sua aversão aos cadáveres e ao acesso à estrutura interna do corpo, interessa saber que, no final do século XVIII, o período revolucionário do terror trouxe à França o cadáver em evidência com a invenção da guilhotina. O corpo decapitado não se reduzia mais à mitologia e à história (Medusa, São João Batista), mas a uma presença cotidiana, real. Assim também eram os milhares de mortos e aleijados criados pelas guerras modernas napoleônicas, que passaram a fazer parte do imaginário europeu e levaram ao aperfeiçoamento de técnicas cirúrgicas para a reabilitação dos membros das peles dos feridos.

Se, por um lado, Bourgeois expõe a brutalidade do desmembramento com a poesia inerente de sua linha, Ingres o nega ou camufla. O desmembramento realizado por Ingres é realizado de modo preparatório, como uma "*mise en place*". Muito antes de Rodin, Ingres iniciou a arte de montar elementos isolados de outras obras anteriores e combiná-los de forma a criar uma nova obra.

Portanto, vemos o germe histórico da relação com o corpo, no final do século XVIII, fazer dissolver a uniformidade da pele para abrigar uma nova forma de conceber o corpo, em pedaços. "O século XIX criou a sensibilidade propícia a essas formas monstruosas, o século XX, em diversos campos artísticos, deu continuidade a elas e as acentuou"[215]. A percepção dos fragmentos fará com que a pintura pouco a pouco incorpore elementos internos da figura coabitando com a pele, rompendo com a lei do interno e externo, já que o interno passa a ser acessado e os elementos do corpo passam a ser escolhidos para serem mostrados. A degradação do corpo, longe

[214] *Ibidem*, p. 309.
[215] *Ibidem*, p. 311-312.

de figurar um acontecimento real, é um "laboratório virtual, onde o processo de representação funciona como hipótese"[216].

Nos croquis de Ingres, repletos de inscrições, consideradas como os primeiros pensamentos de composição por Moméja, veremos um laboratório virtual, onde as palavras como pêssego, peras, figos, primavera, funcionam como imagens e se fusionam com os desenhos. O intrincamento entre texto e imagens nos reporta a obras contemporâneas, assim como a obras escritas à mão de Louise Bourgeois.



Fig. 122 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, notas manuscritas e alguns croquis para "Idade de Ouro", nanquim sobre quatro papéis, grafite sobre vegetal para colagens, 40,5 x 49,3 cm.

Em sua série de desenhos *Topiary: A Arte de Aprimorar a Natureza,* Bourgeois faz uma bela associação do corpo humano com o mundo vegetal, com ressonâncias antropomórficas. Aqui sua linha mostra a potência orgânica por associação direta e por uma esquematização cautelosa do corpo aonde o seu desmembramento escolhe uma parte do corpo para se manifestar de forma expressiva como pele.

Topiary: The Art of Improving Nature ou Topiária: a arte de aprimoramento da natureza consiste em uma prática da horticultura que visa podar plantas perenes com uma tesoura ou podão, para que mantenham formas definidas, muitas vezes

[216] *Ibidem*, p. 312.

geométricas. Essa é uma prática que estabelece afinidade com a escultura, talvez um fator de ressonância na artista, remeter a uma escultura cujo tato revela uma matéria viva. Há também um componente de crueldade na atividade na medida em que se tolhe o crescimento natural, forçosamente criando uma forma artificial, uma intervenção no seu crescimento natural. No entanto, o procedimento de poda de uma espécie vegetal proporciona seu fortalecimento e crescimento ordenado, e mesmo que seja podada sistematicamente a planta na arte da Topiária volta efetivamente a crescer.

Neste sentido, podemos conceber o desmembramento realizado por Ingres como uma espécie de poda para se atingir uma forma artificial, deixando escapar crescimentos naturais e o que parece estranhezas do organismo. As colagens podem ser associadas a um enxerto, operação pela qual se introduz uma parte de um vegetal no ramo de outro vegetal para que nele se desenvolva.

Quando Bourgeois se remete, no título das obras, *Topiary,* ao aprimoramento da natureza, ela utiliza seu humor sarcástico característico para submeter a natureza humana – que, como as plantas, tem direito à vida, ao crescimento – a acontecimentos não esperados, verdadeiramente estarrecedores, como ela os retrata em sua obra, que irão por fim mutilá-la, no objetivo de aprimorá-la, adestrá-la.

As Fig. 123 (*Amputee with Crutch*) e 124 (*Amputee with a Peg Leg*) revelam na fineza de seu traço os contornos da tragédia de um corpo humano. O coto rosado é a única parte da pele aparente e surge como uma protuberância, um elemento de corte, assim como o pescoço de Angélica em Ingres (Fig. 116).

Já na Fig. 125, *Blue Dress,* Bourgeois recorre a um desmembramento mais profundo, uma manobra anatômica de ordem operatória ou radiológica. De toda forma, ela acessa a um nível não visível do corpo, sobrepondo-o visualmente à roupa, o que podemos designar como uma desordem entre o interno e o externo evidenciado nas figuras de Ingres, assim como na segunda versão de *Ste. Sebastienne*. Os ossos são desenhados sobre o tecido, enquanto a perna com um tratamento de pele parece uma peça colocada sob uma roupa vazia. As ossaturas dos membros amputados, azuis, estão em seus respectivos lugares, mas sobrepostos a tudo. Membro íntegro, vestimenta e ossatura são representados como partes distintas, mas se integram em um todo que o olho conjuga e lê como um só. Somos feitos de partes e camadas,

continuamos unos mesmo depois de amputados. O pequeno coto ressurge do fêmur, deixando evidente o trabalho de camadas que o desmembramento convoca.



Fig. 123 – Louise Bourgeois, *Amputee with Crutch*, *Topiary,* 1998, ponta seca e lápis, chapa 29: 75,7 x 55,2 cm, papel: 99,3 x 70,6 cm, Nova York, MOMA.



Fig. 124 – Louise Bourgeois, *Amputee with a Peg Leg, Topiary,* 1998, ponta seca e lápis, chapa 29: 75,8 x 55,8 cm, papel: 99,3 x 70,8 cm, Nova York, MOMA.

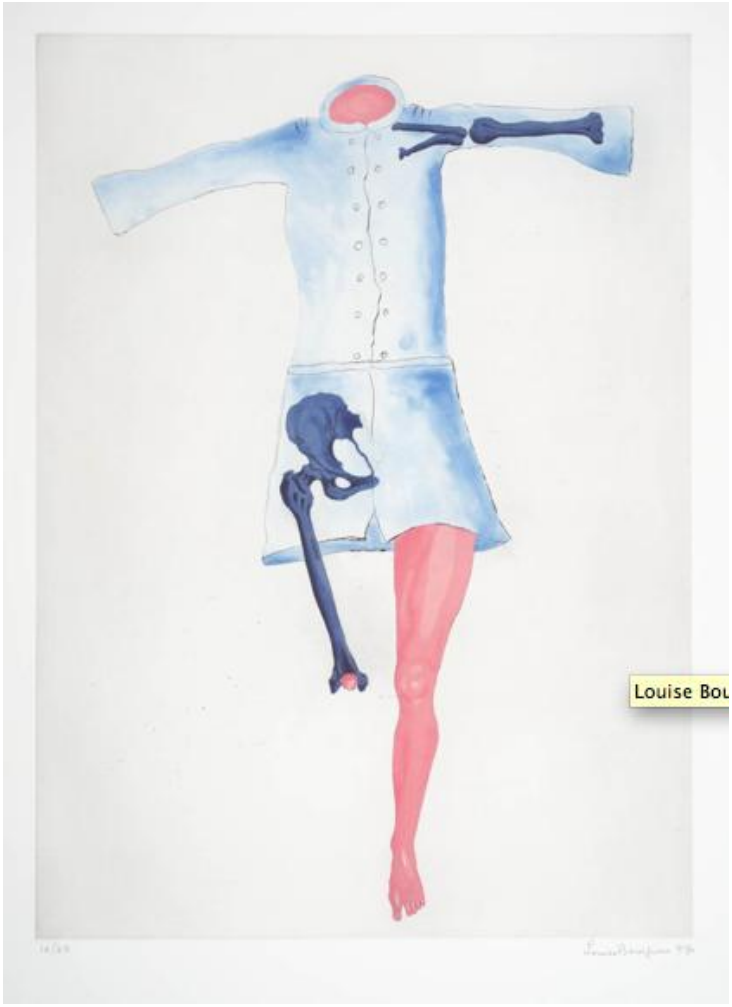


Fig. 125 – Louise Bourgeois, *Blue Dress*, *Topiary,* 1998, ponta seca e lápis, chapa 29: 75,8 x 55,1 cm, papel: 99,0 x 71 cm, Nova York, MOMA.

Essa sequência da série *Topiary* estabelece ecos da natureza no corpo humano podado, frágil como uma árvore, frágil como Angélica (Fig. 116), preso por sua condição humana (podemos nos reportar aqui ao pensamento biológico tratado no capítulo 4, quando a passividade e o vínculo com o mundo natural da pele de Lucian Freud dialogam com a de Ingres e Bourgeois).

O processo de fragmentação do corpo é uma abertura; no caso de Bourgeois, deixa o seu interior exposto e disponível para ser trabalhado por ela. No caso de Ingres, não deixa de ser uma abertura, mas cuidadosamente costurada posteriormente, para que nenhum vestígio do interior escape. Os vestígios das colagens das partes, as cabeças malcoladas tornam-se rastros dessa abertura, dos cortes realizados, como um enxerto malfeito.

Note-se que em *Topiary* não há cabeças nem braços, a evidenciação do torso é eminente como elemento simplificado, assim como veremos em outras obras adiante. A amputação não é o único corte produzido. Na Fig. 125 vemos diferentes camadas do corpo. A pele foi rompida e o corpo é mostrado em instâncias diferentes, em uma mesma unidade.

Em *Topiary*, a cada lugar vazio tem-se a lembrança da carne, e nisto reside o vigor da obra[217]. Invisível também é a pele do vazio da gola nas três gravuras, que nos induz ao abismo do oco, assim como ocas são as mangas do casaco. Na Fig. 123 vislumbramos uma perna, uníssona, a vibrar o equilíbrio de todo um corpo. A aparição do corpo – ou seja, da pele – só se dá nos segmentos amputados, onde existe a linha marcada da ausência, da falta. Bourgeois promove uma inversão que a arte pode realizar: a ausência do que é amputado se transforma em única presença de carne de uma figura quase fantasmagórica. A ausência torna visível o que resta, o que subsiste.

Os cotos dessas gravuras têm tamanho pequeno em relação à figura inteira, no entanto, possuem a potência expressiva de seu horror da primeira vez que os vislumbrou nos soldados na cantina do Louvre. Eles se sobressaem pelas mangas transparentes; a bermuda ou o casaco se encurta para que ele apareça, de todo modo é um segredo devassado, que se revela a partir da cor rósea da pele, que vibra latente no branco do papel em meio a linhas finas. A imagem vai além dela e traduz uma emoção. O coto de Bourgeois se transforma em sua dor, tão presente em sua obra, assim como as protuberâncias de Ingres transcendem a colagem monstruosa para efetivamente expressar uma emoção e concentrar seu desejo.

Se expusermos o tropismo como um elemento de potência orgânica da linha de Ingres – o meio pelo qual as figuras se movimentam ou crescem – a Topiária de Bourgeois surge aqui como uma operação de conformar, assim como de redirecionar o crescimento da planta para uma orientação desejada. Portanto, se tomarmos as premissas clássicas do belo como moldadoras de uma forma ideal em Ingres, mesmo que pelo método da colagem, como atenta Coli, temos suas estranhezas e

[217] Após o corte de um membro há relatos da permanência da sensação da presença do membro extirpado e até do seu toque, o que nos remete ao tato do intangível ou à atividade de perceber em potência ressaltada por Sócrates em *Anima*[217].

protuberâncias como tropismos que escapam, assim como um ramo da planta que escapa da poda realizando um desenho indesejável, mas que segue seu instinto vital.

O que há de marcante em *Topiary* é a visão escultural que ela revela do corpo humano, plantando nele significados inerentes a ele e ao mesmo tempo subjetivos, próprios. Assim como quando criança pegou um pedaço de pão branco e moldou-o na figura de seu pai e, uma vez pronto, com uma faca moldou uma outra forma, cortando membro por membro. Esta, segundo ela, teria sido sua primeira escultura. Portanto, a operação de corte que a artista faz ao longo de sua obra pode ter tido sua semente aqui, quando ela provavelmente elaborou um sentimento interno concomitantemente com a prática escultórica, novamente a cura pela arte. Ficam latentes nesse momento a consciência do corpo, a consciência da perda, mas, sobretudo, a consciência do poder da arte como restaurador interno e potencializador de possibilidades que em um nível real não poderiam ser concebíveis.

Nos desenhos dos amputados podemos inferir a consciência do estímulo externo ao longo da vida e das marcas visíveis deixadas por eles. A vida é concebida como uma estratégia de sobrevivência. Na Fig. 124 ressalta-se uma figura similar que possui na perna, onde antes havia um coto, uma espécie de perna de pau, um substituto. A irmã da artista, Henriette, possuía um problema na perna que a obrigava a usar uma bengala, o que foi fatalmente incorporado no trabalho de Bourgeois.

As hipóteses de pele e corpo se alternam. Na Fig. 123 a pele é seccionada (juntamente com o membro), na Fig. 124 a pele é seccionada e substituída e na Fig. 125 a pele é seccionada e apagada. Secção, substituição e apagamento são operações que veremos se repetir em uma outra série. A Fig. 126 é uma gravura de uma árvore com uma bengala que demonstra a utilização de elementos vegetais por Bourgeois como metáfora da dor. O humor da imagem é imediatamente vencido pelo drama: um dos galhos se apoia na bengala e se pende, como que exausto. O galho de baixo se quebra naquele momento – vê-se o segmento no ar – e a parte de cima do tronco mostra uma fresta enorme, aberta – alusão ao corpo feminino? Aqui Bourgeois demonstra novamente sua consciência de escultora, realizando um exercício antropomórfico. Lembraríamos ou nos compadeceríamos da mesma forma aqui de Angélica, de Ingres, em seu estatuto limitado?



Fig. 126 – Louise Bourgeois, *Tree with Red Crutch from Topiary: The Art of Improving Nature*, 1998. Ponta-seca e desenho, chapa: 75,9 x 55 cm, papel: 99,7 c 71 cm, Nova York, MOMA.

Vimos que o desmembramento de Ingres e de Bourgeois se avizinham na medida em que fazem parte de um componente da potência orgânica, presente em ambos os artistas. No primeiro, a potência orgânica se dá por meio de um movimento que correlacionamos ao tropismo; e, na segunda, à Topiária.

2.5.1 A pele como agente de transformação e reprodução

Vemos, portanto, que em Bourgeois a potência orgânica se dá de forma mais direta. Como já foi dito, o foco da pele da artista está bem mais próximo, é a sua pele. De um lado, em alguns desenhos, ela representa momentos da pele ou desdobramentos da pele que revelam fenômenos de ordem orgânica, de uma força quase brutal, da qual não se tem o domínio, que fluem sozinhas, assim como as

plantas seguem a luz. De outro, elementos que causam uma ruptura nesse movimento natural, um trauma. Neste sentido, a pele ganha uma força vital em Bourgeois, como lugar onde acontecem o confronto ou a coabitação das duas instâncias, orgânica e natural, biológica e racional, inconsciente e real.

Em 2008, similarmente à exposição da Villa de Médicis, onde a linha de Ingres é associada aos desenhos de plantas de Ellsworth Kelly, foi realizada uma exposição de desenhos de Bourgeois. Chamada *Nature Study,* a mostra se deu em *Inverleith House*, uma casa do século XVIII no centro do *Royal Botanic Gardens* de Edimburgo, Escócia. Os desenhos de Bourgeois foram pareados com uma seleção de desenhos botânicos do século XIX, do arquivo do jardim, realizados por diferentes desenhistas. Estes últimos tinham função didática, portanto, eram grandes, nítidos e capturam a energia de crescimento das plantas e suas extraordinárias estruturas formais. Alguns deles abordam o gênero e a reprodução das plantas, não apenas formalmente, mas os processos envolvidos.

O que fica patente na relação estabelecida entre as duas obras é a força do imperativo da natureza sobre a pele na obra de Bourgeois, em que ela consegue dar forma, intensidade e textura aos processos de transformação da pele. São processos que operam de forma muito intensa para a mulher: metamorfoses, contato e mistura de peles – por meio do sexo, da gestação, concepção, nascimento, trazendo a pele como potência desses processos.

Na exposição de Inverleith, o primeiro guache de Bourgeois que nos chama a atenção é o *Autorretrato* (Fig. 127), no qual um anel de seios circunda o pescoço da figura, na verdade uma flor de cinco pétalas na qual ela se transformará, elementos que nos lembram a deformação do pescoço de Angélica (Fig. 117) e a relação efetuada com um elemento vegetal. Em *Autorretrato* a pele se desdobra, multiplicando-se e se transformando em uma outra coisa[218].

[218] MacMillan associa esta obra a uma aparição de Arachne, de *Metamorfoses*, de Ovídio, que é transformada em uma aranha, por Minerva, e na versão de Bernini transforma-se em uma árvore de louro. Bourgeois apresenta várias obras de uma mulher em vermelho cujos cabelos se tornam pernas de aranha (MacMillan, 2008, p. 75, tradução da autora).

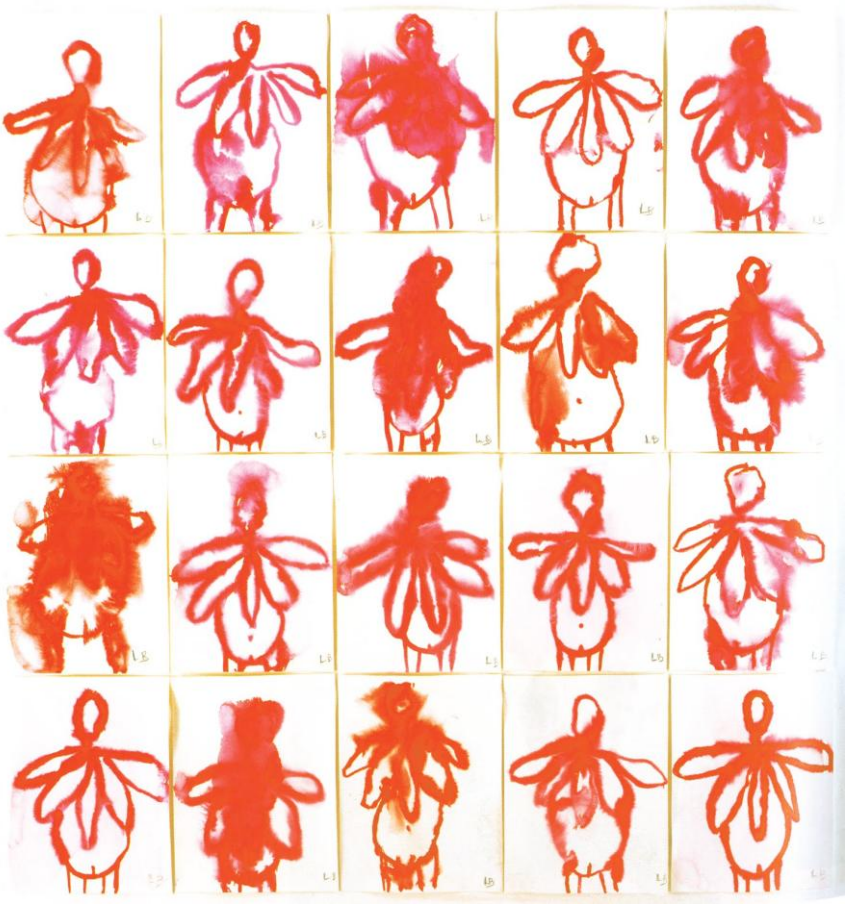


Fig. 127 - Louise Bourgeois, *Autorretrato,* guache sobre papel, 14 5/8 x 11 in.



Fig. 128 – Louise Bourgeois, *Topiary,* 2005. Mármore rosa, 67,3 x 22,2 cm.

Em uma outra florescência, em *Topiary* (Fig. 128), presente em Inverleith, um feixe de uma espécie vegetal brota do membro superior de uma mulher. Aqui detectamos tanto o apagamento quanto a substituição da pele. A poda mistura as instâncias humana e vegetal. Nessa figura os braços não fazem falta, como na série anterior de *Topiary*, não foram extirpados em um grave acidente, não constituem ruínas, mas se tornam desnecessários como os olhos nos peixes de águas muito profundas e escuras. Seus braços são compensados pela florescência que ascende, criando um novo corpo cheio de novos significados, que ampliam a interpretação a voos sobrenadantes em relação à pele e ao erotismo:

> Pedaços de mármore rosa sugerem um processo contínuo de autofecundação, com uma figura vertical afilando-se em um falo em plena floração. Bourgeois escolheu um local escuro, escondido e, dentro dos limites dessa cavidade úmida, criou uma figura vertical. É sem dúvida uma figura feminina, mas é ao mesmo tempo um órgão de desabrochar sexual numa fase úmida carregada de autorrealização que emana fluidez

> infinita. É algo independente, autônomo, o que os gnósticos caracterizariam como um pleroma, a plenitude[219].

Novamente vemos a capacidade de Bourgeois de alcançar uma forma concisa capaz de concentrar e ao mesmo tempo abrir uma ideia para um plano maior, além do corpo. Não existe uma montagem, nem mesmo uma superposição. Lê-se o corpo de baixo para cima em um movimento ascendente para o infinito, quando o mármore liso transmuta-se em pele, deslizando-se naturalmente para a floração das pétalas. Um elemento importante a considerar é a protuberância frontal na altura dos ovários, evidenciando um peso – gravidez – gravidade – que salienta a feminilidade da figura e equilibra a obra.

Nas Fig. 129 e 130 vemos gravuras da série *Topiary* e na Fig. 131 a ilustração de uma árvore de veias, de um Compêndio Anatômico do séc. XVII, ausentes de Inverleith. Nessa imagem observa-se a associação feita entre homem e vegetal ainda no século XVII. Essa ideia também era conduzida para o interior do corpo, pois até o século XVIII os pontos de secção de veias para a sangria eram ilustrados com uma figura vegetal no interior do corpo. Os mitos de transformações de homem em vegetal povoaram o imaginário dessa época assim como participam de muitas das obras de Bourgeois.

A artista plástica Patricia Franca-Huchet, na sua exposição *Uma Questão Longínqua* (Fig. 132 A,B,C), apresenta o movimento de traços muito delicados, que vão crescendo e se adensando. Aqui se percebe a sensibilidade da linha vermelha semelhante a Bourgeois, em que possui a capacidade de se organizar em formas diferentes, demonstrando sua potência como unidade de fibra (fibras de *Bonnet*).

Na Fig. 132C, a superposição de uma trama semelhante a uma árvore de veias sobre a pele nos reporta à representação das veias realizadas nas figuras do séc. XVIII. O desenho sobreposto à pele revela transformação, tanto do elemento vegetal (linha) como do corpo, como uma vestimenta orgânica.

---

[219] Birnbaum (2009, p. 2. tradução da autora).

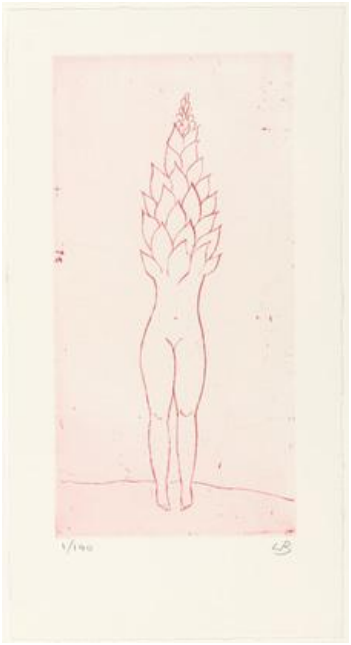


Fig. 129 – Louise Bourgeois, *Topiary: The Art of Improving Nature,* 2005. Ponta seca, chapa: 30,4 x 15 cm, papel: 39,4 x 20,3 cm, Nova York, MOMA.



Fig. 130 – Louise Bourgeois, *Tree with shoes, Topiary: The Art of Improving Nature,* 1998, desenho, ponta seca s/ papel, 76 x 55,3 cm.

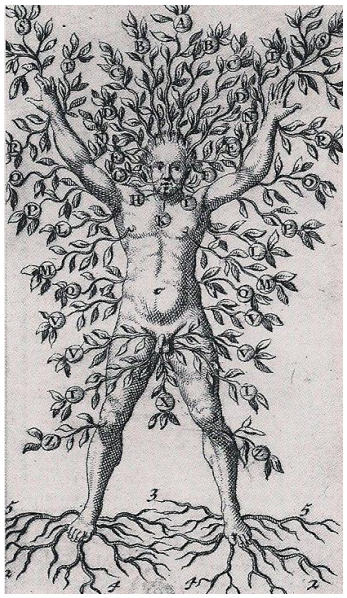


Fig. 131 - Árvore de veias, de J. Cajé, *Compedium anatomicum,* 1696. Paris, *Bibliothèque Nationale de France*.

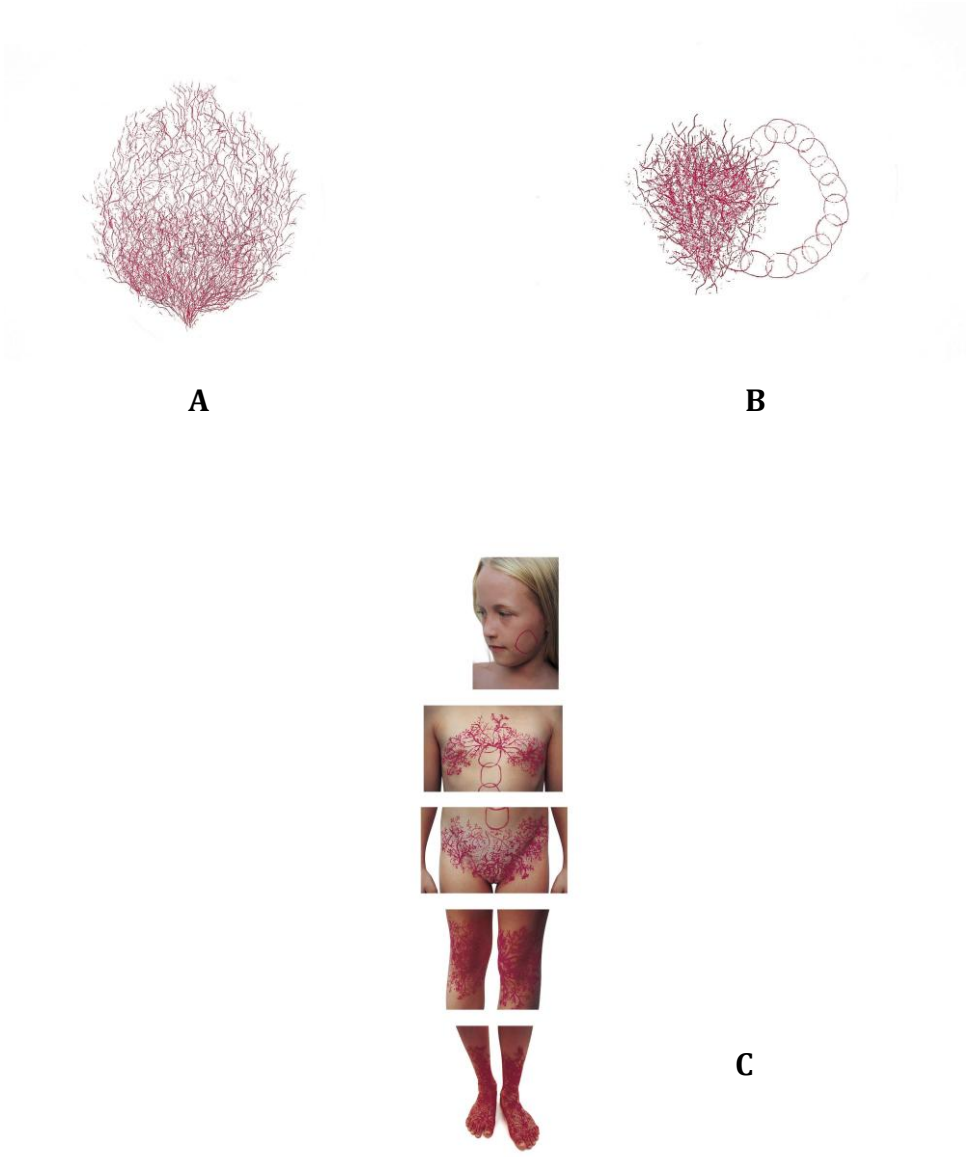


Fig. 132 - Patricia Franca-Huchet, três obras de *Uma Questão Longínqua,* Palácio das Artes, Sala Genesco Murta, Belo Horizonte, 2001, desenhos e fotografias.

Alguns desenhos da série *The Birth and Pregnant Woman* foram expostos em Inverleith. O acontecimento do nascimento é retratado de forma espantosamente formal e afetiva ao mesmo tempo. Em *The Woven Child* (Fig. 133), apenas o torso da mulher é apresentado. Toda a atenção é concentrada na porção da figura que se desdobra, em um momento que nos remete à divisão celular ou brotamento vegetal. O título reporta ao tecimento de uma criança a partir do tecido da mãe. O

estranhamento de uma forma sem membros com duas cabeças nos leva à reflexão do instante vital.



Fig. 133 - Louise Bourgeois, *The woven child,* 2002, tecido, aço, alumínio.

O mesmo momento de desdobramento da pele é representado em *The Birth* (Fig. 134), onde a proximidade da pele e o ângulo concentram a atenção do processo em si, quase que cientificamente, carregado de emoção como característico de Bourgeois. A abolição da cabeça e de todos os elementos que pudessem definir a identidade da figura nos remete à abstração e à concisão da forma – suas pernas se assemelham a pétalas de uma flor. O recorte do momento o reduz ou o transcende a um momento de estudo do natural. A anatomia do corpo, sua fascinante conformação é focalizada pelo olhar de Bourgeois que se utiliza da expressividade escultórica de suas cavidades e protuberâncias em sua obra:

> A imaginacão de Bourgeois assemelha-se um pouco a um amedrontador labirinto fetichista. O espectador entra em uma terra de orifícios e saliências, de cavernas e protuberâncias, de *toppling towers and cluttered assemblages*, de coisas que oscilam e rastejam, vigiam e brotam. Aranhas e próteses, agulhas e camisolas, tecidos e raposas, ossos e fobias, espelhos e mamas, frascos médicos, escavação e inteiras torres de água começam a acumular um significado pessoal[220].

[220] Campbell-Johnston (2007, tradução da autora).

É importante, igualmente, a associação da composição dessa obra com *L'origine du Monde*, de Courbet (Fig. 308), embora este seja um quadro assumidamente erótico. As duas obras colocam em evidência um ângulo semelhante do corpo. Tendo sido cortados os braços, as pernas e a cabeça, resta apenas o torso, não só sintetizado por Bourgeois, mas cortado pela margem do papel/e na tela em Courbet. Essa aproximação da pele e sua concepção de forma segmentada são fruto da nova concepção do corpo fragmentado. Nesse momento é possível conceber a pele de determinadas partes, individualmente, com seus processos particulares, ao mesmo tempo em que se abstém de uma identidade. Quando Coli diz que a pulsão fetichista pelo fragmento havia sido preparada ao longo do século XIX e que de Courbet "nascem carnes que guardam sua natureza orgânica", podemos considerar a força da energia do erotismo com uma abordagem ampla, como um dos aspectos mais importantes da potência orgânica que aflora de Bourgeois, assim como de Ingres.

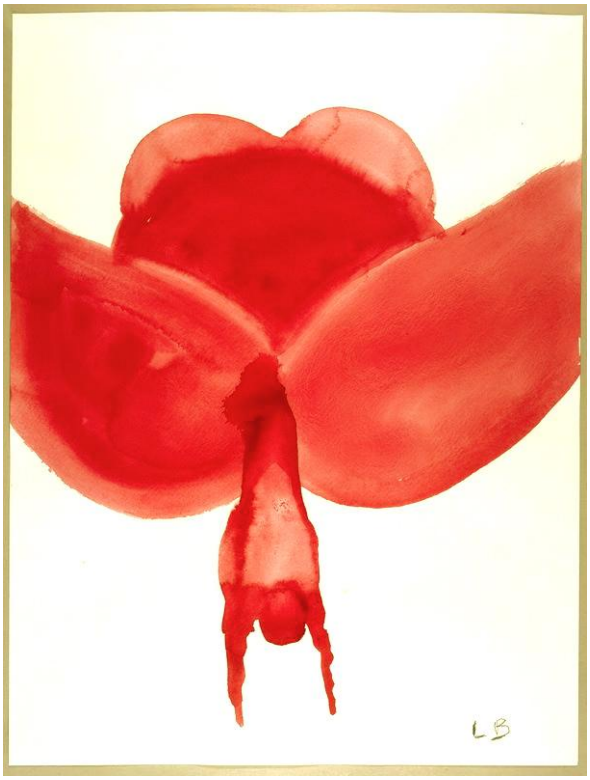


Fig. 134 - Louise Bourgeois, *The Birth*, 2008, guache sobre papel, 12 ¼ x 10 in.



Fig. 135 - Artista desconhecido – *Compositae*, pré-1859. Aquarela sobre cartão, 23 7/10 x 18 4/10 in.



Fig. 136 – Possivelmente Robert Kaye Greville, *Sarracenia purpúrea L.* (SARRACENIACEAE) pré-1859. Aquarela e nanquim sobre cartão, 24 x 19 in.

Os desenhos botânicos apresentados nessa exposição possuem, pelo tamanho e expressividade, uma corporeidade e um desejo de mostrar suas formas tão

explicitamente como o faz Borgeois. A morfologia corresponde às funções de reprodução e germinação, fatores imperativos ressaltados por Bourgeois. Na Fig. 136, as pétalas intumescidas de vermelho nos remetem às formas da artista, plenas de vida.

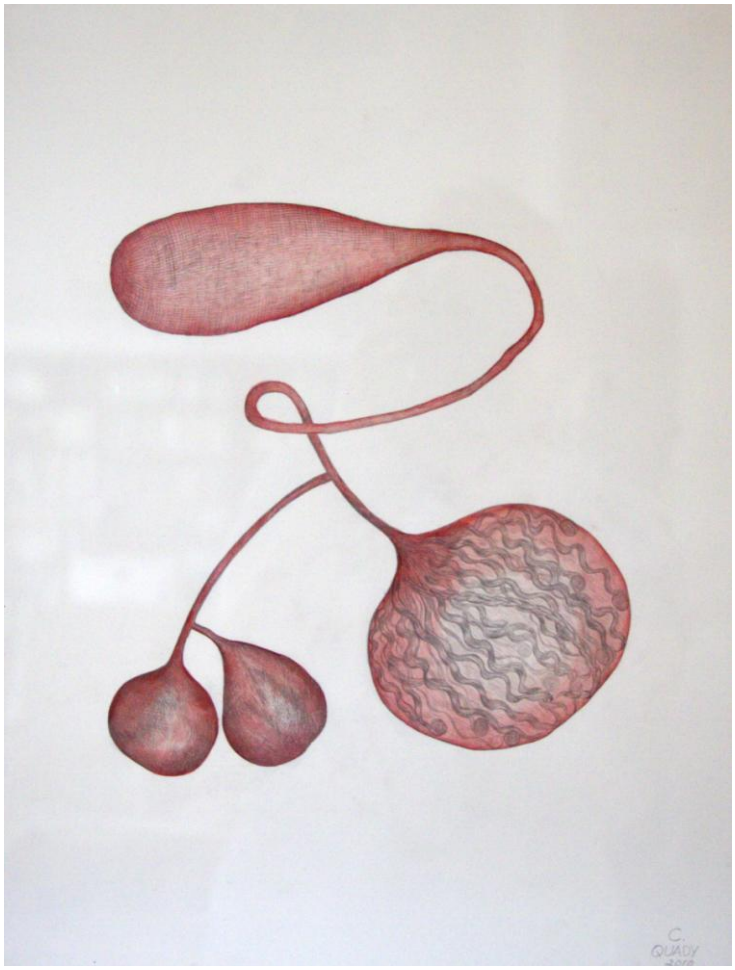


Fig. 137 - Christiana Quady, *sem título*, grafite e aquarela, 2011, 31 x 41 cm.

Na Fig. 137 vemos uma aquarela e minha autoria que invoca tanto qualidades humanas quanto naturais às formas representadas. Os limites da forma são tratados com vermelho, o que induz a presença de sangue e exclui uma vida vegetal. A pele que reveste as formas foi trabalhada com grafite e aquarela e denota uma textura fina, quase transparente. Na forma maior superior exibe uma textura como um tecido e por meio da parede na forma maior circular veem-se elementos como cachos de cabelos em seu interior. Bulbo, gestações? De todo modo, formas orgânicas em uma latência de vida. Formas que se assemelham a órgãos do corpo, unidos por cordões de

vida. Essa obra demonstra elementos do corpo (possivelmente do interior) representados por uma pele, abstraídos do corpo. Temos aqui o desmembramento, assim como a desordem entre interno e externo.

2.5.2 O sangue: a pele mancha

Quanto ao vermelho, é preciso considerá-lo como elemento preponderante de muitos desenhos e especificamente dessa série de Bourgeois. Já vimos o traço vermelho de Bourgeois anteriormente, todavia, o vermelho aqui se apresenta em aguadas, manchas que oscilam de intensidade e nos remetem a uma pele que oscila também entre a superfície e o interno. A pele aqui é realizada com o sangue, ou seja, a partir de dentro, do ponto de vista do "eu". O sangue deixa suas marcas sem dúvida do caráter orgânico da pele que constrói. Muitas vezes mais diluída, correspondendo ao surgimento da pele, sempre tendendo para o rubro incandescente da carne, do líquido viscoso, ou seja, banhada de sangue.

Para Bourgeois, não há por que esconder o sangue, ele é um dos imperativos da vida, seu vermelho provém, em grande parte, do oxigênio que carrega, ele é a própria vida. A artista trabalha com o vermelho desde 1990 e na série *Nascimentos* ele se torna sobrepujante. MacMillan comenta sobre a ternura envolvida na utilização da cor para a representação dos corpos por Bourgeois em Inverleith, sem o vestígio da raiva[221]. O contraste entre a ternura sentida e o que ele descreve como um pincel encharcado de sangue ou da impressão retida de que ela desenhou com os dedos cheios de sangue mostra o caráter paradoxal da obra de Bourgeois, assim como do elemento sangue.

Por que o sangue nos interessa no estudo da representação da pele? O sangue faz seu surgimento no *incarnat* (capítulo 1) de maneira tímida, como um presságio de seu aparecimento, desejado, procurado, no entanto, com muita sutileza. O universo interno não poderia ser rompido, o sangue deveria apenas avivar a pele. Sabemos que a primeira coisa ao irromper de um corte da pele é o sangue. A visão do sangue, pois, *a priori*, denota um ferimento, uma abertura que deve ser estancada. Portanto, o sangue é um elemento tabu – mesmo considerando o surgimento da poética do

[221] MacMillan, p. 75 (tradução da autora).

desmembramento, mesmo para o corpo comumente dilacerado pictoricamente como o de hoje.

Evgen Bavcar comenta sobre este: "é por isso que o destino dos corpos no século XX me deixa inquieto, quando a aniquilação total de sua matéria significa a impossibilidade de recuperar seu aspecto espacial, isto é, sua figura terrestre"[222]. A aniquilação da matéria, citada por Bavcar, é o resultado do processo de manipulação do corpo, que envolve justamente lidar com todos os elementos internos, inclusive o sangue. Esse procedimento reconsidera a forma de se representar a pele de uma figura, como veremos na obra de Francis Bacon no capítulo 3, e é responsável pelo rompimento da pele na pintura, quando a pele como superfície deixa de existir em alguns lugares, às vezes quase por completo. A pele persiste, porém, como elemento de diálogo com o interno, de modulação com as profundezas.

O sangue, em muitas representações, surge como uma voz da pele e a possibilita se situar em um lugar que está duplamente na superfície e em carne viva. O renomado artista alemão Georg Baselitz (Deutschbaselitz, 1938), inspirador da revitalização do Neoexpressionismo alemão nos anos 70, também foi responsável pela retomada da figura humana em uma posição central na pintura. Sua expressão da figura está ligada à identidade alemã do pós-guerra ou de um desconforto em celebrar a figura humana após o Holocausto, cuja marca percorre toda a sua obra. Seu autorretrato (Fig. 138) faz parte de uma série autobiográfica que realizou de 1995 a 1996. Nessa tela, a criança virada ao inverso (em 1969 Baselitz começa a pintar as figuras ao inverso com a intenção de esvaziar a pintura de seu sentido) traz no vermelho uma fragilidade e uma tragicidade frutos, talvez, das marcas da guerra que percorrem toda a sua obra. Assim como em muitas obras de Bourgeois, o vermelho aqui se faz de forma bruta, em sensação, dialogando com sua abstração, sem associação direta com o volume e os detalhes da face.

Nas Fig. 139 e 140 vemos obras do mineiro Luís Teixeira, formado pela UFMG. Essas aquarelas fazem parte da série *Em carne*, em que pintou vários membros de sua família, na maioria das vezes, dormindo. A elisão das roupas provoca uma concentração ainda maior na pele que, avermelhada, fusiona o realismo e a abstração das aguadas. Embora as figuras não estejam de forma alguma feridas, o vermelho

[222] Bavcar (2003, p. 183).

causa certa ansiedade, aflição aos espectadores, como presenciei. Na verdade, as figuras, como as que se seguem, de Bourgeois, estão mais vivas em transparências vermelhas do que se possuíssem pele opaca. A cor remete à força de representação, à fragilidade a que estamos expostos com nosso corpo de carne e a outros significados subjetivos que Bourgeois salienta:

> Vermelho é a cor do sangue
> Vermelho é a cor da pintura
> Vermelho é a cor da violência
> Vermelho é a cor do perigo
> Vermelho é a cor da vergonha
> Vermelho é a cor do ciúme
> Vermelho é a cor do sangue
> Vermelho é a cor do rancor
> Vermelho é a cor da culpa[223].



Fig. 138 – Georg Bazelitz (Hans-Georg Kern), 1996, óleo sobre tela, 2,90 x 2,05 m, *Musée d'art Moderne de la Ville* de Paris, Paris.

[223] Bourgeois *in* MacMillan, p. 75 (tradução da autora).



Fig. 139 – Luís Teixeira, *Vista aérea*, 2009, aquarela, 78 x 54 cm.



Fig. 140 – Luís Teixeira, *Entre os braços,* 2009, aquarela, 49,5 x 73,5 cm.

Torna-se importante ressaltar que o elemento sangue funciona em Bourgeois como um elemento de atividade, fazendo desta uma pele ativa, ao contrário da pele de superfície de Ingres (que encontra atividade, no sentido de insujeição, de vida própria, nos membros transformados. Podemos considerar que o movimento do tropismo corresponde a uma atividade involuntária). Já o sangue realiza a explicitação do interno, quando nos atinge visualmente, pelas características materiais e específicas da cor.

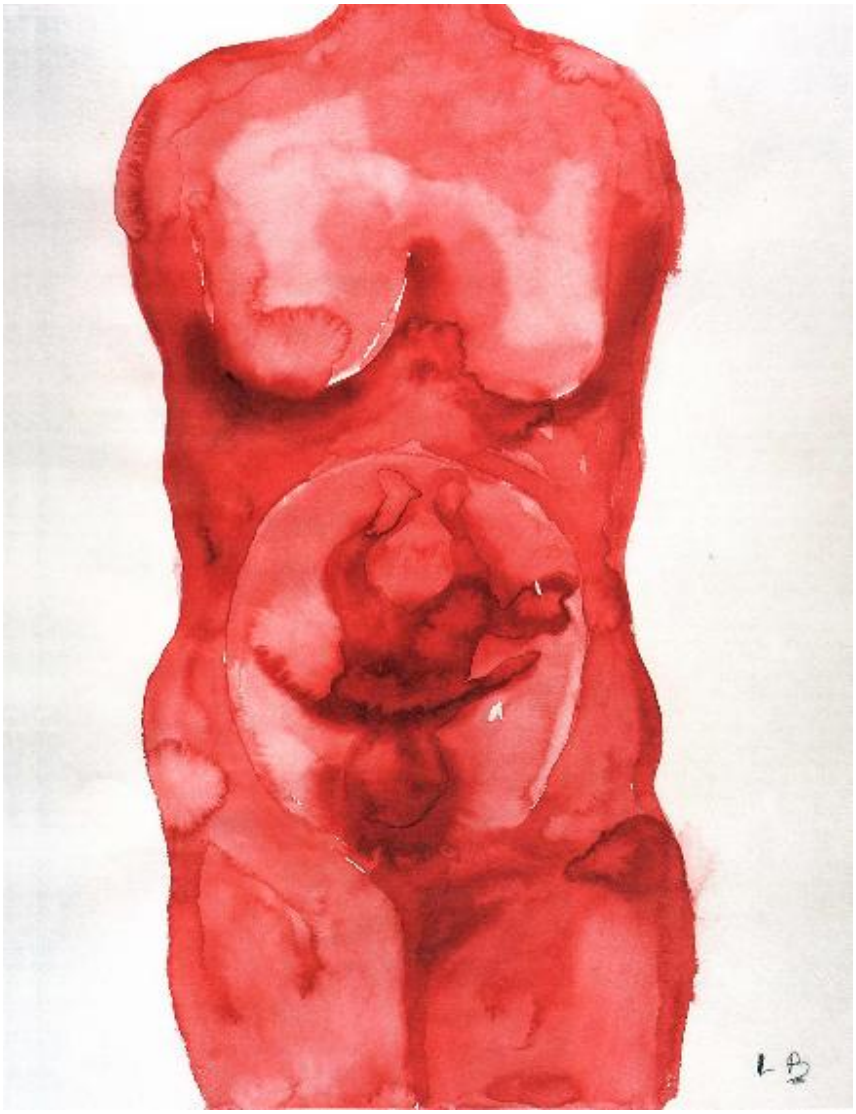


Fig. 141 - Louise Bourgeois, *Mother*, 2008. Guache sobre papel, 23½ x 18 in.



Fig. 142 - Louise Bourgeois, *The Umbilical Cord*, 2008. Guache sobre papel. 12 ¼ x 10 in.

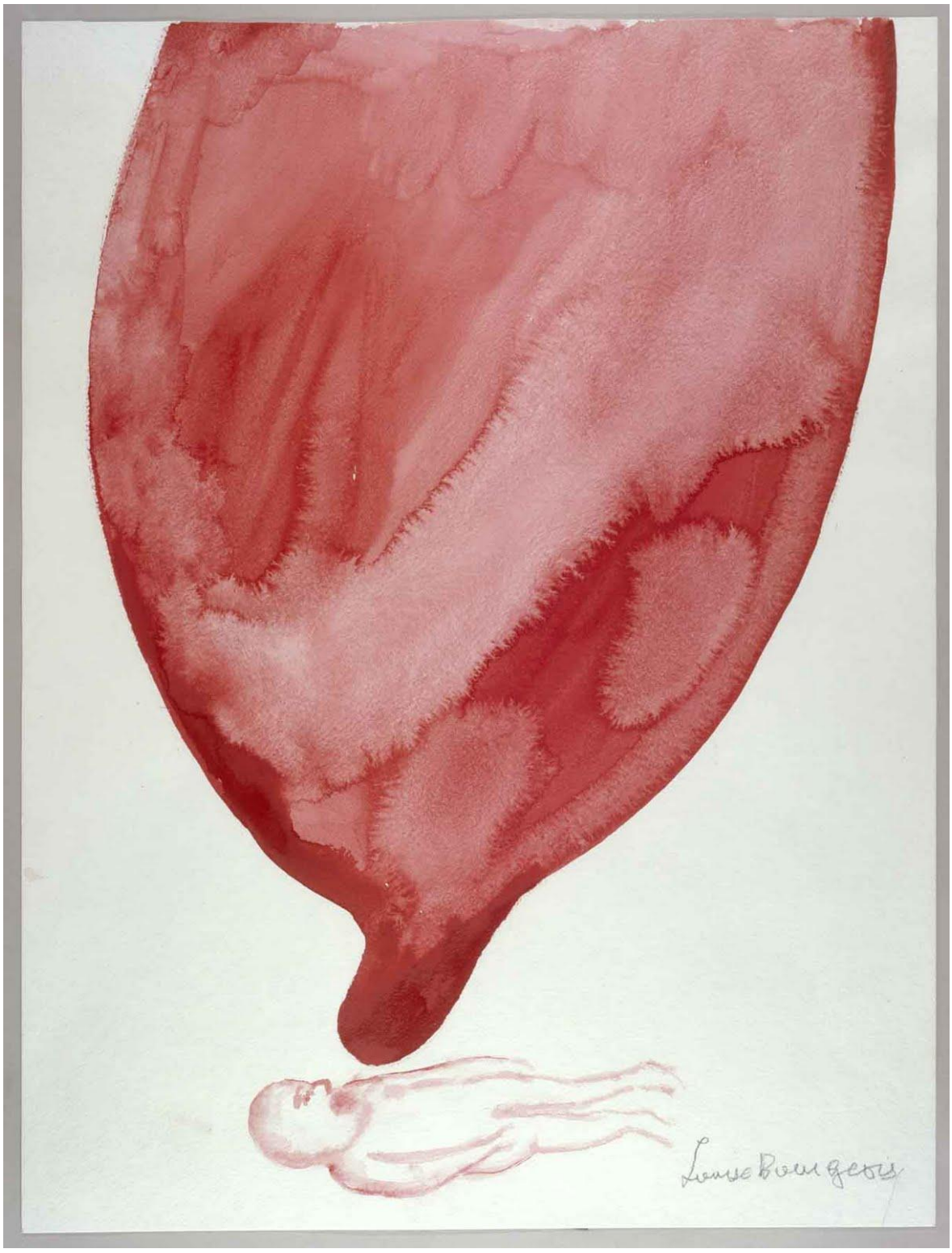


Fig. 143 - Louise Bourgeois, *The Feeding,* 2007, guache sobre papel, 60 x 45,7 cm, Coleção Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

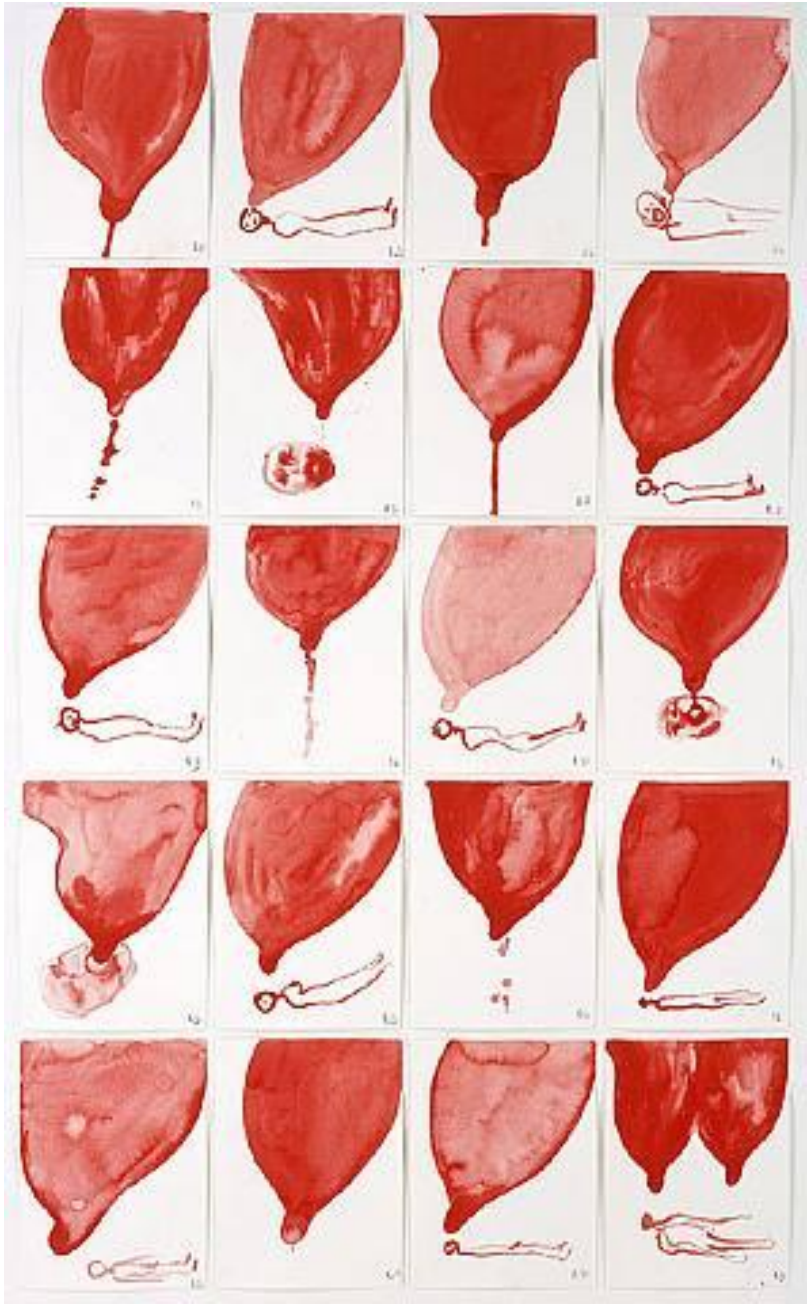


Fig. 144 - Louise Bourgeois, *The Good Breast,* 2007, guache sobre papel, série de 20, 14 5/8 11 in.



Fig. 145 - Louise Bourgeois, *The Feeding,* 2007, guache sobre papel, série de 10, cada um 14 5/8 x 11 in.

Quanto mais intenso o vermelho, maior a impressão de inexistência de pele. A pele crua, ou o sangue cru, provoca inicialmente aversão, um elemento que suscita uma intensidade e um incômodo, uma das qualidades dos trabalhos de Bourgeois. Poderíamos dizer que os bebês nascem ensanguentados, é este o cenário de um nascimento, o bebê envolto pelo líquido interno ao qual pertencia. O sangue em Bourgeois está além da representação, além mesmo de uma metáfora. No caso do guache, a água é o componente que dilui o sangue, tornando as partes claras mais próximas da pele e de um volume, enquanto a tinta pura nos leva para uma camada mais profunda do corpo.

Em *Mother* (Fig. 141) Bourgeois consegue condensar um fluxo interno de simbiose com o feto por meio de líquidos que se movem, dissolvem, sem necessariamente se preocuparem com uma anatomia interna. O interno é sugerido

pela cor. O vermelho realiza a fusão do interno e externo. Podemos nos perguntar: onde está a pele? Bourgeois pinta o interior do corpo e a sua superfície ao mesmo tempo. Não há distinção entre as duas. Esta talvez seja sua marca mais verdadeira, a de expor as entranhas de cada acontecimento corporal em cada representação de pele que, a princípio, seria superficial. Bourgeois não esconde, ela revela. A pele aparência não é capaz de reter o fluxo orgânico do interno que rege todas as coisas.

Sobre a menstruação, por exemplo, Bourgeois ressalta que é o melhor tempo, o mais criativo da mulher, uma benção[224]. A intimidade com seus processos biológicos e o ato de inseri-los em um âmbito de obra de arte, valorizando-os, exaltando-os, nos fazem, por um lado, considerá-los como natural parte integrante da vida da artista, por outro como um fenômeno científico a ser compreendido – como os desenhos botânicos do século XIX expostos juntos ao seu. Ou, por último, um rendimento de culto ao sagrado, ao misterioso. O importante é perceber como a potência do orgânico se constrói por meio do vermelho em sua pele, que em qualquer das hipóteses citadas parece dizer: eu sou o que ocorre com e em meu corpo, não posso ignorar o que se passa com ele.

Neste sentido é que o externo e o interno se fusionam em sua obra, tudo o que acontece no exterior afeta o interno, tudo o que se passa no interior extravasa para o externo. Como em *The Feeding* (Fig. 145), o aleitamento não é um processo figurativo. Como isolar um seio do resto do corpo? Ele exacerba, funcionando com a força pictórica do fragmento, fruto do desmembramento do corpo. A pele do seio ocupa todo o papel, as dimensões são estabelecidas de acordo com o efeito psíquico do fato, o sentimento prevalece. A aguada funciona produzindo uma textura fina, aveludada, que alterna entre a superfície e o tecido glandular interno, o leite, o que está no interior.

A repetição dos seios na Fig. 144 reforça a intensidade do fato, não há mudança de cor para a representação do leite materno, ele é da cor do sangue, é o sangue que continua unindo os dois corpos. Tanto o bebê, o leite e o seio são feitos de sangue. O caráter fusional dos elementos atinge seu grau máximo no *Feeding* da Fig. 145, onde o espaço de limitação entre o seio e o bebê foram implodidos. O vermelho preenche todo o espaço, unindo de forma definitiva bebê, seio e leite. O vermelho cria

[224] MacMillan, p. 75 (tradução da autora).

uma só pele no papel, tudo se transforma em uma matéria psíquica, o que sente o bebê e a mãe, a pungência do processo é vermelha, o processo é vermelho. Onde está a pele aqui? As duas peles estão unidas no mesmo material, na cor. A pele dilui, ela está representada em sua dissolução.

Vimos, portanto, que a potência orgânica se dá em Bourgeois principalmente por uma pele com capacidade de transformação (homem /vegetal), de agenciar os fenômenos orgânicos, reprodução, aleitamento e pela cor vermelha, elementos que estão diretamente ligados ao tato, conceito operatório deste capítulo.

2.5.3 Marlene Dumas e a pele fluida

Podemos inserir a obra da artista sul-africana Marlene Dumas (Cidade do Cabo, 1953) em uma modalidade de pele possuidora de um poderoso agente de transformação. Suas pinturas inserem a figura humana em temas controversos, identidade social, sexualidade, erotismo, morte, raça, experiências pessoais. Em 2008, uma retrospectiva da artista foi realizada no MOMA, em Nova York chamada *Measuring your own Grave* ("Medindo seu próprio túmulo"). Foram expostas 70 pinturas e 35 desenhos que remontavam aos anos 70 até o momento. O título da exposição, segundo a artista, conduz a uma reflexão sobre a figura humana e a pintura, e não a uma reafirmação da figura no cenário vigente. O embate com a figura, nessa exposição, envolve a luta do artista com o que é a pintura ou como a tela se transforma em um caixão para a figura e como essa figura tenta se desvencilhar ou se inserir nele.

Essa proposta revela, além dos fatores intrínsecos da pele que representa, o forte aspecto conceitual associado ao pictórico. Nesse aspecto, o material e a prática de execução da pintura passam a fazer parte do trabalho. Um elemento importante para uma analogia entre as peles criadas por Dumas e Bourgeois é a criação de uma pele como lugar de experiência pessoal, com contornos psicológicos. Ambas as peles parecem partir do mesmo lugar: de dentro. Dumas parte de referências fotográficas, revistas, jornais para a representação de suas figuras, distanciando-se delas com alto grau de picturalidade. A expressividade com que trabalha suas peles oblitera, em parte, a fonte inicial.

As peles criadas por Dumas são um elemento fundamental de uma nova organização do rosto (sempre maiores que o tamanho natural) e possuem expressividade própria, como se funcionassem como máscaras (Fig. 146, 147, 148 e 149). Na medida em que a substância criada pela pintura adquire autonomia, ela passa a questionar conceitos como aparência, raça, personalidade. São peles que indicam uma transição, uma possível transformação de estado físico. Em *Jule-die Vrou* (Fig. 146), a pele torna-se mancha vermelha a espraiar pulverizada pela tela. Em *Evil is Banal* (Fig. 147), indica a transparência branca, fantasmagórica, como a última camada de muitas. Uma pele folheada pode ser várias peles, com várias personalidades, vários humores, tempos diversos? Aqui se estabelece a analogia das disfunções relativas ao *Eu-pele* e Didier-Anzieu, que cabem igualmente nos rostos de Francis Bacon. Em alguns rostos a pele parece um órgão disfuncional, deformando o rosto, como em *Waterproof Mascara* (Fig. 148) ou *White Disease* (Fig. 149) quando a questão racial se impõe.

Percebe-se, contudo, nas Fig. 148, 150 e 151, o resultado da mudança ocorrida em 1991/1992 em seu trabalho, com o uso de aguadas no papel: "o fluxo parcialmente imprevisível da tinta tornou-se uma analogia material da natureza evocativa das representações"[225]. Com as aguadas, verifica-se uma fusão entre o tema tratado, a pele e a pintura. A velocidade da tinta passa a ser incorporada ao trabalho, com a utilização de pincéis sujos e a consequente aparição de uma cor acinzentada.

A aguada também provê a pele de uma textura aveludada, distendida na extensão de uma sensação alongada de existência, como em *Jen* (Fig. 150) e *Losing (Her Meaning)* (Fig. 151). Nessas duas telas a pele surge com uma potência psíquica, que transcende o físico. O mesmo caráter autobiográfico na epiderme, o mesmo estatuto do vivido encontrado em Bourgeois. Também podemos registrar o caráter sintético de uma ideia transformada em forma, condensada ao máximo em Dumas. Uma das ponderações feitas a respeito de sua obra é o grau de expressividade obtido com relativa restrição de articulação técnica.

[225] Loock (2011).

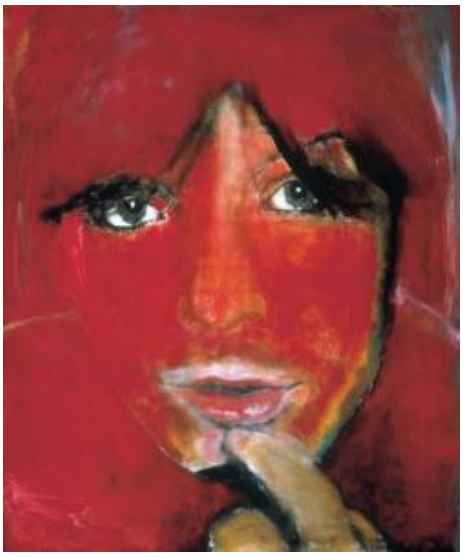


Fig. 146 – Marlene Dumas, *Jule-die Vrou*, 1985, óleo sobre tela, 125 x 105 cm.



Fig. 147 - Marlene Dumas, *Self Portrait: Evil is Banal*, 1984, óleo sobre tela, 49 3/16 x 41 5/16 in.



Fig. 148 - Marlene Dumas, *Waterproof Mascara*, 2008, óleo sobre tela, 100 x 90 cm.



Fig. 149 - Marlene Dumas, *The White Disease*, 1985, óleo sobre tela, 49 3/16 x 41 5/16 in.



Fig. 150 – Marlene Dumas, *Jen*, 2005, óleo sobre tela, 43 3/8 x 51¼ in, *The Museum of Modern Art*, Nova York.



Fig. 151 – Marlene Dumas, *Losing (Her Meaning)*, 1988, óleo sobre tela, 19 11/16 x 27 9/6 in, Coleção privada.

Em *Black Drawings* (Fig. 152), a artista remonta à sua infância na África do Sul e retrata pela primeira vez figuras negras que a marcaram pela opressão que sofreu. A relação entre a denominação da cor do desenho e da cor da pele faz com que cada retrato seja explorado em sua luz e fisionomia como um arquivo. A artista também realizou uma obra em que a cor da pele, ou o seu desbotamento, é revelado como uma doença chamada *Chlorosis* (Fig. 153). Associado ao mal de amor, a doença seria uma anemia que provocaria um tom esverdeado da pele. As peles apresentadas em aguadas teriam aspecto evanescente, de imaterialidade. Nota-se que, além de outras técnicas, o uso da aguada na obra de Marlene Dumas exerce papel fundamental como agente de transformação, possibilitando grande fluidez, variação de tonalidades e a evidenciação de seus gestos. Essa variação de tonalidades se associa ao imaterial e aos estados internos, assim como ao corpóreo, de acordo com o grau de transparência e os efeitos obtidos.

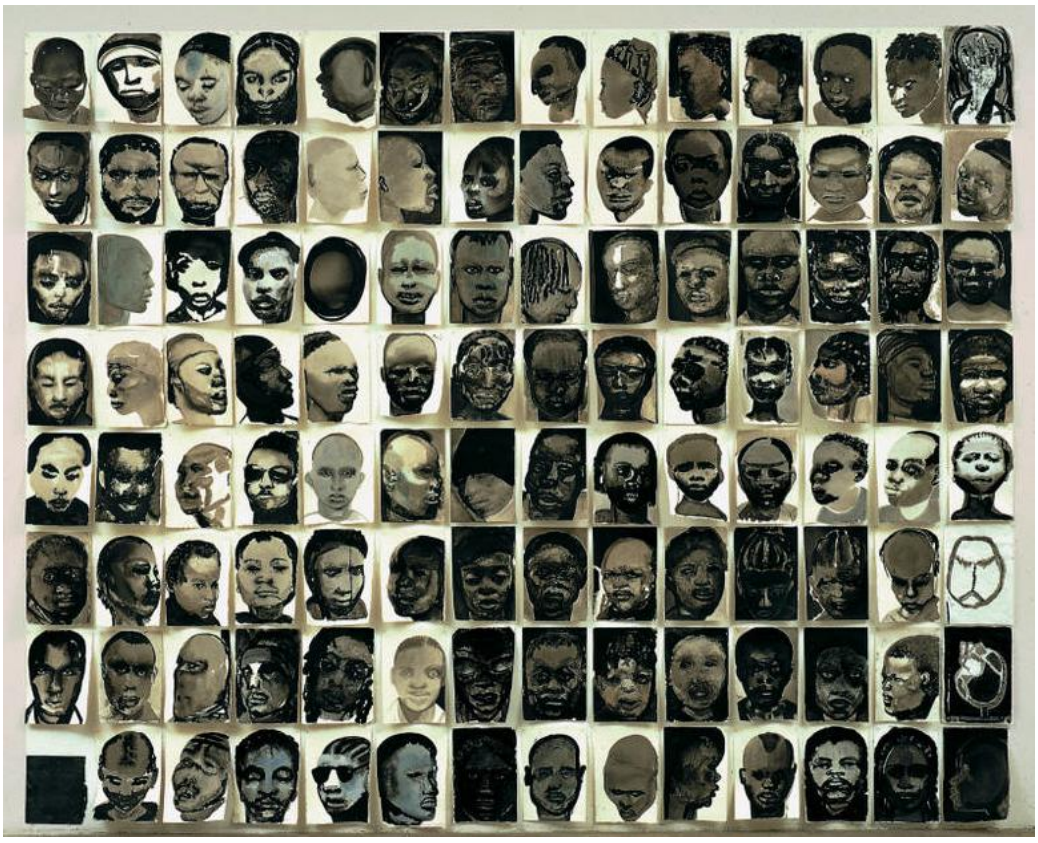


Fig. 152 – Marlene Dumas, *Black Drawings,* 1991-1992, 111 desenhos, nanquim sobre papel, 230 x 292 cm.



Fig. 153 – Marlene Dumas, *Chlorosis (Love sick),* 1994, 24 retratos, nanquim, guache, polímero sintético sobre papel, cada um 66,2 x 49,5 cm, MOMA, Nova York.

CAPÍTULO 3

A PELE VERBO

Terceiro instrumento: a colher

Fator determinante: o apetite

"*Oh, se esta carne rude derretesse, e se desvanecesse em fino orvalho!"*
William Shakespeare,*Hamlet,*1599-1601.

"É que a carne é mais bela que a mais bela das roupagens."
Denis Diderot, *Oeuvres, Salons, Tome I,* 1821.

Tomo o terceiro instrumento, uma colher de prata, e com ela faço ceder a matéria da banhista de Ingres; é mais firme que *chantilly*[226]. De fato, assemelha-se a um *crème fraiche*[227]. Nesse momento, a matéria pictórica da banhista confunde-se com um elemento comestível, ou seria a pele da banhista que confundimos?

Na verdade as três instâncias, matéria pictórica, pele representada e o apetite se fundem em uma operação durante o processo de criação desta pele apresentada neste capítulo. O apetite aqui se refere à fome como desejo, um impulso comunicado à matéria pictórica no ato da pintura. O que denomino apetite conferirá à pele uma atividade particular que a tornará uma pele em ação, uma pele verbo. Esta pele terá a configuração das ações realizadas, aqui, metaforicamente, pela colher.

---

[226] Como uma inflexão da forma sugerida por Magritte - *Ceci n'est pas une pipe* - teimo em transformar a pele montanhosa da *Baigneuse* de Ingres em uma matéria muito distante da humana. Talvez desde a primeira vez que a vi tenha enxergado uma matéria outra. Não como uma pele casca, que ofereceria resistência, mas uma matéria única, mole. Com sua forma sob a luz aludindo a uma maciez comestível, a pele seria o indício externo de todo o seu interior, uma porção de massa comestível, um creme *chantilly* ou algum outro doce.

[227] Posso me lembrar dos rostos de doce-de-leite que minha mãe fazia em meu prato, quando então eu tomava a colher e com um misto de riso, excitação e um pouco de pena desfazia aquele rosto para degluti-lo lentamente. Era uma operação que envolvia escolhas. A orelha primeiramente, depois o cabelo, o nariz, os olhos e a boca por último, pois minha mãe tratava de fazê-los sorrindo, o que amenizava de certa forma a pena de desfazê-lo. Todo o processo me era fascinante. Ver minha mãe partindo da matéria informe e transformando-a em um rosto que olhava pra mim, tudo aquilo parecia mágico. E depois caberia a mim desfazê-lo, numa operação inversa, num jogo do devir, retornando o rosto à sua matéria informe original. Este poderia ser considerado um exercício rudimentar de pele em movimento.

Em um primeiro momento a colher modifica a forma da figura, levando-a a um aspecto informe. Em um segundo momento, esta escava e transforma a planaridade da banhista em um volume. Perfaz reentrâncias fazendo surgir sombras que alteram sua forma. A colher deixa as marcas quase violentas de sua ação e faz antever sua matéria interna, como no intuito de dominá-la, de desorganizá-la, uma operação pictórica que envolve ação, movimento e quase destruição.

A colher altera a forma da banhista e quebra sua solidez para instaurar uma nova configuração de pele na bidimensão. A colher representa a negação da representação, uma abertura na pele da banhista. A pele escolhida para apresentá-la é a criada por Francis Bacon. A partir da confrontação da pele de Ingres e algumas obras de Bacon, poderemos estabelecer, em um primeiro momento, uma aproximação no que se refere ao informe, a primeira ação da colher. Quanto à segunda ação da colher, uma intensa escavação, esta instaura a potência do pictórico, ou seja, a expressividade da parte interna da figura. Essa expressividade estaria nas sombras marcadas, no movimento, na espessura da matéria, ausentes em Ingres. Ao contrário do exposto por Wöfflin, que insiste no poder visual do pictórico, essa nova relação com a superfície não criaria uma tangibilidade distinta da linear, até mais poderosa, com alusão, inclusive, ao alimento?

Focando especificamente alguns autorretratos de Bacon, abordaremos a negação da integridade do retrato. As distorções e as interrupções de pele seriam mecanismos de distanciamento ou de aproximação da aparência da figura retratada?

Em seguida destacaremos o movimento como um dos elementos fundamentais da pele de Bacon e o responsável pela denominação de "pele verbo". Partindo da obra *Figure writing reflected in a mirror,* de Bacon (Fig. 176), analisaremos quais são os seus elementos que conduzem ao movimento. Como se comportam as linhas nessa pintura? Qual seria a relação entre as linhas e as massas na configuração dessa pele? De que maneira o movimento afeta e determina a pele de Bacon? Lançaremos mão de alguns exemplos e tentativas de elaborar a mobilidade da figura em um espaço bidimensional em momentos diferentes da história para a discussão com a obra de Bacon.

As análises procedidas até aqui reforçam o papel fundamental da manipulação da matéria como processo fundamental de construção da pele de Bacon. A matéria de Bacon, trabalhada em diversas texturas, densidades, cores e tonalidades, passa a se

apresentar como pele. Citaremos uma aproximação entre o procedimento de pintura de Bacon e o estudo *Sylva Sylvarum,* do filósofo homônimo Francis Bacon (1561-1626), uma investigação prática e teórica sobre os apetites da matéria. A existência de fenômenos que envolvem a dissolução e a transformação da matéria, em ambos, nos leva a questionar: quais são as possíveis relações entre os dois trabalhos? A reflexão do filósofo acerca da matéria nos iluminaria na direção de uma consciência da instabilidade da matéria pelo pintor? O processo de pintura de Bacon abordaria um procedimento semelhante ao dos apetites da matéria do filósofo?

Na terceira parte, discutiremos sobre a recorrência da cor escura – negra e afins –, como princípio expressivo de Bacon. Esse é um elemento que surge também como negação em relação a Ingres. A cor referida, ou a escuridão, surge em Bacon tanto como fundo pictórico quanto como sombras. Como, no primeiro caso, a escuridão poderia afetar a pele em Bacon? No segundo caso, como o pintor revela a sombra em suas peles? Existe relação entre as duas formas de escuridão para a conformação de pele em Bacon? A partir da observação do *Autorretrato como um Jovem*, de Rembrandt (Fig. 203), um pintor utilizado como um exemplo do estilo pictórico, segundo Wöfflin, juntamente com os *Três estudos para um autorretrato* de Bacon (Fig. 157), surgem as questões: quais seriam as afinidades formais das sombras dos dois autorretratos? Existiria uma afinidade quanto ao significado das sombras para a sua evidenciação em ambos?

Na última parte, lançaremos o olhar sobre procedimentos recorrentes para a realização do fundo pictórico em Bacon. Considerando que este ocupa grande parte da tela e que na maior parte das vezes ele funciona como uma base para as atuações da pele de Bacon, as indagações que se impõem são: o fundo pictórico de Bacon funciona como um dispositivo de isolamento da pele da figura? De quais elementos o pintor dispõe para fazê-lo?

3.1 A negação da representação: a abertura da pele para o pictórico



Fig. 154 - Jean-Auguste Dominique Ingres, detalhe, *La Baigneuse de Valpinçon*, 1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm, Paris, *Musée du Louvre*.

> Ao estudar a natureza, só tenham olhos a princípio para o conjunto. Interroguem-no, e somente a ele. Os pormenores são de pouca importância e devem ser submetidos à razão. As formas amplas, isso sim! A forma é o fundamento e a condição de tudo; até a fumaça deve ser expressa pelo traço [...] Quanto mais simples as linhas e as formas, maior a beleza e a força. Sempre que dividirem as formas, vocês as enfraquecerão. O mesmo ocorre quando se fraciona qualquer coisa [...] As belas formas são as que têm firmeza e plenitude [...][228].

Nessa passagem de Ingres, o artista levanta premissas do Classicismo que nos faz pensar na solidez e simplicidade da forma da *Baigneuse* e como ela nos incita a realizar a escavação com uma colher, como um gesto a questioná-la e a romper sua unidade. Ingres fala da concisão da forma, da força da forma construída por um

[228] Ingres *in* Lichtenstein, p. 85.

desenho, onde a pele da figura está orientada para as bordas. Linhas simples, formas simples, sem divisão. A ideia era a unificação do corpo. Em contraposição, Francis Bacon (pintor anglo-irlandês, 1909-1992) reflete a desilusão desagregadora do pós-guerra:

> Como o homem percebe que ele é um acidente e sua futilidade, que é um ser completamente fútil, ele tem que jogar o jogo até o fim sem razão. Eu acho que mesmo quando Velásquez ou Rembrandt pintavam, de um modo peculiar eles estavam [...] ligeiramente condicionados por certos tipos de possibilidades religiosas, que o homem hoje, pode-se dizer, viu se anular completamente para ele[229].

Mais adiante, ele indica um caminho para a compreensão de sua intrincada expressão de pele: "a arte tornou-se um jogo com o qual o homem se distrai. Será mais difícil para o artista, pois ele terá que tornar o jogo muito mais difícil para ser considerado bom"[230].

Uma confrontação inicial das formas de Ingres e as primeiras telas de Bacon revelarão semelhanças quanto a uma distância da forma humana.

Quando olhamos com atenção para a forma da banhista vemos uma massa quase inanimada, por motivos evidenciados no capítulo 1, algo não humano. A forma de Tétis (Fig. 155), de *Júpiter e Tetis,* se aproxima do informe das nuvens na parte inferior da figura, tamanha rotundidade e abstração de sua forma. Algo foge à razão proferida por Ingres. Sem dúvida, é uma forma plena, de força, quase uma aberração para muitos dos contemporâneos de Ingres. Aqui, guardando-se as peculiaridades de cada um, Ingres e Bacon se encontram.

Podemos verificar no afresco da Villa des Mystères, Pompeia (Fig. 158), uma figura ajoelhada em posição muito semelhante à de Tétis, cujo dorso delineia uma forma tão distante da figura de um corpo quanto em Ingres. A semelhança destaca a influência da arte antiga para o pintor.

---

[229] Bacon *in* Jaubert, 2007 (tradução da autora).
[230] *Ibidem*.



Fig. 155 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, detalhe, *Júpiter and Thetis*, 1811, óleo sobre tela, 327 x 260 cm, *Musée Granet, Aix-en-Provence*.



Fig. 156 - Detalhe do afresco do *triclinium*, séc. I a.C., *Villa des Mystères*, Pompeia.

O primeiro quadro realmente conhecido de Bacon, *Três estudos de figuras à base de uma crucificação*, em 1944 (Fig. 157), apresenta três figuras não exatamente humanas, em que a força da forma é definida e realçada por um desenho nítido e vigoroso, dando um teor escultural à figura, assim como Ingres advertia. As sombras surgem com certa intensidade, sem prejudicar a forma, pois é a linha que a contém firmemente. Figuras isoladas, unitárias como a *Baigneuse*, se estabelecem como a criação de uma forma inexistente, de uma não forma ou a perda do controle da forma ou, ainda, uma figura "deformada", palavra que caracteriza, por sua definição, controversa perda da forma primitiva para pior.



Fig. 157 - Francis Bacon, *Três estudos de figuras à base de uma crucificação,* 1944, óleo e pastel sobre cartão, cada painel 94 x 74 cm, *The Tate Gallery*, Londres.

Quando identificamos esse aspecto informe ou uma não forma em Ingres e Bacon, verificamos que no primeiro esta era uma intenção não assumida, visto que era quase doutrinário em sua defesa do ideal clássico e o fazia dentro desse contexto. Muitos dos escritos a respeito de suas deformidades são especulações, o que o faz um precoce instaurador de elementos da pintura moderna. No caso de Bacon, essa atitude era algo deliberado e fazia mesmo parte de seu projeto de pintura. Portanto, negar a forma, abortá-la antes que se concluísse ou levá-la para outro lugar é uma postura que coloca sua representação de figura e de pele em oposição ou em negação à forma adotada, de maneira geral, por Ingres. Cravar uma colher na superfície de sua forma significa, então, negá-la.

Esse tríptico foi inspirado na maneira com que Picasso distorcia a figura humana, principalmente nas suas obras do final dos anos 1920 (Fig. 158). A curva sinuosa presente em Picasso, que dá maleabilidade aos corpos e os distancia da forma real humana, vai acompanhar Bacon durante toda a sua trajetória. Sob influência de Picasso, Bacon realizou, antes desse tríptico, uma série de pinturas de figuras informes com cabeças pequenas que foram destruídas pelo pintor.

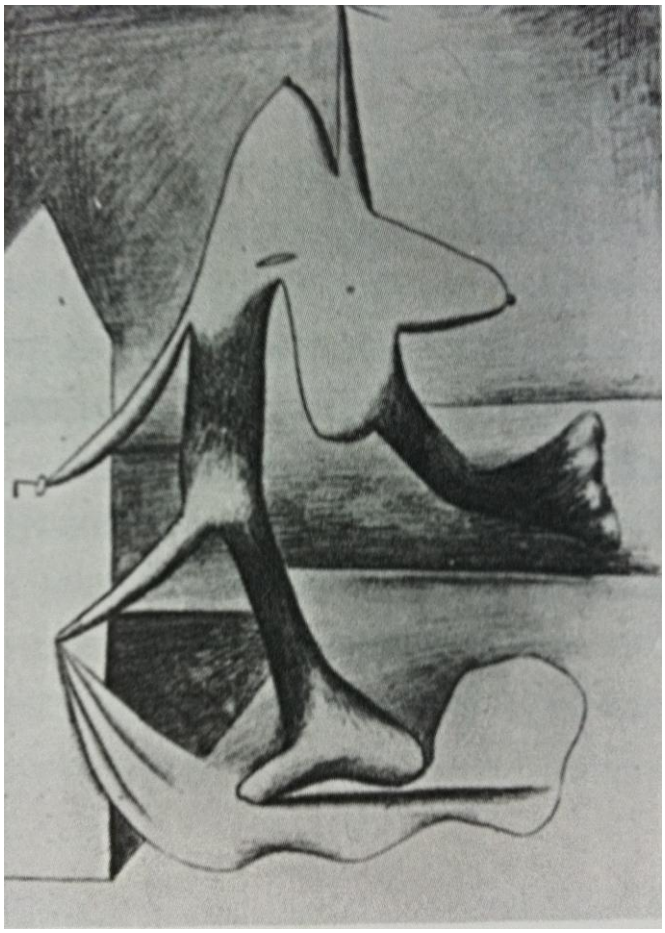


Fig. 158 - Pablo Picasso, *sem título*, 1927, desenho a carvão, 34,5 x 50,5 cm, paradeiro desconhecido.

O tríptico, embora retratasse o estado de espírito pós-guerra, causou grande horror. A tela foi inspirada em *O Altar de Isenheim*, de Matthias Grünewald, (1512-1516), uma tela repleta de detalhes estranhos que transmite a sensação de grande dor e horror, como a pele e a boca aberta de Cristo (Fig. 159).

Esses detalhes evidenciam o caráter aterrorizante das pinturas sacras e revelam a sua tradução por Bacon por meio de sensações e uma nova forma de mostrá-los. Aqui surge o tema da Crucificação, que traz na pintura a pele em um estado de sofrimento e abertura que irão influenciar o pintor de forma intensa e frequente.

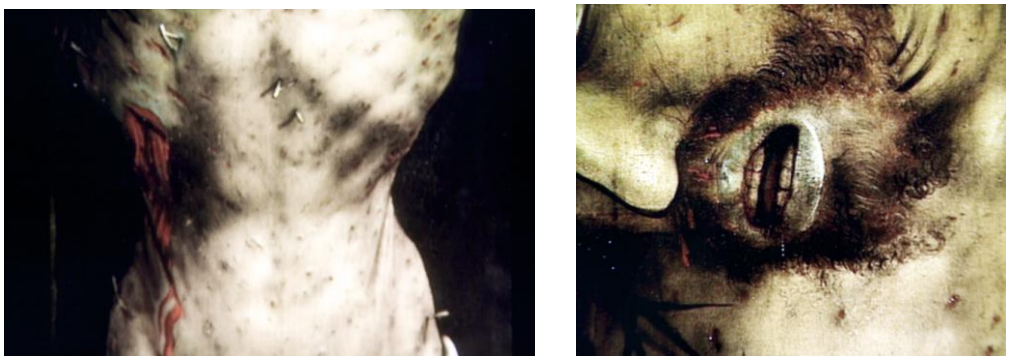


Fig. 159 – À esquerda, Matthias Grünewald, detalhe do painel central, *O Altar de Isenheim*, 1512-1516, óleo e têmpera sobre madeira, 269 x 307 cm. À direita, Matthias Grünewald, detalhe do painel central, *O Altar de Isenheim*, 1512-1516, óleo e têmpera sobre madeira, 269 x 307 cm

Bacon teve como objetivo desde o início de sua obra fugir da representação direta que lhe parecia óbvia. Seu rigor e necessidade de controlar o processo da pintura alternam-se com a constatação de que para a revelação do que ele desejava expressar era necessário perder esse controle.

A negação da representação clássica da figura em Bacon apresenta uma força de grande expressividade em sua obra pictórica. Por outro lado, existe em sua obra uma relação muito estreita com a arte figurativa, de forma que ele necessita da referência humana para confrontá-la, negá-la. Contudo, ela está sempre ali. Surgem as fisionomias, o corpo hercúleo, fruto da estatuária grega, instaura-se o paradigma da pintura figurativa em suas pinceladas rápidas e no seu modo peculiar de pintar. Esse fato nos leva a pensar na definição do termo negatividade em Hegel, segundo o qual *a negatividade é um dos elementos constitutivos de toda realidade*[231]. Ou seja: "[...] em toda realidade há opostos e, dada uma realidade, existe a oposta a ela. Mas então nem essa realidade nem a oposta são realidades "completas", pois uma realidade só pode "completar-se" mediante os opostos que a constituem"[232].

Assim, o que faz com que a realidade seja real é possuir alguma negação ou algo contra o qual uma realidade (ou um elemento constitutivo dela) se choca.

Mas como a realidade em questão se acha formada por esse choque contra algo que não é – embora consista, ao mesmo tempo, em ser isso mesmo contra o qual

[231] Mora (2001, p. 2060).
[232] *Ibidem*, p. 2061.

se choca – , cabe dizer também que o oposto numa realidade é "interno" a ela, isto é, a constitui. Isso é a negatividade, que torna possível o automovimento[233].

Quando estamos em frente a um retrato de Bacon (Fig. 157), estamos diante do informe, da desconstrução da forma preconizada por Ingres, todos os seus elementos distorcidos se colocam em absoluta oposição à forma pura, ou seja, a imagem se choca violentamente contra a forma pura, a imagem íntegra da figura assim como a imagem íntegra da representação.

Se pressupusermos que Bacon estaria questionando a completude do que para ele constitui a arte de representar uma figura na pintura, por meio da negação da representação, então ele não poderia negá-la completamente, com o risco de torná-la incompleta novamente. É exatamente o que Bacon faz, desconstruindo a representação e mantendo de maneira exímia as amarras da figura representada, as qualidades que as fazem reconhecíveis. Ou seja, ele não se desvencilha da representação, ao contrário, quer aproximar-se mais dela, por outros meios, por um aspecto seu não visível ou não representado ainda.

Quanto a Ingres, podemos dizer que suas deformidades constituíam uma negação, inconsciente ou não, dos preceitos que ele próprio defendia, o que faz suas obras parecerem atuais e originais ou além de uma semelhança. Se, por um lado, Ingres se apresenta como uma pintura clássica a ser negada por Bacon, é também o elemento semelhante na sua distorção. Evidentemente que, em Ingres, o caráter disforme se faz de forma mais sutil, no entanto, ambos contêm em sua representação de pele disparidades que a fazem conter em seu interior a degladiação de duas forças opostas, em intensidades diferentes. Essas forças são percebidas de forma integral e fazem parte da obra como um todo, da forma como comunicam.

A diferença entre os dois seria algo como quando Wollheim cita as construções meridionais retratadas por Thomas Jones (capítulo 1), diz ser construções que quando as avistamos não sabemos se estão subindo ou descendo, se as estamos vendo em construção ou em demolição?[234] Assim é a pele de Bacon, em uma estranha construção ou demolição. As paredes uniformes e íntegras, mas que delineiam uma forma um tanto estranha de construção, esta seria a pele de Ingres. As paredes da construção meridional evocadas por Wollheim sofreram imenso desgaste do tempo,

[233] *Ibidem*.
[234] Wollheim, p. 346.

são redefinidas por ele colocando a matéria exposta ao tempo. O fator tempo está contido no fator do movimento criado por Bacon, fazendo desta uma pele que chamo verbo. A pele de Ingres está cristalizada no tempo, de forma a se perpetuar com uma nota uníssona.

Quando observo o caráter informe da *bagneuse* e das construções como pele de Ingres, estou me atendo à sua forma, pressupondo sempre a uniformidade da superfície. A tela de Bacon comparada a ela corresponde a um primeiro momento de sua obra e revela uma pintura onde a forma ainda não foi rompida, como veremos mais adiante. Quando considero a pele de Bacon ou as construções meridionais, estou considerando a pele ou a parede em demolição, desconsiderando seus limites, visto que algo em demolição perde seus limites, sua definição. Aqui se revela a natureza de ordem formal das duas formas de se representar a pele, que estão intrinsecamente ligadas ao propósito da representação e levantam questões fundamentais da pele na bidimensão.

Dizer que a pintura de Bacon tem uma proposta de negar a pintura de Ingres não é dizer que Bacon não nega outras formas de representação na pintura que podem se distanciar de Ingres e que mantêm uma fidelidade quanto à semelhança do referencial. Os dois pintores são colocados em oposição aqui por representarem muito bem duas formas de se representar a pele, levando-se em conta a importância de sua compreensão, sobretudo na prática, quando se apresentam problemas ao proporem a representar uma pele na pintura. Para uma análise da operação efetuada pelo conceito operatório da colher na pele de Ingres, por meio da compreensão da pele de Bacon, pontuaremos alguns conceitos de Wölfflin.

Como já enunciamos no capítulo 1, Wölfflin trata da forma de representação da pintura ocidental do século XVI, o linear, e a partir do século XVII no sentido de uma arte pictórica.

> A arte pictórica é posterior, e sem a primeira não seria nem mesmo concebível; isto não significa, porém, que ela seja superior. O estilo linear desenvolveu valores que o estilo pictórico não possui e não mais quer possuir [...], não obstante, cada uma delas é capaz de oferecer uma imagem perfeita do visível[235].

[235] Wölfflin, p. 25.

Embora o autor afirme que ambas oferecem uma imagem perfeita do visível, pensamos em todos os elementos que foram trazidos junto com a linearidade de Ingres - planaridade, monocromia - e como foram rechaçados pelos júris da época. Temos que considerar também a concepção da linha como elemento primitivo, utilizado por nossos primeiros antepassados e preso a um lugar na evolução da representação, como um procedimento de certa forma precário em relação ao fazer e ao ver.

Também me reporto às observações de vários alunos em sala de aula[236] que julgam suas próprias pinturas pouco pictóricas quando apresentam vazios demais ou linhas que possam comprometê-las; existe um temor tácito de que não sejam consideradas pinturas. Não é o material que define o médium pintura, mas a maneira de manuseá-los. A linha é um elemento de extrema força que define uma direção e os planos; sua conciliação com a unidade da pintura não é evidente. Matisse, embora disponha de uma linha muito distinta que abdica de uma liberdade e uma vocação para a expressão dos sentimentos, apresenta em sua obra a discussão constante do conflito e possível casamento entre linha e cor[237].

Na prática da representação da pele, veremos que existe ou não a conciliação entre linhas e manchas, dependendo do temperamento ou da intenção do pintor, mas veremos que ao optar por um elemento, o outro ficará de certa forma comprometido, daí a oposição proposta dos dois artistas, Ingres e Bacon. Segundo Wölfflin:

> Ver de forma linear significa, então, procurar o sentido e a beleza do objeto primeiramente no contorno – também as formas internas possuem seu contorno; significa, ainda, que os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens. A visão em massa ocorre quando a atenção deixa de se concentrar nas margens, quando os contornos tornam-se mais ou menos indiferentes aos olhos como caminhos a serem percorridos e os objetos, vistos como manchas, constituem o primeiro elemento da impressão. Nesse caso, é irrelevante o fato de tais manchas significarem cores ou apenas claridades e obscuridades[238].

Para o pictórico, as cores importam pouco, assim como as sombras, o crucial do pictórico seria a ideia da mancha, que adquire autonomia na pintura. Essa

---

[236] Refiro-me às aulas de pintura que leciono na Escola de Belas Artes da UFMG.
[237] Ver *O Eterno conflito entre o desenho e a cor*, p. 10, em *Escritos e reflexões sobre a arte de Henri Matisse*, Póvoa de Varzim: Ulisseia, 1972. Embora se confudam a ideia de mancha e de cor no pictórico, que são distintas, como vimos em Wölfflin, em Matisse a cor aparece como entidade abstrata de forma a se identificar com a mancha e se contrapor ou se harmonizar com a linha.
[238] Wölfflin, p. 26.

autonomia criará uma nova realidade no quadro e fará com que a composição, luz e cor não se coloquem mais a serviço da forma, mas desenvolvam vida própria.

> As possibilidades da arte pictórica começam no momento em que a linha é desvalorizada como elemento delimitador. É como se, de repente, todos os pontos fossem animados por um movimento misterioso. [...]; a forma começa a brincar: luzes e sombras transformam-se em elementos independentes que se buscam e se unem de altura a altura, de profundidade a profundidade; o todo ganha a *aparência* de um movimento que emana incansável e infinitamente. Não importa se o movimento é trêmulo e impetuoso ou apenas uma vibração e um tremeluzir silencioso: para o espectador, ele é inexaurível[239].

Em que o sentido da evolução da pintura de linear para pictórico afetou a representação da pele na pintura? A pele de Ingres, ou a sensação de pele de Ingres, está pulverizada e tenuemente delineada pela forma de seu desenho delicado. À força de sua habilidade como pintor, a luz construída é sublime em sua superfície, sutil e sem traço de pincel algum. O que marca essa pele é o seu contorno, distinguindo a figura nitidamente em uma linha sinuosa e contínua. A continuidade é essencial, pois demarca a existência da figura, seu ser distinto do mundo. Se quisermos pensar em um pintor que explorou a linha de forma intensa, pensamos em Hans Holbein, o chamado Rafael alemão.

No pintor do século XVI podemos ver como a pele se apresenta como uma superfície homogênea, plana, definida pelo contorno sutil da linha. Pela quantidade de exímios desenhos que realizou percebemos a relação de Holbein com o médium e de como suas características são transferidas para a pintura, como em Ingres.

No retrato de Anne of Cleves (Fig. 160), observamos como os detalhes de sua vestimenta e das joias são detalhadamente concluídos de forma a serem perfeitamente distinguidos. No entanto, a pele se mantém plana, homogênea, pouco expressiva. Não há traços de expressividade ou de marcas ou sombras um pouco mais intensas. A pele é quase uma folha de papel. As sombras não afetam a forma, que em suas bordas parecem tangíveis. A superfície é extremamente lisa, sem interrupções. Esse foi um retrato encomendado por Henrique VIII para sua pretendente, que ele desejava ver bela, na Alemanha. Holbein, em vez de retratá-la deformada pela varíola, desprezou todas as suas cicatrizes e iluminou seu rosto de modo a impressionar o rei.

---

[239] *Ibidem*, p. 26-27.

Depois que Anne chegou à Inglaterra, o noivado foi anulado. Essa estória real confronta a realidade com a quase neantização da superfície, buscando o ideal. Holbein costumava desenhar as linhas da feição e completar o quadro posteriormente, de maneira que as características da pele não tinham o mesmo valor que a forma.



Fig. 160 - Hans Holbein, detalhe, *Retrato de Anne of Cleves*, c. 1539, óleo e têmpera sobre pergaminho, *Musée du Louvre*, Paris.

Por outro lado, no estilo pictórico as manchas passam a ser a ênfase na pintura e começam a buscarem-se umas às outras, a funcionar como manchas desconexas com a forma e a linha que a contêm, então a pele perderá a sua unidade, rompendo sua característica de superfície. No desenho de Rembrandt (Fig. 161), embora um médium linear, podemos abstrair a preocupação com as massas criadas pelas sombras, a construção do volume em direção ao espectador, assim como a descontinuidade das linhas à esquerda das costas. A intensidade das linhas varia tanto que, à direita do ombro direito, a luz se desfaz, criando quase uma abertura da forma. Ainda existe a linha de contorno, sendo a textura das massas das costas mais

expressivas e dizem mais do desenho que as linhas. As linhas dessa textura evocam um movimento da pele. O pictórico acha o movimento nos mais diferentes lugares: "o aspecto material sólido, estático, será sempre escamoteado pelo estímulo de um movimento que não reside no objeto"[240].

O procedimento pictórico abriu possibilidades para que a pele se manifestasse plenamente, de forma nunca vista. A pele como definição do corpo no linear estava nas linhas de contorno. A parte interior restava plana e homogênea. A tangibilidade da forma também estava nas linhas de contorno, como uma tangibilidade linear. No pictórico a superfície se abre para uma vida própria e complexa.

> Chamamos de pictórica a figura de um mendigo com as vestes rotas, o chapéu amassado e os sapatos furados, enquanto as botas e os chapéus que acabaram de sair de uma loja são vistos como objetos não pictóricos. Falta-lhes a vida rica e fluida da forma, que pode ser comparada ao movimento das ondas, quando uma brisa agita a superfície da água[241].

A atenção para a superfície criará sua sensibilização, a então superfície pele se tornará uma superfície interessante, complexa.

> Quanto mais a atenção se afastar da forma plástica como tal, mais vivo torna-se o interesse pela superfície dos objetos: que tipos de sensação os corpos transmitem. Em Rembrandt, a carne é claramente representada como algo macio, que cede à pressão, enquanto a figura de Dürer permanece neutra nesse sentido[242].

Aqui se traduz a evidência de uma importante mudança no fazer artístico que invocará uma proximidade e uma vivência da pele na direção do movimento das carnes. A utilização das massas pelo pictórico fará com que a pintura procure buscar as massas subcutâneas como elementos expressivos. A pintura linear encontra-se com o corpo na pele, a pintura pictórica encontra-se com o corpo na carne. Essa passagem da superfície para o movimento interno que aflora na superfície irá se orientar tanto mais para o interior quanto essas massas se movimentarem e interagirem. O interior riscará de se expor, de submergir. O pictórico e sua consciência como processo fazem parte da elaboração da pintura de Francis Bacon e

---

[240] Wölfflin, p. 32.
[241] *Ibidem*, p. 33.
[242] *Ibidem*, p. 46-47.

de sua construção de pele, criando um sistema sofisticado no qual, além do pictórico, ele irá incorporar as linhas de forma magistral.

Gostaria de atentar para uma contradição de Wölfflin na citação 13, no que tange ao interesse surgido pela superfície com o pictórico, quando ele alude à sensação que os corpos transmitem e à carne como algo macio. Ele, inclusive, utiliza o adjetivo "vivo" para esse interesse. Não seriam essas propriedades de sensação e de maciez absolutamente táteis (que ele rejeita no pictórico)? Não seria a criação de uma experiência de pele muito mais complexa que a anterior?



Fig. 161 - Rembrandt van Rijn, *Estudo de nu feminino visto de costas*, c. 1630-34.

O pictórico trabalha na indeterminação, no parecer; e o linear no determinado, no que é. "A linha de Rembrandt, porém, permanece interrompida mesmo em trabalhos totalmente acabados. Ela não pode se cristalizar em um contorno tangível,

mas deve sempre preservar seu caráter indeterminado"[243]. A pele a partir do pictórico está fadada a se construir por superfícies indistintas e se abrir, como em Bacon. Na possibilidade da impermanência, do parecer, então a pele estará não só aberta fisicamente com o dinamismo de suas massas, mas aberta para uma aparência distante do real, muito distante.

Essa vida rica e fluida da superfície – ou parte interna da forma – irá, portanto, deflagrar um novo tipo de tangibilidade. Segundo Wölfflin, o pictórico, com sua pouca similitude com a forma real dos objetos, estimularia não o tato, mas os olhos, o que ele chama de quadro visual. Conquanto ele não aguça a nossa identidade para com o objeto real, ele o faz com essa nova superfície hipersensibilizada, que tudo movimenta. Surgiria aqui uma nova tangibilidade de superfície, no que a outra se chamaria linear. A tangibilidade de superfície pictórica seria aquela que aguça nosso sentido do tato para algo desconhecido sim, mas sob os auspícios dos apelos pictóricos que, em si, engendram uma sedução.

Na ausência da identificação seremos levados pelo movimento da tinta, de suas conformações, que de forma alguma isenta o tato, penso mesmo que além dele, como já disse, incita o paladar por suas diferentes consistências. Acredito que a tangibilidade apenas se transfere do contorno do objeto conhecido para a superfície de outro não conhecido e por isso mesmo incitante de conhecimento e tato, na proporção em que o pictórico caminha no sentido da manipulação da tinta como matéria autônoma.

A respeito das pinturas de espessos empastos realizadas pelo pintor Jean Fautrier, o poeta Francis Ponge escreveu em 1945 seu primeiro texto sobre arte: "É em parte pétala de rosa, parte Camembert espalhado"[244]. Ponge teria sido o primeiro escritor a considerar a comida na abordagem da pasta pictórica. Sua frase abre dois caminhos, o da metáfora ou alusão a um objeto e outro de ordem tátil visual, direta, quando se reconhece a matéria como algo próximo, comestível. Ponge afirma aqui a impossibilidade de se isolar os sentidos quando se trata de pinturas matéricas, cuja consistência e textura se apresentam além da representação. A pintura exibida por Jean Fautrier e Jean Dubbufet foi alcunhada de "*Art Informel*" e utilizava materiais chamados de "extrapicturais", em uma época de extrema desilusão com a arte.

---

[243] Wölfflin, p. 46.
[244] Foster *et al.* (2004, p. 340, tradução da autora).



Fig. 162 - Jean Fautrier, *A judia,* 1943, óleo e técnica mista sobre papel e tela, 73 x 115 cm.

Em 1945 surgem em Paris fotografias dos restos das atrocidades dos campos de concentração, pilhas de corpos, cabelos humanos, espalhando uma sensação de vergonha coletiva, fazendo com que os artistas se sentissem em um impasse perante sua atividade. Adorno se pergunta: "como ainda pintar depois de Auschwitz?[245] O que era esperado da arte no período de reconstrução era uma reafirmação redentiva, sublimatória da humanidade da espécie humana"[246]. A tela de Fautrier, chamada *A judia* (Fig. 162), correlaciona a pele e matéria pictórica. Uma massa informe encontra sua expressão para uma vítima do holocausto. Aqui, além do esgotamento e da desilusão com a representação direta, apresentando a pele como matéria descartada pelos nazistas, a matéria informe surge também como purificação (*épuration*[247]), uma nova forma a ser instaurada na arte, talvez uma arte mais pura.

Jean Dubuffet, fundador da *Arte Bruta*, em 1946, em sua exposição "*Mirobolus*", sugere uma estratégia redentora para os terríveis tempos de guerra, a chamada "Reabilitação da Lama". O artista propõe uma escandalosa exposição de quadros realizados com lama monocromática (Fig. 163). Uma matéria acinzentada e amarronzada formava figuras inteiras ou em três quartos, com incisões. Dubuffet

[245] Rillon (2012, tradução da autora).
[246] Foster *et al.*, p.337 (tradução da autora).
[247] *Ibidem*.

dizia ter trabalhado "aqui com seus dedos, ali com uma colher"[248]. Em um período de pós-guerra quando a comida era escassa e estava no imaginário de todos, o "*matièrisme*" do artista conduz a tradução do tátil da pintura para a esfera da culinária, enfatizando sentidos distintos da visão. Diz o catálogo da exposição:

> O tipo de mistura branca espalhada (*buttered*) sobre a figura toma a cor de pão tostado quando encontra o breu [...] Matéria áspera, fosca em alguns lugares e brilhante em outros ou como se tivesse sido cozinhada e tivesse se vitrificado. Figuras com cores de caramelo, berinjela, geleia de amora e caviar, adornadas com buracos de claras de ovo, nas quais um verniz xaroposo de cor de melaço teria acumulado aqui e ali[249].

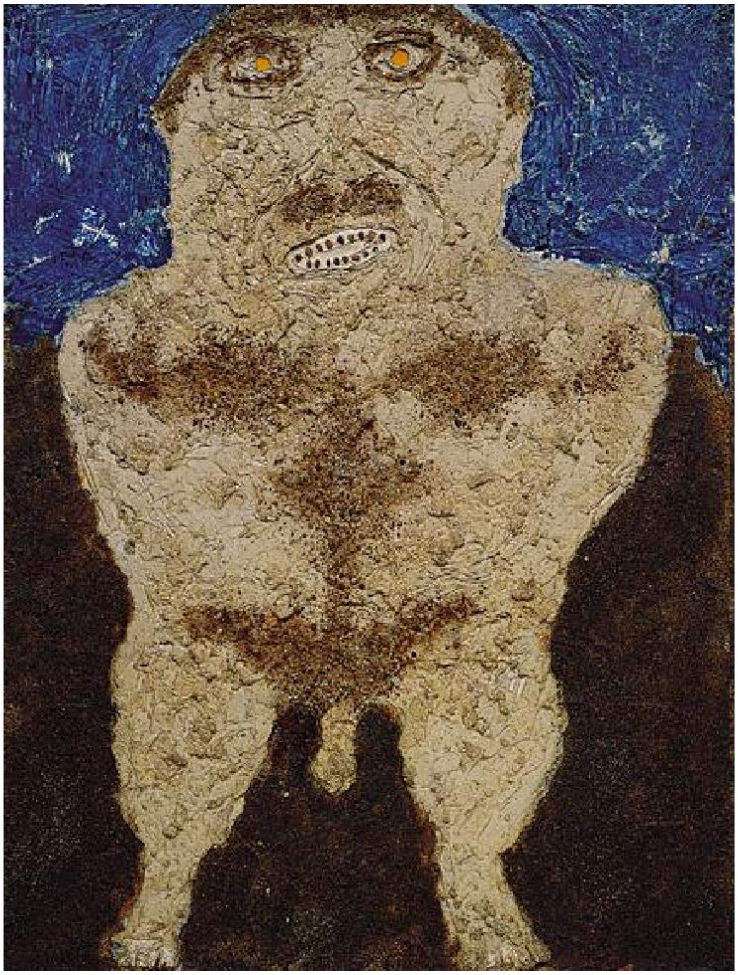


Fig. 163 - Jean Dubuffet, *Volonté de puissance,* 1946, óleo sobre tela, 116 x 89 cm.

[248] *Ibidem*, p. 337 (tradução da autora).
[249] *Ibidem*, p. 340 (tradução da autora).

As obras do pintor germano-inglês, Franck Auerbach (Berlim, 1931), tratam da pele como matéria pastosa, a própria tinta. Tendo usado praticamente três modelos durante toda a vida, três mulheres, ele visita o tema do rosto e da pele como uma busca. As camadas de tinta são criadas a partir de um processo repetitivo e percebe-se a perda da forma. Segundo o artista, pintar um mesmo rosto tantas vezes leva a uma infamiliaridade. Na Fig. 164 vemos a cabeça de sua companheira, Estella West, de 1950 a 1960, na qual a pele se mistura com o fundo, fundindo-se em uma única matéria. Sobre esse quadro o pintor relata buscar uma afirmação da matéria sobre o tempo, que toda a experiência de vida junta não se dissolvesse no ar.

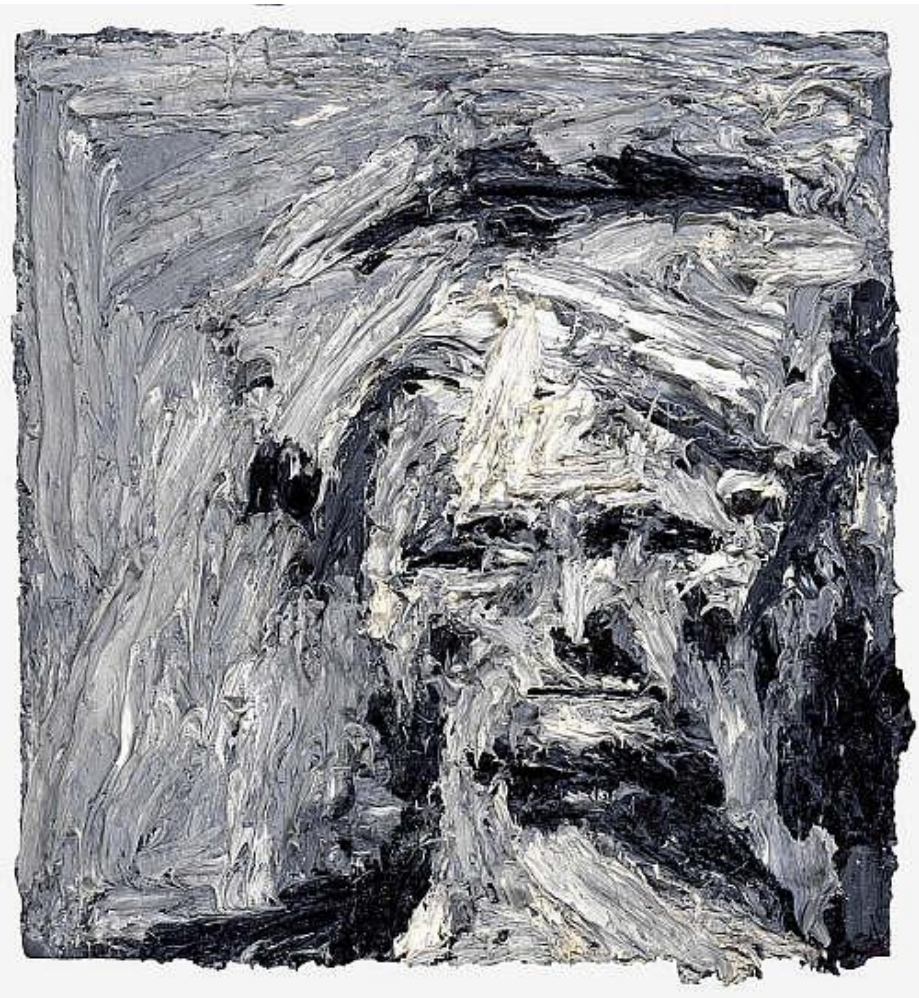


Fig. 164 – Frank Auerbach, *Head of E.O.W IV*, 1961, óleo sobre madeira, 59,80 x 56,80 cm.



Fig. 165 – Frank Auerbach, *Head of J. Y. M*, óleo sobre tela, 1973.

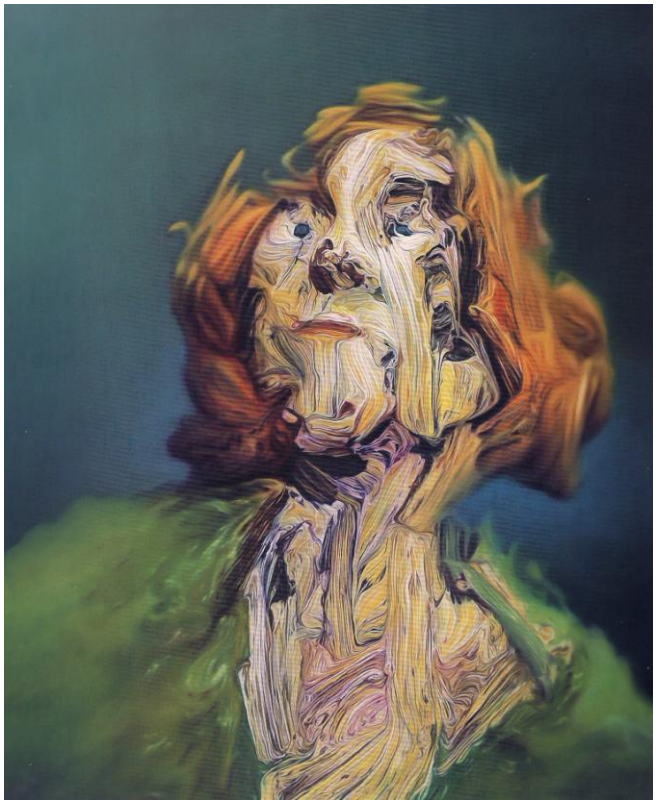


Fig. 166 – Glenn Brown, *The real thing*, 2000, óleo sobre madeira, 82 x 66,5 cm.

Na Fig. 165 vemos a pele de J.Y.M. se transformar em grandes pinceladas que inspiraram o pintor inglês Glenn Brown (1966) a realizar a tela *The Real Thing* (Fig. 166). Glenn Brown tem na pele dos personagens um dos grandes focos do seu trabalho de reapropriação e transformação de obras históricas, mesclando-as com a cultura pop e, não raro, ficção científica. Enquanto as camadas de tinta para a criação da pele de Auerbach constituem um processo quase escultórico, a textura da pele em Brown apresenta-se frequentemente como ilusão, é uma camada lisa como uma fotografia, possivelmente uma influência digital, que é parte fundamental de sua metodologia de pintura.

A colher realiza aqui a brincadeira de infância. Ao descobrir a ação, nega a sua representação e opta pela transformação da pele. Matéria comestível, de texturas variadas, matéria ondulante, repugnante. A colher introduzida na pele (*chantilly*) da *Baigneuse* para quebrar sua unidade traz o relevo e a dinâmica do pictórico. Deformou o rosto de doce-de-leite para ser consumido, instaurou a aterradora picturalidade de lama de Dubbufet e encontrou as novas matérias na anonimidade? Mostruosidade? De peles atuais. Se o pintor "usa seu próprio sangue para pintar"[250], a colher em Bacon serviu-se sem modéstia, com seu apetite voraz para cavar e desenterrar, desossar até encontrar a verdadeira aparência de alguém.

Num exemplo do estilo pictórico, segundo Wöfflin, juntamente com os *Três estudos para um autorretrato* de Bacon (Fig. 210), surgem as questões: quais seriam as afinidades formais das sombras dos dois autorretratos? Existiria uma afinidade quanto ao significado das sombras para a sua evidenciação em ambos?

Na última parte, lançaremos o olhar sobre procedimentos recorrentes para a realização do fundo pictórico em Bacon. Considerando que este ocupa grande parte da tela e que na maior parte das vezes ele funciona como uma base para as atuações da pele de Bacon, as indagações que se impõem são: o fundo pictórico de Bacon funciona como um dispositivo de isolamento da pele da figura? De quais elementos o pintor dispõe para fazê-lo?

[250] Wölfflin, p. 2.

3.1.1 O antirretrato de Bacon

Bacon, paradoxalmente ou como complementaridade de sua negação, utiliza com frequência formas tradicionais de retrato, empregado nas academias e escolas para o aprendizado e o domínio da técnica de pintura. O pintor expõe a pele "em retrato" - aquela da qual esperamos certo tipo de representação - de uma forma não esperada ou desejada, como uma superposição de obras, em lâminas sensoriais.

Se nos voltarmos para a origem do retrato, o despertar para a possibilidade da individualização de um rosto na pintura se deu no Renascimento e é quando surgem os traços que pormenorizavam as características pessoais. A posição mais utilizada era a de perfil, como herança dos retratos vistos em moedas e medalhas, e era também a posição que poderia oferecer mais exatidão e controle, no entanto, o perfil oferecia pouco espaço e elementos para a representação do rosto e a captação psicológica deste. A partir da segunda metade do século XV começa-se a utilizar gradativamente a representação em três quartos, que possibilitava um espectro maior de elementos a serem trabalhados pelo artista.

Bacon foge da tradição retratista e usa as referências de posição frontal e três quartos como elemento estruturante para realizar suas rotações, como veremos na Fig. 167. Bacon desmancha rostos, anulando partes e evidenciando o essencial. Mas o que é essencial? Até onde seria visível a identidade do personagem? Onde estaria confinado na matéria? O pintor se tornava um retratista às avessas, que desfazia rostos. Segundo Deleuze[251], Bacon é um pintor de cabeças, e não de rostos. "Não que lhe falte espírito, mas é um espírito que é corpo, sopro corporal e vital, um espírito animal, o espírito animal do homem: espírito-porco, espírito-búfalo, espírito-cachorro, espírito-morcego [...]"[252].

Essa transformação de devir-animal seria efetuada não por correspondências formais entre o homem e o animal, mas pelo que o autor chama de zona de indiscernibilidade, de indecidibilidade entre os dois ou o que ambos têm em comum. Essa zona de indiscernibilidade é evidenciada nos pontos de torção que Bacon executa no rosto e corpo, onde a pele parece hesitar em para onde ir. O indiscernível traz o rosto e o corpo para um lugar de dúvida, onde o disforme e o monstruoso

[251] Deleuze (1969, p. 28).
[252] *Ibidem*.

parecem nos assombrar, ao mesmo tempo em que nos fascinam pela complexidade. O rosto de Bacon, na verdade, é um rosto questionado sobre o que é, até onde pode existir visualmente, qual o seu limite.



Fig. 167 - Francis Bacon, Tríptico, *Estudo para Três Cabeças*, óleo s/ tela, 1962, 35,5 x 30,5 cm, Coleção William S. Paley, Nova Iorque.

Se tomarmos os rostos ou, como denomina Deleuze, as cabeças de Bacon, veremos que tem a presença de uma escultura. Se atentarmos para os estudos feitos para três cabeças de 1962 (Fig. 167), este constitui um tríptico, formato clássico utilizado com bastante frequência pelo artista. Aqui o pintor realiza uma mesclagem de duas ou mais posições em um só rosto.

Veremos nesse tríptico que Bacon imprime uma força em direções contrárias à pele, fazendo dela uma matéria maleável, juntamente com toda a cabeça, especialmente nas figuras do meio e na última, moldando o maxilar como se não oferecesse resistência alguma. A questão da representação exata da figura permanece e é esticada ao máximo para um limite definido pelo artista. Nessas figuras o artista parece proceder a uma movimentação da pele como superfície, com a pele da figura do meio expondo um s de cor escura entre os olhos, que parece definir a desarticulação do rosto de forma mais profunda. A simetria é estabelecida com o rosto do centro na frontalidade, à esquerda e à direita, em três quartos. Embora os dois laterais pareçam guardar o do centro, vemos que o da direita tem torções que tendem para a frontalidade e o do centro para três quartos.

As cores do rosto central são basicamente três, um branco muito pálido, um rosado também empalidecido e a sombra em tom de sombra queimada. O todo nos dá um aspecto de poucos contrastes e de certa homogeneidade da pele, dois rostos se unindo em uma mesma boca e um mesmo nariz, mesmo que sobre tensões antagônicas. Os olhos pertencem cada qual a um rosto, olhando para direções diversas. Dois momentos de um mesmo rosto ou dois indivíduos? As camadas temporais de um rosto estariam estampadas na pele ou seria impossível que um rosto fosse representado apenas em um ângulo, haja vista sua complexidade psicológica?

A esse respeito, no capítulo 4 veremos que Freud conversava frequentemente com seus modelos para captar seus movimentos. Robert Balze, estudante de Ingres, relatou que este captava a essência do retrato almoçando com o modelo, que agia de forma mais natural. Bacon confere à variação de posição dos elementos do rosto uma complexidade psicológica.

Vemos então que o rosto do centro foi dividido em um eixo longitudinal e que procede a uma espécie de rotação que não nos parece óbvia. A parte direita corresponde à face esquerda virada para a esquerda. O que experimentamos, então, é uma mudança de curso. Ao varrer nosso olhar da esquerda para a direita, somos obrigados a voltar. O nariz, além de seguir forças do rosto frontal e três quartos para a esquerda, começa a apresentar traços de um nariz a três quartos para a direita. Temos que quase contrabalançar o peso do nosso olhar para a direita e a esquerda na tentativa de assimilar esse rosto como um todo, assim como quem dirige um veículo e sente a tração para uma direção. Aqui se estabelecem direções de pele nos limites de um contorno do rosto delimitado, mas como um corte, do qual falaremos mais adiante. Quando o rosto muda de direção, as sombras também mudam, a fonte luminosa passa da esquerda para a direita.

Já o terceiro rosto apresenta-se dividido em um eixo horizontal. A parte inferior tende para um rosto frontal e o superior para um rosto a três quartos para a esquerda. A boca começa como a de um rosto voltado para a esquerda, continua como frontal e vai até a boca de um rosto voltado para a direita. Na continuação de três posições ela toma um comprimento desmedido, embora com contornos nas laterais de uma só boca. O nariz está na linha mediana e na posição de um rosto a três quartos para a esquerda e tem um outro nariz encarapinhado em cima dele, à esquerda.

Enquanto o rosto central parece a fusão de duas faces, o terceiro rosto parece a fusão de três, com a insinuação de uma quarta face em algum lugar do movimento. Este é talvez o rosto mais perturbador dos três, o mais vertiginoso e nauseante, exatamente pelo excesso de movimento e da falta de apoio que oferece para o olhar se estabilizar. As cores são mais quentes e mais próximas do real e talvez exista uma relação entre a presença do vermelho nos dois rostos laterais e o início de sua desagregação. Os brancos se repartem, o vermelho vivo que se misturaria a outras cores para fazer o tom da pele está isolado em algumas partes e circunscreve um arco que evidencia a direção circular que o olhar toma. Um tom neutro de pele serve como fundo e suporte das pinceladas de cores e formas mais contrastantes.

O primeiro rosto já apresenta o movimento praticamente apenas da pele. É interessante notar que a posição da cabeça dessa vez não se modifica, resistindo ao movimento brusco da pele que, como uma tormenta, arrasta o rosto na diagonal para a parte inferior esquerda do quadro. As escavações são mais profundas, realizando sulcos no alto da cabeça e na parte direita do rosto, fazendo surgir indícios de ossos ao lado do nariz assim com indícios de sangue por todo o rosto. Aqui Bacon efetua as colheradas na pele, conceito operatório deste capítulo em direção ao interior, um flerte com o material interno. De toda forma, o que fica marcado nesse rosto é uma nova velocidade impressa que dá autonomia à pele em relação ao rosto. Que espécie de deformação seria essa realizada por Bacon, qual seria seu intuito? Bacon explica o princípio estético para a construção de sua figura:

> A qualidade de vida é o que tem que se conseguir. Ao pintar um retrato o problema é encontrar uma técnica pela qual se possam transmitir todas as pulsações de uma pessoa [...] O modelo é alguém de carne e osso e o que tem que se captar é a sua emanação [...] Não sei se seria possível fazer um retrato de alguém fazendo simplesmente um gesto deles. Deste modo, parece que se está a fazer um retrato, tem de se gravar o rosto. Mas com o rosto, tem de se captar a energia que emana dele[253].

Na dessemelhança entre o rosto do Papa de Bacon e o de Velásquez (Diego Velásquez, 1599 - Madrid, 1660) (Fig. 168 e 169), podemos indicar elementos da natureza do retrato, assim como elementos preciosos a Bacon para a manufatura de um. A despeito das diferenças, identificamos em Velásquez um pintor cuja obra é

[253] Bacon *in* Ficacci (2007, p. 77-78).

conhecida pela severidade e melancolia, a intenção tanto da descrição da aparência do Papa, o esperado de um retrato, quanto da representação de aspectos internos, não aparentes a qualquer observador, também esperado de um retrato. É sabida a reação do Papa ao ver a tela pela primeira vez. Sua interjeição foi: "*Tropo vero*"! - o que atesta o aspecto não lisonjeiro da obra, assim como a dicotomia existente entre a realidade e a idealização de um retrato.



Fig. 168 – Diego Velázquez, *Papa Inocêncio X,* 1650, óleo sobre tela, 140 x 120 cm, Galeria Doria Pamphili, Roma, Itália.



Fig. 169 – Francis Bacon, *Estudo sobre o retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez*, 1953, óleo sobre tela, 153 x 118,1 cm, Coleção de Nathan Emory Coffin, *Des Moines Art Center*.

O excesso do uso do vermelho, a austeridade evocadora do poder hipoteticamente associada ao poder paterno e a feição tensa e agressiva do Papa Velásquez suscitaram a obsessão de Bacon pela tela. O pintor realizou-a à sua maneira por cerce de 40 vezes. Essa versão tem o rosto que se dissolve em grito de horror. É interessante notar que o retrato de Bacon capta do antecessor o teor psicológico de forma intensa e declara o movimento como elemento essencial dessa representação.

O rosto em Bacon adquire categoria de catalisador de todo o corpo. Bacon transforma o rosto em todo o corpo, talvez aí esteja o que Deleuze identifica com o devir-animal, ou espírito animal, já que é uma energia explosiva, instintiva. É nessa mutação facial que se estabelece a ordem própria a Bacon, a de captar a energia, a emanação de uma pessoa. Por emanação entende-se "nascimento, desagregação das partes voláteis de certos corpos, forma nova de energia emitida pelos corpos"[254]. Bacon descobre uma nova forma para o rosto, uma nova pele, que convém e representa melhor o que ele vê e sente da pessoa observada. Essa nova pele criada, em vez de se distanciar da representação de uma personalidade, aproxima-se dela. A respeito de uma série de retratos de Muriel Belcher de Bacon (Fig. 170, 171 e 172), Ficacci escreve:

> Todos os retratos de Muriel Belcher restituem a personalidade da figura com uma força que nenhuma imitação servil ou real das formas externas do rosto do sujeito nem nenhuma fotografia poderia ter traduzido com mais profundidade e capacidade de expressão. A figura está representada com toda a sua qualidade humana: a mais verdadeira, pois corresponde a uma realidade individual e, no entanto, nenhum elemento representa exatamente um aspecto real. A experiência total concretizada de ser um ser humano, os seus maneirismos, as suas reações, como reage e varia de tom nas suas expressões externas, em resposta às suas forças sobre uma pessoa conhecida, é demonstrada neste trabalho sem que a pintura contenha a rigidez da realidade[255].

Como estamos justapondo as obras de Bacon à *Baigneuse,* para a compreensão das duas peles é preciso indicar aqui uma diferença crucial entre os dois artistas. Sabendo da montagem preliminar de Ingres e da importância do recurso do desenho para ele, Bacon, por outro lado, em geral, não segue um desenho que antecipa a pintura. Ele faz um esboço preliminar com o pincel e deixa as pinceladas surgirem, rapidamente, com uma vibração de quem quer captar os lapsos da forma, os lapsos da carne. Bacon não estaria preso a uma forma determinada, que surge a partir da pintura. O aspecto do acaso é um elemento preponderante para a pele de Bacon.

---

[254] Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.
[255] Ficacci, p. 75.

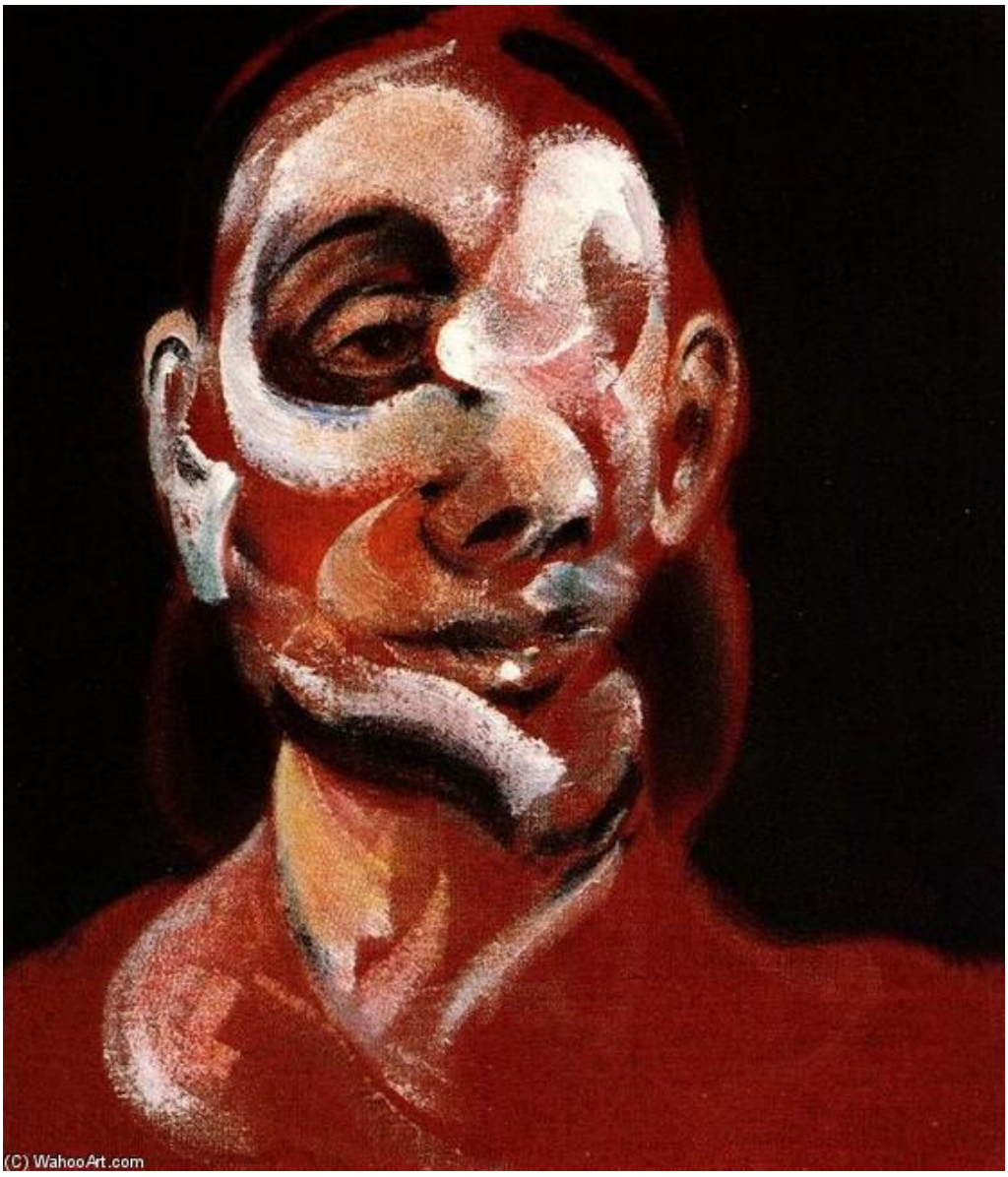


Fig. 170 – Francis Bacon, Painel do Tríptico *Três estudos de Muriel Belcher,* 1966, óleo s/ tela, cada painel 35,5 X 30,5 cm, Coleção particular.

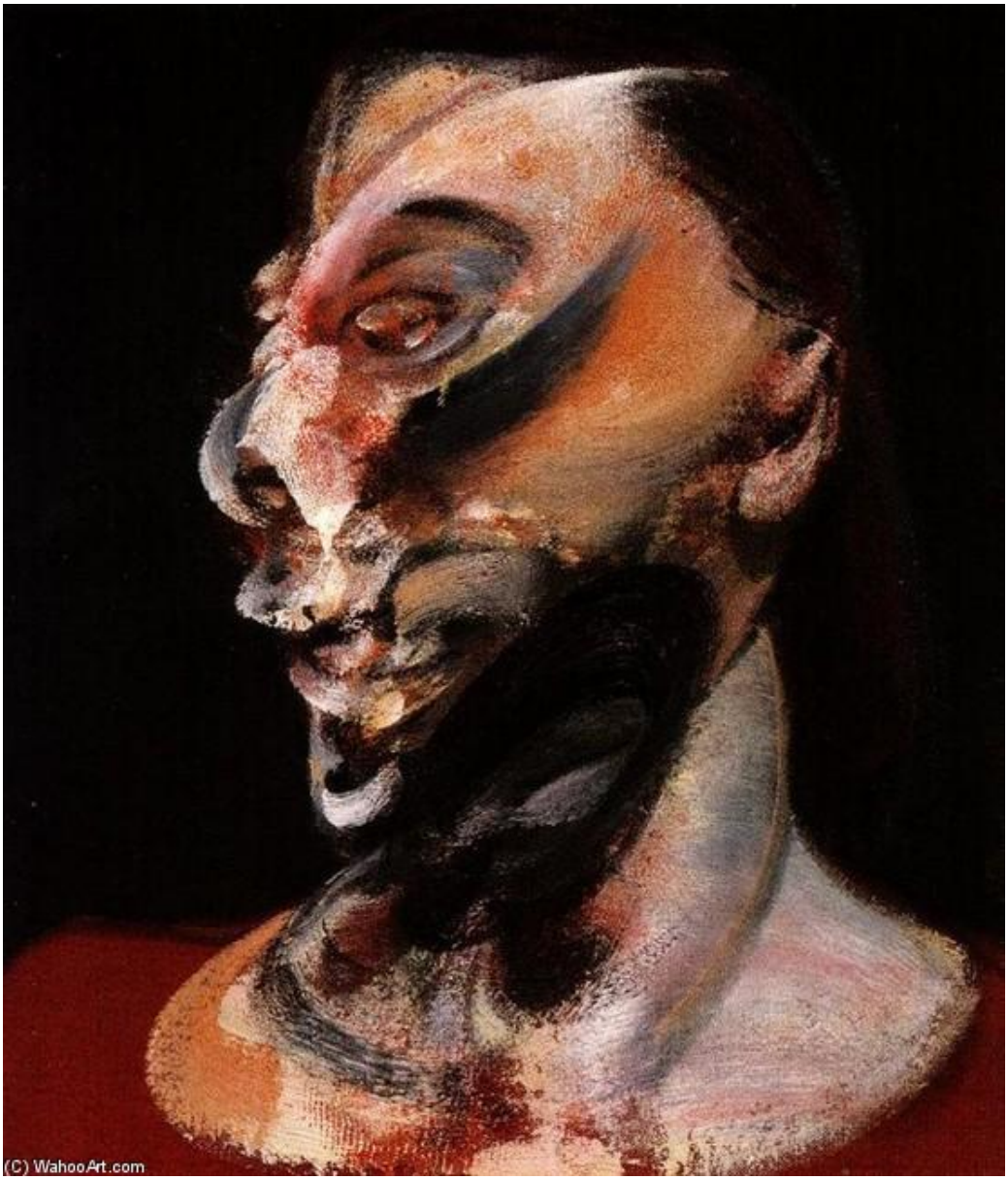


Fig. 171 – Francis Bacon, Painel do Tríptico *Três estudos de Muriel Belcher,* 1966, óleo s/ tela, cada painel 35,5 X 30,5 cm, Coleção particular.

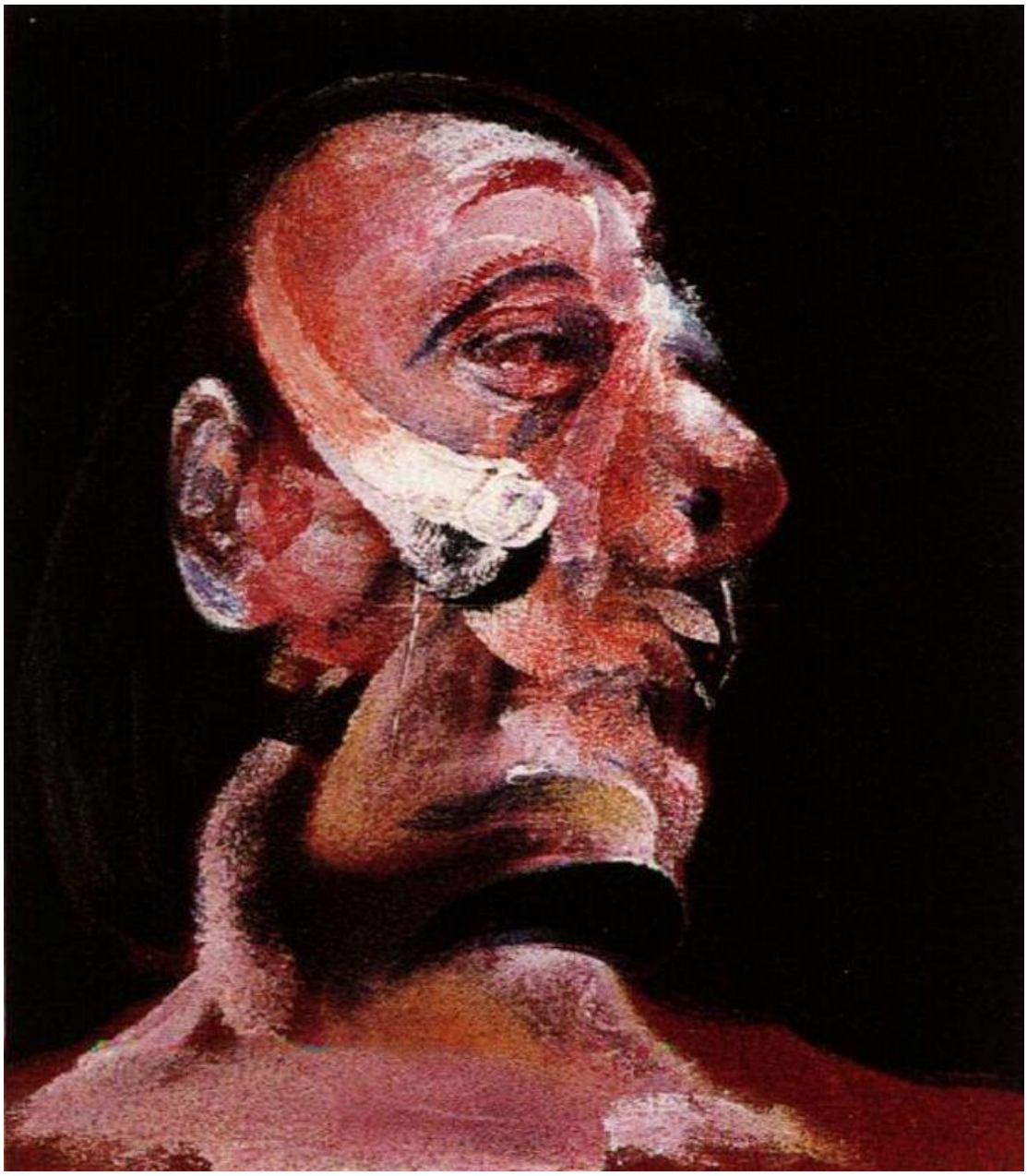


Fig. 172 – Francis Bacon, Painel do Tríptico *Três estudos de Muriel Belcher,* 1966, óleo s/ tela, cada painel 35,5 X 30,5 cm, Coleção particular.

Em um autorretrato de 1973 (Fig. 173) vemos os traços e cores naturais do pintor se dissolverem como areia e espasmódicos, colocarem-se em movimento. Uma fenda, assim como um buraco negro, abre-se inelutavelmente para a escuridão, para o silêncio da pintura. A oposição entre a pele que se desdobra e a pele que emudece. Espasmos de não pele.

Esse não seria propriamente um retrato nem uma figura real. Os elementos estranhos da pele e seu comportamento anômalo nos sugerem uma irregularidade. No plano real, trata-se de uma vítima de um desastre ou de uma queimadura grave. Já presenciei médicos associando diversas doenças e anomalias reais ao depararem com obras de Bacon; não se trata disto. A integridade do corpo foi rompida. No entanto, percebemos que não se trata tampouco da representação de uma vítima ou de um doente, essa é uma operação puramente pictórica, de apagamento, de esfacelamento.

Ficacci ressalta alguns elementos importantes dos retratos de Bacon. Primeiramente, ele fala da profundidade e expressão dos retratos, providos de uma pele cuja linguagem vai além do visível, da aparência externa. Essa pele transcende a superfície que cobre o corpo e dá um aspecto determinado a uma pessoa. Uma captação fotográfica seria incapaz de alcançar o resultado que escapa de uma imitação servil. A pele de Bacon é capaz de narrar, fugindo da realidade. Em segundo lugar, esse alguém é conhecido, provavelmente amado, o que faz com que a afinidade e o conhecimento da pessoa sejam aspecto crucial para a realização dessa pele.

Mas como isso poderia ocorrer? Como a pele pode se ressentir do rosto para existir? Para que, não como uma máscara, ao contrário, como um verdadeiro rosto descoberto após a elevação do rosto aparência a pele de Bacon possa fazer sua aparição. E que pele é essa? Segundo Bacon, é uma pele que transmite o sentimento e a sensação de vida e sua feitura é um processo sutil e privado, baseado na construção de uma imagem a partir da lembrança. Bacon tirava fotos de pessoas conhecidas e trabalhava a partir delas, sozinho em seu ateliê. Ele afirmou que se sentiria extremamente inibido se tivesse que praticar a violência da sua pintura na presença delas. Embora ele profira a palavra violência, admite que essa é uma crença que as pessoas têm em relação às suas distorções e que ele próprio não as considera violência, mas um mecanismo. O de distorcer até um nível que estaria além da aparência e que durante esse processo retorna ao registro da aparência.

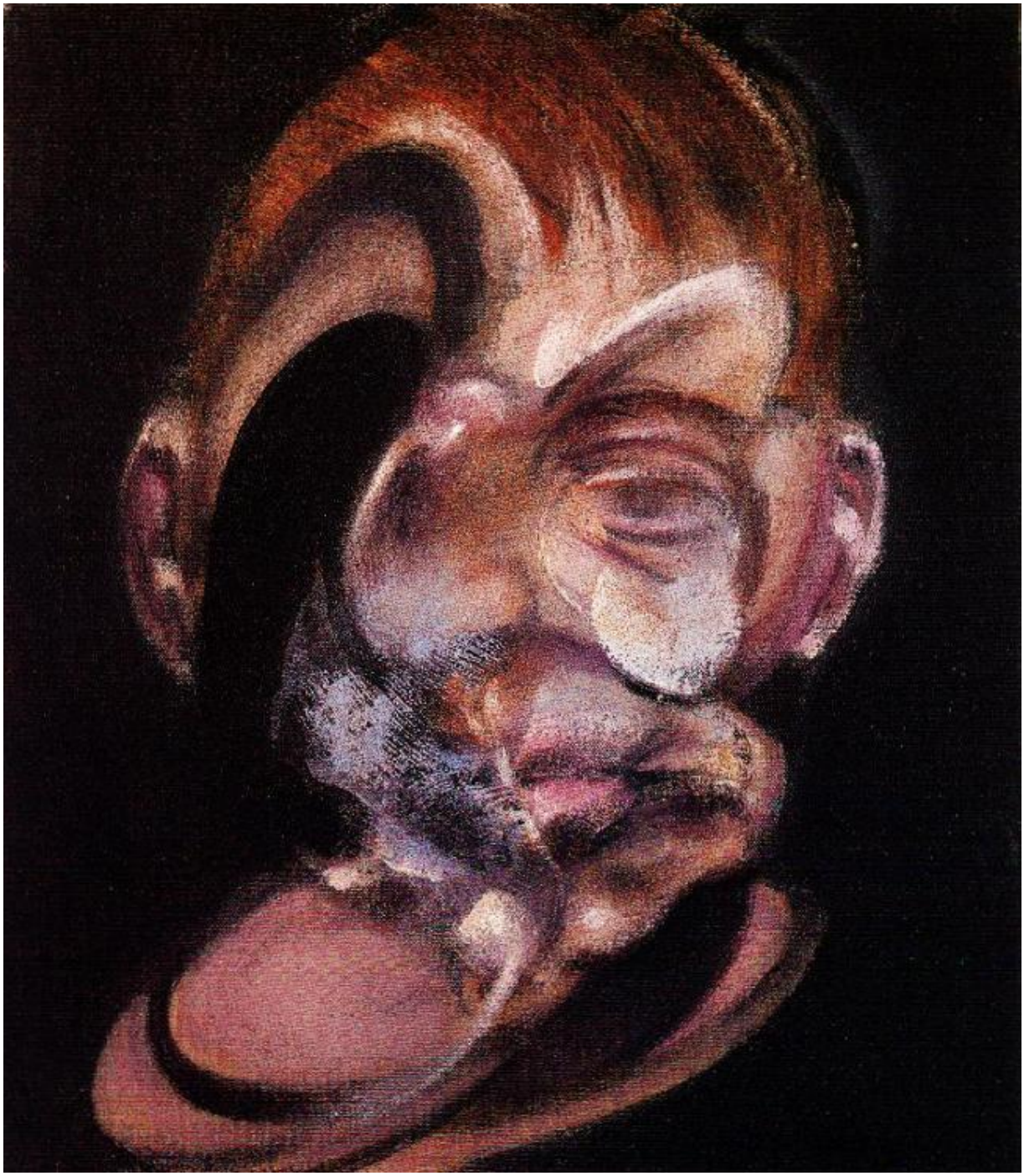


Fig. 173 – Francis Bacon, *Autorretrato*, 1973, óleo sobre tela, 198 x 147 cm, Coleção particular.

Existiria uma relação entre Bacon e Ingres na medida em que não trabalham como modelos. Bacon utiliza fotografias variadas, assim como Ingres desenhos variados, ambos trabalhando uma imagem mental a partir de uma colagem, distanciada da pele real. Podemos também abordar a violência das deformações de Ingres como um processo particular. A transformação do rosto de Anne Cleves,

deformada pela varíola e retratada por Holbein com uma pele de superfície incólume, também indica uma distância do real.

Em relação à banhista de Ingres, inelutavelmente começamos a enxergar o informe e percebemos que de alguma forma o informe subliminar à forma da banhista já havia sido uma aspecto incitável para a revelação da pele. No caso do tríptico de 1944, de fundo laranja (Fig. 157) de Bacon, a conformação que sugere um animal parece inabitável ao ser humano e se torna tão mais apavorante com seus dentes à mostra, seus olhos vendados, o que apaga sobremaneira os traços de um rosto. A representação da pele das formas orgânicas no tríptico pode nos indicar o início de uma conformação de pele relacionada ao animal. Ela é pétrea, acinzentada e pode-se dizer que se aproxima da pele espessa dos paquidermes. Não seria absurdo pensar que Bacon tenha pensado nisso, visto que em sua entrevista com David Sylvester este o questiona, sem compreender, sobre o porquê de o pintor ter ficado olhando fotografias de animais selvagens enquanto fazia seu retrato: "Naquele tempo, eu andava com a ideia de que as texturas deveriam ser muito mais grossas e que, por isso, a textura da pele de um rinoceronte, por exemplo, poderia me ajudar a visualizar a textura da pele humana"[256].

Provavelmente Sylvester não tenha ficado particularmente lisonjeado com a referência feita, mas Bacon tinha como procedimento seguir seus instintos, sem suavizá-los nem abrandá-los. É muito interessante notar aqui a consciência que Bacon possui da textura da pele em suas pinturas, da sensação envolvida no processo de construí-la, assim como do diálogo existente entre a técnica e a representação da pele. Para Bacon, a pintura revelaria uma textura muito mais imediata que a fotografia, tendo assim a capacidade de tocar o sistema nervoso sem permeios. A textura da pele seria responsável pelo elemento não factual do rosto, capaz de sugerir e tocar as áreas da sensação. Um elemento capaz de prover a imagem da ambiguidade que Bacon buscava.

Bacon menciona a textura da pele e seu desejo de espessá-la, transformando-a para que se aproxime de uma pele idealizada, não a proveniente da beleza ideal canônica, mas a pele de suas ideias. A transposição da pele do rinoceronte representa um elemento conceitual da elaboração de pele, que pode ter nascido juntamente com

[256] Bacon *in* Sylvester (2007, p. 32).

sua técnica, a utilização de pincéis muito grossos, de tinta espessa, juntamente com a elaboração visual de uma pele a partir da imagem de um animal. A própria textura da tinta a óleo pode ter oferecido a ele a ideia de uma pele mais espessa, que pudesse condizer com uma pele imaginada. Porém, o que ele menciona é que a textura da pele do rinoceronte poderia ajudá-lo a visualizar a textura da pele humana ou, como poderíamos dizer, a pele humana na pintura.

Pintar a pele de Sylvester visualizando um rinoceronte produziria então uma fusão visual das duas peles e, além disto, uma fusão de sensações quanto à pele. Como se Bacon utilizasse imagens como interferências sensoriais em seu processo para a elaboração de uma imagem de força pictórica, assim como indica Serres:

> Peles de hipopótamo ou de rinocerontes, leucoma, proteção de guerreiros encouraçados impacientes por se lançarem nus nas batalhas, peles de quitina de "*doryphore*", o besouro rajado com as armas sagitais, peles de soldados ou de drogados, o que sabem das coisas e dos outros? Peles sem portas nem janelas, cotas de malha, blindagem, o que sentem?[257]

Serres levanta diferentes sensações e aberturas de pele, fazendo-nos pensar no tipo de trama de pele que portamos e em como esta afeta e define o modo de nos comunicarmos e percebermos o mundo ao redor. O autor se pergunta o que sente quem está dentro. Há duas questões advindas desta pergunta. A primeira é que Serres remete a um pensamento comum de separação do interior que sente e a superfície pele como limítrofe e pertencente, sobretudo, ao exterior. A segunda é que a pele surge aqui como definidora de um sistema interno, não só como identidade visual, mas como intrínseca ao organismo e sua maneira de ser, agir, atuar.

Quando Bacon busca a textura do rinoceronte, ele procura o aparente, mas o aparente da força, do animal inerente do rinoceronte, talvez para mapeá-la em Sylvester. Fica explícito como a textura e a natureza da pele podem traduzir elementos abstratos que estão além desta. Sylvester vestiria a pele animal ou, por outro lado, habitaria o corpo do animal. Nessa injunção percebemos que a pintura da pele para Bacon o conduz senão a refletir, a representar o lugar desse possível amálgama entre humano e animal. A instância da pele, da superfície do ser seria aqui esse lugar de espessamento, tanto no espaço vivido do corpo, ponto de encontro e de contato quanto na pele pintada.

---

[257] Serres (2001, p. 69).

A pele consiste em uma superfície que nos representa e nos mostra. Na sua aparência, elasticidade e espessura estão impressas a passagem do tempo; as modulações de cores e texturas revelam humores, saúde, estados de espírito. Essa pele *écran* é a parte visível de nós mesmos, é a parte aparente. Ela também contém a memória de todos os momentos vividos desde o mais primitivo momento de existência, a memória dos gestos realizados pelo corpo, assim como os recebidos pelo corpo. E, mais importante, a pele consiste numa textura explícita, nua, pronta para absorver todos os estímulos. A pele somos nós, mais do que nos embrulha por inteiro.

Reportamo-nos à pele para sentir o mundo. De alguma forma, sentimos que é a pele que ouve, que inala, que vê, que degusta. A pele é a superfície amalgamada dos sentidos, onde se confundem, se misturam, onde ela parece ser informe e transcender os limites do corpo. A pele parece derramar-se infinitamente, contrair-se, expandir-se. Vivemos essa pele como uma massa bem mais maleável do que é visivelmente. E há nessa massa moldável as cavidades que se encontram com o meio externo: boca, nariz, ouvido, ânus e vagina são canais onde a pele se interrompe gradativamente para dar lugar a mucosas, com exceção do ouvido, que é revestido por pele até muito profundamente, como um instrumento. Uma pele que segue para o interior do corpo. Como elaborar uma imagem da pele que possa abarcar a espessura das experiências vividas no corpo, as apreensões psíquicas, que vai além de seus limites?

Bacon nos responde com imagens. Deleuze evoca o ritmo, mais profundo que a visão, que a audição e os outros sentidos. O ritmo estaria em estreita relação com a sensação, em um nível não cerebral. O ritmo percorreria uma pintura, assim como um quadro. Para descobrir e orquestrar um corpo em suas profundezas, em sua natureza multissensível, Deleuze invoca o mergulho de nosso próprio ritmo no caos, na noite e na violência de Artaud. Segundo Deleuze, o corpo vivido não é o bastante para a descoberta de nosso verdadeiro corpo. "A unidade rítmica dos sentidos só pode ser descoberta ultrapassando-se o organismo"[258]. O que estaria além do organismo é um conceito, na verdade, uma figura estética criada por Antonin Artaud[259], denominado corpo sem órgãos. É um corpo destituído de representação orgânica, de órgãos, pois não precisa deles, é um corpo intenso, intensivo. Dele foram retirados os órgãos e

[258] Deleuze (2007, p. 51).
[259] Antonin Artaud (1896-1948) foi um dramaturgo francês, poeta, ator, escritor, roteirista, diretor de teatro, ligado fortemente ao Surrealismo e tido como louco.

suas funções para que se pudesse expressar sua vontade pura. É um corpo com vida, porém, não orgânico. "Sem boca. Sem língua. Sem dentes. Sem laringe. Sem esôfago. Sem estômago. Sem ventre. Sem ânus"[260]. É compreensível que pensemos em uma representação de pele, maior órgão que possuímos, para o corpo sem órgãos, na falta de algum elemento visual de apoio para imaginá-lo.

Se nos detivermos no caráter literal do corpo sem órgãos, na desativação dos órgãos indesejáveis do corpo para a criação de um conceito, estaremos próximos de Ingres e o desprezo pelo interno, no entanto, o conceito de Artaud vai além. Deleuze sugere uma aproximação de Bacon e Artaud em pontos importantes para a compreensão da pele dos retratos: a figura de Bacon é o corpo sem órgãos. Ambos buscam uma imagem do corpo capaz de expressá-lo em sua potência. Ambos rompem com a estrutura corporal para vicejar o tributo da energia criadora, a onda nervosa que atravessa o corpo. Artaud trata do corpo do ator, para quem este "é um atleta da afetividade, podendo desenvolver uma espécie de musculatura afetiva correspondente a localizações físicas dos sentimentos"[261]. Bacon trata da carne e nervos, perfazendo atletismos descartados da narrativa. É o corpo fulgurante, corpo cênico pictórico, que se descobre e se reconstrói. "Contrariamente a uma pintura miserabilista que pinta pedaços de órgãos, Bacon nunca deixou de pintar corpos sem órgãos, o fato intensivo do corpo"[262].

A questão é: em que sentido essa nova formatação de um corpo afetará a representação da pele em Bacon? Uma frase de Bacon em uma entrevista na *Tate Gallery* nos indica a aproximação de sua obra com o corpo sem órgãos: "eu acho que o homem moderno quer realmente uma sensação sem o corpo que transporta (*conveys*) ou quer cortar estes transportes o máximo possível para se atirar na sensação"[263].

Quando percebemos que a definição de corpo de Artaud não é de ordem anatômica e sim de ordem imagética, "gerado por estados singulares de percepção do próprio corpo"[264], vemos a possibilidade de abertura e, paradoxalmente, o abismo que ele apresenta, tamanha a potência de sua sensibilização:

---

[260] Deleuze (2007, p. 52).
[261] Salles (2010, p. 5).
[262] Deleuze (2007, p. 52).
[263]Entrevista na *Tate Gallery*, London Week Television.
[264] Salles, p. 5.

> Para Artaud, o corpo tem um imenso "fundo falso", um infinito estado de percepções, dado inicialmente pelo aparelho sensório-perceptivo e ampliado pela sua sensibilização, pela intuição, pelas crenças. O corpo é o relicário de um espaço infinito, de revelação e desvendamentos. O corpo é atravessado por pensamentos, impulsos, desejos, sensações, paisagens internas. E pode ser um corpo sagrado, todo e qualquer corpo pode ter o *status* de sagrado [...]. O corpo sem órgãos provoca novas formas de interação com o mundo e é um espaço infinito que se desdobra sobre si mesmo, está dentro e fora ao mesmo tempo. A imagem mais apropriada para compreender esse fenômeno é a Banda de Möebius[265].

A figura evocada nesse trecho, a Banda de Möebius (Fig. 174), estudada pelo matemático Moëbius em 1858, é uma figura em que o avesso e o direito estão simultaneamente do mesmo lado e a passagem do interior e exterior é contínua[266]. O corpo de Bacon se desdobra sobre si mesmo, assim como a fita, e estabelece uma relação de interno e externo tão intrínseca quanto esta. Essa também poderia ser uma figura evocativa da desordem entre o interno e o externo em Ingres, tratado no capítulo 1, sua pele externa se mostrando como um órgão interno.



Fig. 174 - Banda de Moëbius.

Na verdade, a Banda de Moëbius reflete o cerne do problema da representação da pele e sua relação com o interno, desde Ingres. A pele não é uma superfície que se volta para o exterior, mas, para mostrar a figura humana por completo, deseja mostrar o interior. No caso de Bacon, isso não é feito por transparência, mas por movimentos de curvaturas e torções da pele próximas da Banda de Moëbius.

A Banda, como corpo, possui alto grau de indefinibilidade. Não é possível discernir qual é o lado direito e qual é o avesso, de forma que temos que aceitá-la como zona não definida. Assim se passa com a relação do interno em Bacon, que adquire tanto ou mais importância que a pele. Histeria da forma?

Deleuze traça uma trajetória das deformações na pintura de Bacon:

---

[265] *Ibidem*, p. 6.

[266] A banda de Moëbius foi utilizada por Lacan, indicando que o sujeito não tem um lugar fixo, mas se deslocaria entre o dentro e o fora. Não nos aprofundaremos na abordagem psicanalítica, no entanto, é fundamental considerar o fenômeno da Banda em um campo além do físico.

> Uma onda de amplitude variável percorre o corpo sem órgãos; traça nele zonas e níveis segundo as variações de sua amplitude. Uma sensação aparece no encontro de determinado nível da onda com forças exteriores. Um órgão será, portanto, determinado por esse encontro, mas um órgão provisório, que só dura o quanto durarem a passagem da onda e a ação da força e que se deslocará para se situar em outro lugar[267].

Esses são deslocamentos que Bacon provoca na pele do rosto da figura, uma forma própria para uma nova interação com o espaço, com o mundo. O rosto representado não é um clichê, uma transposição. Para isso, é preciso que esteja em conexão com o corpo, atento a este. Bacon, com o objetivo de isolá-lo, enquadrava-o em retângulos para melhor vê-lo, separava os corpos para fazê-los habitar cada um uma tela, evitava a narrativa, para que o observador não se perdesse ou se desinteressasse e, então, procedia a seu teatro da pele. Artaud salienta a importância da concentração no trabalho em profundidade no corpo do ator. Segundo Artaud, é preciso ignorar a *mise en scène*, o teatro. Os grandes dramaturgos teriam pensado fora do teatro. "Eles suprimem ou quase suprimem a *mise en scène* exterior, mas exploram ao infinito os deslocamentos interiores, esta espécie de perpétuo vaivém das almas de seus heróis [...] O espírito e não a letra do texto!"[268]

Nessas inflamadas palavras de Artaud podemos compreender melhor o devaneio da pele de Bacon e seu desvario em descobrir, juntamente com o seu processo pictórico, a não intenção de uma pele juntamente com não intenção de uma pincelada. O texto, a letra para o ator corresponderia a um caminho definido a se seguir, assim como a posição correta da orelha, a linha perfeitamente correspondente ao nariz de determinada pessoa. Como descobrir pictoricamente o que pulsa dentro, além dessa forma definida e que possui um caráter mais profundo, mais essencial dessa pessoa? Como descobrir no teatro o nascimento e a trajetória de um movimento puro mesmo seguindo um texto? O que seria na pintura de Bacon realizar uma imagem humana com sentido e força próprios e ainda se ater ao figurativo? Aqui se estabelece uma analogia entre o movimento do corpo trabalhado pelo ator de Artaud e o movimento elaborado por Bacon da pele, e não do corpo de Bacon. Essa é a beleza da pintura de Bacon. Os corpos não precisam estar em movimento, este é o trabalho da fotografia. Bacon faz da pele seu ator maior, dançando, vibrando, a

---

[267] Deleuze (2007, p. 55).
[268] Artaud (2008, p. 25).

superfície latejante capaz de enunciar “o perpétuo vaivém das almas de seus heróis”.

As sensações do que é uma pele e as ideias se impõem. Bacon menciona a Sylvester o desejo de fazer um retrato que se pareça com o modelo, mas que fosse um Saara, guardasse as escalas do Saara. O Saara não possui um texto, é a emanação da repetição para conformar em superfície pele. É a própria narrativa de sua topografia. O retrato de Bacon teria a indeterminação do deserto e satisfaria seu apelo figurativo ao mesmo tempo. Bacon não concebe a pura abstração, que segundo ele produz emoções aguadas e indistintas. Seu Saara não se divorciaria da forma, do texto, não totalmente, ele traria a porção elementar, seminal ao rosto, um mantra rítmico a conduzir e onde calcar talvez a sombra de um rosto. Em se tratando de Bacon, talvez as areias se levantassem e o deserto se erodiria ou apresentasse texturas inéditas.

O Saara é uma imagem muito poética que sintetiza a dualidade figurativismo e abstracionismo, intenção e manchas involuntárias, corpo e abismo. É uma imagem que, além de transubstanciar a pele em areia, faz com que sua vastidão seja capaz de traduzir as ondulações de um rosto. A extensão da areia, a reverberação das ondas, a magnitude portentosa das distâncias e o ritmo uníssono de uma mesma partícula em quantidades incalculáveis, esta seria a pele perfeita para Bacon. A areia da pele nos leva, novamente, à banhista de Ingres.

Bacon, ao citar a areia, se serve de uma outra imagem para se sobrepor à pele humana. De pele de rinoceronte ao pó. E foi exatamente com a poeira acumulada de seu atelier que Bacon conformou uma de suas figuras, levantando-a em punhados até a tela. O pintor revelou ter ficado extasiado com a beleza do material e mesmo não tendo revelado ao museu o material usado, o pintor visitou várias vezes a tela para certificar-se de que estava intacta, de que o material era indelével. Seria esse o único Saara por ele realizado? Em cada figura ele teria brincado de pedaço mutante de infinito?

Bacon nega a matéria real da pele ou a alusão a uma pele do Classicismo. Bacon busca uma matéria outra para ela. A fabricação de uma pele real o desviaria de seus objetivos, a busca de “uma espécie de momento mágico para que a cor e a forma se coagulem de modo a conseguir o equivalente da aparência, a aparência que você vê

a todo o momento, porque o que chamamos de aparência só se mantém momentaneamente [...]"[269].

A própria maneira de tratar as inúmeras fotografias que possuía deixando-as ao chão, pisoteadas e espalhadas denota um traço revelador de sua ruptura com a realidade da pele, a pele da fotografia que tudo capta avidamente e o levaria infalivelmente para o domínio da ilustração. Suas fotografias deveriam estar ali como detonadoras de ideias, como afirmou, e assim pudessem se entrelaçar às suas próprias sensações quanto ao corpo. A não "colocalização" da pele de um retrato, portanto, coincide com a sua própria indefinição e a condução de sua pintura. O fugidio de seu processo perpassa a pele:

> Porque eu não sei como a forma pôde ser construída. Por exemplo, outro dia pintei a cabeça de alguém e aquilo que formava as órbitas dos olhos, do nariz, da boca era, quando fui analisar, simples formas que nada tinham a ver com olhos, nariz ou boca; mas a tinta, indo de um contorno para outro, fez surgir uma semelhança com a pessoa que eu estava querendo pintar. E parei; por um momento pensei que tinha conseguido uma coisa muito mais próxima daquilo que queria. Então, no dia seguinte, tentei ser mais penetrante, mais profundo e perdi completamente a imagem. Porque essa imagem é como equilibrar-se numa corda tensionada entre aquilo que se costuma chamar de pintura figurativa e aquilo que é abstração. Está na fronteira da abstração, mas na verdade nada tem a ver com ela. É uma tentativa para fazer com que a coisa figurativa atinja o sistema nervoso de uma maneira mais violenta, mais penetrante[270].

Bacon descreve sua pintura como totalmente acidental, como fruto do acaso, no entanto, percebe-se nas superfícies das figuras o oposto, um laborioso processo que está entre uma figuração latente e a manutenção da imprevisibilidade. Trata-se de um processo de busca, como uma cirurgia para se ir além:

> Quando olho para você do outro lado da mesa, além de você, estou vendo também toda a emanação que está ligada à personalidade e tudo o mais. E traduzir isso em pintura, como eu gostaria de poder fazer num retrato, significa que essa coisa aparecerá de forma violenta quando pintada. A gente vive quase o tempo todo encoberto por véus – é uma existência velada. E às vezes penso, quando as pessoas dizem que meus quadros parecem violentos, que eu consigo de vez em quando levantar algum véu ou afastar algum biombo[271].

---

[269] Sylvester (2007, p. 117-118).
[270] *Ibidem*, p.12.
[271] *Ibidem*, p. 82.

Portanto, vimos que o que chamamos de antirretrato de Bacon consiste em uma busca de um retrato mais fiel às emanações do modelo, em levantar os véus. Observando uma fotografia de Muriel Belcher, retratada por Bacon nas Fig. 170, 171, 172, podemos confirmar o caráter quase clássico da precisão com que descreve suas feições, assim como se dá a inversão de uma verdadeira obra de arte. A fotografia nos remete aos elementos pictóricos de Bacon, ou seja, à verdadeira Muriel.



Fig. 175 – Muriel Belcher, fotografia de John Deakin.

3.2 A pele em movimento

A pintura de Francis Bacon tinha como tema seminal a figura humana. Um dos seus maiores fascínios era o corpo, sobretudo masculino, e em movimento. Em sua trajetória criou uma infinidade de corpos que realizam acrobacias, atletismos, mas, mais que isto, o drama humano. Além do movimento do corpo, e é o que nos interessa, Bacon desenvolveu em suas figuras um manuseio e um movimento da matéria pele como jamais havia sido visto. A pele de Bacon investe-se de agitação, fazendo com que essa camada superficial do corpo, do ser se desdobre em teatralidade.

A negação de Bacon nessa sessão se dá pelo movimento, pois a banhista de Ingres é estática. A colher estabelece uma ação no tempo, isso corresponde a um

movimento que irá requerer da matéria da *Baigneuse* de Ingres um movimento. Para Aristóteles, o movimento corresponde a uma passagem da potência ao ato ou uma mudança ou alteração de uma natureza, assim como crescimento e diminuição, geração e corrupção (destruição).

A pele da *Baigneuse*, antes estática, agora se vê interceptada pelo instrumento, sua natureza irá se alterar, além de sua superfície que será rompida. Sua matéria sofrerá diminuição em alguns lugares, aumento em outros, a colher gera uma outra forma, corrompendo e destruindo a unidade inicial. A perda do referencial é inevitável em meio ao movimento cujos indícios são deixados na matéria pelos rastros da colher.

Um dos aspectos do pictórico componente da essência da representação da pele de Bacon e que nos leva a denominá-la de pele verbo neste capítulo é o movimento. "[...] a impressão do movimento combina-se espontaneamente com o estilo pictórico e obedece à sua essência mais profunda, na medida em que ele estabelece como preocupação fundamental a representação do vir-a-ser e do transitório"[272].

O primeiro elemento que destacaremos como denotador de movimento na pele de Bacon é a linha. Observa-se em *Figure writing reflected in a mirror* (Fig. 176) a linha sinuosa que contorna o corpo. Esta quase nos dá a sensação de contornar a forma por completo, no entanto, percebemos que ela muda radicalmente de espessura, falha, assim como se pulveriza na mão direita e no rosto da figura. Não se trata da linha delicada de Ingres – por meio da qual sentiremos sua pele – a linha aqui é demarcação de um território para sustentar sua massa interna.

Essa é uma linha interrompida, própria do estilo pictórico, aquela que não podemos acompanhar, aquela que substituiu o contorno uniforme da *Baigneuse* e deixa que a massa de pele se expanda e seja indeterminada ou prestes a se transbordar. As linhas não conseguem conter as massas. O fato de haver linhas, e várias, não ameniza o pictórico, nem o movimento, pois não são linhas longas, elas confluem em curvas, interrompidas, como segmentos de linha. A ondulação das linhas em Bacon é um fator decisivo para dotar a figura de movimento.

---

[272] Wölfflin, p. 51 (tradução da autora).

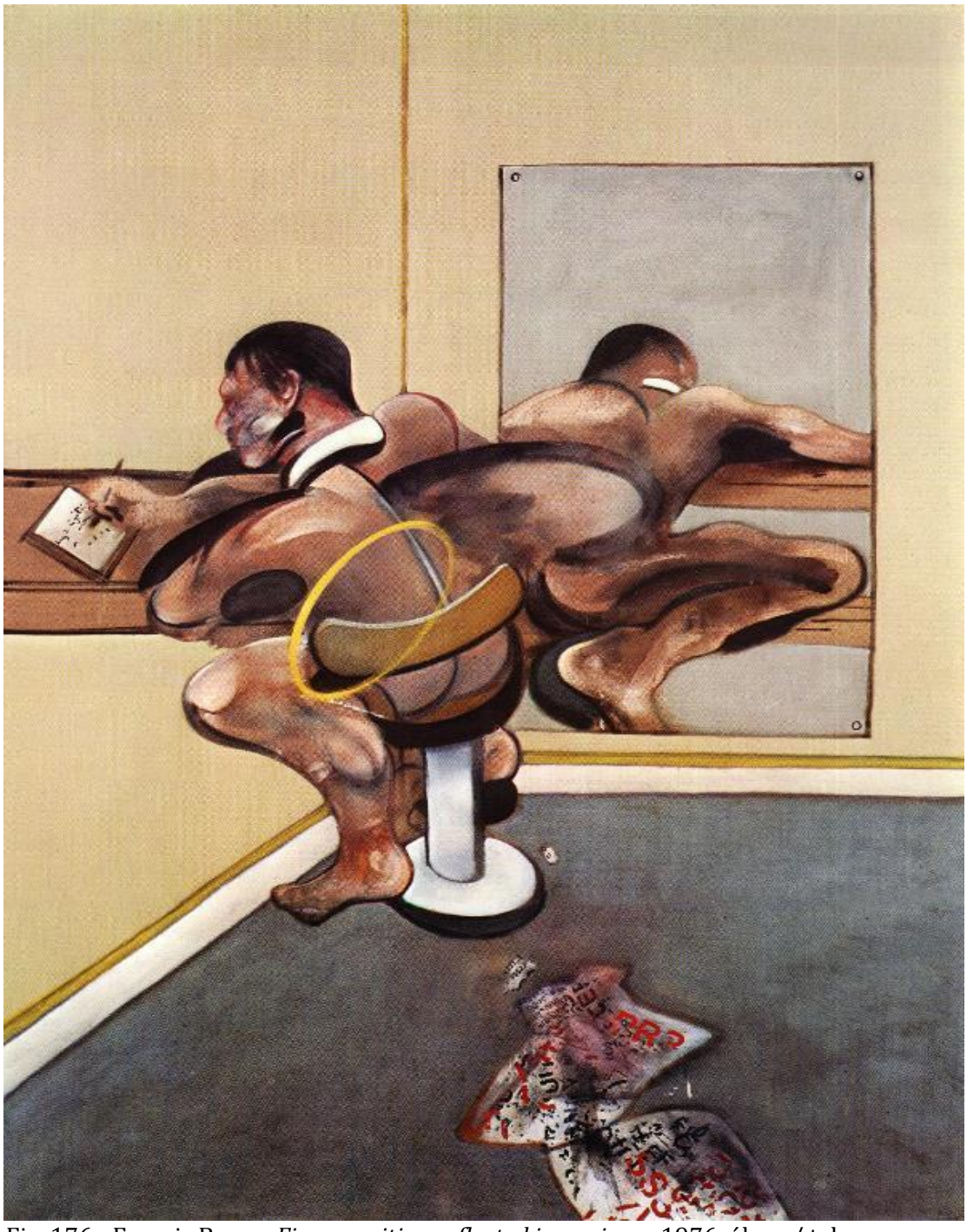


Fig. 176 - Francis Bacon, *Figure writing reflected in a mirror*, 1976, óleo s/ tela, 198,1 x 147,3 cm.

O que Kandinsky destaca na linha curva livremente ondulada é uma "luta apaixonada entre duas forças"[273]. É uma linha que, sempre tendendo para o círculo, muda de direção. A linha de Bacon muda de espessura, assim como de força e de cor e sempre se converge para um estatuto de organicidade ao corpo. Essa é uma linha recorrente na obra do pintor. A massa de pele avança sobre essa linha, clareando e surgindo mais forte em determinados lugares, não de forma uniforme pelo corpo. Essa massa clara não se deve unicamente à iluminação, ela parece ter origem na pulsação do corpo, em uma vibração inerente aos movimentos musculares de um corpo que escreve. Quando escrevemos, aparentemente apenas nossa mão se move, todo o corpo está tensionado, direcionado para essa ação.

Essa é uma pintura que apresenta um corpo fixo em um lugar, ele não está em deslocamento ou elaborando uma torção, como em muitas outras pinturas de Bacon. A figura de Bacon não precisa do movimento para se mostrar viva, afinal, na mais pétrea imobilidade, nosso sangue estará correndo, nosso coração pulsando, veremos que todo o nosso corpo está constantemente em plena agitação dentro de nós. Em um espaço prolongado de tempo teremos nossa aparência gradativamente transformada pelo tempo. A pele ganhará sulcos e se conformará de outra forma a cada ano que se passar, imperceptivelmente até que mudanças realmente significativas possam ser notadas. Ou seja, a pele de Bacon é capaz de compor algo visível que transmuta a ação interna, a ação externa, os estados de espírito em ações da carne, em ações do pincel.

Na fixidez dessa ação do escritor, que se apreendida por uma câmera fotográfica captaria talvez um movimento das mãos, Bacon trata de trazer para a superfície da pele a tensão de um corpo: pinceladas secas em rastro, pinceladas rápidas, massas mais grossas de tinta, embaçamentos, alusão à musculatura da panturrilha, uma coluna vertebral. Tudo isso sobre um corpo cujo pescoço apresenta um colarinho pendente. É como se ele estivesse realmente vestido de uma camisa e uma calça como em algumas pinturas de Bacon e que o tempo o houvesse suspendido e despido para apresentar a razão do movimento. Não o movimento em qualquer objeto, mas na pele, na existência e na ação. O fato de o escritor parecer despido evoca a importância da pele como forma de expressão do sujeito.

---

[273] Kandinsky (1970, p. 87).

A pele superfície existe na uniformidade da cor ou como "*liant*" das diversas massas que evocam movimento, o caráter supremo da pele de Bacon. Foi ele talvez o primeiro a realizar uma narrativa própria da pele. Embora se veja um jornal ensanguentado em primeiro plano como narrativa, é a pele que se instaura como ação, esse lugar flamejante de vida e movimento.

O espelho reflete erroneamente o corpo, assim como em *Madame Marie-Clotilde-Inès Moitessier*, de Ingres, quase um pretexto para duplicá-lo (Fig. 177). Podemos destacar nesse quadro de Ingres a unidade de cada figura que atua separadamente, mesmo como reflexo, e exige um deslocamento por parte do observador, chamado de harmonia de partes livres por Wölfflin, se o considerarmos um quadro de estilo linear clássico, em que "cada uma das partes, embora firmemente arraigada no conjunto, mantém certa autonomia"[274]. O reflexo da Mme. Moitessier é impossível, com um ângulo inverossímil, mais próximo de outra pessoa assentada do outro lado do sofá ou uma sombra longínqua. A mão no reflexo é completamente deformada e as linhas verticais no reflexo sugerem que em vez da figura olhar para o espectador ou pintor, ela estaria olhando para um espelho que se multiplicaria no reflexo.

A figura e seu reflexo, em Bacon, ao contrário, realizam uma performance que parece estender e reproduzir a pele, o que alude ao movimento. Embora as figuras não correspondam à figura e seu reflexo, elas se interagem e se transformam em um só bloco ou a "união das partes em um único motivo ou pela subordinação de todos os demais elementos ao comando incondicional de um único elemento"[275], no caso, a pele, um caso de quadro pictórico.

As linhas escuras que contornam o corpo do espelho parecem ter vida própria e avançam em curva para o sujeito do primeiro plano. Essa linha em movimento relaciona as duas figuras, visto que a reciprocidade do reflexo não existe. Eles parecem absortos em suas atividades, mas é mais uma vez a pele, uma camada de tinta da mesma cor do corpo, contornada pela linha escura, em "*flou*", que serve para uni-los, como a dois siameses. Os siameses são irmãos gêmeos que nascem unidos. São gêmeos univitelinos, ou seja, provenientes de um mesmo ovo, portanto, obrigatoriamente terão o mesmo sexo e estarão ligados pela mesma parte do corpo.

[274] Wölfflin, p. 19.
[275] *Ibidem*.

Nascem ligados por uma pequena porção de pele, que na verdade é a parte que não se separou no momento da divisão.



Fig. 177 – Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Madame Marie-Clotilde-Inès Moitessier*, 1856, óleo s/ tela, 120 x 92,1 cm, *National Gallery*, Londres.

A figura e seu reflexo em Bacon se aproximam mais de dois gêmeos siameses, unidas por uma porção de pele. Eles podem ser xifópagos, se unidos pelo apêndice xifoide, onfalópagos se unidos pelo abdômen, toracópagos se unidos pelo tórax, craniópagos se unidos pelo crânio, pigópagos se unidos pelas nádegas. Para que gêmeos siameses sejam separados é preciso colocar um expansor cutâneo em ambos os lados, nos locais onde se fará a separação, que consiste em uma bolsa de silicone, e injetar soro fisiológico nesta, por determinado período. A pele vai gradativamente expandindo-se juntamente com o expansor, até que se tenha excesso de pele, uma pele em forma esférica por causa do extensor. Então se poderá realizar a divisão, com pele suficiente de ambos os lados, que cobrirá as partes internas e será costurada. Interessante notar é que a pele dos dois é a mesma, constitui o mesmo tecido. Se por algum motivo um tivesse que receber um enxerto de pele do outro, não haveria

rejeição, o que aconteceria com outros indivíduos. Bacon, ao ligar as duas figuras, o faz usando um tecido só, o da pintura.

Ainda refletindo sobre o movimento da figura a despeito de sua posição fixa, podemos ressaltar a intensa influência em Bacon das fotografias de sucessão de movimento que Eadweard Muybridge, fotógrafo inglês, realizou a partir de 1878. A primeira sequência foi feita com o objetivo de comprovar uma teoria de que o cavalo ficava com seus quatro cascos no ar durante seu movimento. Para isso, utilizou 24 câmeras com um disparador elétrico desenvolvido para a experiência. Desde então ele produziu aproximadamente 100.000 imagens de figuras em movimento, animais, nus, entre mulheres, crianças, homens em luta, algumas delas utilizadas como referência direta nas pinturas de Bacon. Por meio das chapas de Muybridge podemos vislumbrar o movimento dissecado, milésimos de segundos que nos passam despercebidos, congelados em imagem.

Não é difícil compreender o fascínio causado em Bacon por essas imagens, pois apresentam a imagem estática do movimento com um frescor inigualável (Fig. 178). Bacon percebia as imagens à sua volta em transição: "[...] porque eu vejo cada uma das imagens em constante transformação, quase que numa sequência de transformações"[276]. Sua apreensão dessas séries para a pintura foi unir várias das posições em uma só figura, o que consiste em um efeito fotográfico utilizado pelos futuristas (Fig. 179).

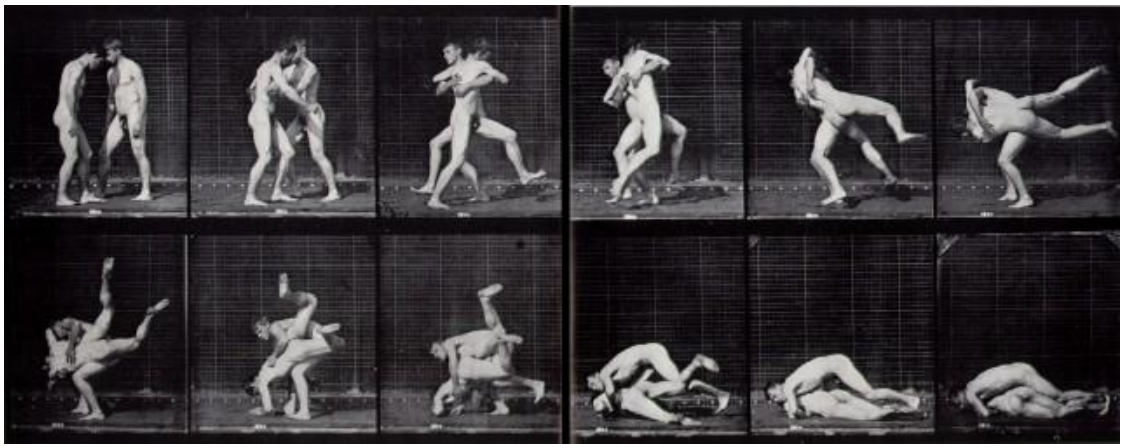


Fig. 178 – Eadweard Muybridge, *Two Men Wrestling,* fotografia em preto e branco, chapa 347 de *Animal Locomotion,* 1887.

[276] Bacon *in* Sylvester (2007, p. 21).



Fig. 179 – Arturo Bragaglia, *O Fumante*, 1913.

Nessa fotografia do pioneiro do futurismo italiano, Arturo Bragaglia (Frosinone, 189-Roma,1960) (Fig. 179) vemos as cabeças e mãos correspondentes a tempos diferentes pertencerem a um mesmo corpo, um rastro muito largo do movimento, semelhante a uma pincelada transparente, gigante no ar. Rastros, pinceladas líquidas, *flou*, distorções, superposições são efeitos da fotografia que podemos identificar na construção da pele na obra de Bacon com um objetivo de captar o que ele chama de realidade da imagem:

> Porque, com esses maravilhosos meios mecânicos de documentar o fato, o que é que se pode fazer senão sair em busca de uma coisa muito mais extrema que lhe permita documentar o fato não como simples fato, mas o fato em vários níveis, em que você desvende as áreas do sentimento que levam uma percepção mais profunda da realidade da imagem, em que você tende a fazer a construção através da qual essa coisa será apreendida em estado

> bruto, cheia de vida e finalmente deixada lá, poderá você dizer, fossilizada [...][277].

Aqui se percebe a constatação do desafio do pintor moderno em face da pintura, assim como dá uma radiografia da intensidade do processo de sua pintura, que possui a mesma vida que ele deseja representar. Bacon utiliza a palavra *fossilizada*, que significa vestígios de restos somáticos ou atividades biológicas de organismos. O pintor está assumindo a qualidade de vida em seu trabalho. Quando ele se refere à construção a partir de uma coisa em estado bruto, cheia de vida, ele constata a impossibilidade de uma representação desta sem a sua própria organicidade. Ele então se entrega ao processo em momentos em que ele não sabe exatamente onde vai conduzi-lo e afirma serem esses os momentos mais ricos e proveitosos para a sua pintura. Sua pele pintada abre-se para espaços não reais, é uma pele dilatável, que revela a extensão do seu processo e do seu olhar para a figura humana.

Esse olhar abarca o movimento assim como a escultura. Bacon cita em sua entrevista com Sylvester o projeto de uma escultura que tem em mente. Seriam figuras fundidas em bronze muito fino para que tivessem peso e gostaria de jogar por cima uma água cor de cal, cor de carne, deixando uma textura de areia e cal. Essas figuras seriam parafusadas em diferentes posições em um trilho de aço muito polido por meio do qual elas deslizariam e as pessoas poderiam modificar as posições das peças como quisessem. No entanto, ele nunca a realizou, pois afirma que sempre se convencia de que descobria uma forma melhor de representá-lo na pintura. Assim, a pele, e não só o corpo transladado, se deve tanto a uma visão frontal da figura em movimento, referenciando Muybridge, mas ao desejo de ver essa figura em bidimensão de forma tridimensional, manipulável ou fazendo uma volta de 360º em torno dela. Esse desejo de movimento da figura demonstra o interesse de Bacon em dotar a pele de movimento, velocidade e energia.

Bacon admirava particularmente esse desenho de Edgar Degas (Paris, 1834-1917) (Fig. 180) e a massa de carne de suas costas. Observa-se como as hachuras em vermelho nas costas denotam ação, assim como todo o quadro é contaminado de linhas entrecruzadas que sugerem uma vibração. Edgar Degas desempenha papel

[277] Bacon *in* Sylvester (2007, p. 66).

preponderante na história da transposição do movimento da fotografia para a pintura no que tange à pele. Em 1896 o artista realizou fotografias de bailarinas para *La Danseuse du corp de ballet* (Fig. 181) que o impressionaram pelo resultado de traços de deslocamento, imagens de um dinamismo nunca antes visto. A partir de então o pintor busca na pintura um equivalente para esses efeitos da fotografia; e por meio do pastel oleoso que pode ser desmanchado em seus contornos traduziu os embaçamentos, os traços desejados. Com o mesmo objetivo, provavelmente, Bacon utiliza o pastel com grande frequência associado à tinta a óleo.

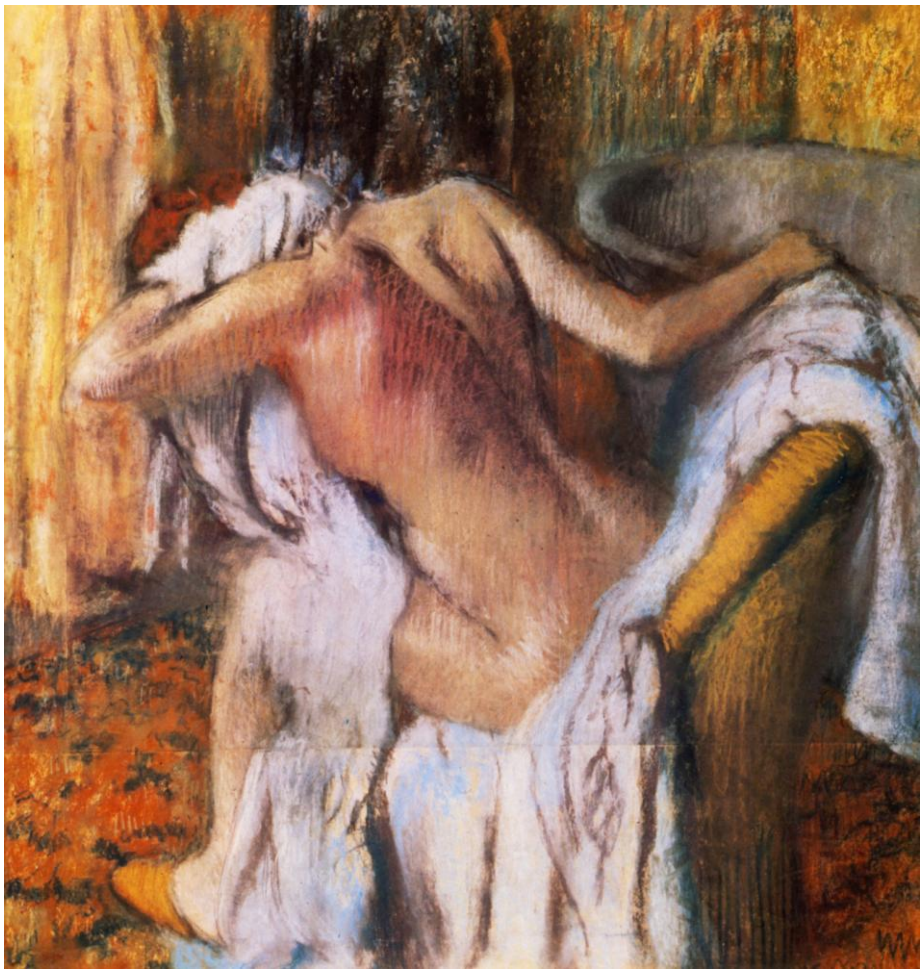


Fig. 180 - Edgar Degas, *Après le bain, femme s'asseyant*, 1892,
pastel, 104 x 99 cm.

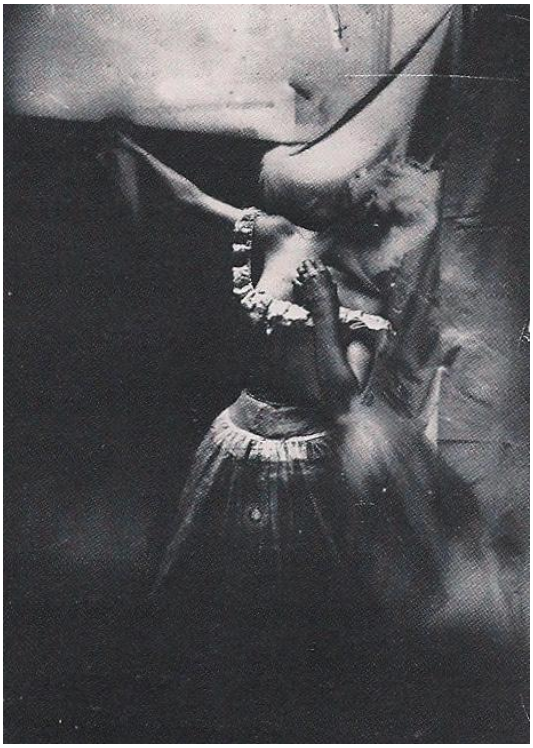


Fig. 181 - Edgar Degas, *La Danseuse du corps de ballet,* 1896. Paris, *Biblithèque Nationale de France*.

Os procedimentos pictóricos utilizados por Bacon são menos com o objetivo de dotar a figura de movimento do que a própria expressão do movimento de sua pintura e se inserem na busca de uma representação mais real da figura, quando contraposta à vida. São fruto de uma necessidade de dinamizar a representação bidimensional da figura, que fica, via de regra, limitada pelo seu contorno. As figuras de Bacon mudam de perspectiva quando vistas sobre o ângulo do movimento, pois deixam de ser figuras escavadas, agredidas, para revelarem a efemeridade de cada instante do rosto ou corpo.

A desfiguração do rosto e corpo na história da representação do movimento é fruto de um processo lento de exploração das possibilidades técnicas e conceituais da figura humana na pintura. A tentativa de mobilidade da figura em um espaço bidimensional passa a ser um elemento precioso a partir do século XV. A elaboração de uma técnica capaz de restituir à figura na pintura uma aparência natural e gestos representados ao longo de uma duração e a elaboração de um corpo em movimento passa a ser um fator de credibilidade que retira a imagem da ficção e a traz para a realidade. Leon Battista Alberti, no livro II de seu tratato *De pictura*, faz do

movimento uma condição indispensável ao prazer estético e discorre sobre a necessidade do pintor inovar suas técnicas para diversificar os movimentos e posições das figuras:

> Eu desejo que todos os movimentos estejam na pintura; que certos corpos se dirijam em nossa direção, que outros se distanciem daqui, alguns à direita, outros à esquerda e que alguns desses mesmos corpos se dirijam em direção aos espectadores, que outros recuem, que alguns se elevem e que outros tendam para baixo[278].

O movimento trazia a transgressão da ordem no espaço pictural, tanto pelo dinamismo evocado pelas figuras quanto pelo atravessamento do plano pela imagem, sugerindo um cataclismo, como em *L'Apocalypse* de Luca Signorelli, 1499-1502, afresco, catedral de Orvieto. Aqui as figuras aparecem ao inverso, de escorço, em pleno voo. O movimento dado a essas figuras pelas posições em escorço traz uma carga dramática que será explorada em pinturas de batalhas, martírios, cenas de morte, lições de anatomia. Nestes casos a posição extrema já é o indício de um deslocamento.

Uma outra possibilidade encontrada pela pintura para indicar as passagens de um movimento é a coexistência de momentos diferentes de um mesmo personagem no interior da pintura, que pode ser vista em *O Martírio de São Sebastião*, 1475, dos irmãos, Antonio (c.1432-1498) e Piero Pollaiolo (1441-1496) (Fig. 182). Essa é uma obra considerada experimental com o intuito de demonstrar um repertório instrumental do movimento. Trata-se de construção bastante laboriosa que apresenta seis personagens executando as fases de um só movimento. Simetricamente, os pares centrais, os laterais e os do segundo plano refletem-se especularmente num mesmo movimento, mostrados ao reverso. Cada figura se apresenta vestida de uma forma individual, as armas também diferem, o que causa ambiguidade e confusão. A tela torna-se abarrotada, sem espaço para a realização dos movimentos, as figuras dão a impressão de congelamento e torpor, provavelmente o oposto do pretendido. Por isso, conceitualmente se encontra na extremidade contrária do movimento construído por Bacon, quase sempre um só indivíduo na tela, quase vazia, a exalar o máximo de movimento possível.

---

[278] Alberti *in* Laneyrie-Dagen, p. 42.

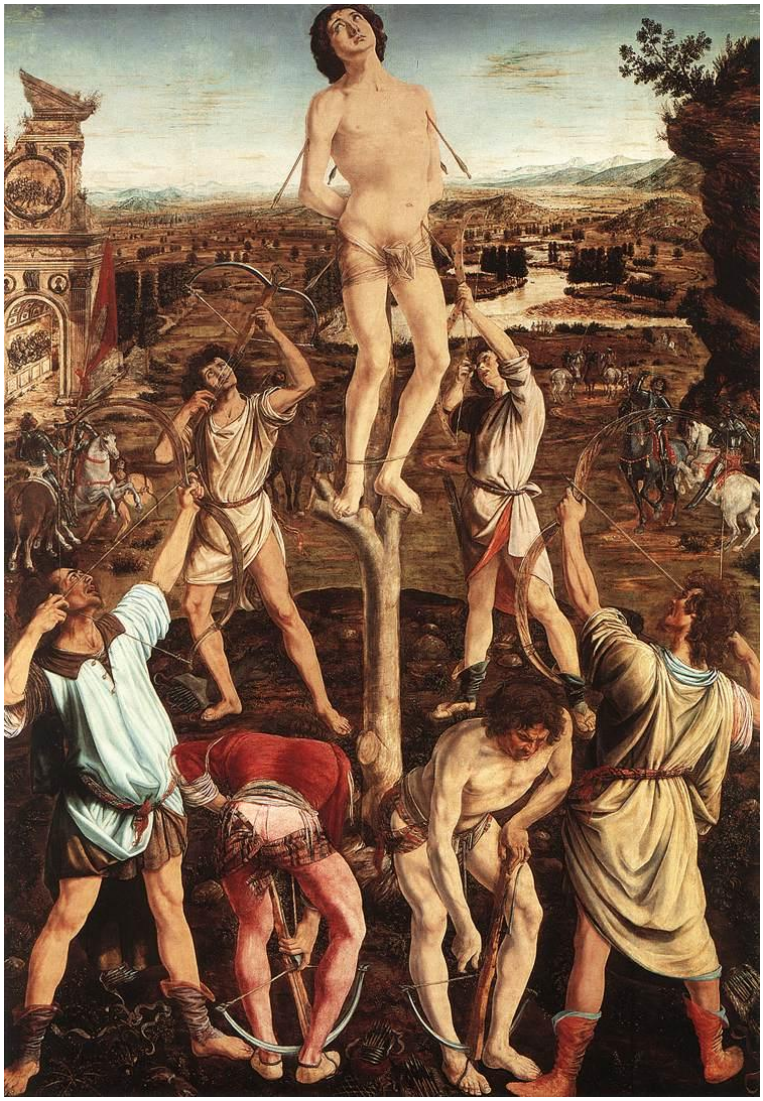


Fig. 182 – Irmãos Antonio e Piero Pollaiolo, *O Martírio de São Sebastião*, 1475, óleo sobre tela, 292 x 203 cm, *National Gallery*, Londres.

Na tela de Bacon, *Três Estudos de Isabel Rawsthorne,* de 1967 (Fig. 183), vemos um teor ligeiramente narrativo que raramente se vê nas telas de Bacon. Isabel surge em três tempos em uma mesma tela, substituindo o usual tríptico para retratos. Ao contrário de *O Martírio de São Sebastião,* dos irmãos Pollaiolo, a sequência dos movimentos executados pela mesma pessoa de Bacon traz a ideia de fuga e ligeireza, mesmo que um dos seus rostos esteja fixado na parede como retrato. São figuras que, juntas, configuram movimento, não só em ideia, mas em sensação. Quando no quadro dos Pollaiolos as figuras estão plasmadas e levamos algum tempo a perceber o que se passa, aqui sentimos tudo mesmo antes de parar para observar. O desejo de Bacon de atingir o espectador no âmbito da sensação antes mesmo do cérebro foi levada a

cabo. Os dois primeiros rostos são como aparições fantasmagóricas dela mesma e, segundo Kraube, "a mulher retratada aparece como uma massa quente, pulsante, cujas células vivas recusam a ficar imóveis para serem fixadas na infinidade do quadro"[279].



Fig. 183 - Francis Bacon, *Três Estudos de Isabel Rawsthorne,* 1967, óleo sobre tela, 119 x 152,5 cm, *Staatliche Musée*, Berlin, patrimônio prussiano, Galeria Nacional.

A cena nos parece uma reluta em ser retratado, quando finalmente o retrato sorri grotescamente com escárnio. A pele de Isabel sentada, a que podemos fixar em primeiro plano, escapa do figurativo, molda-se em um mecanismo próprio de tendões e enervações pictóricas. A Isabel que sai pela porta é a mais figurativa, mas ela foge, a pele do rosto fixado na parede, como um alce caçado, recusa-se a permanecer na bidimensão. Esta é a pele que também se adentra no rosto, esvaziando-se de carne, na ânsia de não ser capturada. Todas as peles são fugidias da figuração, da

[279] Kraube, p. 118.

contemplação, da fixação. São peles que não se deixam capturar, refletem o sangue do que é vivo, definindo o animado do inanimado de forma contundente.



Fig. 184 – Duccio, *Madona dos Franciscanos,* detalhe, c. 1295, têmpera sobre madeira, Siena, Pinacoteca.

Outra composição utilizada durante um curto período na pintura foi a repetição de personagens de forma mais próxima, com o objetivo de uma representação diacrônica do movimento realizado pela figura. Talvez possamos dizer que existe uma aproximação entre o movimento procurado na figura de um franciscano na tela *Madona dos Franciscanos*, de Duccio (Duccio de Buoninsegna, 1255-1319) (Fig. 184), e o movimento concentrado em uma figura, em Bacon.

Ao pé da Madonna vemos três figuras em movimentos sequenciais, ajoelhando-se progressivamente. A mesma figura experimenta os três estágios do movimento: o de fitar o menino Jesus com fervor e emoção, o de abandonar o objeto de adoração e o de se reclinar com devoção. Percebemos que em cada estágio seu

semblante figura uma emoção distinta, sendo que o corpo se materializa quase em um só, tendo o quadril como quase único. A organização de Duccio se apresenta bem mais efetiva que a mostrada dos irmãos Pollaiolo, dando-nos um senso de duração, de tempo no quadro, por meio do instrumento pictórico utilizado.

O movimento também poderia ser suscitado na pintura por meio de indícios mais sutis como as pontas dos pés tocando o solo, os cabelos a flutuarem, as vestes a flamejarem, dando ao corpo uma instabilidade que deixa os corpos avessos à gravidade, como os personagens femininos de Botticelli. A proporção dos corpos longilíneos, alongados, também contribuem para a diminuição do peso da gravidade e para a evidenciação de uma força ascendente. Alberti, em seu tratado, contempla as vestes como o movimento de sopro dos deuses:

> [...] Como queremos dar aos panos os seus movimentos e sendo eles por natureza pesados, pendem constantemente em direção à terra e recusam-se a se dobrar, será bom colocar na pintura os rostos de Zéfiro e Áster soprando entre as nuvens, em um ângulo histórico, para empurrar todos os panos na direção oposta. Teremos então esse efeito gracioso nas partes dos corpos que forem tocadas pelo vento, porque os tecidos serão levados pelo vento, aparecendo quase nus sobre o véu dos tecidos. Nas outras partes, os tecidos agitados pelo vento se desdobrarão perfeitamente no ar[280].

Em Alberti, junto ao movimento dos cabelos, das vestes, está indicado o movimento dos corpos em posições distintas. Não consta em seu tratado a descrição da continuidade do movimento em termos de pele, não como vemos os cabelos e as vestes, cuja matéria se coloca a vibrar com o toque do vento. Podemos dizer que Bacon faz com que uma rajada furiosa de vento insólito movimente a pele do rosto e do corpo com tal voracidade que as tire do lugar. O autor fala brevemente da harmonia da composição das superfícies, ou seja, de uma pele homogênea e dos perigos de sua degradação:

> Os corpos são partes da história, os membros são partes dos corpos, a superfície é parte dos membros, portanto, as primeiras partes da pintura são as superfícies. Da composição das superfícies nasce aquela graça nos corpos a que chamamos beleza. A fisionomia que tiver superfícies aqui grandes, ali pequenas, aqui salientes, lá afundadas, semelhante à fisionomia das mulheres velhas, terá aparência muito feia. Mas as fisionomias que tiverem superfícies juntas de tal modo que recebam sombras e luzes amenas e suaves e não tenham asperezas de ângulos salientes, diremos certamente dessas

[280] Alberti *in* Laneyrie-Dagen, p. 42 (tradução da autora).

> fisionomias que elas são formosas e delicadas. Deve-se, pois, nessa composição de superfícies, buscar graça e a beleza das coisas[281].

Como primeiro livro da literatura artística a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas, Alberti refere-se à idealização das superfícies, ou da pele, assim como do belo, pousando seu juízo em sua harmonia. Quanto ao belo, é preciso dizer que Bacon não era de todo avesso a esse conceito, visto que dizia gostar de e só pintar pessoas belas, com boas compleições, uma boa estrutura óssea e das quais gostasse muito. Mais adiante Alberti parece julgar a maioria das contorções pictóricas de Bacon:

> Encontram-se pessoas que, exprimindo movimentos ousados demais e fazendo que numa pessoa a um só tempo se vejam peito e costas – coisa impossível e inconveniente – pensam ser elogiadas porque ouvem que parecem sobremaneira vivas as imagens que agitam bastante todos os seus membros. Por essa razão suas figuras parecem esgrimistas ou mimos sem alguma dignidade de pintura. Por isso, não só não têm graça e doçura, mas, ainda, põem à mostra o engenho demasiadamente febril e excitado do artista[282].

A seguir Alberti designa a qualidade que devem possuir os movimentos do corpo: suaves, graciosos, convenientes, leves, agradáveis. Os movimentos aqui estão relacionados a uma postura moral, social. Aos movimentos de pele tratados por Bacon talvez seriam indicados os seguintes versos de Alberti:

> Existem alguns movimentos da alma chamados afecções, como a ira, a dor, a alegria e o medo, o desejo e outros semelhantes. Existem também os movimentos dos corpos. Os corpos se movimentam de várias maneiras: crescendo, decrescendo, adoecendo, sarando, mudando de um lugar para outro. Nós, pintores, no entanto, que queremos mostrar os movimentos da alma por meio dos movimentos dos membros, só nos referimos àqueles que ocorrem mudando de lugar. Toda coisa que se move de um lugar pode percorrer sete direções: uma, para cima; outra, para baixo; a terceira, para a direita [...][283].

Alberti estabelece uma relação entre os movimentos dos membros com os da alma. Percebe-se a tentativa de organização e domínio desses movimentos na pintura para que não ocorram exageros, como pontua. Logo, o corpo deve, segundo Alberti,

---

[281] Alberti *in* Alberti (2009, p. 107-108).
[282] *Ibidem*, p. 118.
[283] *Ibidem*, p. 116.

demonstrar um movimento no caso de uma ação, e nunca em repouso, o que seria uma indignidade ou uma atrocidade com o corpo, certamente antes com a alma.

Em um momento fictício, Bacon poderia parafrasear o tratado de Alberti e dizer: "Eu desejo que a pele preste seus movimentos assim como os tecidos. Que elas se dissolvam em camadas e sigam diferentes direções, que elas se rompam, deixando antever seu interior abismal". Na verdade, a diferença existente entre as modulações de movimento provocadas pelos exemplos citados e os de Bacon é justamente a mobilidade da pele, a concentração em sua instância. É a pele feita da cor e a forma coagulada, feita não só de intenção, mas de momentos inconscientes, de manchas que Bacon chama de involuntárias, com a espuma do inconsciente circundando a imagem.

A pintura tenta sugerir o movimento, a pele de Bacon é movimento, o lugar onde ele estabelece a luta contra a representação, contra a estagnação da bidimensão. Suas dilacerações, entranhamentos seriam uma forma elíptica de alcançar a aparência de um corpo muito específico. É bem verdade que no estranhamento dos rostos de Bacon pensamos nos rostos de Picasso, sobretudo no que diz respeito à translação dos planos. Bacon nunca escondeu seu fascínio pela forma como Picasso representava suas figuras, assentadas em uma "identidade instável", como identifica Paiva na pintura de Picasso:

> O diálogo que estabelece entre pintura e escritura, entre os sentidos do tato e da visão, entre as noções de massa e vazio, entre as ordenações orgânica e geométrica ou mesmo a oposição entre animado e inanimado vêm atuar como modos de afirmação e indagação[284].

Na quase totalidade dos retratos de Dora Maar, Picasso divide seu rosto longitudinalmente e configura cada lado em posições diferentes, assim como em várias telas de Bacon, como em *Estudo para Três Cabeças* (Fig. 187). No caso de *Dora Maar assentada* (Fig. 185) ela está retratada de frente e de perfil ao mesmo tempo. A distinção dos dois planos é nítida, embora ambos se engendrem harmonicamente. A boca de uma se prolonga na outra, os narizes aparecem consecutivamente e o olho da direita, dissonante, olha para o da esquerda ou o que seria o interior da figura. O caráter psicológico se impõe na singularidade das formas e cores, transportando-nos a uma transcendência do físico.

---

[284] Paiva (2006, p. 255-256).

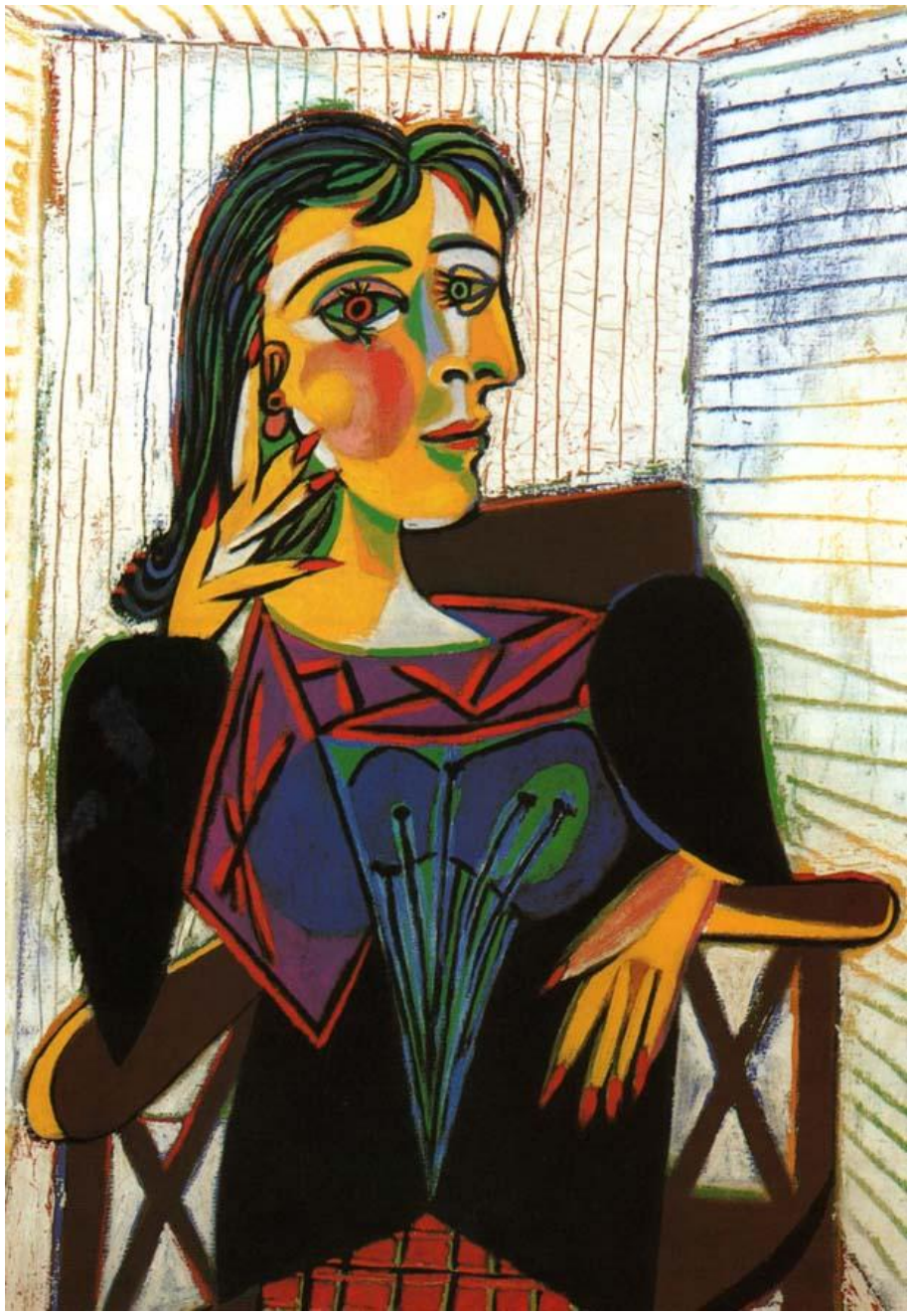


Fig. 185 - Pablo Picasso, *Dora Maar assentada*, 1937, óleo sobre tela.

Cada lado de Dora é uma parte que falta e faz parte do todo. Os dois lados se completam, adicionado do terceiro que olha para dentro. Tudo conflui para Dora, em um movimento que magnetiza o olhar na direção do seu caleidoscópico semblante. Não é assim que se impregnam as imagens em nós das pessoas se movendo, diluindo em segundos a posição anterior? Não é assim que Bacon diz tudo ver, se metamorfoseando? Esse retrato de Dora é posterior ao desenvolvimento do Cubismo e reflete os dois princípios representativos que se interpenetram na obra de Picasso, o princípio dissociativo e o figurativo. O princípio figurativo representa um ponto de vista subjetivo, revelando o objeto visto de um ponto específico, respeitando as leis da perspectiva, da luz, das tonalidades, das sombras.

O objeto é definido por um contorno distinto e revela apenas a sua parte visível. O princípio dissociativo prescinde de um contorno para limitar a figura, assim como da omissão do que é visto por um ângulo. Várias facetas da figura podem ser mostradas, causando uma implosão dos lugares das coisas, de suas funções, de sua ordem.

O que o retrato de Dora Maar revela é a conjugação desses dois princípios, sendo Picasso capaz de representar uma figura específica sem abandonar a picturalidade dissociativa, estabelecendo entre elas uma ligação quase simbiótica. A assimilação de princípios construtivos da arte primitiva é também um elemento importante na concepção das figuras de Picasso e possivelmente a responsável pela confluência dos dois primeiros princípios.

A criação desses vasos comunicantes não é óbvia e careceu de um gênio como Picasso para estabelecê-la. A curvatura necessária para visualizar a transição de um rosto no espaço bidimensional trouxe para a presença da figura um caráter cambiante e de fascínio absoluto. Que ser paradoxal nos parece Dora Maar, em pose altiva e seus feixes de angulaturas diferentes? É como se um leque se abrisse diante de nós, leque de humores transicionais, de gestos, ideias, pensamentos, intenções. Os ângulos se dissociam, porém a pele do rosto de Dora permanece relativamente homogênea. As cores são chapadas, as formas definidas, a mesma cor ocreada percorre todo o fundo do rosto, indistintamente de seus ângulos diversos. As pinceladas que definem as luzes no rosto são verde, branco e violeta e parecem refletir as cores do espaço à sua volta. A uniformidade do tratamento cromático do rosto releva a soberania da forma.

O terceiro retrato do tríptico de 1962 (Fig. 187) nos mostra uma composição similar à de Picasso em Dora Maar. Em Bacon a figura se desloca para a esquerda com uma separação mais tênue dos ângulos. Analisando as duas obras, as duas bocas se prolongam igualmente em direção ao segundo ângulo de rosto, os dois narizes se alinham lado a lado, o fundo neutro em ambos, as linhas curvas de cores mais fortes pincelando lugares específicos no rosto e precisamente a cor branca se sobressai em ambos como cor luminosa. Uma linha branca desce do alto da cabeça da figura de Bacon e define os dois planos. A mesma mancha branca desce do alto da testa de Dora, seguindo verticalmente pelo rosto e dividindo-o.

Enquanto são linhas mais tênues que fazem a transição do ângulo de frente e de perfil em Picasso, em Bacon se encontram as pinceladas de transição mais curvas e vigorosas, mais hesitantes também, já causando certa desorientação quanto ao seu rumo. Essas manchas brancas em Bacon têm papel fundamental ao longo de todas as suas telas, quando se materializam pictoricamente e se tornam posteriormente um vetor importante portador de sentidos múltiplos, anunciando possíveis articulações, tendões, ossaturas e viés orgânicos internos.

Picasso foi talvez o primeiro artista a mostrar dois aspectos de um rosto em uma mesma cabeça, e para isto ele dota a linha de contorno desse rosto de liberdade para não seguir a forma original. Esse é um aspecto importante da associação dos dois princípios, dissociativo e figurativo, instaurado por ele na pintura, a independência da linha em relação à forma natural e da criação de uma relação de equilíbrio e desequilíbrio entre elas. Iremos chamar de linhas na pintura as pinceladas contínuas de espessura variável que figuram como linhas quando associadas a massas, regiões planas, chapadas e outras texturas. Em Dora Maar existe a linha negra que contorna o rosto e a delimita e as do interior do rosto que têm caráter de manchas, feixes, mas que funcionam como linhas contra o chapado do rosto.

No rosto de Bacon a linha de contorno não é precisa, tornando a forma do rosto difusa. O que difere Bacon de Picasso na construção dos rostos é a primazia que o primeiro dá ao tecido dos membros da face, fazendo-o ser capaz de desalinhar, reestruturar, repensar um rosto. As linhas vermelhas do interior do rosto são independentes, herança dissociativa de Picasso, mas encontram uma função às vezes endógenas, às vezes exógenas. Essa descontextualização da linha em relação às partes

do rosto dá a ela a autonomia para criar um sistema interno que magnetiza o olhar, assim como ocorre em Dora Maar.

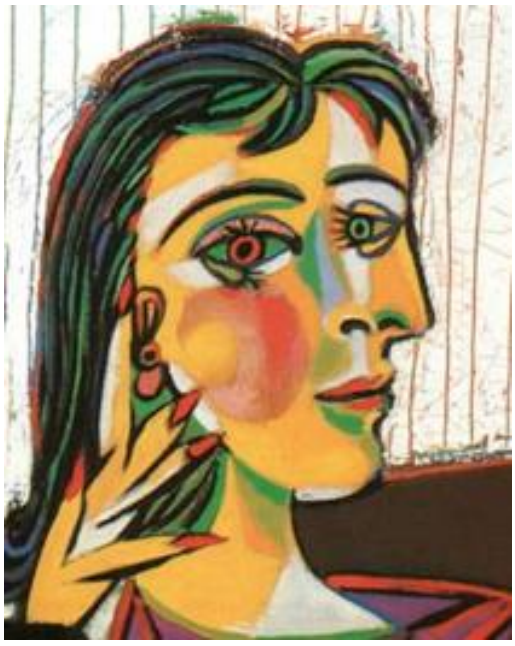


Fig. 186 - Pablo Picasso, detalhe, *Dora Maar assentada*, 1937.

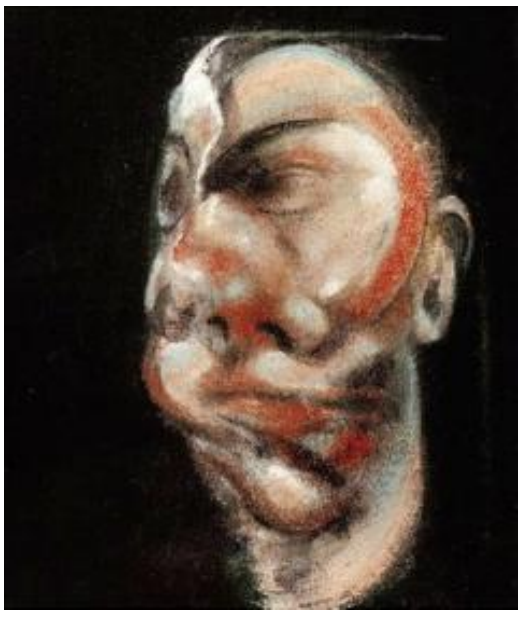


Fig. 187 - Francis Bacon, terceiro painel, Tríptico, *Estudo para Três Cabeças*, óleo s/ tela, 1962, 35,5 x 30,5 cm, Coleção William S. Paley, Nova Iorque.

Em Dora Maar as linhas e os elementos do rosto – superfície que corresponde à pele – parecem estanques e setorizadas se comparadas às de Bacon, que trabalha a pele como uma zona de confluências entre o nariz, a boca, os olhos, a orelha. A mobilidade e força das linhas de Bacon sofrem um incremento gradativo ao longo dos anos. Elas se tornam unidades estruturais, flechas que apontam, ossículos que se desprendem da face, unidades maleáveis, móveis, pinceladas superpostas ao rosto como rastros de ações, realizadas pelo e sobre o rosto. Sim, é uma pele viva.

Em 1965 Bacon apresenta um tríptico no qual o primeiro painel parece expressar o apogeu da força exercida por essas linhas (Fig. 188). Nessa figura, as linhas trouxeram massas de carne consigo, os músculos reviraram a pele em circunvoltas como na Banda de Möebius.

A pele, visualmente a zona intermediária dos sentidos, torna-se a protagonista maior. O que os olhos não veem, a boca não fala e o ouvido não escuta, a pele o faz magistralmente. Bacon demonstra técnica e sensibilidade para fazer da pele esse complexo emaranhado. Os traços que definem uma pessoa são também as zonas correspondentes aos sentidos. Bacon não hesita em distorcê-los engenhosamente até que sobre muito pouco para a fixação do reconhecimento. Mas para ele este não está na fixidez, mas no fugidio. Na velocidade do canto do olho, um sopro de pessoa, uma pele flutuante em sua instabilidade. Areia movediça, pó, corpos estranhos, zonas escuras de esquecimento, partes sólidas, partes sugadas, distendidas, um pequeno cosmos. Uma pele que nos remete à reflexão de Michel Serres:

> A sensibilidade, alerta aberta a todas as mensagens, ocupa mais a pele que o olho, a boca ou a orelha... Os órgãos dos sentidos acontecem aí quando ela se faz doce e fina, ultrarreceptiva. Em alguns casos, em locais determinados, ela se rarefaz até a transparência, abre-se, estende-se até a vibração, torna-se olhar, ouvido, olfato, paladar... Os órgãos dos sentidos variam estranhamente a pele, ela própria variável fundamental. *Sensorium commune*: sentido comum a todos os sentidos, que serve deelo, ponte, passagem entre eles, plano banal, parede-meia, coletiva, partilhada[285].

Interessante notar, guardando o caráter superficial de uma busca aberta pela Internet, os resultados obtidos com o termo princípio dissociativo. Vertigem, plantas entorpecentes e alucinógenas, obras psicografadas, neurose histérica, transtorno dissociativo de identidade, transtorno de personalidade múltipla. Todos *momentuns* e

[285] Serres, p. 66.



Fig. 188 – Francis Bacon, primeiro painel do tríptico *Três estudos de Isabel Rawsthorne*, 1965, óleo sobre tela, 35,5 X 30,5 cm, Coleção Particular.

lugares de perda do controle ou da consciência de realidade. São lugares de ruptura com a vida real, lugares que Picasso e Bacon penetraram sem medo. Um corpo que não é meu, uma mente que não é minha, uma obra que não é minha. Um momento de estranhamento com o próprio corpo, com a própria obra. Dora Maar que olha para si mesma com seu olho esquerdo, assim como os amigos de Bacon, que não se

reconhecem nos retratos feitos sob que dirá qual olho psicotrópicoe indagante, sem dúvida, em movimento.

3.2.1 Os apetites da matéria na pintura de Bacon

A matéria da *Baigneuse* suscita de forma direta um estado informe, primeiramente pela sua posição de costas e pelo tratamento tão uniforme da pele, já associada ao *chantilly* e ao doce-de-leite. Nessa brincadeira infantil invocamos o desencadeamento de um desejo, que podemos chamar de apetite, por meio de uma sugestão de uma forma e uma textura, mas desencadeamos um outro desejo que, para a compreensão da representação da pele neste capítulo, nos será cara. Trata-se do desejo de transformar uma forma em matéria mole, como se pudéssemos ignorar a solidez do corpo, que como todo sólido mantém a forma que lhe é dada e possui seus átomos próximos uns dos outros e forma um conjunto coeso e rígido.

Estaríamos na arte prontos a tomá-la como líquido, estado que não possui forma própria. Nesse estado a matéria pode ser deformada facilmente utilizando-se forças pequenas, como minha mãe fazia. Então inventaríamos um corpo com moléculas bem afastadas umas das outras, como os gazes, cujas forças intermoleculares são ainda muito mais fracas. Poderíamos transformar esse corpo em bolhas de sabão. Para o físico Pierre-Gilles de Gennes[286], bolhas de sabão são belas, coloridas, ágeis e frágeis e observando-as podemos ver todas as etapas da vida, ela nasce, cresce, desenvolve-se, envelhece e, finalmente... desaparece.

Com a manipulação da matéria, ou seja, por meio da intervenção da massa corporal na representação do corpo humano, seja manipulando-o como massa de modelar, torcendo seus membros e desfigurando o personagem para transformá-lo em uma outra forma, estaríamos realizando uma ação que evidenciaria o caráter entrópico da pele, do corpo. Francis Bacon realizou pinturas figurativas cujas peles parecem se constituir de massa mole, quase delével, que se submetem a forças invisíveis. Suas peles poderiam ser descritas por versos de Robert Smithson[287], que ao fazer alusão aos termos desintegração, deslizamento, fluxo, inundação, avalanche

[286] Gennes (2010, p. 97).
[287] Artista americano expoente da Land-art (1928-1973).

descrevem os métodos implícitos de tratar e buscar o mistério da tinta para criar o que Bacon chamava de *imagem sensorial* ou uma imagem gerada por sensações[288].

As imagens sensoriais criadas por Bacon estão profundamente ligadas à ideia do que estaria além da aparência, "a energia dentro da aparência"[289]. E segundo Bacon seria, além da técnica que o pintor dispõe para captar perfeitamente a aparência de uma pessoa, extremamente difícil de captá-la. Para Bacon, quando você vê alguém na rua ao longe, percebe quem é unicamente pela maneira como ela anda. Penso em um dia há muito tempo quando perguntei a alguém se me reconheceria se eu não mais tivesse este meu corpo. E ele disse que sim. Eu insisti em saber como. Ele simplesmente disse que sim. Quando Bacon fala em energia, ele alude a algo completamente invisível. Só estaria visível colocada em movimento pelos gestos da pessoa. Assim a energia se apresenta por meio do corpo. Bacon não concebe a representação do corpo, mas da energia que se manifesta por meio deste. A energia é algo absolutamente sutil, quase imperceptível. Como Bacon seria capaz de captá-la? Absorvendo a mesma sutileza da energia em sua própria criação, pela sensação. As imagens sensoriais são o produto de um processo extremamente sutil cujas antenas polarizadoras não são o intelecto ou a técnica, mas o colocar-se à disposição da tinta. Bacon lida com a intuição, o acaso, todo o tempo, simultaneamente medindo e tentando dominar seu processo.

A verdadeira aparência, para Bacon, só transpareceria quando a pele deixasse de ser pele. O corpo só poderia ser objeto de arte quando se desapontasse com o corpo ideal. Só transpareceria na conjugação, justaposição de texturas, no arremesso de tinta ao quadro (descritos inúmeras vezes por ele), escovações, esfregões, mudanças de direção das pinceladas.

Creio que a pintura de Francis Bacon, pintor paradigmático, sem dúvida encontrou respaldo em formas de pensamento visual, como o Surrealismo e o Realismo. Seu estilo, todavia, ou se poderíamos citar um termo empregado por ele - sua energia -, era tão peculiar que não se enquadra propriamente em algum deles e é fruto de uma percepção própria e redimensionamento visual da figura humana, uma reconfiguração da pele humana na pintura. Portanto, se me reporto a um estudo empírico, é na busca de um meio menos ortodoxo de abordar sua pintura.

---

[288] Sylvester (2007, p. 160).
[289] *Ibidem*, p. 175.

Proporemos uma analogia entre o processo de pintura de Bacon e o estudo denominado *Sylva Sylvarum* do homônimo Francis Bacon (Londres, 1561-1626), filósofo e antepassado longínquo do pintor. Chamaremos o primeiro de pintor e o segundo de filósofo. O filósofo indica-nos uma abordagem metafísico-poética para o processo de pintura da pele sensorial de Bacon. *Sylva Sylvarum*, publicado postumamente em 1627, é um artigo que transpõe de maneira original uma investigação prática, e não só teórica, da natureza apetitiva da matéria, ou o que ele chama de apetites da matéria. Por meio de experiências extremamente simples o filósofo Bacon realiza analogias complexas concernentes à natureza e ao homem. Os corpos são definidos como a cristalização dos apetites naturais. As águas, por exemplo, diferenciariam-se entre mais esfomeadas, a água gorda, que suporta melhor o sabão. Para que haja a coesão dos dois materiais, a água tem fome e o sabão tem o desejo de aderir a seus corpos.

Os corpos seriam, então, o resultado desses impulsos, ou até desejos, e os estados da matéria - sólido, fluido e aéreo - dependeriam da intensidade dos seus apetites. Os apetites seriam classificados como movimentos estruturais. Esses movimentos relacionariam os corpos e também coexistiriam em um único corpo, muitas vezes com tendências conflitantes, derivados de apetites conflitantes.

O *Novum organum* do filósofo Bacon relata 19 movimentos: movimento de resistência, conexão, liberdade, "*hyle*", continuidade, de lucro, desejo, de maior ou menor congregação, movimento magnético, de voo, de assimilação, de estimulação, de impressão, de configuração, de passar através, real ou político, de rotação, de trepidação e de repouso. De acordo com Giglioni, os três primeiros e os últimos dois seriam os mais importantes: a matéria é crivada com tendências à resistência, liberdade e união; como resultado, a matéria acha-se em constante estado de agitação, sempre desejando e restaurando a prévia condição de equilíbrio. Os movimentos de desejo seriam primordiais, causados por tensões originais entre duas forças opostas, o que o filósofo chama de "a primeira congregação"[290]. Esta seria formada por duas famílias de matérias: sulfuroso e mercurial, inflamável e não inflamável, maduro e cru, oleoso e aquoso.

[290] Giglioni (2010, p. 154, tradução da autora).

Giglioni comenta sobre a visão do filósofo Bacon da natureza como um teatro de conflitos:

> O comportamento das bolhas revela a presença do apetite de continuação, a saber, o apetite de resistir à separação a à descontinuação, mais forte em corpos sólidos, mais fracas em corpos fluidos [...] Não apenas os espíritos (também chamados pneumáticos por Bacon) dentro de corpos naturais inquietos para seguir adiante e congregar-se com o ar (a tendência que para Bacon é a base de inúmeros processos naturais, como a "*colliquation"*, digestão, putrefação, vivificação, figuração, dissecação, "*induration*" e consumação); o próprio corpo do ar, também, é constituído de tendências e desejos[291].

O apetite de união, complementar ao da liberdade, seria fraco nos fluidos, forte nos sólidos e intermediário em corpos resistentes. A maior ou menor resistência demonstraria o maior ou menor prazer em um outro corpo exterior de preservar sua própria consistência. A tensão gerada por estes dois apetites básicos seria responsável pela constante *trepidação*[292] da matéria. Os corpos sólidos possuiriam uma trepidação menos intensa que os corpos fluidos e espirituosos, pois estariam em estado de torpor, devido ao movimento da gravidade e ao apetite de não se mover de modo algum[293].

Todas as operações naturais envolvidas em um corpo são consideradas combinações de apetites primários[294]. Ao perceber pressões externas que o ameaçam, os corpúsculos da matéria fugiriam e se rebelariam. A matéria estaria então reagindo constantemente em situações de violência potencial. A abordagem desses processos pelo filósofo, segundo Giglioni, não é contemplativa, e sim de interação na matéria, intervindo e modificando-a. Segundo o filósofo Bacon, a visão havia prevalecido até então como sentido condutor das investigações naturais, negligenciando fatores decisivos como "delicadeza do corpo, partes menores e a sutileza dos movimentos, embora estas sejam as coisas que governam a natureza, principalmente"[295].

Consequentemente, o filósofo propõe uma consideração mais material dos sentidos, ressaltando a importância do tato e das reações táteis, que, segundo Giglioni, "teria deslocado o foco de partes visíveis para movimentos invisíveis, de

---

[291] *Ibidem*, p. 154-155.
[292] Bacon *in* Giglioni (2010, p. 156).
[293] *Ibidem*, p. 156.
[294] Segundo Giglioni, FB adota sua visão de apetites atômicos ou movimentos das partes minúsculas da matéria à teoria dos átomos materiais de Demócritos.
[295] *Ibidem*, p. 157.

estruturas para processos dinâmicos"[296]. Sua teoria de apetites abrange outros níveis dos corpos, no que tange à sua interação social, suas inclinações, absorção de conhecimento, direito, políticas, hábitos. Em *Sylva Sylvarum,* o filósofo Bacon discute a natureza dos apetites materiais e humanos e apresenta observações experimentais em paixões (sentimentos) como medo, tristeza e dor, alegria, raiva, antipatia, vergonha, piedade, admiração e risadas. "Compressão, contração e contenção são todas movimentos envolvidos na expressão de emoções, baseadas na alternância de tendências opostas de resistir e de relaxar"[297].

A teoria de apetites da matéria do filósofo Bacon foi e permanece controversa. Para Giglioni, o fato de o filósofo transitar eloquentemente, indo e voltando do nível dos sentidos humanos para os sentidos naturais, é surpreendente, o que faz com que o estado de trepidação levado pelo filósofo não seja apenas o da matéria, mas igualmente a condição animal. O autor pergunta-se:

> Se esse é realmente o caso, o que impede que a visão de Bacon da natureza e sua percepção de prática experimental de acabar em uma forma de alucinação e animismo crassos? Esta não seria a nova "mágica" de Bacon depois de uma espécie de mágica primitiva?[298]

É no animismo identificado nesse trecho que talvez resida uma das mais importantes analogias entre os dois Bacons, na medida em que o termo invoca o princípio vital, *ânima*, em todas as coisas. Bacon pintor propõe "animar" a matéria tinta de tal modo que represente a matéria pele, homem, de forma aprofundada na sua constituição e sensação.

Inicialmente, o estudo do filósofo Bacon se situa em um momento da ciência quando o empirismo possibilita o entrelaçamento das visões e das apreensões sensoriais da matéria. Sua abordagem do corpo propõe o ascender de outros sentidos para a compreensão daquilo que a move.

O filósofo Bacon procede a experimentações que visam submeter a matéria a modificações, provocando misturas. Provoca reações na matéria, com o intuito de compreender como reage e com qual finalidade. O estudo realiza o salto do micro, revelando as intenções nas partes mais minúsculas de um corpo para o macro,

---

[296] *Ibidem*, p. 157.
[297] *Ibidem*, p. 162.
[298] *Ibidem*, p. 162.

fazendo a transposição desses mesmos movimentos para o corpo social. O filósofo trabalha na mesma instância com o material e o imaterial, evidenciando a regra principal: o conflito[299].

É no conceito do conflito que se baseia a mágica do pintor. Este, no universo da arte, lida com duas matérias, dois corpos. O corpo que fabrica, inventado, e o seu corpo que sente. Importante notar que o corpo que Bacon cria não é o que ele vê, revelada a precariedade deste órgão para a inspeção da matéria. Se o pintor Bacon fala de "energia dentro da aparência" e da dificuldade de captá-la, identificamos sua tentativa de capturar um gênio, um espírito, como que para dentro de uma garrafa. A garrafa seria apenas o recipiente para conter o espírito, não dispersar e tornar-se invisível. A garrafa seria a pintura, apenas captador do espírito. Quando tentamos vislumbrar o espírito, não nos detemos na garrafa, ela é transparente, torna-se invisível, procuramos o espírito.

O pintor Bacon procede a um processo de inviabilizar, invisibilizar a pintura que mimetiza o rosto real, fechando os olhos para melhor ver, promovendo a cisão necessária do olhar para ver melhor. O jogo de espelhamento de conflitos que se dá em Bacon nos remete ao universo movido à tensão, a constantes lutas entre matérias que se movem por apetites diversos, apetites de movimento do filósofo. O pintor Bacon, de natureza voraz em todos os aspectos de sua vida, talvez perceba e sinta a vida que pulsa em si e nos seres de forma arrebatada. Incapaz de pintar alguém morto, por exemplo, ele está ciente do que prescinde um corpo que vive: conflito.

Os movimentos dos apetites catalogados pelo filósofo, resistência, conexão, liberdade... parecem descrever as pinceladas de Bacon, pinceladas que se relacionam e poderiam ser nomeadas assim, com as ações de seus impulsos básicos. As pinceladas das ações nas figuras de Bacon não têm a frivolidade de desejar retratar, elas respondem aos golpes de Bacon e da própria figura. Pinceladas em direções diferentes que se embatem, se anulam e se chocam, se fundem e se amalgamam

---

[299] "Conflito constante é a regra, e se alguma forma de harmonia parece manter o universo unido é apenas porque a energia limitada do poder da natureza é curvada pela similarmente limitada energia de outro. A disposição do universo, aparentemente estável, mas na verdade precária e sempre a ponto de entrar em completa anarquia, 'não resulta de leis que regulam convênios e acordos, mas puro poder' (*impotentia*, no sentido da inabilidade de restringir o poder do outro), todo aumento e decréscimo de poder e ação não deriva da moderação da força (*intensionis moderamen*) – sendo a força que deseja (*conscupiscit*) o todo (*integrum quiddam*) – mas do golpe e resistência da natureza oposta'" (Giglioni, p. 161-162).

materializando um ser contraditório, que a contrário da serenidade da pele está consciente do embate que consiste a vida.

Pode-se identificar nos detalhes de sua pintura o que Bacon chama de sua "imaginação técnica". Nas Fig. 190 a 197, podemos notar a transmutação da superfície da pele em uma confluência de vários estados diferentes da matéria. As densidades, cores e a natureza variam. São detalhes das peles de *Trois personnages dans une pièce* (Fig. 189), com exceção da Fig. 192, que identifica a distinção do tratamento entre mobília e pele.



Fig. 189 - Francis Bacon, *Trois personnages dans une pièce*, 1964, óleo sobre tela, cada painel: 198 x 147 cm, *Musée National d'Art Moderne*, Centre Georges Pompidou, Paris.

Figuras 190 a 197 - Francis Bacon, detalhes, *Trois personnages dans une pièce*, 1964, óleo sobre tela, cada painel: 198 x 147 cm, *Musée National d'Art Moderne*, Centre Georges Pompidou, Paris.

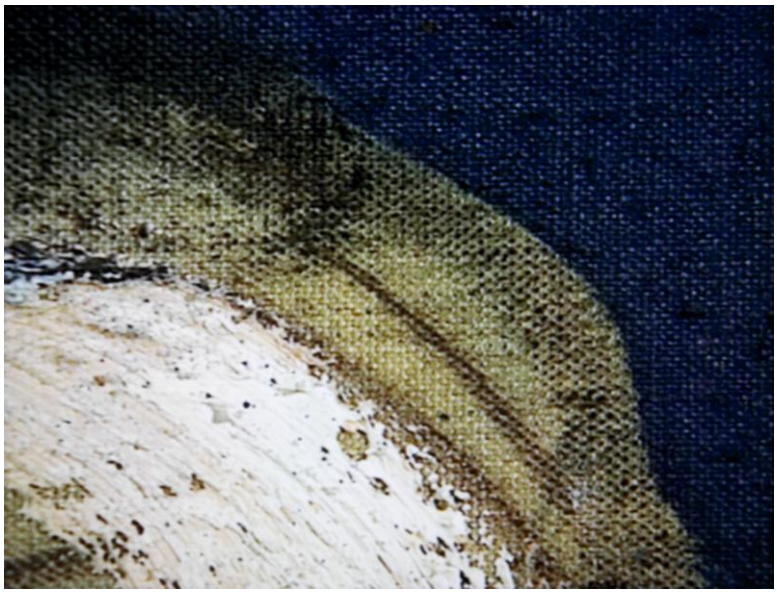


Fig. 190 - Pele da figura do centro: feita de empasto e tela nua como valor cromático, fundo com tinta diluída.



Fig. 191 - Pele da figura central: borrão cinza de 15 cm no seu joelho feito com pano, texturas arenosas, sólidas, transparências, rastros.

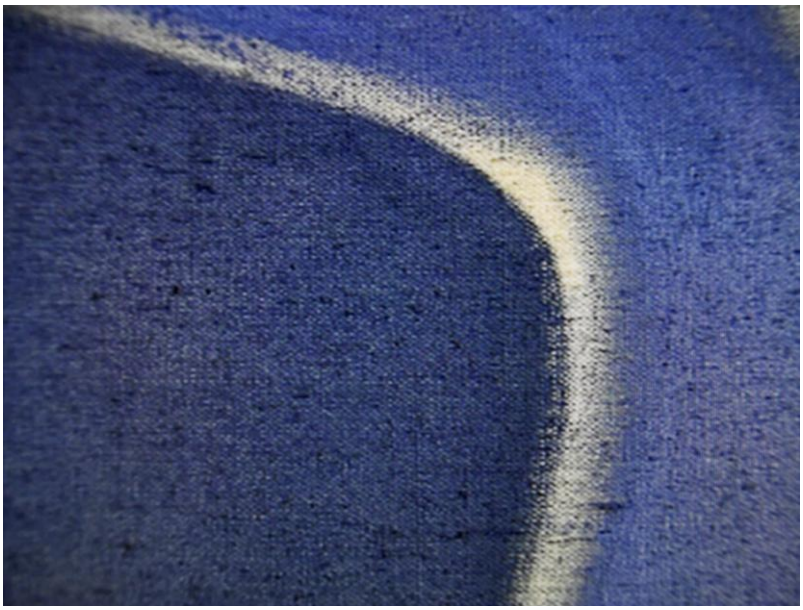


Fig. 192 - Poltrona: tinta muito diluída.



Fig. 193 - Pele da figura da direita: feita com panos, esponjas, pincel duro.



Fig. 194 – Braço da figura da direita: superposição de texturas.



Fig. 195 - Pele da figura da direita: zona de movimento e confluência de matérias diferentes - sólido em rastro, sólido untuoso, vapores.



Fig. 196 - Pele da figura da direita: zona de movimento e conflito.



Fig. 197 - Pele da figura da direita: empasto de 15 cm.

A pintura de Bacon parece adentrar nos aspectos íntimos do modelo atômico movido por apetites descrito pelo filósofo. O pintor deseja e procura chegar a uma *imagem sensorial,* capaz de captar o aspecto móvel que está sob e na pele, uma espécie de exercício de subcutaneidade. O que lhe interessa representar não é a aparência residual daquele momento que já se passou, mas o fluxo contínuo que se refere ao movimento que mantém um corpo, a energia que habita o corpo. A pele aparência dá lugar a uma pele embate, mais vizinha da realidade de constante luta para manter-se estável. Mas o pintor Bacon não quer parecer, sua pintura deve ser o

embate ele mesmo - o embate entre representar e apagar, mover-se para a dissolução e restar coeso e denso, causar horror e seduzir, perturbar e representar exatamente, focar e desfocar, destruir e restaurar, sintetizar e caotizar.

No vaivém dessas moções antagônicas, o pintor Bacon registra os binários opostos do filósofo e faz deles estruturas primordiais que desenvolvem um movimento circular perpétuo, "*ad infinutum*", sempre se renovando. A forma não morre, o espectador não cessa em um sentimento preciso, um conceito findado. As formas são móveis, as pinceladas atingem um ritmo cosmológico de renovação formal e conceitual.

A pele criada pelo pintor, sem dúvida, é uma pele movida a apetites. O pintor Bacon lida primordialmente com tinta a óleo, uma tinta que possui a materialidade perfeita para a criação da pele humana (como veremos em Rembrandt, Freud no capítulo 4 e em Saville no capítulo 5). A tinta a óleo também possui a viscosidade da inexatidão quando se mistura demais antes que se seque e há possibilidade de espessos empastos. Também proporciona velaturas transparentes em camadas muito finas. Bacon parece dominar essas técnicas e desenvolveu, como autodidata, uma relação com a tinta que pudesse figurar a complexidade de suas imagens sensoriais.

A tinta não se comporta como pinceladas anônimas que devem ser ignoradas para a criação de um todo que será admirado como representação de uma outra coisa que está em outro lugar. Este é o *Novum organum* do pintor Bacon onde cada pincelada tem identidade e vontade própria. Elas se movem no apetite de manter a integridade da figuração e ao mesmo tempo de englobar outras matérias ou render-se a elas. Para isso ele aborda a natureza da tinta a partir de utensílios diversos, vassoura, escovas, panos, *sprays* e mostra-se particularmente interessado nas mudanças de sua textura (Fig. 190 a 197).

A mesma tinta apresenta-se sólida, pastosa, líquida. A pele dos rostos representados oscila entre sólido, pedra porosa e resistente realizada com o rastro da tinta seca, massas moldáveis cuja plasticidade retorce e muda a direção da pele, líquido, sucos vicejantes de substância interna que por vezes derramam, gotejam, gases, vapores que se dissolvem e se superpõem na superfície da pele, ela mesma se evaporando, tornando-se etérea ou digitais de tintas, estrias, músculos de panos ou de dedos que tocaram a tela impregnados de tinta. Nesse sublevar da pele, percebemos então desdobramentos diversos da matéria pele, da matéria tinta. O

abrir da tinta coincide com o abrir da pele e do corpo. A construção de Bacon não segue um esquema sequencial, epiderme, derme, musculatura, ossos. Bacon chama para a superfície todos os elementos constitutivos. As digitais vermelhas (de tecido ou mãos) feitas na segunda tela *Três estudos de Henriqueta Moraes* (Fig. 198) são as últimas instâncias de pele, realizadas em vermelho, são uma volta ao interior. Além de rotação, torção do rosto e corpo, Bacon realiza uma inversão interior/exterior.

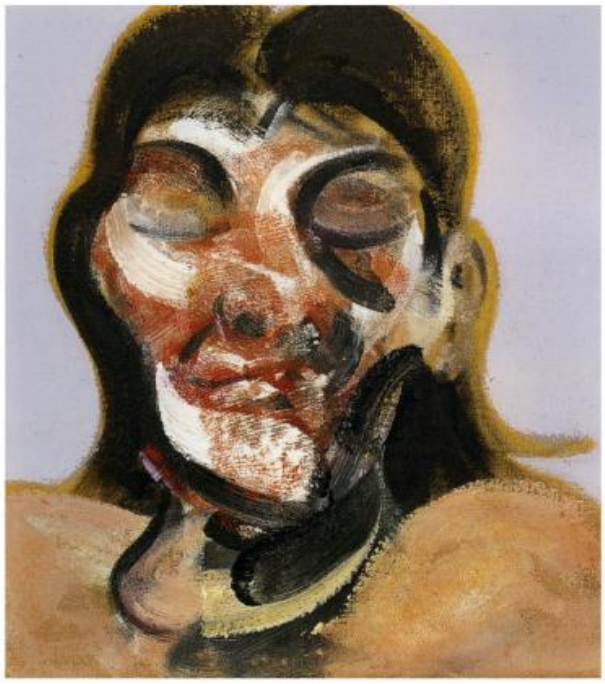


Fig. 198 - Segundo painel de *Três estudos de Henriqueta Moraes*, 1969, óleo sobre tela, 35,5 x 30,5 cm, Coleção Gilberto de Botton, Suíça.

Os dois últimos movimentos na lista dos movimentos básicos da matéria do *Novum organum* do filósofo Bacon são a moção de trepidação (*motus trepidationis*) e a moção de repouso, chamada também de pavor de moção (*motus decubitus sive exhorrentiae*)[300]. Esses dois movimentos antagônicos formam o pano de fundo do artigo *Sylva Sylvarum*. A trepidação é também chamada pelo filósofo de *cativeiro eterno (aeterna captivitas),* um estado de tensão do corpo que caracteriza a inquietude e que leva o corpo para diferentes direções, constantemente tentando se

[300] Giglioni, p. 165.

livrar de um estado incômodo. Por outro lado, a moção de repouso ocorreria quando a matéria atinge o mais alto grau de densidade, quando o seu único desejo é o desejo de não se mover. Os filósofos naturais haviam ignorado o *tumulto*[301] nas partes dos corpos sólidos quando estes são comprimidos, tumulto este que é invisível, sem som, segundo o filósofo, o estado de trepidação constante, resultado de inúmeros apetites.

Poderíamos dizer que o pintor Bacon realiza uma pintura figurativa de caráter trepidante, o movimento básico definido pelo filósofo. Se a matéria do filósofo é "extremamente sensitiva e delicada[302], percebe-se o mais leve toque como uma ameaça"[303], a matéria pele do pintor é igualmente sensível. As tintas se dissolvem, pulverizam, os ossos respondem. Cada pequena partícula dos rostos e corpos do pintor Bacon se move.

A matéria, segundo o filósofo, está em constante guerra consigo mesma, pois o estado de desejo é ambivalente ao ponto de se tornar contraditório. Não é por acidente que o filósofo chama tal condição de "*status anceps*", *anceps* definido literalmente como enfrentando duas direções, mas também criticamente (*wavering*) vacilante (*unsettled*), incerto. Segundo Giglioni, não há condições para o descanso absoluto no universo material do filósofo Bacon. E assim é no universo pictural da pele do pintor Bacon.

Podemos dizer que existem instâncias diferentes na representação da pele. Primeiramente, quando tentamos descrever a pele como matéria, sua cor, sua textura, as sombras incididas, as manchas, irregularidade, sua textura. Essa descrição seria uma instância da visibilidade, do que apreende a visão. Uma outra instância da pintura da pele procederia a uma descrição reveladora da caracterização psíquica da figura. Algo que estaria além da visão. Assim como os escritores utilizariam as palavras, substantivos, adjetivos, verbos, para descrever uma figura, o pintor descreveria uma pessoa, uma pele, por meio de massas, superposições de tinta. Cada atributo da pincelada - cor, velocidade, espessura, início e término determinados - em conjunto será responsável pela definição de uma presença, além de física, psíquica ou, talvez, anímica.

---

[301] *Ibidem*, p.157.
[302] *Ibidem*, p. 164.
[303] *Ibidem*.

A pele fala quando o pintor Bacon procede a uma descrição de uma pessoa por meio dela. Assim como os escritores o fazem utilizando palavras. Bacon utiliza largamente os verbos. Usando pontos cartográficos, poucos, mas eficientes, capazes de fazer-nos reconhecer a fisionomia da pessoa, o pintor realiza uma descrição profunda. Não se trata de uma caricatura de traços exagerados, em que a aberração da discrepância para com a realidade provoca o riso. Nada é aumentado, apenas enunciado, descoberto, o verbo da fisionomia, o verbo do corpo. O corpo não poderia se resumir ao substantivo banal ou a um exíguo adjetivo para Bacon. Estes não subsistem. O traço da pele de Bacon só existe na mobilidade do verbo, no movimento, às vezes nas breves reminiscências deste.

Esse fato está estreitamente relacionado com a ideia de "energia", citada pelo pintor e já comentada. Por mais que a aparência humana se transforme, desestruturando a forma e a pele, essa forma "em verbo", transposta pictoricamente e elucidada por ele, estaria lá como uma vela, acesa, além da pele visível. Podemos aqui identificar uma dicotomia bastante aguda entre a presença carnal das figuras humanas de Bacon e a sua consciência de uma aparência além dela. No entanto, a energia, neste caso, se propaga por meios materiais.

Tal energia permeia sua pele pintada, dotando-a de imensa mobilidade, sendo capaz de perdurar e se movimentar mesmo além da pele, como manchas que se esvaem para além dos limites do corpo, ou se transformam em sombras que parecem tomar vida. Ela estaria também manifestada em um elemento que poderia ser abstrato, não estivesse tão associada no pintor com as carnes palpitantes: a cor vermelha. Bacon relata seu fascínio por visitar açougues e abatedouros e do encantamento pelas suas cores. A cor vermelha do sangue revela uma pele que oscila entre o fascínio pele-carne e sua vivificação – mas sua consciência da morte o faz espreitar essa carne como indumentária, corpo perecível, carnes expostas, dependuradas. A vivência em vida seria transposta para uma vivência pictórica da carne, que substancialmente ainda tem frescor na cor.

A carne em Bacon são os restos mortais, impregnados dos atributos de vida, do vermelho. São as partes flamejantes de vida matérica, o que é comestível, o instrumento sexual, o veículo dos instintos e intenções. Tratar da carne com o fascínio por suas cores quentes e suas formas sensuais não poderia nos distanciar da vida, mesmo sabendo essa carne destacada de um corpo vivo. Este não constitui um

processo racional. O que Bacon procede é a um desmembramento formal no plano pictórico do corpo humano, desmembramento este que tomará contornos poéticos, ficcionais. Bacon utiliza o sangue como matéria coagulante da massa aparente da pele. Ele permite que o interior aflua para a superfície e se agite com sua cor e pulsação e que as camadas do corpo se misturem, como num tremor de terra. A verdadeira representação do corpo humano para Bacon estaria no colapso do corpo. Não poderia haver maior dicotomia entre melhor representar um corpo em seu colapso.

Se tomarmos um rosto por uma paisagem (e Bacon já a comparou ao Saara), veremos que Bacon procede a uma espécie de desintegração próxima das ações realizadas por Robert Smithson. Para este, uma paisagem constitui sempre um sistema entrópico. Em um dos escritos de Robert Smithson, de 1966, ele faz alusão a termos como "desintegração, desmoronamento, escorrimento, inundação, avalanche"[304]. Seus desenhos da época testemunham sua pesquisa sobre o tema da viscosidade, fluidez e derramamento de materiais líquidos e semissólidos. Sua forma de pensamento artístico, sensível à fluidez dos materiais - derramamentos de lama, asfalto, cimento - e a forma como sua liquidez e versatilidade fazem o sistema criado pouco estável - o aproxima de Bacon. A desordem que Bacon realiza nas camadas constitutivas do corpo humano provém, em parte, de uma apreensão pessoal do mundo e, em parte, de um processo pictórico que alterna o rigor e a intuição, explorando a fluidez das tintas de forma que elas o comandem. A relação de Bacon com o fluido da tinta permite que ela atue em sua instabilidade líquida e incita a fluidez das camadas dos corpos que se misturam. Transformados em tinta, os músculos, ossos, veias, tendões e sangue circulam e se alternam livremente. O modo como as partes do corpo são pensadas e reveladas em sua complexidade a partir da consciência da perda da unidade da matéria aproxima a pele de Bacon das experiências realizadas por Smithson.

Em 1970, em *Partially Buried Woodshed*, Smithson realizou uma ação com 20 caminhões de terra que descarregaram terra sobre uma cabana abandonada até seu desabamento.

> Esses processos de construção pesada têm uma espécie de grandeza

[304] Smithson (1995, p. 100).

> primordial devastadora e são, em muitas dimensões, mais surpreendentes que o projeto acabado, que seja uma estrada ou um prédio. A ruptura da casca da terra nela mesma é às vezes irresistível e parece confirmar a passagem 124 de Heráclito: o mundo mais bonito é como um monte de entulho que deixamos cair em desordem[305].

Cabe notar que a terra derramada sobre a cabana é a mesma na qual está assentada, o que nos faz pensar no revolvimento de matéria submersa, como em uma inversão, assim como vemos em Bacon. O vermelho reflui, assim como a terra reaterra. Esse pensamento de desmoronamento, aterramento está presente no processo de Bacon, uma vez que trabalha os retratos na ausência do retratado para que este não veja os desmoronamentos realizados em sua face.

Não obstante a aparição de sangue e matéria internas em sua obra se mostre em representações mitológicas de conteúdo trágico ou momentos que denotem uma morte real trágica, como a de seu companheiro, isso acontece em várias outras situações banais, como em estudos de corpo humano e em quase todos os seus retratos. Ou seja, em quase toda representação humana de Bacon há uma morte real trágica que cabe em um corpo. A tragicidade da condição humana habitaria o colapso provocado por Bacon. No caos da antecipação da carne, da precipitação do fim, do fim desde o começo, da mentira que consistiria em uma pele não verbalizada, não abjeta, uma pele pacífica, serena, sem apetites.

Vimos, portanto, que a noção indicada em *Sylva Sylvarum*, do filósofo Francis Bacon, de corpos como cristalizações de seus apetites naturais ou resultados de seus impulsos e desejos encontra uma analogia no processo de construção de pele do pintor Bacon, que utiliza movimentos similares e tão ambivalentes quanto os movimentos propostos pelo filósofo.

3.3 O fundo pictórico como dispositivo de isolamento da pele em Bacon

Vimos no capítulo 1 como Ingres utiliza o fundo pictório para a concentração da figura. Mesmo considerando sua tendência à planaridade, neutralidade, o fundo de *La Baigneuse de Valpinçon* possui certo dinamismo ausente da figura. Fundo e figura se harmonizam e se diferenciam para o contraste da figura e da pele.

---

[305] *Ibidem*, p. 101.

Bacon, para se concentrar na figura humana, utiliza alguns dispositivos. O primeiro é a utilização dos *aplats,* superfícies planas, de cores homogêneas e fortes que instituem uniformidade e calma, um campo operatório para a mostragem da pele, da figura que normalmente condensa o movimento. O espaço é estruturado para receber essa figura que terá um caráter quase icônico. São elipses, uma linha curva para formar um plano, que aludem a um picadeiro, talvez a abóboda celeste (Fig. 189 e 199). De todo modo esse espaço isola a figura para que possamos nos deter nela, e com formas curvas reiteram com seu poder concêntrico de nos levar até ela. Com frequência essa linha curva se situa de modo a definir o chão e o acima ou o chão e parede, situando a figura na maioria das vezes na parte inferior. Ou seja, na maioria das vezes as figuras estão apoiadas sobre um plano ou ligadas ao plano do espaço criado com um cômodo fechado. Neste sentido, há uma analogia com a *Baigneuse* de Ingres no que tange ao isolamento da figura e à tendência a figuras unitárias, a uma autorreferencialidade. Mesmo quando há mais de uma figura elas tendem a se virar para si mesmas.

Bacon também utiliza trípticos com grande frequência, nos quais insere figuras isoladas. Os próprios limites do tríptico funcionam, no caso, como feixes geometrizantes. Na sua criação o tríptico apresenta-se como uma moldura tríplice, unificadora das três telas. Bacon rompe essa continuidade e afirma utilizá-las como um dispositivo isolante e estruturador, impedindo que as figuras fiquem juntas em um mesmo quadro, e que se crie uma narrativa para elas. A importância da história se sobreporia às próprias figuras. A origem cristã do tríptico como quadros devocionais, considerando Bacon um ateu convicto, não pode ser de todo ignorada, visto que observamos na obra do artista a utilização de estruturas e temas religiosos serem questionados e levados ao limite.

Portanto, o tríptico funcionaria como um dispositivo estrutural, não sem emanar o seu poder histórico (ao qual ele alude ao tratar do tema da crucifixão), sua possibilidade de profanação e provocação. A perpetuação de um formato cristão disposto com um conteúdo que poderia ser chamado de niilista contrapõe duas esferas – a tradição da pintura e sua busca individual na pintura – que se repete a cada quadro, levantando questões a uma pintura, se levarmos em conta o contexto inglês, em que a tradição vitoriana teve sempre como determinado o que deve ser pintado, o que é digno de ser pintado, o que é o belo na pintura.

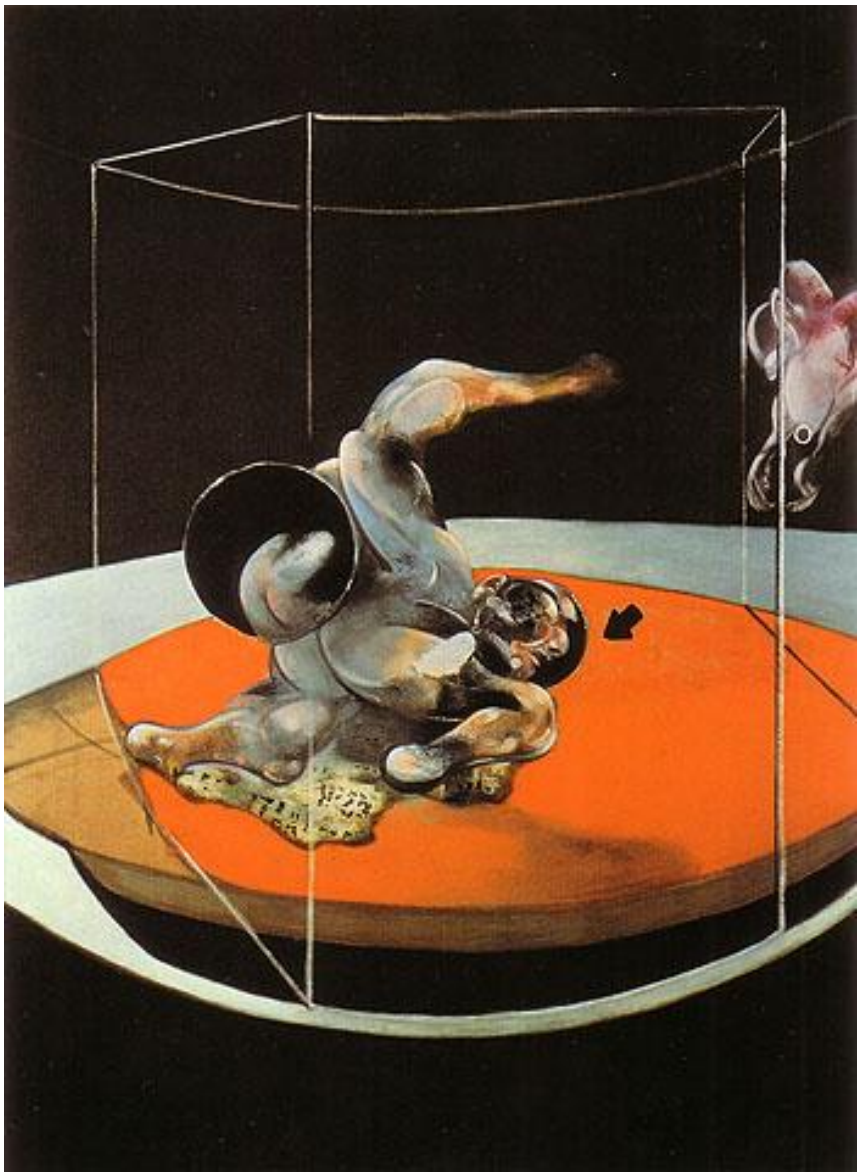


Fig. 199 – Francis Bacon, *Figura em Movimento*, 1976, óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm, Genebra, Coleção Particular.

Um outro dispositivo utilizado para o isolamento da figura no interior do quadro é a delimitação de áreas quadradas ou retangulares ou um cubo evocado por linhas, sempre à altura da cabeça do personagem ou em sua volta, demarcando o sujeito. Em *Papa Inocêncio X* de Velázquez (Fig. 168), podemos observar a parte superior da figura emoldurada pelo espaldar do seu trono, um retângulo

enquadrante. Essa estrutura define o eixo dinâmico das linhas verticais da versão de Bacon de 1953, *Estudo sobre o retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez* (Fig. 69, um feixe que parece cair e irradiar para fora quando cai ao chão.

O enquadramento das figuras constitui um elemento importante na história da pintura, acompanhando o desenvolvimento de sua complexidade pictórica e psicológica. Existiam convenções estritas que estabeleciam as posições da figura no quadro e até o ano de 1300 os personagens se alinhavam em friso e eram aprisionadas em um retângulo imaginário que seguia a direção do suporte. Pouco a pouco as figuras, antes se movimentando como bonecos apenas para os lados nos limites desse retângulo imaginário, começam a se assemelhar a um corpo verdadeiro, movente para todos os lados, visto sob diversos ângulos, sobretudo com a invenção do escorço. A dramaticidade implícita em um corpo desempenhando uma ação favoreceu a representação do corpo num contexto que intensificava a narrativa de batalhas, martírios, mortes, lições de anatomia. Esses quatro exemplos de representação nos remetem às figuras de Bacon, que desejava concentrar o máximo de atenção nestas.

Podemos perceber nas telas de Bacon a força estruturalizante da geometria do espaço, assim como na Antiguidade. O antagonismo entre os retângulos sugeridos por linhas, os eixos paralelos e perpendiculares, os planos, e a figura dá à última o poder da matéria e do movimento. Tanto mais rígida a estrutura criada por ele, mais orgânica e viva será a pele em movimento.

Na Fig. 200 contemplamos nessa pintura de Picasso de 1927 a mesma ideia de figura e fundo praticada por Bacon. Ao fundo, as cores vivas nos chapados, o fundo esquadrinhado por retas e retângulos que enfatizam as linhas curvas da forma orgânica, que lançam seu focinho (?) para cima. Os dentes serrados aludem a um rosto. Monstruosidade? Animal? É o mesmo drama humano em um interior que dá a impressão de belamente decorado.

O corpo de Cristo crucificado, historicamente retratado sob a luz tênue e solene da circunspecção, e por meio dos seus aspectos fisionômicos, na obra de Bacon cede sua densidade silenciosa a uma sala de linhas frias e cores quentes, onde de uma parede se derrama o Cristo em carnes desfiguradas, sem semblante, sem identidade (Fig. 201).

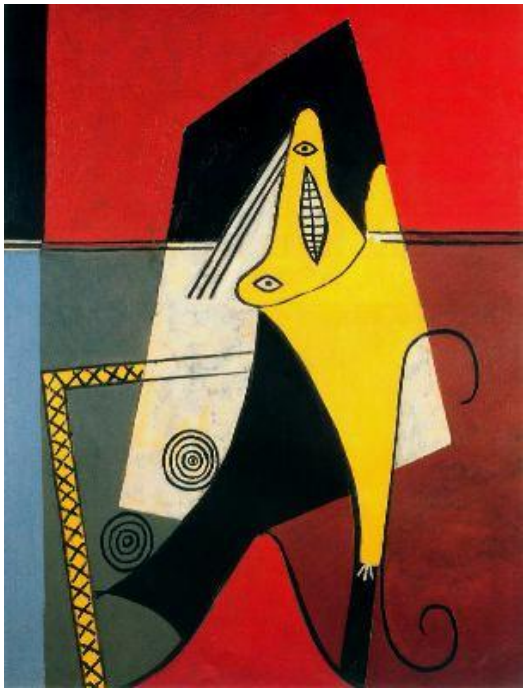


Fig. 200 – Pablo Picasso, *Figura,* 1927, 128 x 98 cm.

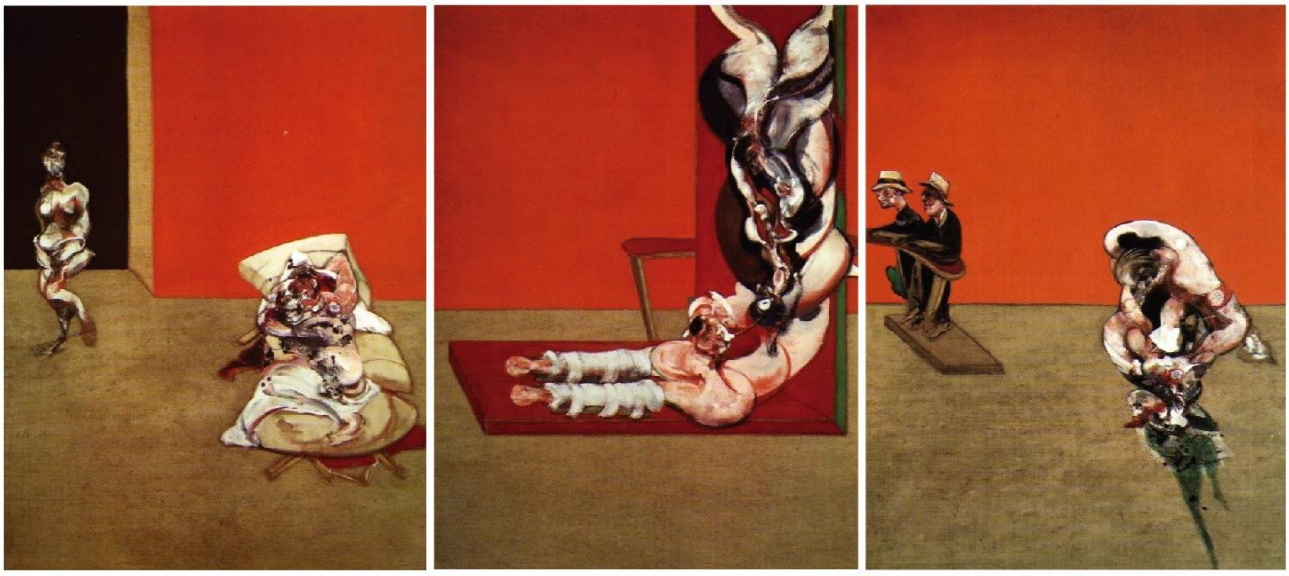


Fig. 201 – Francis Bacon, *Crucificação*, 1965, óleo sobre tela, 197,5 x 147 cm, *Bayerische Staatsgemäldesammlung*, Munique.

Bacon escolhe o tema da Crucificação como um suporte para vários níveis de emoção, como uma partitura rica para se trabalhar. A tela representa o que nos parece o lugar de um crime, o que não se distancia do fato em questão. A contemporaneidade do recinto é contrastante com a historicidade do tema. Aqui se tem a impressão novamente de um ambiente com cores sedutoras, belamente decorado. A impressão que se tem em face de uma tela de Bacon, por mais aterrorizante que seja o tema, é de extrema beleza. Cabe questionarmos se sua primeira profissão de decorador de interiores não o acompanhou na pintura com senso estético aguçado e se o pintor não cria seus fundos guiado por ela. As cores chapadas utilizadas por Bacon em formas geométricas, no caso, quadrados e retângulos, têm grande força sustentatória e expressiva ao mesmo tempo.

O entrelaçamento de carnes do Cristo escorregadio provavelmente vem de um sentimento em relação ao Cristo de Cimabue (Fig. 202), que marcou Bacon intensamente. O Cristo de Cimabue é uma pintura *pivot* na história da representação de Cristo, mas também da figura masculina. Sua anatomia é retratada plasticamente, e não linearmente, e, o mais importante, se distancia dos cânones antigos para se fiar a uma observação direta. Sob a pele desse Cristo surgem tensões musculares e de tendões, detalhes minuciosos como o abdômen com suas interseções longitudinais e transversais, em gomos protuberantes.

Sua posição sinuosa, quase distorcida, saindo do eixo da cruz, assim como a distribuição do peso do seu corpo, são pouco usuais. Tanto para os padrões da época quanto para hoje, o Cristo de Cimabue exala uma materialidade que apenas suas cores possam aludir à morte. Talvez seja este o ponto de bifurcação notado por Bacon em Cimabue: "onde o corpo está arqueado num último esforço para tomar apoio sobre as pernas e inspirar ainda"[306]. Seria esse espaço de tempo entre a vida e não vida, seria esse momento-matéria compreendido entre os dois tempos que interessaria a Bacon? É, sobretudo, a geometria rígida da cruz que realça a organicidade do Cristo, próximo do procedimento utilizado por Bacon.

[306] Laneyrie-Dagen, p. 106 (tradução da autora).

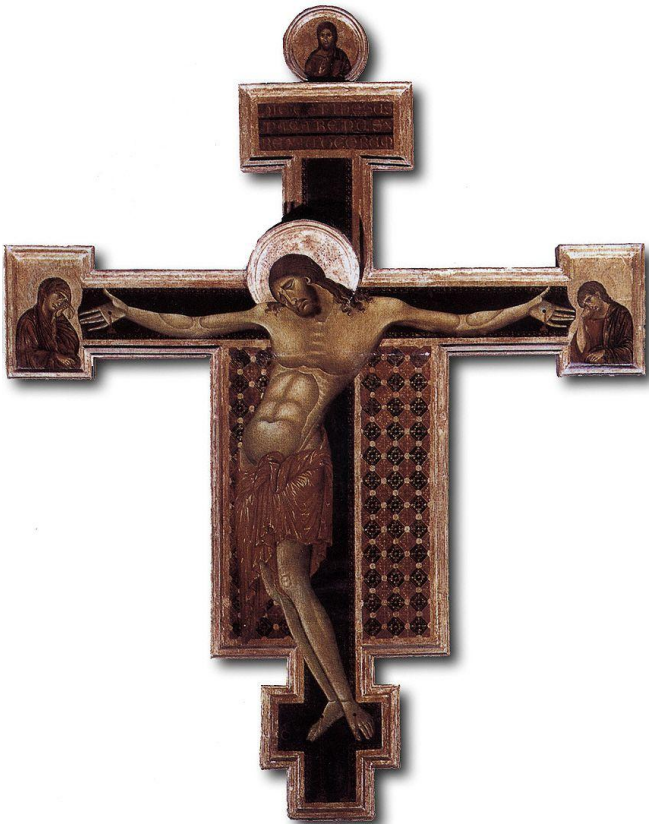


Fig. 202 - Cimabue, *Crucifixo*, 1260-1265, Têmpera sobre madeira, Arezzo, Igreja San Domenico.

3.4 A pele na noite

Aqui se pretende tratar das sombras obtidas pelo conceito operatório da colher, que de forma invasiva realiza grandes transformações na pele a ponto de comprometê-la. A sombra como escuridão da pele na pintura leva ao desaparecimento da pele, assim como à sua negação, possibilitando a deformação da figura, caso recorrente na pintura de Francis Bacon.

Inicialmente, tomaremos o autorretrato de Rembrandt, *Autorretrato como Jovem* (Fig. 203), que apresenta uma grande sombra em seu rosto dividindo-o em duas faces, uma clara e outra escura, de forma similiar a muitos rostos de Bacon. A escolha dessa pintura tem o objetivo de determinar um precedente histórico e estabelecer as diferenças de significado da sombra proeminente no rosto dos dois artistas.



Fig. 203 - Rembrandt van Rijn, *Autorretrato como um jovem,* c. 1628-29, óleo sobre tela, 22,6 x 18,7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

A luz observada à esquerda do rosto no autorretrato de Rembrandt (Fig. 203) é a mais frequente utilizada pelo artista e seus contemporâneos, pois define a posição em que o pintor ficava em relação ao espelho, à sua esquerda, no momento da pintura. A luz deveria incidir no quadro de modo a clarear o que fazia sem o desconforto da sombra de sua mão projetada na tela, portanto, era a luz que incidia sobre a sua face esquerda. O resultado era uma pele de grande constraste, em que grande parte ficava na sombra. O caráter incompleto do rosto, como era o costume da época, faz com que o espectador complete o rosto com a imaginação. Pensemos, assim, a escuridão da pele, como um espaço a ser imaginado.

A técnica do claro-escuro em Rembrandt teria as funções de imprimir ao quadro intensidade emocional uma atmosfera de revelação e meditação. Tem-se a impressão de que a sombra é uma matéria superposta à pele, mas na sua construção

se dá o oposto, a pele iluminada é adicionada às cores escuras, como demonstram as etapas de execução desse autorretrato, por Jaubert[307]:



Fig. 204 - Preparação de uma base uniforme de claridade média e cor avermelhada que se deixa transparecer em alguns lugares ao final.

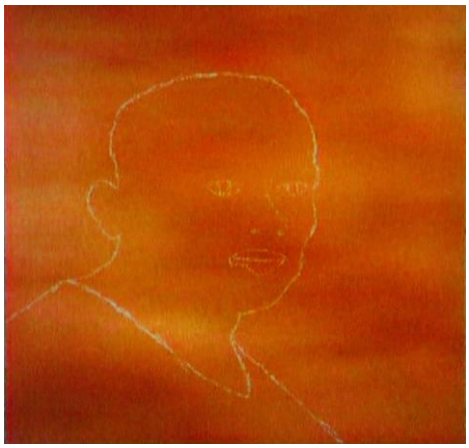


Fig. 205 - Leve esboço em meio-tom.

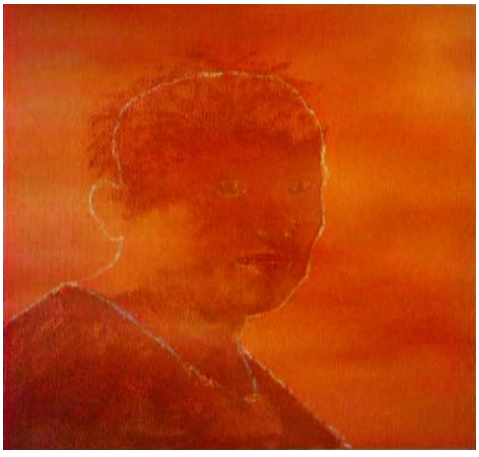




Fig. 206 – A e B) Construção da figura distribuindo os tons escuros em camadas finas.

[307] Jaubert (2002, tradução da autora).





Fig. 207 – A e B) Clareamento das partes mais claras com camadas mais espessas.



Fig. 208 – Finalização das partes mais claras e reflexos mais empastados.



Fig. 209 – Os fios de cabelo são feitos com o cabo do pincel, com a pintura ainda fresca, deixando antever a base avermelhada.

A execução da luz no quadro traz a ideia da luz que surge das sombras, respeitando a superfície da forma, assim como a cabeça como um volume. Em estudo para um autorretrato (Fig. 210), de Bacon, embora no primeiro painel a luz se concentre na face esquerda, assim como no autorretrato de Rembrandt (Fig. 203), o que se dá é bastante diferente. Podemos considerar que Bacon partiu do mecanismo clássico de iluminação dramática do autorretrato, no entanto, ele foi adiante.

Nesse tríptico (Fig. 210) verifica-se uma mudança na pele de Bacon, ela se torna mais amaciada, alisada, embaçada, como se houvesse uma névoa sobre o rosto. Aqui, a sombra não respeita o volume da cabeça, não existe uma passagem gradual de tonalidades entre luz e sombra, percebe-se o corte abrupto da pele, contudo,

vislumbramos alguns fios de pinceladas na altura da boca e dos olhos que nos remetem a algum material residual dessa partição. A escuridão do fundo da tela, na verdade, é responsável pela sombra, é a sua matriz. Detecta-se em Rembrandt (Fig. 203) que as sombras são restritas à figura, o fundo é claro. Em Bacon as partes de pele iluminadas surgem fantasmagóricas, mais próximas da tendência a se dissipar do que surgir.

Um aspecto importante a ser salientado é a transformação da forma do rosto, que parece craquelado. Neste sentido, o autorretrato de Bacon estaria mais próximo de um retrato fotográfico de Dora Maar, realizado por Man Ray em 1936 (Fig. 211). Nele, descobrimos um rosto fascinantemente recortado por sua manga negra de veludo. O recorte transforma a face em uma máscara flutuante no escuro, pois a manga funde-se ao fundo negro. Cria-se a mesma ambiguidade na relação da figura e o fundo de Bacon capaz de questionar a forma e a matéria da pele. Penso que essa fotografia, em especial, possa ter conduzido o pensamento visual de muitos dos rostos de Bacon. O corte da pele transforma tanto o rosto de Bacon (1º e 3º painéis da Fig. 210) quanto o de Dora Maar em objetos, realizando um corte na fruição da representação.

Em Dora Maar, pela forma descontínua com que a superfície da pele se interrompe, ela parece fina, uma casca, máscara. Já em Bacon a pele parece uma névoa fina de uma matéria mais densa que possui uma espessura. Em ambos os casos a parte enegrecida do rosto – sombra, porção não iluminada, escuridão que avança, que deforma, que carcome – instaura a iminente possibilidade de apagamento desse rosto: o medo da morte, do infinito, do fim da forma. De um lado, a forma manifestada, do outro, o nada. A forma manifestada não é um fragmento, como visto neste capítulo 3, mas trata-se de uma interrupção de uma representação, um artifício de negação desta. Esses abismos criados em cortes, em aberturas, por meio do fundo escuro, realizam uma clivagem intensa que atinge não só a forma, mas a unidade psíquica do retratado[308]. A relação entre o fundo negro e uma estrutura realista cria uma anamorfose que faz a forma atuar entre consciência e inconsciência. O papel preponderante da cor escura nos fundos e surgindo nas formas de Bacon nos indica

[308] Podemos nos reportar aqui a um distúrbio do eu-pele, definido por Anzieu em citação do capítulo 2.

um significado mais amplo e pode ser associado a um conceito surgido no século XVIII como oposição do belo ideal.

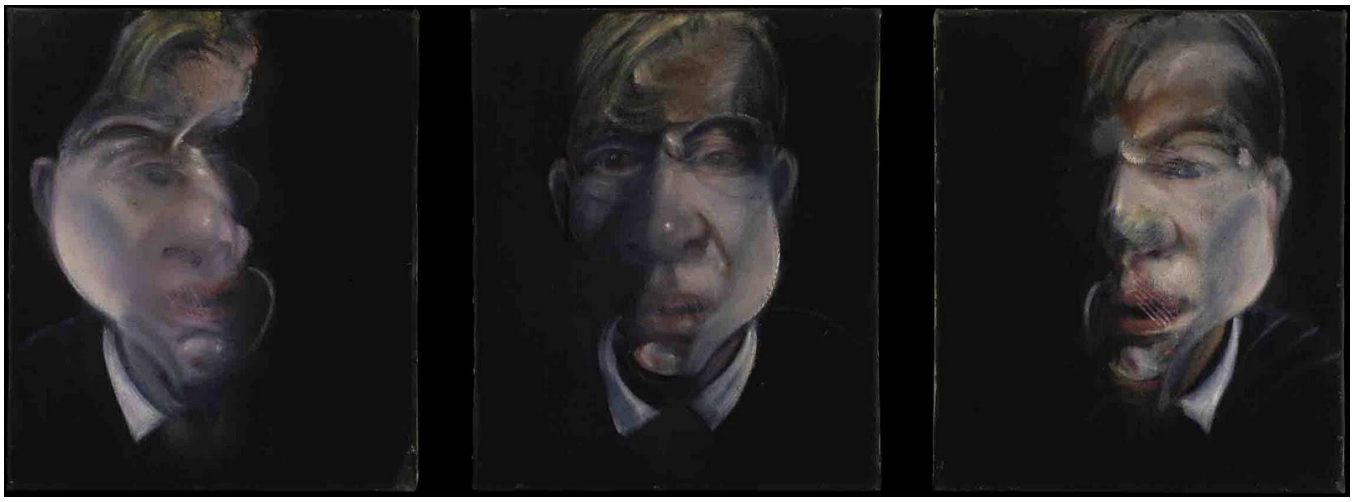


Fig. 210 – Francis Bacon, Tríptico, *Três estudos para um autorretrato*, 1979, óleo sobre tela, 37,5 x 31,8 cm, Coleção Particular.



Fig. 211 – Man Ray, *Dora Maar,* 1936.

A busca de uma forma não idealizada na representação da figura humana começou a se materializar entre os teóricos e artistas quando o conceito de indivíduo se afirmava a partir do pensamento humanista, juntamente com a busca da beleza, a

partir do fim da Idade Média até o século XVIII. A imagem de uma harmonia inquebrável alimentada pela estatuária grega passa a ser questionada quando o homem se vê em face de uma perturbadora diversidade da natureza. Os conceitos de feiura e beleza, estritos a uma mensuração externa, idealizada, são amenizados na medida em que o homem descobre o fascínio pela realidade das coisas, as realidades imperfeitas.

Leonardo da Vinci, assim como Dürer, produzem vários desenhos de rostos caricaturais e medonhos e se mostram fascinados por rostos que saem da norma de harmonia física. Essas obras não se confundem com suas pinturas mestras e ficam reservadas a experiências. Apenas no século XVIII é que a arte poderá justificar a feiura e as imperfeições físicas, quando duas obras teóricas fundamentais se opõem frontalmente. A primeira é *Reflexões sobre a imitação de obras gregas*, de 1755, que defende o conceito do belo ideal, de J. J. Winkelmann, historiador de arte e arqueólogo, de influência decisiva para o nascimento do Neoclassicismo no século XVIII. A segunda é *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, de Edmund Burke, editado em 1757. Esta última defende o sublime, que repousa sobre o terror, as trevas, a força, a desordem.

Burke tem importância fundamental, pois foi o primeiro filósofo inglês a explicar fenômenos estéticos por meio de processos de percepção. Segundo ele, o terror é o princípio regulador do princípio do sublime. O sentimento suscitado pela imagem ou ideia de algo grandioso ou sublime seria o assombramento, que segundo ele "é o estado da alma no qual todas as emoções são suspensas, com algum grau de horror. Neste caso, a mente é tão inteiramente preenchida pelo objeto que não se pode acolher nenhum outro"[309]. Por meio de teorias fisiológicas, Burke realiza a oposição entre as categorias estéticas da beleza e do sublime. A beleza teria sua fonte no prazer, um sentimento capaz de relaxar as fibras do corpo, enquanto no extremo oposto o sublime contrairia essas fibras.

Em seus escritos, Burke disseca por meios de sentimentos abstratos e também materiais essa paixão chamada assombro. Dela faria parte o terror, proveniente do medo, o que seria uma grande apreensão da dor e do medo. É interessante notar a associação que Burke faz da necessidade da escuridão para se tornar algo muito

[309] Burke *in* Landow (1988,).

terrível e capaz de nos afetar, bem mais que a claridade, como ambientes escuros onde os druidas realizam suas cerimônias nas florestas mais escuras, na escuridão dos templos onde são venerados os ídolos. No escuro nos tornamos reféns da ignorância e, segundo Burke, este é o estado que nos causa mais admiração e excita mais nossas paixões. Não conhecer, não estar seguro, não ter certezas. Burke ressalta as ideias de eternidade e infinito como entre as que mais nos afeta e sobre as quais menos sabemos. A escuridão tem grande afinidade com o infinito.

Burke revela que dificilmente há algo que possa atingir nossas mentes (ele utiliza o verbo *strike,* que se aproxima de algo como uma pancada física) com sua grandeza que não tenha alguma aproximação com o infinito, que não nos impeça de perceber seus limites. Segundo ele, uma ideia clara é uma ideia pequena, ver um objeto distintamente e perceber os seus limites seria o mesmo.

Podemos aplicar o pensamento de Burke para refletir sobre alguns aspectos importantes da obra de Bacon, como, inicialmente, a escuridão da noite. Quando o pintor coloca suas figuras sobre fundos enegrecidos, não coincidentemente a imagem figurada são pessoas dramaticamente atingidas pela escuridão por meio de pinceladas velozes que entram pelos seus rostos, como no Papa Inocêncio (Fig. 168), ou nos rostos dos estudos de cabeça humana de 1953 (Fig. 212). Também o assombramento e o terror são sentimentos frequentes suscitados pelas pinturas de Bacon. Sem dúvida Bacon procurava despertar sentimentos únicos, usando da brutalidade dos fatos assim como da indefinição do abismo do negro, do desconhecido e do medo.

No tríptico de 1953 (Fig. 212), a escuridão é responsável por uma atmosfera desestabilizante, que nos retira as referências do que está além da figura. A ação se concentra na pele, sua parte iluminada, como emanação de vida na escuridão. Sobretudo nas suas primeiras telas, Bacon instaura a oposição fundo escuro e figura clara, um resistindo ao outro, um fortalecendo o outro. Michel Serres fala sobre o corpo na escuridão:

> A noite não anestesia a pele, ela exalta sua finura. O corpo se eleva ao buscar o rumo em meio às trevas, ama as pequenas percepções, em graus baixos: apelos tênues, imperceptíveis matizes, eflúvios raros, prefere-se a tudo o que

> estardalha. Aquele que vagueia no silêncio e na sombra ajuda o corpo a encontrar exercícios caídos há milênios no esquecimento e no desuso[310].



Fig. 212 - Tríptico, *Três estudos de cabeça humana*, 1953, óleo sobre tela, 61 x 51 cm, Coleção Particular.

Quase a totalidade dos pequenos trípticos de retratos de Bacon foi feita com fundo de escuridão completa. As três cabeças de 1962 (Fig. 167), os estudos de autorretrato de 1975 (Fig. 213), já mencionados, assim como muitos outros. O que ocorre na noite é que ela é demasiadamente densa, quase espessa, e as figuras parecem engolidas por ela. É precisamente o que ocorre com as figuras de Bacon. Elas apresentam os limites imprecisos a que Burke faz referência. A sensação de impalpabilidade, de indiscernimento aumenta quando as manchas terminam no fundo escuro e desaparecem. A noite parece devorar os rostos. São gotas da mesma escuridão que pontuam e adentram o rosto da Fig. 213. A escuridão molda o rosto em formas estranhas favorecendo os amalgamados de Bacon.

Ao pontuar um rosto de abismos, profundezas abissais, Bacon estaria criando pequenos espaços de inexistência na pele? Ou a pele estaria se contorcendo e revelando seus fundos? São mais que interrupções, são peles que se esquivam para nos mostrar o que há além ou antes ou depois da pele. Há muito mais que os órgãos no interior desse corpo, há o infinito. O fundo é de um azul profundo, galáctico. O rosto se abre para a imensidão pura, que contagia a pele. A sombra grave do nariz da

[310] Serres, p. 4.

primeira figura é violeta, o azul que se misturou com a pele. A segunda figura apresenta sombras do azul e dois orifícios que intercalam entre cavidades corporais e abertura para o abismo. O que haveria dentro de um corpo vazio? Como fitar o dentro na ausência de seu conteúdo? Ver através. A terceira figura mostra uma forma oval próximo de sua boca. É o abismo de novo, em pigmento de cor, abismo pictórico. Esquivamento, perfuração, gotejamento, três instâncias do abismo do fundo sobre a figura. As figuras se contraem e se dilatam sobre o espaço.



Fig. 213 - Francis Bacon, *Três estudos para um autorretrato*, 1975, óleo sobre tela, cada painel: 35,5 x 30,5 cm.

O escuro em Bacon surge como a sombra de Rembrandt, um lugar de imaginação, mas um lugar de negação da pele. Jean-Paul Sartre descreve uma série de "nadas" ou "negatividades" como "o perguntar, o estar na expectativa, o estar ausente ou descobrir uma ausência, o faltar"[311]. São interrupções de pele que trazem para dentro da figura uma instância do abstrato capaz de arejar conceitualmente sua matéria além de interrompê-la.

Podemos identificar na tela *O sonho,* de Picasso (Fig. 214), uma abertura de um friso em sua cabeça que se comunica com o friso do fundo. Aqui também ocorre a

[311] Mora, p. 2061.

ambivalência da figura e fundo aproximada à ideia da abertura para um inconsciente, no caso, o sonho.



Fig. 214 – Pablo Picasso, *O Sonho*, 1932, óleo sobre tela, 130 x 97 cm.



Fig. 215 - Francis Bacon, Tríptico *Agosto*, 1972, óleo sobre tela, cada um 198 x 147,5 cm, *The Tate Gallery*, Londres.

Uma grande interrupção na pele da figura pode ser vista no tríptico *Agosto* (Fig. 215). O primeiro e o último painéis exibem uma figura entrecortada, com o mesmo aspecto de casca enunciado anteriormente. Vê-se a espessura da pele do tórax com um interior acinzentado, o que nos remete a uma pele estatuária, um molde de gesso. Na altura da traqueia sua pele se abre, dando lugar a outra pele. Não se parece com um órgão, mas sim com uma outra figura, um duplo, alguém que moraria em seu interior? Algo que persiste em resistir à escuridão.

A abertura da figura se faz notar sobre um fundo negro e sobre o piso neutro. Quando ela o faz sobre o fundo negro, novamente inunda o peito da figura de escuridão. Quando sobre o fundo neutro, assemelha-se a um apagamento. A perna direita está contornada pela ossatura cartilaginosa indefinida que perfaz a mancha branca contínua que termina como osso tênue na panturrilha. Toda a cor roseada dos membros inferiores se desvela em fina transparência pela cadeira até atingir o chão, quando se incorpora em uma massa nada sombria, quase viva, desejando erguer-se de novo. É uma imagem de poesia singular, em que a sombra parece mais vívida, recém-nascida junto à figura adormecida, tomada pela escuridão. A sombra adquire a vida da figura, plasmada em uma forma.

No último painel a pele tem a aparência de um invólucro, uma capa que foi aberta com um fecho *éclair*. Metade existência, metade vazio. Desta vez a matéria condensada em massa rosada escapole pela tíbia, que se abre. Parece inevitável. Aberta a garrafa, o líquido irá se derramar. Da figura semiaberta à direita, da forma amorfa e informe à esquerda, surgem projeções de corpos inacabados. Essa obra parece resumir o que Bacon dizia sobre o caráter inacabado do corpo. Nada há de uniforme, de perene, de conciso no corpo humano, apenas a fluidez e o caráter fugidio.

CAPÍTULO 4

A PELE SUBSTANTIVO

Quarto instrumento: o estetoscópio

Fator determinante: a presença

> *"Quanto piu si parlerà colle pelli, vesti del sentimento, tanto piu s'acquisterà sapienti"* (quanto mais falares com as peles, vestiduras dos sentimentos, mais adquirirás sapiência).
>
> Leonardo da Vinci.

Um modelo está deitado no atelier do pintor Lucian Freud (Berlim, 1922-Londres, 2011). Tomo o quarto instrumento, o estetoscópio. É com ele que me aproximarei dele. Com as olivas inseridas nos ouvidos, toco com a campânula seu peito e através do diafragma estendido, uma pele fina, posso ter acesso a seus sons internos, ruídos hidroaéreos, produzidos pelo sangue e pelo ar, vibrações, crepitações, sibilos transmitidos à parede torácica, outra pele. Estes são os sons fascinantes produzidos pelo fluxo de ar em um ser vivo. Sons acelerados de uma lebre em fuga, sons calmos de um cachorro a dormir, sons duplicados em grávidas. Ausculto mais abaixo seu estômago, que revela toda uma vida líquida e aérea contida ali.

Freud está pintando a pele desse modelo. Segundo M. Gayford, antes de realizar uma pincelada, Freud expele ar em um pequeno suspiro no esforço de concentração. Além da visão, existe na pele criada por Freud um sentido onisciente de uma presença. Toda presença tem uma pulsação. Como captar esse sopro de vida, como fazer da pintura um estetoscópio, que apreende o pulso vital de um ser?

O estetoscópio, como conceito operacional deste capítulo, retém o que está no interior do indivíduo. Ele teria um alcance além da pele, em profundidade, sem, no entanto, rompê-la. O quarto instrumento tem como primeiro objetivo, no plano da pintura, revelar a qualidade de ser vivo da figura e suas especificidades. Essa operação conferirá à pele uma qualidade que denominaremos de substancialidade

pictórica (do latim *substantialis*, característico daquilo que é substância), ou seja, a pele como uma substância palpável, concreta e unificada. O segundo objetivo do estetoscópio no plano da pintura é expressar suas qualidades particulares, isto é, buscar a individualidade do modelo. Essa operação revelará uma pele que apresentará as características dessa subjetivação. A escolha de Freud se justifica exatamente por apresentar a pele como o *locus* desse processo. Mas em que exatamente consiste este processo?

A representação de pele que analisaremos neste capítulo, centrada sobre a obra de Freud, tem como imperativo a presença do indivíduo durante o processo em que é representado. No caso de Freud, essa presença está contextualizada em uma prática que contém o elemento fundamental do seu processo: o tempo passado com o modelo. Esse tempo envolve uma interação que permite minuciosa análise, assim como um tempo para que a pintura se materialize. Na primeira parte, *A Gravidade da Presença em Freud,* a indagação inicial se estabelece: quais são os componentes da pele construída por Freud que indicam tanto essa substancialidade pictórica quanto a subjetivação? Quais as relações estabelecidas no que se refere às duas qualidades, com *La Baigneuse de Valpinçon*? Citaremos o peso e a matéria como dois elementos essenciais para responder à primeira pergunta e confrontaremos o quadro de Ingres com *Naked Man, Back View* (Fig. 217), de Lucian Freud.

Na segunda parte, *Peles Laboriosas: da Ingresca à Pictórica,* analisaremos a evolução da representação da pele dentro da obra de Freud, com o objetivo de aprofundar a compreensão de sua última fase. Logo, as questões se impõem: quais são as diferenças fundamentais entre a pele do período inicial, chamada de ingresca, e a pele de sua maturidade? Quais foram os fatores provocadores dessa mudança? Quais as transformações ocorridas em relação aos limites da pele, sua superfície, cor, substancialidade e subjetivação? Qual o papel da presença física do modelo nesse processo e de que forma ele passa a integrar a própria pintura?

Lucian Freud tem como tema preferencial a figura humana. Constatamos que os retratos de Freud, ao mesmo tempo em que se sustentam em uma sólida base acadêmica, recusam-se a se submeter à semelhança do retrato convencional. O pintor pratica uma postura crítica e pretende expressar a verdade, a não indulgência para com o retratado. Uma nova indagação surge na terceira parte, *As Verdades da Pele*: o que seria a verdade de uma pele e como ela dialogaria com a semelhança do

retratado? O que é um retrato para Freud? No tocante à representação da pele, quais as relações envolvidas entre o desejo do retratado e o do pintor? Como se comporta a matéria pictórica de Freud ao realizar um retrato? Sugeriremos alguns *Retratos de Fayoum* como exemplificação. E quando o retrato se volta para o próprio pintor, o autorretrato, como se estabelece essa nova relação? Apresentaremos três autorretratos de Rembrandt. Quais as possíveis aproximações entre os autorretratos dos dois pintores? Qual a peculiaridade das peles produzidas pelos autorretratos na história que as fazem uma ferramenta essencial para estudos médicos até hoje? Em que medida a maturidade do pintor e sua transformação física podem colaborar para uma mudança na abordagem dos materiais e da técnica de representar a pele?

Na última parte, *O Nu Animal de Freud,* examinaremos o tema da nudez em Freud. Verificamos que a parte mais contundente de sua obra consiste em nus denominados por ele de *naked portraits*. É nesses retratos que a pesquisa de pele se faz de forma a alterar, juntamente com a forma da figura, a noção do nu. As questões que se levantam são: que tipo de nu é esse? De que forma o nu de Freud se insere em um contexto de nu na pintura? Quais elementos do nu de Freud capazes de comunicar a ideia de nu animal? De que maneira a forma de representar a pele se relaciona com a forma da figura? O que a descrição da pele do corpo pode comunicar ao retrato?

4.1 A gravidade da presença em Freud

Em resumo, se em Ingres vimos uma pele de superfície, iluminada sob um olhar de *voyeur* que se amplia, em Bourgeois uma pele em primeira pessoa, francamente vivenciada, em Bacon a pele escorchada, em Freud veremos uma pele substanciada, tornada substância pictórica, um substantivo concreto.

Uma das razões dessa substancialidade é o processo artístico de Freud que concentra gradativamente o foco de sua pintura na pele, ampliando suas possibilidades técnicas, aumentando o formato das telas até chegar a uma elevação da pele como tema, como nunca antes visto na pintura.

O conceito operacional do estetoscópio, tratado aqui, evoca a segunda razão da substancialidade, o olhar clínico do pintor para seus modelos capaz de auscultá-los de forma presencial, ou seja, seu peso como ser vivo, com sensibilidade exacerbada para

as oscilações visuais da pele – "como Durer, focalizando em detalhe alucinógeno".[312] Se, por um lado, a pele da *Baigneuse* pertence a um lugar etéreo da imaginação do pintor, foi iluminada à distância, a pele de Freud é sentida com a proximidade de um caçador que examina a caça. Se tomarmos, a princípio, a tela da *Baigneuse* de Ingres (Fig. 216) e a tela *Naked Man* (Fig. 217) de Freud, que consiste em um nu de costas, podemos estabelecer mais semelhanças do que suspeitávamos e as diferenças consistem justamente de um dos pontos nevrálgicos do nu tratado por ambos.

Em Freud, assim como em Ingres, a pele e o tecido do entorno se colocam em dualidade, em uma relação extremamente refinada pictoricamente, que sustenta, acomoda a pele. Os tecidos, que variam de textura propiciam sensações a partir dessa relação, também visual, pictórica. O isolamento da figura, em ambos, é crucial para a concentração na pele, quando o olhar focaliza a unidade. É nessa unidade que se dá o trabalho da pele como assunto.

A predileção pela unidade da figura pode ser observada nos dois pintores que, mesmo quando tratam de mais figuras, tratam cada uma individualmente. Em Ingres, muitas vezes é um traço tratado como uma inabilidade em lidar com mais figuras, em Freud, fruto de seu olhar de biólogo, que desejava escrutinizar cada detalhe da pele. De todo modo, é um traço ressaltado por Wölfflin como característico de estilo linear (ver capítulo 3). Tanto Freud como Ingres eram exímios desenhistas e defensores do desenho. Uma frase de Freud confirma isso: "ser capaz de desenhar bem é a coisa mais difícil, muito mais do que pintar, como se pode facilmente constatar pelo fato de existirem poucos grandes desenhistas comparados ao número de grandes pintores - Ingres, Degas, apenas poucos"[313]. Freud acreditava que o bom desenho subjacente à pintura seria capaz de sustentá-la de algum modo.

Ambos os corpos se encontram em um ambiente fechado e um espaço pictórico de confinamento onde não há praticamente outros objetos de referência, apenas o banco/cama de apoio. Esse ambiente, em ambos, é tratado com detalhamento e minúcia, de forma a neutralizar o fundo para que a carne sobressaia. Logo, é efetuada a anulação de um décor mais elaborado. O ambiente onde se

[312] Gayford (2010, p. 13, tradução da autora).
[313] Freud *in* Gayford (2010, p. 13, tradução da autora).

encontra o nu de Freud é mais precário[314], mas a similaridade do pano cinza pendente como fundo da figura tanto em Freud como na *Baigneuse* nos mostra que foi buscado um tratamento mais chapado que a pele.



Fig. 216 - Jean-Auguste Dominique Ingres, *La Baigneuse de Valpinçon*, 1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm, Paris, *Musée du Louvre*.

[314] Em crítica à exposição de nus de Freud no *Metropolitan Museum of Art*, em 1994, a historiadora Linda Nochlin expressa: "A pilha onipresente de trapos em seu estúdio pode ser útil como um corte de alegorias [...], mas suspeita-se que tenha uma outra função – como um enchimento de espaço texturizado, pronto, em razão do qual este é um artista cujo principal foco é o corpo em isolamento e que parece não saber exatamente o que fazer com os pedaços excedentes de tela que sobram" (Nochlin, 1994, p. 54, tradução da autora).

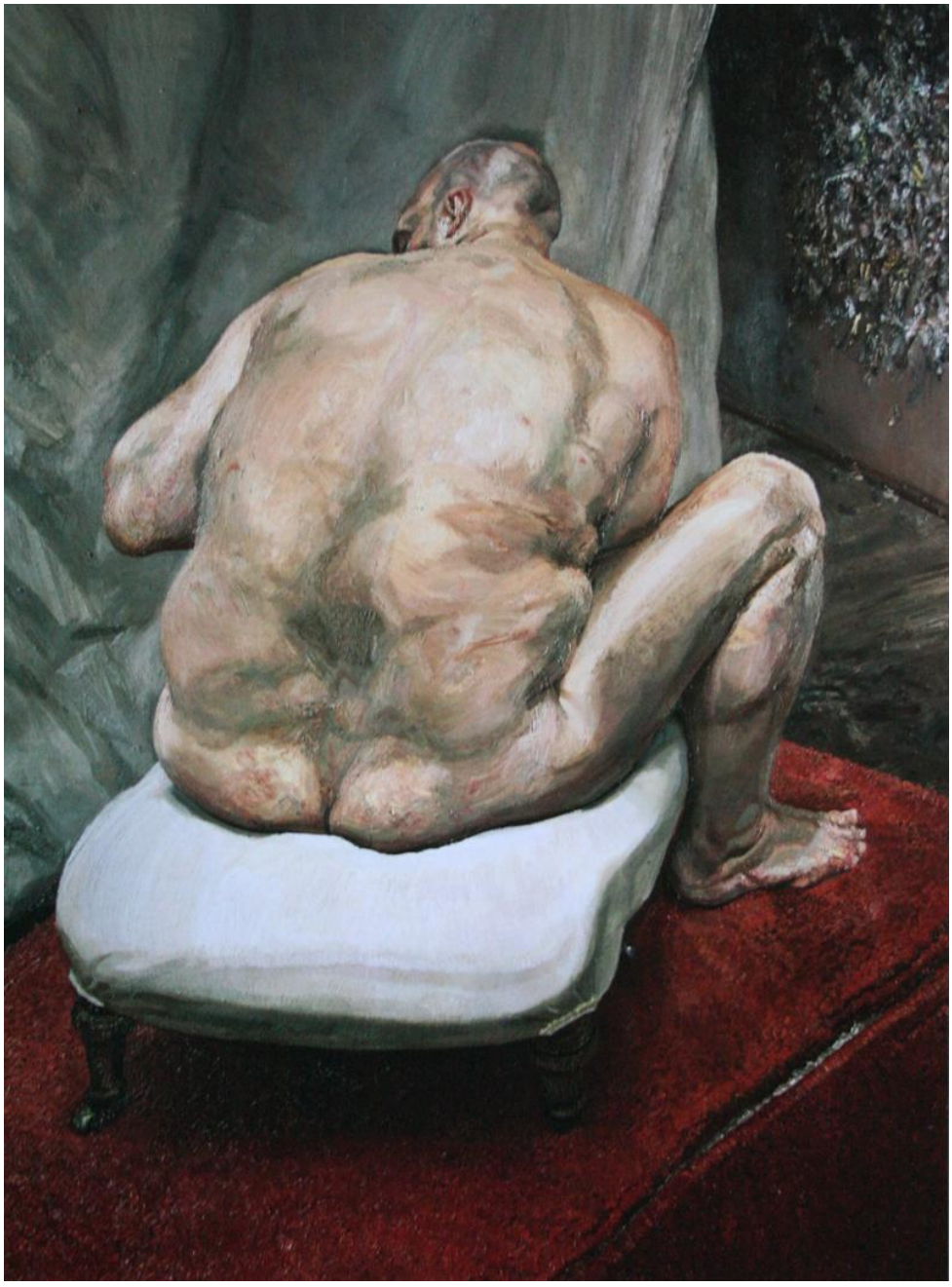


Fig. 217 - Lucian Freud, *Naked Man, Back View*, 1991-92, óleo sobre tela, 183,5 x 137,5 cm, *The Metropolitan Museum of Art*, New York.

A deformação dos membros – em Ingres, os membros inferiores e o alongamento das costas; e em Freud um aumento considerável dos relevos das costas do modelo – podem ser considerados elementos que concorrem para um superlativo da pele. No caso de Ingres, as deformações se dão, como vimos, pela eleição de um membro e sua transformação ou pela conjunção posterior das partes separadas e escolhidas (o desmembramento no capítulo 1). No caso de Freud, a deformação se faz também pela modificação e exagero de algumas partes, mas, sobretudo, de maneira

geral, pela posição incomum escolhida, que acaba por configurar uma forma estranha e nos levar a fixar a atenção na pele.

Ambas as figuras demonstram alheamento, um olhar que se direciona para um eixo exterior ao quadro, longe do olhar do espectador. A obliteração parcial do rosto intensifica o poder da expressividade do corpo e da pele em ambos.

As duas mais significativas diferenças que podemos distinguir entre os dois nus de costas são aquelas que mais definem a pele de Freud: o peso e a matéria. A figura de Ingres parece flutuar, sem peso, imaterial, não desce, como Shelton comenta, o que "é frequentemente o caso das pinturas de Ingres, recusam-se a instalar-se no plano horizontal"[315]. Percebe-se que a figura não exerce peso no lençol, não há pressão sobre os quadris, as nádegas da *Baigneuse* se alongam, contrariando a gravidade. Um devaneio poderia nos levar a pensar que a linha fina do desenho de Ingres poderia pesar menos que a tinta espessa de Freud.

Já a figura de Freud ostenta a gravidade real de um corpo. Sua gravidade diz respeito à presença matérica do corpo, que permanecia diante Freud várias horas, durante meses a fio. Como já mencionamos no capítulo 1, a sombra é um elemento que evoca a materialidade de um objeto, e assim o fez com a pele. Ele está na pressão das nádegas contra o banco, na pressão do pé contra o carpete, do peso que o torso exerce para frente estendendo músculos e gordura. Esse é um corpo que exercerá considerável esforço para se colocar de pé, ao contrário da *Baigneuse*.

O peso do nu de Freud faz com que o olhar permanentemente desça para os quadris da figura, onde se concentra o peso, por mais que perpasse pelas costas; porquanto o olhar na *Baigneuse* tem uma direção ascendente, intensificado pela luz em sua parte superior. A luz em Bacon é distribuída igualmente sobre todas as partes da pele, não existe a criação de uma idealização da superfície realçada por um foco de luz, uma dramatização criada por ela.

Longe de ser um detalhe, a gravidade exerce tanto em Freud como em Ingres uma sensação muito intensa de materialidade do corpo no primeiro e imaterialidade no segundo, que é visualmente representada na superfície da figura pela pele. Ou seja, as duas instâncias, peso e materialidade da pele, encontram-se conjugadas aqui.

---

[315] Shelton, p. 52 (tradução da autora).



Fig. 218 - Christiana Quady, *Levitação,* 2010, técnica mista sobre tela, 135 x 93 cm.

Observando a tela *Levitação* (Fig. 218), de minha autoria, pode-se perceber aqui que o fator da gravidade estabelece grande influência na manufatura da pele. Esse quadro foi realizado em um trabalho conjunto com a atriz/dançarina Carla Normagna, a partir do qual ela desenvolveu trechos de improvisação de dança utilizando-se de objetos de minha autoria, portando-os ou interagindo com eles.
Essa posição foi registrada em um momento em que a dançarina estava deitada no chão. A captura da pele se dá de forma que pertence a uma sequência de movimentos, quando a leveza do corpo se faz premente. O desejo era fixar um momento na pintura com as qualidades daquelas sentidas ao ver a dança. Com a intenção de representar o corpo flutuando pictoricamente, consequentemente conduzi a uma abordagem da pele que dialoga com o imaterial.

Percebe-se uma delicadeza para tratar a superfície da pele, que apresenta elementos que negam a materialidade da pele: as sombras esverdeadas, as passagens lineares de tons, um tanto gráficas (especialmente na perna direita), o tratamento do cabelo como se estivesse em um meio aquoso. A percepção da pele como matéria não se realiza, conquanto oscila em se subjugar à luz, a se comportar de forma densa. A pele não se define nos contornos do corpo. Mesmo se podemos defini-la como linear, não se define na materialidade, que não ocorre na superfície e não deseja se unificar como uma superfície que lacre o interior. De certa maneira é invocada aqui a mesma ideia de transparência trabalhada nos objetos de metáfora da pele (capítulo 1), pois a pele parece não se resignar à forma material e desejar se deixar transpassar pela luz.

O mesmo acontece com o tecido do vestido que pende, oscilando entre matéria opaca e transparência, matéria vaporosa branca e dura como parede. O entorno quase absolutamente homogêneo e opaco pode ser identificado como um mecanismo de isolamento da figura, que traz o sentido da pele apreendida pela dança, como num vazio. A relação entre a pele da figura e os elementos orgânicos à esquerda, em *Levitação,* corresponde a uma forma de conceber o corpo a partir do exterior e do interior, uma desordem entre interno e externo identificada em Ingres no capítulo 1.

Penso ser pertinente o relato da experiência sobre essa tela, já que considera a especificidade da presença de um corpo, a ideia de impermanência envolvida em sua absorção pictórica e a intenção de uma ausência de peso do corpo que definirá e está conjugada a uma criação de pele na pintura. Se Freud procura na proximidade de um corpo uma pele que respira, se a busca de uma pele em presença responde a esta

pergunta, essa tela procura responder de que modo a pele de Carla respira sua dança. Podemos pensar no ar deslocado durante a dança, na interação pele-ar e em como esta afeta a representação da pele. No entanto, o que se evidencia aqui é como atribuímos à pele elementos particulares construindo-a a nosso modo.

O peso das figuras não é diretamente tratado por Freud, é manifestado por ele com um incômodo causado pela indefinição desse aspecto em outros pintores. Sobre Raphael, que ele diz não suportar, Freud diz às vezes não saber em que posição suas figuras deveriam estar, "o que é seu modo de dizer que as figuras de Raphael são completamente desprovidas de senso de peso e particularidades físicas que ele valoriza"[316]. Sobre Johannes Vermeer, Freud diz que as pessoas em suas pinturas não são substanciais: "não é matéria de incompetência. É que de uma maneira engraçada suas pessoas apenas não estão lá"[317]. Por outro lado, sobre o pintor Chardin, diz: "onde a pintura cremosa realmente parece se transformar na superfície da pele de suas figuras"[318].

Isso nos faz refletir sobre a segunda distinção entre Ingres e Freud, a materialidade. Vemos que, para Freud, quando o senso do peso não está evidenciado, a matéria não pode ser explorada, a tinta em sua materialidade não pode se transformar em pele. Lembremos que, em Freud, ao contrário de Bacon e de Bourgeois, a pele está teoricamente unificada, como em Ingres, e a matéria da qual são feitas se distingue completamente. Ambos os pintores utilizam-se no mesmo tipo de tinta, óleo, mas se Ingres não suportava qualquer tipo de relevo ou traço de pincel em seu quadro que pudesse macular a ideia de pele, para Freud o óleo "funciona como carne"[319] (esta afirmação corresponde ao seu período maduro, pois as peles anteriores eram conhecidas como "ingrescas", como veremos adiante. Ingres foi um artista que influenciou direta e intensamente Freud.

A questão da espessura da tinta aparece aqui como um elemento denotador de densidade da matéria, do corpo em questão. É por meio da pele fina que Ingres parece nos dizer: essa matéria é fina, sutil, etérea. Veja-se como a matéria é imbuída de um aspecto espiritual, movida pela sensualidade e desejo. A de *Bourgeois* nos diz: veja

---

[316] Gayford, p. 54 (tradução da autora).
[317] *Ibidem*, p. 56 (tradução da autora).
[318] *Ibidem*, p. 58 (tradução da autora).
[319] Shiff (1997, p. 2, tradução da autora)

como vivenciamos tudo na pele, veja como ela é profunda como nossos sentimentos, veja como todas as peles são intrincadas, em um todo biológico.

A pele de Freud atenta para a matéria como matéria e sua textura é distribuída igualmente por toda a sua superfície, devido à luz difusa. Matéria densa e pura como um saco de batatas, tão crua quanto qualquer peso mensurável em uma balança, inerte, isenta de elevação espiritual ou qualquer pensamento mais vaporoso que possa penetrá-la, na verdade ela parece impenetrável. O aspecto denso que a materialidade confere à pele está intimamente ligado ao seu peso ou à ideia de peso que um corpo transmite.

Freud era conhecidamente um pintor extraordinariamente lento para trabalhar. Sua pele era tecida ao longo do tempo de pose dos modelos e ganhou esse peso e materialidade com a evolução de sua "ausculta" para esta. Vemos as costas do homem na Fig. 217 descrita com a atenção de um retratista e, segundo Gayford, tudo o que Freud descreve pictoricamente é um retrato, "nada é generalizado, idealizado ou genérico"[320]. Enquanto a pele de Bacon era gerada com muita velocidade, provocando matérias diversas, Freud frequentemente trabalhava com sua imaginação, usando imagens que caíam em sua mente... como *slides*[321].

Embora Ingres e Freud apresentem visões opostas em relação ao peso das figuras em suas telas, podemos estabelecer o tempo como elemento comum em favor do perfeccionismo obsessivo de ambos, tanto para criar a falta de gravidade em um, quanto para criar a gravidade no outro. Ingres possuía várias versões de um mesmo quadro que, após pronto, era constantemente revisado. Madame de Moitessier levou 10 anos para ser finalizado, "com pausas e intervalos de desespero"[322]. Gayford, na espera em ver seu retrato crescer, demonstra muitas vezes sua ansiedade em ver algo além de suas sobrancelhas surgirem na tela após várias sessões. Portanto, o elemento tempo está instaurado em ambos de forma semelhante.

Segundo Gayford, no estúdio de Freud há a sensação de eterno presente, o tempo para. Freud, por meio dos detalhes, realiza uma imantação da pele no espaço pictórico que acaba por revelar um tempo incomensurável que sustenta a pele, uma

[320] Gayford, p. 21 (tradução da autora).
[321] *Ibidem*, p.15 (tradução da autora).
[322] *Ibidem*, p. 122 (tradução da autora).

representação que parece instar o tempo na pele, como se ela pudesse durar a despeito dele, assim como ocorre na *Baigneuse de Valpinçon*.

4.2 Peles laboriosas

4.2.1 Da pele ingresca à matéria freudiana

A pele à qual Freud se dedicou na sua fase chamada de maturidade é a que corresponde à sua pele mais instigante. A revelação da pele para ele corresponde a uma longa trajetória de uma prática pictórica extensa com mudanças bastante agudas até se chegar às pinturas da fase final. O seu olhar clínico sempre se mostrou presente e parece ter se deslocado dos detalhes da pintura para a pele do modelo. Mostra-se necessário, para a compreensão da sua pele tardia, uma breve análise de seu processo, que trata de questões fundamentais para a representação da pele na pintura.

A tela *Enfermaria* (Fig. 219) prenuncia a pele sobre o tecido, tema que irá desenvolver com profundidade posteriormente. Ao contrário da figura na cama da Fig. 230, a pele não se apresenta como massa moldada dourada, quente sobre o tecido, vibrante. Mesmo se levando em conta a enfermidade do garoto e considerando que outras pinturas suas apresentam o mesmo tratamento de pele, como *Os Refugiados*, a pele aqui possui a espessura de papel ou, antes, do lençol. Percebe-se que o peso da cabeça como matéria fica comprometido com sua associação à bidimensão, levando a pele para um campo abstrato.

As pinceladas seguem quase só uma direção, que como rajadas de vento similares às sopradas na fronha ao fundo faz desvelar os ossos do nariz, único elemento tridimensional, juntamente com a massa da boca. Pele papel, não há indícios de sombras no contorno do rosto. É uma pele que insiste na planaridade, em que os elementos boca, olhos e nariz flutuam. Não há a corporeidade ainda nem a dinâmica das pinceladas para se criar um sistema que ao mesmo tempo fecha em si mesmo e se abre à luz do entorno. Essa é uma pele diluída, como que transpassada por um movimento fluido. Vemos à esquerda os pacientes nas camas como folhas bidimensionais.



Fig. 219 - Lucian Freud, *Enfermaria*, óleo sobre tela, 25,4 x 35,5 cm, Duquesa de Devonshire, 1941.

Entre os anos 40 e 50, as peles representadas nas pinturas de Freud se caracterizavam pela planaridade, linearidade e um aspecto "ingresco" que podemos observar em *Moça com Gatinho* (Fig. 220). Essa tela demonstra uma representação homogênea da pele da figura, ainda que ela seja trabalhada sutilmente em tons azulados, rosados e amarelados. A unidade da cor muito clara por toda a face nos dá uma impressão pétrea, congelada, que é intensificada pelas linhas precisas do desenho que sustentam a pintura. Durante esse período, as pinturas revelam a sua extrema concentração em capturar a figura por inteiro, assim como em multiplicar os detalhes da pele. Tudo para o pintor é minuciosamente individualizado, cada característica da figura lhe parece distintiva e única, da íris do olho ao fio de cabelo, como cita Bachelard: "usar uma lente de aumento é prestar atenção"[323].

[323] Bachelard *in* Gayford, p. 25 (tradução da autora).



Fig. 220 – Lucian Freud, *Moça com gatinho*, 1947, óleo sobre tela, 39,5 x 29,5 cm, Coleção particular.

Nota-se que o pintor estabelece uma interação entre o humano e o animal, que ganhará intensidade até sua fase madura. Aqui podemos ver como o cabelo da figura e o pelo do gato estabelecem uma relação cromática e de textura que propagam sobre a sombra da mão da figura. A pele é a superfície onde interagem. O cabelo da figura ocupa lugar de grande destaque na pintura adquirindo quase mais expressão que a pele. Note-se que, por definição, a pele como sistema compreende a capa (própria pele) e também seus anexos, cabelo, unhas e glândulas especiais[324]. Portanto, o cabelo funciona como extensão da pele, neste caso onde Freud aproxima a figura do gato em aspecto.



Fig. 221 - Lucian Freud, *Retrato Duplo,* 1986, óleo sobre tela, 78,7 x 88,9 cm, Coleção particular.

[324] Simblet, p. 36 (tradução da autora).

Numa tela de uma fase posterior, *Retrato Duplo* (Fig. 221), vemos o mesmo fundo neutro e a atenção voltada para a mesma interação. Aqui, porém, a fusão do homem e animal se dá sobre a pele da figura, sobretudo no braço esquerdo, que tem em sua superfície uma textura levemente aveludada, exacerbada em gradação de cores, próxima do animal. A pele da modelo, dos dois braços e do rosto junto ao cachorro tem tratamento extremamente detalhado e expressivo, enquanto todo o resto, especialmente a roupa da figura, é quase esquematizado. Toda a expressividade da pintura encontra-se no encontro e diálogo entre as duas peles.

Em *Moça com cão branco* (Fig. 222)*,* a herança ingresca continua latente, com mais quantidade de cores começando a surgir em determinadas áreas, como os azuis, amarelos mais intensos no peito do pé e no tórax, junto à clavícula. A pele uniforme dá lugar a variações de cor e intensidade de luz, de acordo com cada pequena área de pele. Sobre o seio à mostra da figura, pergunto-me se não consiste em estratégia pictórica para unir novamente as peles da figura e do cachorro. O seio surge como uma porção de pele que realiza o branco capaz de se aproximar da cor do animal, um elemento de estranha conexão. Nota-se também interação entre pele e tecidos variados, análoga à *Baigneuse,* na qual a pele é completamente contornada por eles.

A pele começa a se materializar quando nos focamos, nos concentramos nela, quando ela se torna o objeto de nossa escrutinação. Freud desde cedo apresentou apetite pelo detalhe e sempre reservou ao desenho grande parte de seu tempo e um lugar em suas pinturas. Estas, de início, tinham uma escala menor que o real e Freud pintava, sobretudo, assentado, dedicando-se aos pormenores de maneira obsessiva. A isso sua pintura respondia com técnica e detalhe esmerado, sua observação retrucava com o assédio de cada vez mais detalhes:

> [...] interessa-se cada vez mais pela presença tridimensional dos seus modelos e, em particular, nas idiossincrasias volumétricas, como pele flácida, estrutura óssea, musculatura, bolsas de gordura, covinhas, gorduras que reflitam a luz, cicatrizes de varicela e outras marcas[325].

[325] Smee (2008, p. 24. tradução da autora).

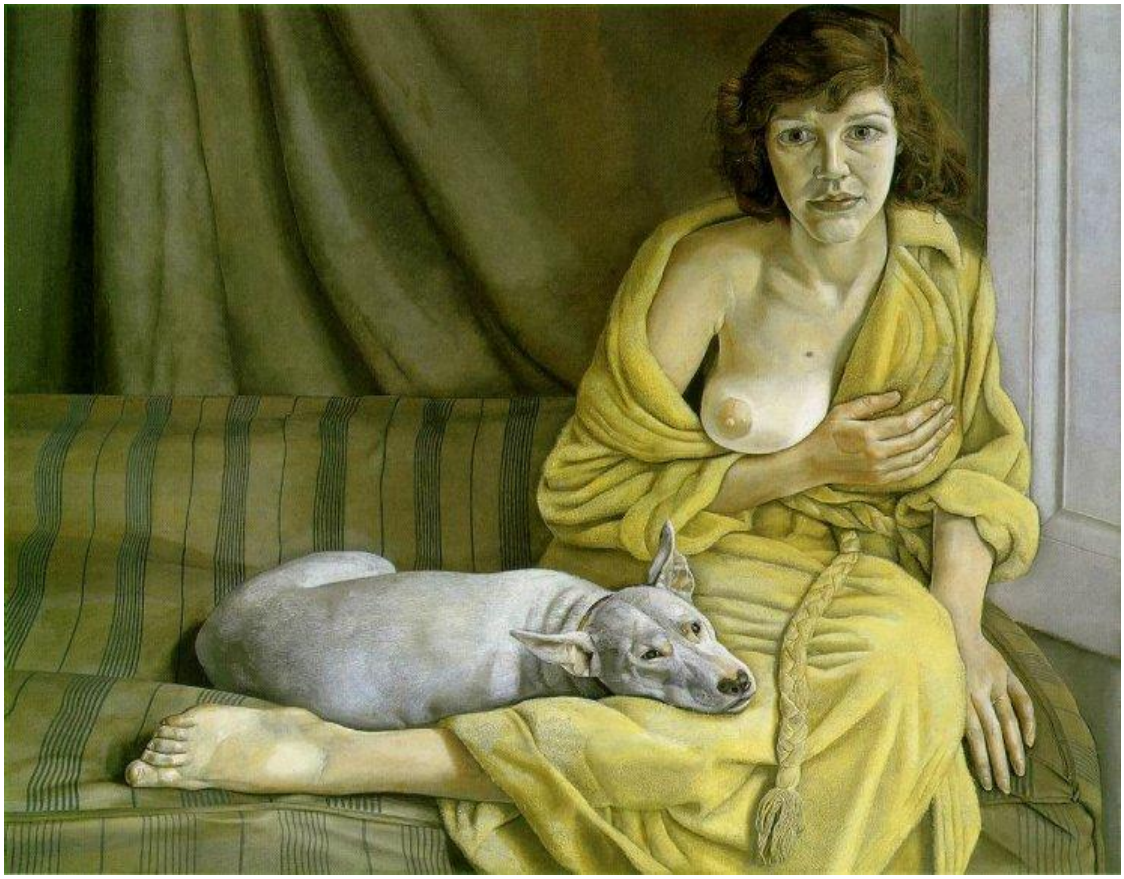


Fig. 222 – Lucian Freud, *Moça com cão branco*, 1951/52, óleo sobre tela, 76,2 x 101,6 cm, Londres, *Tate Britain*.

Podemos observar no retrato *Um Jovem Pintor* (Fig. 223) uma nova complexidade cromática da pele próxima da trabalhada por Freud na pele de Francis Bacon em *Retrato de Francis Bacon* (Fig. 224). Em ambas Freud experimenta pinceladas em direções e cores diversas justapostas. A transparência criada traz a evolução de uma pele membrana que, além de superfície, começa a interagir com a parte interna. Interessante notar no retrato inacabado de Bacon como a pele surge sozinha, do centro para fora, abstendo-se de uma linha de contorno, cabelo, queixo ou roupas. A figura de Bacon surge a partir da pele. A nova complexidade se dá simultaneamente a uma consciência da materialidade da carne:

> [...] parecia estar a trabalhar de dentro para fora, desconsiderando os contornos em favor dos planos e dos volumes que competem e se empurram entre si. Percebeu que muitas formas do rosto – feixes de músculos, massa gordurosa, ossos e derramamentos – funcionam com propósitos opostos entre si e sua tarde passou a ser superar este fato na pintura[326].

[326] *Ibidem*, p. 26.

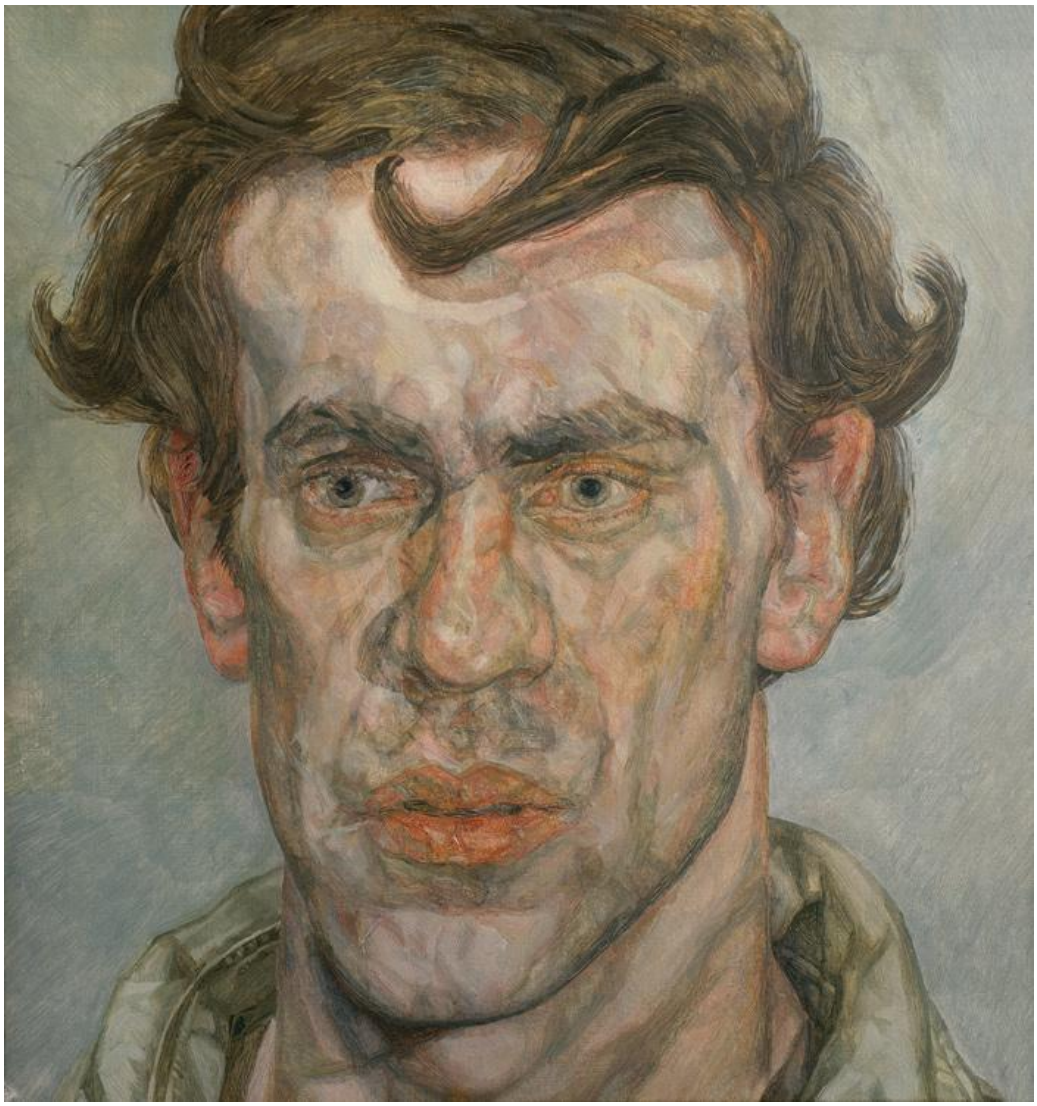


Fig. 223 - Lucian Freud, *Um Jovem Pintor*, 1957/58, óleo sobre tela, 40,8 x 39,4 cm, Coleção Particular.



Fig. 224 – Lucian Freud, *Francis Bacon*, 1956-57, óleo sobre linho, 35 x 35 cm.

A pele é representada por Freud a partir da visão exterior, por certo, mas, sobretudo, de um lugar que transcende a distância entre pintor e modelo. Um lugar que vai até a pele da modelo e quer trazê-la de volta para a tela. A tela pequena e seu método excessivamente rigoroso começam a limitar o pintor: "os meus olhos estavam a ficar completamente loucos, estando sentado e sem capacidade para me movimentar"[327]. O ato de pintar de pé, postura de trabalho que guardou até o final da vida, coincide com a libertação de seus pincéis de boa qualidade, diminutos para alcançar o detalhe. Freud começa a utilizar pincéis de pelo de porco, mais grossos (provavelmente influência de Bacon, que os utilizava para detalhes) e sua pincelada amplia.

Essa mudança resultou em uma drástica mudança de orientação da sua pintura – "transformando a si mesmo de um pintor cujo trabalho cresceu a partir do desenho para um pintor cujas pinturas não eram gráficas, mas formadas de maneiras que só poderiam ser realizadas com tinta e pincéis carregados"[328]. Tecnicamente a mudança envolvia riscos, entrar em um terreno desconhecido. De um lado, havia a reação inata de sua personalidade de não fazer o que era esperado dele, de outro a crítica que, segundo ele, o influenciou: "`ele é um bom desenhista, mas as pinturas são bastante planas'. Eu pensei, melhor eu pôr um ponto nisto".[329] A decisão deliberada, radical extraiu dele um novo potencial e um novo caminho, assim como provocou rupturas como com o diretor da *National Gallery*, Kenneth Clark, o qual nunca mais viu.

É interessante notar a revelação da postura restritiva em que consistiu o estar assentado em determinado momento, quando o seu olhar ampliou a um ponto que já não mais podia se limitar a um determinado ponto de vista. A partir desse momento suas pinceladas começaram a se fazer de ângulos diferentes, o que culminou em problematização bem maior em relação aos músculos, a elevações, carnações da face e do corpo e a uma espécie de craquelamento que consiste em uma ruptura da pele.

Nesse ponto o corpo toma uma dimensão espacial mais complexa e mais centralizada ao mesmo tempo, como Freud, que podia elevar seus braços e passear em volta da tela com mais liberdade. Assim como Pollock andava em torno de sua tela

---

[327] Freud *in* Smee, p. 24 (tradução da autora).
[328] Gayford, p. 99 (tradução da autora).
[329] *Ibidem*, p. 97 (tradução da autora).

e sua pintura, sem exatamente uma direita, esquerda, cima ou baixo, a pintura de Freud, mesmo figurativa, procura novas dimensões. Sobretudo, Freud amplia seu olhar além de uma semelhança antes procurada, assim como Merleau-Ponty indica um duplo enfraquecido. Possivelmente o encontro com Bacon e sua influência fizeram Freud perceber que o modelo irradia para além de seu lugar para a pintura, como Ponty ressalta:

> Os animais pintados sobre a parede de Lascaux não estão ali como fenda ou a dilatação do calcário. Tampouco estão alhures. Um pouco à frente, um pouco atrás, sustentados por sua massa da qual habilmente se servem, eles irradiam em torno dela sem jamais romperem sua imperceptível amarra. Eu teria muita dificuldade de dizer onde está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo[330].

Portanto, não se trata de reproduzir fielmente cada ínfimo detalhe para que a coisa ou a pele, o corpo, seja retratada de forma inteira. Há que se soçobrar no espaço circundante, naquilo que oscila em torno do modelo. O quadro não se trata de uma cópia, pertence mais a si mesmo que ao objeto retratado. A autonomia da pintura de Freud se dá concomitantemente com a libertação de sua pincelada. Um dos conselhos de Bacon foi que exprimisse o máximo com uma única pincelada. Vê-se claramente sua pintura trasladando de uma forma mais ilustrativa em direção a uma expressividade particular.

A expressividade da pele se revela de forma autônoma e diferenciada em *Moça Grávida* (Fig. 225). O interessante dessa nova pele é que ela deixa de ser uma capa, superfície para representar de forma mais complexa o "ser". Essa pele demonstra as pinceladas libertadas da linha, construindo volumes a partir de manchas que mostram o interesse de Freud pelo pictórico do detalhe. O detalhe não se fecha em si mesmo, mas se abre para uma outra qualidade da pele: ela é intercambiável com o interior do corpo.

[330] Merleau-Ponty (2004, p. 18).

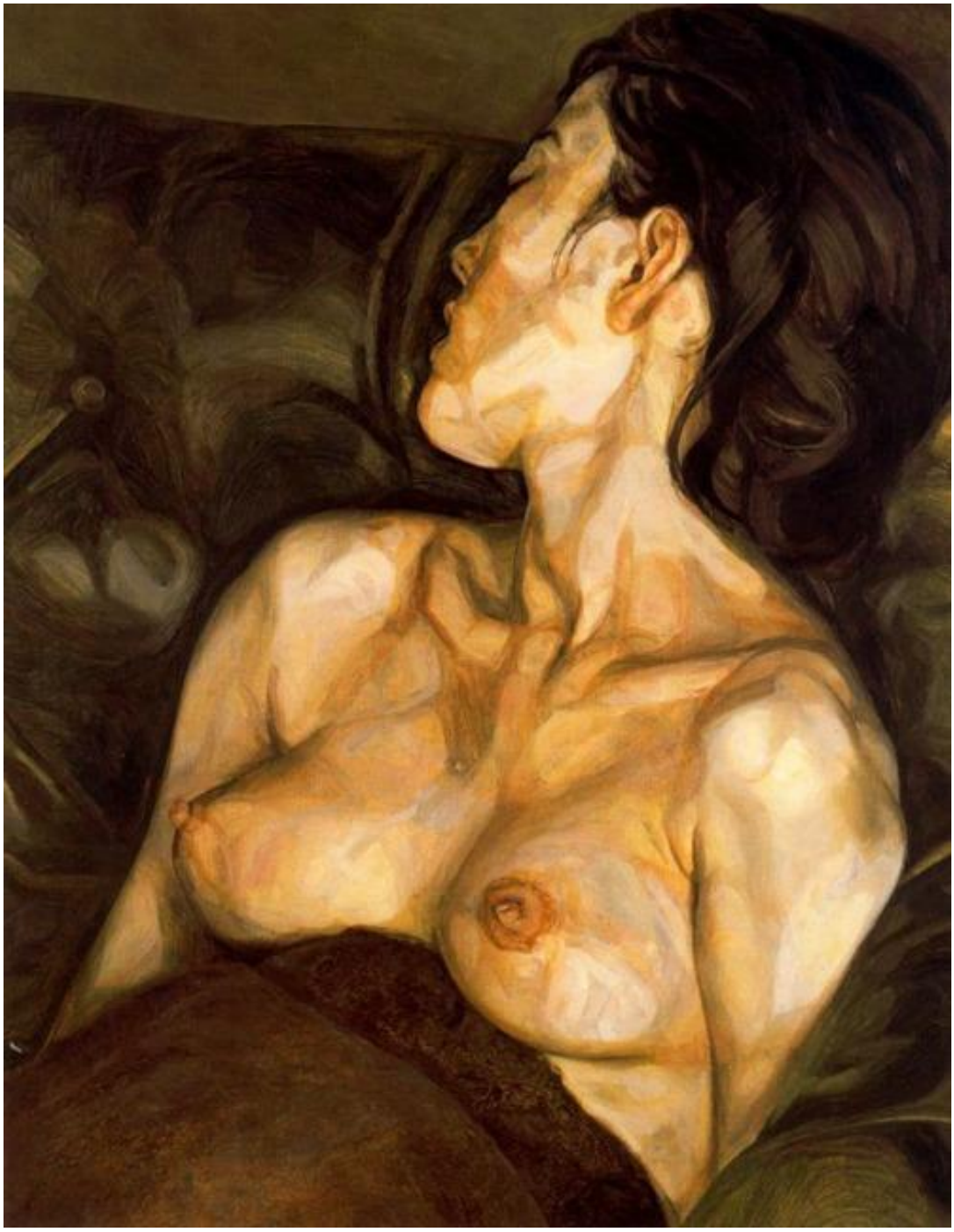


Fig. 225 - Lucian Freud, *Moça Grávida,* 1960/61, óleo sobre tela, 91,5 x 71 cm, Coleção Particular.

A semitransparência revela agora a cor rosada dos músculos, a brancura da gordura, a tensão dos tendões, o azul das veias. As sombras e luzes que incidem sobre a pele configuram formas abstratas que dão o início a uma nova pele, mais matérica. A força expressiva concentra-se, em grande parte, na concavidade da clavícula que se contrapõe aos seios que, por usa vez, se projetam para frente (Fig. 225).

4.2.2 Uma aproximação com Cézanne

A materialidade da região da clavícula apresenta um ponto de interseção de articulações e tendões que fazem confluir pinceladas em direções variadas. Diferentemente das figuras anteriores, essa moça encerra uma organização pictórica quase paisagística, em que o elemento "corpo", colocado em evidência sobre um fundo escuro, toma contornos abstratos de uma montanha. O Monte *Sainte-Victoire* foi incansavelmente pintado por Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 1839-1906), que podia vê-lo de sua casa. Pintou inúmeros retratos do tema, assim como surge subliminarmente, ao longe, em diversas outras. Podemos identificar na pele de Freud uma aproximação com a estrutura íntima da natureza estudada por Cézanne, utilizando-se da geometria para descrevê-la, variando de cores para representar suas profundidades, assim como um caráter instável da forma (Fig. 226 a 229).



Fig. 226 - Lucian Freud, detalhe, *Moça Grávida,* 1960/61, óleo sobre tela, 91,5 x 71 cm, Coleção Particular.



Fig. 227 - Paul Cézanne, detalhe, *Monte Sainte-Victoire*, 1885/95, óleo sobre tela, 72,8 x 91,7 cm, *Barnes Foundation, Lincoln University*, Phildelphia, PA,USA.



Fig. 228 – Monte *Sainte Victoire*, Aix-en-Provence, França.

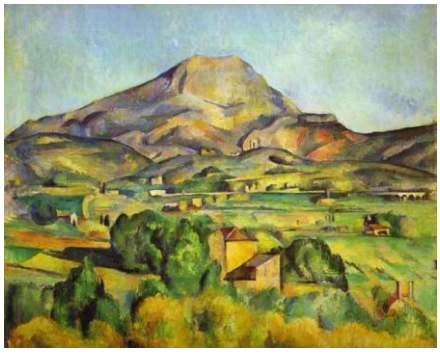


Fig. 229 - Paul Cézanne, *Monte Sainte-Victoire*, 1885/95, óleo sobre tela, 72,8 x 91,7 cm, *Barnes Foundation*, *Lincoln University*, Phildelphia, PA, USA.

A partir da semelhança pictórica entre a clavícula de Freud e o Monte de *Saint Victoire*, de Cézanne, podemos refletir sobre a semelhança entre os dois em relação à presença de um objeto e sua construção pictórica. Se, por um lado, Freud se soltou das amarras de um detalhismo que o limitava, que realizava quadros mais lineares, talvez mais ilustrativos, por outro ele ingressa em um percurso que o leva a uma outra dimensão de detalhe que deseja captar a realidade mais movediça e que também apresenta seu grau de abstração. Que pele apresentaria esses craquelados, todas essas cores? Freud descobre o médium e suas possibilidades.

O lençol no qual a *Moça Nua* da Fig. 230 deita é um tecido branco muito luminoso, de um branco que nos lembra a toalha branca descrita por Balzac em *La Peau de Chagrin* (*A Pele Mágica*): "toalha branca como uma camada de neve recém-caída e sobre a qual se elevavam simetricamente os pratos e talheres coroados de pãezinhos dourados"[331]. Esta é uma sensação de Balzac em relação à toalha, uma construção metafórica, assim como são feitas com o corpo na pintura. A moça de Freud poderia bem ser um desses pãezinhos dourados para ele. As partes iluminadas muito pálidas, variando de um pálido amarelado nas ancas, barriga, tórax, pescoço e fronte a um pálido rosado no interior dos braços, queixo e faces. Uma bisnaga sobre uma toalha branca.

Cézanne se indulgenciou com essa passagem de Balzac acerca da toalha, um objeto material e objetivo. A neve recém-caída pertence a um domínio muito preciso de pequenas sensações, a que escritores e pintores são muito sensíveis:

> Em toda a minha juventude, dizia Cézanne, eu quis pintar isso, essa toalha de neve fresca... Agora eu sei que se deve "querer" pintar apenas: elevavam-se simetricamente os pratos e talheres e: meus pãezinhos dourados. Se eu pintar "coroados" estou perdido, compreende? E se realmente equilibro e matizo meus pratos e talheres e meus pãezinhos como no modelo natural, esteja certo de que coroas, a neve e tudo o mais estarão ali[332].

[331] Balzac *in* Merleau-Ponty (2004, p. 131).
[332] Cézanne *in* Merleau-Ponty, p.131.

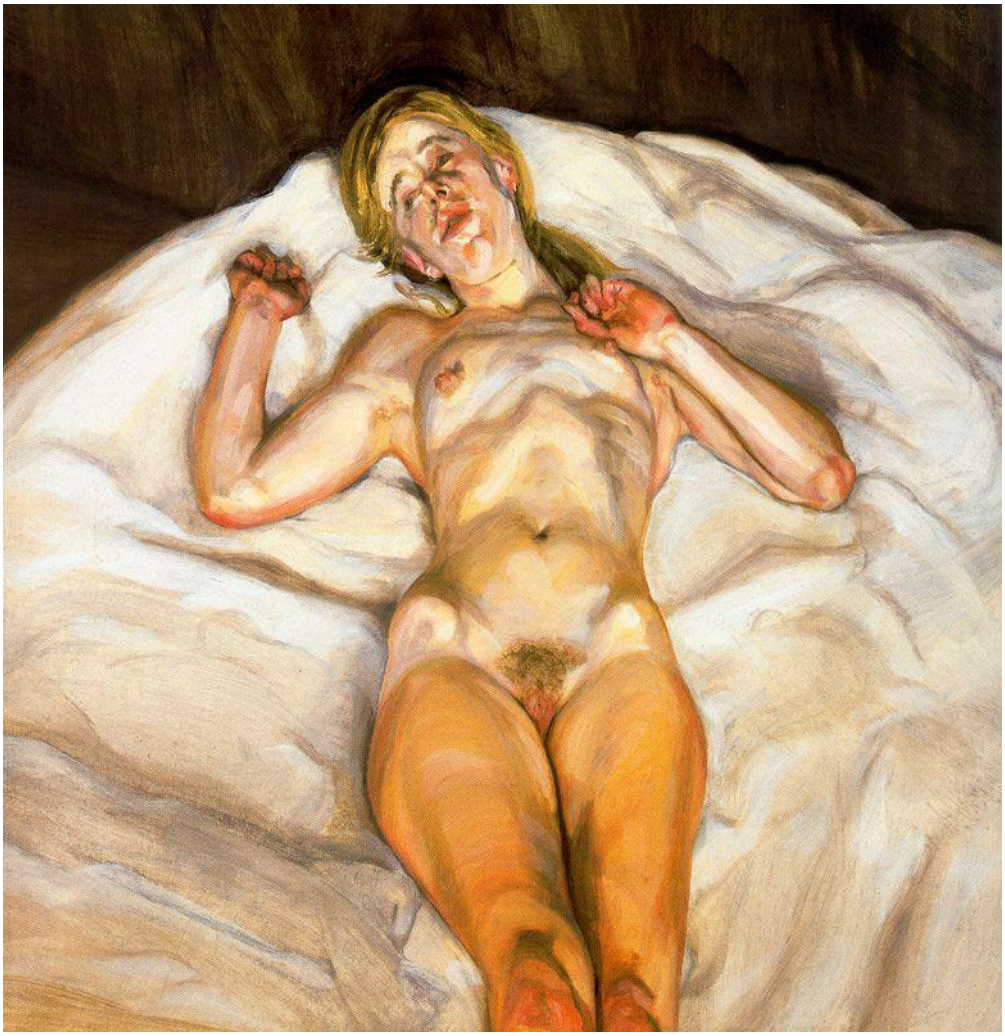


Fig. 230 - Lucian Freud, *Moça Nua*, 1966, óleo sobre tela, 61 x 61 cm, Coleção de Steve Martin.

Cézanne persistiu durante toda a vida, com muitas dúvidas acerca de si mesmo e suas obras, a unir a natureza e a arte. De um lado, a natureza, que para ele era magistral, maior que tudo e à qual devíamos tudo; de outro, a ciência, pois não desejava ser um pintor bruto. Cézane utilizaria as percepções pessoais e pediria à sua inteligência para organizá-las. A realidade à sua frente, portanto, era soberana em sua apresentação.

Podemos verificar semelhanças entre o processo de construção, que estaria além do visual, entre a clavícula da *Moça Grávida* de Freud e o *Monte Sainte-Victoire* de Cézanne. A princípio, Cézanne, segundo Merleau-Ponty, realizava sonhos pintados e os impressionistas o fizeram conceber a pintura não como encarnação de cenas

imaginárias, projeção exterior dos sonhos, mas como o estudo preciso das aparências [...][333].

O Impressionismo retirava os contornos absolutos dos corpos e desejava captar a impressão desse corpo como "invólucro luminoso"[334], excluindo os pretos, ocres e cores terrosas, concentrando-se nas sete cores do prisma que seriam decompostas e utilizadas em complementares para criar a irradiação, a vibração da luz solar. "Mas a pintura da atmosfera e a divisão dos tons sufocavam ao mesmo tempo o objeto e faziam desaparecer seu peso próprio"[335]. Cézanne renunciou à divisão dos tons e ampliou sua paleta para 18 cores, incluindo o preto.

Ele procederia a uma construção cromática dos corpos acompanhando sua forma e a luz incidida. "Quero conhecer, para melhor sentir; e sentir, para melhor conhecer"[336]. Cézanne se volta para o objeto, sua presença, não como fragmento, mas com toda solidez e materialidade, sem, ignorar o sentimento. De acordo com Cézanne, os mestres "substituíam a realidade pela imaginação e pela abstração que a acompanha"[337]. Dessa forma, Cézanne se entrega a uma rigorosa pesquisa do comportamento das cores para a configuração de um objeto, assim como da perspectiva como fenômeno vivido, e não somente geométrico. Assim, ele realizaria composições capazes de não evidenciar as deformações perspectivas feitas por ele, mas sim realizar uma visão natural do todo. Sempre a ideia da natureza.

Talvez parta desse ponto a similitude entre a clavícula da *Moça Grávida* e o *Monte Sainte-Victoire.* Cézanne observava da janela de sua casa o corpo nascente do monte, assim como Freud contempla os corpos em seu ateliês. Em ambos podemos inferir o elemento natural, apartado do contexto social. Ambos apresentam um distanciamento – Cézanne, com seu temperamento pouco dócil ao contato social; Freud, com seu olhar clínico de biólogo, ambos capazes de uma análise pouco comum do mundo natural. Cézanne dizia que se devia pintar um rosto como um objeto[338], de certo modo, embora extremamente sensível à natureza humana dos seus corpos, Freud os pintava objetizando-os.

---

333 Merleau-Ponty (2004, p. 126).
334 *Ibidem*.
335 *Ibidem*.
336 Cézanne, p. 3.
337 Cézanne *in* Merleau-Ponty (2004, p. 127).
338 Merleau-Ponty (2004, p. 125).

Portanto, as novas peles realizam a reverberação do volume e a constituição de um corpo. É a própria manifestação de um corpo complexo. Freud procede à abertura da pele para a constituição do corpo sem que seja necessário abri-la. Utilizando o conceito operatório do estetoscópio, podemos observar esse movimento, os barulhos auscultados por meio desse instrumento, o sangue correndo pelas veias e artérias, perfazendo sua aparição pictórica na pele da grávida. Todos os elementos que se distinguem em Bacon, músculos, sangue, carne, vísceras, que se fazem aflorar, jorrar, em Freud se escutam apenas em sua pele.

Diz-se do sangue em termos médicos, uma "solução contínua". A mesma solução que derrama em Bacon, que continua uma vez o corpo rompido, faz seu trajeto de forma contínua a partir das pinceladas de Freud em *Moça Grávida.* Tão maior é um intumescimento das veias de uma grávida, tão maior é o movimento da circulação de sangue desta. O que ocorre na evolução da representação da pele de Freud é uma consciência da complexidade do corpo representado, que assim como Cézanne passa a construir um volume de dentro para fora, um volume nascente como suas maçãs, cujas massas são elaboradas com pinceladas de cor: "o objeto não está mais coberto de reflexos, perdido em suas relações com o ar e os outros objetos, ele é como que iluminado secretamente do interior, a luz emana dele e disso resulta uma impressão de solidez e materialidade"[339].

O contorno do objeto para Cézanne é questionado, pois este não pertence ao mundo visível, sentido, mas à geometria. A espessura do objeto só poderia ser mostrada como organismo se a cor fosse capaz de gerar o desenho, a identidade do objeto: "o desenho e a cor não são mais distintos; à medida que pintamos, desenhamos; quanto mais a cor se harmoniza, mais preciso é o desenho [...]"[340].

O desenho nas pinturas *Moça com Gatinho* (Fig. 220) ou *Moça com Cão Branco* (Fig. 222) parece claramente ter sido feito preliminarmente. A pele consiste em uma camada que preenche o desenho, respeitando-o, mantendo-o intacto. Ou seja, a pintura segue o desenho, homogênea e atenta aos detalhes, de forma ingresca. Em *Moça Grávida*, Freud demonstra o procedimento relatado por Cézanne, uma delineação da forma realizada por manchas de cores.

---

[339] Merleau-Ponty (2004, p.127).
[340] Cézanne *in* Merleau-Ponty (2004, p. 130).

O desenho aqui não é tampouco menos preciso, enquanto o volume é evidenciado como profundidade, textura, aveludado, temperatura. Aqui a presença se faz mais intensa que a representação. Como é que a presença na pintura, um meio bidimensional, poderia se impor não como *mimesis*, mas como a transposição da imanência da presença do modelo no atelier de Freud? Segundo Freud, "o sujeito deve ser mantido sob a mais próxima observação: se isto é feito dia e noite, o sujeito – ele, ela ou coisa – irá eventualmente revelar o 'tudo' sem que uma seleção de si mesmo não seja possível"[341].

As peles de Bacon são a revelação de uma energia da presença que passa a influenciar o estímulo visual – calor, sons –, que são captados com o tempo. A organicidade teria seu início no processo que envolve pintor e modelo. O processo de captação dessa presença pôde ser observado pelo lado oposto, o do modelo, quando Martin Gayford, um crítico de arte, surpreendeu-se com uma resposta positiva ao sugerir que posasse para Freud. Gayford posou para Freud durante um ano e meio, durante o qual manteve anotações do seu processo, assim como do processo de pintura de Freud.

Gayford desejava participar do interior do processo e vemos o crítico oscilar entre uma posição desconfortável na tentativa de figurar algo, ao mesmo tempo em que o pintor o fazia. A experiência de posar, segundo o crítico, ficava em algum lugar entre uma meditação transcendental e uma visita ao barbeiro. Mesmo estando vestido, Gayford relata seu embaraçamento físico: "um empreendimento que concerne à pele do modelo, músculos, carne e também, eu suponho – se isto existe – *self*"[342]. O relato de Gayford constitui um importante documento sobre esse intercâmbio, que consiste no sujeito do retrato. É a partir dele que o modelo revela algo, conscientemente ou inconscientemente. Esse "algo" revelado é absolutamente fascinante quando estamos envolvidos no processo.

Ministrando aulas de pintura, mantenho aulas de modelo vivo por esta mesma razão. Muitas vezes os alunos simplesmente nunca passaram por essa experiência ou se prescindem dela por partirem sempre de um amplo espectro de fotografias às quais eles têm fácil acesso. Mas o "material bruto" a que Gayford diz ter se transformado para Freud muitas vezes é inacessível. Para Freud, o médium da

---

[341] Freud *in* Gayford, p. 21.
[342] Gayford, p. 10 (tradução da autora).

fotografia oferecia pouca ajuda para um pintor, consistia em uma grande quantidade de informações sobre a queda de luz, mas nada além disto[343]. Ao contrário de Bacon, que raramente pintava a partir do real – era, sobretudo, a partir de fotografias e de Ingres, de sua coleção de desenhos (ambos partindo de uma espécie de colagens de imagens) –, a pele de Freud foi construída sistemicamente baseada em um microuniverso criado em seu atelier, onde sempre havia um modelo. Segundo Gayford, na sua fase madura, Freud "nunca inventou nada. Ele quer, como disse, que seus modelos sejam o drama em suas pinturas: apenas eles, no estúdio[344].

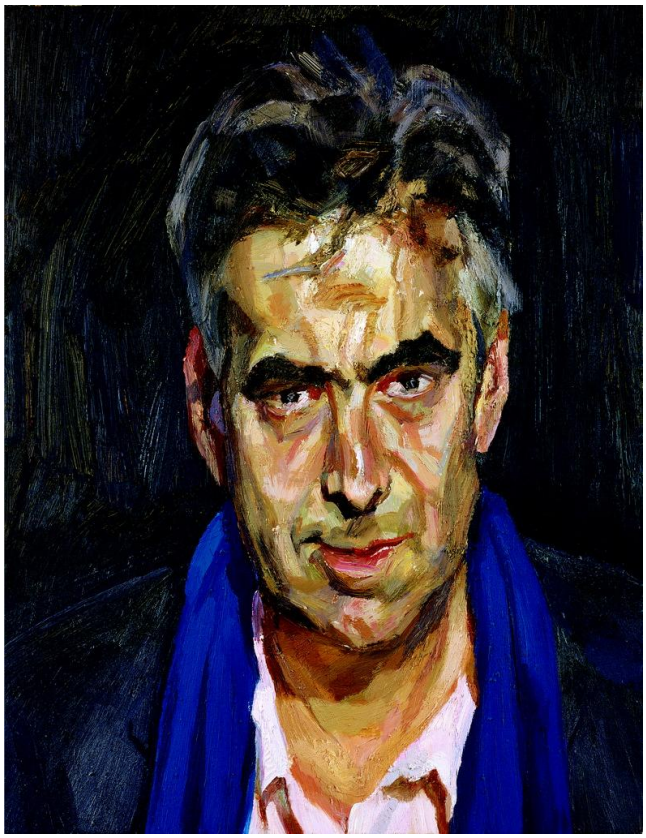


Fig. 231 - Lucian Freud, *Man with a Blue Scarf*, 2004, óleo sobre tela, 66 x 50,8 cm. Coleção Privada.

[343] Gayford, p. 97 (tradução da autora).
[344] *Ibidem*, p. 15 (tradução da autora)

Uma citação de Freud de 1954 iluminaria a ideia do modelo para o pintor: "a pintura para nos mover não deve apenas nos lembrar da vida, mas deve adquirir vida própria, precisamente para refletir a vida"[345]. Uma presença em sua frente, além de uma amostra viva para sua abordagem minuciosa, seria também um reflexo vivo, constante, em sua pintura. O objetivo de Freud não era a representação fidedigna (trataremos do assunto no próximo capítulo), no entanto, o elemento da vida era um ingrediente crucial para a preparação de sua pele.

No relato de David Hockney acerca de sua experiência em posar para Lucian Freud[346], o artista diz apreciar muito a maneira tão devagar de Freud pintar, o que o possibilita conversar longamente com o modelo. Essa seria uma dinâmica que faria parte do processo construído por ele, por meio do qual ele seria capaz de observar os tipos de movimentos da face do modelo e conhecê-lo profundamente. Segundo o artista, Freud se aproximava muito de sua pele, observando cada pequena nuança e detalhe e voltava para junto do cavalete.

A utilização de um modelo em sala de aula é uma experiência extremamente rica e afeta de forma muito profunda a postura e o processo artístico dos alunos. É um momento privilegiado, em que toda a teoria sobre o corpo, suas representações, ideias e conceitos de certa forma se dissipam para dar lugar a uma pele real, sem intermediários. Estar diante de um corpo nu para pintá-lo é confrontar-se com a natureza, claro que tangenciando uma série de questões como o pudor, o tabu, o erotismo. No entanto, pouco a pouco, ao longo do trabalho, estamos diante do processo de fazer, da relação que se estabelece e é criada a partir do artista e modelo. A presença do modelo em regra geral estabelece um silêncio, um respeito pelo ato de doação, de ceder seu corpo para o exercício artístico.

Interessante notar que não se trata de corpos inertes, embora se apresentem estáticos. Gayford atenta, posando para Freud, para o paradoxo do retrato, quando o modelo é um alvo em movimento. "Fisiologicamente, e psicologicamente, o ser vivo está sempre em estado de fluxo. O humor muda, os níveis de energia sobem e descem. O próprio corpo envelhece lentamente"[347]. Para compreender a pele de Freud, temos que considerar a respiração do modelo, seu olhar. Além disso, as conversas que

---

345 *Ibidem*, p. 108 (tradução da autora).
346 *David Hockney discusses Lucian Freud*.
347 Gayford, p. 72 (tradução da autora).

estabelecia com o modelo[348] ajudavam claramente a traçar seu retrato psicológico assim como a topografia de seu rosto a partir do movimento dos olhos, boca, sua forma de reagir e, sobretudo, sua energia, o que envolve uma série de sensações relativas à especificidade de um modelo.

O que nos faz dizer que um modelo seja bom e outro não? O que nos faz preferir alguns modelos? São corpos, normalmente não se troca mais do que algumas palavras com eles. Freud escolhia seus modelos por meio de uma qualidade que ele chamava de vívido. Os modelos têm sua personalidade, sua intenção, seu desejo. De alguma forma eles têm consciência de que são desejados no sentido presencial, em que tiraremos algo de precioso deles para realizar uma obra. Os bons modelos talvez apreciem ser desejados. Tive a experiência de trabalhar com um modelo-ator que poderia exemplificar belamente o ofício de posar. Não se trata de elementos palpáveis, mas todos no recinto sentiam o mesmo prazer em pintá-lo. Para cada posição, cada dia, ele se concentrava em algo do qual não participávamos, e era algo que nos afetava, a cada um de uma forma.

Gayford comenta que um lugar comum a respeito de retratos é que o artista vê além da aparência externa do modelo, vê em suas mentes e – se existe uma coisa dessas – alma[349].

Em uma posição, certo dia, deitado de costas e olhando para o teto, o olhar do referido modelo em sala de aula era tão intenso como uma atuação. Os trabalhos dos alunos surgiram com resultados semelhantes, costas arqueadas, com o peito em direção ascendente, embora ele estivesse com as costas encostadas à base da mesa. De alguma forma, sua intenção, seus pensamentos, sua energia (como Bacon se refere a esse "algo" da pessoa) cativam não só o olhar, mas o corpo do artista, que irá responder. Não é uma experiência simples e distanciada como estar diante de uma fotografia, não podemos negar, inclusive, que o modelo, se sua posição permitir, estará nos observando também, assim como Gayford o faz com Freud.

A relação com o modelo, especialmente no caso de Freud, que no processo de uma pintura pode durar muitos meses, não pode ser negligenciada como elemento de definição do resultado. A ansiedade na espera de um modelo e a intolerância para o

---

[348] Gayford já era amigo de Freud, mas diz ter detectado intensificação da atenção do pintor em relação a ele depois de iniciar as sessões de pintura (Gayford, p. 19, tradução da autora)
[349] Gayford, p. 116 (tradução da autora).

atraso eram aspectos que antecediam uma sessão com Freud. Segundo o pintor, a confiança era essencial no processo e muitas das moças que posavam para ele possuíam uma espécie de buraco em suas vidas que era preenchido posando para ele[350].

Quando tomamos, por exemplo, a tela *O Pintor Surpreendido por uma Admiradora Despida* (Fig. 232), não podemos negligenciar o sentido que ele evoca, mesmo sabendo do seu conteúdo de humor. Esse foi um quadro que sofreu críticas veementes no que concerne ao narcisismo e à vaidade do pintor em se apresentar com uma mulher nua a seus pés. Diz-se que assim se sentiam as mulheres destinadas a esse posto. Se ignorarmos os fatos e considerarmos que o próprio pintor está representado com o mesmo humor, em sua decrepitude, ainda assim podemos pontuar aqui um elemento importante da relação entre Freud e suas modelos, que poderia ser estendido às mulheres representadas.

A pose de adoração da mulher nos reporta à Thetis de Ingres, ajoelhada à esquerda de Júpiter (Fig. 232), na qual determinamos um comportamento chamado tropismo (capítulo 1). Aqui podemos refletir sobre o tipo de poses a que o pintor submete especialmente a mulher ou de que forma Freud deseja representá-la. Poderia essa admiradora estar associada à Thetis em sua passividade, não como vegetal, mas como animal, aos pés de Freud? Estaria próxima das fantasias do pintor com mulheres apáticas, vazias, orbitando e vivendo à custa da luz do progenitor, como as mulheres vegetais de Ingres o fariam? Assim como o desejo de Ingres prevalece sobre sua pele, o de Freud estaria expresso nos nus de sua fase madura? Provavelmente, capturar esses corpos e mantê-los como numa estufa, para seus estudos, era sem dúvida um dos seus maiores prazeres.

[350] *Ibidem*, p. 113 (tradução da autora).

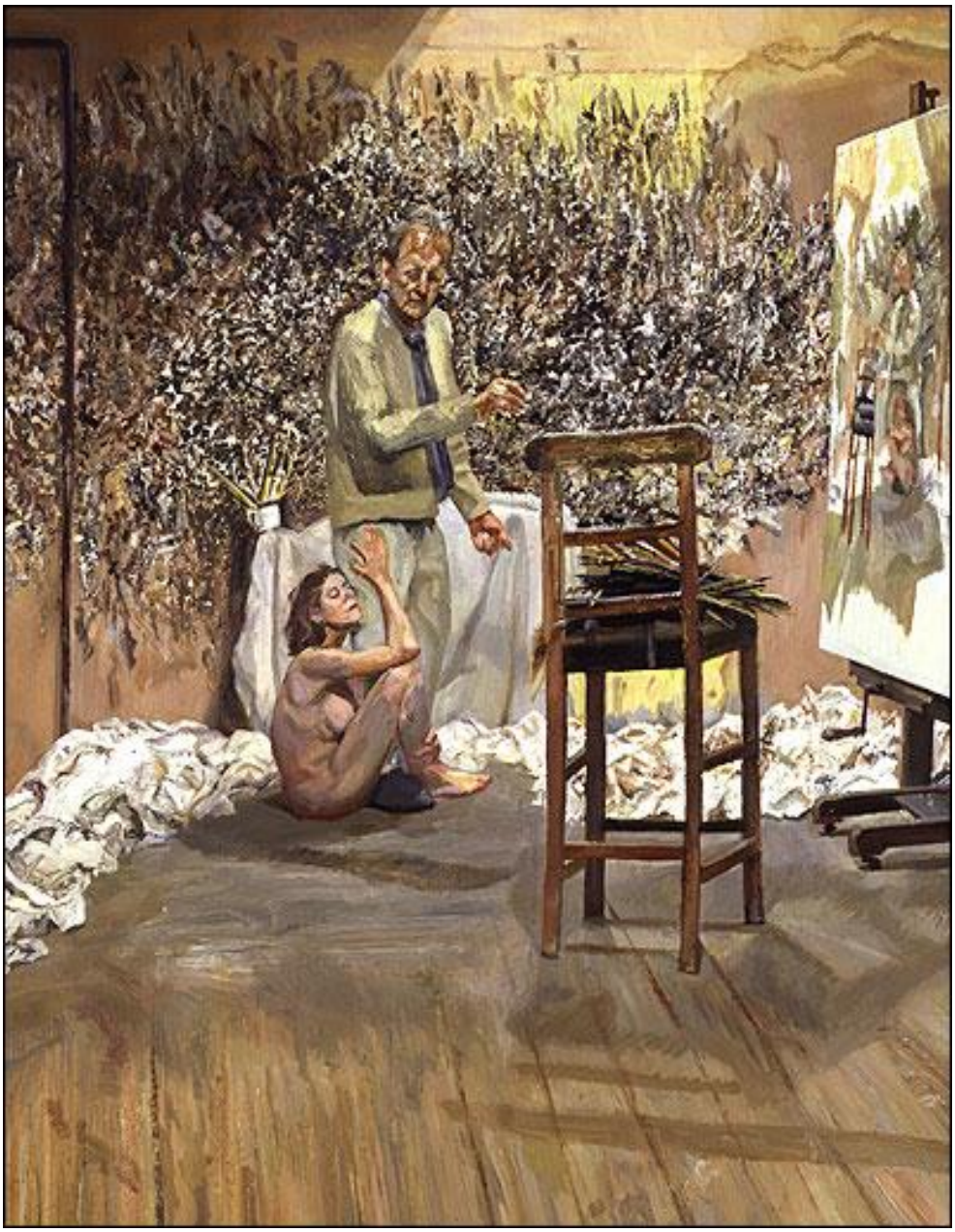


Fig. 232 - Lucian Freud, *O pintor surpreendido por uma admiradora despida,* 2004-2005, óleo sobre tela, 64 x 52 cm.

4.3 As verdades da pele

Os retratos de Freud não se restringem aos cânones tradicionais do retrato. Como já dissemos, tudo o que pintava era um retrato. Sua forma de observar e pintar concebia o individualismo e a solidez de cada coisa, e isto era um retrato na sua concepção artística. A forma como Freud dialoga com a tradição da pintura e sua não identificação com os movimentos como abstracionismo, modernismo e conceitualismo é que o faz acreditar e praticar a inserção da pintura e do homem na modernidade atual. Uma reflexão sobre a condição humana, seus retratos de rosto, de meio corpo, de corpo inteiro, vestidos, nus, baseiam-se, em grande parte, na representação da pele para realizá-la.

A historiadora Linda Nochlin identifica diferenças de um elemento representado da pele, a manifestação das rugas em duas pinturas de Freud:

> [...] homens de verdade, como Sir Jacob Rothschild (*Man in a Chair*, 1989), estão vestidos, assentados em pose de retrato, em acordamento com a dignidade da individualidade, suas rugas e irregularidades indicando caráter. No retrato de uma mulher mais velha [...], por outro lado, rugas representam decadência, o que o tempo forjou na carne macia[351].

Na primeira, *Man in a Chair*, 1989 (Fig. 233), as rugas teriam conotação de caráter; em *Woman in a Butterfly Jersey,* 1990-1991 (Fig. 234), de decadência. Esses são dois retratos ou *portraits,* pinturas de figuras vestidas, em que apenas o rosto e as mãos aparecem como pele.

O retrato do IV Barão de Rothchild (Fig. 233) não se mostra tão condescendente com seu título como Nochlin atesta. A figura é de um executivo cansado e a pele que carrega traz à pintura a realidade das carnes e peles que, sob a gravidade, caem com o tempo e o cansaço. Uma das críticas a respeito do quadro diz:

> É bastante convencional, mesmo comum - mas a carne do homem é tão malhada e cansada, o nariz tão brilhante, a boca como um sombrio orifício de metal e cetim, o queixo tão vacilante. Sem ser especialmente feio, ele parece triste: uma ruína mediana[352].

---

[351] Nochlin, p. 1 (tradução da autora).
[352] Jones (2008, p. 1, tradução da autora).

De modo geral, não é especialmente lisonjeiro para um retrato quando se considera que a vaidade é um sentimento natural da parte do retratado, uma grande quantidade de cores e volumes, reentrâncias e cavidades, especialmente cinzas, cor pouco natural para a pele, mesmo para as escuras. Os cinzas que surgem nas peles de Freud se distanciariam dos tons de pele, aumentando os contrastes da fisionomia[353].



Fig. 233 - Lucian Freud, *Man in a Chair*, 1989, óleo sobre tela, 114,3 x 79,7 cm.

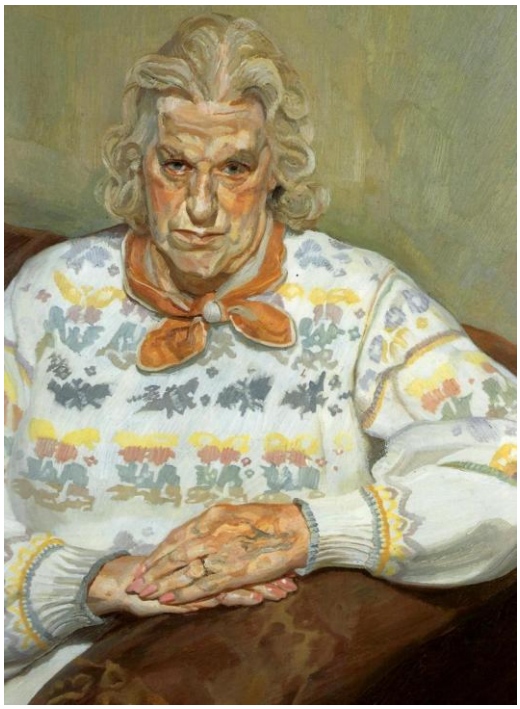


Fig. 234 – Lucian Freud, *Woman in a Butterfly Jersey*, 1990-91, óleo sobre tela, 81,3 x 100,3 cm.

[353] No artigo de Giard e Guitton, *Beauty or realism: The dimensions of skin from cognitive sciences to computer graphics,* os autores propõem a criação de uma pele virtual baseada na percepção da pele como a parte mais visível do corpo humano e estabelece uma relação entre realismo e atratividade, relacionando parâmetros físicos da pele – cor, textura, simetria, assim como parâmetros sociais – fertilidade, hormônios, oxigenação, saúde. Quanto à cor, eles consideram a homogeneidade da distribuição da cor um parâmetro de atratividade, citando a escala de cinzas como um exemplo de cores que diminuem a percepção baseada em tons de pele, mas aumentam os contrates da avaliação por sinais fisionômicos. Quanto à textura, alterações de texturas nas peles de mulheres, erupções, parecem universalmente repelentes para homens. Por outro lado, uma pele macia e homogênea é claramente percebida como mais atraente. O artigo considera que a pele *é um dos vetores essenciais de atração física em humanos*[353] e que está *no cerne das relações sociais*[353], citando a convergência de engenheiros de *software* e artistas para o fotorrealismo à procura de definições de parâmetros biológicos da pele relevantes para a percepção humana. A taxonomia buscada pelos autores visa não só cobrir uma gama extensa de possibilidades de pele a serem reproduzidas virtualmente, mas acima de tudo compreender os padrões de percepção humana da pele.

A pele almejada por um indivíduo, de maneira geral, é homogênea em termos de cor e de textura, segundo os padrões de qualquer época. Freud tem o gosto pela matéria, pela gravidade e, como vimos nas linhas de Langer (capítulo 2), são muitas as possibilidades de perda de elasticidade da pele com o tempo, aliado às linhas de expressão, aos sentimentos evocados pela carne/pele humana e ao desejo de contradizer o que a figura que posa pretende dizer. Conforme o relato de Gayford, quando um modelo ilustre demonstrou preocupação com o ventre saliente na pintura em processo, Freud imediatamente aumentou-o ligeiramente.

Gayford, ao ver seu retrato pronto, diz ter se confrontado com uma série de características que pensava esconder de todos. Bernard Breslauer, um antiquarista milionário, teria destruído um retrato realizado por Freud por não ter se conformado com a maneira com que representou seu queixo duplo[354]. Não se trata de anedotas, mas reações em face de uma representação que tem como compromisso a verdade, a não indulgência. Mas o que seria a verdade de uma pele?

No caso de um retrato, a verdade seria não aquela que reflete o espelho quando realizamos uma coreografia da pele que nos satisfaz, mas a identificação de elementos que surgem sem o nosso consentimento ou consciência. Se Freud é criticado por tratar a cabeça como apenas mais um membro[355], então nos seus retratos a cabeça não apresenta privilégios de hierarquia. É retratada como tudo o mais que ele descreve. Quando ele elimina as roupas, todo o resto é igualmente tratado. A pintura e o ser humano eram o seu interesse e ele fala, assim como Bacon, de um mundo de tormento e solidão, segundo Jean-Louis Prat[356], por meio de uma corrente de existencialismo que nasceu após a Segunda Guerra.

O fascínio de representar a individualidade de alguém por meio da pintura não foi amenizado com o tempo, tampouco com o surgimento de dispositivos técnicos. Na pose das duas figuras de Freud (Fig. 233 e 234) estão concentrados os momentos de pose de ambos, a apreensão física, mais além, o caráter, a personalidade, talvez toda a vida dos retratados.

A ideia de condensar tantos atributos em uma imagem fixa diante do tempo parece duplamente fascinante quando se trata de um autorretrato. Os autorretratos

---

354 *Ibidem*, 2008.
355 "Eu sempre começo com a cabeça; e então percebo que a figura muito deliberadamente não seja reforçada pela cabeça. A cabeça é um membro, claro" (Freud, 2002, p. 30).
356 Prat *in* Bacon-Freud Expressions (1995, p. 9, tradução da autora).

de Freud refletem suas peles mais trabalhadas. Em *Reflexion* de 1985 (Fig. 235), podemos perceber as características da ação da gravidade e da matéria conformadas solidamente. A pintura reflete o trabalho observado por Gayford quando não notava avanço em seu retrato: Freud constantemente reforçava e ajustava[357]. A necessidade de dar uma forma concisa e uma matéria sólida o bastante para que a pele parecesse real, pesada, viva é proveniente de seu desenho meticuloso que agora serve como um esqueleto sólido e continua por sobre as camadas de tinta como armadura mais sólida ainda. A ideia de reforçar a matéria da tinta faz da pele de Freud uma pele em camadas, uma pele espessa, que representa uma superfície capaz de refletir o peso do volume.

Portanto, as verdades da sua própria pele neste autorretrato, além da solidez e peso do seu corpo, seriam as reentrâncias, as rugas, o olhar cansado, atento à sua própria imagem no espelho. Historicamente, a história do retrato se confunde com a história da pintura, levando personagens ilustres, líderes, generais, atletas, para a imortalidade. Os retratos são distintivos da posição ocupada socialmente, politicamente, recorrendo a objetos que indicam o posto ou atividade, assim como da personalidade, traduzida pela complexidade e caráter único de um rosto e suas expressões.

O retrato também registra a identidade de personagens anônimos, comuns. Embora tenha pintado pessoas do círculo artístico, intelectual e da realeza britânica, é especialmente sobre esse aspecto que Freud deseja falar. Uma pele que define a identidade única da figura e ao mesmo tempo revela sua generalidade, sua face comum, ou seja, humana. Mesmo quando pinta uma figura nobre ou ilustre resulta em uma ênfase em seus aspectos mais humanos, mais banais.

A pele que Freud procurava deveria estar além da pele momentânea, deveria evidenciar e até mesmo antecipar sua decadência, deveria estar consciente de sua natureza imperfeita e mortal. Neste sentido, Freud abraça a espessura técnica da história da arte para realizar um retrato, ao mesmo tempo em que nega a ideia do congelamento de uma imagem irreal, ou seja, que possa distanciar-se de uma verdade da pele e suas qualidades frente ao tempo, à beleza, a uma idealização. Freud mostra a outra face da pele, um modo de substantivar a pele em um momento não idealizado.

---

[357] Gayford, p. 114 (tradução da autora).



Fig. 235 - Lucian Freud, *Reflexion (Self-portrait),* 1985, óleo sobre tela, 56 x 51 cm.

Por incentivo de Bacon ou por seguir sua própria natureza, canaliza cada vez mais, sobretudo a partir dos anos 80, esse apelo dramático da pele.

A solenidade, a gravidade da consciência que encontramos especialmente nos autorretratos de Freud é um dos traços específicos que vemos na primeira forma de retrato na Antiguidade. A descoberta dos túmulos de Fayoum (mistura de cultura greco-romana e egípcia), em 1888, próximo do Cairo, trouxe o conhecimento de retratos de múmias do século I a III, a única espécie de pintura de cavalete da Antiguidade. Os pintores que os realizaram se submeteram à Escola de Alexandria, herdeira da tradição grega, e eram chamados de "*zographoi*" (em grego, pintores da vida).

Os retratos conhecidos como de Fayoum foram realizados a partir da presença do retratado como um evento importante em suas vidas, conscientes da função dessa pintura. Mais tarde eram recortados e colocados como uma janela em frente à face da múmia, no lugar do rosto do falecido. O que interessa a nós, neste estudo, é ressaltar a já avançada técnica de representar a pele com a intenção de retratá-los, primeiramente no âmbito familiar e, posteriormente, para a eternidade, especificamente para que *Anubis,* deus dos mortos, identificasse sua imagem.

Em um dos retratos de Fayoum que se encontram no Louvre, *L'Européenne* (Fig. 236), realizado em encáustica[358], observam-se o refinamento e a grande preocupação com a representação da pele.

A preparação da base foi feita com pigmento orgânico preto misturado à cola de pele, cera quente, pigmentos e produtos secativos. As sombras e os relevos foram evidenciados com tonalidades diferentes e "a fusão das pinceladas junto aos reflexos dão qualidade tonal, plástica e viva da carne"[359]. Os pigmentos encontrados, apenas três vermelhos e três amarelos, o preto e branco foram capazes de revelar as qualidades tonais e de textura da pele[360].

---

[358] Técnica de pintura à base de cera quente de abelhas e pigmentos.
[359] Jaubert (2007).
[360] Os vermelhos encontrados foram hematita, ocre vermelho e colorante orgânico, talvez garanza; os amarelos, óxido de ferro, sulfato de ferro e ocre amarelo; o preto de carbono e o branco de "céruse" (chumbo branco) (*Ibidem*)



Fig. 236 - *L'Européenne*, Retrato de Fayoum, encáustica, c. 117 – 138 d.C, *Musée du Louvre*.

Percebe-se tanto a atenção para a matéria quanto para a cor. Para os seus cílios foi utilizado um pincel pontiagudo sobre a cera rosa (Fig. 237), que deixa antever a preparação subjacente, o negro – técnica utilizada por Rembrandt em vários autorretratos, inclusive o S*elf Portrait* de 1633 (Fig. 247).

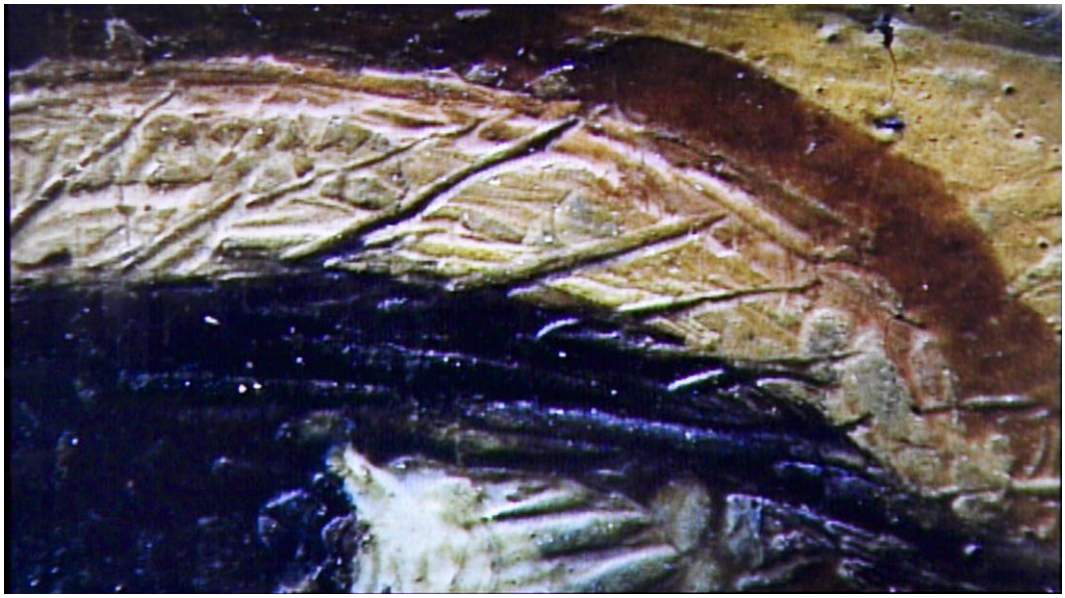


Fig. 237 - *L'Européenne*, detalhe, Retrato de Fayoum, encáustica, c. 117–138 d.C., *Musée du Louvre*.

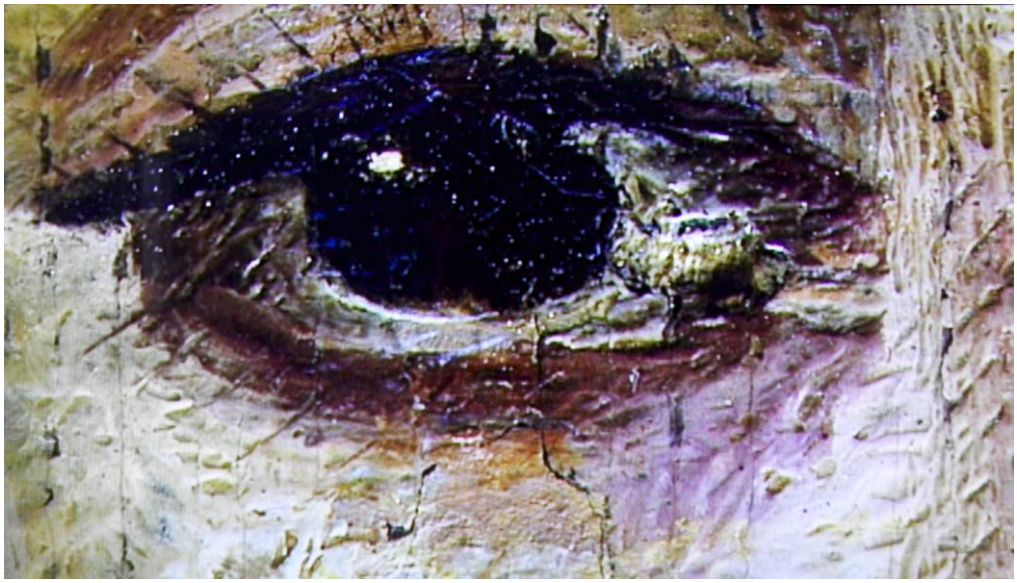


Fig. 238 - *L'Européenne*, detalhe, Retrato de Fayoum, encáustica, c. 117– 138 d.C., *Musée du Louvre*.

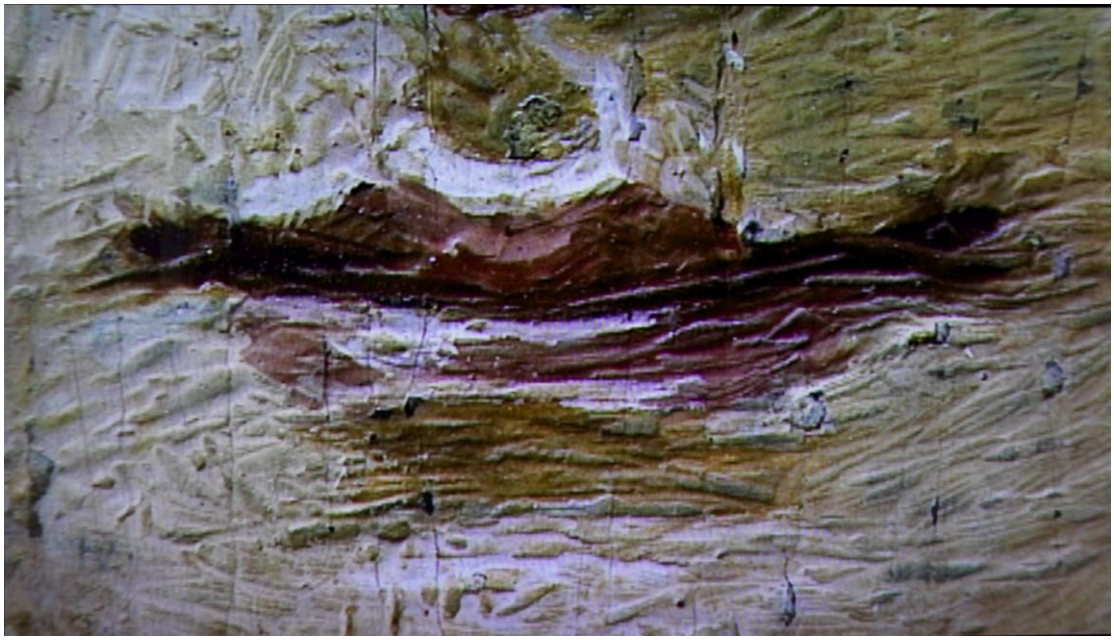


Fig. 239 - *L'Européenne*, detalhe, Retrato de Fayoum, encáustica, c. 117–138 d.C, *Musée du Louvre*.



Fig. 240 - *L'Européenne*, detalhe, Retrato de Fayoum, encáustica, c. 117–138 d.C., *Musée du Louvre*.

Nas Fig. 240, 241 e 242 podemos assistir aos diferentes pigmentos utilizados para os tons da pele, assim como o tom mais claro referente à parte iluminada é superposto à base e provoca um relevo da face. Na Fig. 240 vemos as diversas pinceladas, transparências, opacidades, pinceladas curtas para confeccionar uma pele sensível. Se classificássemos *L'Européenne* e *Reflexion* (Fig. 235 e 236) nos critérios de Wöfflin, diríamos que o primeiro pertence ao estilo linear, com um trabalho posterior pictórico, todavia, são as linhas e a forma definida que determinam a pintura. De outro modo, o segundo quadro seria classificado como pictórico, desprovido de uma linha determinada de sua face ou de suas feições. A fusão das pinceladas faz a coesão do todo de maneira que dificilmente conseguimos dissociar um elemento do outro.

Enquanto a maioria dos retratos no Egito era feita de perfil, os de Fayoum se apresentam de frente. *L'Européenne* é uma rara exceção dos retratos de Fayoum que não olham fixamente o espectador. Freud, em *Reflexion,* também não. Ele olha na direção esquerda, enquanto a mulher de Fayoum para a direita. Com as dificuldades que se apresentam em um rosto de frente - dificuldade de representar-se o nariz, o olhar perde expressão da personalidade, o rosto parece simétrico demais - conferimos em Fayoum que os pintores adotam posição "decalé", com os ombros a ¾ e o rosto um pouco virado, assim como o de Freud. A cabeça levemente inclinada também daria força à expressão. Gayford relata a constante marcação de sua cabeça por Freud, que deveria se mover constantemente para uma posição correta.

Os retratos de Fayoum não apresentam correspondência exata da idade da imagem fixada na múmia e a idade do falecimento. Encontram-se retratos de crianças em túmulos de idosos, com um caso em particular de uma pintura a qual, realizada uma radiografia, foi descoberta uma imagem precedente de uma mulher muito idosa, que foi posteriormente adulterada, provavelmente para se perpetuar jovem na eternidade (Fig. 241).

Nota-se nas Fig. 243 e 244 que a idosa de queixo baixo e sulco nas faces foi encarnada com pele lisa, queixo diminuído, seus traços amenizados e sua face escondida por cabelos. Desta forma, a imagem recortada do retrato para servir à eternidade era refletida, construída de forma a representar o indivíduo. Podemos associar esse procedimento de apagamento de rugas e uniformização da imagem da pele ao *photoshop*.



Fig. 241 - Retrato de Fayoum, Radiografia.

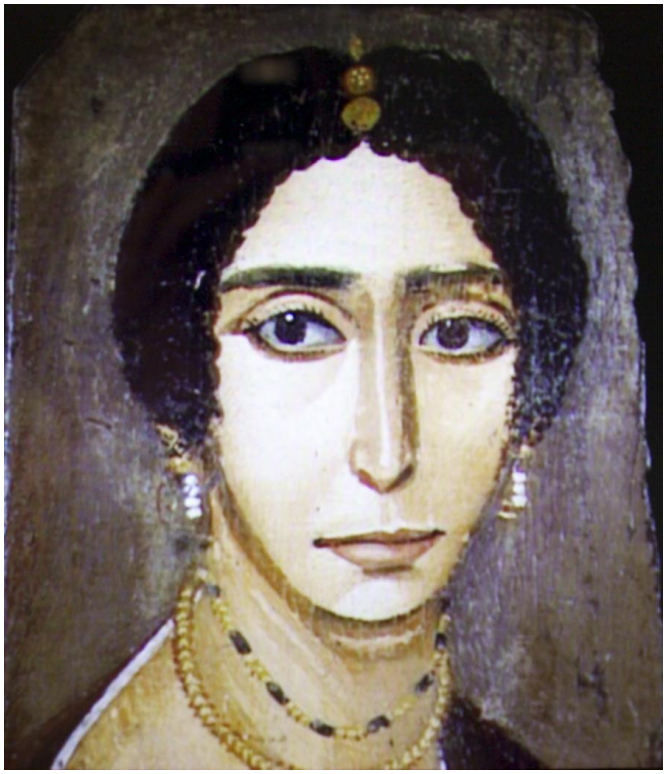


Fig. 242 - Retrato de Fayoum, pintura posterior.

Em contrapartida, podemos fazer outra leitura. A não coincidência entre idade da representação e idade da morte, que a princípio nos parece uma vaidade mundana em relação à pele, pode indicar desapego de uma idade específica, sendo que a imagem escolhida não afetaria o reconhecimento ou a validação da identidade de um indivíduo. Ou seja, em uma concepção do indivíduo desvinculado da noção de idade, do tempo, ele estaria associado a uma alma não sujeita ao tempo, ao contrário dos indivíduos de Freud, tão sujeitos à gravidade quanto ao tempo.

4.3.1 Duas verdades partilhadas: Rembrandt e Freud

A vaidade é um sentimento que permeia a representação da pele desde a Antiguidade, como vimos no retrato de Fayoum. Do latim *vanitas, vanitatis*, a vaidade significa vacuidade, sem solidez nem duração, o vazio absoluto. Diante do paradoxo criado pelo sentido da palavra que sugere toda sorte de luxúrias, podemos pensar na sua importância para Freud. Tanto mais consolidada e submissa a pele às impiedosas leis terrenas, melhor será o retrato. Quanto mais desprovido de luxúrias, adereços (ao contrário de Rembrandt), quanto menos vaidade suscitar no modelo, melhor. É uma forma de o retrato revelar sua existência pura, de atribuir-lhe um caráter de vida intrínseco.

A fidelidade dos detalhes dos autorretratos rendeu uma pesquisa dos médicos Abastado, Guiramand e Bousquet, em 2005, *Signs of ageing, the lifespan and self-representation in European self-portraits since the 15th century.*[361]. Nesse artigo*.* as características representadas nas peles de autorretratos do século XV até o século XX serviram como material para o estudo dos sinais faciais de envelhecimento ao longo de cinco séculos.

Philippe Abastado é cardiologista atuante no *American Hospital*, em Paris, especialista em doenças cardiovasculares, que demonstra interesse no estudo de pinturas e de sua capacidade de descrever a pele de forma tão minuciosa ou sensível

[361] Abastado, Guiramand e Bousquet, B. (2005). Os autores examinaram 687 autorretratos de 506 pintores europeus em busca de características como ptose palpebral (pálpebras caídas), bolsas embaixo dos olhos, assim como sinais na parte inferior da face para definir as fases de envelhecimento assim como a expectativa de vida dos pintores. Os critérios utilizados para a classificação derivaram dos critérios usados na cirurgia cosmética, plástica e reconstrutiva pelos traços da parte inferior da face. Por meio destes a idade é caracterizada pela aparição sequencial de três dobras: "nasogenial", que se estende entre o nariz e a bochecha; dobra "genio-chin", entre o queixo e a bochecha e a dobra do pescoço, essas três dobras recebendo classificações de zero a quatro.

capaz de expor sintomas que demonstram doenças específicas, características herdadas geneticamente, hábitos do retratado.

A conclusão revela uma manifestação do envelhecimento facial similar nos cinco séculos, com a exceção da fase entre 40 e 50 anos. Logo, se os pesquisadores atentaram para a precisão da descrição de detalhes em pinturas de autorretratos para o estudo dos sinais de envelhecimento, eles detectaram relevante inconsistência da representação desses sinais na idade de 40 a 49 anos, considerando que o autorretrato é influenciado pelos sentimentos, humor, estilo e técnica do pintor. Fenômenos como a representação de um retardamento no envelhecimento no século XVIII que não correspondem a aumento na expectativa de vida da época[362] podem ser atribuídos a fatores sociais e a finalidades específicas de um autorretrato de uma época, por exemplo.

O autorretrato de Freud (Fig. 235) nos remete ao pintor de idade avançada que se olha no espelho. Esse é um gênero do vocabulário da pintura inscrito, sobretudo, por Rembrandt[363], o mais prolífico pintor de autorretratos do século XVII, que realizou por volta de 100 deles dos 20 aos 63 anos. Vê-se que o século XVII corresponde à consolidação do autorretrato quando já possuía características pictóricas específicas. Os autorretratos de Rembrandt têm sido preciosa ferramenta para os mais extensos estudos médicos realizados por Espinel (1997, p. 1835), seguido de especulações sobre as doenças de Rembrandt (Duyff, 1998, p. 915; Espinel, 1999a, p. 1104; Hankey, 1998, p. 915; Marcus, 2002; Rothenberg, 1999, p. 1392; Zlotnick, 1998, p. 915). Segundo Abastado, Guiramand e Bousquet, cada especialidade médica promoveu sua própria visão de diagnóstico em relação às doenças de Rembrandt a partir de seus autorretratos, como visto nas opiniões do dermatologista (Borroni), do neurologista (Meshberger), do oftalmologista (Liebreich, *Turner and Mulready* 1872, p. 450; Lanthony 1998, p. 52), de endocrinologistas (Martibo 2001, p. 386; Als *et al.* 2002, p. 1499), de reumatologistas (Appelboom; Preaux, 1988, p. 41), de cardiologista (Abastado, 1998, p. 15).[364]

---

[362] Abastado, Guiramand e Bousquet (2005, p. 153, tradução da autora).

[363] Rembrandt é um expoente do gênero, no entanto, a projeção da própria imagem na tela teve início, a princípio, com a representação de si mesmo no contexto de uma pintura (Masaccio em *Ressurreição do filho de Teófilo e São Pedro em Cátedra*, 1424-1427, Boticelli em *A Adoração dos Reis Magos*, 1475) e, posteriormente, com quatro grandes autorretratos de Dürer, o primeiro aos 13 anos de idade, em 1484, e o último, o mais icônico, aos 28 anos, em 1500.

[364] Abastado, Guiramand e Bousquet, p. 148 (tradução da autora).

Devemos considerar aqui a especificidade da pele produzida por Rembrandt a partir da qual se pode extrair tantas informações, inclusive médicas, a despeito do que Fend constata no capítulo 1 em relação ao período neoclássico apresentar uma pele que se comunica com o exterior, como membrana sensitiva.

No artigo, os autores salientam que os estudos fisionômicos interpretativos realizados em autorretratos previamente eram essencialmente qualitativos, enquanto os médicos têm estado mais interessados em detectar sinais de doenças em autorretratos de pintores. A visão clínica dos autorretratos de Rembrandt só contrinuem para a demonstração da verdade revelada por estes e da observação e relação que o pintor estabelecia com a própria imagem. Representar a si mesmo, à época de Rembrandt, segundo Alain Jaubert[365], pode ser considerado um contraponto das *Vanités*, uma representação muito em voga, categoria de natureza morta em que os objetos são dispostos para realizar uma narração moral, uma cadeia de meditação permanente[366]. O autorretrato seria a imagem daquele que justamente olha a *vanité*. O espelho que aparece frequentemente nas *vanités* é o que possibilita o autorretrato. Se todos os objetos utilizados para a demonstração das futilidades terrestres, do leve sopro, do vapor efêmero da vida são os de desfrute e utilização humana, restaria a pele. Mesmo desfrutada como prazer, é ela quem olha, ela é a manifestação do substantivo procurado e reforçado pela rejeição moral dos objetos. Uma vez que se volta para a própria imagem, durante um espaço de tempo tão considerável como Rembrandt o fez, é possível perceber que a pele, o corpo é um instrumento tão efêmero quanto os objetos de vaidade.

No caso de Rembrandt, alguns de seus primeiros autorretratos são atribuídos a um gênero de pintura popular na Holanda, os *tronies*, pinturas de rosto ou busto cuja expressão facial demonstrava uma emoção em particular. No entanto, a série de autorretratos de Rembrandt nos parece um diário visual de sua vida, que caminha ao longo do tempo cada vez mais para um diálogo interior, como Susan Osmond se

---

[365] Jaubert (2002a, tradução da autora).

[366] Os objetos das *Vanités*, segundo Bergström (Tapié, p. 212), seriam divididos em três categorias: a primeira evocaria os bens terrestres: livros, instrumentos cientïficos, arte para as vaidades do saber; pratas, jóias, armas, coroas, cedros para as vaidades de riqueza e poder; vinho, instrumentos de música, jogo para as vaidades dos prazeres. O segundo grupo evocaria a transitoriedade da vida humana: esqueletos, medidas do tempo, relógios, velas, lâmpadas à óleo, flores. O terceito grupo seria de elementos que simbolizavam a ressurreição e a vida eterna: o trigo e coroa de louros.

refere: “um homem solitário comunicando-se consigo mesmo enquanto pinta”[367]. Essa imagem, assim como a opinião de que Rembrandt deveria sentir a necessidade de se conhecer a si mesmo antes de se aprofundar na vida interior do homem, nos indica a profundidade da atividade de se pintar um autorretrato.

Entretanto, mesmo nos seus retratos, percebemos que Rembrandt possuía uma sensibilidade incomum para a representação da pele, suas qualidades de cor, textura, elasticidade, brilho, vigor. Observa-se nos retratos realizados com a dilatância de um ano (Fig. 243 e 244) a contraposição dos elementos citados na pele das duas mulheres.



Fig. 243 - Rembrandt van Rijn, *Retrato de uma Mulher*, óleo sobre madeira, c. 1633, *Metropolitan Museum*, Nova York.



Fig. 244 - Rembrandt van Rijn, *Retrato de Aechje Claesdr*, 1634, óleo sobre madeira, 71 x 56 cm, *National Gallery*, Londres.

[367] Osmond (tradução da autora).



Fig. 245 – Rembrandt van Rijn, detalhe, *Retrato de Aechje Claesdr*, 1634, óleo sobre madeira, 1634, 71 x 56 cm, *National Gallery*, Londres.

Percebe-se que o tecido do chapéu que acompanha a pele de Aechje Claesdr, então com 82 anos de idade, tem mais transparência que o da esquerda, assim como sua pele parece fina e com tendência à indefinição de massas.

Após uma análise dos autorretratos de Rembrant, o S*elf Portrait with beret and turned-up collar* (Fig. 246) foi selecionado como o que mais se aproximava ao autorretrato de Freud, *Reflection* (Fig. 235). Ambos aparentam a mesma idade, materialidade semelhante da pele, a natureza do olhar agudo (embora não tenham a mesma direção), sua vivacidade e sobriedade, a forma com que a luz é distribuída na pele (com menos sombras e drama da fase inicial de Rembrandt) ou, como disse Jaubert, dos autorretratos de Rembrandt, "uma fisionomia impassível que traduz a introspecção, a dúvida, a solidão, a vigília lúcida e desiludida"[368]. O drama aqui fica a cargo da matéria da pele. Verificou-se posteriormente a idade de ambos à época dos dois autorretratos e constatou-se que ambos possuíam exatamente a mesma idade, 53 anos.

A pele de ambos na pintura relata a verdade. As afirmações feitas a respeito da veracidade da autorreflexão de Rembrandt se aplicam também a Freud. Assim como o resultado da pesquisa de Abastado, Guiramand e Bousquet evidenciou envelhecimento similar nos autorretratos entre os séculos XV e XX, verifica-se, nesse caso, o mesmo entre dois autorretratos do século XVII e do século XX.

[368] Jaubert (2002b, tradução da autora).



Fig. 246 - Rembrandt van Rijn, *Self Portrait with beret and turned-up collar*, 1659, óleo sobre tela, 84.4 x 66 cm, *National Gallery*, Washington.

Podemos estabelecer outros pontos de contato entre um e outro artista. À parte a profusa indumentária utilizada por Rembrandt, que as colecionava e as utilizava como adereços, iremos nos focar no tratamento da pele, que foi atentamente enfatizada por ambos os artistas. No autorretrato de 1633 (Fig. 247), atentamos para a carnação que era corrente à época na Holanda.

O pintor deixa extravasar a materialidade da pele realizando uma pintura, que vista de perto é quase bruta. Salpicados, borrões, raspagem são modos de operar que demonstram o interesse pela matéria do pigmento, realizando uma pintura que esculpe e cria uma textura alusiva à pele. Portanto, não só as cores pretendem representar a pele, mas a textura procura mimetizar e evocar as sensações criadas pela pele.



Fig. 247 - Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris.

A semelhança com o modelo no retrato em Rembrandt não está na paciência, no acabamento, como vemos em Ingres, mas na velocidade do gesto e no combate com a tinta. Rembandt era um pintor extremamente versátil e, tendo dominado as diversas técnicas de pintura a óleo, utilizava vários procedimentos de acordo com o objetivo, assim como misturava uma técnica a outras. Sua relação com a matéria o associa ao estilo pictórico definido por Wöfflin, quando Fuseli afirma: "Rembrandt era, na minha opinião, um gênio de primeira classe em tudo o que não se relaciona com a forma"[369]. Aqui, Fuseli se refere a: cor, luz e sombra. Vemos que a forma lenta de Freud pintar o aproxima de Ingres como talvez um resquício de sua formação de

[369] Burnet (2007, p. 21, tradução da autora).

desenhista. E mesmo tendo se voltado para a matéria, ele manteve o ritmo de pintar, guardando a apreciação pela forma definida.

Neste sentido, a matéria pictórica de Freud se apresenta bem mais compacta e sólida, ao passo que Rembrandt explora as variações de consistência da tinta e os modos de manejar o pincel. Este último explorava intensamente a transparência e a opacidade da tinta[370], assim como, por meio do manejamento das propriedades da tinta, desenvolveu métodos para reproduzir a complexa textura da pele, não só por meio da cor, mas aludindo à sua textura:

> No início de sua carreira, Rembrandt começou a construir as passagens opacas nas suas luzes de maneira mais intensa e texturizando-as para assumir as circunvoluções físicas das superfícies iluminadas de seus sujeitos, principalmente as texturas de pele de indivíduos do sexo masculino, incluindo ele próprio. Exatamente como ele criava essa textura não é sabido com certeza. O processo pode ser duplicado ou aproximado através da construção de uma camada pouco espessa de tinta opaca, depois passando um pincel macio sobre a superfície enquanto ela ainda está molhada. Em algum ponto Rembrandt começou a sobrepor esmaltes de vermelho sobre essas passagens texturizadas quando já estavam secas, em seguida, limpando-o com um pano, deixando vestígios remanescentes nos pontos baixos para criar uma textura ainda mais convincente de carne áspera. Um contemporâneo disse uma vez que um retrato de Rembrandt poderia ser pegado pelo nariz[371].

Nos detalhes desse autorretrato, apreende-se a variação de pinceladas e as texturas buscadas que revelam o processo e execução. O autorretrato de 1633 (Fig. 247) foi realizado sobre uma preparação marrom avermelhada que se vê pela transparência nos cabelos (Fig. 248), a pele é feita com toque de pinceladas muito curtos e próximos, como se vê nas bochechas em tons de rosa (Fig. 249), nos tons amarelados da testa, em volta dos olhos e no nariz (Fig. 250), os tons acinzentados no pescoço (Fig. 251), o verde próximo das orelhas (Fig. 252), carmim e negro nos lábios (Fig. 253)[372].

A manipulação da espessura da tinta pode ser verificada na forma como ele representa o bigode, gravado sobre o empasto ainda fresco (Fig. 254), nas diferenças

---

[370] "Ele explorou ao máximo as qualidades de transparência e opacidade, contando com o brilho subjacente de luz vindo através da cor transparente para muitos efeitos especiais, criando luzes opacas mais fortemente para as áreas muito iluminadas, às vezes modificando as cores por meio de esmaltes sutis ou esfumados semiesmaltados e organizando sombras transparentes e luzes opacas para jogar umas contra as outras para o máximo impacto visual e profundidade" (Elliott, 2009, tradução da autora).

[371] *Ibidem.*

[372] Jaubert (2005).

de tratamento do cabelo de um lado da figura e do outro, um lado deixando a tinta translúcida (Fig. 247) e do outro bem densa (Fig. 255).

Podemos notar, ainda, que em relação à cor geral da pele, ambos os pintores buscam uma cor uniforme, natural, tanto da pele como do fundo do quadro. As cores características de Freud eram "'aveia', cinzas, beges, amarelos claros, cremes, marrons e pretos. Ele certa vez os chamou de 'as cores da vida' e uma qualidade que elas têm em comum é que não chamam atenção para si"[373]. No entanto, quando analisamos a pele representada de perto, em ambos os pintores percebemos uma série de pinceladas de cores distintas, puras, assim como o vermelho, o preto, o verde. Podemos ver o verde próximo das orelhas e da sobrancelha também em Freud (Fig. 256), assim como na mesma figura o cinza e o vermelho da orelha; os tons fortemente amarelados da bochecha (Fig. 257) e os tons escuros reservados à boca (Fig. 258).



Fig. 248 - Detalhe dos cabelos, Rembrandt van Rijn, *Self Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris.

[373] Gayford, p. 91 (tradução da autora). Freud tinha a predileção pela cor neutra, crua da pele, o que era também verificado na maneira como o pintor se vestia, sempre em tons de creme e cinza.



Fig. 249 - Detalhe das bochechas, Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris.



Fig. 250 - Detalhe da parte lateral da testa, Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris.

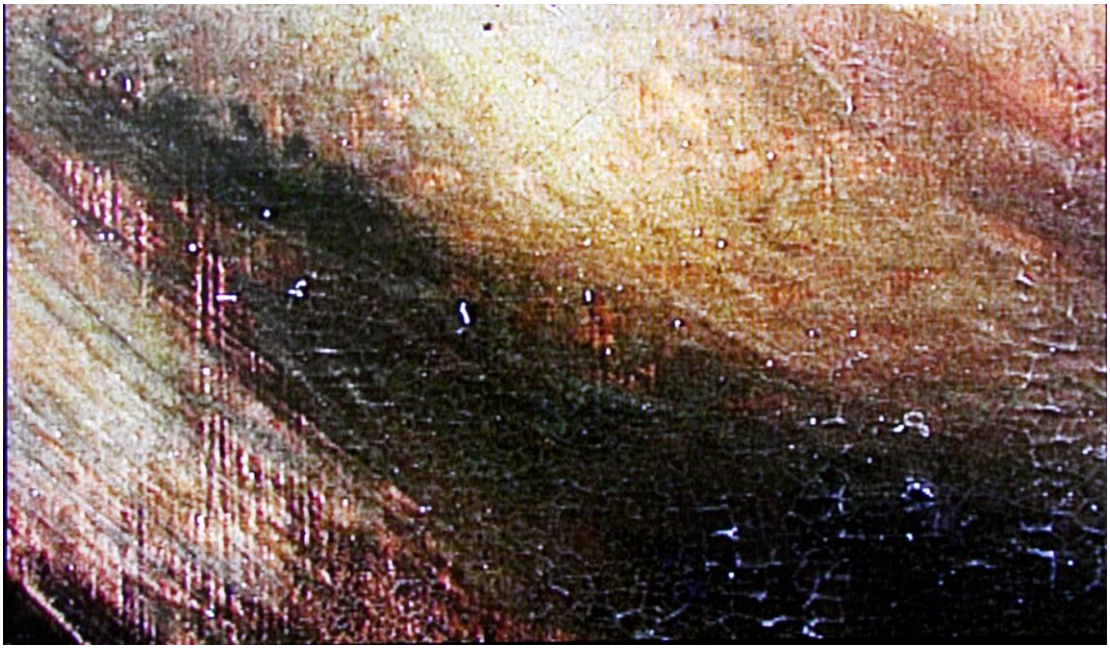


Fig. 251 - Detalhe do pescoço, Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris.



Fig. 252 - Detalhe da face e orelha, Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris.



Fig. 253 - Detalhe da boca, Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris.

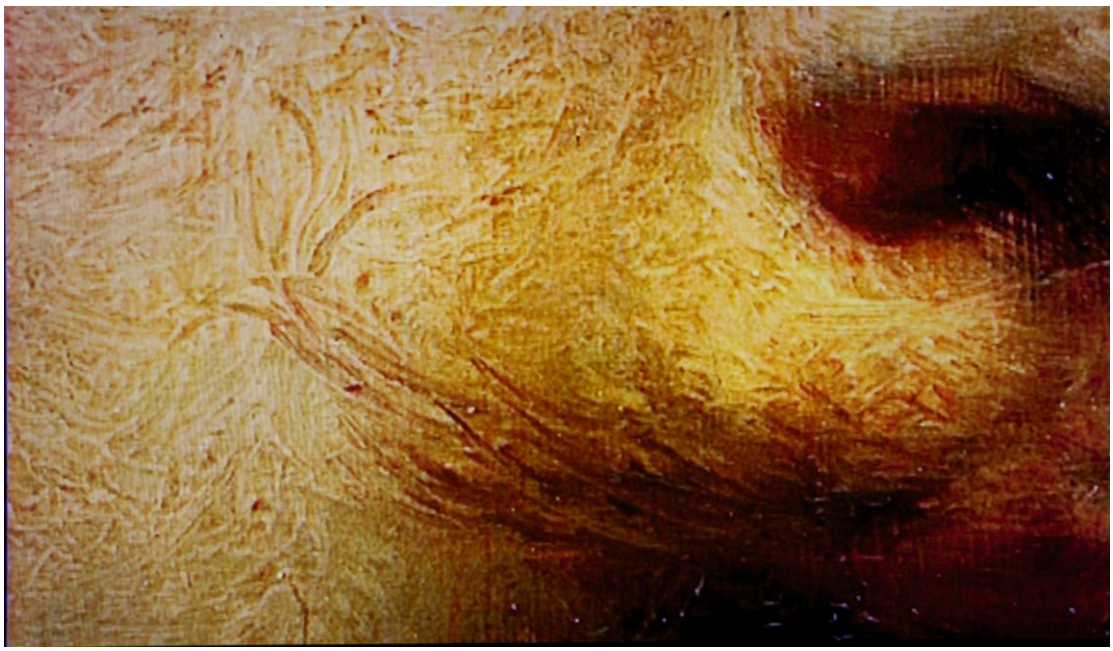


Fig. 254 - Detalhe do bigode, Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris.



Fig. 255 - Detalhe do cabelo, Rembrandt van Rijn, S*elf Portrait,* 1633, óleo sobre tela, 70,4 x 54 cm, *Musée du Louvre*, Paris.



Fig. 256 - Detalhe, Lucian Freud, *Reflexion (Self-portrait),* 1985, óleo sobre tela, 56 x 51 cm.



Fig. 257 - Detalhe, Lucian Freud, *Reflexion (Self-portrait),* 1985, óleo sobre tela, 56 x 51 cm.



Fig. 258 - Detalhe, Lucian Freud, *Reflexion (Self-portrait),* 1985, óleo sobre tela, 56 x 51 cm.

Logo, tanto em um quanto em outro observamos na proximidade da pintura uma complexidade cromática e materialidade (embora distinta) na representação da pele, enquanto que à distância esses elementos se integram de forma harmônica como um todo, levando ao reconhecimento da figura humana. Essa característica do trabalho de Freud foi observada com sensibilidade por Damien Hirst:

> Se você olhar para uma das pinturas de LF de uma pessoa em "close up", esta se dissolve em um padrão de marcas e tonalidades, como um deserto visto de cima. Essas marcas não são planas, mas, por assim dizer, direcionais, os traços das cerdas permanecendo visíveis como linhas de força. Manchas levantadas e cristas ficam para fora como afloramentos de pedra, captando a luz. Pequenos centímetros dessa miscelânea parecem atrativos, mas perfeitamente abstrata. Mova um pouco para trás e tudo isso se metamoforseia em formas arredondadas de pele e carne sobre ossos[374].

Ao verificar a pele construída por Freud, Hirst se deixa levar pelos mecanismos da tinta, da matéria, sua dinâmica, assim como percebemos em Rembrandt, como o artista diz, suas "linha de força", uma malha criada para funcionar como pele. Se observarmos uma pintura de Ingres de perto, por outro lado, veremos evidenciados seu desenho e a ausência de uma verdadeira matéria pictórica (Fig. 259).



Fig. 259 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, Detalhe de *Louise, Comtesse d'Haussonville*, 1845, óleo sobre tela, 132 x 92 cm, *The Frick Collection*, Nova Iorque.

[374] Hirst *in* Gayford, p. 110-111 (tradução da autora).

No que tange à construção da matéria pictórica da pele, podemos pensar aqui na ideia de verdade da pele como a preocupação que Freud demonstra em construir uma pintura que seja a pessoa, e não se pareça com ela:

> Eu sei que minha ideia de retrato veio da insatisfação com retratos que pareciam pessoas. Eu gostaria que meus retratos fossem "das" pessoas, não "como" elas. Não olhando o modelo, "sendo" os modelos. Eu não gostaria apenas de uma semelhança como uma mímica, mas "retratá-las" como um ator. Tanto quanto me concerne, a pintura é a pessoa. Eu quero que ela funcione para mim assim como a carne funciona[375].

Quando Freud se refere à semelhança, ele acentua o desejo do retrato de se parecer, e de como fica evidenciada a artificialidade da tinta para fazê-lo. Portanto, como resolver o problema? Fazendo com que a tinta se comporte como a pele, organicamente, movendo-se, conformando-se de forma a criar um microuniverso onde de fato massas abstratas se conformarão em pele e carne sobre ossos, como indica Hirst.

O incômodo sentido por Freud diante dos retratos poderia se assemelhar ao conceito de resposta repulsiva utilizado para as representações humanas na computação gráfica, o chamado *uncanny valey.* Segundo Giard e Guitton, quando o realismo chega próximo de seu objetivo, ele atinge uma área misteriosa, onde uma dissonância cognitiva acontece e fatores não humanos são reconhecidos mais claramente. Essa lacuna, encontrada nos limites do realismo em representações humanas, determina o chamado "*uncanny valley*". O esforço adicionado para cruzar esse perpétuo vale é provavelmente uma das tarefas mais desafiadoras da computação gráfica, assim como da ciência androide[376].

Os autores afirmam que a solução está em criar detalhes que provêm de texturas que ajudam a localizar a distribuição de atributos e de tons da pele. Segundo Struck, "em computação gráfica, assim como em qualquer representação, a credibilidade da pele é guiada principalmente por detalhes de dobras e poros e pela topologia visível básica na camada epidérmica"[377]. Segundo Giard e Guitton, esses detalhes devem ser representados considerando-se que os poros não têm tamanho nem densidade uniforme. Essa dissonância cognitiva teria a raiz de sua palavra no

---

[375] Gayford, p. 111-112 (tradução da autora).
[376] Giard e Guitton (2010, p. 1750, tradução da autora).
[377] Struck *in* Giard e Guitton, p.1750 (tradução da autora).

conceito freudiano de "*uncanny*", onde uma coisa pode ser familiar e concomitantemente causar um estranho desconforto.

Se Freud afirma que sua pele nasceu desse desconforto, é na massa da pintura e, claro, em sua observação de lupa ou, diríamos, estetoscópica (além do visível), que o pintor criará a possibilidade de uma pele funcionar como carne. Uma vez que a pintura conseguir criar a pele a partir de sua materialidade, de uma construção em seu próprio sistema (Freud disse a Gayford que ele estava no estúdio como modelo para ajudar, ou seja, não era o fim em si), então não poderá ser contestada como semelhança mimética, pois ela se deleita em si mesma. Já observamos que nos autorretratos sua pele adquire mais complexidade, assim como em Rembrandt as texturas de pele mais complexas são revelados em retratos masculinos e de si próprio. Logo, observamos a organização de uma pele por meio do elemento técnico da pintura como uma projeção de si mesmo, que vai além da imagem externa até níveis mais profundos.

A pele, tanto em Freud como em Rembrandt, se confunde, principalmente no final da vida, com a matéria pictórica. A complexidade da superfície da pele real na idade avançada provocaria o desejo de revelar os traços do tempo simultaneamente a explorar mais a matéria da tinta. Em *Autorretrato como Zêuxis* (Fig. 260), Rembrandt demonstra a decrepitude da sua própria pele na pele do pintor antigo Zêuxis, que riu até a morte após pintar o retrato de uma velha mulher que desejava ser pintada como a deusa Afrodite. Rembrandt, jocosamente, ri também do observador que talvez desdenha de seus retratos agora que envelheceu.

A matéria, já explorada pelo pintor desde 1633, em que se observam os traços da rapidez de execução e a falta de acabamento (que chocava seus contemporâneos), é estendido aqui para um resultado mais radical. Camadas espessas de tinta mostram bolsas pesadas debaixo dos olhos, toda a pele parece sentir o peso do tempo. Esse retrato foi realizado seis anos antes de sua morte.

No autorretrato realizado aos 82 anos (Fig. 261), sete anos antes de sua morte, Freud apresenta uma matéria pictórica bem mais densa e áspera que a usual, identificando uma possível relação entre a matéria da pele real – densificada e texturizada pelo tempo – e a criação de uma matéria na pintura que a faça face. Freud já havia demonstrado interesse em uma pele que oscila quando escolheu o branco de

cremnitz para pintar[378]. A utilização desse pigmento coincide com a mudança de processo de pintura. Esse foi um pigmento definido como extremamente venenoso, quase puro chumbo, encontrado em um livro de materiais por Freud. Segundo o pintor, o perigo envolvido o seduziu, no entanto, estava protegido, pois não costumava levá-lo à boca e seu sistema de pintar não fazia com que a tinta respingasse ou voasse pelos ares.



Fig. 260 - Rembrandt van Rijn, *Autorretrato como Zêuxis,* c. 1662, óleo sobre tela, 82,5 x 65 cm. Wallraf-Richartz-Museum, Colônia.

[378] Segundo Ralph Mayer, o branco de cremnitz é um branco de chumbo de alta qualidade obtido por uma variação do processo holandês do século XIX, sendo o litargírio utilizado como matéria-prima básica em vez de chumbo metálico (Mayer, 2006, p. 48).



Fig. 261 - Lucian Freud, *Reflection,* 2003-2004, (aprox. 82 anos), óleo sobre tela, 17.78 x 12.7 cm.

Na verdade, o que o pigmento aportou ao seu trabalho foi muito além do que a simples adesão de um material novo. Pouco utilizado pelos pintores atualmente não só pela toxidade, mas por sua escassez e seu preço excessivo, o branco de cremnitz ou carbonato de chumbo foi o pigmento mais importante na pintura de cavalete até o século XIX. Consiste em um branco mais quente (com um subtom avermelhado e amarelado muito sutil) que os brancos de zinco e de titânio que o substituíram. Suas propriedades favorecem a representação da pele humana, pois sua transparência permite misturá-lo com tonalidades sutis sem ameaçá-las.

Quanto à textura, trata-se de um pigmento denso que "coagula em pequenos caroços que acumulam mais da tinta que está secando até a superfície ficar

granulada”[379]. O pigmento utilizado por Freud para a pele, o branco de *cremnitz*, possui muito menos óleo que os outros brancos, além de conter o dobro de óxido de chumbo que o “*flake white’*, tornando-se desordenadamente pesado

O branco de chumbo também fazia parte da palheta de Rembrandt, tanto na preparação da tela, quanto na criação das matérias a serem pintadas. O *A Corpus of Rembrandt Paintings IV: Selfportraits*, o *Mayerne Manuscript*[380] é um documento contemporâneo de Rembrandt que indicaria a forma de preparar as telas dos seus autorretratos. Nele, encontra-se o branco de chumbo misturado à cola e um pouco de sombra natural (*umber*), sendo que a mistura de branco de chumbo e sombra natural resultaria em um marrom amarelado claro, chamado por Willem Beurs de marrom acinzentado[381]. Sabendo da importância da cor de preparação da tela na evolução da pintura de retratos, constatamos que a partir desta etapa se faz essencial a utilização desse pigmento.

O branco de chumbo na pintura de Rembrandt aparece também mais ou menos diluído, constituindo base de preparação tanto de empastos quanto de camadas de transparências e luz:

> Como Rembrandt começou a expandir o efeito de esmaltes sobre o empasto seco para incluir também outras texturas, ele desenvolveu um método que emprega dois brancos diferentes, um para empasto e um para passagens mais suaves. Este último parece ter sido composto por alto grau de chumbo branco, moído em óleo de linhaça sem aquecimento ou, menos frequentemente, óleo de noz. O empasto branco teria sido de secagem mais rápida, talvez feito pela adição de giz e/ou de vidro moído (provavelmente *smalt*[382]). Era muito fino e consistia principalmente de branco de chumbo com um mínimo de agente ligante. Ele começou a aplicá-lo mais e mais intensamente como a primeira fase de uma operação em duas (ou mais) etapas, o que era finalizado com esmaltes transparentes e limpo com um pano. Esta técnica criou fantásticos efeitos especiais, sendo o exemplo mais extremo a manga dourada, brilhante do homem na pintura referida como "A noiva do judeu", no Rijksmuseum, em Amsterdã. O brilho deste efeito não pode ser obtido em qualquer outra forma[383].

A manga do homem de *A noiva do judeu* (Fig. 262), citada acima, pode ser vista como uma reverberação da pele dos dois personagens, criando uma composição triangular. A atenção particular que o pintor deu à manga faz com o que observador

---

[379] Gowing *in* Gayford, p.111 (tradução da autora).
[380] Foundation Rembrandt Research Projetc, p. 320 (tradução da autora).
[381] *Ibidem*, p. 321 (tradução da autora).
[382] Azul cobalto misturado a vidro moído.
[383] Elliott (tradução da autora).

realize sua fruição como pele, talvez uma metáfora feita pelo pintor do toque que o judeu realiza na noiva, uma metáfora da pele.



Fig. 262 - Rembrandt van Rijn*, A noiva do judeu,* 1667, óleo sobre tela, 121.5 x 166.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Refletindo sobre o desejo de uma pele pouco comum para sua época e ao mesmo tempo intrinsecamente ligada à pele real, vemos que Freud aproxima-se de Rembrandt no que se refere ao estudo atento para os sinais da pele, assim como o domínio da técnica de uma forma aprofundada para realizá-lo. Existe, entre muitas outras, uma diferença entre os dois artistas quanto aos estudos desses sinais da pele. Enquanto Rembrandt apresenta o domínio do que se chama "foco seletivo" ou "*houding em dutch*"[384], ou seja, o controle sobre o endurecimento ou suavização dos limites do sujeito, realizado seletivamente para chamar a atenção para a área de mais importância, feito em grande parte pela luz e sombra, para Freud o foco parece se estender a tudo o que ele vê de forma igualitária.

Utilizando na maior parte das vezes um foco forte, mas mais difuso de luz, e na ausência de uma dramatização por meio de luz e sombra, o pintor faz da matéria o seu drama, expondo a matéria à clara luz, com pinceladas mais independentes entre

[384] Elliott (tradução da autora).

si em cor e execução, do que em Rembrandt. O modo de executar as pinceladas em Freud definiria uma crueza, uma secura em sua representação. Rembrandt aproxima-se dessa forma crua de matéria de pele no autorretrato como Zêuxis (Fig. 260).

Nos retratos, o elemento de certa incongruência, seja pela alusão a uma assimetria, seja pela pose, revela o drama em Freud que substitui o claro-escuro. Em *Frank Auerbach* (Fig. 263), a distorção do modelo, em *Homem com Camisa de Esporte* (Fig. 264), quando recorre à exacerbação das cores e a uma pose unusual, em *A Mãe do Pintor a Descansar III,* quando confronta a pele da mãe a um tecido do travesseiro que parece acetinado e os motivos do vestido, em *Mulher com os Olhos Fechados* (Fig. 266), quando acentua as cores e a matéria de um rosto repousado, enfatizando seu mundo interior. Neste último a carnação exagerada sobre as faces nos remete ao retrato de mulher de Rembrandt (Fig. 243). Todos os quatro exemplos demonstram uma fina observação de cada pele, muito distintas umas das outras, porém com o que Smee chama de "desconsideração pelas convenções da arte retratista e um grau de envolvimento que é impertinentemente desinquietante"[385].

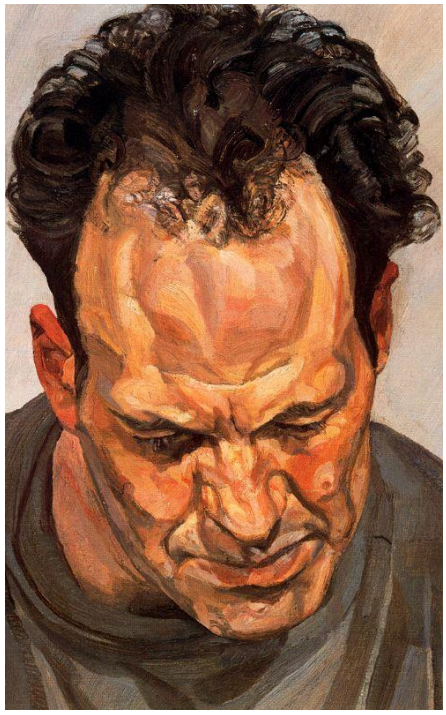


Fig. 263 - Lucian Freud, *Frank Auerbach,* 1975/76, óleo sobre tela, 40 x 26,5 cm, Coleção particular.

[385] Smee, p. 45-50.

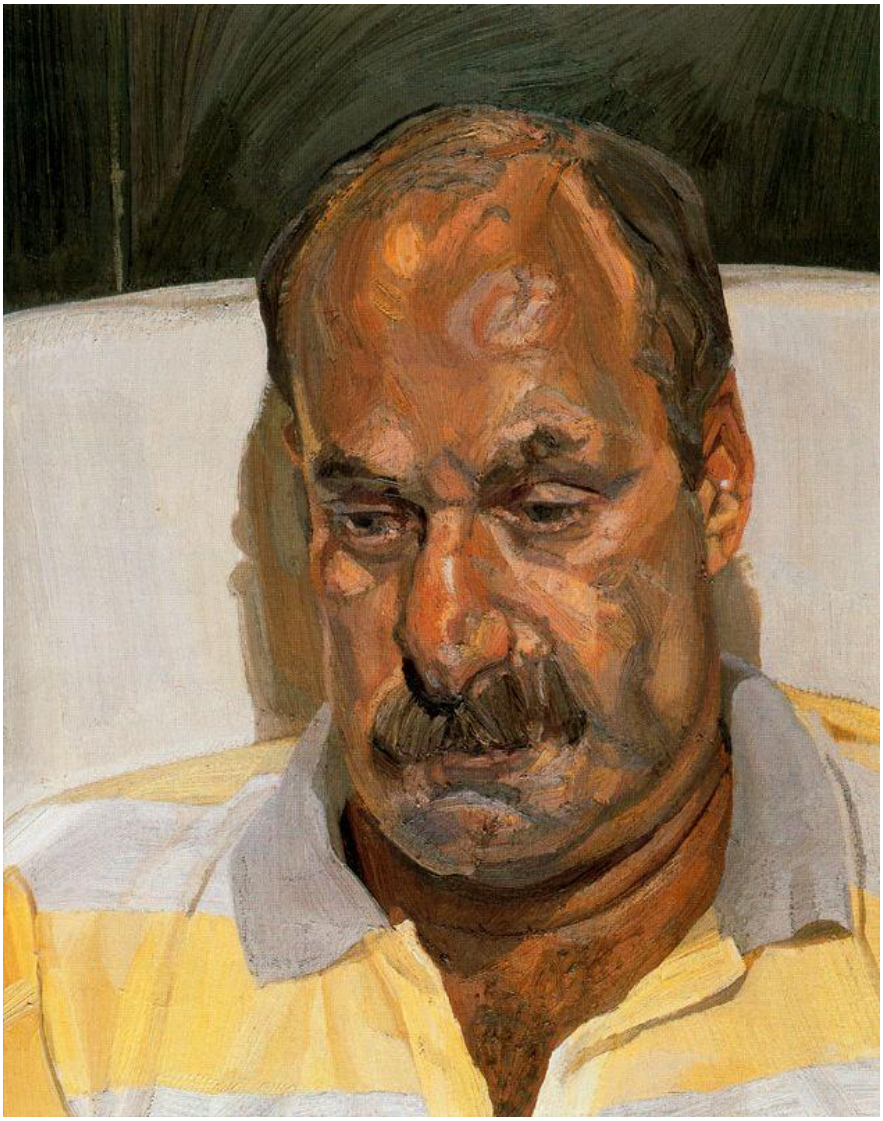


Fig. 264 - Lucian Freud, *Homem com camisa esportiva,* 1982-83, óleo sobre
tela, 50,9 x 40,7 cm, Coleção particular.



Fig. 265 - Lucian Freud, *A Mãe do Pintor a Descansar III,* 1977, óleo sobre tela, 59,1 x 69,2 cm, Coleção particular.

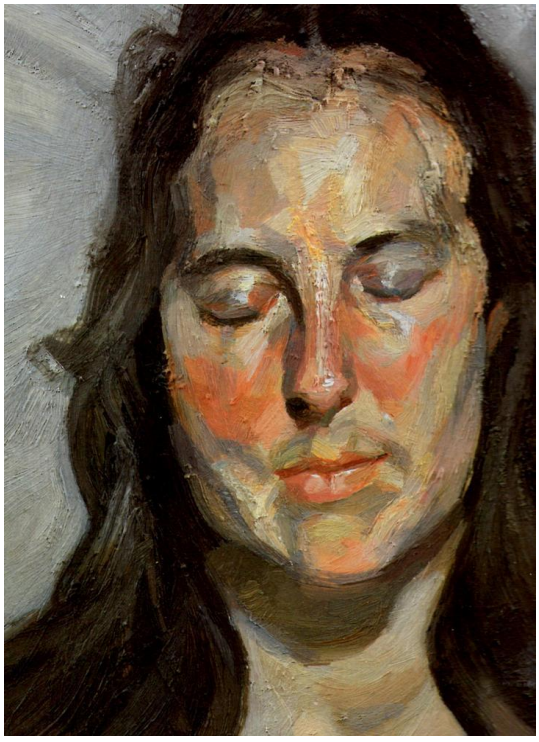


Fig. 266 - Lucian Freud, detalhe, *Mulher com os Olhos Fechados,* 2002, óleo sobre tela, 30,5 x 20,3 cm, Coleção particular.

Jaubert afirma que Rembrandt é criticado por pintar pessoas feias em fundos sombrios[386] (o que evocaria uma atmosfera cênica). O mesmo é frequentemente dito de Freud, com exceção do fundo sombrio. Seus fundos são iluminados, no entanto, assombram também pela aridez e estranheza. À força de desejar pintar a verdade da pele, ambos trouxeram um novo vocabulário para o artista. Freud se aproxima do pintor holandês também no enfrentamento da pintura e suas possibilidades, pelo aprofundamento e incremento dos métodos clássicos e complexos da pintura, evidenciada pela escolha do branco de chumbo, o *cremnitz white*. Esse pigmento confere a ambos os pintores a possibilidade de explorar a pele de maneira particular e única, criando no universo da pintura um contexto particular para a pele ou tentando recriar na pintura o que "o tempo faz, obra de artista na fisionomia humana"[387].

Se, segundo Jaubert[388], para Rembrandt a contemplação de seu próprio rosto constituía uma meditação sobre o simulacro e a vaidade da carne, podemos dizer que Freud apresentava a mesma consciência da vaidade e do que envolvia a representação da imagem de uma figura, citada por Smee como "qualquer coisa a ver com o tremendo esforço envolvido em simplesmente ser, em ter esse crânio e esses olhos e essa boca e essa carne (tudo invisível para si mesmo) agindo como seu próprio representante principal"[389].

4.4 O despido e o nu

Quando propomos uma investigação sobre a pele na pintura, podemos nos reportar à pele do rosto, no caso dos retratos, que se carrega de significado, a pele de um membro específico, como em Bourgeois, os pés, como o que surge de *A Obra Prima Desconhecida* de Balzac (capítulo 1), e mesmo a pele como uma metáfora de superfície, como vimos na abordagem das metáforas da pele no capítulo 1. E quando a pele se faz manifestar no corpo todo, tangenciaremos inevitavelmente uma série de questões, sendo a primeira delas a distinção entre a concepção do nu no plano real e no plano artístico.

---

[386] Jaubert (2002b).
[387] *Ibidem* (tradução da autora).
[388] *Ibidem*
[389] Smee, p. 52.

O nu inserido em uma obra de arte constitui um universo à parte. Sua história passa por diversas conjunturas que o justificam, o enaltecem, o apropriam, o excomungam, o estetizam. Segundo Patrick Mathieu, "sabemos que o nu, disfarçado de academicismo, com aquilo que podemos colocar nele de mitologia, metáfora ou paganismo, foi o pretexto para muitas obras e muitos discursos públicos [...][390]. Não podemos ignorar o conteúdo erótico do nu por si só, animais vestidos que somos. Um professor citado por Kenneth Clark, em seu estudo sobre o nu, afirma: "Se o nu é tratado de tal modo que venha a despertar no observador ideias ou desejos pertinentes ao tema material, nesse caso deve ser considerado arte falsa e má moral"[391]. Ao que Clark contesta:

> Nenhum nu, por muito abstrato que seja, deverá deixar de provocar no observador um certo vestígio de sentimentos eróticos, mesmo que não passe duma sutil sugestão. Se assim não suceder, é que, então, se tratará de arte falsa e má moral[392].

Portanto, o nu conteria em si a qualidade intrínseca do erotismo, oriundo do instinto, que Clark explica como uma atração entre os corpos:

> O desejo de contato e união com outro corpo humano constitui uma parte tão fundamental da nossa natureza que um qualquer juízo sobre a chamada "forma pura" é inevitavelmente influenciada por ele, e uma das dificuldades do nu como tema de arte está em tais instintos não poderem permanecer ocultos, como sucede, por exemplo, quando nos deleitamos a observar um vaso de cerâmica, em que prevalece a força da sublimação[393].

O nu, portanto, seria um tipo de arte e não poderia se limitar à sublimação. O nu é classificado pelo autor não como assunto na pintura, mas uma forma de arte, inserido em uma longa tradição de tentativas de aperfeiçoar o corpo humano. O aperfeiçoamento a que Clark se refere toca diretamente à civilização ocidental[394].

---

[390] Mathieu (2012, p. 1, tradução da autora).
[391] Alexander *in* Clark, p. 28.
[392] Clark, p. 29.
[393] *Ibidem.*
[394] O corpo humano despido foi uma forma de arte inventada pelos gregos no século V a.C., que exibiam seus corpos completamente nus (ou quase) em seus jogos atléticos. O nu, criado na esfera da arte, não possui plasticamente uma existência independente, apresenta-se sempre imbuído de uma ideia, segundo a época e a civilização. No entanto, é preciso considerar o nu de Freud em um contexto da arte europeia ocidental, quando Clark ressalta: "exibir o corpo despido, por si só, como um tema sério de contemplação, foi ideia que pura e simplesmente não ocorreu aos espíritos japoneses e chineses e ainda hoje se nota neles uma certa barreira de incompreensão a esse respeito" (*Ibidem*, p. 30)

Porém, esse chamado aperfeiçoamento torna-se gerenciado de modo a evitar questões indesejáveis. O que seria um corpo aperfeiçoado? Por que o corpo humano precisaria ser aperfeiçoado? O paradoxo do aperfeiçoamento fica evidenciado na passagem a seguir, em que Clark deixa transparecer alguns desses aspectos indesejáveis:

> Muitas vezes, ao olharmos para o mundo natural e animal, identificamo-nos de bom grado com aquilo que vemos; e pode ser criada uma obra de arte partindo dessa espontânea identificação. É a esse processo que os estudiosos de estética chamam empatia, a qual se encontra no polo oposto da atividade criadora que deu lugar à invenção do "nu". Um conjunto de corpos despidos não provoca em nós o fenômeno da empatia, mas apenas decepção e certa repulsa. Não somos impelidos à imitação: desejamos aperfeiçoar[395].

Mesmo que responda ao erotismo, o nu corresponderia a uma concepção estética, intelectualizada do corpo. Um conceito que não corresponde a uma identificação espontânea com a esfera natural e animal. A afirmação de Clark parece demarcar territórios seguros para a atuação do nu.

Quando Freud se dedica ao nu, ele realiza o contrário, como iremos demonstrar. O que Freud realizou especialmente no último período de sua obra, na sua chamada maturidade artística, foi reinventar a forma de se mostrar a pele, sem deixar de dialogar com o nu. O pintor optou por chamar seus nus de *naked portraits*[396] ou retratos despidos no lugar de *nudes* (nus). Não se trata de um detalhe, mas de uma distinção semântica que envolve longo debate. Ao nomear seu nu, Freud posiciona sua obra de forma a se opor ao nu (*nude*), o que podemos verificar em vários elementos de suas pinturas.

Essa denominação foi dada por Kenneth Clark, em 1956, em *O Nu, um Estudo Sobre o Ideal em Arte*[397]. A língua inglesa possibilitaria a distinção entre dois tipos de nus: *naked* e *nude*. O primeiro envolveria um pudor em estar desprovido de roupas, um embaraço. O segundo "não contém em si, na aplicação culta, qualquer ideia de desconforto ou impudor"[398]. O *nude* projetaria uma vaga imagem não de um corpo em uma situação anormal "e indefinidamente desprotegido, mas sim a do corpo equilibrado, pujante e como consciente de sua própria razão de ser: o corpo

---

[395] *Ibidem*, p. 26-27.
[396] Gayford, p. 23 (tradução da autora).
[397] Clark, 1956.
[398] *Ibidem*, p. 25.

recriado"[399]. Segundo Clark, esta foi uma palavra introduzida no vocabulário inglês pelos críticos do início do século XVIII para ressaltar que "nos países onde a pintura e a escultura eram praticadas e condignamente consideradas, o corpo humano, na sua nudez plástica, era o tema central da arte"[400].

Para compreender a força do termo empregado por Freud, *naked portraits*, é fundamental considerar o artigo escrito em 1910 pelo pintor Walter Sickert (Munique, 1860 - Bathampton, 1942), pouco conhecido do público em geral, mas um dos pintores mais significantes da pintura britânica do século XX. Sickert foi um dos introdutores da arte parisiense na cultura britânica, realizando a passagem do Pós-impressionismo ao Modernismo. O artigo, *The naked and the nude*[401], é uma crítica veemente ao conceito do nu (*nude*) e consiste em um desejo vigoroso de reinventá-lo:

> Um puritanismo inconsistente e lascivo conseguiu evoluir um ideal que visa dignificar chamando-o nu (*nude*), com um n capital, e colocá-lo em oposição ao nu... O dilúvio moderno de representações de imagens vazias dignificadas pelo nome de nu (nude), representa uma falência intelectual e artística que não pode deixar de ser considerada degradante, mesmo por aqueles que não acreditam que o tratamento da figura humana nua seja repreensível por razões morais ou religiosas[402].

Sickert condena o abuso da rotina de exercícios de nus nas escolas e academias realizados como ginásticas de desenho e preconiza um olhar novo para a pose, a luz, assim como Degas o havia feito utilizando pontos de vista pouco usuais. O artista afirma que o nu estava até mesmo *fashionable*[403], tamanha a familiaridade com o público, e o compara a um monstro obsceno:

> Eu estava me perguntando por anos a que seria possível comparar o monstro obsceno para que tem evoluído a exibição pública com o nome de nu (*nude*) e regularizado, como tal, com uma certa suntuosidade hipócrita pela imprensa. Com a forma humana, carrega apenas semelhança suficiente para torná-lo ímpio, bem como ridículo[404].

Clark confirma essa afirmação quando examina o nu do século XIX. Seus nus acadêmicos seriam desprovidos de vida porque tinham deixado de simbolizar

---

[399] *Ibidem*.
[400] *Ibidem*.
[401] Sickert (1910, tradução da autora).
[402] *Ibidem*, p. 1 (tradução da autora).
[403] *Ibidem* (tradução da autora).
[404] *Ibidem*, p. 276 (tradução da autora).

necessidades e experiências reais[405]. O nu, portanto, teria se banalizado e se tornado utilitário num contexto de arte e arquitetura, situação originada na Renascença:

> O nu florescera durante a primeira centúria da Segunda Renascença quando o gosto pela estatuária antiga se sobrepôs aos hábitos medievais do simbolismo e da personificação. Parecia então que não havia conceito, por muito sublime, que não pudesse ser expresso pelo corpo despido; nem objeto utilitário, por trivial que fosse, que não se apresentasse como perfeitamente adequado para receber a configuração humana [...] Apetite tão insaciável pelo nu dificilmente se repetirá[406].

Logo, o corpo estava em todo lugar, talvez nesse momento como um vaso de cerâmica a que Clark se refere, sem instintos implicados. A questão mais importante destacada por Sickert é a preocupação com a realidade pictórica do nu. Segundo o artista, talvez a principal fonte de prazer no aspecto de um nu estaria na natureza de um clarão (*gleam)* – "um clarão de luz e calor e vida. E que ele deve aparecer assim, ele deve ser definido em um ambiente de cortinas ou outras superfícies contrastantes"[407],

É importante frisar que quando Sickert se refere à vacuidade dos nus da *Royal Academy* ou dos *salons* de Paris, ele se refere à forma, ao contexto, mas principalmente ao tratamento da pele, que sofrerá a ação da luz, do calor, da vida e dos tecidos à sua volta. Esses quatro elementos pontuados por Sickert são importantes para a compreensão de sua proposta de nu, cuja série *The Camden Town Nudes* é a mais controversa.

O projeto de Sickert de revelar um nu inserido numa realidade moderna se inicia na prática quando aluga um quarto em Camden Town, nos subúrbios de Londres. A partir de uma cama de ferro e modelos que presumivelmente eram prostitutas, o pintor coloca em evidência a pele das figuras de uma maneira muito peculiar. A escolha de um cômodo anônimo, banal, insere seus nus em uma perspectiva do possível. Segundo Clark, o verdadeiro motivo da indignação causada pela *Olympia* de Manet "foi a circunstância de, quase pela primeira vez desde a Renascença, uma pintura do nu representar uma mulher real num ambiente

---

[405] Clark, p. 43.
[406] *Ibidem*, p. 44.
[407] Sickert, p. 267 (tradução da autora).

provável".[408] A representação dessas peles cabe ser analisada por tocar em pontos fundamentais de semelhanças com os nus de Freud.



Fig. 267 - Walter Sickert, *The Iron Bedstead,* 1906, óleo sobre tela, 39.5 x 50 cm, Earl and Countess of Harewood.

[408] Clark, p. 147.



Fig. 268 - Walter Sickert, *La hollandaise,* c. 1906, óleo sobre tela, 50,8 x 40,6 cm, *Tate Gallery*, Londres.



Fig. 269 - Walter Sickert, *The Rose Shoe,* 1902-1910, óleo sobre tela, 31,1 x 47,7 cm, Coleção privada.

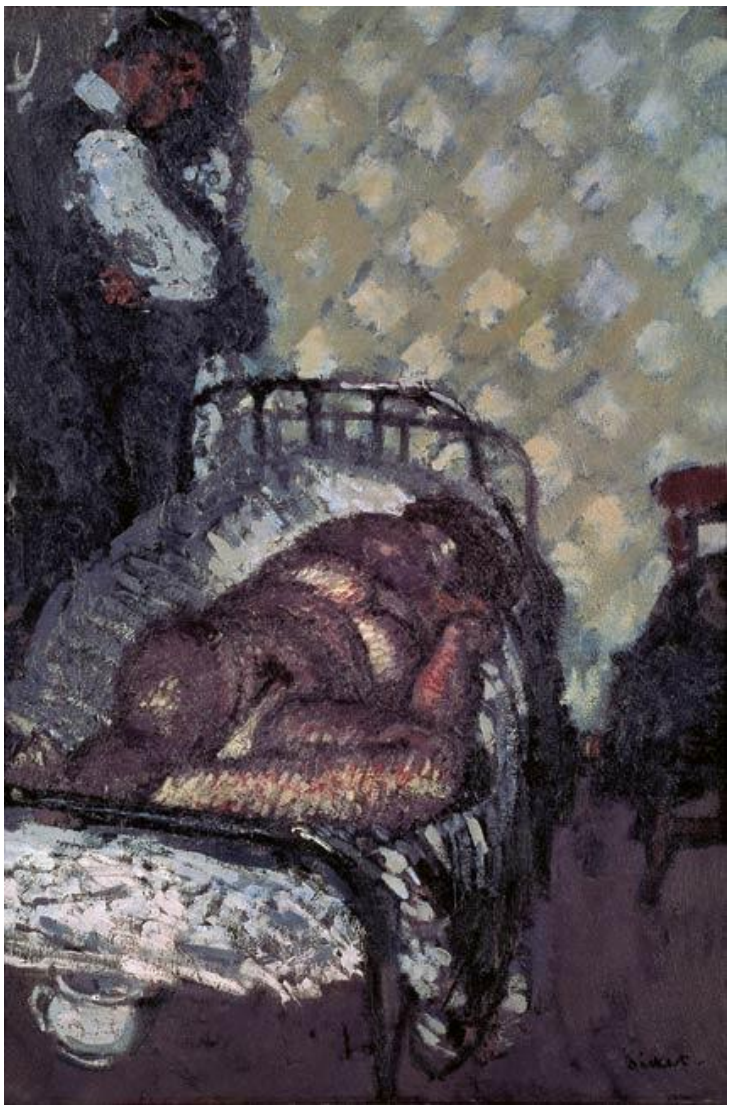


Fig. 270 - Walter Sickert, *L'affaire de Camden Town,* 1909, óleo sobre tela.

Inicialmente, podemos identificar como elemento análogo nos dois pintores o procedimento de utilizar um ambiente fechado e um modelo vivo, o que revela o aspecto da pintura considerado por Sickert de "jogo altamente artificial"[409]. Portanto, ambos os pintores, com o intuito de realizar um nu mais real, utilizam-se de um sistema próprio, onde a pose do modelo, os objetos, a luz são cuidadosamente arranjados por eles. Logo, seja a espontaneidade, o natural, o real, o nu é construído, buscado[410]. Sickert, em seu artigo, comenta sobre essa busca:

> Existem muitos artifícios que um desenhista pode usar para fugir da obsessão do clichê, para se livrar das velhas obsessões do cliché, para se manter fora das velhas rotinas de expressões e encontrar palavras novas e pensamentos de vida para as verdades que são sempre jovens[411].

Sickert, ao contrário de Freud, foi muito influenciado pela fotografia e utilizou imagens de jornais com frequência para seus nus. O isolamento material da pele, em ambos, é realizado por um recinto, à vezes claustrofóbico, com a presença de uma cama com tecidos contrapondo-se à pele. Ambos utilizam elementos que criam um contraponto com a figura. Em Sickert podemos observar o urinol debaixo da cama na Fig. 270, assim como a Fig. 271 de Freud apresenta dois pés à direita, a Fig. 273 mostra um ovo no primeiro plano e duas pernas debaixo da cama na Fig. 274. Nos três casos os objetos têm sua presença enfatizada pelo local onde são posicionados, criando uma dissonância no quadro.

No que se refere à luz dos quadros, constata-se que em Sickert ela é mais teatral, criando mais contrastes do que em Freud, como se vê na Fig. 268, em *La hollandaise*. Nesta pintura os membros surgem da luz como pedaços, evidenciando os membros do corpo de uma forma quase que dissociada da figura humana[412]. Embora

---

[409] Sickert *in* Wright (2012, p. 3, tradução da autora).
[410] Gayford comenta sobre esse aspecto em Freud: "seria errado dizer que as pinturas de LF são encenadas; de fato, elas são o contrário: antiteatrais. Mas, como ele faz com seus modelos humanos, ele tenta aspectos novos e diferentes da mobília e arquitetura do seu cômodo quase nu para cada trabalho" (Gayford, p. 37, tradução da autora).
[411] *Ibidem.*
[412] Tom Lubbock, em seu artigo sobre o gosto de Sickert pela carne, destaca atenção ao membro: "a perna esquerda de '*La Belle Holandaise* é um dos grandes membros na arte. É uma coisa pesada, atravessada numa cama, assemelhando-se mais a uma perna de frango, com uma vasta coxa e nádegas... mas mais bem torneada abaixo do joelho e terminando (agora inteiramente humana) no ponto elegante de um dedo do pé. Você pode se apoderar vividamente de seu contorno e de sua massa, sentir sua... tensão muscular. Você pode compreender a sua moral também, que embora não convencionalmente bonita, ela é magnífica, grandiosamente feminina. Essa perna é algo definitivo para

a luz de Freud aborde toda a figura de forma mais regular, a apresentação dos membros de forma pouca ortodoxa, em grande parte proveniente da posição escolhida, também é uma característica do pintor.

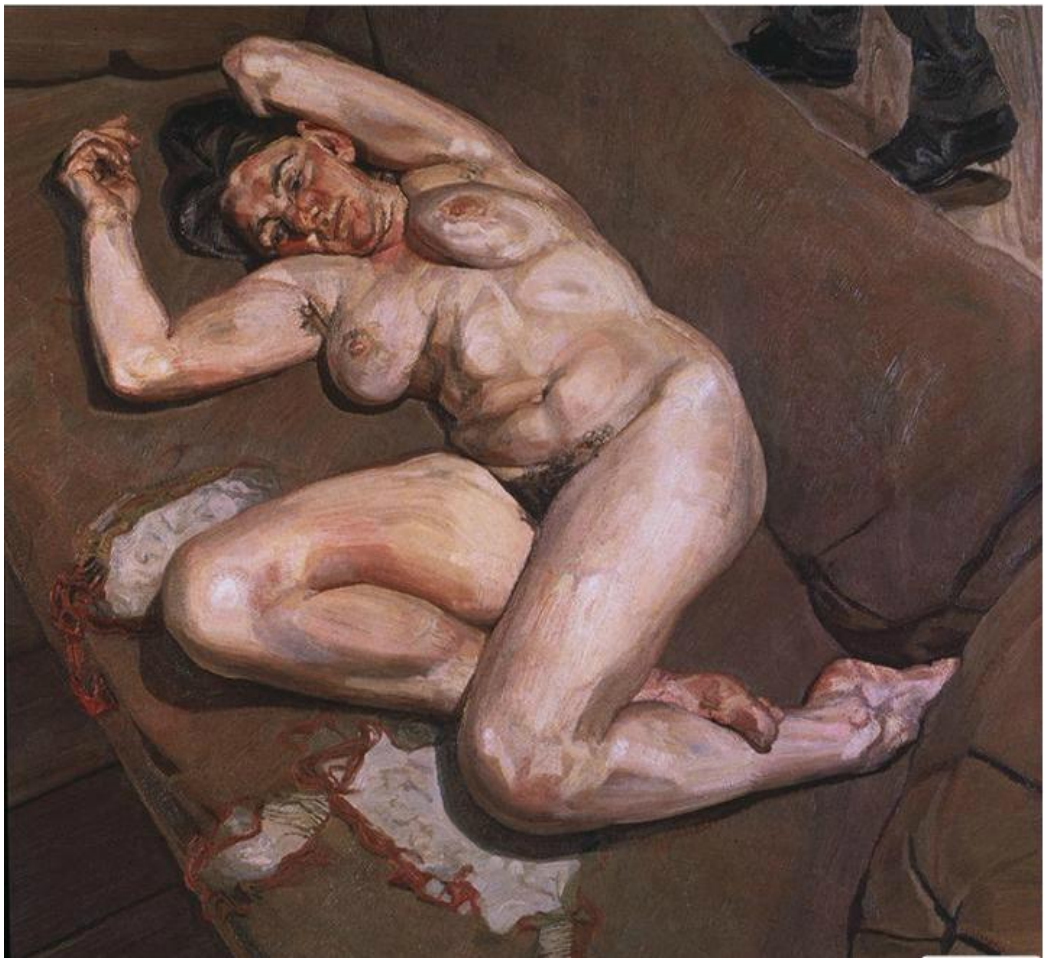


Fig. 271 - Lucian Freud, *Retrato Nu com Reflexo*, 1980, óleo sobre tela, 90,3 x 90,3 cm. Coleção particular.

se sustentar no corpo de um trabalho que prova de todos os modos sua desconcertante indescritibilidade" (Lubbock, 2012, p. 1, tradução da autora).



Fig. 272 - Lucian Freud, *Retrato Nu*, 1980/81, óleo sobre tela, 90 x 75 cm. Coleção particular.

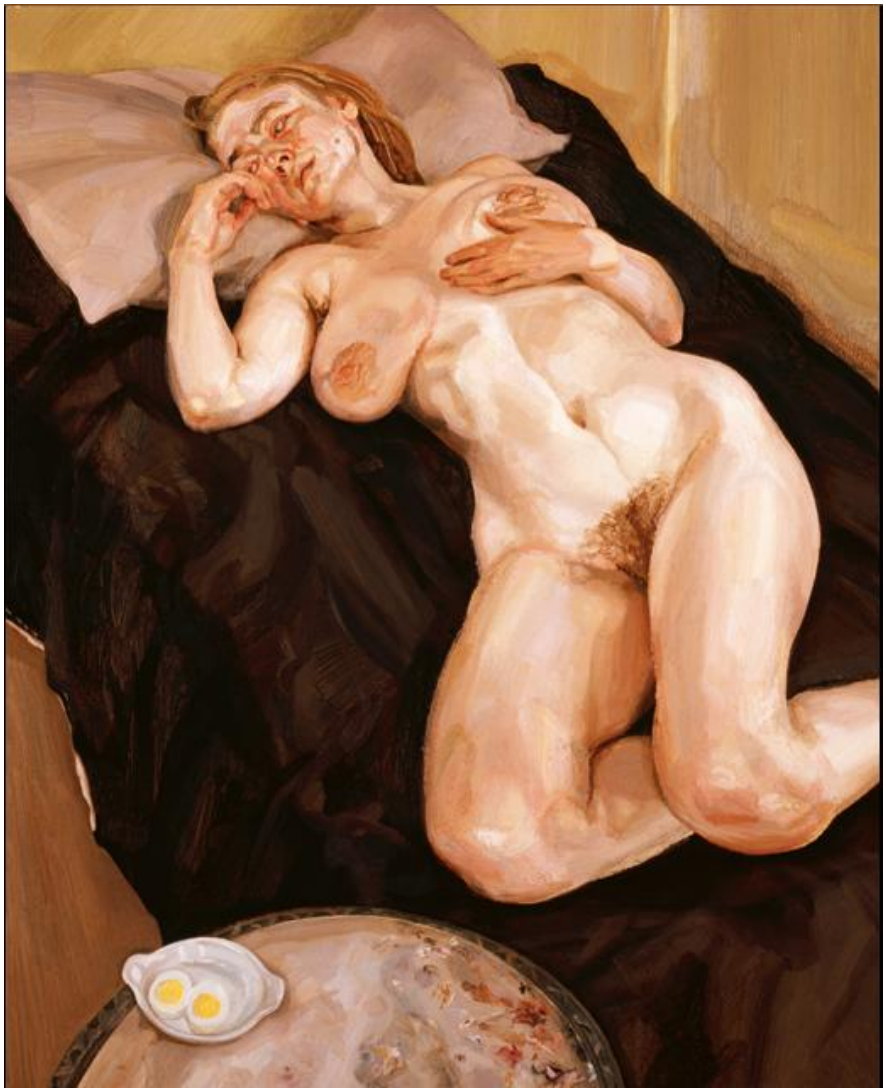


Fig. 273 - Lucian Freud, *Rapariga Nua com Ovo*, 1980/81, óleo sobre tela, 90 x 75 cm. Londres, *The British Council*.



Fig. 274 - Lucian Freud, *Manhã Ensolarada, Oito Pernas*, 1997, óleo sobre tela, 23,4 c 132,1 cm. Coleção Particular.

Ainda em *La hollandaise* (Fig. 268) percebemos a intensidade com que a perna, o seio e o braço expressam a presença da figura, com o mesmo peso particular das figuras de Freud, tratado neste capítulo. Cabe lembrar que Sickert é um pintor impressionista e que a materialidade observada em muitos de seus nus não era um projeto da época.

O peso, ou materialidade dos corpos de Sickert, concentram-se, sobretudo, nos corpos, visto que os rostos estão: pouco destacados em relação ao corpo na Fig. 267, completamente desmanchado na Fig. 268, com feições indiscerníveis na Fig. 269, ausente pela posição na Fig. 270, coberto pelo braço na Fig. 271. Nas pinturas de Freud apresentadas aqui (Fig. 272 a 275) podemos comprovar o recurso de Freud de posicionar o corpo de forma a preencher quase toda a tela, fazendo-a ampliar para o espectador. Nas quatro telas de Freud o centro da tela está localizado no membro inferior, barriga, genitália ou coxas, de forma a deixar a cabeça distante do centro de atenção, o corpo.

Em ambos os pintores percebemos uma quase anulação do rosto da figura. Bem entendido que Freud, diferentemente de Sickert, detalha seus rostos, no entanto, parece desejar mantê-los a uma distância espacial e de significado. O significado do rosto, excessivamente potente, seria anulado pelo esvaziamento do semblante. Quando não dormem, possuem uma feição de alheamento, vazios. No caso de Sickert, a anulação do rosto apenas exacerba a força do corpo. Portanto, ambos os pintores concentram a atenção no corpo pela elisão do rosto ou sua neutralização. Também apresentam o corpo evidenciando os membros, referindo-se a uma forma de desmembramento - Sickert por meio da luz e Freud por meio das posições.

Um dos instrumentos utilizados por Sickert para intensificar a força do corpo é a escolha das posições atípicas para a pintura que destacam os membros, vistos de um ângulo pouco usual. A posição varia e sua estranheza se intensifica com as pinceladas que buscam uma materialidade diferente para a pele. As posições variam: na Fig. 270 a posição é pouco usual, com as pernas abertas; na Fig. 269 o corpo é uma massa, distante de algo imaterial; na Fig. 269, um aglomerado de massas. Freud, por sua vez, parece procurar uma posição que fuja de um eixo predeterminado ou conhecido, são posições pouco confortáveis, como será visto adiante. Ambos se distanciam todo o tempo da posição esperada ou usual do corpo, criando uma estranheza que pode ser comparada ao desagrado enfatizado por Clark:

> Devido a um longo hábito, não analisamos um nu como um organismo vivo, mas antes como uma composição abstrata; daí nos sentirmos chocados pela desarmonia das transições, os defeitos do perfil. Desagrada-nos verificar que as diversas partes do corpo não podem ser observadas como unidades isoladas e que não existe uma clara relação entre elas. Em quase todos seus pormenores, o corpo não corresponde aos módulos daquilo que a arte nos levou a considerar como perfeição[413].

Em ambos os pintores, a posição dos modelos demonstra ambiguidade. Não sabemos ao certo o que está acontecendo. No caso de Freud, não sabemos ao certo se as figuras dormem e muitos observadores já atentaram para o fato de que parecem mortas. Parece-nos que esse elemento de dubiedade, importante à Freud, se deve, em grande parte, à influência de Sickert. O homem que está à beira da cama na Fig. 275, embora seja uma presença ameaçadora, apenas olha. Essa pintura se intitula *O Caso Camden Town,* referente a um assassinato de uma prostituta ocorrida em 1907 em Camden Town. Outros quadros da série que se reportam ao crime também apresentam um homem vestido, geralmente assentado à cama, a mulher deitada, possivelmente morta, todavia, não é claro.

Não era comum que um pintor impressionista utilizasse um assassinato real como tema, talvez uma referência distante seja a tela *Le Viol* (*O estupro*), inicialmente chamada *Interieur*, de Degas[414], um amigo de Sickert. A série de Sickert alusiva ao crime dividiu opiniões. Alguns críticos até hoje sustentam que as telas vilipendiam o corpo feminino. Um dos professores da *Slade School of Art*, chocado com a sordidez da série, rompeu suas relações com o pintor à época e Sickert foi cogitado como o autor do crime. De toda forma, a resposta à confrontação do ideário convencional do nu com as "prostitutas colapsadas em camas desfeitas" levanta a hipocrisia constatada por Sickert em seu artigo.

A repercussão do tema utilizado pelo pintor não altera o seu feito na esfera do nu, que deixa clara a herança de Freud. Lewis descreve os nus de Sickert:

> Pinceladas cruas descrevendo corpos imperfeitos em quartos claustrofóbicos, tapetes escuros no chão, o ar bolorento do qual se pode quase sentir o cheiro, pela linguagem da pintura. Muitas vezes ele coloca o espectador como se estivéssemos entrando no quarto, vendo o corpo do pé da cama com genitais

---

413 Clark, p. 27.

414 Essa tela de Degas, de 1898, também tem uma atmosfera de tensão, o homem aparece vestido, com uma aparência ameaçadora, à direita da tela, e à esquerda uma mulher vestida tem os ombros visíveis.

> expostos, ou então você paira sobre ela enquanto dorme, criando a sensação desconfortável de que você é seu explorador[415].

A descrição evoca diretamente os nus de Freud. No que tange à atmosfera, Sickert toca a mitologia de Londres, descrita por Charles Dickens e Gustave Doré, "com a sua fuligem e nevoeiros miásmicos, suas favelas amontoadas e subclasse demoníaca, do mesmo modo em uma mitologia *fin-de-siècle* da mulher fatal, pendendo, imunda"[416]. O aspecto narrativo da pintura de Sickert, tão apreciado por Virginia Woolf, não se vê presente em Freud da mesma forma. A pele de Sickert se insere em um ambiente cuja luz, tensão, aspecto emocional são transferidos para si. A descrição da pele de Freud é mais crua, descritiva, iluminada e mais limitada em seu contorno, ou seja, cria um sistema mais fechado, uma figura mais subjetivada.

A ambientação do modelo, os objetos dispostos de modo sugestivo, a luz escolhida, uma posição que pode carregar interpretações de degradação do corpo, estes são elementos que se observa em Sickert. No entanto, quando confronta os nus da série "*Camden Town* ao *Le Viol*, de Degas (Fig. 275), Capet ressalta que é no tratamento e não no tema que Sickert inova: basta comparar a frágil vítima vestida de Degas com as figuras repulsamente carnudas ostensivamente exibidas por Sickert"[417].



Fig. 275 - Edgar Degas, *Interieur*, também chamado *Le Viol*, 1868-69, óleo sobre tela, 81 x 116 cm, Philadelphia *Museum of Art*.

[415] Lewis (2007, p. 2, tradução da autora).
[416] Lubbock, p. 2 (tradução da autora).
[417] Capet (2007, p. 1, tradução da autora).

Apreende-se que Sickert rompeu um limite realizando a hiperbolização da carne, ou seja, valorizando-a excessivamente. Esse é o maior parentesco de Sickert e Freud. Primeiramente, em ambos a pele alude à carne, isto é, tem a consciência do interior do corpo. Esse é o fator que os distancia da pele firme, geometrizante do classicismo. As pinceladas, mesmo quando livres, como em Sickert, refletem a ideia de um corpo denso e de sua musculatura (como se vê na Fig. 267). Em ambos a matéria pictórica não remete à pele, mas identifica-se com esta de forma a explorá-la, sem omitir uma ou outra.

No momento em que conjugamos pele-matéria pictórica como espectadores, percebemos a potência da pintura. Em *The Iron Bedstead* (Fig. 267), a pele é tratada de diversas maneiras: a mão direita é granulada, o braço direito tem uma textura informe com sombras esverdeadas, o braço esquerdo apresenta uma pincelada estendida como um tendão, a perna direita na parte superior dirige-se para a carne e a inferior parece rígida como madeira.

A pintura realiza uma nova configuração de pele que permite enxergá-la de outra forma. Cada movimento do pincel instaura uma ação em uma parte do corpo e é, por exemplo, quando Sickert desmancha o rosto em *La hollandaise* é que ele sugere ao espectador a ideia de violência, perturbadora em seu trabalho. É certo que Sickert é um precursor direto da pintura de Bacon[418], que abordamos aqui sob forma de apetite da matéria pictórica. Pois bem, Sickert possui esse apetite.

Um outro parentesco entre Sickert e Freud é a neutralidade instaurada entre pele e ambiente. Ambos demonstram profundo conhecimento da cor e fazem com que a pele expanda para o resto do quadro. Deste modo, toda a tela se transforma em pele, na ausência de uma mudança tonal brusca entre pele e fundo. Esse é um fenômeno também observado em *La Baigneuse de Valpinçon*, no capítulo 1.

A neutralidade identificada não é de todo realista, assim como a de Freud. Existe em relação a ambos uma estranheza em face da cor da pele de muitos de seus quadros. Mackrell comenta que a idade e a pobreza fazem ataques severos aos nus de Sickerts: "[...] sua carne drenada de cor, coalhada, coagulada e de veias, às vezes coberta por feridas"[419]. As cores da pele de Sickert representam também um corpo

[418] Embora não seja um pintor muito conhecido, o estilo obscuro e carregado de Sickert influenciou intensamente as escolas britânicas até 1950 e influencia até hoje.
[419] Mackrell (2012, p. 2, tradução da autora).

pronto a ser dissecado. Igualmente em Freud, percebe-se a presença de cores esvaídas de sangue, cores azuladas e esverdeadas que nos dão a mesma impressão.

Não se sabe exatamente até que ponto Freud frutifica as ideias de morte de Sickert em seu próprio atelier. No entanto, na substancialidade da pele deitada, adormecida, construída por esses dois artistas esconde-se a ameaça do corpo sozinho, de um corpo sem vida.

4.4.1 O nu sem rima ou o nu animal

Vimos que a definição de *nude* com suas premissas de pujança, equilíbrio e tema central da arte constituía tudo o que Freud desejava expulsar de seu atelier. Assim também os conceitos preconcebidos e o que ele deveria seguir, pois, segundo Gayford, seu temperamento estava sempre pedindo por falhas e problemas[420]. E o que seria uma falha na elaboração de um nu por meio da pintura no século XXI?

Inicialmente, assim como Sickert, Freud evitou trabalhar com modelos profissionais, que se disponibilizariam a qualquer posição, automaticamente. O pintor procurava a estranheza de despir alguém e provocar, tanto no modelo quanto no espectador, a surpresa de vivenciar o fato. Esta seria uma falha na qual ele poderia trabalhar "a certa incalculável quantidade de potencial em qualquer pessoa que ele começa a pintar"[421]. Expor a pele de uma forma que ela se notasse, que não fosse banal e ao mesmo tempo fazer com esse ato e essa exposição fosse natural como a de um animal, este é um paradoxo da pele de Freud.

A frase de Freud "quando estou pintando pessoas com roupas estou pensando mesmo em pessoas nuas ou animais vestidos"[422] de uma forma ou de outra sublima a vestimenta e demonstra a importância da pele na sua obra. Por outro lado, nos faz refletir: será que seu nu é honesto ou nos reduz a animais? Quais seriam os elementos que remetem ao animal?

Os elementos associados ao animal na obra de Freud, ao que tudo indica, são decorrentes, primeiro, de uma relação pessoal com os animais e, segundo, por uma

---

[420] Gayford, p. 73 (tradução da autora).
[421] *Ibidem*, p. 65 (tradução da autora).
[422] Freud *in* Gayford, p. 68-69 (tradução da autora).

proposital anulação de todos os possíveis agentes relacionados ao *nude* ou nu tradicional.

Primeiramente, poderíamos destacar como primeiro elemento que remete ao animal uma imobilidade que parece forçada, imposta. O nu de Freud foi colocado em uma condição que vai além da imobilidade, é uma resignação. O aqui que a pele do pintor postula apresenta a estranha dissociação dos consultórios médicos, quando aguardamos uma inspeção, sem saber exatamente quais procedimentos serão tomados. Estamos capturados, de livre e espontânea vontade. Oferecemos os segmentos de nossos corpos, muitas vezes fazendo contorções coreográficas, para serem inspecionados.

Nosso corpo, nesse momento, é um objeto desidentificado. Não precisamos estar lá, com o corpo, este é o suficiente. Podemos estar alhures, aliás, desejamos estar. Portanto, a pele de Freud se oferece como um espetáculo para ser examinado, como um inseto raro retido pela câmera de um fotógrafo. Um animal sedado o qual se pode manipular à vontade. Aqui, qualquer analogia com a pele de animal não partiria certamente da mobilidade, de sua essência dinâmica, mas do animal capturado.

Poderia ser um animal morto, recém-morto. Um pássaro, por exemplo, cujas asas levantaríamos, sentiríamos a pele finíssima, tocaríamos suas penas, seu bico, algo impensável para um pássaro em voo. Ao contrário de Bacon, que possivelmente tentaria figurar seu voo, contorção ou o calor de suas vísceras, Freud se contenta em tatear sua superfície com o pincel. Mas não se trata de um processo apaziguado, tampouco de contemplação lisonjeira. Trata-se de uma dissecação em pele.

Aos 23 anos, Freud pintou uma *Garça Morta* (Fig. 276). O animal oferece sua total imobilidade para o pintor que procede a uma minuciosa descrição de sua pele plumagem. Podemos observar o domínio técnico do artista, seu fascínio pela textura e cores da superfície do pássaro. Sobre um fundo ocre chapado, toda a atenção se concentra na superfície do corpo. A análise de um corpo morto se faz na análise patológica, quando o corpo já não tem sua cor usual, sua textura está mudada e toda energia vital se esvaiu. Tem-se tudo, e tem-se nada.

A pele de Freud não possui esse esvaziamento semântico nem estético (embora ela apresente cores pouco usuais para a pele, como já dissemos); ela é plena de atributos tonais, pictóricos e de detalhes que revelam a riqueza e a espessura que os clássicos buscavam na representação do veludo, do cetim. Se a pele de Bacon é a



Fig. 276 - Lucian Freud, *Garça Morta*, 1945, óleo sobre tela, 49 x 74 cm, Coleção Particular.

do verbo, a pele de Freud é a do substantivo. É o que está materializado em sua frente, assim como os girassóis perante Van Gogh. Paul Gauguin, um espírito criativo, costumava criticar a necessidade do objeto à frente de Van Gogh, pintado inúmeras vezes.

Assim, Bacon, com sua imaginação incessante, teria feito o mesmo com Freud, sempre concentrado nas coisas vivas à sua frente. O substantivo de Freud é o corpo e toda a sua atenção se detém na pele. O substantivo de Freud está isolado, não participa de uma frase específica de ação, não se mistura com outros substantivos, mesmo quando a pintura é coletiva, quando os modelos ainda permanecem isolados. Salvo quando a figura está na companhia de animais – talvez aí se tenha uma frase em que os substantivos se relacionem.

Essa elaboração de um pensamento pictórico detido nos detalhes intrínsecos à substância à sua frente faz de Freud um biólogo – ele próprio se denomina assim. Mas o que resultaria a pele representada por um pintor biólogo? Não há dúvidas de que

existe uma semelhança entre a forma com que Freud pinta a garça morta e os modelos que soçobram no sofá. O mesmo olhar clínico, a mesma imparcialidade, o mesmo interesse. Desta forma, haveria algo no olhar de Freud capaz de estabelecer uma relação entre o homem e o animal, fato que não agrada propriamente a maioria das pessoas.

O que haveria de animal nessas figuras pintadas por Freud e que nos remete ao mesmo procedimento da *Garça Morta* (Fig. 276) e mais ainda ao *Cavalo de Três Pernas* (Fig. 277), realizado quando ele tinha 15 anos de idade? Esse cavalo em grés (material feito de argila, arenito) possui elementos muito similares aos observados nas últimas telas de nus realizadas pelo pintor. "Ao mesmo tempo condensado e enfraquecido.... o seu aspecto é desajeitado, transversal, intensamente envolvido sobre si mesmo, conseguindo-se extrair ímpetos de intimidade e fascínio"[423].

Sua pata traseira está completamente quebrada e sua forte estrutura apenas acentua o caráter tétrico de sua condição. Um animal ferido, doente, é um animal isolado, apartado do coletivo. É no isolamento de seu *habitat*, seus adereços, suas referências, seus atributos sociais que os modelos nus de Freud encontram eco em outros seres.

Que olhar seria esse, de natureza depreciativa para com o ser humano ou, ao contrário, de confesso amor a essa espécie? Mesmer cunhou para os nus de Freud o termo "magnetismo animal":

> [...] as pessoas que Freud pinta em seus retratos estão frequentemente não sozinhas, perdidas na singularidade de seus pensamentos, mas descansando na intimidade orgânica de um animal. Ele captura a presença animal do modelo, a procura do calor de um animal para habitar sua solidão[424].

A julgar as posições pouco comuns adotadas pelos modelos em vários de seus nus, podemos conceber esta hipótese. Pernas abertas, ambas as pernas exageradamente flexionadas para um só lado, pernas flexionadas para lados opostos, posições que parecem desconfortáveis para o corpo humano e evocam uma outra postura, talvez a de um animal. Uma das teorias apresentadas por Clair aponta para os vestígios de uma tradição inglesa aonde os aristocratas eram representados nas pinturas com seu cachorro ou cavalo favorito, fruto de uma vivência íntima e próxima

[423] Smee, p. 7.
[424] Clair (2010, p. 45, tradução da autora).

dos estábulos, seus odores e secreções. É certo que nas telas de Freud em que há animais, estes parecem confortar ou solidarizar na existência.

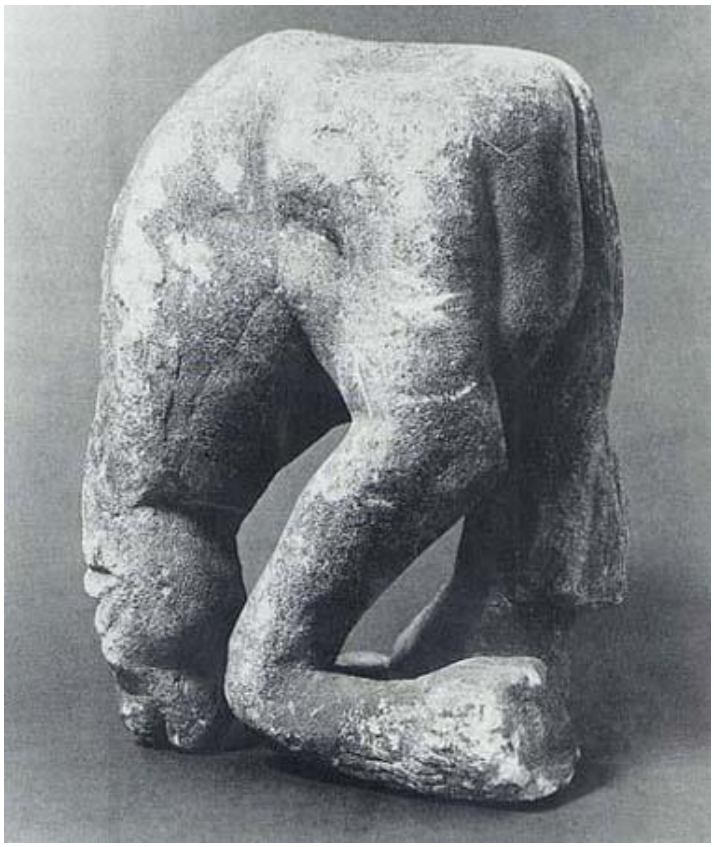


Fig. 277 – Lucian Freud, *Cavalo de Três Pernas*, 1937, Grés, alt. 56 cm, Coleção particular.

No que se refere ao termo criado por Mesmer, podemos admitir que em climas frios a presença de um animal, tanto física quanto psicologicamente é reconfortante, principalmente no que tange seu silêncio e resignação, dois elementos presentes nas figuras dos nus de Freud. No entanto, a relação entre homem e animal não seria um fenômeno condicionado ao clima. As duas telas do artista Eduardo Berliner (Rio de Janeiro, 1978) (Fig. 278 e 279) representam, tanto a proximidade e mistura visual

com o animal, quanto a pele fragmentada. Ambos podem ser considerados uma pele sem rima, como definiu Freud, e parecem descendentes diretos do mesmo.



Fig. 278 – Eduardo Berliner, *Mulher con cachorro*, 2009, óleo sobre tela, 200 x 150 cm.



Fig. 279 - Eduardo Berliner, *Perna*, 2009, óleo sobre tela, 52 x 170 cm.



Fig. 280 - Lucian Freud, *sem título,* desenho, 1943, publicado em *Horizon*, n. 41.

O desenho acima (Fig. 280), o primeiro publicado de Freud, aos 21 anos, apresenta uma composição curiosa de um recém-nascido e um macaco. Embora saibamos que este último se trata de um brinquedo, estabelece importante presença na tela. Sua posição é curiosa, o braço e a perna esquerdos parecem humanos, o braço parece emergir do pescoço. O corpo do animal é descrito pela desarticulação de seus membros, assim como sua harmonia com o ser humano. No entanto, ele cai, enquanto o bebê dorme tranquilo em seu cesto-berço. Teria Freud dissociado o corpo e a consciência do homem nesse desenho? O nu de Freud indicaria a queda do homem no animal?

Há duas telas especificamente apreciadas por Freud, que detectam a predisposição de Freud à queda. A primeira, de Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594-Roma, 1665), *Et in Arcadia Ego* (Fig. 281), é mencionada por Freud como um Poussin muito bom: "é um daqueles que não rimam"[425]. Segundo o pintor, "se todas as formas se encaixam sem problemas, a pintura nunca será muito memorável"[426]. Em Poussin, percebe-se a figura de um deus dos rios no primeiro plano cujo ponto de equilíbrio não é claro. Ele parece rastejar, como se algo o detivesse, uma estranha força aterradora. Sua substancialidade e instabilidade criam uma quebra na narrativa das

[425] Freud *in* Gayford, p. 56.
[426] *Ibidem*.

três figuras anteriores, que encontram uma tumba e leem sua inscrição. A confrontação com a morte, sem dúvida, é um fato a considerar como pano de fundo e leitura, no entanto, é, sobretudo, a figura em primeiro plano, cuja posição e desnudamento condensam a ideia de mortalidade ou de queda, a responsável por desordenar a rima do quadro.



Fig. 281 - Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego*, 1628, óleo sobre tela, 101 x 82 cm, *Chatsworth House*, North Derbyshire.

O segundo quadro apreciado por Freud, *Conversão de São Paulo,* de Michelangelo Caravaggio (Porto Ercole, 1571-1610) (Fig. 282), narra o momento em que Paulo cai de seu cavalo e tem um momento de iluminação com a visão e a escuta de Jesus. Freud especifica o aspecto do quadro que o atrai: a desordem dos membros humano e animal no centro da tela. Nos dois quadros, a posição da figura foge inteiramente do eixo ereto ou de equilíbrio, levando o corpo junto ao chão. Essa é uma posição que coloca a figura em situação vulnerável e de possível insegurança, levantando um outro aspecto do nu de Freud, a vulnerabilidade.

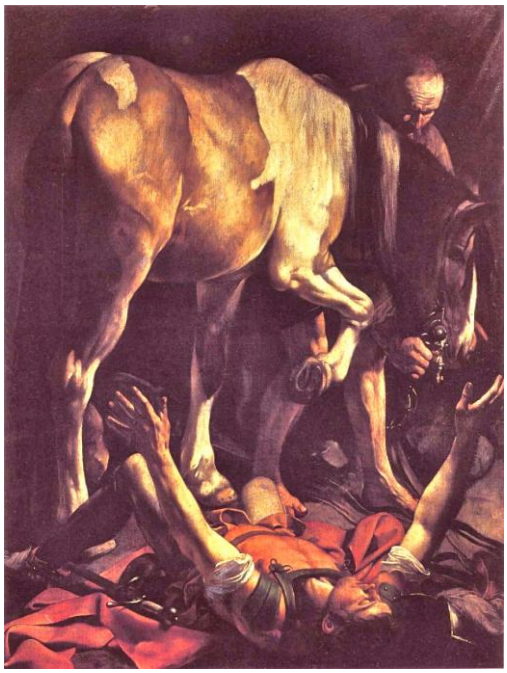


Fig. 282 – Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *Conversão de São Paulo,* 1600-01, óleo sobre tela, 91 x 69 cm. Santa Maria Del Popolo, Roma.

A posição precária dos modelos de Freud se aproxima das figuras citadas e levanta uma questão a respeito do seu lugar na tela. Essa questão esconde uma outra: qual é o lugar do homem no mundo atual? Segundo Clair[427], o homem da Antiguidade era a medida das coisas, resguardava seu equilíbrio representado no centro de um círculo de compasso, o homem concebido por Vitruvius. Logo depois, Leonardo da Vinci o colocou dentro de um quadrado. O homem de Freud, segundo Clair, "está

[427] Clair, p. 46 (tradução da autora).

ponderavelmente procurando seu lugar no espaço, como uma pessoas insone virando na cama"[428].

É possível que seu olhar demorado sobre a figura humana o tenha levado para a esfera animal ou que Freud tenha conservado esse olhar peculiar em relação ao ser humano e conseguido amalgamá-lo de forma concisa nos seus nus. De toda forma, a escultura de 1937 e o desenho de 1943 mostram claramente uma concepção pessoal do tema, que instaura uma união entre as duas esferas.

Essa visão irá dotar a pele de Freud de uma "continuidade biológica de todo o pensamento"[429], unindo todos os seres vivos em sua superfície, sua mostragem. Gayford também aborda a questão da intimidade entre o homem e o animal em Freud quando comenta o intrincamento dos membros da figura e do cachorro em *Retrato Duplo* (Fig. 221), dando poderoso senso de existência compartilhada[430].

Podemos nos remeter aos *Topiarys,* de Bourgeois, quando a artista realiza a fusão do corpo humano e do vegetal, descobrindo na continuidade da linha-pele a continuidade biológica do pensamento citada por Clair. Trata-se de uma organicidade outra a determinada pela potência orgânica em Ingres ou em Bourgeois. A pele criada por Freud teria essa imbricação com a esfera animal, um ponto de contato com sua perecibilidade, odores, humores, apetites, pelos, membranas, como Clair declara: "sempre o mesmo terrível, reino movente dos seres, do homem e do animal dotados de razão e afetos, vestidos de sua pele trêmula, sensível ao frio, ou pelica que dá forma aos seres que somos"[431].

Clark pontua, no processo de definição do nu, uma fricção que tange historicamente às diferenças entre representar um animal e uma figura humana. Segundo o autor, "os artistas góticos podiam desenhar animais porque isso não envolvia a intervenção de abstrações, mas não podiam desenhar o nu porque este correspondia a uma ideia, uma ideia que a sua filosofia da forma não podia assimilar"[432]. Para a nítida distinção entre a esfera humana e animal, o desprezo conferido à representação dos animais pode se verificar com a afirmação de Cennino Cennini: "não farei referência aos animais irracionais porque nunca aprendi nada sobre as suas medidas. Desenhai-os do natural, o que bastará obter um bom estilo"[433].

É justamente essa fricção que Freud deseja enunciar em sua pele. Onde estaria

---

[428] *Ibidem*.

realmente a diferença entre um e outro quando abordamos um corpo e seus membros à luz fria de um exame que se assemelha a uma autópsia?

O isolamento do corpo substantivo de Freud se faz de forma geográfica, colocado invariavelmente em seu atelier, um ambiente fechado, como um laboratório, mas acima de tudo de forma social e cultural. São eliminados os atributos sociais, artifícios, poses, indumentárias, objetos de posse, indícios culturais, assim como gestos eróticos ou sedutores. Todos foram fagocitados. Os órgãos genitais, historicamente mostrados com teatralidade ou ritual, são mostrados brutalmente, sem roupagem nem semblante que remeta a algum pudor ou intelectualidade.

Esse é o isolamento do substantivo por completo. Assim, ele toma força e um outro sentido. Um corpo com tamanho desconhecimento e indiferença ao olhar alheio frente à sua nudez só pode ser visto nos animais. Para Freud, contrariamente a Bacon, que via no rosto o centro da expressividade da figura humana, o corpo é por excelência o instrumento de expressão da figura. Esse seria outro indício de sua visão biológica que poderia favorecer a aproximação do modelo com os outros seres vivos. Esse fenômeno pode ser observado de forma indireta, a quase elisão do rosto da *Baigneuse d*e Ingres, onde seu corpo amplia-se na tela.

O desfavorecimento do rosto, área primordial de toda linguagem verbal, das expressões, dos humores, da personalidade, faria do corpo o protagonista capaz de se expressar por si mesmo. Os rostos de Freud aparecem frequentemente com o olhar vago e parado, enquanto o corpo, embora imóvel, está carregado de uma pulsação, de um contorcionismo estanque. Essa manipulação instaura uma gramática corporal que viola as leis conhecidas na pintura. Freud realiza torções e remanejos nos corpos dos modelos similares à quebra da perna do *Cavalo de Três Pernas* (Fig. 277). Se existe um "*modus operandi*" na organização de uma pose dos modelos de Freud, este poderia ser "como quebrar a pata do modelo", ou seja, como quebrar a harmonia

---

[429] "Para o homem atual, distanciado da floresta e da caça, este é ainda um recurso de continuidade biológica de todo pensamento, seres sencientes, do homem, do cachorro, assim como das plantas (como se pode considerar a constante presença de plantas que transformam os ateliês de Freud em estufas) no grande esquema das coisas vivas que governam o mundo visível" Clair, p. 45 (tradução da autora).
[430] Gayford, p. 60 (tradução da autora).
[431] Clair, p. 45 (tradução da autora).
[432] Clark, p. 32.
[433] Cennino Cennini *in* Clark, p. 32.

desse corpo, retirar sua estabilidade e colocá-lo em uma posição incômoda, desajeitada, desconfortável, inapto a conseguir demonstrar algo artificial.

Portanto, Freud estabelece a direção contrária a que Clark indica, em que o corpo é apenas o ponto de partida para o seu aprimoramento:

> [...] o corpo humano raramente dá lugar à emoção estética concentrada do ornamento animal, mas pode ser o ponto de partida para a expressão duma experiência muito mais vasta e civilizada: é a nossa imagem e permite-nos evocar tudo aquilo que temos em mente fazer de nós próprios[434].

O ponto de partida de Clark corresponde ao ponto de chegada de Freud. Este deseja eliminar tudo o que levou a uma experiência civilizada no nu para verificar o que resta.

Há uma passagem curiosa em Clark, quando ele descreve os nus originados pela pintura gótica, que ele denomina uma convenção alternativa de nu. Esse foi um período em que a igreja condenou todas as imagens humanas e ídolos pagãos, a maioria nus, por acreditarem consistir a morada dos demônios que assumiam formas e nomes de seres humanos belos. Segundo Clark, o resultado foi que o corpo "deixou de ser uma espelho da perfeição divina e tornou-se objeto de humilhação e vergonha"[435], extirpando completamente a imagem da beleza corpórea. A passagem é a seguinte:

> As raízes e os bulbos trazidos à luz do dia provocam, por um momento, um sentimento de pena. São pálidos e há neles qualquer coisa de indefeso e desamparado. Possuem o caráter informe de seres vivos que tenham sido ao mesmo tempo protegidos e oprimidos. Na escuridão, o seu tactear hesitante é exatamente o contrário dos movimentos rápidos e resolutos das criaturas livres, aves, peixes ou dançarinos, brilhando através dum meio transparente, e isso deformou-os, tornou-os ásperos e indeterminados[436].

Segundo Clark, as mulheres e os homens das pinturas góticas se assemelham a esses bulbos e raízes. Se a associação diabólica com a beleza no período gótico foi capaz de criar essa criatura pálida e oprimida (Fig. 283), que associação negativa com a beleza haveria nos tempos atuais, segundo Clair, um mundo vítima de "*deinos*,

---

[434] Clark, p. 28.
[435] *Ibidem*, p. 245.
[436] *Ibidem*, p. 244.

aiskros, termos gregos que denotam o reino do feio, do imoderado e do deformado"[437]?



Fig. 283 - Rogier Van der Weiden 1400-Bruxelas, 1464), detalhe, *Juízo Final*, 1443-1451, óleo sobre madeira, 215 x 560 cm, *Musée de l'Hôtel* – Dieu, Beaune.

[437] Clair, p. 46 (tradução da autora).

CAPÍTULO 5

A PELE ROMPIDA

Quinto instrumento: o bisturi

Fator determinante: o excesso

> "[...] *há uma tradicional analogia entre a mão do pintor – o pincel – e a do açogueiro e do cirurgião*".
>
> Simon Schama.

A *Baigneuse* está envolta em panos, penetra a sala fria e elucubra cada espaço, cada canto. Depois de observar o quarto por inteiro, assenta-se sobre a cama e deixa suas costas à mostra, assim como o médico a havia instruído. Ela espera, calma, ouvindo o ruído frio da água que se agita contra o mármore. No seu peito o coração bate forte, entre sístoles e diástoles. Ela poderia ser pintada agora, à espera do doutor que demora. Ela ouve um ruído, sua cabeça gira em direção do doutor, talvez?

As costas da *Baigneuse* estão expostas, prontas para receberem um exame radiológico, um exame médico ou uma pequena cirurgia. A incisão, o meu procedimento com o bisturi, é um processo de conhecimento mais aprofundado que a observação pelo olhar: o iluminar da lanterna, o toque pela mão, a escavação da colher, o auscultar do estetoscópio. Sua pele inócua está prestes a ser violada. Por mais que Ingres tenha se esforçado em criar uma pele capaz de camuflar todo o agitamento e reentrâncias do seu interior, uma pele que trouxesse sua atenção à superfície e às bordas, ainda assim ela solicita ser prescrutada ou talvez exatamente por isso. Minha mão procura o último instrumento no ar, ele cintila contra a luz. Tomo-o em minhas mãos e, sem hesitar, escolho o local exato. Realizo uma finíssima incisão, que a *Baigneuse* não sente, apenas um fino ardor, um incômodo e agora se vê o interior. Atravessar a superfície da pele é como descobrir um novo continente.

Com as mãos ligeiramente trêmulas esforço-me para seguir uma linha reta. O meu plano é o corte, assim como uma pincelada em um quadro. Cinjo de vermelho a pele dourada, tão branca. Está feito. A Vênus foi desfeita.

Neste capítulo, a superfície das costas da *Baigneuse* sofre uma incisão, rompendo tanto com a superfície da tela quanto com a imagem de Vênus, que paira sobre a figura do quadro, ainda considerando as distorções realizadas por Ingres. A primeira parte aborda a abertura da *Baigneuse* como um fenômeno de ruptura com o ideal na pintura. Até que ponto Vênus pode existir em uma imagem? Esta parece ser uma das perguntas levantadas pelo bisturi de Jenny Saville, que na segunda parte deste capítulo opera várias rupturas, centralizadas na exacerbação da pele. Qual seria o papel da pele na obra de Saville? O fenômeno do excesso implicaria uma transformação do conceito do ideal feminino? Trata-se de uma inversão do olhar para Vênus? De onde viria esse olhar? Qual a natureza e a razão do sentimento sucitado por uma grande quantidade de pele na pintura? Esse seria um objetivo programado de Saville? Qual a importância do olhar para a apreensão da pele de Saville? Haveria obras similares de transbordamento da pele de seus limites na pintura?

Na terceira parte duas formas de incisão são tratadas. A primeira, inaugural, de Lúcio Fontana, em que nos perguntaremos: quais as implicações de sua incisão para a bidimensão e para a representação da pele? A segunda, de Adriana Varejão, provoca novos questionamentos. Como funciona sua incisão numa tela constituída de uma figuração? Qual a importância da pele na artista e em quais instâncias são trabalhadas? A quarta parte é um bloco composto de perguntas surgidas a partir da obra de Varejão. Como o interior aflorado a partir da abertura se comporta na pintura? Qual seria o comportamento da pele rompida e quais as consequências para sua representação? Quais seriam os elementos discutidos que envolvem o interior do corpo ou que remetem a este em meu próprio trabalho? Como funciona o movimento que oscila entre externo e interno nestas pinturas?

5.1 Abrindo a *Baigneuse*

Este capítulo trata de peles dotadas de um rasgo, material e psíquico. Percorrer a pele com um bisturi, como o fiz na banhista sentada na cama, dota-a de um rastro, um vestígio que, por um lado, irrevogavelmente alterará a sua perfeição formal; e por outro, irá nos levar a testar os limites dessa matéria, levando-nos a um outro tipo de conhecimento sobre esta.

O rasgo que se traduz no corte da pele rompe com a vocação da imagem para a

unidade e paradoxalmente nos leva a abordá-la em sua real unidade, visto que nos propusemos a percorrê-la e a conhecê-la melhor[438] (o elemento repugnante que se impõe aqui é a possibilidade da dor no momento do corte, do contrário, imaginaríamos que o paciente estaria sedado para uma cirurgia ou que esse paciente seria uma peça a serviço de uma dissecação). Em contrapartida, o corte poderia ser fictício e ainda assim teremos a força da ação, do ato de cortar permeando a imagem.

La Baigneuse de Valpinçon, com todas as rupturas que apresenta, analisadas no primeiro capítulo, ainda se assenta em um ideal. O que significaria a abertura da pele ou a representação da abertura material da pele no quadro de Ingres pelo quinto instrumento, o bisturi? Seria colocar em prática o desejo de testar os limites da beleza, da integridade da *Baigneuse*? Seria um desejo de romper com o ideal?

Vênus é a forma ideal de nu que prevalece na Antiguidade. Nas descrições de Vênus feitas por Didi-Huberman[439], ele traça uma linha genealógica da deusa a partir da Vênus de Botticelli (*O Nascimento de Vênus*). Esta seria uma referência à Vênus de Médicis, de autor anônimo grego ou romano, do primeiro século antes de Cristo, que por sua vez é a representante mais célebre da *Venus pudica,* com vários exemplos na Toscana e em Roma, do Trecento e Quattrocento. Clark cita a distinção feita por Platão entre *Venus Coelestis* e *Venus Naturalis*, o que seria para o autor a justificativa essencial da nudez feminina, quando o vulgar se torna celestial. A nudez das Vênus descritas tem sua imanência observada em várias épocas subsequentes.

A *Baigneuse* de Ingres, embora apresente semelhanças físicas com a *Venus pudica,* não se mostra em uma posição característica desta, de frente, de pé ou mesmo deitada, ao contrário, está assentada, de costas, relaxada, curvando-se para frente como uma mulher comum, numa espera comum. E é essa espera que faz do quadro

---

[438] Tomemos uma laranja e a primeira lição de como descascá-la, quando crianças. Descobrem-se com fascínio as sucessivas etapas. Manipulando a pressão da faca sentimos a vibração da casca que emite agulhas finas de suco e sons pelos seus poros; adentramos uma pele branca e fina cuja maciez não resiste tanto à lâmina quanto a casca externa; começa a surgir a polpa, a carne propriamente dita e aí paramos nos primeiros indícios de sua aparição se não quisermos *peler à vif,* descascá-la em carne viva. Prosseguimos a lição, e agora cortamos a extremidade da fruta com lâmina afiada, a tampa é o polo norte, e descobrimos fascinados que podemos e cima seus gomos em corte, perfeitos. Sem dúvida é uma visão da laranja que vai mudar para sempre a nossa ideia da fruta. Podemos então agora sorvê-la até secá-la, quando então aprenderemos a puxar os gomos com os dentes, um a um, que se desprendem como num jogo e *voilá*, resta uma abóboda branca, côncava e oca, com seu eixo em fio. Por meio da casca, adentramos e conhecemos a laranja.

[439] Didi-Huberman (2005b).

um *instante pregnante*[440] distendido ao máximo, pois não se trata de uma cena captada em plena ação, no momento em que algo estaria para acontecer, e cujo tempo de execução estaria em desacordo com o tempo da cena retratada; aqui os dois tempos estão em concordância e o tempo parece flutuar como a água da banheira na minúscula fresta ao lado de seus pés.

A resultante desses tempos acordantes é a criação de um tempo alongado, quase elástico, que abre um espaço para observarmos quantas vezes quisermos a pele da *Baigneuse* à mostra, pois ela está alheia, imersa em esquecimento, assim como a Vênus de Botticelli, ou talvez em estado de sublimação, como uma *Venus celestis.* Ela está de certa forma ausente psiquicamente, assim como as figuras dos quadros de Botticelli observadas por Warburg[441], a evocar uma beleza sonhadora e passiva:

> Somos tentados a dizer, sobre algumas das suas figuras femininas ou alguns dos seus jovens, que acabaram de sair de um sonho para despertar para a consciência do mundo exterior e, embora olhem ativamente para ele, as imagens dos sonhos ainda assombram suas mentes (*durchklängen noch die Traumbilder ihr Bewusstsein*)[442].

No entanto, Warburg evidencia uma dialética na pintura renascentista que pode ser observada em Botticelli. Existem movimentos que se contradizem. A calma e impassividade dos personagens se opõem ao movimento e agitação dos elementos externos, criando uma "tensão implacável entre empatia e corte, colocar à distância e colocar em contato, "causa externa" e "causa interna", elemento mental e elemento objetivo, beleza apolínea e violência dionisíaca, toque de Eros e toque de Thanatos […)"][443].

A tensão gerada pela contradição dos elementos e sensações envolvidas na Vênus de Botticelli está em latência, na superfície da pele de Ingres. O conceito operatório do bisturi, o quinto instrumento deste estudo, tem o objetivo de trazer a

---

[440] G.E Lessing formula o conceito de *instante pregnante* para solucionar a problemática da pintura, uma arte espacial e estática, conseguir narrar uma ação, ou seja, figurar o tempo. Jacques Aumont, em *O olho interminável*, explica o conceito: "o pintor, cujos meios são desenvolvidos no espaço, não precisa se ocupar com o tempo, e sim com a escolha de um instante, com a amostragem hábil, no interior do acontecimento que ele quer representar, com o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais pregnante (não esqueçamos que 'pregnante' quer dizer 'grávido'"[...] (Aumont, 2007, p. 81).

[441] Aby Warburg dedicou extensa pesquisa sobre a arte renascentista e suas observações a respeito de um elemento de tensão e contradição que a caracterizava na dualidade entre representação dos sujeitos e do exterior.

[442] Warburg *in* Didi-Huberman (2005b, p. 29, tradução da autora).

[443] Didi-Huberman (2005b, p. 30, tradução da autora).

dialética do quadro à tona, como o reverso da Vênus. Agora, a calma do aposento e todos seus elementos irão se opor à agitação que propõe o sangue e o corte da figura.

O jogo do olhar que se impõe é o da transposição e remete à complexidade do proposto pelo conceito de "visual" observado por Didi-Huberman: "Nós experimentamos a imagem como obstáculo intransponível, uma opacidade sem fundo, quando, repentinamente, ela se abre diante de nós e nos dá a impressão de que ela nos aspira violentamente em suas profundidades"[444].

Por isso, o visual nunca propõe a unidade de um aspecto focalizado, mas um "processo", ou seja, a cintilação de dois aspectos contraditórios que desenham o jogo angustiante do exterior e interior, a beleza e o terror[445].

Para Warburg, as imagens são, antes de tudo, tensão, situações impuras, signo de uma complexidade dinâmica que não personifica um trabalho concluído, mas um "processo em trabalho, alguma coisa que ainda não encontrou a pacificação dos resultados concluídos"[446]. Portanto, se a imagem da *Baigneuse* como aparelho complexo indica movimento, o nosso olhar não poderia cessar na superfície de sua pele, assim como ela nos apresenta. Ele vai além.

É quando surge o reverso da *Baigneuse*, seu interior, ou melhor - tomamos consciência dele como um aspecto complementar, o que falta. Podemos estabelecer aqui uma analogia com a teoria das cores formulada por Michel E. Chevreul, no século XIV. O princípio geral da *Lei do contraste simultâneo das cores* diz que "colocar cor sobre uma tela não é apenas colorir dessa cor a parte da tela sobre a qual o pincel foi aplicado; é sim colorir da cor complementar dessa cor o espaço que lhe é contíguo"[447], Portanto, estamos diante de um processo físico que se manifesta mesmo quando insuspeitado pelo observador. Da mesma forma podemos pensar que a imagem da *Baigneuse* seja capaz de projetar, por meio de sua existência, uma imagem que se oponha, que seja a antítese da sua própria imagem, como uma *puissance du négatif*[448].

O trabalho de pensar a força do negativo de uma imagem, segundo Didi-Huberman, é capaz de escavar o *visible* (fim dos aspectos representados) e afetar o *lisible* (fim dos dispositivos de significação). Trata-se de uma espécie de trabalho de

---

[444] *Ibidem*, p. 25 (tradução da autora).
[445] *Ibidem* (2007, p. 149, tradução da autora).
[446] *Ibidem*, Didi-Huberman (2005b, p. 31, tradução da autora).
[447] Pedrosa (2009, p. 181).
[448] Didi-Huberman (2004, p. 174, tradução da autora). A ideia do negativo em Didi-Huberman é precedida pelo conceito de negatividade de Hegel, tratado no capítulo 3.

regressão, um movimento de ressurgimento daquilo que havia mergulhado, é a "'*materia informis*' quando ela aflora da forma, é a presentação quando aflora da representação, é a opacidade quando ela aflora da transparência, é o visual quando ele aflora do visível"[449]. O sangue que surge do corte que realizei com o instrumento número 5 constitui a *materia informis* portadora da consciência da dialetização da imagem: "[...] pensar a tese com a antítese, a arquitetura com suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção… ou o tecido e seu rasgo [...][450].

Os elementos que distinguem o *visual* e o *visível* estão situados nesse vão que nos permite ver além do figurado ou o que Didi-Huberman chama de trabalho do negativo da imagem. No entanto, ele não está convencido da escolha do termo *negativo*. Na sua concepção, *negativo* não significa privação ou exclusão, ou seja, a imagem não estabelece a não representação, mas sim uma espécie de rasgo. Um rasgo semelhante ao realizado por Freud em *A interpretação dos sonhos*, publicada em 1900. "É com o sonho e é com o sintoma que Freud quebrou a caixa da representação"[451].

O sonho se apresenta a Freud como imagens, ou melhor, um enigma em imagens, que tem seu valor de deformação e faz parte de um jogo de rupturas lógicas. O figurado no sonho é abordado por Freud sob o ângulo de um rasgo ou um padrão constitutivo, em que as coisas se mostram (*darstellen*), se apresentam com uma força particular e soberana. Didi-Huberman salienta que a noção de figurabilidade de Freud pode concernir nosso olhar sobre as imagens de arte, visto que estas são sólidas, materiais, tangíveis, suscetíveis de classificação, enquanto as imagens do sonho possuem uma labilidade que as permite se fundir até se transformarem em momentos, e ainda assim momentos ininteligíveis. As imagens de arte que circulam suscitam compreensão, debate, interpretação, enquanto os sonhos vagam por uma atmosfera bem mais rarefeita.

"Os quadros, claro, não são sonhos"[452]. Didi-Huberman constrói essa frase a partir da qual poderíamos exercitar sem esforço a força do seu negativo sobre ela: claro, são. Mas é a partir dela que ele tece o seu reverso: vemos os quadros de olhos

---

[449] *Ibidem*, p. 175 (tradução da autora).
[450] *Ibidem*, p. 175 (tradução da autora).
[451] Didi-Huberman (2004, p. 176, tradução da autora).
[452] *Ibidem*, p. 188 (tradução da autora).

abertos, mas há algo faltante, que perturba. Algo relacionado a um fenômeno observado por Lacan quando estamos despertos: a supressão do olhar. No sonho, se algo se mostra, se apresenta, também nos olha com sua presença visual. Sua hipótese é de que um quadro de pintura figurativa representa algo onde se vê, mas que afinal existe algo que se mostra igualmente, que se olha e nos olha.

É o estatuto desse *algo*, apreendê-lo e abordá-lo, que não parece evidente, pois ele se encontra em um lugar de uma abertura e de uma cisão em que a visão se rasga entre olhar e ver; e a imagem se rasga entre representar e apresentar. O autor reflete:

> Se é verdade que o sonho dá a cada noite a ocasião de uma visualidade absolutamente soberana, se isso é verdade, então não podemos abordar esse algo do quadro que através do paradigma, não do sonho em si mesmo (o que é o sonho em si mesmo? ninguém sabe), mas do esquecimento do sonho (e isso, todas as manhãs, nós sabemos, quero dizer nós experimentamos o que é). Em outras palavras, o acontecimento visual do quadro advém a partir desse rasgo que separa diante de nós aquilo que é representado como lembrado, e tudo o que se apresenta como esquecimento[453].

Refletindo sobre a questão mencionada, podemos dizer que, se é por meio do sonho que acessamos o inconsciente, é por meio da arte que o inconsciente nos acessa. Utilizamos todo esse material trazido do sono (*matière du sommeil*), o inconsciente, que é, portanto, esse amálgama, visto na visualidade do sonho, que une o observador e o quadro, enovelando-os. O autor tenta compreender o mecanismo do olhar e elucidar os elementos não objetivos relativos a este. Quando ele enfoca a relação entre observador e quadro, possivelmente ele poderia tratar da relação pintor-quadro quanto ao elemento *algo* a que se refere.

No caso da *Baigneuse de Valpinçon*, Ingres revela tacitamente por meio de todos os elementos de representação citados que a banhista pertence a um imaginário pessoal, que dirá inconsciente, onírico? De toda forma, as imagens de uma mesma tipologia feminina se tornam recorrentes em outras obras suas, fazendo dessa visualidade uma projeção de um universo particular. Podemos dizer que Ingres foi além da visibilidade neoclássica nessas suas representações e que a maneira como representa a pele da *Baigneuse* segue os preceitos de uma visualidade própria.

Quando Didi-Huberman trata do que chama de "algo" (*quelque chose*) que paira , assombra ou subsiste à revelação de um quadro, ele se refere, primeiramente,

---

[453] *Ibidem*, p. 189 (tradução da autora).

à potencialidade do *negativo* da imagem como um desdobramento e, posteriormente, ele se refere ao rasgo (*déchirure*) que permite que o observador bifurque seu olhar. Ambas as formas estão calcadas na ideia de ir além da pintura, seja como no *trabalho do negativo*, ou seja, ver o outro lado, seja experimentar esse rasgo do olhar e da imagem, rompendo a unidade da representação.

Relacionar a interpretação de um quadro à interpretação de um sonho por Freud, mesmo reiterando que um quadro não é um sonho, é partir da pintura como algo não objetivo, que solicita uma interpretação. Freud faz da interpretação do sonho um exercício do não saber (*le non-savoir*), preconizando a inconsistência das sínteses, ou seja, mesmo diante de um cenário de sonho relativamente coerente, ele o esfacelava em pedaços e recomeçava a partir dos restos, prevendo uma elaboração secundária. A pele do sonho é rompida.

No caso do corte da pele, o *negativo* se impõe como o avesso, o desconhecido e a *dèchirure,* ela própria, o corte - elemento de cisão que nos orienta em direção ao interior da pele. Em vez de olharmos então sua superfície, veremos o que está além dela, aquilo que ela contém. Baudelaire, em sua *Morale du joujou*[454], construiu o "mistério da imagem aberta em toda a sua lógica cruel: é preciso ver o interior para compreender, é preciso abrir para ver o interior, mas, para abrir, é preciso destruir"[455]. Eu diria que o material interno que se revela pode ser comparado ao inconsciente, em sua fluidez, sua organicidade, sua complexidade. Vejamos que o corpo se desvela como uma caixa de representação (*boîte de la représentation*) e o que vamos fazer é algo aproximado do que Freud realiza em suas interpretações: quebrá-la. Ao romper a pele, vamos nos deparar com segmentos, fragmentos e testaremos seu sentido, seu significado, nesse território do não saber (*non-savoir*).

---

[454] "A maior parte dos garotinhos quer, sobretudo, ver a alma, uns a cabo de algum tempo de exercício, outros de imediato. É a invasão mais ou menos rápida desse desejo que faz maior ou menor a longevidade dos brinquedos. Não me sinto com coragem de reprovar essa mania infantil: é uma primeira tendência metafísica. Quando esse desejo se fixou no miolo cerebral da criança, ele confere a seus dedos e suas unhas uma agilidade e uma força singulares. A criança gira, revira seu brinquedo, arranha-o, bate-o contra as paredes, atira-o no chão. De tempo em tempo, faz que ele recomece seus movimentos mecânicos, às vezes em sentido inverso. A vida maravilhosa se detém. A criança, como o povo em assedio às tulherias, faz um supremo esforço; enfim, consegue entreabri-lo, ela é mais forte. Mas onde está a alma? Aqui começa o estupor e a tristeza. Há outras que quebram em seguida o brinquedo mal depositado em suas mãos, mal examinado; quanto a estas, confesso ignorar o sentimento misterioso que as faz agir. Serão tomadas de uma cólera supersticiosa contra esses miúdos objetos que imitam a humanidade ou será que os submetem a uma espécie de prova maçônica antes de introduzi-los na vida infantil? – *Puzzling question*!" (Baudelaire *in* Didi-Huberman, 2005a, p. 84).

[455] Didi-Huberman (2007, p. 58, tradução da autora).

O corte do bisturi rompe a imagem ideal, de contemplação, e a desloca para um viés de ação, profanação e transgressão, dotando-a do paradoxo levantado por Freud: o *Toucher d'Eros* e o *Toucher de Thanatos* (Toque de Eros e Toque de Tanatos) ao mesmo tempo. Warburg, que analisa os conceitos de pós-vidas da Antiguidade (*das Nachleben der Antike*), refere-se ao *páthos* da Antiguidade tendo em mente o conflito dionisíaco e apolíneo do mundo grego:

> O caráter dionisíaco representaria o desequilíbrio e o excesso (*hybris*), a bebida, os impulsos carnais, o erotismo, a violência, enquanto o apolíneo remeteria à harmonia das formas, ao equilíbrio, à serenidade e à tranquilidade. Warburg… procura enfatizar precisamente o polo dionisíaco da cultura do Renascimento, com ênfase nos modos com que as energias psíquicas conservadas da Antiguidade constituíam forças estéticas motivadoras das representações pictóricas e esculturais, numa efetiva pós-vida das *pathosformeln* antigas, que se materializavam, por exemplo, no tratamento do corpo em movimento, pego em um jogo de forças esmagadoras, com "membros se contorcendo na luta ou em apertos de dor, cabelos soltos, roupas torcidas pelo vento"[456].

Warburg chamava de *phatosformeln*[457] um "conjunto de posturas e gestos que, segundo ele, remetiam a condições especiais de excitação psicológica[458]". Interessante notar que esses gestos ou posturas poderiam se condensar em entidades, como é o caso da Ninfa, cuja mítica é sinalizada com a presença das dobras da roupa, de uma ligeira agitação corporal, assim como a ação do vento em suas vestes, como uma espécie de emoção primitiva que irrompe num aposento calmo e sereno. Para Warburg, as obras de arte "não eram consideradas objetos válidos em si mesmos e por si mesmos, mas veículos selecionados da memória cultural"[459].

Pois bem, o que seria, portanto, a mítica de Vênus, que propaga sua energia não só figurativa, mas como num *revigoramento mesmo de certas forças psíquicas arraigadas na memória coletiva, cristalizadas como espectros em imagens dotadas de intensa força*[460]?

Vênus é a deusa do amor e da beleza do panteão romano, equivalente a

---

[456] Teixeira (2010, p. 140).
[457] "Salvatore Settis explica que o conceito de *phatosformeln* pode ser entendido de dois modos, todavia, convergentes: (a) "como repertório de formas de expressar o movimento e as paixões, desenvolvidas pelos artistas antigos, passadas adiante e apropriadas no Renascimento"; (b) 'como classificação das fórmulas usadas na tradição figurativa europeia, classificação operada pelos historiadores da arte (Warburg em particular)'" (Teixeira, p. 142).
[458] *Ibidem*, p. 139.
[459] *Ibidem*.
[460] *Ibidem*.

Afrodite no panteão grego. Seu surgimento, segundo o mito, se deu do interior de uma concha de madrepérola e foi gerada pelas espumas.

Dotada da abstração das espumas, esta pode se solidificar na figura nua de uma mulher que mora sozinha, icônica, no centro de um quadro de pintura. Nossa *Baigneuse*, banhada em atmosfera apolínea, é protegida por seu criador, Ingres. Agora com o deslocamento realizado pelo corte do bisturi, temos o paradoxo observado por Warburg: da pele interna, harmoniosa e impassível surge o sangue portante de calor (em cor) e paixão (em significado). Aqui o sangue funciona como o exterior agitado de *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, orgânico, sinuoso, assim como da desordem da pele de Saville e de Varejão, que veremos a seguir.

5.2 O bisturi de Saville

5.2.1 A negação de Vênus ou o encontro de Vênus nos *shoppings centers*

Vênus também paira sobre a mulher refletida no espelho em *Plan* (Fig. 285), de Jenny Saville. As peles produzidas por essa pintora em sua primeira fase distinguem-se pela representação de mulheres muito grandes em telas enormes. O que capta o nosso olhar de imediato são a importância e o tratamento peculiar dados à pele. Desde cedo a artista mostrou grande interesse pelo corpo: "eu não tenho um sentimento por Poussin, mas por Courbet, Velásquez – artistas que chegam à carne. Artistas viscerais – Bacon, Freud. E de Kooning, claro. Ele é realmente meu homem"[461]. Após sua graduação, Saville ganhou uma bolsa de seis meses na Universidade de Cincinnati, nos Estados Unidos da América (EUA), onde se interessou pelos *shopping centers*, onde viu muitas mulheres grandes: "carne grande e branca em *shorts* e *t-shirts*. Foi bom porque elas tinham a fisicalidade em que estava interessada"[462].

Warburg reconhece a *l'image survivante* de ninfas em rótulos de papel higiênico e sabão em pó; Didi-Huberman as identifica nos trapos dependurados dos varais de Trastevere e no filme em que imagina ver seu drapeado cair gradualmente a partir da Renascença até cair ao chão e se transformar nos trapos modernos ou nas

[461] Mackenzie (2005, p. 4, tradução da autora).
[462] Saville (2005).

serpillières (tecidos dobrados, enrolados que ficam ao lado das bocas dos esgotos de Paris)[463]. Serão as reminiscências de Vênus para Saville as americanas corpulentas que transitam pelos *malls* dos Estados Unidos com suas peles? É provável.

Se Saville confronta sua própria imagem ou as das transeuntes com o nu ideal, a primeira distinção da representação se dá pela forma. Segundo Clark, "o nu, sendo uma espécie de arte ideal, está estreitamente ligado à primeira projeção de uma ideia plástica, o contorno"*;* e os impressionistas durante muito tempo se esforçaram para demonstrar que o contorno não existia. A Vênus de Saville, em *Plan*, começa por uma linha de contorno quase impossível, muito além de um limite dito normal, que transcende os próprios limites da tela.



Fig. 284 – Jenny Saville, *Plan,* 1993, óleo sobre tela, 274,5 x 213,5 cm.

[463] Assunto tratado em Quady (2007).

Observando a pintura *Plan*, poderíamos desenvolver algumas questões a respeito de alguma possível aproximação da mítica de Vênus, estatuto conferido à representação da mulher durante muito tempo durante a história da pintura ou do distanciamento desta. Se, por um lado, a figura totêmica de uma mulher que ocupa todo o quadro nos remete a alguma sacralização do feminino, por outro, vários elementos se opõem radicalmente a qualquer tipo de idealização. Se considerarmos o fascínio desde cedo de Saville pela fisicalidade, ou seja, por essa abundância de pele como plasticidade na representação e, em especial, na pintura a óleo, teremos dificuldades em enquadrar a mulher de *Plan* nos aspectos filosóficos que mantinham a nudez das Vênus em uma câmara apenas literária, quase como entidades descarnadas. Fica evidente o encarnamento dessa figura, que literalmente veste seu corpo real no plano pictórico. Fica latente a dificuldade dessas peles quanto à sua representabilidade, a inadequação dessas peles voluptuosas a se conterem em um ideal de silhueta divinal ou nos cânones sociais previstos pela moral, moda, higiene, saúde.

Tomemos primeiramente a atração de Saville pelas peles, o que não se trata de uma escolha aleatória. Quando Didi-Huberman afirma que um quadro, claro, não é um sonho, ele está claramente reconhecendo o estatuto onírico, de enigma ou quebra-cabeça complexo que a arte compreende. Saville atribui esse fascínio pela pele ao fato de, desde pequena, assentar-se no chão para assistir à sua professora de piano tocar, observando suas pernas: "[...] ela tinha essas grandes coxas grossas, uma saia de *tweed* e meia-calças e eu passaria o tempo todo olhando para a forma como as coxas nunca se separavam e como a carne se esfregava contra as meias"[464].

Em *Plan* podemos reconhecer sua apreensão física do mundo, vista de baixo, em campo ampliado, observando a figura feminina no quadro. A figura de *Plan* olha para nós e nos dá a impressão de estarmos olhando de baixo. No entanto, é um plano que parece estar a 45 graus entre o chão e a tela, acrescido da distorsão provocada pelo seu tamanho e enquadramento. Em segundo lugar, podemos observar a direção para onde ela olha. Em *Plan*, assim como em *Propped* (1992), *Branded* (1992), *Reflective Flesh* (2002-03), a figura é apresentada olhando para o espectador, no entanto, se percebermos melhor, não é exatamente para o espectador que a mulher

[464] Saville *in* Mackenzie, p. 3.

está olhando, mas para um espelho, (que é ou não é o "outro"?), ou seja, ela estaria olhando para si mesma, por meio de nós, o que causa certo estranhamento quando sentimos que estamos colocados no lugar do espelho. E que amplitude a pintura adquire quando pensamos no caráter especular dos seres em uma sociedade? De toda forma, a mulher que olha para si mesma, mas em um lado oculto do seu olhar, bem lá no fundo, ela espreita a nossa reação, a reação do espelho.

A figura de *Plan* está bem próxima do espectador, o que nos faz pensar na negação da tela como uma superfície janela, da qual nos mantemos relativa distância para a sua observação, assim como a representação nela contida. A figura de *Plan* aproxima-se de onde espreitamos, desapercebidamente, funcionando quase como uma escultura. *Plan* nos coloca diante de uma intimidade com a figura não esperada ou desejada ou, ao contrário, transformando-nos em uma câmera indiscreta que espreitará todos os seus defeitos, realidades e partes íntimas à medida que exploramos o quadro, não temos escolha. O tipo de nudez apresentada em *Plan* tem o caráter intimista, todavia, monumental. Suas coxas ocupam toda a largura da tela, que é de 2 metros e 135 cm, e continuam adiante. Essa é uma representação que se estende muito além do real. A forma real se amplia na dimensão de seus temores e fantasmas. Como Saville havia dito, para as mulheres, suas pernas são sempre muito largas, não acabam nunca, em uma preocupação em se enquadrar nos padrões estéticos ditados pela mídia, pelos cânones da atualidade. *Plan* é uma visão de si mesma, em frente ao seu espelho, em um momento íntimo, de análise e reflexão. A mulher olha e reflete sobre seu corpo, sobre ter um corpo, esse corpo.

Essa é uma aproximação da visão que a mulher tem de si mesma, uma visão onírica de Saville, ou seria mais um grande pesadelo para a maioria das mulheres da atualidade. O enquadramento da figura feminina é extremamente confrontacional, se comparada à *Baigneuse*, cuja pele se restringe aos seus calmos contornos e seu distanciamento do espectador. Essa é observada com certa distância voyerística, deixando transparecer o olhar do pintor. Em Saville, o voyerismo é quase imposto, negando seu conceito, ou como se estivéssemos escondidos dentro do espelho que a figura mira.

A mulher de Saville tem uma proporção ameaçadora, que os pintores homens que representaram mulheres não ousariam ou não desejariam vê-las pintadas. Segundo Charles Darwent, o nu feminino é um gênero da pintura que não se orientou

para a grande escala, "dada a necessidade dos observadores masculinos reforçarem o seu papel magistral olhando para coisas menores que eles; pinturas de mulheres muito grandes eram claramente uma má ideia"[465].

Uma mulher nessa escala gigantesca em que o olhar do observador é confrontado diretamente com a gordura de suas coxas, abdômen, pelos púbicos, durante bastante tempo até encontrar o olhar fixo da figura no alto da tela é prova para o olhar masculino, acostumado a olhar para o corpo feminino pintado: "como um objeto de diversão desprovido de uma mente pensante"[466]. Clark atenta para o apetite pelo substancial em Courbet, por exemplo:

> Cujo impulso para agarrar, bater, apertar ou comer era tão forte que se comunica em cada movimento da sua espátula. Os seus olhos abraçavam o corpo feminino com o mesmo entusiasmo com que desferem um golpe num veado, agarravam uma maçã ou acariciavam o lombo duma enorme truta[467].

E se refere a uma "grandeza animal"[468] de suas mulheres. Comparando as representações de mulheres de William Etty e Courbet Clark, comenta: "a bovina inconsciência das mulheres de Courbet lhes imprime uma espécie de nobreza antiga"[469]. O olhar dos rostos donos dos corpos imensos seria a negação explícita de inconsciência bovina.

Saville sofreu grande influência do feminismo, assim como foi marcada pela obsessão com o corpo nos anos 80, as dietas e ginásticas a que o corpo foi submetido. Saville não trata aqui de um feminismo banal, no qual a mulher deseja suplantar o homem, mas da construção de um corpo, na arte, do ponto de vista da mulher. Saville deseja achar uma linguagem própria da mulher, assim como um espaço feminino que não esteja submetido a um olhar masculino. Uma linguagem que produza um significado. O tamanho das telas e a forma como ela o preenche de corpo e pele se dão menos como afirmação e mais como um espaço feminino para o significado da mulher residir ali.

O campo pictórico ampliado juntamente com a concentração no detalhamento da pele traz o paradoxo imbuído na pintura, de atração e repulsa. Os corpos enormes

---

[465] Noel (2011, p. 2, tradução da autora).
[466] *Ibidem*, p. 3 (tradução da autora).
[467] Clark, p.146.
[468] *Ibidem*.
[469] *Ibidem*.

causam temor, mas trazem também a sensação de intimidade:

> Eu queria ambos nessas pinturas. Um grande corpo feminino tem um poder, ocupa um espaço físico, ainda que exista uma ansiedade nisto. Ele tem que ser escondido. Então parte disto, ela diz, era a busca de uma intimidade, como estar nos braços da mãe. E parte era desconforto, a ansiedade que vem de viver com carne[470].

É interessante notar que a ampliação das telas se dá, portanto, na proporção dessa ansiedade e desse desejo de se aproximar da pele, de se apropriar dela. A nudez de *Plan* não é em absoluto a de um nu feminino posado, suas formas transcendem o quadro como se ali não coubessem. Essa era uma questão no início de seus estudos, quando olhava entre os livros de arte e não encontrava mulheres artistas: "Eu conseguiria fazer uma pintura de nu na minha própria voz?"[471], Seu nu solicita ser perscrutado, uma *Vênus patiens,* uma nudez clínica carregada de significados. A já citada posição em que se encontra a figura parece mirar um espelho ou um médico, capaz de analisar o corpo com distanciamento, embora tão de perto e esmiuçadamente.

O nu criado por Saville vai ao encontro da afirmativa de Lynda Nead[472] de que as funções do nu na história da arte ocidental se fazem como meios de transformar o natural no cultural. Assim como a Vênus era vista racionalmente, negada toda a sua carga erótica, a convenção do nu feminino estabeleceu que o corpo feminino seria hermético, seriam selados todos os orifícios e prevenida a transgressão da matéria marginal além das barreiras que dividem a parte interna do corpo e seu exterior, o sujeito do espaço alheio. Esse seria um nu que estaria imbuído de ideais femininos chamados por Laura Mulvey pelo seu "para ser olhado-ismo" (*to-be-looked-at-ness*[473]).

O sujeito "olhante" era convencionalmente do sexo masculino, que cria a partir de seu olhar um corpo objeto: "um corpo objeto é um corpo abstraído da realidade concreta vivida; é um corpo que foi literalmente transformado em objeto, imutável, eterno, imanente"[474]. Saville responde a esse ideário de nu feminino gerenciando uma

---

[470] Mackenzie, p. 3 (tradução da autora).
[471] *Ibidem*, p. 4.
[472] Meaguer (2011, p. 6)
[473] *Ibidem*.
[474] *Ibidem*.

"carne que não é gerenciada e ingerenciável"[475]. Esse é um corpo que, pela natureza de seu fracasso em se render às limitações impostas estruturalmente, é desobediente, anômala e, para usar a linguagem de Douglas, fora de ordem[476].

A ambiguidade de um corpo grande demais, vulnerável e forte ao mesmo tempo é sensação transmitida pela pintura como um questionamento constante de Saville. O autoexame que a figura feminina realiza em *Plan* é de certa forma uma *mimesis* de sua própria visão, visto que na grande maioria de suas primeiras obras ela insere seu rosto nas figuras.

> Tomando-se como seu próprio modelo, ela exagera nos nus de ponta acima com agonizante franqueza, a disparidade entre a maneira como as mulheres são percebidas e a forma como elas se sentem sobre seus corpos. Seus corpos maciços parecem doentes, meio vivos, meio mortos, a pele em erupção em lugares como se quebrassem sob o peso de ter de conter tanta gordura, tanta ansiedade[477].

Segundo a artista, a mulher está acostumada a ser olhada: "eu não gosto de ser a que está só olhando ou apenas a olhada. Eu quero ambos os papéis"[478]. Ao fazer isso ela toma o controle dessa imagem produzida da mulher, calcando-a em suas neuroses. Segundo Saville, ela não pinta seu rosto porque gosta, mas, segundo ela, porque é capaz de captar algo interno, uma neurose. E ela não tem intenção de se livrá-las delas. O processo de exposição de suas neuroses se dá conjuntamente com o de exposição de seu próprio corpo.

No seu artigo *Areas of Flesh*, David Sylvester discorre sobre o estudo de Griselda Pollock de como a relação entre pintura e feminismo pode ser traçada pelos posicionamentos e significações de dois corpos: o corpo do pintor e o corpo feminino. Ela identifica as três ordens de espaço que definem o fazer arte no Ocidente moderno: o artista, a modelo e o lugar de transição, a tela. Para ela, os papéis sempre estiveram bem definidos: o artista masculino e seu material, feminino (a assimilação da natureza, matéria e feminilidade). Portanto, a pintura resultante será a articulação de valores simbólicos de um discurso masculino. De acordo com Sylvester, Saville faz colapsar todos esses três espaços, pois é ela quem pinta uma mulher, ela mesma, olhando-se no espelho e representando seu olhar.

---

[475] *Ibidem*.
[476] *Ibidem*.
[477] Mackenzie, p. 4.
[478] *Ibidem*.

As linhas que contornam a pele em *Plan*, como a delimitação de um mapa, assinalam um projeto de lipoaspiração. A linha que demarca o corpo, que a princípio nos revela poética, é um plano objetivo de transformação desse corpo, de eliminação de gordura, um procedimento que se torna cada vez mais habitual na sociedade, como uma doença crônica. O procedimento a ser realizado a partir desse traçado tem o objetivo de normalizar as pessoas com base em padrões definidos pela sociedade.

O grande paradoxo do corpo em *Plan* é que, finalmente, não é um corpo aceito, ele está exposto para ser modificado. Pode-se ler entre as linhas da lipoaspiração um corpo ideal, finalmente uma Vênus mítica que paira sobre a figura real. A pele em *Plan*, portanto, paira entre um plano superfície extenso e real e um plano de mudança a partir de uma idealização, levando-a secretamente até a pele da *Baigneuse.* Saville realiza em *Plan* a confrontação entre a idealização e a realidade em um momento que poderíamos chamar de espelho. Aquilo que vemos e aquilo que desejamos mostrar ou ser se chocam. Em uma experiência pessoal, quando o tema desta tese era mencionado para quem havia feito algum tipo de cirurgia plástica ou lipoaspiração, estas se surpreendiam. As peles em excesso, estiradas, seccionadas, cicatrizadas, expulsas, indesejadas não deveriam ser mencionadas.

A questão da ditadura estética abordada por Saville é tema de muitas obras atuais, como da artista plástica têxtil Rhian Solomon, que trata do peso como um ideal social do Ocidente. *Five Size Cube belt* (Fig. 285), é uma das vestimentas criadas por ela, que discute essa realidade.

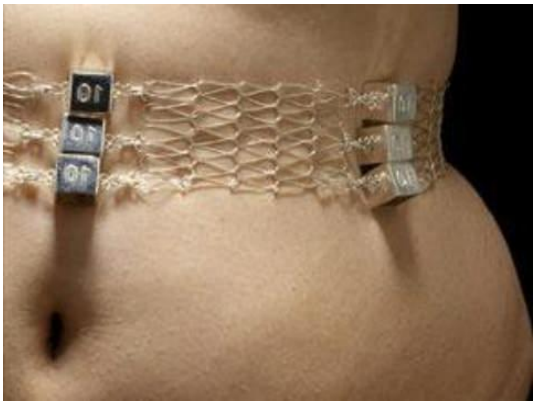


Fig. 285 – Rhian Solomon, *Five Size Cube belt,* 2006.

Saville assistiu a inúmeras cirurgias plásticas, uma experiência que a dotou de

consciência do interno que a acompanha. Simon Schama, quando diz haver uma tradicional analogia entre a mão do pintor, do açougueiro e do cirurgião, cita Eakins, que era também calígrafo, e a importância da escrita, do pincel, da tradição anatômica de abrir e explorar, para ele como retratista[479].

As linhas na pele de Saville os remetem a um momento atual em que a pele, já distante da descoberta de uma "membrana sensitiva" (capítulo 1), é moldável. A pele é a camada que pode ser transformada. O botox e os inúmeros procedimentos são corriqueiros para o apagamento das marcas do tempo. Poderíamos dizer que um exame das imagens de rostos de hoje não poderiam informar com precisão o grau de envelhecimento, assim a pesquisa realizada no capítulo 4. Os limites do corpo não informam a sua real natureza, mas sua projeção. Seios, nádegas, coxas, antebraços são aspirados ou aumentados, o sexo pode ser modificado (um dos temas tratados por Saville na pintura). A pele manipulável passa a ser a projeção dos desejos. No campo da ciência, as inúmeras experiências atuais no campo da cirurgia plástica, pele artificial e medicina regenerativa têm ampliado as possibilidades de transformação do corpo[480].

Neste sentido, Saville pinta a pele contemporânea, que segundo ela estaria em um estado de "*in-betweeness*" (entre): um hermafrodita, um travesti, uma carcaça. Saville nunca trata de uma pele no seu limite normal. Ou ela traduz o desejo de ordenar o indisciplinado, a desordem, no caso de *Plan,* a gordura ou traduz a desordem do sangue ou a aproximação com o interno. A pele está ou ampliada ou reduzida. Assim, a artista traduz a violência envolvida no processo de transformação da pele em uma cirurgia assim como o atual caráter móvel de sua aparência. No caso de *Plan*, ela está ampliada, em preparação para a redução entre a pele antiga e a nova.

Saville revela a realidade do espelho do quarto e, mais além, o espelho do inconsciente. Sobre essa representação podemos dizer que, de um lado, temos uma pintura que encontra a individualidade de uma pele, suas cicatrizes, tonalidades, marcas, elementos que distinguem e definem uma pessoa. No entanto, esse campo

---

[479] Schama (2005, p. 124 tradução da autora).

[480] A pele artificial, por exemplo, tem influenciado de modo significativo a arte, como a "*epiSkin*", criada pela artista Marta Lwin. Trata-se de joias biológicas cultivadas em laboratório a partir de células epiteliais para criar uma pele artificial. A forma do crescimento das células, incubadas, é controlada pela artista, que depois as tinge. As formas estruturais naturais de crescimento das células também são utilizadas. A adesão desta chamada joia sobre a pele seria o que a artista chama de "extensão de uma identidade biológica" (Lwin, 2006, p. 7).

ampliado nos leva paradoxalmente a uma visão quase cosmogênica de uma pele, estendendo-se como um universo, e quer nos acalentar nos braços, segundo Saville. A pele criada por Saville se abre magnificamente ao observador em tamanho, assim como pictoricamente.

A matéria criada por Saville em *Plan,* juntamente com outras telas do período, poderia ser considerada uma celebração à pele, em toda a sua exuberância. A pele ocupa todo o quadro, é grande como uma paisagem de pele, na extensão de terras que não acabam: "linhas de contorno, como se demarcassem as mudanças na altitude de massas de terra em um mapa, são desenhadas na superfície da pele da mulher"[481]. O quadro é a pele, com todas as suas nuanças e suas imperfeições. Vê-se que Saville concentra-se durante muito tempo nessa pele, de forma a criar uma superfície complexa e orgânica, capaz de sustentar a materialidade desejada e fazer face às angústias e paradoxos que deseja figurar.

> Eu não quero ter a ilusão de um corpo feminino. Estou mais interessada em pintar áreas de carne. Como se a tinta tendesse a se transformar no corpo. É como escultura ou algo assim. Quando coloco tinta em camadas, é como adicionar camadas de carne, onde a tinta torna-se mais densa[482].

A pele criada por Saville não apresenta a homogeneidade da pele de Ingres. Como Saville não deseja retratar uma pele ideal, ela faz da pintura uma construção gradativa da pele. A utilização da tinta a óleo pela artista cria uma espécie de pele às vezes cremosa, às vezes líquida. Saville é fascinada pelo comportamento da pele e sua pintura tenta desvendá-la. Assim como já relatou, ela pinta "tentando fazer com que a tinta se comporte como a pele comporta"[483]. A tinta se transforma em pele, daí a materialidade e complexidade de sua pintura.

A superfície criada por Saville é espessa, complexa, teatral. A pele em seus quadros faz com que as figuras tenham presença assertiva no mundo, não obstante seu pudor ou crítica em relação aos seus próprios corpos. A pele é o seu meio de representação, que concentra os seus graus de materialidade, isenta de acessórios, vestimentas ou outros objetos, mas não isenta de um enfoque social e filosófico de um corpo no mundo.

---

[481] Saville (2010, p. 1, tradução da autora).
[482] Sylvester (200,5, p. 2, tradução da autora).
[483] Meaguer, p. 6. (tradução da autora).

A palavra "*flesh*" é constantemente usada pela pintora designando tanto o corpo do humano como carne. É significativo que essa palavra designe corpo e carne. Ambos os termos se apresentam como a antítese ou o binômio da alma, ou seja, a matéria, o corpo visível. Por outro lado, ela associa o corpo como existência física à carne. As inflexões dessa carne humana para outras carnes, de outros animais, quando retratam o torso de um touro morto ou em outras carcaças de trabalhos mais recentes, refletem sua atenção para essa matéria, tanto viva quanto inerte, carne enquanto ela o é. E assim ela incorpora toda a estranheza advinda de sermos essa carne e nos identificarmos com ela, embora a deixemos um dia ou porquanto deixamos de sê-la.

A abordagem de "carne" realizada por Saville não contém de maneira alguma significados de oposições em relação à alma, ou seja, não constitui uma substância menos etérea que a alma. A carne de Saville está imbuída da psiquê do portante e torna-se uma ressonância da pergunta lançada pela figura, desta fase: de um lado, a magnificência da teatralidade da aparição, do desvelar de um corpo no mundo, de outro, a pergunta: esta sou eu? Será?

Essa pergunta está, sobretudo, eminente no seu olhar reflexivo, circunvoltante em *Plan*, que rebate no nosso e retorna para ela, considerando que somos o plano espelho. Trata-se da estupefação de possuir essa pele e esse corpo sem uma prévia escolha. Assim, ao mesmo tempo em que Saville tece uma rede pictórica capaz de traduzir a complexidade de se ter um corpo, há ainda um "algo" em algum lugar que não é o corpo que se pergunta e ao mesmo viceja. Há algo nos corpos pintados por Saville que está além deles, o fator que os anima e dá a eles o porquê, a consciência. Contrariamente à pele de Lucian Freud (e quando dizemos pele aqui estamos nos referindo à construção pictórica desse invólucro do corpo e que narra de forma plástica a natureza da figura representada, ou seja, as intenções do pintor), que representa corpos de certa forma mais vazios de consciência, os corpos de Saville são habitados por uma presença que supera a fisicalidade.

O vazio instaurado pelos corpos de Freud não se enquadra no vazio débil provocado pela divagação sonhadora das ninfas de Botticelli; é um vazio que se constata no peso e na posição dos corpos, na passividade com que entregam seus corpos ao pintor. A pele de Freud concentra grande variedade de tons que variam do verde, violeta, azul, amarelo e rosa, com pinceladas vigorosas, porém é para os

objetos do entorno, um sofá, um travesseiro, uma vestimenta, que serão dedicadas pinceladas mais delicadas, mais definidas.

Em *Plan*, *Propped* e em *Branded*, a pele de Saville é construída com a consciência do que está no plano interno, ou seja, ela é fina e encerra, sobre si, além de toda uma estrutura corpórea, uma psiquê complexa. É um saco guardando coisas, às vezes como um balão de água. No caso de Saville, é bem evidente que as camadas de pele existentes em sua pintura e o intrincamento de suas pinceladas para construir um corpo (e não reconstituir um) revelam o fascínio que a matéria encerra por si só, como se todo o interesse ali se detivesse, existindo uma interface transparente que nos faz ver através, que é exatamente o que há além do corpo.

A transparência da pele de Saville é pictórica, assim como simbólica, habitando cada parte do corpo representado. Pictoricamente, nas três telas, a pele é construída cuidadosamente, atenta a cada parte constitutiva, como se o pintor fosse a pintura (as três mulheres de *Plan, Proppred e Branded* olham para o observador). As pinceladas curtas e harmoniosas cromaticamente fazem uma pele de aparência fina e sensível, onde se pode notar a vermelhidão da pele quando sob pressão, assim como diferenças de temperatura da pele. Essa sensibilidade sensorial estaria em concordância com a sensibilidade do sujeito (=figura).

No que tange à elaboração das cores de pele nos três quadros, embora tendam para uma harmonia geral, apresentam variações consistentes numa mesma pele (as telas posteriores apresentarão pinceladas ainda mais autônomas de cores variadas). Assim, a pele de Saville configura uma superfície irregular do ponto de vista cromático e pictórico. O que significaria isso?

Poderíamos imaginar uma escala de texturas de representação de pele que iria do puramente homogêneo (relacionado ao espiritual) até a outra extremidade, uma superfície irregular (relacionado ao real). A homogeneidade aqui se refere tanto ao plano pictórico como à espessura da tinta. Ou seja, o máximo grau de homogeneidade seria uma superfície onde não haveria qualquer variação de cor, nem de marcas de pincelada, nem de espessura de pincelada. Assim, poderíamos pensar, no caso das representações, que têm como referência a pele real e viva, em uma escala de cores variando de tons frios para uma pele idealizada em direção a cores quentes para uma pele real.



Fig. 286 – Jenny Saville, *Propped,* 1992, óleo sobre tela, 213,4 x 182,9 cm.



Fig. 287 – Jenny Saville, *Branded*, 1992, óleo sobre tela, 209,5 x 179 cm.

Trata-se de uma abordagem cromática generalizada, sabendo-se que as cores frias estão presentes na composição de peles quentes, e vice-versa. A predominância de verde, azul, violeta em uma pele nos leva a concebê-la, nesse contexto, como não real ou pertencente a outro plano (figuras mortas ou no reino celestial como em inúmeros exemplos de pinturas religiosas). Levando-se em conta a textura como mencionado e a temperatura da cor como indicador de presença de sangue, teríamos: uma textura homogênea indicaria uma pele espiritual, idealizada, perfeita, passiva, síntese, estaticidade; textura irregular indicaria uma pele real, analítica, imperfeita, ativa, teatral, mobilidade. Quanto à cor, uma cor chapada ou predominância de azul, verde, violeta indicaria abstração, idealização, ausência de sangue. Enquanto uma variação relativa de cores ou a predominância de vermelho, amarelo, marrom, preto

indicaria a figuração, realismo, presença de sangue. Ingres estaria inserido no primeiro caso de textura e cor, enquanto Saville, no segundo.

Para exemplificar o exposto, podemos observar na tela *A Festa de Aquiles,* de Rubens (Fig. 289), um detalhe das figuras masculinas que indica a habilidade na utilização de diferenciação cromática de pele para a definição dos personagens. Observa-se a distinção de cores em cada um, porém o vermelho se faz presente em todos, em diferentes frequências. Na figura à esquerda, vemos pinceladas de vermelho no indicador, bochecha, tórax, peito direito, ombro direito e mão direita. A figura do meio, que tende para o amarelo, tem sinais de vermelhidão na face, orelha, mão direita, cotovelo, dobras da barriga (talvez o reflexo dos lagostins à mesa), joelho, pés, levemente nas nádegas e no contorno das costas. Na terceira figura, mais branca, verifica-se grande reflexo avermelhado no interior do braço e na altura das costelas e leves no cotovelo, mão, pescoço e orelha. No entanto, aqui os azuis se fazem mais proeminentes. Percebe-se como o vermelho está presente em todas as figuras realizando a coesão do grupo e dotando-a de vida.

Essa tela foi feita conjuntamente por Rubens e Brueghel, tendo o primeiro sido responsável pelo grupo de figuras e o último pela paisagem e naturezas mortas. Rubens tem uma obra comumente associada a figuras, sobretudo femininas, avantanjadas, o que demonstra sua afinidade com a representação da pele.



Fig. 288 – Peter Paul Rubens e Jan Brueghel the Elder, *A Festa de Aquiles*, c. 1615, óleo sobre tela, 108 x 163,8 cm.



Fig. 289 – Peter Paul Rubens e Jan Brueghel the Elder, detalhe, *A Festa de Achiles*, c. 1615, óleo sobre tela, 108 x 163,8 cm.



Fig. 290 – Peter Paul Rubens, *A Morte de Adonis (com Cupido, Vênus e as Três Graças)*, 1614, óleo sobre tela, 212 x 325 cm, *The Israel Museum*, Jerusalem.







Fig. 291 - Peter Paul Rubens, detalhe, *A Morte de Adonis (com Cupido, Vênus e as Três Graças)*, 1614, óleo sobre tela, 212 x 325 cm, *The Israel Museum*, Jerusalém.

Na tela de Rubens *A Morte de Adonis* (Fig. 291), contemplamos a sutileza com que o pintor descreve a coloração da pele que se distingue entre Adonis morto, esverdeado e as deusas à sua volta. A carnalidade evocada pela pintura é similar à de Saville, na medida em que nos faz sentir com intensidade a textura e a presença da pele por toda a tela. Compreendem-se as mãos como elemento potente instaurador da relação com a pele, como em Saville.

No entanto, a maior proximidade de Rubens com Saville se dá, considerando-se as três telas apresentadas da artista (Fig. 284, 286 e 287), na fidelidade aos detalhes da pele do corpo. Philippe Abastado (cardiologista autor da pesquisa sobre sinais de envelhecimento em autorretratos no capítulo 4) e Denis Chemia, em seu artigo *A portrait of a female body: Rubens and Helena's legs,* indicam a tela *The Little Fur* (Fig. 292)*,* de Rubens, como uma virada na percepção do corpo e provavelmente um dos primeiros retratos de um corpo na história da pintura europeia. A pose é atribuída a uma pausa da modelo, sua mulher Helen Forment, que posava para uma outra tela do pintor. A abordagem médica das características da pele de Helen possibilita a análise de um corpo individualizado, dotado de realidades, assim como os autorretratos de Rembrandt:

> Vemos nesta obra que a pele desta mulher de 22 anos perdeu sua elasticidade, seus seios não são simétricos e seus tornozelos são cor de rosa, constrastando com o branco perolado do resto de seu corpo. O interior de sua perna sugere a possibilidade de insuficiência venosa e hiperelasticidade familiar benigna e indica as consequências de aleitamento materno[484].

O fato fundamental dessa análise médica é que a representação da pele se afirma a partir da pintura como a representação de fatores hereditários, do estado de saúde, dos hábitos, de experiências de vida, interna, ou seja, a descrição da pele permite uma leitura aprofundada da figura. No caso de Saville, embora tenhamos uma descrição pormenorizada da pele, não podemos afirmar que a figura de *Propped,* por exemplo, possui elefantíase (ou síndrome de Proteus, uma doença rara que provoca o crescimento exagerado das pernas), pois sabemos que se trata de uma criação da artista. A julgar pelas imagens médicas utilizadas pela artista, esta é uma possibilidade.

---

[484] Abastado e Chemia (tradução da autora).



Fig. 292 – Peter Paul Rubens, *The Little Fur* (Helen Forment, segunda mulher do artista), c. 1638, óleo sobre tela, 176 x 83 cm, *Kunsthistorisches Museum*, Viena.

Além da transparência pictórica, indicada pelos exemplos citados, no plano simbólico a transparência estaria contígua à representabilidade, neste caso específico concentrado em um lugar da pintura, a saber, suas mãos. Saville, utilizando-se como modelo nas três pinturas, realiza um movimento de autorreferencialidade com as mãos e esse é um fato determinante para a transparência simbólica. Em *Plan,* a mão direita segura o seu braço esquerdo, provocando forte compressão nos seus seios, o

que cria uma pele distinta, cuja pintura revela os vasos aparentes. Esse é um movimento que, em certa extensão, também colabora para a transparência sensorial, indicando um corpo sentido, assim como demarca o território – este é o meu corpo, eu falo do meu próprio corpo.

Em *Propped* (Fig. 286), ela pressiona intensamente os dedos das mãos nas coxas, estabelecendo dois vetores, o do olhar com o observador e o de suas mãos com as suas próprias coxas, intensificando a ligação da figura com seu próprio corpo. Já em *Branded* (Fig. 287), sua mão esquerda segura uma porção de sua barriga, enfatizando o excesso de carne de seu abdômen, novamente reconhecendo seu corpo, mostrando-nos o que é seu. Aqui se evidencia um distanciamento discordante do rosto – que observa, analisa, julga – sob a sombra, recuado para um terceiro plano, e o corpo, que aparece em primeiro plano, sob a luz. Percebe-se então uma nítida dissociação do corpo e da mente, ou seja, o corpo é que se apresenta, não importa o que se pense e diga, ele tem presença. Nos três casos as mãos são extremamente importantes para a negação do nu tradicional, para a amplificação da ideia da exposição do corpo por própria vontade, e não visualizada voyeristicamente ou por acaso. A cabeça diminuta em relação ao corpo também consiste no fenômeno da ênfase no corpo, observado na *Baigneuse,* em Freud e em Sickert (capítulo 4).

A complexidade da pintura de Saville vem das duplicidades. Ao mesmo tempo em que ela se expõe dizendo "este é o meu corpo", ela se distancia dele para fazê-lo. Ela deixa de sê-lo para vê-lo e enxergá-lo, de longe. Vemos que nas três telas seu rosto parece distanciado do resto do corpo, como alguém que se distanciasse de um objeto muito próximo para obter distância focal e equidade para julgar. Seu rosto distanciado também parece tentar uma ausência que nos diz "este corpo é mais que eu, veja, ele não precisa de mim para causar uma reação", como se nele houvesse uma autonomia simbólica, o que reafirmaria o automatismo para as compulsões, para o que foge do controle. Então, ela poderia também dizer "veja, este corpo é meu, no entanto, é deslocado de mim, não me obedece, seus desejos diferem dos meus, não o compreendo, não me identifico com ele". Esta é uma partitura de uma pele que se questiona profundamente. A princípio, parece se desvelar, se abrir completamente, quando percebemos então que seu rosto (ou consciência) está ao nosso lado observando o corpo como um de nós e se perguntando que corpo é esse.

Em relação à posição tomada pelos modelos de Lucian Freud, de maneira geral

eles se colocam em posições não sempre confortáveis, não interagem com seu próprio corpo. As mãos dos corpos de Freud aparecem geralmente espalmadas ou apoiando o rosto, mas sempre relaxadas e desprovidas de algum movimento ou tensão. A transparência simbólica não realiza aqui o mesmo efeito. Há, ao contrário, uma opacidade que nos permite chegar até um ponto da pele, com toda a sua matéria, mas Freud não deseja chegar mais adiante, nem em relação aos pensamentos íntimos ou à possível relação dos modelos com seus corpos. Eles prestam seus corpos, eles estão ali e isso lhes basta. A instância da pele de Freud permanece no intervalo de tempo de realização de cada quadro, o que ele vê.

Uma outra duplicidade observada em Saville é que ao mesmo tempo em que indica Willem de Kooning como sua maior referência, cujas figuras possuem uma expressividade pictórica que vai muito além dos limites de uma figura realista, Saville mantém de certa maneira o academicismo da pintura atraente e bela. Esse é um traço contraditório ou assumidamente portante de significado para Saville: que sua palheta e suas pinceladas sejam tão belas e harmônicas, enquanto as formas escolhidas sejam pouco usuais, muitas vezes repugnantes. Este é um traço observado também em Francis Bacon: o embelezamento do dito "feio" ou a reavaliação do belo ou do que poderia ou deveria ser pintado e elevado ao *status* de pintura.

Talvez um viés para a compreensão dessa oposição seja uma frase da própria Saville: "se você é uma mulher e vive no Ocidente, você não pode evitar, pode? Uma mistura de coisas crescendo, como olhar para o seu corpo no espelho, e alguns dias você se sente poderosa no seu corpo e em outros você quer se esconder"[485], Neste sentido, a pele feminina criada por Saville segue a direção oposta da *Baigneuse*, visto que rejeita a imposição de cânones para sua representação: "A pele da mulher deve ser macia, flexível, sem pelos e suave; idealmente, não deve trair sinais de desgaste, experiência, idade ou pensamentos profundos. Cabelos devem ser removidos não só do rosto, mas das grandes superfícies […]"[486].

Na pele de *Propped*, 1992 (Fig. 286), encontramos três elementos que denotam sua complexidade e a negação da Vênus: o texto escrito em primeiro plano, como se estivéssemos olhando através da transparência de um espelho, a pele transborda sobre um minúsculo banco que parece não contê-la e suas mãos, enormes, agarram

[485] Meagher, p. 6. (tradução da autora)
[486] Sylvester (2005, p. 11, tradução da autora)

suas coxas como se as perfurassem. A ansiedade aqui se faz representar de forma múltipla, ansiedade da visão do espelho, ansiedade de tanta pele, refletida na tensão das mãos e dos pés, assim como a posição da cabeça que pende para trás. Aqui, em uma de suas primeiras telas, se impõe o drama de uma pele destinada a ser observada, descrita, amada, odiada, flagelada. Não é, sem dúvida, uma pele simples. Não se trata da pele do outro, mas da sua própria pele.

Em *Branded* (Fig. 287), Saville inscreve palavras fazendo sulcos na pele da figura: "apoio, delicada, 'petite', decorativa", atributos idealizados da mulher. O que realmente importa é a particularidade desse corpo, cuja pele tem imensa capacidade de se expressar. A sutileza e ao mesmo tempo a variação dos tons utilizados, oscilando entre partes quentes e frias, sustentam a afirmativa de Saville de que temos muita pouca consciência de nosso corpo.

Segundo a artista, para pintar a pele ela tem que estar ciente de suas partes mais frias, mais quentes, dos lugares onde a circulação é mais ativa. O peso do corpo se contrapõe às palavras, que parecem diminutivos muito pouco expressivos. Nessa pintura a grandeza do corpo é eminente: "eu não faço pinturas para que as pessoas digam que devemos olhar para grandes corpos novamente e dizer que são bonitos. Eu acho que são difíceis. Por que achamos corpos assim, difíceis de olhar?"[487]

5.2.2 A repugnância ao excesso

A dificuldade para se olhar o corpo dos três quadros mostrados, ressaltada por Saville, é um conceito trabalhado pela artista. Ao que tudo indica, a pele criada pela pintora é de particular teatralidade e sua extensão, ondulação, pendência e excesso fazem parte de sua constituição como pele-teatro ou uma hiperbolização da carne. A mostragem de gordura excessiva em uma figura na pintura, historicamente, compreende um passo que transformou a pele, antes representada em abundância, mas ligada ao belo, em uma obesidade patogênica. Essa transformação corresponde a uma invenção do início do Renascimento, um processo de dessacralização em prol de um nu verdadeiro, "capaz, em resumo, de inspirar o desconforto, o mal-estar e, com

[487] Meaguer, p. 1 (tradução da autora)

eles, a perturbação"[488].

Segundo Michelle Meagher, Saville incorpora o repugnante em sua pintura. Uma estética do desgosto, do repugnante seria uma oportunidade para refletirmos sobre esse sentimento. Ou seja, a mulher de Saville nos faria focar no sentimento que teríamos ao observá-la, uma reação física quase dissociada de nossa vontade. Segundo Meaguer, esta seria a repugnância provocada e buscada como estética na obra de Saville.

Repugnante quer dizer "algo ofensivo ao gosto"[489]. Charles Darwin foi um dos primeiros a indicar a origem da repugnância conectada ao ato de comer e provar alimentos. Esta seria ativada por aparência, cheiros, sabores e consistências estranhas. Para Darwin, esse sentimento seria um instinto que funcionaria como um mecanismo de defesa biológico para a defesa do corpo de elementos nocivos e até mortais. Se pensarmos além da reação física, ou seja, em sua fonte, estaríamos abordando os aspectos que causam essa estranheza em relação ao diverso, intrinsecamente emaranhados na teia da defesa corporal, mas vestidos e conformados social e culturalmente.

Rozin, Haidt e McCauley desenvolveram o conceito da repugnância para além da rejeição alimentar. Esses autores reconhecem as origens da repugnância nos movimentos instintivos gustatórios, mas sugerem uma nova manifestação contemporânea dessa função: "eles usam um conceito chamado pré-adaptação para explicar os meios utilizados pela repugnância como imperativo biológico e cooptado para uma nova função, a saber: a proteção de ordens sociais via regulamentação de ofensas morais"[490].

Um outro conceito de "repugnante" esclarecedor para a compreensão da "estética da repugnância" de Saville é o de Douglas[491], para quem o repugnante é definido em termos de poluição, um conceito relacionado às estruturas de grande escala que organizam uma cultura. Esse conceito aproxima-se do de Rozin e seus colegas pela abordagem social, no entanto, configura a repugnância visualmente de forma mais elucidativa.

Para Douglas, o repugnante estaria relacionado à sujeira (*dirt)*, a uma matéria

---

[488] Laneyrie-Dagen, p. 176 (tradução da autora).
[489] *Ibidem*, p. 4
[490] Meaguer, p. 4 (tradução da autora)
[491] Douglas (1966), Ibidem.

desordenada, que está fora de lugar: "sujeira é essencialmente desordem [...] o principal trabalho da estrutura social seria o de impor uma ordem a um sistema inerentemente desordenado"[492]. Para a autora, o estabelecimento de um limite preciso entre o puro e o perigoso não seria motivado por um elemento negativo, a ansiedade de escapar da doença; ao contrário, a imposição de ordem sobre o caos seria uma ação positiva e criativa, que teria o objetivo de reordenar nosso ambiente conforme uma ideia. Como se vê, o que para Darwin e Rozin e seus companheiros é uma medida protetora contra as doenças e a contaminação, um instinto fisiológico, para Douglas, trata-se de uma medida de higiene cultural. A meu ver, esta seria a dissidência perigosa da teoria de Douglas, quando se pode justificar com a limpeza a extirpação de algo denominado repugnante, impuro, antinatural.

Podemos ver claramente na obra de Saville o que ela deseja absolutamente evitar e refutar. Ao colocar seu rosto em corpos cuja gordura é vista como desordem pela sociedade, ela se coloca na pele dessa desordem. A pureza e a ordem a todo custo são vistos por Saville com repugnância, que são, na maioria das vezes, recíprocas. Darwin relata um episódio em que um nativo tocou com seu dedo uma carne fria e conservada que ele estava comendo. O nativo mostrou completa abjeção pela sua maciez. Enquanto ele se repugnava com a aparência e consistência de sua carne, Darwin sentia o mesmo em relação à presença do nativo nu ao seu lado. Darwin teve consciência da reciprocidade da abjeção quando da colisão das duas culturas. No entanto, ele não conduziu o conceito de repugnância para a esfera cultural.

A pintura de Saville se interessa por esse momento de ansiedade criado por tanta gordura ou, como Meagher descreve a teoria de Douglas: "estas coisas que não podem ser controladas, estas coisas que se recusam a ser delimitadas são anomalias que causam profunda ansiedade cultural"[493].

Os instintos olfativos e gustativos que desenvolvemos em relação ao repugnante nos primórdios dos tempos serviriam para proteger nossas vidas de eventuais ameaças. Ou seja, o repugnante, nascido de uma relação com a alimentação, seria a evidência de um perigo, um conceito de mecanismo biológico. A pele de Saville traz um componente mais complexo de repugnância, citado por

[492] *Ibidem*, p. 4.
[493] *Ibidem*, p. 4.

Douglas[494]. O quadro de Saville não oferece perigo eminente ao nosso corpo, à nossa saúde. O conceito de Douglas diz respeito à sujeira, que estaria ligada à já citada poluição, que resulta não da condição de um objeto, mas do efeito do relacionamento intencional do espectador com o objeto; ou seja, a repugnância estaria no olho do espectador.

As peles de Saville nos falam de nossos hábitos incorporados, moldados por uma ordem social que é de natureza abstrata, mas extremamente sólida e firme. A potencial "sujeira" que Saville nos apresenta não nos ameaça exteriormente, nem no plano físico, mas nas nossas partes mais internas. Seria algo que nos pareceria abjeto. Kristeva[495] trata desse termo quando aborda a questão dos limites entre o indivíduo como sujeito e os outros como objeto. Segundo ela, esse é um processo crucial para o desenvolvimento psíquico e evolui a partir da dependência e identificação para a independência e separação de objetos do mundo. O "abjeto" seria um conceito que evidenciaria a instabilidade sobre a qual as realidades psíquicas estão constituídas.

> Abjeção é um sentimento extremamente forte que é ao mesmo tempo somático e simbólico e que é, acima de tudo, uma revolta da pessoa contra uma ameaça externa da qual se quer manter distância, mas da qual se tem a impressão de que não é apenas uma ameaça externa, mas que pode ameaçar-nos a partir do interior[496].

O observador lida com esse processo de insegurança na contemplação das obras de Saville: "é esta insegurança que distingue o objeto do abjeto. Se o objeto é 'não eu', o abjeto é 'não não eu'"[497]. Visto que tanto a repugnância quanto o abjeto são elementos relativos, ou seja, pessoais, Saville, partindo do seu ponto de vista, cria um imaginário de uma mulher que, a partir das demandas sociais – dietas, feminilidade, recato –, está sempre na iminência de se tornar repugnante. Ou seja, a mulher retratada no quadro traz à tona o terror do abjeto, assim como o medo de se tornar abjeto. Linda Nochlin descreve esse acontecimento como "sua brilhante e implacável personificação de nossas piores ansiedades sobre a nossa própria corporalidade e gênero"[498]. A artista quer tocar no âmago da questão: a sensação de se ter um corpo,

---

[494] *Ibidem* p. 4 (tradução da autora)
[495] Meaguer, p. 5 (tradução da autora)
[496] Kristeva *in* Meaguer, p. 5 (tradução da autora)
[497] Meaguer, p. 5 (tradução da autora)
[498] *Ibidem*, p. 5.

a relação com ele, a ideia que se tem dele. Existe aqui um questionamento de ordem cultural, feita a partir de uma imagem extremamente visceral, e este é um relacionamento que ela deseja estabelecer com o espectador: "idealmente, eu gostaria que inspirassem mais profundamente quando olhassem para minha pintura… puxassem mais ar e fossem mais conscientes do seu próprio corpo. Sentir seus próprios corpos instintivamente de uma forma animal"[499].

Vemos aqui evidenciado um elemento tratado tanto na pele de Bacon quanto de Freud: a questão animal. Em Bacon, o elemento animal estaria aproximado dos instintos e da tangibilidade dos órgãos internos, sangue e carcaça; em Freud, estaria aproximado do alheamento do olhar do outro, da inocência de uma presença alheia aos códigos sociais. Já na pele de Saville o animal estaria na magnificação da pele, órgão sensorial por excelência.

De um lado, temos a redundância do corpo, ou seja, corpo mais corpo mais corpo, ostensivamente e em grande formato – chamando o interesse do observador para esse fato, como um sinal luminoso o faria. De outro lado, temos a necessidade de Saville de uma comunicação estreita e visceral, em suas palavras, animal, com o corpo. O que seria exatamente isso? Possivelmente seria uma relação tardia de uma relação remanescente dos nossos primórdios, quando estávamos mais próximos dos animais. Sendo assim, as relações dos instintos como a alimentação, a sobrevivência, o sexo eram mais próximos também dos animais. Dessa forma, o controle realizado pela sociedade atual não exerceria seus mecanismos sobre os corpos de Saville, que representam "desejo incontido, fome desenfreada, impulso incontrolado"[500]. Ou simplesmente representariam os corpos de uma forma animal. E quando dizemos isso nos remetemos a um momento em que nosso olfato era mais apurado, nossos instintos mais utilizados e nossos conceitos de gordura e estética provavelmente diversos.

Podemos observar as esculturas de três mulheres, as Vênus do Paleolítico, como as denominamos: *Vênus de Willendorf , Vênus de Lespugue e Vênus de Hohle Fels* (Fig. 293, 294 e 295).

---

[499] Meagher, p. 6.
[500] *Ibidem*.



Fig. 293 – *Vênus de Willendorf*, 11,1 cm, c. 24.000 anos, descoberta na Áustria, em 1908.



Fig. 294 - *Vênus de Lespugue*, 14,7 cm, c. 26.000 anos, descoberta na França em 1922.



Fig. 295 - *Vênus de Hohle Fels*, 6 cm, +-35.000 anos, descoberta na Alemanha em 2008.

Todas apresentam um conteúdo de gordura visível e exacerbado como as figuras de Saville e carregam a legenda da fertilidade, supostamente atribuída a elas. Presume-se que a opulência física dessas mulheres era admirada e até venerada. Se elas não se apresentam grávidas, o estão com feminilidade, no sentido de representar cada espaço sexual ou caracteristicamente feminino com vigor. Pode-se dizer que as mulheres dessa época estavam sempre grávidas, o que as tornaria constantemente "cheias" e pesadas, alvo fácil para algum predador, portanto, teriam que ser protegidas pelos homens. Aqui a gordura denota esse especial poder mágico, o potencial pregnante (de estar prenhe), de gerar vidas e perpetuar a espécie. Esta talvez fosse a mais preciosa característica da mulher, que se traduzia para a esfera visual.

Vemos então as mulheres de Saville consternadas com esse potencial pregnante, executando esteticamente a mesma forma, no entanto, sem saber como enquadrá-lo nos dias atuais, quando a mulher requer agilidade ou a mesma performance que o homem em quase todas as áreas. Sabe-se que fisicamente a tendência a acumular gorduras nas nádegas e em outras partes do corpo diferentes do homem teria o objetivo de suscitar nele o instinto de proteção, assim como nos bebês. Este é um dado biológico com que Saville lida de forma ambivalente.

Analogamente às mulheres de Saville, as Vênus do Paleolítico têm o tamanho

do corpo avantajado em relação à cabeça, o corpo parece executar sua aparição proporcionalmente ao valor atribuído às suas funções, ou mesmo ao desejo suscitado por este. São perenes, estátuas majestosas do portentoso tributo de reprodutibilidade e sexualidade do homem. É quando percebemos que o valor supostamente negativo da gordura e do excesso trabalhado por Saville pode ter sido no Paleolítico um valor positivo, em que em uma sociedade dependente da caça era uma imagem que trazia a ideia de saúde, segurança, êxito. Ao lado dessas mulheres supostamente endeusadas, as mulheres de Saville repentinamente parecem tímidas ante sua própria forma, parecem não poder ou não conseguir assumir a voluntarismo do corpo feminino, mesmo mostrando-o em formato tão grande.

Uma outra forma de excesso, e consequentemente repugnância, é a exploração de imagens de cirurgias ou de acidentes (Fig. 296, 297 e 298). Saville utiliza fotografias de jornal, revistas, internet e de livros médicos para reproduzir momentos de tensão da pele, chamados por ela de "*breakdown*" (colapso). "A mudança de pigmento de uma contusão ou corte ou ferida atravessando o rosto ou corpo se abre, literalmente no caso da vítima, e para mim abre a imagem para fora da superfície intacta da carne"[501]. Segundo a artista, diante da abertura da pele, os nossos olhos tentam juntá-la novamente para um inteiro, uma tentativa de reparação, uma ação proveniente do temor do colapso e do informe. Portanto, a utilização desses acontecimentos constitui um momento de "*in-betweeness*", como já dito, uma instância intermediária, como a imagem da figura que acabou de se submeter a uma cirurgia plástica (Fig. 298), um momento de ruptura da pele para o seu embelezamento.

É importante salientar que esses momentos também funcionam como uma possibilidade pictórica de transitar entre a forma e o informe, de realizar uma analogia entre o realismo e a abstração. Fica evidente a relação entre a abertura da pele e a abertura para o informe e as possibilidades plásticas que implicam para a pintora. Assim como a relação estreita que cria entre o interno e o externo (uma desordem) a partir de uma situação extrema. A pintora também associa a intensidade das cores saturadas, especialmente o vermelho, que ela cita do Papa de Velazquez, o mesmo que inspirou Bacon (Fig. 301).

---

[501] Saville *in* Schama (2005, p. 125 tradução da autora).



Fig. 296 - Jenny Saville, *Reverse*, 2002-3, óleo sobre tela, 2,13 x 2,44 m.



Fig. 297 - Jenny Saville, *Stare*, 2004-5, óleo sobre tela, 3,05 x 2,5 m.



Fig. 298 – Jenny Saville, *Knead,* 1994, óleo sobre tela, 152 x 183 cm.



Fig. 299 - Jenny Saville, *Pause*, 2002-3, óleo sobre tela, 3,05 x 2,13 cm.

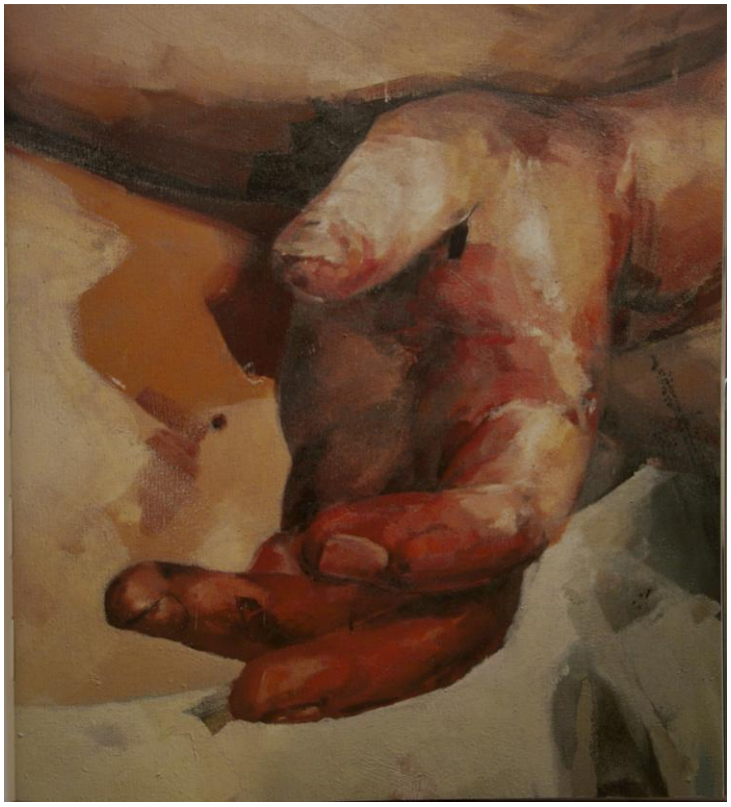


Fig. 300 - Jenny Saville, detalhe, *Pause*, 2002-3, óleo sobre tela, 3,05 x 2,13 cm.



Fig. 301 – Imagem do Papa Inocêncio X de Velázquez no atelier de Saville.

5.2.3 A influência da confrontabilidade do olhar

Existe igualmente uma analogia a ser feita a respeito da confrontabilidade do corpo vista em *Plan* e em *Propped* e a relação visceral buscada entre quadro e

observador, por Saville. Um corpo imenso que olha para nós, uma mulher nua, que mesmo imersa em seus pensamentos nos olha atentamente. Essa imagem nos remete a um quadro precursor em confrontabilidade – *Les Demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso (Fig. 302). Este é o quadro considerado divisor de águas do Modernismo, que trouxe o potencial de uma conjugação inovadora dos elementos pictóricos. A crueza e a síntese das formas das mulheres nos evocam a novidade, mas, acima de tudo, a forma como elas nos olham, sua confrontabilidade.[502]



Fig. 302 – Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, óleo sobre tela, 243,9 x 233,7 cm

Esse foi um quadro trabalhado e concebido para fazer face ao quadro de

[502] As telas *Olympia* (Édouard Manet, 1863) e *Le Déjeuneur sur l´herbe* (Édouard Manet, 1887) são reconhecidas precursoras neste sentido, no entanto a citada tela de Picasso ressalta a relação do olhar e da pele quando expandida no espaço da tela (principalmente as duas figuras ao centro da tela, de pé) – como ocorre em Saville.

Matisse: *La Joie de Vivre* (Fig. 303). Neste, Matisse apresenta uma liberdade não usual para a época em representar os corpos que, sinuosos, voluptuosos, dançam com suas linhas curvas libertando-se da forma e da cor. Algumas peles são carmins, outras esverdeadas, árvores têm a cor da pele, numa fusão herética. Ora, os corpos aqui são disformes, desacordam do padrão adotado para a representação do corpo humano e apresentam-se livres na natureza, mesclando-se com ela. Há uma irresistível insuspeição do olhar alheio que faz da cena uma visão da inocência. À natureza é dotada de força equivalente ou maior que a das figuras, no entanto, ainda se faz perceber algum tipo de perspectiva.



Fig. 303 – Henri Matisse, *La Joie de Vivre*, 1905-1906, óleo sobre tela, 175 x 241 cm.

Em *Demoiselles d'Avignon* Picasso desmantela todo o sistema pictórico destituindo-o de perspectiva assim como de rotundidades - as formas geométricas se chocam. No entanto, em Picasso as figuras estão em primeiro plano de significância. O contraponto – cores agradáveis e harmônicas x forma exacerbada – pode ser observado tanto em *Demoiselles* como nos primeiros quadros de Saville, *Plan* e *Propped*. Esse quadro de Picasso ficou guardado, quase escondido, em seu atelier durante mais de 10 anos. Foi rechaçado diversas vezes por críticos.

Após o descobrimento de 700 desenhos preliminares de Picasso para esse quadro, descobriu-se que a cena primeiramente havia sido concebida diferentemente da tela final. Inicialmente, seria um bordel, uma cena interior, na qual haveria um ou dois homens ao centro e a cena narraria esse momento em que as mulheres estariam ao seu redor. Seria um marinheiro e talvez um estudante de Medicina. Todo o movimento das mulheres giraria em torno dos dois homens. Os estudos se sucedem e pouco a pouco Picasso elimina as figuras dos dois homens e faz com que as mulheres fiquem de frente, olhando diretamente para o observador. É um quadro grande e as mulheres têm amplas dimensões e uma presença bastante inquietante. Seus corpos, trabalhados em cores sutis de pele, têm, ao contrário, suas formas cravadas em ângulos abomináveis para a época. Picasso elabora uma descontinuidade que vai do corte das faces da pele, da elisão dos membros até a desconexão do espaço em que elas se encontram. Todo esse estacado pictórico faz com que nos detenhamos na construção da pintura em si, evitando uma elaboração de uma narrativa para o quadro; o que corresponde a vitória da forma sobre o conteúdo.

É sabido que Picasso visitou o *Musée de l'Homme* em Paris uma única vez e que, ao deparar com um monte de quinquilharias, máscaras africanas, objetos que não eram de forma alguma vistos como arte, ele teve uma reação bastante intensa. Mais tarde, foi descoberta uma coleção de fotografias de cartões postais da África guardados por Picasso. Nela encontra-se uma em especial, que apresenta um grupo de mulheres posicionadas de forma semelhante ao quadro pintado. A composição de *Demoiselles* poderia ser atribuída possivelmente a essa foto, juntamente com as máscaras africanas. Riscos, rasgos, triângulos no lugar dos membros, olhos, narizes. O corpo criado não corresponde à realidade e é dotado de uma agressividade e força impressionantes, que nos colocam em uma relação, se podemos dizer, visceral com o quadro.

Não seria a mesma visceralidade buscada por Saville? Saville fala de uma apreensão animal do corpo. No caso de *Demoiselles*, quando Picasso elimina a presença dos dois homens da cena, ele evita enunciar uma narrativa; as mulheres os rodeavam e agora elas se voltam para nós, o observador substitui os dois homens por nós, talvez Picasso tenha percebido que ele era o homem a ser olhado. As cinco prostitutas nos olham com a força do olhar do autor, que se sabia possuir a "*mirada fuerte*". Picasso realizou um quadro difícil de se olhar, principalmente na época, um

quadro que se volta para o observador, violentamente.

Os olhares das mulheres de Saville estão de soslaio, se mostram à distância, mas não têm menos força que os de *Demoiselles*. Os olhares, tanto de Saville quanto de Picasso, são fixos, funcionam como um ímã no plano da imagem e são os grandes responsáveis pela confrontabilidade da obra. Da mesma forma, em *Demoiselles, Plan, Proped* e *Branded*, apesar da complexidade da pele apresentada, as cores harmônicas da pele nos seduzem. Existe uma espécie de compensação da cor da pele, como a servir como uma base rítmica para que a forma possa se sobrepujar. Podemos ver em Picasso a mesma celebração de pele, explorando raças diferentes. Algumas anotações feitas por observadores da obra disseram que, embora o tema parecesse de uma sexualidade cortante, havia algo nas cores que daria um conforto, uma sensação de harmonia. No que diz respeito à frontalidade das mulheres de *Demoiselles*, elas parecem não padecer da autoridade e ditames do olhar masculino. Suas formas não correspondem ao ideário contemplativo da época, ao contrário, incitam a repulsa, aversão, corpos cortados como na madeira, cortados em várias partes.

A estética primitiva não proporcionou, em um primeiro momento, a aproximação do espectador com o quadro, pois se tratava de uma confrontação com uma outra cultura, a mesma abjeção que Darwin havia experimentado diante do selvagem. Alguns objetos desse gênero eram apresentados em mercados das pulgas em Paris em caráter de curiosidades. A repugnância causada em vários amigos de Picasso ao ver o quadro repousa na falta de referências para a compreensão de uma obra inovadora. Toda a superfície pictórica sofre um desmembramento, uma ruptura em função de uma geometrização refletida.

As máscaras ibéricas e africanas trouxeram para o artista um pensamento estético da síntese. Onde na pele do rosto vemos curvas e rotundidades, a máscara as traduz em angulações ríspidas e simplificações. Escarificações retilíneas, texturas vêm reforçar o geometrismo. Picasso realiza o mesmo com a tela como um todo. Fundo e forma são talhados da mesma forma, lapidados como escultura. O poder do objeto máscara como elemento mágico, reconhecido e descoberto pelo pintor, não o faria trazer para a pintura a sua qualidade tridimensional?

A pele das figuras apresenta os planos definidos com mudanças sutis de cor. Cada área demarcada por uma linha, às vezes branca, preta, marrom, violeta, tem sua tonalidade de pele. Qualquer transição mais suave entre as tonalidades retiraria a

força da pele que o pintor desejava realizar, pois a acidez e a crueza do representado se tornam um potente elemento de atividade em direção ao espectador.

Assim como algum elemento arcaico e voraz das Vênus paleolíticas, as máscaras ibéricas e africanas oferecem sua força mágica para o modo de ver e fazer de Picasso. Se sabemos da grande influência de Willem de Kooning (Roterdam, 1904-Long Island, 1997) sobre a obra de Jenny Saville, podemos realizar a influência indireta de *Demoiselles d'Avignon* nesta. Willem de Kooning realizou uma série de figuras de mulheres, a partir de 1950, que se tornaram célebres. Existem diferenças sutis entre elas, mas a tônica dominante é uma representação pungente, animalesca que distorce novamente a visão corrente da mulher no terreno da arte. De Kooning teve a mulher como foco de seu interesse na pintura desde 1938 e tinha particular interesse pelas imagens destas em publicidades, fotografias, cinema. Muitas de suas pinturas de mulheres tiveram influência direta de Picasso, e talvez a questão de De Kooning fosse o desmantelamento da perfeição prorrogada pela mídia e pela arte do passado. Sua visão da mulher é psicológica, diz respeito à sua psiquê ou como ele a vê, o que condiz com a fusão que realizou entre o figurativismo e o abstracionismo. De Kooning foi um dos únicos da época a permanecer realizando uma pintura figurativa, à sua forma. Toda a exaltação expressionista vigente do abstracionismo, inclusive de Pollock, e, claro, própria a De Kooning de ver e fazer arte, foi essencial para a expurgação de seus fantasmas em relação à mulher, para a deificação concomitante à profanação de sua imagem.

O que De Kooning pinta não é de fato a aparência da mulher, mas sim algo da mulher, algo que não é visível, a expressão do negativo exposto por Didi-Huberman. Talvez a demonstração pictórica do que poderia estar por trás daquela imagem perfeita das publicidades. Assim, a pele manifesta o terror monstruoso por trás dos rostos perfeitos (Fig. 304). Os olhos imensos e esbugalhados negam qualquer alusão ao olhar sinuoso de uma bela mulher. O nariz é enorme e o sorriso invariavelmente aterrorizante, longe de dentes perfeitos. Assim, sua pele não transparece a cor de pele alguma, ela é quase sempre acinzentada e as pinceladas com seus rastros raramente dão um vislumbre de carne. A pele, quando mais clara, é de uma palidez irreal; e quando escurecida, de um cinza chumbo nada humano. Mais se assemelharia a uma fuselagem de um monstro plúmbeo, uma carcaça mortífera, um zumbi. A carne eminente aqui é a da pintura. Kooning declarou: "`Mulher I' esfrega virtualmente o

nariz do observador na pintura, na 'carne' da pintura personificada por gestos expressivos. 'A carne', declarou Kooning em 1950, foi a razão pela qual a pintura a óleo foi inventada"[503].

Saville cita De Kooning como uma de suas principais referências: "ele não descreve nada, no entanto, é mais do que representação, é sobre o significado da existência e estender o médium da pintura"[504].



Fig. 304 – Willem de Kooning, *Mulher III,* 1951-1953, óleo sobre tela, 170 x 195,3 cm.

Aqui, penso que Saville se identifica visualmente com a mulher de De Kooning, que rechaça mistificações, assim como com a forma visceral com que manipula a tinta a óleo.

A pintura a óleo torna-se carne, expondo a plasticidade da pele, confundindo-

[503] Hess (2009, p. 8).
[504] Saville *in* Mackenzie, p. 4 (tradução da autora)

se com ela e, no entanto, preservando sua identidade material de óleo. Em uma palestra, *A Desperate View*, na Escola de arte de Greenwich Village, NY, De Kooning fala do seu frequente estado de desespero e de como o pensamento e atividade abstratas são desesperadores. É do lugar de quem pratica a pintura da pele que Saville indica o significado da existência na pintura de De Kooning, pois este transborda seu desespero para a tela, toda a sua força, assim como Saville faz com suas neuroses. A artista comenta: "o que sempre me atraiu para a série 'Mulher I' é a forma como elas crescem para fora em direção à moldura [...] suas mulheres pareciam ativas e vitais"[505] (Fig. 305). Esta possivelmente é uma das chaves da representabilidade das mulheres de Saville, tendo os espectros fulgurais das mulheres de De Kooning se agigantando sem medo, ocupando um espaço físico e psíquico dificilmente ignoráveis.

De Kooning rejeita a imagem da mulher perfeita, assim como o faz Saville. Saville fala do espelho (suas neuroses), enquanto De Kooning de um sentimento em relação à mulher. Saville e De Kooning falam de uma mulher grotesca e monumental. Ambos enfocam o corpo da mulher com uma problemática, Saville de um lado, em vestir essa pele, De Kooning de outro, em lidar com a pele feminina, seu poder sexual e sedutor. Ambos tratam da repugnância, Saville poderia dizer: este corpo me irrita, vou irritá-los também. De Kooning diz: irritam-me essas mulheres.

Que mulher seria essa, cujo corpo excedente tem visível importância na superfície do quadro, salientando os seios, a genitália? Há algo comum entre a *Mulher III* (Fig. 304), de De Kooning, e a *Vênus de Hohle Fels*, de +- 35.000 anos. Em ambas, as dimensões da mulher parecem heroicas, quase masculinas, e ao mesmo tempo aberrantes, despropositadas. Há registros de escarificações por toda a pele da *Vênus de Hohle Fels*, seja para a representação das vestes superpostas, seja para a representação das dobras de sua pele. Podemos dizer das pinceladas de De Kooning, que são uma espécie de escarificação. Elas são capazes de romper a superfície da pele anulando a ideia de superfície. No caso de *Demoiselles d'Avignon* temos a superfície da pele segmentada em planos, no entanto, cada região é preenchida de forma quase homogênea. Percebemos a unidade da pele de cada corpo, apesar da geometrização.

[505] Occam's Paintbrush, 2010, p. 1 (tradução da autora).



Fig. 305 - Willem de Kooning, *Mulher I,* 1950-1952, óleo sobre tela, 192,7 x 147,3 cm.

Nas mulheres de De Kooning, suas pinceladas sucessivas carregadas de cores antipeles corrompem a superfície a tal ponto que não somos absolutamente capazes de fruir ou realizar uma leitura visual da pele. É como se esta estivesse ausente. A pele é a pincelada fúria, o movimento, como uma forma de pintar uma batalha ou um apagamento. Como se de algum modo as pinceladas capazes de construir um corpo estivessem apagando sua imagem, assim como o *Desenho Apagado de De Kooning* (Fig. 306).



Fig. 306 – Robert Rauschenberg, *Desenho Apagado de De Kooning*, 1953, 64,4 x 55,25 x 1,27 cm, MOMA, Nova York.

Robert Rauschemberg (Port Arthur, 1925 - Florida, 2008), então com 28 anos, pediu a De Kooning, então com 49 anos, já reconhecido, que desse a ele um desenho para que o apagasse. A rasura que Rauschenberg produziu sobre o desenho de De Kooning, que o anulava, apagando-o, também o seguia, identificando-se com ele. Para apagar a linha ele teria que tocá-la. Assim penso que ocorria com as mulheres de De Kooning. A metamorfose da mulher realizada por ele se dá por meio do apagamento, com pinceladas enfurecidas, que rejeitam a forma e tentam criar uma outra com seu apagamento. Na anulação das referências pessoais e distanciando-se do real ele adentra a esfera icônica, mitificada como a Vênus.

No caso de Saville, a revelação da pele nunca se dá em um registro mediano. Sublime é a pele que se apresenta além do limite da pele. A pele limite não interessa a Saville. O que lhe interessa é a interjeição desta, para dentro e para fora. Saville faz da superlatividade da pele uma forma de reflexão, uma forma de a enxergarmos. Em

Reflective Flesh (Fig. 307), Saville se representa em posição pouco confortável, pernas dobradas e abertas, apoiada nos braços para trás, mas à diferença das poses pouco usuais de Lucian Freud, a figura expõe suas partes genitais com o intuito de fazê-lo, ciente da presença do observador.



Fig. 307 – Jenny Saville, *Reflective Flesh*, 2002-03, óleo sobre tela, 305 x 244 cm.

Novamente o corpo da figura ocupa toda a imensa tela, deixando sua cabeça para fora do plano, como nos três primeiros exemplos. A diferença aqui é que, além do espelho posicionado no lugar do observador, existem outros três ocupando as três superfícies visíveis. A pele da figura nua se desmembra então em outras; repetição de pele, membros, cabelos, numa reverberação do sujeito em foco. Um corpo rodeado por espelhos é uma escolha que coloca o corpo em plena evidência e, ao reproduzi-lo em ângulos diferentes, pode-se pensar em uma tentativa de oferecer diferentes

perspectivas da mulher como sujeito, de criar um novo espaço de reapropriação do corpo feminino distante das definições masculinas. Como se a repetição das imagens fosse capaz de dizer algo novo sobre essa mulher: Eu, eu, eu, quem sou eu, quem é esta?

Os espelhos, superfícies frias, multiplicam a pele, que aqui aparece mais homogênea que nos trabalhos anteriores. As gradações dos tons da pele parecem mais resumidas e as áreas claras do corpo são quase que de um branco completo, uma luz estourada. É provável que essa pele receba a influência luminosa e matérica do espelho. Essa pele é menos porosa, menos absorvente, mais brilhante e mais escorregadia. O espelho também cria estranhas imagens. Temos as duas cabeças refletidas na parte superior do quadro e na parte inferior, onde foi colocado um espelho transversalmente, propiciando a reflexão de partes de mais duas cabeças, partes da coxa e os genitais, que se unem ao da figura formando uma terceira imagem. Essa parte inferior de reflexos forma imagens quase abstratas que servem de apoio à pintura e formam uma imagem "baconiana" do corpo.

A tensão concentra-se nos pés, que sustentam essa posição pouco usual. Seu rosto, braços e seios também se refletem nas paredes, mas é na parte genital que se encontra o foco da imagem. É uma pintura explícita, que faz com que a artista, segundo ela, se sinta corajosa de ter oferecido sua ansiedade; e não por simplesmente mostrar ao mundo sua intimidade. Aqui, diferentemente de *Plan, Propped* e *Branded,* seu corpo exibe a dimensão natural em relação ao rosto, que é o seu. Esta não é uma posição usual para uma mulher, não é uma posição usual da mulher na pintura. A figura mostra suas partes íntimas, assim como em *Plan*, mas aqui ela realmente se esforça para isso. A meu ver, existem dois vieses dessa imagem. Por um lado, ela diz: olhem, aqui está, isso é o que tenho de mais íntimo e ofereço a vocês, é o máximo que posso oferecer. Nesse momento, percebemos que o espelho em nós observadores não funciona da mesma forma. Agora a figura nos olha. Seu olhar grave e estranhamente concentrado demonstra a sua consciência de nossos olhares.

Existe um célebre paralelo na pintura dos genitais femininos à mostra: *A Origem do Mundo*, de Gustav Courbet (Ornans, 1819 - La Tour-de-Peilz, 1877) (Fig. 308). Embora existam semelhanças entre as duas pinturas, são pertencentes a esferas diferentes.

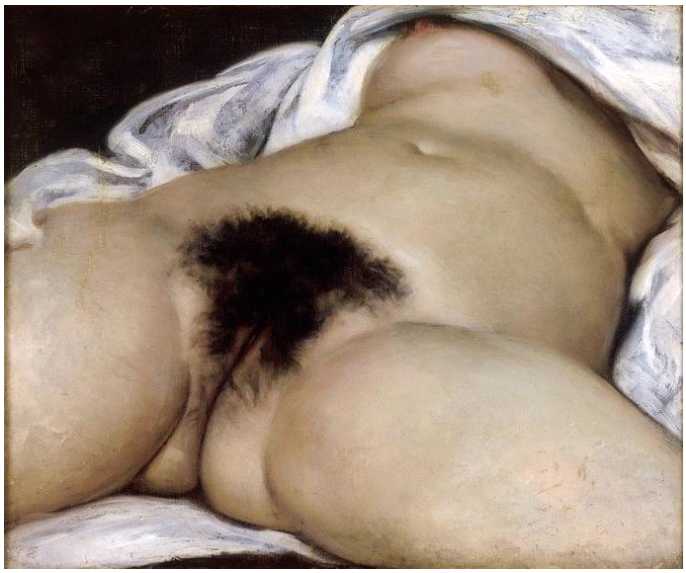


Fig. 308 - Gustav Courbet, *A origem do mundo*, 1866, óleo sobre tela, 46 x 55 cm, *Musée d'Orsay*, Paris.

A Origem do Mundo, título poético que o distancia do erotismo intencional, foi uma encomenda de uma imagem, o mais crua possível, feita por um diplomata turco colecionador de arte, Khalil Bey. A princípio, coberto por um véu que era levantado apenas por seu proprietário, o procedimento enuncia seu caráter privado e de intimidade voyerística. No entanto, "foi concebida por Courbet como obra de arte, legitimada como tal pela sua qualidade de pintura"[506]. O plano fechado nas partes genitais da mulher a faz funcionar aqui como semelhança e contraponto da obra de Saville (Fig. 307). É uma referência feita por Saville adicionada do olhar, o que torna a imagem dotada de identidade, personalidade e da observação do olhar do espectador, uma imagem não passiva.

Se, por um lado, em Courbet vemos o sujeito em primeiro plano, também procuramos o restante, braços, pernas, rosto, membros absolutamente elididos. A anonimidade da figura e a radicalidade da composição sugerem a utilização de fotografias como fonte, como sugere Des Cars[507]. Corona faz referência a uma exposição retrospectiva de Courbet no *Grand Palais* de Paris, em 2008, onde fotografias estereoscópicas pornográficas feitas por Auguste Belloc levam a presumir

[506] Arasse, p. 362 (tradução da autora).
[507] Des Cars (2010, p. 57, tradução da autora).

que o pintor as teria utilizado como referência[508].

Portanto, essa tela constitui um "*portrait*" dos genitais, gênero pictórico notoriamente dedicado aos rostos, e leva o realismo do nu de Courbet ao seu absoluto extremo. A hiperpresença da pele de Coubet fez com que Zola o inserisse na "família dos fabricantes de carne" ("*makers of flesh*")[509]. O chamado "peso da pintura" de Courbet o distanciaria ao extremo oposto do realismo acadêmico: "uma pintura não pictural, mas sedutora, anedótica e pitoresca [...]"[510]. O pintor utilizava com frequência a espátula para pintar, utilizada normalmente para depositar a tinta antes de usar o pincel, o que confere uma densidade apenas vista em Rembrandt. Saville utiliza a espátula como método frequente e sem dúvida Courbet consiste numa referência para todos os pintores que buscam uma substancialidade da pele, como Freud e Saville.

5.2.4 A pele que transborda dos seus limites ou a pele líquida

Perfazer uma abertura na pele não consiste em apenas cortá-la com um bisturi. Picasso abriu a pele não só das figuras de seu quadro, mas a pele de todo o quadro. De Kooning abriu a pele de sua mulher para a tinta a óleo. E Saville, nesse primeiro período analisado, abre sua pele para si mesma, para um espelho, que somos nós. Abertura aqui tem o sentido não só de perfurar, mas de ampliar. De todo modo, a ação requer aprofundar.

No caso de De Kooning, seus traços de tinta são tão agudos e fortes que funcionam como lâminas a atravessar a figura e o fundo, lâminas bem mais afiadas que as de Picasso em *Demoiselles*. Suas pinceladas avançam sobre a figura com tal violência que não existe integridade de um corpo sobre fundo. Não existe integridade de pele sobre corpo. Existem o tempo e o espaço fracionados, arregimentados para um estado excepcional de desespero, talvez, de exorcismo, como foram reveladas a Picasso as máscaras. As lâminas de pele que anteveem o cubismo têm a refração do cristal, mantendo a materialidade do corpo, mas inaugurando uma nova representação, uma nova vestimenta, ou melhor, aparição pictórica da pele, uma pele

[508] Corona (2009, p. 115).
[509] Des Cars, p. 55 (tradução da autora).
[510] Arasse, p. 363 (tradução da autora).

fracionada.

No estudo de De Kooning, *Pink Lady* (Fig. 309), a cor que define o interior da figura, escapa para o exterior, se liquefazendo e criando mais adiante, à direita, uma outra figura que funciona como negativo de outra, mais clara. A figura clara parece ausente, destituída de pele, enquanto a da direita, que espreita sobre seu ombro, parece não um corpo, mas uma pele. Pictoricamente, a tinta que evoca a cor de pele em uma forma indefinida, sem detalhes emana uma figurabilidade distinta da referência do real. É uma figura-pele, pele livre do corpo, como em Artaud (capítulo 3), cuja sustentabilidade está apenas nos olhos e nariz.



Fig. 309 – Willem de Kooning, *Pink Lady,* 1948, óleo sobre papel, 47,02 x 47,02 cm, Coleção Donald Blinken.

A volatilidade dessa figura-pele pode ser vista também em *Pink Angels* (Fig. 310), todavia, mais contida pelas linhas. Nessa tela, as figuras adquirem formas de um corpo elástico, implausível, que, no entanto, parecem aceder às possibilidades Sua dinâmica nos remete à languidez orgânica das figuras de *La Joie de Vivre*, de Matisse (Fig. 303). Podemos ver a tinta-pele se contrair e se estender com a capacidade de

músculos. Essa capacidade dita muscular se intensifica pelas linhas escuras que a definem, dotando-a de materialidade suficiente para fazê-lo.

Num jogo de densidades de pele, *Pink Angels* (Fig. 310) nos apresenta transparências – nas formas acima à direita, no olho abaixo à esquerda, assim como opacidades, como no chapado da figura à direita, que parece estar na mesma posição da *Baigneuse* de Ingres. Essa figura exibe a mesma presença carnal da *Baigneuse*, as mesmas costas, mas sem seu repouso. As tonalidades da pele também são exploradas, variando-se a gradação de amarelo e carmim, e mesmo estando em um registro simbólico, distante do real, nos faz aludir a uma sensação de pele. Importante notar o papel da cor para a humanização dessas figuras, em se tratando de formas abstraídas. A cor da pele é o fator residual de acesso mais evidente, mais tátil que temos para o reconhecimento da presença humana. E a representação da pele pode ir mais longe, abstraindo-se da forma.

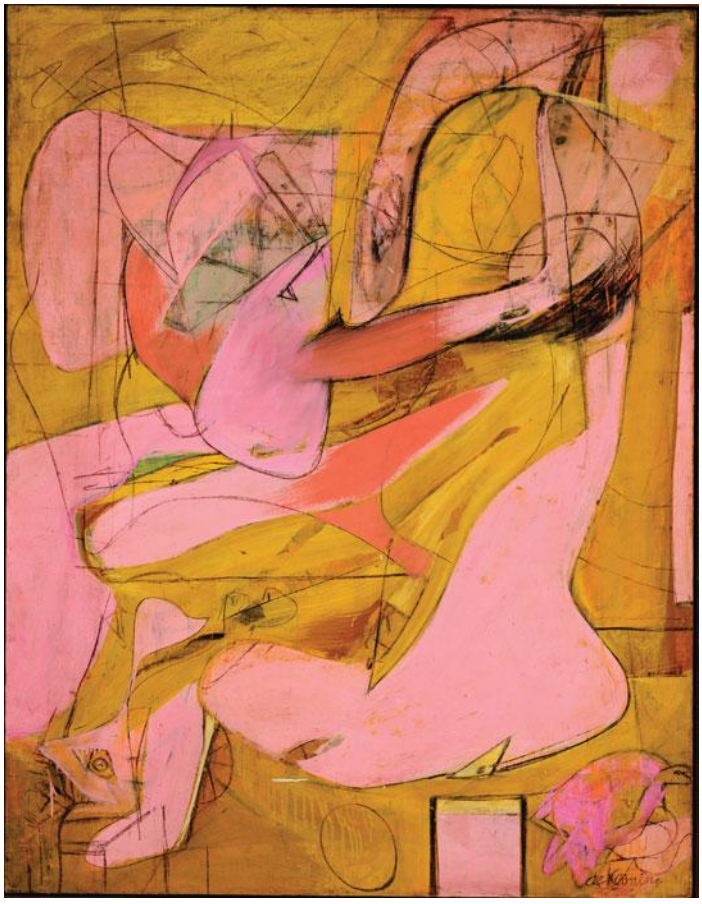


Fig. 310 – Willem de Kooning, *Pink Angels,* 1945, óleo e carvão sobre tela, 132,1 x 101,6 cm, Los Angeles, CA, Fundação de Arte Frederick R. We

Em *Duas figuras numa Paisagem* (Fig. 311), observa-se uma pele mais matérica, transformada em pinceladas densas. A ideia da implosão da forma, da superfície da pele para uma expressão da pele informe, como uma substância, confere uma fusão entre o que é sugerido por figura e paisagem.

Em *Ferragosto IV*, de Cy Twombly (Fig. 312), podemos ter amostras de pequenas manifestações de pele, que trazem uma miríade de tonalidades da carne, conduzidas por gestos que não aludem a absolutamente nenhuma forma reconhecível, a não ser alguns traços de mãos.



Fig. 311 – Willem de Kooning, *Duas figuras numa Paisagem*, 1967, óleo sobre tela, 177,8 x 203,2 cm. Amsterdam, *Stedelijk Museum*.



Fig. 312 - Cy Twombly, *Ferragosto IV,* 1961, óleo, lápis de cera, lápis sobre tela, 165,5 x 200,4 cm.

O que temos é a representação da pele de forma expressiva, a sensação de pele anunciada pelas cores e a matéria da tinta.

5.3 Formas de incisão: romper para ampliar

5.3.1 O bisturi de Lúcio Fontana

O bisturi que opera na obra de Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 1964), artista carioca, rompe tanto com a imagem quanto com a tela. O primeiro corte numa tela de pintura, uma superfície sacralizada na história da pintura, foi realizado pelo artista italiano Lúcio Fontana (Rosário, 1899 - Comabbio, 1968). Em 1946, o artista e seus estudantes lançaram o "Manifesto Bianco, no qual ele rompeu tanto com a abstração quanto com a figuração, atacou a estética, o racionalismo e formalismo e anunciou o seu próprio conceito de arte chamado Spazialismo (espacialismo)"[511].

Esse conceito invocava uma regressão atávica em que os instintos e o indiferenciado deveriam prevalecer, sem que uma ideia de arte pudesse intervir. A proposta era incluir na concepção da obra, além de forma, cor e matéria, os elementos de tempo, espaço e movimento. Esses três elementos estariam envolvidos em um processo. O princípio era de que "a matéria deveria ser transformada em energia para invadir o espaço em uma forma dinâmica"[512].

Fontana condensa essa ideia ao violar a superfície da tela com furos irregulares, os *Buchi,* de 1949 a 1953. Em 1958 são realizados os primeiros *Tagli* (corte), obras com cortes assimétricos realizados na superfície lisa da tela, o exemplo mais conciso e o gesto mais emblemático do seu novo conceito. A série de Fontana entre 1958 e 1968 é denominada de *Conceitos Espaciais.* O movimento criado por Fontana instaura tanto uma ação na tela quanto uma nova dimensão para esta. No entanto, na maioria das obras, o que se vê é o vazio por trás da tela, ressaltando a espessura do tecido, ou seja, não há nada. Fontana, em uma entrevista, comenta: "minha descoberta foi o buraco e é isto. Estou feliz em ir para o túmulo com esta descoberta"[513]. O buraco é o emblema da procura e da falta. Na Fig. 313, um dos conceitos espaciais tardios, observa-se a palavra "atessa", que acompanha o título. A palavra significa expectativa, esperança e acompanha vários dos *Taglis.* O corte

[511] Foster, p. 412 (tradução da autora).
[512] Barilli (2009, p. 1, tradução da autora).
[513] Howarth (2000, p. 1, tradução da autora).

rompe a bidimensão e o buraco abre possibilidades na superfície asséptica do monocromo.

Fontana aplicou o mesmo princípio a esculturas, entre as quais, segundo Barilli, as mais bem-sucedidos são aquelas "cujas incisões são feitas em uma superfície granulosa que retêm o caráter deliciosamente irregular e imprevisível dos materiais orgânicos macios como a cera ou gesso mesmo quando moldados em bronze"[514]. A frase de Barilli carrega a dimensão corpórea do aumento da espessura do material. Quando a lâmina penetra a superfície, esta tem algo a oferecer, a mostrar, materialmente.

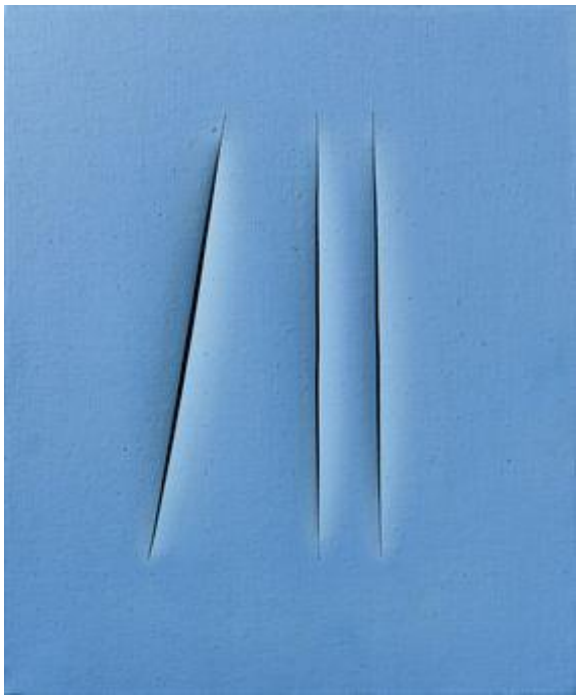


Fig. 313 - Lúcio Fontana, *Conceito Espacial*, *ATTESE*, 1967, hidropintura sobre tela, 65 x 54 cm.

O quinto instrumento deste estudo realiza uma passagem da pele da *Baigneuse* de Ingres, uma pele-tela-plana-pintura, para uma pele de espessura em carne. Este é o momento da concepção da tela suporte como uma espessura, um corpo. Esse

[514] Barilli, p. 1 (tradução da autora).

momento de corte origina uma nova relação entre corpo e quadro, assim como entre quadro e observador.

Os significados do corte em Fontana são múltiplos, entre eles o prazer de agir de forma cortante sobre a matéria, o prazer da incisão. Em seu ensaio, Boris Terk comenta: "depois que o anatomista põe o bisturi sobre a pele, ele sabe que seu prazer não vem nem da ciência, nem de uma dedicação do bem ao mundo. Ele sabe que esse momento se origina do corpo a corpo, da fratura. Ele corta, fatia como ele devora"[515]. Sterk realiza em três páginas a anatomia do ato da incisão: a estabilidade do mindinho, a tração, a imobilização da pele, o controle da direção e da inserção, a precisão para deixar as bordas claras e limpas, da diferença dos tecidos relaxados ou tensos, a pressão exercida pela mão, a profundidade da penetração da lâmina deve ser uniforme em todo o comprimento. E sobre uma incisão mediana do abdômen o autor descreve cada etapa que a lâmina encontra até que "uma vez que a epiderme, a derme e a camada de gordura são separadas, a pele se descola facilmente do plano da aponeurose e pode se inclinar para o lado"[516].

A associação entre o corte de Fontana na tela com o sexo feminino encontra ressonância em Sterk. Para o autor, o bisturi, fazendo uma fenda com suas múltiplas camadas de pele, realiza um novo sexo: "Para Gérad Zwang, '*sexus*, *secus*, é o que é separado, disjunto, dividido [...]"[517]. O ato de operar a partir dessa fenda é também associado ao ato sexual por Baudelaire: "existe no ato do amor uma grande semelhança com a tortura ou com uma operação cirúrgica"[518].

A realidade física das telas surgida com os cortes de Fontana trazem novas dimensões para a sua obra. A começar, os vazios criados pelos cortes trazem a reflexão sobre um novo espaço com uma dimensão espiritual. Um desejo de alcançar o infinito (a viagem do homem ao espaço teve forte impacto sobre o artista, mas não antecedeu seu conceito), pois com a consciência de sua insignificância perante o cosmos ele se tornaria "como Deus, completamente despojado de suas dependências materiais"[519]. Essa nova dimensão espacial e espiritual trouxe uma completa subversão da tela da pintura. A pele do quadro, como materialidade, é questionada.

---

[515] Terk (2007, p. 21, tradução da autora).
[516] *Ibidem*, p. 25 (tradução da autora).
[517] *Ibidem*, p. 27 (tradução da autora).
[518] *Ibidem*, p. 27-28 (tradução da autora).
[519] Bildwerk (2011, tradução da autora).



Fig. 314 - Lúcio Fontana, *Conceito espacial*, 1951, óleo sobre tela, 60 x 50 cm.

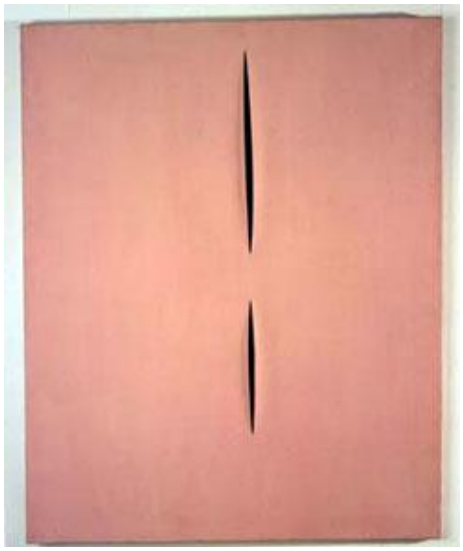


Fig. 315 - Lúcio Fontana, *Conceito espacial-Waiting*, 1959, óleo sobre tela, 125 x 100,5 cm. *Musée National d'Art Moderne*, *Centre Georges Pompidou*, Paris.

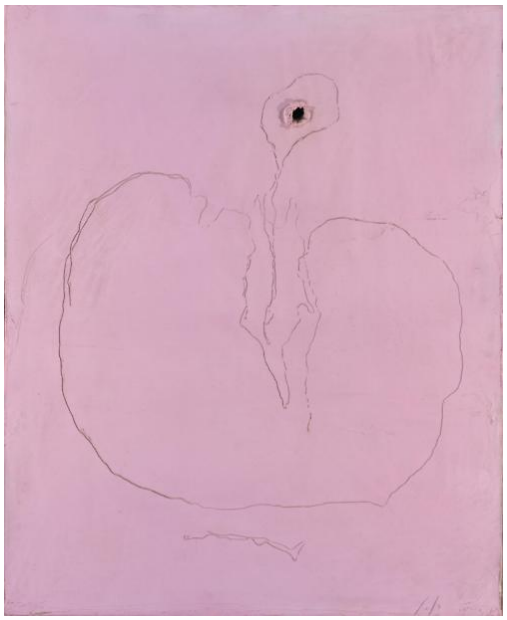


Fig. 316 - Lúcio Fontana, *Conceito espacial - La Fine di Dio*, 1962, óleo, laceração e grafite sobre tela, 60 x 50 cm.

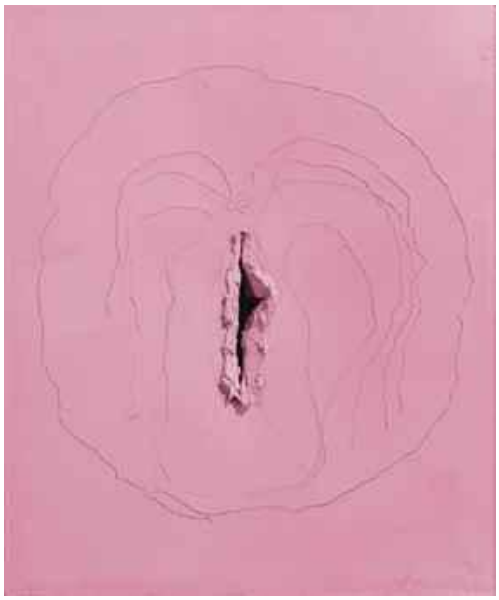


Fig. 317 - Lúcio Fontana, *Conceito espacial*, 1963-64, óleo, laceração e grafite sobre tela, 55,2 x 46 cm.

No entanto, os vazios da tela apresentam outra dimensão. Fontana realizou diversas telas, desde o início do conceito até as obras mais tardias, em que utiliza óleo

sobre tela, no lugar de tinta à base de água. Quando o artista utiliza a cor que alude à pele, ao *incarnat*, é quando a tela apresenta sua dimensão corpórea (Fig. 314 a 317). O plano da tela transforma-se em pele. O corte na tela da Fig. 315 foi realizado ainda com a tinta úmida. Uma vez a tinta seca, ele completou a obra gentilmente, abrindo o corte com suas mãos, um gesto que tem sido descrito como "*caress*" (carícia). A manipulação da fenda neste nos remete diretamente ao procedimento do bisturi do anatomista.

No caso das telas pintadas de rosa por Fontana, parece-nos que a qualidade material do médium óleo, a exemplo de Ingres, Bacon e Freud, incorpora uma densidade, uma maleabilidade associada ao corpo. No caso dessas telas a qualidade plástica da pintura fica evidenciada, criando um "estranho e expressivo antropomorfismo"[520].

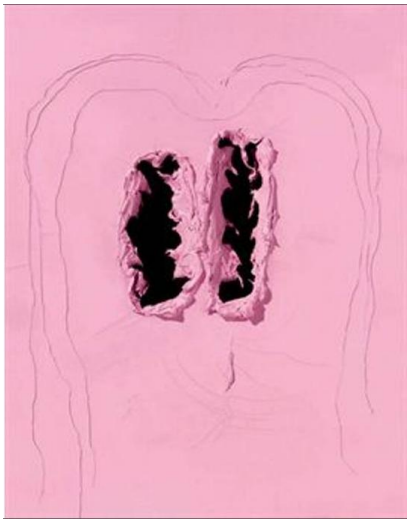


Fig. 318 - Lúcio Fontana, *Conceito espacial*, 1962-63.

No conceito espacial da Fig. 318, a tridimensão da obra é evidenciada quando o artista acumula montes de tinta ao redor dos dois vãos abertos. O conceito da penetração da matéria pelo espaço abre, portanto, um espaço para o infinito e outro para o erotismo. Tanto a perfuração da tela quanto o acúmulo de tinta são abordagens originadas em sua formação de escultor. Fontana, com formação neoclássica em escultura, sempre apresentou relação direta e energética com sua

[520] Truong (2010, p. 2, tradução da autora).

obra. Em vez de entalhar o mármore, o artista explorava a argila com as mãos, realizando formas policromadas em volutas, livres de uma forma predeterminada, associadas ao universo *Kitsch*, segundo Foster[521].

O espírito questionador de Fontana produziu até os anos 40 esculturas policromadas construídas a partir de ruídos que perturbavam a concepção clássica da escultura: excesso de cores, aspecto informe, malgosto deliberado. O mesmo espírito nunca deixou de se posicionar, segundo Foster[522], contra o esteticismo e a simplicidade Zen de suas pinturas de cortes. A chamada pelo autor de "regressão infantil" de Fontana teria dado um contorno lúdico ao seu "infinito apetite pelo *kitsh*"[523]. As cores ácidas das telas, a cor rosa de glacê de bolo, a forma oval de algumas telas são elementos que surgem em obras sustentadas por uma explanação teórica de cunho espiritual pelo artista, que, no entanto, revelam a materialidade de uma outra forma que escapa. Portanto, não somente a ideia de espaço como escultor afeta a nova construção de pintura, com fendas na tela, mas também o caráter *kitsch*, excessivo, transborda em muitas das construções.

Talvez, além da fenda, Fontana e Varejão se encontrem nos torneados e na textura que revelam a carne.



Fig. 319 - Lúcio Fontana, *Battaglia,* 1947, cerâmica, verniz, 15 x 39 x 21,5 cm.

[521] Foster *et al.*, p. 411 (tradução da autora).
[522] *Ibidem.*, p. 413 (tradução da autora).
[523] *Ibidem*.

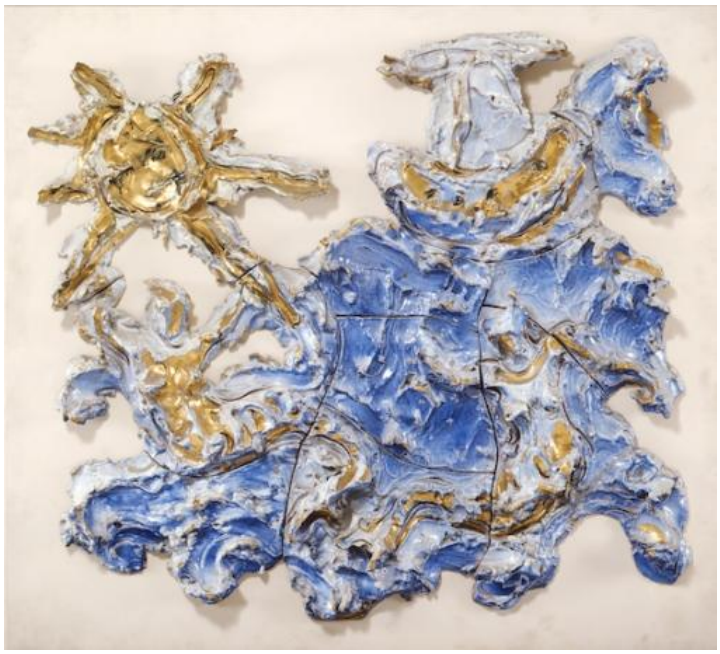


Fig. 320 - Lúcio Fontana, *A Sereia,* 1950, cerâmica policromada.

5.3.2 O bisturi de Adriana Varejão

Observamos que a fenda inaugurada por Fontana toma uma progressiva amplitude quando considerada a espessura do corpo violado. Se a tela de Fontana se torna pele, assim ocorre em Adriana Varejão, transgredindo a representação bidimensional. No entanto, a fenda de Fontana, na maior parte das vezes, permanece na instância do corte. No caso de Varejão, a abertura trata-se de uma incisão que alude a uma dissecção de um corpo representado como tal, constituído de carne e sangue. A importância da obra de Varejão para o presente estudo se dá por realizar uma reflexão sobre a pintura tradicional com uma sólida estruturação conceitual. A partir desta é realizada a interação tanto da tela (como pele) e os elementos internos, quanto entre bidimensão e tridimensão, uma articulação própria da arte contemporânea.

A consciência do espaço de Fontana em relação à bidimensão ganha em Varejão um novo sentido. Uma vez instaurado um universo interno ao plano da tela,

rompe-se com a chamada "*en-facialité*"[524], evidenciada por Huchet como a característica da pintura clássica em direcionar um olhar transversal do espectador, em contraposição com a frontalização da percepção criada pela planaridade da pintura, que evitaria todo tipo de atravessamento transversal. Então, nas obras em que a incisão é realizada em uma tela em que existe a representação de uma cena, então os olhares transversais e a percepção se cruzariam ou se fundiriam em um só? Uma vez rompida a "*en-facialité*", é rompida também a frontalidade de percepção com a criação da tridimensão. Varejão parece "brincar" com essas instâncias, criando um jogo que nos incita a participar.

A incisão é utilizada pela artista em uma série de telas figurativas de 1990 a 1995. Poderíamos chamar o corte realizado pela artista de "ferimento manchado de sangue", como aborda Itamar Harrison[525] – termo que pode associar o corte à dor e corresponde a significados da ruptura da pele tanto em Fontana quanto em Varejão –, mas optarei por tratá-lo de incisão, por dois motivos. Primeiramente, devido à sua conformação vertical, resultado de um objeto cortante; e segundo, por estar reforçada em sua representação, assim como em Fontana, o ato do artista em relação à obra. Não se trata de um ferimento aleatório, mas um ato operatório a que o quadro se submete pela mão do artista. A ideia de incisão percorre toda a obra da artista como ato operatório.

Nas telas da referida série, o vazio de Fontana dá lugar a um espaço sentido, em que Varejão parte para a ilusão da profundidade. Na tela *Filho Bastardo II* (Fig. 323), observamos a incisão vertical no centro da tela. Por que a incisão aqui nos remete a uma dissecção, à sensação de que vislumbramos a anatomia de um quadro?[526] A presente pintura, a princípio, parece revelar o quadro de duas formas: de um lado, a superfície pintada, de outro, um objeto, um corpo espesso. Uma terceira instância seria a revelação desse objeto como conceitual, que interage com a sua

---

[524] "[...] característica que a pintura, como "janela" a ser atravessada, explorou durante séculos de representação clássica, quando colocava o observador frente a um ponto de fuga simétrico espelhando no espaço da imagem seu ponto de percepção no espaço real. O jogo de percepção motivava um atravessamento da imagem pelo olhar, vetor transversal ao plano da imagem. O que está em jogo com a planaridade da pintura moderna é uma frontalização da percepção, uma maneira de a imagem resistir a todo tipo de atravessamento ou perfuração transversais, em prol de uma forma de desposamento pelo olhar do plano frontal da tela" (Huchet, 2012, p. 49-50).

[525] Itamar Harrison (2008, p. 70, tradução da autora).

[526] A palavra dissecção (ou dissecação) deriva do latim *dis*=separar; *secare*=cortar e a palavra anatomi deriva do grego *ana*=através de; *tome*=corte. Embora sejam etimologicamente equivalentes, anatomia refere-se à ciência, enquanto dissecar corresponde ao método utilizado para essa ciência.

superfície de forma complexa. O corpo espesso criado pela pintora tem uma materialidade de objeto ou de recipiente, que invoca, além do volume, a abertura da descoberta. Huchet, em *Caixas-de-sentir, corpo-volume*[527], indica que Mário Pedrosa sublinha que a arte brasileira nos anos 60 se mostra grande produtora de "caixas". A caixa que Varejão sugere pela abertura tem uma espessura que se situa entre o plano e um volume e se abre, de início, por uma fresta, para um interno efusivo. Varejão tem uma profunda relação com o barroco mineiro (comentada na próxima sessão). Não seriam essas caixas, como objetos, a partir da bidimensão, a experiência da carnalidade experimentada pelos oratórios[528]? Estes participam o espectador de um espetáculo que consiste em transpor a superfície da caixa, as portas no caso da Fig. 321 e o plano no caso da Fig. 322, para a profusão do interno, uma descoberta.



Fig. 321 - Oratório afro-brasileiro, madeira recortada e entalhada. Séc. XIX, Minas Gerias, 99 x 45 x 38 cm, Museu do Oratório, Ouro Preto, Minas Gerais (apresenta elementos sincréticos e concepção popular de inspiração barroco-rococó.



Fig. 322 – Oratório de Arte Conventual. Séc. XX, Bahia, 66 x 55 x 6 cm. Museu do Oratório, Ouro Preto, Minas Gerais (peça baiana de influência portuguesa. Gracioso trabalho de colagens de gosto *kitsch*. Executado por freiras em conventos).

[527] Huchet (2012, p. 142).
[528] Pequenos retábulos particulares muito populares em Minas Gerais. Com origem nos primórdios da Idade Média, foram trazidos pelos portugueses.

No entanto, a incisão, em Varejão, como método necessário da dissecção, incorpora os dois modos de se ver o quadro. O desejo de dissecar da artista é o intuito de compreender, de conhecer e separar as partes, nomeá-las, ver o outro lado. A ruptura da pele do quadro implica tanto a visão da carne quanto uma visão aprofundada, real da história do Brasil, enfatizando a espessura de um e de outro. Varejão estaria nos apresentando a dissecção da história brasileira por meio da dissecção do quadro?



Fig. 323 - Adriana Varejão, *Filho Bastardo II*, 1995, óleo sobre madeira, 110 x 140 cm.

Varejão propõe uma ampliação do olhar em duas instâncias, aguçando a curiosidade tátil e aprofundando nos fatos históricos. Segundo Itamar Harrison, as pinturas da artista nos treinam na arte de ver: suas composições, que abrem o olhar, "demandam que os espectadores penetrem suas múltiplas '*strata*' e mergulhem em suas densidades conceituais e temporais"[529]. A profundidade do quadro estaria associada ao aprofundamento da visão; e seu desmembramento estaria associado ao desmembramento do discurso dominante.

[529] Itamar Harrison, p. 66 (tradução da autora).

A operação do corte leva à perda da totalidade da pintura, assim como do objeto quadro. Essa é uma prática que marca as criações da Era Contemporânea, especialmente no que tange à representação da figura humana. A operação do corte, abordada no capítulo 2 como forma de construção, tanto em Ingres (colagem) quanto em Bourgeois (fragmentação), se dará aqui de forma diversa. O que nos interessa, sobretudo, é saber qual o resultado dessa operação para a representação da pele. Em Ingres, as partes foram escolhidas e coladas de forma a deixar rastros dessa montagem, nas extremidades e nas articulações, como interrupções.

Em Bourgeois, a pele é tomada como uma experiência vivida. E por se apresentar por partes sentidas, terá suas partes separadas do todo. Essas partes, separadas, terão liberdade de se expressarem como pele-écran, pele-fibra (*Ste. Sebastienne*) e se fusionarem com elementos vegetais (*Topiary*). Não existe a dor da ruptura do membro, pois este é apresentado como um fragmento autônomo do todo (capítulo 2). Percebe-se que a técnica do corte ou da fragmentação consiste, em Ingres, em uma estrutura que potencializa sua necessidade de expressar os detalhes (alongamentos). Em Bourgeois, o corte funciona como potencializador da experiência vivida, demonstrada a partir daquele membro selecionado. Portanto, as partes de Bourgeois apresentarão peles com a potência expressiva da concentração do fato relacionado à parte.

Como funcionaria o corte em Varejão e em que instância este alteraria a representação da pele? O corte na pintura de Varejão, embora seja um ato operatório que nos orienta para algum lugar outro que o corte, torna-se, ele mesmo, *motif* de grande parte de sua obra. A artista encontrou no corte, além do símbolo da ruptura, da dissecção, uma instância material por meio de sua representação tridimensional. É a partir do corte que seremos capazes de desfolhar a pintura, concebermos a pele como a camada superficial da imagem e o corpo como a espessura do quadro.

O corte é construído com todos os elementos de uma carne, supostamente humana. No entanto, não está localizado na pele de um personagem representado, como em Bacon e Saville. Mesmo assim, o observador tem a sensação de um corte, abstraído do corpo. Como funcionaria esse fenômeno?

Neste sentido, a artista apresenta o corte como instância abstrata, passível de ser adaptado à superfície da pintura. Podemos observar como a cor vermelha determina uma gradual construção da ideia do corte na tela. Inicialmente, podemos

captar o vermelho presente em telas como *Santo* (Fig. 324), juntamente com o imaginário do Barroco, presente na grande maioria de suas obras. Detectamos aqui, a ideia de sangue diluído como superfície impregnante de todo o quadro, próximo da forma como se apresenta em *Feeding*, 2007 (Fig. 143), de Bourgeois. O sangue demonstra, aqui e em outras telas de Varejão do mesmo período, seu aspecto dramático, evidenciando sua possibilidade sensorial na pintura.

O sangue, como elemento das pinturas posteriores de Varejão, apresenta uma associação com a tela, superfície que a artista irá sensibilizar como uma pele. Há na artista uma recusa a adotar uma postura asséptica, formalista em relação ao corte. Mesmo porque ele se origina do excesso de tinta, do excesso barroco, e não de uma estética minimal, como nas telas limpas de Fontana, mas mais próximo do que seria uma conjunção de suas esculturas *kitsh* e suas telas rosas. Varejão faz do corte vazio um lugar de abertura para uma grande ilusão:

> Jogar com a ilusão e com o encantamento implica abrir mão dos princípios de certo modernismo que se legitimara por uma pretensa autorreferencialidade dos meios de expressão. A contaminação da forma pela imagem não trazia de volta o caráter ilustrativo da figuração. A imagem tem a sua própria materialidade, assim como a forma vem sempre carregada de discursividade[530].

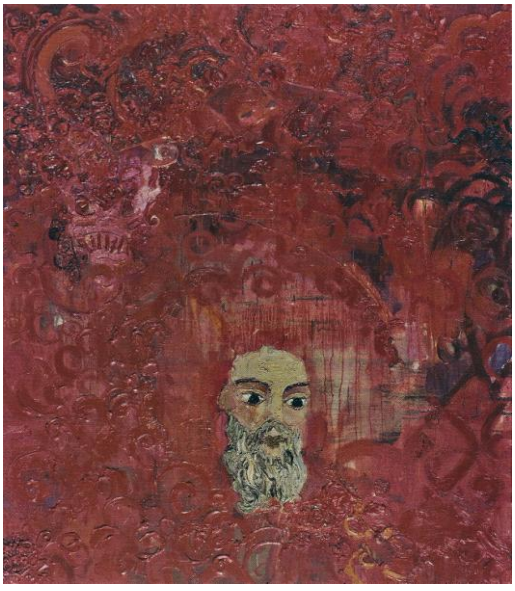


Fig. 324 - Adriana Varejão, *Santo,* 1988, óleo sobre tela, 175 x 145 cm.

[530] Osorio (2009, p. 222, tradução da autora).

Vê-se que em Varejão a tela não é uma superfície neutra, atemporal, que alude ao espaço (no sentido amplo que inclui o sideral, visto em Fontana). Ao contrário, a tela de Varejão se apresenta como um espaço localizado, sentido, dramático, teatral.

Em *Terceiro Cálice* (Fig. 325) encontramos uma superfície levemente delineada em azul, com elementos barrocos e craquelada. Essa espécie de erosão, além de texturizar a superfície e evidenciá-la, são os sinais de um movimento nas suas profundezas, que se faz anunciar em um pequeno corte quase no centro da tela. Considerando o tamanho do corte ou fissura e a conversão que provoca no olhar, observamos a potência do corte/sangue como elemento orgânico.

Em 1992, em *Quadro ferido* (Fig. 326), assistimos ao início da exploração da carne exposta que associa mais diretamente a pele à tela/cena representada em sua superfície. Neste caso, trata-se de uma paisagem oriental.



Fig. 325 – Adriana Varejão, *Terceiro Cálice,* 1990, óleo e gesso sobre tela, 195 x 230 cm.



Fig. 326 – Adriana Varejão, *Quadro Ferido,* 1992, óleo sobre tela, 165 x 135 cm.

Em *Filho Bastardo I* (Fig. 327), do mesmo ano, percebe-se uma elaboração mais profunda em relação à incisão, à especificidade da cena representada, ao formato da tela. Aqui a incisão quase divide o quadro ao meio, perpassando uma figura masculina, assim como em *Filho Bastardo II* (Fig. 323).



Fig. 327 - Adriana Varejão, *Filho Bastardo,* 1992, óleo sobre madeira, 110 x 140 cm.

A incisão em ambas as versões conduz à afirmação tridimensional. Uma pele real aberta é uma situação desregulada, anormal, requer socorro. Uma cratera no meio de um quadro constitui um rompimento semelhante. Uma pintura aberta estaria nos convidando a olhar em suas profundidades, negando-se a permanecer na superfície. A abertura mantém-se aberta e viva como um acesso vivo à memória. Para Varejão, "a história é algo vivo, o passado não é fechado nem morto, mas está sendo constantemente recriado, e essa é uma das principais motivações do trabalho"[531].

Em ambas as telas a cena representada é uma apropriação de ilustrações documentadas no Brasil por Jean-Baptiste Debret, de sua série *Viagem Pitoresca* (1834-39). Fazendo referência à narrativa feita pelo artista francês sobre a cultura, religião e os costumes brasileiros, Varejão retrata a realidade vista por dentro. O bastardo originário dos violamentos realizados pelos oficiais e clérigos seria a face omissa da identidade brasileira, constituída de uma vasta miscigenação. Quando a artista rompe essa pele, esta se revelará de forma aprofundada, em sangue, não isenta de dor. Quais são as camadas de uma imagem? Quais são as camadas de um

[531] Varejão (2012a).

acontecimento histórico? Quais as camadas da pele brasileira? Pois em sua obra a pele instaura expressivo potencial, que abarca, além da cor, a questão da genealogia de uma identidade nacional.

Em ambas as telas (Fig. 323 e 327) podemos abstrair uma grande refração das instâncias da pele: na cena representada, três etnias são sugeridas pela cor de pele, a tela se torna pele perfurada, o quadro é constituído de pele perfurada, o conteúdo do quadro se transforma em pele/sentido a ser perfurada (descoberta), todo o interior do quadro, tanto a cena quanto a carne surgida, alude à ideia de alimento no prato oval a ser servido aos comensais ou ao espectador. Ainda há a associação da violação do corpo feminino, índio e escravo, com a violação da tela, estabelecendo uma possível relação do corte com a violação sexual ou o próprio sexo feminino. A degradação territorial, cultural, social se funde à degradação da tela.

Portanto, o quadro parece nos perguntar: que história alimentaria a nossa memória colonial? Até que ponto uma imagem é capaz de nos atingir? Até que ponto a ilusão pictórica nos seduz e nos atrai? Ou nos causa repugnância?

Segundo Herkenhoff, a obra de Adriana Varejão traz a pintura como uma história de corpos[532]. Varejão, portanto, utilizou-se da pintura corporizada, cuja potência corporal extravasa a bidimensão e sua planaridade. Logo, o corte de Varejão realiza a mistura de dois corpos, da pintura e da história, flexionando suas peles de forma a se fundirem em um só, para se relacionarem com a pele do espectador. É importante registrar que em Varejão a pele não é abordada de maneira individualizada, localizada em um corpo limitado por uma linha, como vimos em Ingres, Bacon, Freud e Saville. A pele de Varejão fala de um corpo histórico, coletivo, híbrido e suas inter-relações.

Quando a artista fala de pele, ela fala de mistura de peles, como origem, como forma de contato, de fricção entre culturas, de domínio, violência e escravidão. Em *Testemunhas oculares X, Y e Z* (Fig. 328), três figuras femininas formam um tríptico, uma oriental ou europeia com adornos orientais, uma mulata ou negra, uma índia nua. As três figuras representadas com o rosto da própria artista nos olham, cada uma com um olho extirpado. A carne se faz presente no orifício do olho extirpado. O olho está materializado no aparato em frente de cada pintura. Cada olho mecânico se abre

[532] Herkenhof (2001, p. 4).

como um porta-joias e nos mostra uma cena ritualística, perdida na história, mas guardada como relíquia de sofrimento por cada uma delas.



Fig. 328 - Adriana Varejão, *Testemunhas oculares X, Y e Z,* 1997, óleo sobre tela, porcelana, prata, vidro e ferro, 200 x 250 x 35 cm.



Fig. 329 - Adriana Varejão, detalhe, *Testemunhas oculares X, Y e Z,* 1997.

Aqui, a pele surge também em várias instâncias. Utilizando-se da técnica de retrato, a artista descreve o mesmo rosto com vestimentas e cores de pele diferentes. Nominando-as X, Y e Z, o caráter de individualização tradicional do retrato é apagado e as figuras são levadas para um território de anonimato, onde apenas a etnia de forma genérica e seu potencial de usurpação são suficientes. É um retrato extirpado, em que a visão de um acontecimento é representada pela falta do olho. A pele retirada revela a dor do olhar, assim como Bourgeois escolhe uma parte do corpo para apresentar sua dor. A ideia de representar por meio da pele um acontecimento, de que a pele não resta incólume após um trauma, está presente em ambas as artistas.

5.3.2.1 A incisão como cura

Para apresentar a pintura como uma história de corpos, a pele mostra-se fundamental para o estabelecimento de fronteiras entre esses corpos. Ela é o lugar reconhecido de identidade de um indivíduo - espacial e psicologicamente. O rompimento da pele (do quadro e das figuras femininas) diz respeito a uma degradação das fronteiras dessas peles, causando uma abertura e, mais tarde, uma ferida coletiva que, ao que parece, jamais se cicatrizará.

Como as incisões de Varejão se repetem em grande quantidade de telas, com intensidades variáveis, podemos analisá-las sobre o ponto de vista da autorreferencialidade. Ou seja, um corte realizado em sua própria pele, sua própria história. Le Breton, em *La peau et la trace*, *Sur les blessures de soi*, analisa o comportamento de realizar marcas em si mesmo (lacerações, escarificações, *piercings*) e tenta apreender o que impulsiona um indivíduo a fabricar uma identidade por meio da dor. Le Breton atenta para o fato de que a busca da dor física, pela incisão, por exemplo, seria uma oposição a um sofrimento.

Na falta de uma linguagem, a ação consistiria numa forma de transferi-lo para um espaço onde ele se transforma em um instante controlável, como uma forma de enraizamento: "em face da paralisa de toda possibilidade de ação, a incisão restabelece uma linha de orientação materializada sobre a pele, ela traz de volta brutalmente o indivíduo ao sentimento de sua presença"[533]. Le Breton também aborda a incisão como projeção e fixação de si mesmo:

> A intervenção sobre si mesmo é a economia de uma intervenção sobre o mundo, muda-se o corpo na falta de mudar o ambiente nefasto, amortiza-se sobre si uma ofensiva exterior, ameaçadora para o sentimento de identidade. A conversão do sofrimento em dor física restaura provisoriamente o enraizamento no mundo. E a marca é o suporte que permite a fixação de si mesmo[534].

Logo, podemos sugerir que o espaço criado por Varejão – corpo ferido/ pintura - consiste em um espaço relativo ao seu próprio corpo como pintura, que revela seus questionamentos quanto à identidade do seu país. Como elemento

---

[533] Breton (2012, p. 89, tradução da autora).
[534] *Ibidem*, p. 91 (tradução da autora).

participante de um coletivo intrincado, a pintura se tornaria esse corpo coletivo em busca de sua identidade, como um indivíduo a olhar-se no espelho. A dor de não se reconhecer em imagens existentes ou a fúria de desejar mostrar a realidade geraria a incisão. Esta confere ao corpo o sentimento de que "existir não é mais suficiente, é preciso 'sentir' existir, provar sua existência, seu enraizamento neste mundo"[535].

O segundo aspecto sob o qual abordaremos a incisão de Varejão está ligado ao primeiro e se refere à relação entre o subalterno e o hegemônico, abordado em Aarnoud Rommens[536]. Segundo o autor, as incisões da artista "são indícios de uma violência colonial suturada por uma estética hegemônica"[537]. A violência praticada em *Carne a la manera de Tauney*, 1997, como exemplo, seria um ato subversivo, uma insurreição de subjugados, ou seja, uma reação que ele estende à América Latina, periférica, em face do centro anglo-europeu.

O autor identifica o colonialismo como um período obscuro de projeção da colonização que ainda marca o continente: "Cristóvão Colombo não descobriu, ele verificou e identificou, mutilou e reduziu"[538]. Por meio dessa ação, teria sido criada uma fisicalidade para com o subjugado em conformidade com as expectativas do hegemônico. Assim, tanto o território da colônia quanto seus habitantes serão explorados em via das necessidades do colonizador. Uma das marcas mais persistentes deixadas pelo colonialismo seria, portanto, a sensação de deslocamento, de estar na intermediação (*in-betweenness*) estabelecendo o aqui e o lá, "este último a sempre presente referência ao europeu 'lá', de onde muito do que molda nossas sociedades vem; e o 'aqui' de uma realidade que temos dificuldade em definir"[539]. Conforme o autor, a identidade da América Latina é um paradoxo que não é posicionado nem no "aqui" nem no "lá". O mestiço, mulato, caboclo, mameluco, cafuso, pardo estariam localizados exatamente onde, considerando as duas instâncias, senão sempre suspensos entre nativo (aqui) e não nativo (lá)?

A pintura *Carne à la Taunay* (Fig. 330) tem como cena representada uma paisagem de Nicolas-Antoine Taunay, artista da Missão Francesa, obra que o autor chama de uma imposição hegemônica de um modo universal de imaginação, ou seja,

---

[535] *Ibidem*, p. 92 (tradução da autora).
[536] Rommens (2006).
[537] *Ibidem*, p. 3 (tradução da autora).
[538] Andrea Giunta *in* Rommens, p. 5 (tradução da autora).
[539] Jimenez *in* Rommens, p. 6 (tradução da autora).

uma iconografia baseada em pastorais, por meio da qual "a paisagem tropical brasileira era romantizada e tornada arcadiana"[540]. Essas paisagens produzidas por estrangeiros corresponderiam a um olhar externo, a "um *locus* utópico, de vasta, mas harmoniosa, natureza desprovida de conflito ou contradição"[541]. Elas faziam parte de um modelo de institucionalização europeu para criar uma iconografia com o objetivo de emoldurar a América Latina em termos de exotismo e primitivismo, naturalizadas de forma universal.



Fig. 330 - Adriana Varejão, *Carne à la Taunay*, 1997, óleo sobre tela e porcelana, 65 x 75 cm.

[540] Rommens, p. 2 (tradução da autora). Arcadiana seria símbolo de um paraíso imaginário, idílico, proveniente da Arcádia, região da Grécia tornada parte do Império Bizantino até 1460.
[541] *Ibidem*, p. 3 (tradução da autora).

Assim, a ação chamada de "feroz" da artista seria uma interrupção do presente por meio da irrupção de um passado irredutível, uma negação da miragem utópica do pintor para oferecer ao espectador um banquete canibalístico. Servindo-se da imagem errônea projetada, Varejão inverte o papel de vítima para agente, cirurgião, canibal.

Ambas as teorias para abordar a incisão da artista, tanto de Le Breton quanto de Rommens, dizem respeito a um olhar para o espelho e a busca de uma identidade. No entanto, em Rommens, a negação de imagem de si mesmo representada na pintura aproxima-se da negação de Vênus por Saville. Ambas insistem em mostrar verdade. Saville, a verdade de seu corpo; Varejão, a verdade de sua história. Ambas apresentam seus corpos utilizando-se de um grau de violência e causando um grau de repugnância. O mais importante é frisar que em ambas a fixação de si mesmo, segundo a teoria de Le Breton, se dá pela não aceitação ou negação da imagem.

Observamos que cortar a tela implica, como vimos em Fontana, ganhar espaço, em Varejão consiste em expor o outro lado da pele e da história, assim como de obter a cura.

5.4 A poética do interno

5.4.1 A plasticidade das carnes

Podemos dizer que o atravessamento da pele do quadro até atingir a carne, nas obras de Varejão, mostradas até o momento, possuem conteúdo político, histórico e social fundamentais. A representação da carne pode ser observada de forma análoga nas pinturas do pintor e ilustrador argentino Carlos Alonso (Tunuyàn, 1929), encontradas em *Hay que Comer*, exposição realizada no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, em 2009. O artista levanta a temática do poder e aborda a carne, símbolo portenho, como metáfora do período ditatorial, segundo Giudici: "É a carne como metáfora. Metáfora da Argentina e metáfora rasgada do corpo humano reiteradamente manchado, perfurado, esfolado. A simbiose vaca-homem é signo, alfabeto de uma escritura que recria a trágica histórica nacional[542]".

[542] Giudici (2009).

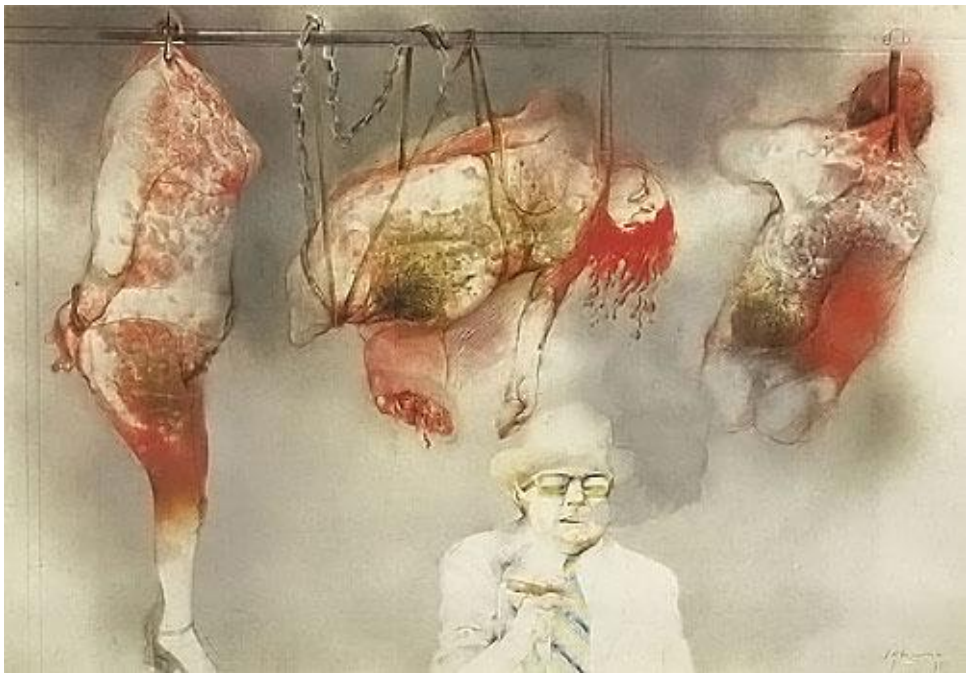


Fig. 331 - Carlos Alonso, *Hay que comer II,* 1977, técnica mista sobre papel, 70 x 100 cm.



Fig. 332 - Carlos Alonso, *Hay que comer,* 1977, técnica mista sobre papel.

A pintura politizada de Alonso reflete sua adesão ao Novo Realismo italiano em 1971; e em 1974 ele apresenta "um retrato descarnado da oligarquia boiadeira, mercantil, uma análise de como se comporta, de que cara tem esse poder"[543].

A carne na obra de Carlos Alonso pode ser vista como uma descontinuidade da representação da pele, como em Varejão, ou como a ideia de desnudar a tragédia vivida. Podemos abordar o elemento da carne ensanguentada em Alonso por Le Breton, quando a arte para o pintor argentino "se transformou no lugar onde são fixadas as feridas que a realidade deixa sobre o mundo"[544]. Segundo o artista, ele nasceu um ano antes do primeiro golpe de estado, quando sentiu a pressão e a descontinuidade e a necessidade de fazer reflexões[545]. Em 1976, após outro golpe de estado, sua filha desaparece, quando o artista se exila na Itália.

Embora a representação da carne se dê de forma diversa nos dois artistas, percebe-se o mesmo grau de expressividade da carne, contextualizada historicamente. Nota-se que o artista faz referência aos açougues da Sociedade Rural da Argentina, "mesclando com os matadouros [...] onde a anatomia humana e a anatomia da vaca e o sangue da vaca e o sangue do homem estão às vezes em um mesmo nível de mercado de preço"[546].

No entanto, é preciso analisar a recorrência da carne na pintura contemporânea como um valor em si, já estabelecido. A carne surge nesta pesquisa intrinsecamente ligada à pele, na medida em que ela já anuncia sua existência sob a pele, no valor do *incarnat.* Sua manipulação na pintura se dá de forma contextualizada em diversos quadros onde a fragmentação se manifesta, ou seja, a carne seria decorrente da fragmentação. Como analisado no capítulo 2, a fragmentação foi um fenômeno surgido de uma nova posição em relação ao corpo ferido pelas guerras sucessivas e pela guilhotina, segundo Coli. Se tomarmos a controversa tela de Théodore Géricault (Rouen, 1791 - Paris, 1824), *Fragmentos Anatômicos* (Fig. 333), veremos que as peças recolhidas, ou alugadas do necrotério, pelo artista são dispostas na pintura tal uma natureza morta. Tal composição não pode ser considerada um estudo anatômico pelas partes estarem destacadas do corpo, tampouco uma natureza morta, pela morbidez.

---

[543] *Ibidem*.
[544] *Ibidem*
[545] *Ibidem*
[546] *Ibidem*.

Entende-se que, uma vez relevadas as condições sob as quais o artista pintou a série de membros que retirava especialmente do Hospital Beaujon, em Paris – depositando cabeças, braços em sua casa, guardando-os debaixo da cama –, percebe-se que o pintor estabeleceu uma relação mesclada exatamente de um estudo anatômico e uma natureza morta, um olhar científico e de contemplação. Não existe um contexto identificável para as partes, apenas seu arranjo como um colecionador. A abstração da aparência da pele e da carne, neste caso, se faz na medida em que já se realizavam telas com a carne ou carcaça animal, como em Rembrandt (Fig. 336). A natureza morta de Claude Monet (Paris, 1840 - Giverny, 1926), *Le quartier de viande* (Fig. 334), invoca a pictorialidade da carne no contexto doméstico de prazer culinário. Por outro lado, o fato grotesco da tela de Géricault são os membros humanos ainda íntegros. O braço aparentemente contraído dá a sensação de atrocidade e de instância entre a vida e a morte.

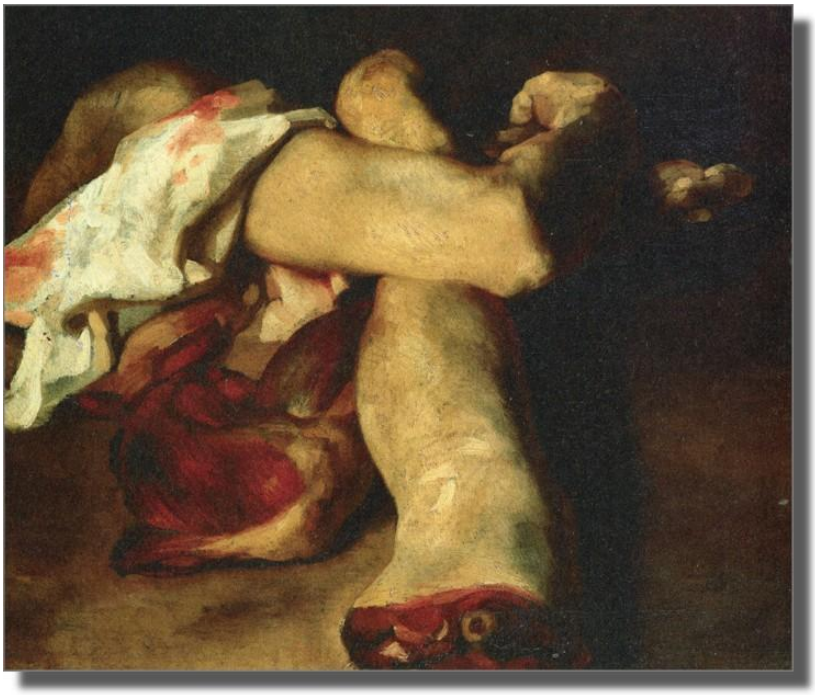


Fig. 333 - Théodore Géricault, *Fragmentos anatômicos* (pintura preparatória para A Balsa da Medusa), 1819, óleo sobre tela, 46 x 37 cm, *Musée des Beaux Arts*, Rouen.

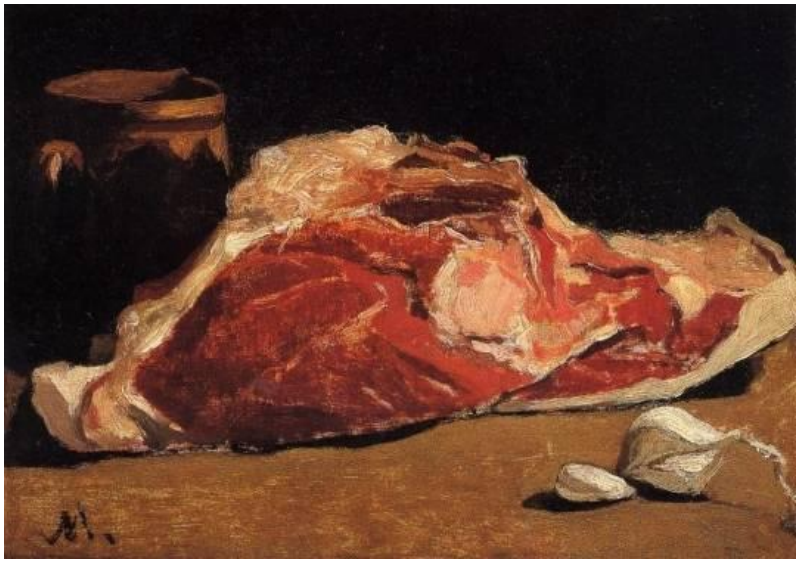


Fig. 334 - Claude Monet, Nature Morte: *Le quartier de viande*, 1864, óleo sobre tela, 24 x 33 cm. *Musée d'Orsay*, Paris.

Talvez por esse motivo essa série de pinturas tenha ficado em posse do pintor até sua morte, servindo como estudos pessoais.

A questão que se impõe aqui é: considerando suas peculiaridades como elemento expressivo, existiria uma forma de representação da carne além do sofrimento, da dor, da dissipação do corpo? Adriana Varejão afirmou que "a carne não representa para mim nada de martírio, morte. Existe certo humor em meu trabalho que ninguém vê, um humor negro que às vezes é um pouco grotesco. Não é para levar tão a sério"[547].

Talvez a indigestabilidade de seu trabalho a leve a tal afirmação, no entanto, fica claro que a representação de sua carne suscita no espectador uma reação que pode ser concebida como repugnância, tratada neste capítulo. Adriana Varejão relatou seu prazer em visitar mercados e observar carnes:

> Estava com a ideia de trabalhar em cima da carne. Tirei várias fotos em mercados que expõem a carne sem estar no frigorífico, nas vitrines. Existem dois mercados em que estou me baseando: um em Uahaca, no México, e outro em Belém do Pará, construído no final do século passado. No México é incrível, porque a carne é cortada de maneira muito fina, tem vários tipos de cores, formas e texturas. Isso é muito plástico[548].

[547] Varejão (2012b)
[548] Deweik *in* Sarzi-Ribeiro (2007, p. 118).

Bacon dizia visitar frequentemente açougues e admirar as carnes com seu vermelho vivo. Saville, em entrevista a Simon Schama, descreve o dia em que achou uma carcaça o dia mais romântico de sua vida[549]. No caso de Saville, a estética da carne (uma porção de um animal morto) é mais identificável, pois a artista expressa de forma clara que tinha o sonho de pintar uma carcaça a partir das carcaças de Rembrandt Chaïm Soutine (Smilavichy, 1893 - Paris, 1943) (Fig. 336 e 337).



Fig. 335 - Jenny Saville, *Torso 2,* 2004-5, óleo sobre tela, 3,6 x 2,94 m.

[549] Saville *in* Schama (2005, p. 124, tradução da autora)

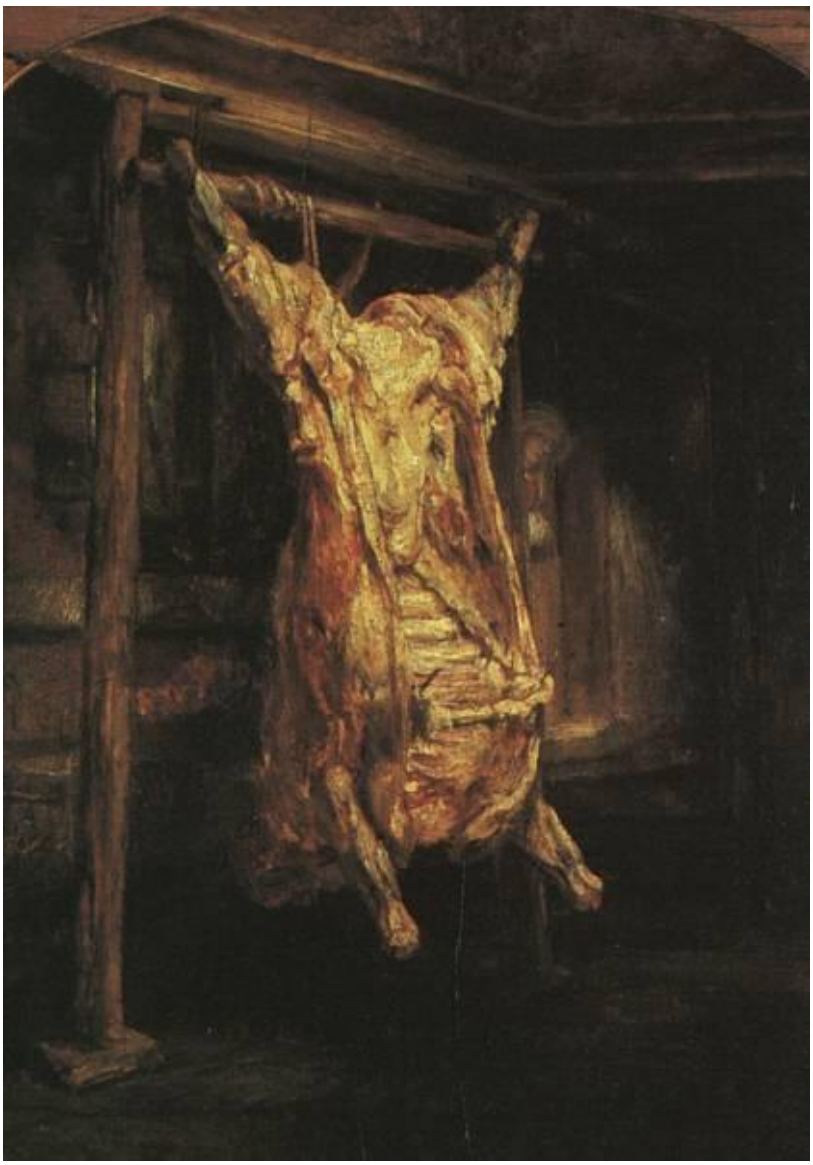


Fig. 336 - Rembrandt van Rijn, *The Flayed Ox,* 1655, 94 x 69 cm, *Musée du Louvre*, Paris.

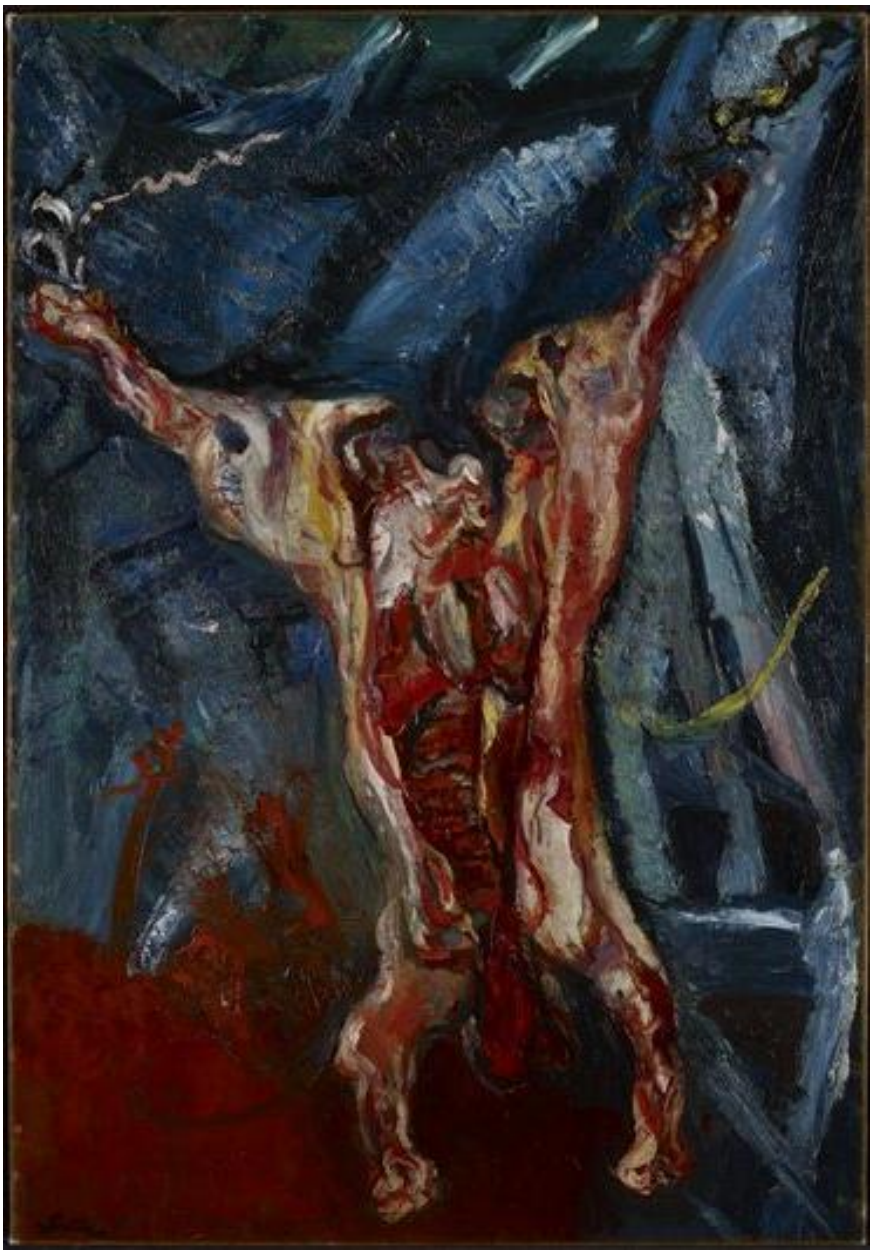


Fig. 337 - Chaim Soutine, *Carcass of Beef*, 1925, óleo sobre tela, 116 x 80 ,65 cm, *Minneapolis Institute of Arts.*

A relação de Saville com as carcaças se dá em um âmbito, sobretudo, pictórico, assim como a de Varejão com as carnes. Quando Saville relata a visão da carcaça num abatedouro, ela descreve a luz pela porta entreaberta: "era metade carne, corpo e metade carcaça, a carne era incrivelmente cremosa com uma torção em seu torso. Era como se estivesse cuspindo tinta em mim"[550]. O elemento carcaça já existente em seu imaginário, como pintura, ativa o seu olhar para a realidade.

É preciso considerar a escolha realizada do sujeito, que faz parte do que Saville chama de um corpo em estado de *in-betweeness* (estar entre), já abordado. Esse estado de um corpo alude à sua materialidade na ausência de vida, assim como os fragmentos anatômicos de Géricault. O interesse de Saville por carcaças, como resquícios de um corpo individualizado, pode ser associado ao interesse de Varejão por ruínas, amplamente abordado pela artista[551].

O viço da carne colide com seu desmoronamento. Quando Osorio identifica "uma euforia plástica, a exuberância da multiplicação dadivosa das formas"[552] em Varejão, ele também vê "a sensação melancólica do tempo que passa apodrecendo rapidamente o viço das coisas. O luxo e os vermes são parte dessa poética tropical, da beleza do desperdício"[553].

A mais contundente negação realizada por Varejão em relação à *Baigneuse* de Ingres, ao cortar sua pele, será a de colocar em xeque sua durabilidade, sua imortalidade. Um corpo aberto é um corpo vulnerável e amedrontador. A alusão ao interior de um corpo é tudo o que Ingres abomina. A ruptura da pele que contorna um corpo indica sua interrupção material e temporal. Materialmente, esse corpo, antes definido, figurativo, tenderá à perda de sua forma ou para um colapso. Esse colapsar está intimamente ligado à ideia de abstração, ao incontrolável. Portanto, o aflorar do interior do corpo tende à abstração, ao incontrolável, à carne que, no plano real, teria uma existência impossível.

---

[550] Saville *in* Schama, p. 124 (tradução da autora)
[551] Os fragmentos de pele com resquícios de carne podem ser considerados ruínas de pele em *Pele tatuada à moda de azulejaria*, 1995, *Laparotomia exploratória I*, 1996, *Varejão acadêmico-Musas*, 1997, *Varejão acadêmico-Heróis*, 1997. Os membros do corpo de Tiradentes em *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho* (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo), 1998, são ruínas de um corpo morto. A série de charques remete a ruínas e escombros de edificações abertas em carne: *Ruína de charque Portugal*, 2001, *Ruína de charque Chacahua*, 2000, *Ruína de charque Caruaru*, 2000.
[552] Osorio, p. 222.
[553] *Ibidem*.

5.4.2 A pele nos jogos de abrir



Fig. 338 - Clemente Susini, *Vênus dos médicos* (fechada), 1781-1782, cera colorida.



Fig. 339 - Clemente Susini, *Vênus dos médicos* (aberta), 1781-1782, cera colorida.



Fig. 340 - Clemente Susini, *Vénus des médecins* (eviscerada), 1781-1782, cera colorida.

A *Vênus de Médecins* (Fig. 338, 339, 340), realizada por Clemente Susini (Florença, 1754-1814), que joga com a ambiguidade da Vênus de Médicis), é um modelo em cera apresentado por Didi-Huberman em *Ouvrir Vénus*[554]*.* A figura feminina apresenta cabelos reais, olhos de vidro, pilosidade pubiana, colares de pérolas reais e está disposta sobre um lençol de seda. Utilizada como modelo de dissecação, ela é desmontável de modo a se perpassar por várias camadas, iniciando-se pela pele, cuja textura, cor e calor se assemelham à pele real. À medida que compreendemos a composição da figura, ela se decompõe.

O interesse dessa peça para o nosso estudo é que ela sintetiza o movimento realizado pela pintura a partir Modernismo do pós-guerra, a começar por Francis Bacon. Essa Vênus nos possibilita várias formas de se ver, ou seja, enlevada a pele, existiriam várias camadas a se atravessar. A visão do corpo em camadas pertencia inicialmente ao domínio médico, no entanto, a partir do século XV, surge no universo da pintura a necessidade de explorar o que está sobre a carne. Alberti, em *De pictura,*

[554] Didi-Huberman (2005b).

realiza esse movimento de adentrar o corpo, quando, após falar da composição de superfícies, da graça e beleza das coisas, o autor anuncia que falará dos membros: "ao medir, será útil, primeiro, colocar cada osso do animal, a seguir acrescentar seus músculos, depois vesti-lo com suas carnes"[555]. O ensinamento de Alberti atenta para a constituição que a pele esconde e a necessidade de sua manifestação por meio desta e a defende:

> Aqui haverá quem objete ao que se afirmou, dizendo que ao pintor não interessa senão as coisas que se veem. Bem lembrado. Mas como, para vestir uma pessoa, primeiro a desenhamos nua e depois a envolvemos de pano, da mesma forma ao pintar um nu, primeiro colocamos os ossos e os músculos, que depois cobrimos com as carnes, de tal modo que não é difícil perceber onde se encontra cada músculo[556].

A consciência de que a composição interna é que define a conformação externa leva a investigação do pintor para o terreno da imaginação, pois ele deveria adivinhar onde estariam os elementos sob a pele, visto que estes não tinham, *a priori*, prática de cirurgião. Os conselhos de Alberti tiveram grande repercussão, visto a grande quantidade de nus com nodosidades exageradas na pele, mostrando as inserções musculares, uma forma quase cirúrgica de se mostrar a pele. A apoteose dessa forma de nu se vê em Michelângelo, que realiza dissecações "para adquirir uma noção perfeita de todas as partes do corpo que interessam à representação de sua superfície"[557]. Leonardo da Vinci, que alertava para o cuidado do não exagero da revelação dessas formas nas figuras humanas, realizava, por sua vez, a dissecação por curiosidade intelectual.

Podemos constatar, portanto, que existe estreita relação, na pintura, entre a pele e a estrutura interior da figura humana há bastante tempo, que a influencia. Na Fig. 341 podemos observar as linhas que aludem ao interior do corpo se sobreporem à pele da figura, 6.000 a.C. O que existe no interior dos nossos corpos e é escondido pela pele sempre se apresentou como uma instância misteriosa, ao mesmo tempo em que suscita assombro e fascínio. Logo, uma vez consciente desse mundo interno, ou seja, de uma outra forma de se ver o corpo, a pele passa a ser vista como uma membrana que cobre todo esse sistema.

---

[555] Alberti, p. 108-109.
[556] *Ibidem*.
[557] Laneyrie-Dagen, p. 110 (tradução da autora).

As imagens do interior do corpo passaram a ser veiculadas de forma mais intensa com o advento da imprensa, no século XV. Podemos constatar dois fatos importantes a partir das primeiras imagens que se referem à dissecação. O primeiro é a relação que se estabelece entre o artista e o anatomista, ou seja, a forma de representar esse corpo em abertura. O segundo é o papel da pele no momento de abertura. Estamos no referindo a uma pele que se abre, como o abrir de uma porta, uma janela, para um espaço desconhecido. No entanto, a matéria da pele a dotará de uma conformidade particular no momento dessa abertura.



Fig. 341 – Figura aborígene, pintura na pedra, ca 6.000 a.C., Kakadu, *National Park*, *Northern Territory*, Austrália.

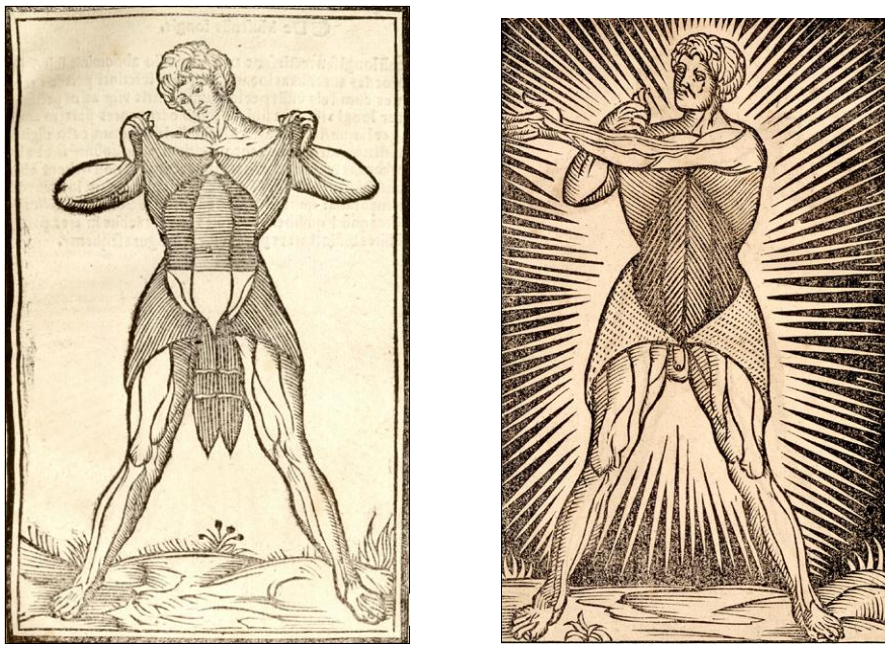


Fig. 342 - Jacopo Berengario da Carpi (cirurgião), Bolonha, xilogravura, 1535. *Anatomia Carpi. Isagoge breves perlucide ac uberime, in Anatomiam humani corporis, National Library of Medicine*.

Na Fig. 342 podemos verificar, em Carpi, um desenho esquemático que se apoia na simetria e no equilíbrio para revelar, sem detalhes anatômicos, o maravilhamento da abertura da pele. O desenho revela, sobretudo, o momento da abertura do corpo, que como um embrulho será descoberto. A maleabilidade da pele faz com que ela penda como uma vestimenta e podemos nos reportar à frase de Alberti, que sugere que a pele está para o interior do corpo assim como a vestimenta está para a pele. O desenhista associa intuitivamente a pele às túnicas do período clássico, estabelecendo uma analogia entre a imagem científica e a artística.

Detecta-se, além disto, nas pernas das duas figuras, ambiguidade na representação da pele. Embora a gravura nos informe que a abertura foi realizada no ventre, a pele das pernas apresentam linhas que sugerem músculos, ossos e tendões. Ou seja, a pele é superposta por características internas que a dotam de movimento e maleabilidade que provêm do interno. O braço esquerdo da figura da direita possui uma conformação de linhas que se assemelha a artérias, ao que parece, sobre a pele. Percebe-se, portanto, que o abrir define um novo programa para a representação da

pele quando sua maleabilidade a transforma em vestimenta e esta adota o movimento do interno. Importante salientar que a transposição do abrir do corpo (tridimensional) para o abrir na bidimensão cria uma desorganização quanto à definição do lugar da pele e do interno. A pele oscila entre o contorno da linha e sua parte interna, entre uma superfície lisa e uma superfície ondulada.

A falta de acesso do artista ou médico a um cadáver para sua dissecção levou os artistas a frequentarem cemitérios em busca de corpos de criminosos. Um deles foi Andreas Vesalius (Bruxelas, 1514, Zákinthos, 1564), criador do revolucionário *De humani corporis fabrica,* em 1543, e considerado o pai da anatomia moderna. No entanto, juntamente com a criteriosa visão científica, Vesalius criou um modo particular de apresentar suas figuras. Ao contrário dos desenhos de Leonardo da Vinci, que como o *Tronco de Mulher* (Fig. 343) é descrito com a frieza e imparcialidade que lhe é peculiar, "privado de qualquer atitude dramática, assim como é destituído de acessório simbólico ou de paisagem de acompanhamento"[558], os desenhos de Vesalius primam pelo contrário. As figuras se apresentam em pose ou em ação, pensativas, exclamativas, inteirando-se com objetos, colocadas muitas vezes como uma figura numa paisagem ao longe.

Vê-se no Tronco de da Vinci (Fig. 343) que a pele está situada delicadamente nas linhas de contorno, onde a separação entre interno e externo é bem definida, com o foco concentrado na área estudada. A ausência dos membros desnecessários, cabeça e restante dos braços evidencia a objetividade do estudo. Já para Vesalius (Fig. 344), o estudo anatômico está inserido em um volume que alude a uma escultura clássica, uma Vênus, evocando a representação artística e idealizada da mulher. Nota-se que o interior do corpo nas extremidades é sólido como gesso, revelando uma diferença de comportamento da pele nas partes avaliadas do restante. Neste caso, a anatomia realizada em uma forma artística intensifica o contraste entre o externo e o interno e a pele demonstra, na dobra, a abertura como um processo. Em algumas ilustrações anatômicas a pele é tratada mesmo como a cortina de um teatro a ser aberto (Fig. 345).

[558] Laneyrie-Dagen, p. 196 (tradução da autora).

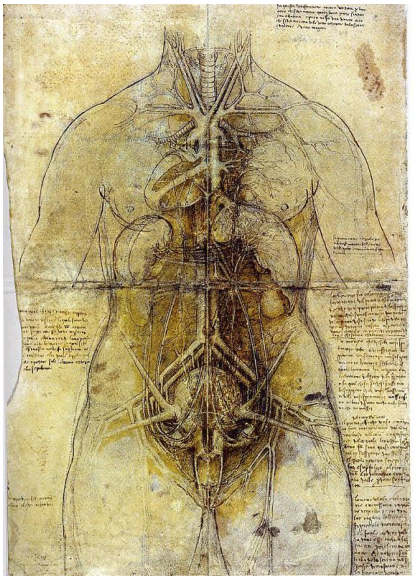


Fig. 343 – Leonardo da Vinci, *Tronco de Mulher*, ca. 1509. Tinta e pena sobre fusain. Windsor, *Royal Library*.

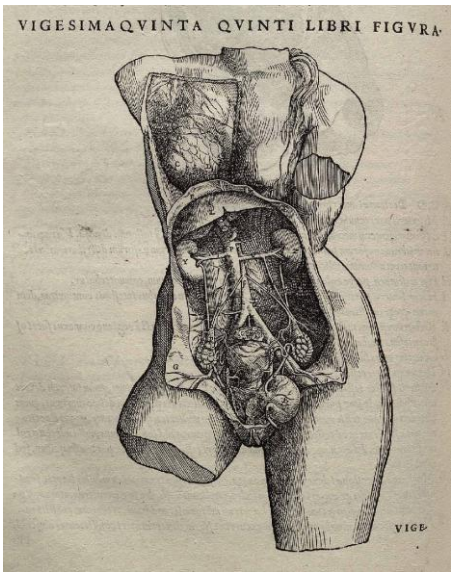


Fig. 344 – Andreas Vesalius, gravura 61, *tabulae sex*, quinto livro, *De humani corporis fabrica,* 1543.



Fig. 345 - Johannes Eichmann (anatomista), *Anatomiae, hoc est, coporis humani dissectionis*. Marburg, 1537, xilogravura. *National Library of Medicine*.

Vesalius realizou pela primeira vez na área da anatomia uma consonância entre a qualidade de texto e da imagem, de modo que a ciência aplica-se à forma humana, seguindo o padrão de beleza e proporção clássico, ou seja, participando da

arte e da vida ao mesmo tempo. Na Fig. 346, observamos o estudo dos músculos e tendões de Vesalius, que realizam uma mostra teatralizada de si mesmos, como o desdobramento de uma pele ou uma vestimenta. Na Fig. 347, encontra-se uma das gravuras mais originais de Juan Valverde de Amusco (Léon, c. 1525?), cuja obra *Historia de la composicion del cuerpo humano* utiliza quase a totalidade de gravuras de Vesalius. A dramatização da retirada da pele, na qual vemos a fisionomia como a de um fantasma, aborda a pele como uma fantasia e cria uma dissociação entre ela e a carne carregada de metáfora. A pele aqui estaria associada ao informe, ao espírito. A imagem indicaria uma nova topografia para ela, onde duas formas de existência do homem se distinguem: uma carnal, interna, e uma espiritual externa.

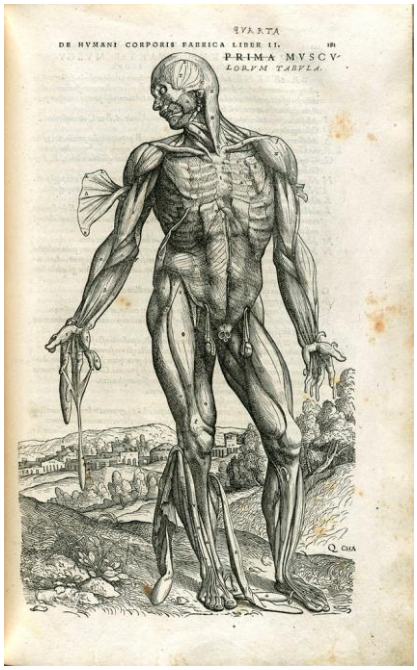


Fig. 346 – Andreas Vesalius, gravura 27, tabulae sex, segundo livro, *De humani corporis fabrica,* 1543.

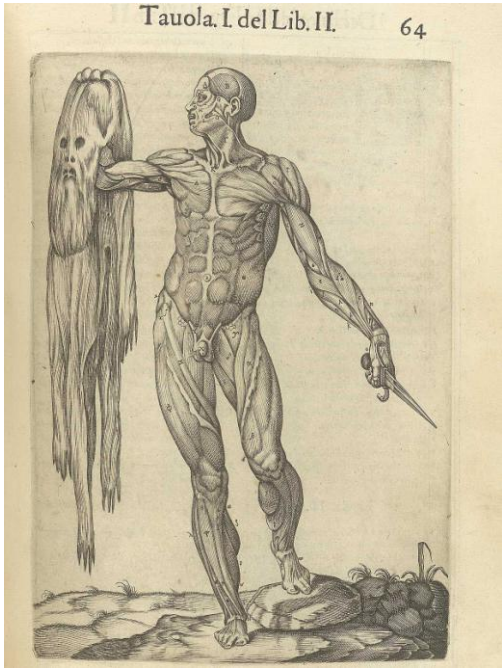


Fig. 347 – Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composicion del cuerpo humano*, gravura em cobre, Roma, 1559. *National Library of Medicine*.

Uma série de anatomistas seguiu Vesalius, empreendendo uma imagem da pele próxima dos drapeados, investigados na pintura como tecidos. A carne viva se transforma em nu, mostrada com a mesma graça e sedução. A Fig. 348 evidencia essa abordagem da pele, caindo como um babado em um decote em suas costas e pendendo como uma manga nos ombros. Assistimos a uma estilização da pele de

modo a mostrar a carne de forma interessante. Na Fig. 349 a pele surge transversalmente sobre o dorso da figura como um vestido aberto e fundindo-se com o tecido segurado pela figura.

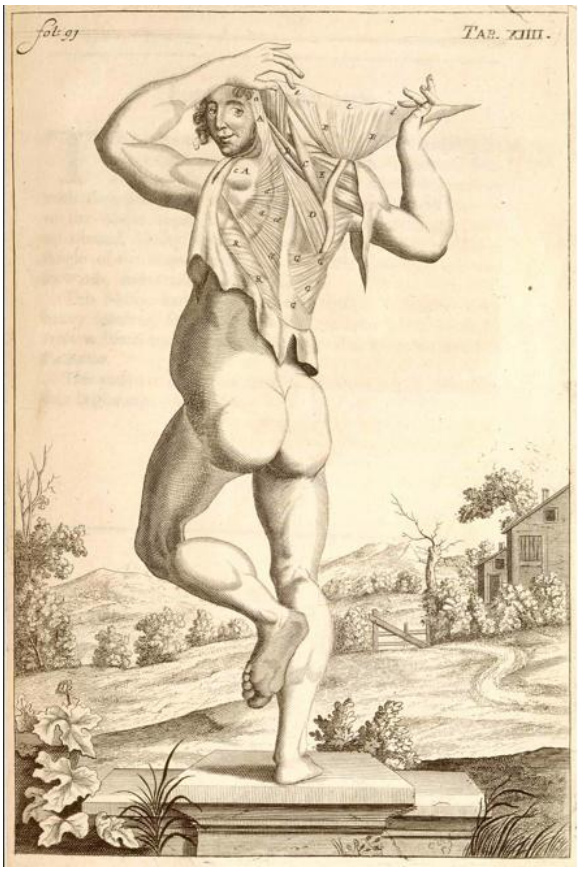


Fig. 348 - John Browne (anatomista). Gravura em cobre, 1681. Londres, *A complete treatise of muscles, as they appear in the humane body and arise in dissection*, *National Library of Medicine.*



Fig. 349 - Giulio Casserio (anatomista), Odoardo Fialetti (artista), gravura em cobre, 1627, Veneza, *Tabulae Anatomicae*, *National Library of Medicine*.

As imagens vistas aqui (Fig. 341 a 349) correspondem a imagens de cunho acadêmico-científico que inauguram o que chamamos neste capítulo de pele rompida. Tanto a nova conformação de pele nesse processo quanto o interno aflorado contaminarão o domínio da arte como imaginário de grande força pictórica, imagética e simbólica. A pintora, desenhista e gravadora Wanda Tofani (Belo Horizonte, 1942) possui uma obra que concentra na figura humana um dos seus maiores focos de ação. Na Fig. 350 podemos contemplar uma gravura digital da pintora, onde é realizada a confrontação de uma ilustração médica ao fundo, como paisagem (?), e uma figura. O caráter insólito e poético da imagem consegue abarcar o sentimento expandido em relação ao que é interno.

A organicidade do interior do corpo se amplia como fundo, como exterior, enquanto a figura realiza a leitura de um corpo, assim como de uma vida. A pele da figura superposta ao interno, os nervos, nos conduz a elaborar articulações entre as duas instâncias, superfície e o fluxo interno. Interessante notar que a ilustração médica utilizada nessa obra foi realizada por Nicolas Henri Jacob (Paris, 1782-1871),

aluno de Jacques-Louis David, assim como Ingres. Este teria ilustrado os oito volumes *Atlas of Human Anatomy and Surgery* juntamente com o anatomista francês Jean Baptiste Marc Bourgery, utilizado na obra de Tofani.



Fig. 350 - Wanda Tofani, *Sem título, série: D'aprés Bourgery et Jacob*, 2010, gravura digital, 50 x 70 cm.

Em uma das pranchas do Atlas de Bourgery e Jacob (Fig. 351), nota-se a delicadeza da pele neoclássica confrontada com a abertura da cirurgia, uma outra forma de incisão. Os olhos abertos, a ausência de luvas, roupas apropriadas, touca na paciente (artefatos ainda não utilizados nas cirurgias) fazem com que a cena ganhe estranheza e se concentre na pele e sua abertura.

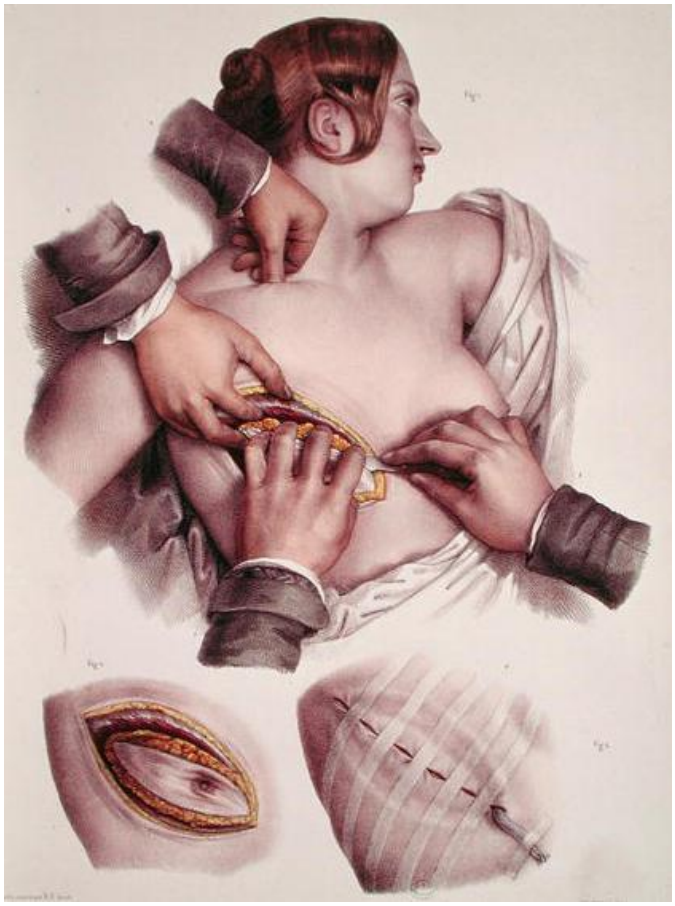


Fig. 351 – Nicolas Henri Jacob, imagem de *Atlas of Human Anatomy and Surgery,* 1831-1854.

Podemos citar também o pintor e ilustrador Fernando Vicente Sanchez (Madrid, 1963). Em sua série *Vanitas* (Fig. 352, 353, 355) e na série *Vênus* (Fig. 354), as figuras são modelos, Vênus?, figuras femininas cuja beleza ideal não é subtraída, mas talvez aprofundada pelas interrupções de pele, através das quais se visualiza o seu interior. Fazendo uma menção direta aos desenhos científicos, Sanchez parece fazer uma reflexão sobre até que camada iria a noção de beleza. O título da série, *Vanitas*, carrega a bagagem histórica de um corpo em desaparecimento, exposto em sua fragilidade. Na série *Vênus,* o artista também faz um questionamento quanto à aparência da mulher mitificada. Nas quatro obras, a pele não possui dobra alguma, ela simplesmente desaparece. Esse fenômeno alude a uma transparência da pele, um apagamento, assim como um dispositivo médico, como os Raios-X.



Fig. 352 - Fernando Vicente Sanchez: *Interiores*, série *Vanitas.*



Fig. 353 - Fernando Vicente Sanchez: *Presentimiento*, série *Vanitas.*



Fig. 354 - Fernando Vicente Sanchez: *Koi*, série *Vênus.*



Fig. 355 - Fernando Vicente Sanchez: *Pasión Invernal*, série *Vanitas.*

O que se expõe com intensidade tanto nas ilustrações e obras vistas aqui quanto na obra de Adriana Varejão é a dicotomia criada entre interior e exterior de um corpo. É o vislumbre do interno que passa a coabitar com a superfície da pele que consiste a essência da obra. E a pergunta que se estabelece nesta sessão é: como se comporta a pele nessas circunstâncias? Quais as modificações sofridas por ela?



Fig. 356 - Adriana Varejão, *Azulejaria Verde em Carne Viva,* 2000, óleo sobre tela e poliuetano em suporte de alumínio e madeira, 220 x 290 x 70 cm.



Fig. 357 - Adriana Varejão, *Língua com padrão sinuoso*, 1998, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 200 x 170 x 57 cm.



Fig. 358 - Adriana Varejão, *Língua com padrão em X,* 1998, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 200 x 170 x 57 cm.

Na série denominada *Línguas e Cortes* (1997-2002), Varejão expõe a pele – produto do corte – como um elemento visual de grande importância para a expressividade da obra. Na série, superfícies azulejadas com certa espessura mostram grandes cortes que fazem surgir as carnes do interior. Em *Azulejaria Verde em Carne Viva* (Fig. 356), a abertura define uma pele que se dobra em vários segmentos e faz ressonância com o caos interno. O corte também pode originar uma pele maleável pendente, chamada pela artista de "língua". A conformação do caimento da língua define um padrão: *Língua com padrão sinuoso* (Fig. 357), *Língua com padrão em X* (Fig. 358), onde as dobras se assemelham às das peles em Carpi (Fig. 342), Eichmann (Fig. 345), Browne (Fig. 348) e Casserio (Fig. 349). A pele desprendida, ou descolada, segundo Sterk, o anatomista que maneja o bisturi, faz parte da composição de uma superfície desordenada.

É importante notar que essa pele é responsável, em grande parte da obra de Varejão, pela tridimensionalidade da tela. Essa dobra consiste na evidência do corpo antes da abertura e concentra a força do ato de abrir, a porta, como se vê aplicado na superfície de papel, uma gravura em abas de Amusco (Fig. 359). A gravura 54 de Vesalius (Fig. 360) mostra a representação em carne da dobra de abertura, que em termo médico é "retalho cutâneo", rebatendo-se para cima e fazendo-nos ver o seu verso, como em Varejão.



Fig. 359 - Juan Valverde de Amusco, *Anatomical fugitive sheet*, 1566.

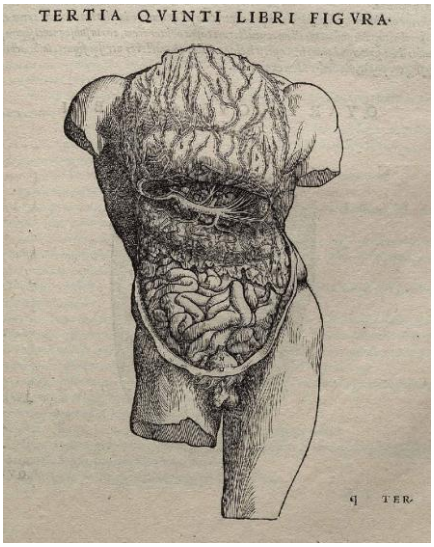


Fig. 360 - Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica, terceira figura, gravura 54, tabulae sex,* 1543.

5.4.3 Fluxo, dobras e sangue

A articulação entre as instâncias interior e exterior em Varejão provém, em grande parte, da intensa influência do Barroco em sua obra. A artista despertou para esse estilo por meio de fotografias de igrejas barrocas, mas, sobretudo, em uma visita à Igreja da Nossa Senhora do Rosário, em Ouro Preto. A impressão da artista foi a de que a matéria dançava. "Forte, viva, potente, pululante [...] Aquelas igrejas eram caixas de joias que guardavam complexas e fascinantes joias carnívoras, capazes de ingerir qualquer elemento alheio"[559]. Varejão situa a carne em sua obra como materialidade num contexto barroco:

> O Barroco vive de uma interioridade absoluta. De uma cisão entre a fachada e o dentro, entre exterior e interior. Mas como em uma mesma dobra, que repercute dos dois lados. Nesse sentido, as incisões em minhas telas tendem a revelar um interior carnal que transborda para a superfície. Através da incisão eu relanço um lado sobre o outro. Assim se harmonizam em meu trabalho corpo e cultura, figura e geometria, mínimo e acúmulo, transparência e espessura, espiritualidade e visceralidade, razão e sensualidade plástica[560].

[559] Varejão, em entrevista a Hélène Kelmachter (2004).
[560] *Ibidem*.

A dobra que repercute dos dois lados citada por Varejão nos remete à Banda de Moebius, citada na obra de Bacon. Podemos nos perguntar também se esse interior carnal de Varejão surgiria sob forma de erotismo assim como os modelos dos anatomistas que retiram suas peles. Sim, mas vai além. Para a artista, a carne está ligada ao erotismo presente no Barroco, mas traduzido no "espaço em abundância e desperdício em função do prazer, da luxúria. [...] É pura voluptuosidade"[561]. Da interrupção da superfície, portanto, surge o crescimento de uma outra matéria, uma dobra. Segundo Deleuze, a função operatória do Barroco é não parar de fazer dobras. Na definição da dobra, o autor afirma que o múltiplo não é só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras[562]. Uma das características do Barroco é "a tendência da matéria a transbordar o espaço, para conciliar-se com o fluido, ao mesmo tempo em que as próprias águas se repartem em massas"[563]. A incisão como partição e desdobramento nos conduz ao paradoxo do erotismo criado.

Didi-Huberman cita Bataille para refletir sobre o erotismo como contradição fundamental do homem: "contradição entre a 'vontade de durar', o esforço para manter as formas do ser e uma pletora do ser se rasgando e se perdendo, capaz de transgredir sua própria integridade corporal"[564]. Para Bataille, a nudez emociona com sua beleza, no entanto, é uma das formas suaves de anunciar o conteúdo pegajoso que nos causa horror e nos seduz ao mesmo tempo. Portanto, a pele da *Baigneuse* como voz suave a nos anunciar seu conteúdo consiste no móvel do instrumento bisturi.

A utilização do bisturi é também visível como fenômeno em muitas de minhas obras. Assim como a transparência nas obras apresentadas no primeiro capítulo anunciam o outro lado, a representação do interno da matéria simultaneamente à sua superfície parece estabelecer, além da consciência de sua constituição, um desejo de perdurar a matéria, por meio do olhar. Nas obras que se seguem a cor vermelha surge como potência material contraposta a um outro elemento que se distingue ou cromaticamente ou materialmente, como veremos.

Em *Poça* (Fig. 361) há uma inversão material: o vestido transparente é o sujeito, imerso em um redemoinho de massa vermelha (pétalas e lama) cuja aparência se assemelha a uma matéria orgânica, carnal. O sujeito é destituído de

---

[561] *Ibidem*.
[562] Deleuze (2005, p. 14).
[563] *Ibidem*, p. 15.
[564] Didi-Huberman (2005b, p. 96, tradução da autora).

elementos orgânicos, ao contrário do material em que está imerso. Circundando a poça, surge uma superfície de cor da pele, que sugere uma possível volta à pele. Assim, tecido diáfano = pele, poça = carne, entorno = pele. Um material circunda o outro, de modo que o dualismo entre diáfano e carnal foi instaurado e repetido. Uma força como um redemoinho provoca o movimento do plano em que o vestido está, sugerindo uma possível desorganização das camadas.

Na pintura *Moagem Perfection* (Fig. 362), sobre um fundo esbraquiçado, um moedor de carne de nome *God Perfection* expele uma matéria de cor vermelha, que rapidamente associamos a sangue. A dicotomia criada pelo branco quase totalizante da tela e o vermelho criado pelo moedor faz do primeiro, ao contrário do esperado, o não puro, o não perfeito. O rubro informe, indiscernível, seria o produto perfeito.

Em *Meat Skirt* (Fig. 363), a saia oscila entre o peso da carne e a leveza da saia. Ela flutua, apesar do peso, e é assumidamente pictórica, embora apresente indícios de massas de carne e ossos. A matéria é colocada em um estado de suspensão, como reflexão e existência, em que a cor vermelha surge como um valor, vestígio irremediável da matéria. O interior da saia é composto de uma matéria mais diáfana, como vapores. Em sua base uma tessitura indica uma estrutura, mas etérea. Portanto, o interior dessa massa densa não é só quase vazia, mas leve. A dialética cromática e material sugere os binômios carnal/espiritual, vivo/em repouso, paixão/brandura, quente/frio.

Em *Fleuve* (Fig. 364), a cor vermelha se manifesta em estado dinâmico, como solução contínua nos corpos, correndo pelo rio e juntando-se em coágulos junto às pedras. A organicidade da paisagem demonstra a ambivalência da imagem, mostra uma coisa e deseja mostrar outra. O que corre nesse rio não são águas transparentes, ele é caudaloso e denso como o sangue, irrefreável como o estatuto de algo vivo.

Em *Vermelho e Branco,* em uma superfície de neve, o vermelho desenha linhas sinuosas, manchando-o. Ou não seriam as formas diáfanas espécie de seres que seriam contornados por essa matéria densa. Qual instância define a outra? Como numa inversão de forma e fundo, a matéria e o diáfano se entrelaçam e se engendram. De toda forma, o vermelho parece provir das profundezas como líquido que não pode ser contido.



Fig. 361 – Christiana Quady, *Poça,* 2000, técnica mista sobre tela, 120 x 120 cm.



Fig. 362 – Christiana Quady, *Moagem Perfection,* 1999, técnica mista sobre tela, 117 x 200 cm.



Fig. 363 – Christiana Quady, *Meat Skirt*, 1996, técnica mista sobre tela, 150 x 150 cm.



Fig. 364 – Christiana Quady, *Fleuve,* 2000, técnica mista sobre tela, 130 x 162 cm.



Fig. 365 – Christiana Quady, *Vermelho e branco,* 1999, técnica mista sobre tela, 87 x 117 cm.



Fig. 366 – Christiana Quady, *Sem título,* 2000, técnica mista sobre tela, 50 x 60 cm.

Na Fig. 366 observa-se um segmento do que parece ser uma estrutura biológica, com justaposição de uma membrana translúcida. Nesse exemplo não se observa o elemento vermelho, porém a aglomeração de estruturas alude a uma organização interna que deseja ser representada como superfície na tela.

Observa-se nas obras vistas a tensão criada entre uma superfície e o seu interior, muitas vezes indistinto, líquido, que se manifesta junto e a partir da forma como elemento fundamental. Existe aqui uma colisão estrutural quando a tela plana precisa representar um corpo volumétrico. A não planaridade do corpo humano, que encerra um conteúdo tão vasto quanto o seu tamanho, define, talvez, um transbordamento para que sua manifestação seja integral, e não apenas superficial.

Igualmente, verifica-se interação de matérias diferentes, assim como um questionamento: uma poderia se transformar na outra? Uma poderia engolir a outra? Até que ponto uma necessita da outra para existir? Abstrai-se aqui, no momento da abertura da pele ou da abordagem do interno, afinidade com a ideia de apetites da matéria, desenvolvida no capítulo 3. O desejo de revelar diferentes texturas e estados da matéria revelaria sua complexidade, seu movimento.

A tela *Dobras* (Fig. 367) também apresenta elementos caros a esta pesquisa. A pintura tem como referência uma fotografia captada segundos depois de um nascimento. O momento do corte do cordão umbilical é congelado, como um acontecimento. O fator determinante para a escolha da fotografia foi o desdobramento de peles que encerra o movimento das mãos, o bebê e os tecidos, misturando-se em uma relação muito próxima. Aqui podemos dizer que há os cinco instrumentos operacionais trabalhados nesta pesquisa: a luz clínica focada sobre a pele, o tato envolvendo várias operações sincronizadas e diferentes, a colher que apresenta a pele em fragmentos, o estetoscópio que busca a vida da pele e o bisturi.



Fig. 367 - Christiana Quady, *Dobras,* 2010, técnica mista sobre tela, 100 x 100 cm.

As dobras se reproduzem nesse quadro. Os tecidos operam em dobras distintas, as das vestimentas do cirurgião, as do tecido ensanguentado que recebe a criança, as do tecido em primeiro plano. As seis mãos operantes estão cobertas por luvas cirúrgicas, uma espécie de pele sintética que transforma sua aparência e seu

tato. As dobras da pele. A do bebê, que veio do interior, é arroxeada, coberta por uma cera viscosa, pregueada, atípica, uma pele recém-chegada. As mãos são dobras dentro de outras dobras das luvas. Os médicos se dobram sobre o acontecimento, a dobra maior, o nascimento. Uma pele que se forma dentro de outra e é retirada por uma incisão, uma fenda. As mãos manipulam a pele do bebê que de certa forma inconsciente e vulnerável está completamente dependente delas. O cordão umbilical a ser cortado está torcido e a pinça se prepara para pressioná-lo. O momento do corte do cordão umbilical é também uma ruptura, uma separação entre duas peles, antes uma só.

A abertura do corpo nunca é um acontecimento natural. Os aspectos intrínsecos, o esvaimento de sangue, a quebra da integridade do corpo, assim como os cortes em Varejão perfazem situações limites, invasivas, em que a pele reage. A ideia do excesso, a teatralidade, a transformação por dobras, a apresentação de um novo ser (interno) a partir de outro (superfície), recebido por outros são pontos que estão no centro da discussão do conceito do Barroco, visto em Varejão. A vertigem encontrada pelo olhar em tentar estabelecer um ponto de apoio nos indica que a dobra é o que pretende ser mostrado. Não há indícios da identidade das figuras, apenas a ação do desdobramento da pele.

Observamos que a poética do interno se dá, na maioria das obras, na medida em que interage com a superfície, como num diálogo. O objeto *Cosmologia* (Fig. 369) é o resultado de um projeto que inicialmente seria uma grande saia de anéis de metal coberta por um tecido. O processo de construção da armação se tornou importante e, no lugar de uma superfície trabalhada externamente à armação como antes fora planejado, os elementos começaram a surgir em seu interior como móbiles de órgãos em tecidos, com texturas distintas. A saia teve sua estrutura fechada como um organismo, remetendo ao seu conteúdo interno. A dimensão orgânica da vestimenta foi estendida de forma a instaurar a sensibilidade de superfície naquilo que é interno, habitualmente vedado ao olhar. Cabe agora apresentar esse objeto, fora da categoria da pintura, pela metáfora que carrega nas suas linhas. Aqui se lê a pele do organismo como uma partitura na qual as notas pertencem ao interior do corpo. Talvez essa seja uma imagem que sintetiza o comportamento ou a função da pele na pintura.



Fig. 368 – Christiana Quady, *Cosmologia,* 2007, feltro, linho, *voual*, cetim, algodão, fibra sintética, aço, 143 x 85 cm.

CONCLUSÃO

A pele, inicialmente definida como um *locus* de análise e de discussão a partir da figura humana na pintura foi analisada a partir da tela *La Baigneuse se Valpinçon*, de Ingres, sob o foco de diferentes artistas de épocas diversas. Tal estudo demonstrou que nem a matéria da qual é constituída nem a sua localização ou integridade são constantes. Além disto, sua potencialidade plástica de construção na pintura invocam aspectos que vão além de sua representação superficial. Ou seja, a pele se mostrou um local de tradução de sentimentos muito próprios dos artistas, do contexto histórico, assim como de discussão plástica com o interior do corpo.

A primeira questão importante destacada é a aparente contradição entre a qualidade bidimensional da pintura diante da representação de um corpo tridimensional. A transição do corpo volumétrico para a tela implica uma questão a ser considerada: onde está a pele, nos limites do corpo ou no interior da forma da figura? Para a compreensão das formas de abordagem da pele na bidimensão, a teoria de Wöfflin constituiu fundamental ferramenta para estabelecer a tendência linear ou pictórica da figura. Ambos os registros foram identificados em um mesmo pintor, Lucian Freud, que apresenta em sua trajetória uma progressão de linear para o pictórico. A tendência pictórica, que indica uma independência das massas pictóricas tanto entre si quanto dos limites da figura, propiciou conceber em Francis Bacon uma pele que se dissocia do corpo. No entanto, no caso de Ingres, embora possa ser denominada uma representação linear, a pele não se concentra nas linhas de contorno, mas na superfície de grande sutileza criada no seu interior.

As obras discutidas apresentam a pele em grande destaque. Uma pergunta surgida foi: a atenção à pele na pintura resultaria em anulação ou diminuição da narrativa do quadro como um todo e a instauração de uma narrativa concentrada na pele como sujeito? A resposta é sim, para a grande maioria das telas analisadas. A pele surge com uma narrativa própria e relevante para a fruição da pintura.

Existem fatores capazes de evidenciar a pele na pintura. No caso de Ingres, os elementos destacados foram: a monocromia, a planaridade, o caráter informe, a unidade. Também foram identificados fatores externos à figura, como no caso de Ingres, uma tendência à homogeneidade tanto cromática quanto dos objetos. Uma

consciência e elaboração do entorno da figura também foi observada em Lucian Freud, que apresenta ambientes simples e cromaticamente neutros que se aproximam da figura, como observado em Ingres. No caso de Francis Bacon, o fundo evidencia a figura por meio de contraste. As superfícies chapadas de cores puras, muitas vezes intensas, ou o negro e linhas geometrizantes contrastam com a organicidade de sua pele em movimento, uma evidenciando a outra.

Um dos fatores relevantes observados nas obras de Louise Bourgeois para a evidenciação da pele é o desmembramento do corpo, com a consequente criação de um fragmento. A pele, nesse caso, potencializa-se, pois a atençao, abstraída da noção do inteiro, concentra-se na pele do fragmento. Também se observa em Bourgeois um elemento de proximidade da pele como vivida, um fenômeno de autorreferencialidade crescente a partir da arte moderna. Um caso semelhante do fenômeno, em Jenny Saville, é detectado por meio de uma amplificação da pele, cuja distensão dos seus limites normais alcança os limites da tela e aumenta a apreensão da pele pelo espectador.

Verificou-se que as sombras na pele, ao serem representadas de forma intensa, provocam uma deformação da figura, que sugere uma ruptura da pele e um novo significado para esta. Nesse caso, a pele distancia-se do referente e ganha atenção de forma semelhante ao fragmento, como em Bacon. Esse fenômeno também foi percebido quando da fusão do fundo com a figura, visto em Bacon e Man Ray.

No que se refere à linha de contorno da figura, tal elemento foi considerado por Fend uma consequência da influência da Medicina do séc XIX, um "limite sensitivo" na concepção da pele do período neoclássico, no qual se insere Ingres. As peles dessa época apresentariam, de um lado, um limite mais preciso do contorno, devido a uma concepção burguesa do indivíduo, e de outro mais sensibilização da superfície. Esta última não seria uma característica compartilhada por Ingres. O presente estudo constatou que a afirmativa de Fend não se aplica à *La Baigneuse de Valpinçon,* pois a superfície de pele criada nesse quadro, embora não apresente evidências de elementos internos e tenda à planaridade, evoca sutilezas e qualidades de pele evidenciadas no primeiro capítulo.

Ainda em relação às associações entre o limite do corpo e um posicionamento social ou psicológico, constata-se que tanto em Bourgeois quanto em Saville existe precisão e muitas vezes o reforço do contorno da figura, indicando uma afirmação

existencial, fruto da autoridade da experiência e do vivido. Os limites ampliados da figura nessas duas artistas, sobretudo em Saville, atentam para um questionamento social e psicológico da quantidade e da qualidade da pele. Em Freud registra-se a mesma afirmação da linha de contorno, ressaltando-se o caráter de solidez, peso e de existência do corpo. Em Bacon esse limite se apresenta quase ausente, sugerindo uma desagregaçao da pele, assim como da parte interna do corpo, que pode levar a uma analogia, a uma desagregação psiquíca.

A pintura apresentou-se um meio de expressão de grande vigor e riqueza para a exploração de diversos aspectos referentes, não só à tentativa de mimetizar a pele, mas igualmente a um desejo de invenção de uma pele. A pele representada nos artistas abordados dialoga constantemente com as características da pele real, cor, detalhes, marcas, textura, consistência, seja se aproximando delas, seja distanciando-se, por meio de sua negação. Muitas vezes a pele criada absorve as características da pele vivida, sentida, imaginada, desejada, como uma projeção de pele.

No que tange ao material, concluiu-se que a tinta a óleo, utilizada por Bacon, Freud, Rembrandt, de Kooning, Saville e Varejão, foi trabalhada de formas diversas. A peculiaridade de cada tratamento mostra peles constituídas de matérias diferentes. Para os cinco primeiros artistas, a tinta a óleo dispõe de grande capacidade de mimetizar a pele humana e há vários relatos de que a correspondência é ou foi feita conscientemente. Em outras palavras, tais artistas pintam refletindo e sentindo criar uma pele humana. Esse fenômeno define importantes aspectos, como a materialidade, que pode ser vista a partir do adensamento da matéria gerado pelo desejo de criar uma espessura de pele. Já em Ingres, o aspecto ressaltado da tinta a óleo foram a imaterialidade e a transparência. Embora exista a relação com a pele real, foi criada uma matéria que evoca o ideal, o irreal.

Em Borgeois, inferiu-se grande exploração da aguada para as peles. Uma associação com o psíquico, o informe, pode ser feita pela extensa liberdade que a pele adquire. Também em Marlene Dumas a pele é apresentada de forma fluida, invocando uma distância da materialidade da pele real e uma aproximação com aspectos psicológicos. Em Bacon, a tinta a óleo é frequentemente utilizada em consistências variadas, em pigmento, diluída, em empastos, gotejada, esfregada, misturada à poeira e a outros materiais. A matéria da pele se substancia em areia, pastas, vapores,

espumas, como faz referência à analogia com os apetites da matéria, do homônimo Francis Bacon.

No que se refere ao conceito do nu como forma de mostrar a pele, constata-se que as obras analisadas de Freud e Saville respondem a uma negação do nu tradicional. Esses artistas procuram tanto evidenciar os defeitos e aspectos indesejáveis da aparência (o que pode ser observado também nos retratos de Freud), quanto evitar aproximação com o ideal, associado no estudo de Ingres.

No caso de Varejão, a pele se torna o próprio quadro. A pintura paisagística tradicional a óleo ou a superfície de azulejo tem a sua dureza contrastada com um interno constituído de carne. O desenvolvimento pela artista de técnicas pictóricas empregadas em porcelanas e azulejos também promoveu uma sensibilização da superfície da tela associada à pele com suas rachaduras, ferimentos e cortes. Pode-se dizer que em Varejão a pele se torna a porta de entrada para a carne, um ator coadjuvante, embora fundamental em sua obra. Nesse caso, a pele é o condutor, abrindo passagem para que a carne seja mostrada em sua exuberância. O funcionamento dos elementos internos do corpo como um valor do indefinido e informe em oposição à superfície íntegra da pele é observado, além de Varejão, em Bacon (vísceras, sangue), Saville (sangue, feridas) e Bourgeois (sangue).

Considerando o corpo real como um volume de grande complexidade interna, este estudo conclui que ao pintar a pele o artista está invocado a pensar, ainda que inconscientemente, o seu interior. Tomemos o caso de Ingres, que se recusava a evidenciar as características internas do corpo, musculatura, articulações, veias. O artista teria aversão, segundo relatos, do esqueleto humano (comumente utilizado nas lições de Anatomia em pintura). Entretanto, ele teria procedido a uma inversão, provavelmente inconsciente, do externo e do interno. As peles de Ingres transformam suas figuras em órgão internos, o que revela uma desordem entre o interno e o externo. Esse fato seria um indicativo da relação entre as duas instâncias, ainda que na pele representada de modo íntegro. Nesse sentido, a análise de minha próprias obras revelam um sentido ampliado quando abordam concomitantemente esses dois registros aparentemente discordantes que se congregam na pintura.

Destacou-se um elemento fundamental para a realização dessa inversão, a cor vermelha. O vermelho, como cononativo de sangue, surge em diferentes instâncias em todas as representações. Reconhecido como um valor de vida no *incarnat,* desde o

séc XVI o vermelho que surge sutilmente na pele como indício de vivo é aparentemente negado por Ingres, orientando-se para o amarelo, o dourado, provavelmente pelas mesmas razões por que evita os outros elementos internos. A menção ou referência ao interno do corpo possui significados que se distinguem e muitas vezes estão associados a um conceito e vivência particulares. No entanto, um fato recorrente é o acesso ao interno como busca de aprofundamento simbólico da figura, a representação de um aspecto não visível desta, da emergência do psíquico, como em Bacon, Bourgeois e Saville.

Verificamos que o interno do corpo é acessado em busca de uma transgressão da matéria, como em Fontana, um sentimento aprofundado, como em Saville e Bourgeois, e a conciência da morte, como em Ingres (em negação), Freud e Bacon. Bourgeois usa com frequência o vermelho, o que incorre em uma dramatização da mostragem da pele, assim como na intensidade da expressão. A pele sangrenta em Bourgeois é um elemento expressivo dissociado de um fato narrativo, assim como em Baselitz.

Freud não se distingue pelo diálogo com o interno por meio da cor vermelha (embora utilize uma extensa gama de cores para a pele), mas, sobretudo, pela aparência de uma espécie de morte de seus modelos: a posição deitada, voltados para si mesmos, e os corpos sulcados (sobretudo as mulheres se as compararmos com as fotografias das modelos) como se voltassem para o interior, a ossatura. Observou-se em Freud a amplificação das angulaturas em muitas das figuras, que revelam o interno e colocam Freud em extrema oposição a Ingres, ou seja, reafirmando a mortalidade, o caráter perecível da pele e seu iminente desaparecimento.

O diálogo que Bacon estabelece com o interno em sua pele é de franca conversação, e esse é um fato perturbador, até hoje, para vários espectadores. Bacon realizou, por meio do movimento da pele, uma desordem ativa entre o dentro e o fora e nesse sistema criado pelo artista a cor vermelha se mostra preponderante. A citada atração de Bacon, Saville e Varejão por mercados, açougues e carnes demonstra a afinidade desses artistas com a visceralidade da cor e seu casamento com a pele. Saville vislumbra a dramatização da pele em momentos trágicos como uma apoteose pictórica. Varejão lida com a carga do vermelho associada às vísceras com a mesma euforia.

O elemento sangue não pode ser ignorado numa análise da representação de pele atual. Antes mantido em uma instância interna do corpo, com aparição limitada a situações especificamente trágicas, como sacrifícios e batalhas, agora aflora na pele em situações aparentemente cotidianas, participante da aparência da figura representada. A tragicidade da cor se instaura na figura, em sua própria existência. A pele se desfaz parcialmente para dar lugar a uma outra matéria, como vemos em Francis Bacon.

A intimidade com o interior do corpo que permite conceber a pele na pintura como uma dupla face, um órgão manejável, provém historicamente de uma tendência que a representação do corpo demonstra a partir da Segunda Guerra Mundial. No entanto, as raízes do desmembramento do corpo surgem, ainda no séc XIX, como uma influência da concepção de um corpo desmembrado por outras guerras.

Inúmeros têm sido os casos na pintura em que os órgãos, o sangue e as vísceras são desprendidos do valor do sofrimento ou dor e se manifestam de forma associada ao corpo ou de forma isolada. Muitos são os fatores que contribuem para esse fenômeno. Além da decepção com o corpo da guerra, percebe-se tanto a evolução dos instrumentos ópticos e dos exames médicos extremamente especializados capazes de esmiuçar o corpo internamente com exatidão quanto a abordagem de cada órgão com uma vida própria.

No que se refere à maleabilidade e transitoriedade da pele para transformar-se (Bourgeois, Saville), abrir-se (Bacon, Varejão), podemos assumir que a evolução e o fácil acesso às cirurgias plásticas de todos os tipos, as intervenções para transformar a textura, elasticidade e cor da pele podem alterar a concepção de pele na pintura. Não se pode deixar de considerar a grande versatilidade e rapidez das técnicas de informática, amplamente utilizadas pelos pintores, que permitem uma constante manipulação da pele.

A corporeidade a que Wöfflin se reporta ao contemplar Ticiano se manifesta atualmente de forma diversa. A pele criada atualmente na pintura está em vias de traçar um outro tipo de corporeidade. Assim como a palavra mais justa não é aquela que pretende dizer sempre a verdade, nem mesmo dizê-las pela metade, pela falta estrutural que marca as palavras, a pele também não possui uma verdade única.

“Trata-se de iluminá-las [as palavras] - fugidiamente, lacunarmente - por instantes de risco, decisões sobre fundo de indecisões. De dar-lhes ar e gesto”[565].

As possibilidades da pele na pintura operam a mesma complexidade com que se apresentam na realidade atual. As ações combinadas de forças que abarcam o desmantelar, esmaecer, transformar, transfigurar, evaporar, sublimar, decompor, enrigecer, texturizar, transmutar a pele na pintura parecem ampliá-la na arte. A pintura apresenta-se como espaço de inesgotáveis possibilidades para o artista desejoso de defrontar com seus questionamentos de forma aprofundada. De acordo com a pesquisa, a pele nunca foi tão explorada na pintura com tamanha atenção para sua capacidade expressiva. O diálogo com a longa e preciosa tradição histórica da pintura se mostra também renovado pelas transformações do olhar do tempo presente.

Assim como as peles de vários tempos se sobrepõem em *Mirror,* de Saville, (Fig. 92), as peles na pintura dialogam constantemente umas com as outras, com o conteúdo interno do corpo, com o exterior, refletindo seus sentimentos, sua duração, seus limites, concentrando em si a potência dos questionamentos no homem ou, como salienta Patricia Franca-Huchet, uma pele que é o mundo e o tempo.

[565] Didi-Huberman, 2005d, p. 9, tradução da autora.

REFERÊNCIAS

Citadas:

ABASTADO, Philippe; CHEMIA, D. A portrait of a female body: Rubens and Helena's legs. *Medical Humanities*, 2008. Disponível em: http://mh.bmj.com/content/34/2/84.abstract. Acesso em: julho 2012.

ABASTADO, Philippe; GUIRAMAND, Gilles; BOUSQUET, Bernard. Signs of ageing, the lifespan and self-representation in European self- portraits since the 15th century. *Ageing and Society*, v. 25, pp 147-158, 2005. Disponível em: http://journals.cambridge.org/abstract_S0144686X04002715. Acesso em: março de 2011.

ADAMS, Alexander. *Ingres Unveiled*. Wiley Online Library. Artbook, maio de 2010. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/doi/10.1111/j.1467-8357.2010.01088.x/abstract >. Acesso em: maio de 2011.

ALBERTI, Leon Batista. *Da pintura.* Campinas: Unicamp, 2009.

ANZIEU, Didier. *O eu-pele.* São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

ARASSE, Daniel. *Le détail:* pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

AUFFRAY, Charles. "Biology". In: DEBRAY,R. ; HUGUES, Patrice (org). *Guide to Fabrics.* Lyon: Babylone e Fayard, 2005, p.25-29.

AUGÉ, Claude (edit). *Le Petit Larousse*. Paris: Larousse, 2005.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável:* cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BACON-FREUD EXPRESSIONS. Exposição de 4 de julho a 15 outubro 1995. *In*: *Fondation Maeght* (org.). Saint-Paul, 1995.

BALZAC, Honoré de. *Oeuvres complètes de Honoré de Balzac*. Paris: La Renaissance du Livre, 1842.

BARILLI, Renato. Lucio Fontana. *In*: *Oxford University Press*, 2009. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=1930>. Acesso em: julho de 2012.

BAVCAR, Evgen. O corpo, espelho partido da história*. In*: NOVAES, ADAUTO (Org.). *O Homem Máquina:* a ciência manipula o corpo*.* São Paulo: Companhia das Letras, p. 175-190, 2003.

BÉNAZÉRAF, Claude. Human Skin. *In*: DEBRAY, R.; HUGUES, Patrice (org). *Guide to Fabrics.* Lyon: Babylone e Fayard, p. 246-248, 2005.
BICHAT, Xavier. *Anatomie Generale appliquée à la physiologie et à la medicine.* Paris: Brosson, Gabon et Cie, 1801.

BILDWERK, Lúcio Fontana. *Photography as art and art as photography*. 9 de outubro de 2011. Disponível em: http://bildwerk.tumblr.com/search/lucio+fontana. Acesso em: outubro 2011.

BIRNBAUM, Daniel. *2009: Louise Bourgeois Topiary in Castello di Ama per L'Arte Contemporânea*. 13/09/2009. Disponível em: http://arte.castellodiama.com/ english/2009_louise_bourgeois.php. Acesso em: maio de 2010.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração.* São Paulo: Ateliê, 2000.

BRUSATIN, Manlio. *Histoire de la ligne.* Paris: Flammarion, 2002.

BURNET, John. *Rembrandt and his works*. Project Gutenberg. Comprising a short account of his life; with a critical examination into his principles and practice of design, light, shade, and colour. Illustrated by examples from the etchings of Rembrandt. 20/09/2007 [eBook #22690], Character set encoding: ISO-8859-1. Disponível em: http://www.gutenberg.org/files/22690/22690-h/22690-h.htm. Acesso em: setembro de 2012.

CAMPBELL-JOHNSTON, Rachel. This art has legs; Arts. This art has legs; Arts. *Times* [London, England] 9 Oct. 2007: 12. *Academic OneFile*. Document URL. Disponível em: http://go.galegroup.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/ps/i.do?id=GALE%7CA16962 7071&v=2.1&u=capes58&it=r&p=AONE&sw=w. Acesso em: junho de 2010.

CAPET, Antoine. Walter Sickert: the Camden Town Nudes*. Art Tribune*, 26/11/2007. Disponível em: <http://www.thearttribune.com/Walter-Sickert-The-Camden-Town.html >. Acesso em: fevereiro de 2011.

CÉZANNE, Paul. Os Impressionistas. *In*: *Globo* (ed.), São Paulo, 1991.

CHEUNG, Tobias. Embodied stimuli: Bonnet's statue of a sensitive agent*. In*: WOLFE, C.T.; GAL, O (org.). *The body as object and instrument of knowledge.* London: Springer, p. 309-311, 2010.

CLAIR Jean. Freud, the biologist. *In*: SEBAN, Alain (org). *Lucian Freud:* The studio. Londres: Himer, p. 44-51, 2010.

CLARK, Kenneth. *O nu:* um estudo sobre o ideal em arte*.* Lisboa: Ulisseia, 1956.

COHEN, David. The Dutchmen's Heir: Jenny Saville at Gagosian. *Art Critical*, out. 06/10/2011.

COLI, Jorge. O sonho de Frankenstein. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). *O homem máquina:* a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, p. 299-315, 2003.

CORK, Richard. The man who loved women. *The Times*, London, News, p. 35, 26 de janeiro de 1999.

CORONA, Marilice. *Autorreferencialidade em território partilhado.* Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre, out. 2009.

DEBRAY, Régis; HUGUES, Patrice. *Cultural guide to fabrics.* Lyon: Babylone/Fayard, 2005.

DECARTES, René. *Discurso do método*. Porto Alegre: L&PM , 2010.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco.* São Paulo: Papirus, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon:* lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

DELLO RUSSO, William. *L'art du Nu.* Paris: Hazan, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy.* Paris: Galilé, 2000.

DES CARS, Laurence. Realist echoes in Lucian Freud. *In*: SEBAN, Alain (org). *Lucian Freud:* The Studio. Londres: Himer, p. 52-57, 2010.

DIDEROT, Denis. *Ensaios sobre a pintura.* Campinas: Unicamp, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: 34, 2005a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vênus:* nudité, revê, cruauté. Paris: Gallimard, 2005b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005c.

DIDI-HUBEMAN, Georges. *Gestes d'air et de Pierre: corps, parole, souffle, image.* Paris: Les Éditions de Minuit, 2005d.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée.* Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte:* Motifs de l'incarnation dans lês arts visuels. Paris: Gallimard, 2007.

DOUPHIS, Pierre-Olivier. Ingres. *In*: *Histoire de l'Art*. Disponível em: http://www.geographis.ch/~podouphis/ingres.htm, 2 fev. 2004. Acesso em: março de 2010.

ELLIOTT, Virgil. Technical innovations of Rembrandt*. In*: *The atelier of Virgil Elliot,* 2009. Disponível em: http://virgilelliott.com/node/19. Acesso em: julho de 2012.

FEAVER, William. *Why all ingres is erotic.* ARTnews, set/2006. Disponível em: http://www.artnews.com/issues/article.asp?art_id=2107. Acesso em: maio de 2010.

FEND, Mechthild. Bodily and pictorial surfaces: skin in French Art and Medicine, 1790-1860. *Art History*, v. 28, n. 3, pp. 311-339, junho 2005. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

FICACCI, Luigi. *Bacon.* Colônia, Taschen, 2007.

FOSTER, H. *et al. Art since 1900:* modernism, antimodernism, postmodernism. London: Thames & Hudson, 2004.

FOUNDATION REMBRANDT RESEARCH PROJETC. *A Corpus of Rembrandt Paintings IV*: Self Portraits, Dordrecht: Springer, 2005.

FRANCA-HUCHET, Patricia. *Patricia Franca-Huchet.* Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

FREUD, Lucian. *Life into art in Lucian Freud, exhib.* Cat London, p. 30, 2002.

GAYFORD, Martin. *Man with a blue scarf on sitting for a portrait by Lucian Freud.* Londres: Thames and Hudson, 2010.

GENNES, Pierre-Gilles de. *Os objetos frágeis.* São Paulo: Unicamp, 2010.

GERDY, Nicolas. *Anatomie des Formes Extèrieures du corps humain appliquée à la peinture, a la sculpture et a la chirurgie.* Paris: Béchet Jeune, 1829.

GIARD, François; GUITTON, Matthieu. *Beauty or realism:* The dimensions of the skin from cognitive sciences to computer graphics. Computers in Human Behavior 26 (2010), p.1748-1752. Disponível em: http://www.sciencedirect.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/science/article/pii/S0747563210001974. Acesso em: agosto de 2010.

GIGLIONI, Guido. Mastering the appetites of matter. Francis Bacon's 'Sylva Sylvarum'. *In:* WOLFE, Charles T.; GAL, Ofer. (org.). *The body as object and instrument of knowledge.* Ofer Gal, London: Springer, pp.149-167, 2010.

GIUDICI, Alberto. *Hay que comer, no Mon.* Curitiba interativa. Espaço Cultural, 2009. Disponível em: http://www.curitibainterativa.com.br/modules.php?name=News&file= article&sid=18108. Acesso em: outubro 2009.

HERKENHOFF, Paulo. Glória! O grande caldo. *In*: VAREJÃO, Adriana. *São Paulo*: Akano 2001. Disponível em: <http://adrianavarejao.net/pt-br/gloria-o-grande-caldo> Acesso em: julho de 2012.

HERKENHOFF, Paulo. Pintura/Sutura. *In*: Adriana Varejão. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996, reeditado em imagens de Troca. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998. Disponível em: <http://adrianavarejao.net/pt-br/pinturasutura> Acesso em: 03/07/2012.

HESS, Barbara. *Willem De Kooning:* conteúdo como vislumbre*.* Colônia: Taschen, 2009.

HOWARTH, Sophie. *Lucio Fontana*: Spatial Concept "Waiting" 1960. Maio, 2000. Disponível em: http://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694/text-summary. Acesso em: julho de 2012.

HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais:* a plástica exponencial da arte [1900-2000]. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

ITAMAR HARRISON, Marguerite. Envisioning the body politic through dense layers of paint: the art of Adriana Varejão. Academic OneFile*. Chasqui*, v. 37, n. 1, p. 66, 2008.

JAUBERT, Alain. *Bacon – Les figures de l'excès*. Palettes, Arte France Développement & Éditions Montparnasse, Centre Georges Pompidou, Réunion des Musées Nationaux, DVD, 2007.

JAUBERT, Alain. *Les peintres de l'Antiquité, Fayoum*. Palettes, Arte France Développement & Éditions Montparnasse, Centre Georges Pompidou, Réunion des Musées Nationaux, 2002a.

JAUBERT, Alain. *Le siècle d'or des Pays-Bas, Rembrandt Autoportraits*. Palettes, Arte France Développement & Éditions Montparnasse, Centre Georges Pompidou, Réunion des Musées Nationaux, DVD, 2002b.

JAUBERT, Alain. *Le Temps des Titans:* Tiziano Vecellio dit Titien, Le Concert champêtre. Palettes, Arte France Développement & Éditions Montparnasse, Centre Georges Pompidou, Réunion des Musées Nationaux, DVD, 2005.

JONES, Jonathan. Inconvenient truths. *In*: *The Guardian*, 28 agosto 2008. Disponível em: http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/aug/28/art1. Acesso em: junho de 2011.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano*. Lisboa: 70, 1970.

KELMACHTER, Hélène. *Entrevista de Adriana Varejão*. 2004. Chambre d'echos/Câmara de Ecos. Fondation Cartier pour l'art contemporain/Actes Sud, 2005. Disponível em: <http://adrianavarejao.net/pt-br/entrevista-com-helene-kelmachter> Acesso em: julho de 2012.

KIMMELMANN, Michael. *Ingres and his pursuit of a higher reality.* The New York Times, Lifestyle: pE27, mar, 24, 2006.

KRAUBE, Anna-Carola. *História da pintura:* do Renascimento aos nossos dias. Colônia: Konemann, 1995.

LANDOW, George P. *Edmund Burke's on the sublime.* 1988. Baseado em The aesthetic and critical theories of John Ruskin (Princeton UP, 1971). Disponível em: http://www.victorianweb.org/philosophy/sublime/burke.html. Acesso em: junho de 2011.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. *L'invention du corps:* la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX siécle. Paris: Flammarion, 2006.

LAUXEROIS, Jean. *Encore une couche.* Art Press hors-série numéro 16, 1995.

LE BRETON, David. Incisions dans la chair: marques et douleur pour exister. La douleur comme limite d'identité. *Revue Quasimodo*. Disponível em: http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/7%20-%20Tatouage%20Marques% 20Douleur.pdf. Acesso em 20/07/2012.

LÉNA, A.S. Honre de BALZAC, Le Chef-d'oeuvre inconnu. 24 out 2010. Disponível em: http://littexpress.over-blog.net/article-honore-de-balzac-le-chef-d-oeuvre-inconnu-59505751.html. Acesso em: fevereiro de 2011.

LEWIS, Caroline. *Walter Sickert*: The Camden Town Nudes At the Courtauld. Culture 24. 24/10/2007. Disponível em: http://www.culture24. org.uk/art/painting%20%26%20drawing/art51620. Acesso em: fevereiro de 2011.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura:* textos essenciais. O desenho e a cor, v. 9. São Paulo: 34, 2006.

LOOCK, Ullrich. Marlene Dumas: contra o muro. *In*: *Serralves*. Disponível em: http://www.serralves.pt/actividades/detalhes.php?id=1756. Acesso em: julho de 2011.

LUBBOCK, Tom. *A closer look at Walter Sickert's taste for flesh*. The Independent, 23 agosto 2012. Disponível em: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/a-closer-look-at-walter-sickerts-taste-for-flesh-744385.html. Acesso em: agosto de 2012.

LWIN, Marta. *Marta Lwin*. art +tech+design+research. Episkin. 2006-07. Disponível em: http://martalwin.com/work2.html. Acesso em: agosto de 2012.

MACKENZIE, Suzie. *Under the skin*. 2005. Disponível em: http://www.guardian.co.uk/ artanddesign/2005/oct/22/art.friezeartfair2005). Acesso em: março de 2011.

MACKRELL, Judith. *Walter Sickert and the dance of death*. The Guardian, 17 março 2012. Disponível em: http://www.guardian.co.uk/culture/2012/mar/19/walter-sickert-dance-of-death. Acesso em: junho de 2012.

MACMILLAN, Duncan. *Blood ties*. Modern painters, May 2008, New York, NY. (artinfo.com). Disponível em: http://cloud.hauserwirth.com/documents/T9fFt857A48XkT6H4l9RE1ALkMr5ioBJ0CMP3J5KSE2M9owNS7/modernpainters_0508gab1-WjL45r.pdf. Acesso em: fevereiro de 2011.

MARIN, Louis. *De la représentation*. Paris: Seuil/Gallimard, 1994.

MATHIEU, Patrick. *Le peintre, le modèle, le voyeur, L'exemple de Jean-Léon Gérôme, voyer académique.* Disponível em: http://www.patrickmathieu. net/page/53127. Acesso em: março de 2012.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte.* Póvoa de Varzim: Ulisseia, 1972.

MAYER, Ralph. *Manual do Artista.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MEAGHER, Michelle. *Jenny Saville and a feminist aesthetics of disgust*. Disponível em: http://vnweb.hwwilsonweb.com.ez27.periodicos.capes.gov.br"Hypatia18 no.4 23-41 Fall/Wint 2003. Acesso em: março de 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Tomo III. São Paulo: Loyola, 2001.

NÉRET, Gilles. *Matisse.* Colônia: Taschen, 2004.

NOCHLIN, Linda. Flesh for phantasy*:* frayed fraud*. Artforum International*, v. 32, n. 7, p. 54, marco 1994.

NOEL, Laurence. *Jenny Saville:* The body recovered. Concordia Undergraduate Journal of Art History, v. VI. Disponível em: http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://cujah.com/static/photologue/photologue/display/noel-fig_3_.jpg &imgrefurl=http://cujah.com/publications/volume-vi/jenny-saville-body-. Acesso em: março de 2011.

NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina:* a ciência manipula o corpo*.* São Paulo: Companhia das Letras, p. 175-190, 2003.

OSORIO, Luiz Camillo. A profundidade na superfície. *In*: DIEGUES, Isabel. *Adriana Varejão*: entre carnes e marés. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

PAIVA, Carmen Silva Maia. *A construção do corpo em Picasso e Marcel Duchamp.* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 11/10/2006. 330 f.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2009.

PERL, Jed. *The artist in conflict:* Ways of thinking about style*.* Duke University Press, Common Knowledge, v. 9, p. 424-433, Oct. 2003. Disponível em: http: commonknowledge.dukejournals.org.ez27.periodicos.capes.gov.br/content/9/3/424.full.pdf+html. Acesso em: fevereiro de 2012.

QUADY, Christiana. *Corpogramas:* a vestimenta e a dobra como vetores de sentido. 2007.

REY-DEBOVE, Josette; REY, Alan (dir.). *Nouveau Petit Le Robert*: dictionnaire de la langue française. Paris: Le Robert, 1994.

RILLON, Phillipe. *La belle impasse de l'art informel.* 31/01/2012. Art Contemporain: La peau de l'ours. Disponível em: http://rillon.blog.lemonde.fr/tag/art-informel. Acesso em: março 2012.

ROMMENS, Aarnoud. In other words: subaltern epistemologies or how to eat humble pie. *Image & Narrative*, julho de 2006. Disponível em: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/Aarnoud_Rommens.htm Acesso em: julho de 2012.

ROSENBERG, Karen. *A master's thin skin, etched for posterity.* The New York Times. Arts and Entertainment, p C23(L). Galegroup, set., 9, 2011.

SABATINI, Federico. Louise Bourgeois: an existentialist act of self-perception. *Nebula* 4.4 (2007): 1+. *Academic OneFile*. Disponível em: http://go.galegroup.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/ps/i.do?id=GALE%7CA173513820&v=2.1&u=capes58&it=r&p=AONE&sw=w. Acesso em: março de 2010.

SAINT PALAYE, Jean-Baptiste de la Curne. *Dictionnaire La Curne de Saint Palaye*. Publicado por Claude Blum. Paris-IV: University, 1882.

SALLES, Nara. *Antonin Artaud: o corpo sem órgãos*. Percevejo on-line: periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, v. 2, n. 1, jan-jun., 2010. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1365/1135 Acesso em 12/12/2011. Acesso em: setembro de 2012.

SALTER, Alan. Early modern empiricism and the discourse of the senses. *In:* WOLFE, Charles T.; GAL, Ofer (org.). *The body as object and instrumento f knowledge*Ofer Gal, London: Springer, pp 59-74, 2010.

SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. *A figura humana fragmentada na pintura*: Tiradentes esquartejado em Pedro Américo e Adriana Varejão. Universidade Estadual Paulista, UNESP. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes, Mestrado, São Paulo, 138 p., 2007.

SAVILLE, Jenny. *Biography*. Artbank, 2005. Disponível em: http://www.artbank.com/DisplayArtist.aspx?id=63. Acesso em: maio de 2010.

SAVILLE, Jenny. *Gagosian Gallery*. Disponível em: http://www.gagosian.com/artists/jenny-saville. Acesso em: novembro 2010.

SCHAMA, Simon. Interview with Jenny Saville. *In*: JENNY, Saville. *Gagosian Gallery*, Nova York: Rizzoli, p. 124-129, 2005.

SCHNEIDER, Pierre. Through the Louvre with Barnett Newman. *ARTnews*, p. 34–72, Jun. 1969.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos:* filosofia dos corpos misturados-1. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SHELTON, Andrew Carrington. *Ingres.* New York: Phaidon, 2008.

SHIFF, Richard. Lucian Freud: painter. *Artforum*, v. 35, 1997. Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n5_v35/ai_19225282/print. Acesso em: abril de 2008.

SICKERT, Walter. *The naked and the Nude.* 21 julho, 1910, pp. 176-7. Disponível em: http://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/walter-richard-sickert-the-naked-and-the-nude-r1104293. Acesso em: junho de 2012.

SIMBLET, Sarah. *Anatomía para el artista.* Barcelona: Blume, 2002.

SMEE, Sebastian. *Lucian Freud.* Colônia: Taschen, 2008.

SMITHSON, Robert. Commentaire des oeuvres. *In*: *Attitudes/Sculptures, capcMusée d'art comtemporain de Bordeaux*. p. 99-111. Exposição de 17/03 a 14/5 de 1995.

STOICHITA, Victor Ieronim. *Brève Histoire de L'ombre.* Genèva: Droz, 2000.

SYLVESTER, David. Areas of Flesh. *In*: SAVILLE, Jenny. *Gagosian Gallery*. Nova York: Rizzoli, p. 14-15, 2005.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das pathosformeln antigas. *História da historiografia*, Ouro Preto, n. 5, p. 134-147, set. 2010. Disponível em: www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista/article/download/171/146. Acesso em: setembro de 2012.

TERK, Boris. *De l'incision*. Paris: URDLA, 2007.

TRUONG, Alain. *Eloge de l'Art par Alain Truong*. 22 out. 2010. 13 pp. Disponível em: http://elogedelart.canalblog.com/tag/Lucio%20Fontana/p30-0.html Acesso em: julho de 2012.

VAREJÃO, Adriana. *Entrevista com Héléne Kelmachter*, 2004. Chambre d'echos. Fondation Cartier pour l'art contemporain/Actes Sud, 2005. Disponível em: http://www.adrianavarejao.net/pt-br/entrevista-com-helene-kelmachter. Acesso em julho de 2012.

VAREJÃO, Adriana. *O paralelo Agenda cultural*. Bolsa de Arte. MAM-SP. 2012. Disponível em: http://bolsadearte.com/tag/sp/. Acesso em: julho de 2012, 2012a.

VAREJÃO, Adriana. *Adriana Varejão revisita carreira em mostra em São Paulo.* Agência Estado, Último Segundo, Cultura. Disponível em: http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2012-08-30/adriana-varejao-revisita-carreira-em-mostra-em-sao-paulo.html Acesso em: setembro 2012, 2012b.

VINCI, Leonardo. *Traité de La Peinture:* Nouvelle Édition, Augmentée de La Vie de l'Auteur. Paris: Deterville, 1796.

WOLFE, Charle T.; GAL, Ofer. *The Body as object and instrument of knowledge – embodied empiricism in early modern science.* London: Springer, 2006.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WRIGHT, Barnaby. *The Camden Town Group in Context*. *In:* SICKERT, W. The naked and the Nude. Disponível em: http://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/barnaby-wright-walter-sickert-the-naked-and-the-nude-r1104376. Acesso em: julho de 2012.

ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci:* obra completa de Pintura e Desenho. Colônia: Taschen, 2004.

Consultadas:

ACKERMAN, Diane. *Uma História Natural dos Sentidos*. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1992.

ALLOWAY, Lawrence. *Le dévelopment de Robert Smithson in Attitudes/Sculptures*. Exposition de 17 de marco a 14 de maio de 1995, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux. (catálogo)

ARMSTRONG, Carol. Fluid dynamics: Carol Armstrong on the art of Adriana Varejão. *Artforum,* v. 50, n. 5, p. 197-203, Jan. 2012. Disponível em: http://www.fortesvilaca.com.br/arquivos/6_14.pdf. Acesso em: julho de 2012.

BABO, Maria Augusta. *Marcações do/no corpo in para uma semiótica do corpo*. Disponível em: http://www.interact.com.pt/interact2/ensaio2/ensaio36.html. Acesso em: abril de 2009.

BABO, Maria Augusta. *O corpo enquanto pele in para uma semiótica do corpo*. Disponível em: http://www.interact.com.pt/interact2/ensaio2/ensaio33.html. Acesso em: abril de 2009.

BACON, Francis. *Art of the 20th Century*. Disponível em: http://www.all-art.org/art_20th_century/bacon4.html Acesso em: dezembro de 2011.

BACON, Francis. *Entrevista na Tate Gallery*. London Week Television. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=QhaqwlZxJZI. Acesso em: março de 2009.

BACON, Francis. *Tryptich*. Tate Gallery on line. August 1972. Disponível em: http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=684. Acesso em: março de 2011.

BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois:* destruição do pai reconstrução do pai – Escritos e Entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify.

BRUNI, Ciro (org). *Danse et Pensée:* une autre scène pour la dance. Paris: Germs, 1993.

BYATT, AS. *Face to face*. 15/10/2005. Disponível em: http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/oct/15/art.art). Acesso em: março de 2011. Acesso em 27/03/11.

CARBONNET-CAUMES, Muriel. *Quand Freud reinvente le portrait et le nu.* Disponível em: http://www.exporevue.com/magazine/fr/lucian_freud.html. Junho/2002. Acesso em: abril de 2008.

CECCARELLI, Paulo Roberto. Uma breve história do corpo. *In: Corpo, alteridade e sintoma:* diversidade e compreensão. São Paulo: Vetor, 2011. p. 15-34. Disponível em: <http://ceccarelli.psc.br/paulorobertoceccarelli/?page_id=519>. Acesso em: março de 2010.

CONNELL, Eileen. *Edmund Burke, from a phiolosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful.* The Norton Anthology of english literature. The Romantic Period: Topics. Disponível em: http://www.wwnorton.com/college/english/nael/romantic/topic_1/burke.htm Acesso em: junho de 2011.

CORBIN, Alain. *História do Corpo:* Da Revolução à Grande Guerra. Petrópolis: Vozes, 2008.

CORONA, Marilice. *Meus Documentos: A casa e o espaço da memória*. Panorama Critico, #3 Outubro/Novembro – 2009. Disponível em: http://www.panoramacritico.com/003/docs/Panorama_Critico_003_Artigo_Marilice_Corona.pdf. Acesso em: agosto de 2012.

DANTAS, Alexsandro Galeno A. *Antonin Artaud*: cartógrafo do abismo. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/alex.html>. Acesso em: dezembro de 2011.

DAVID, Rimanelli. Jean-Auguste-Dominique Ingres/Ellsworth Kelly. *Artforum International,* p. 44, p. 48.9, maio 2012.

DE GENNES, Pierre Gilles; BADOZ, Jacques. *Os objetos frágeis.* Campinas: Unicamp, 2008.

DEBRAY, Cécile *et al. Lucian Freud:* The Studio. Hirmer, Centre National d'art et de culture Georges Pompidou: Paris, 2010.

DIDEROT, Denis. *Oeuvres. Salons.* Tome I. Paris: J. L. J. Brière, 1821.

DUMAS, Stephane. *La peau de l'image.* Du visage éternel à la chair mutante. Paris: Klingsieck-Les Belles Lettres, Coll L'Univesité des Arts, p. 67-69, 2009. http://stephanedumas.net/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=76&lang=fr. Acesso em: novembro de 2011.

ECO, Humberto. *Obra aberta.* São Paulo: Perspectiva, 1991.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. [Sem título]. *Revista Famecos*: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v.18, n.3, p. 674-684, set/dez 2011.

FLIEDL, Gottfried. *Gustav Klimt 1862-1918*: Die Welt in weiblicher Gestalt. Koln: Taschen, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I:* La volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité II:* L'usage des plaisirs. Paris: Gallimard, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité III:* Le souci de soi. Paris: Gallimard, 1984.

FRANCA, Patricia. Da percepção do espaço à imagem do corpo. *In*: VENEROSO, Melendi (org). *C/Arte*, Belo Horizonte, p. 235 -246, 2009.

FRANCA-HUCHET, Patricia. *D'une matière, l'autre:* perceptions sur la mobilité picturale. Disponível em: http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/olugardaimagem.html. Acesso em: março de 2009.

FRANCA-HUCHET, Patricia. L'accueil du silence la déconstruction du tableau. *In*: *Assolement de la peinture-vers une pratique de l'installation extrait de la thése de Doctorat en Arts et Science des Arts*. Université de Paris I- Panthéon/ Sorbonne, 1995. Disponível em <http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/assolementdelapeinture.html>. Acesso em: fevereiro de 2010.

FRANCA-HUCHET, Patricia. *O lugar da imagem*. Disponível em: http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/olugardaimagem.html. Acesso em: março de 2009.

GAËTAN, Brulotte. *Oeuvres de chair:* figures Du discours érotiques*.* Paris: L'Harmattan, 1998.

GERVAIS, David. On paint and the paint surface*. The Cambridge Quarterly*, v. 32, n. I, 2003.

GILBERT, Paul; LENNON, Kathleen. *O mundo, a carne e o sujeito:* temas europeus na filosofia da mente e do corpo*.* São Paulo: Loyola, 2009.

GODFREY, Tony. *Painting today.* New York: Phaidon, 2009.

GREINER, Christine. *O corpo:* pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

GROYS, Boris. Body trouble. *In*: *Artforum International* 34.1 (1995): 40+. *Academic OneFile*. Disponível em: < http://go.galegroup.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/ps/i.do?id=GALE%7CA17501977&v=2.1&u=capes58&it=r&p=AONE&sw=w >. Acesso em: março de 2010.

HORTON, Rocky. *Paint made flesh*. Disponível em: http://find.galegroup.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/gtx/pr)"Southeastern. Acesso em março de 2011. College Art Conference Review.

HUCHET, Stéphane. *Castaño:* situação na pintura. Belo Horizonte: C/ Arte, 2006.

HUCHET, Stéphane. *O contato.* São Paulo: Paço das artes, 2002.

HUGHES, Patrice. *Tissu et travail de civilisation*. Rouen: Médianes, 1996.

INGRES, Jean Auguste Dominique. *Baigneuse de Valpinçon*. Histoire de l'art de Pierre-Olivier Douphis. Disponível em: http://www.geographis.ch/~podouphis/ingres.htm. Acesso em: agosto de 2010.

INGRES, Jean Auguste Dominique. *Exposition 'Ingres (1780-1867)"*: Musée Du Louvre, Paris. La Réunion des musées nationaux – France. Disponível em: http://www.rmn.fr/francais/les-musees-et-leurs-expositions/musee-du-louvre/ Expositions,142/Ingres-1780-1867). Acesso em: agosto de 2010.

INGRES, Jean Auguste Dominique. *Grande Baigneuse, dite La Baigneuse de Valpinçon.* Musée Critique de La Sorbonne (MUCRI), por Jean Baudry. Disponível em: http://mucri.univ-paris1.fr/mucri11/article_imprimer.php3?id_article=145. Acesso em: agosto de 2010.

INGRES, Jean Auguste Dominique. Disponível em: http://www.larousse.fr/ encyclopedie/peinture/Ingres/152677. Acesso em: agosto de 2010.

INGRES, Jean-Auguste Dominique. Os grandes artistas: vida, obra e inspiração dos maiores pintores. *Romantismo e Impressionismo*, v. 1. Nova Cultural: São Paulo, p. 241 a 264, 1984.

JAMYN, Amadis. *Oeuvres Poétiques.* Avec sa Vie par Guillaume Colletet d'après le manuscrit incendié au Louvre. Paris: Léon Willem, 1878.

JONES, Jonathan. *Portrait of a monster.* The Guardian, 12 julho 2004.

KINKE, Ulrich. *French 19th century paintings and literature with special reference of literary subject-matter to French painting.* Manchester: Manchester University Press ND, University of Manchester, History of Art Department (Daniel Ternois, *Baudelaire et l'Ingrisme*, p. 17-39, 1972.

LATHERS, Marie. Tué par une exc`es d'amour: Raphael, Balzac, Ingres. American Association of Teachers of French: *The French Review*, v. 71, n. 4, março, 1998.

LAWRENCE, Sidney. *Flesh perspective*. Disponível em: http://i1.exhibit-e.com/gagosian/a375de4c.pdf. Acesso em: março de 2011. Gagosian Gallery.

LEIRIS, Michel. *Francis Bacon.* Barcelona: Polígrafa, 1987.

LIPPINOIS, Christian. Le semblable en peinture. Temporel, *Revue littéraire et artistique*. 26/09/2011. Disponível em: http://temporel.fr/Le-semblable-en-peinture-par. Acesso em: maio de 2012.

LIUKKONEN, Petri; PESONEN, Ari. *Walter Sickert (1860-1942).* 2008. Disponível em: http://www.kirjasto.sci.fi/sickert.htm. Acesso em: junho de 2012.

LLOSA, Mario Vargas. *Elogio da madrasta.* Rio de Janeiro: Alfaguara, 1988.

LYOTARD, Jean-François. *Ecrits sur l'art contemporain et les artistes*. Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art. Leuven: Leuven University Press, 2012.

MANCHESTER, Elizabeth. *Louise Bourgeois 1911-2010*: amputee with Crutch 1998. Tate Collection, maio 2003. Disponível em: http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-amputee-with-crutch-p78627. Acesso em: julho 2009.

MARCUZZI, Max. La Fabrique de l'infini phénoménologie du désordre et genèse sensible de l'idée d'infini chez Diderot. *Revue de synthèse*: 4e S. n. 1, p. 7-35, jan-mar 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible.* Paris: Gallimard, 1964.

MIRANDA, Regina. *Corpo-espaço:* aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

MOORE, Michael Edward. Meditations on the face in the middle ages (with Levinas and Picard). *Oxford Journals* (Oxford University Press), v. 24, p. 19-37, março 2010. ISSN: 1477-4623 02691205.

MOSCOSO, Javier. Hidden in plain view: the skin in science and culture*. In*: *Wellcome Collection-Skin*, London, 2012. Disponível em: http://www. wellcomecollection.org/whats-on/exhibitions/skin/essays/hidden-in-plain-view. Aspx. Acesso em: outubro de 2011.

NOTHOMB, Amélie. *A metafísica dos tubos*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

OCKMAN, Carol. *Ingres's Eroticised Bodies: Retracing the Serpentine Line.* New Haven and London: Yale University Press, 1995.

ONFRAY, Michel. *Théorie du corps amoureux*. Paris: Grasset, 2000.
OSMOND, Susan Fegley. Rembrandt van Rijn: selected self portraits. *The Arts*, 2000. Disponível em: http://www.rembrandtpainting.net/rembrandt_self_ portraits.htm Acesso em: novembro de 2011.

OUTRAM, Dorinda. *The Body and the French Revolution.* London: New Haven and London, 1989.

PAZ, Eugène. *Moyen infaillible de prolonger l'existence et de prevenir les maladies.* Paris: Hachette, 1870.

PICASSO, Pablo. *Art of the 20th Century*. A revolution in the Arts. Disponível em: http://www.all-art.org/art_20th_century/picasso9.html. Acesso em: dezembro de 2011.

PLATZER, David. *Innovating through imitation.* Arts Publications, Apollo, julho/2004. Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_mOPAL/ is_509_159/ai_n6153271. Acesso em: agosto de 2010.

PONTY, Maurice-Merleau. *Le visible et l'invisible.* Paris: Gallimard, 1964.

REZVANI. *La Femme dérobée :* de l'inutilité du vêtement*.* Arles: Actes Sud, 2005.

ROSENBERG, Karen. A painter stripped bare. *The New York Times,* Arts and Entertainment: pC23(L), maio, 11, 2012.

ROTHMAN, Stephen. *Physiology and biochemistry of the skin.* Chicago: University of Chicago, 1954.

RUSSELL, John. *Francis Bacon.* Genebra: Du Chêne, 1971.

RUSSEL, John. *Francis Bacon.* Singapore: Thames and Hudson, 1993.

RUSSO, William Dello. *L'art du nu.* Paris: Hazan, 2011.

SALMON, Dimitri. Lês corps-à-corps: Ingres et les modernes*. L'oeil*, n. 616, set/2009.

SCHAMA, Simon. *Jenny Saville*: The Saatchi Gallery, 2005. Disponível em: http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/jenny_saville.htm. Acesso em: março de 2011.

SCHAMA, Simon. *Power of Art*. Jacques-Louis David/Programa de TV BBC/PBS Disponível em: http://www.pbs.org/wnet/powerofart/view.php?page=david. Acesso em: agosto de 2010.

SCHAMA, Simon. *Power of Art*. Mark Rothko. You Tube. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=dJ8AIIAgYpg. Acesso em: novembro de 2011.

SÉJALON, Dominique. *Se mettre dans la peau de Lucian Freud.* Signes e Sens Presse. Disponível em: http://www.psychanalysemagazine.com/ psychobiographie-se-mettre-dans-la-peau-de-lucian-freud.html. Acesso em: maio de 2012.

SIMON, Meryl. Picasso's Dora Maar seated: or, full face and profile - how do they show the self? *Art history & criticis*. Talks on the Aesthetic Realism understanding of art. Disponível em: http://www.terraingallery.org/Picasso-Dora-Maar-MS.htm. Acesso em: dezembro de 2011.

SMEE, Sebastian. *The skin we leave in.* Prospect. 25 janeiro 2012. Disponível em: http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/the-skin-we-live-in-sebastian-smee-lucian-freud/. Acesso em: março de 2012.

SMITHSON, Robert. *Entropy Made Visible, 1973. Interview with Alison Sky.* Disponível em: http://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm. Acesso em: novembro de 2011.

STOICHITA, Victor; TURNER, Christopher. *A Short History of the Shadow: An Interview with Victor I. Stoichita.* Cabinet, Issue 24 Shadows Winter 2006/07. Disponível em: http://cabinetmagazine.org/issues/24/stoichita.php. Acesso em: abril de 2010.

TAPIÉ, Alain Tapié; DAUTEL, Jean-Marie; ROUILLARD, Philippe (dir.). *Les vanités dans la peinture au xvii^{e} siècle:* Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption, éd. Albin Michel/ RMN/ Paris Musées, 351 p., 1990 (ISBN 2-226-04877-4).

THOMPSON, Valerie Terese. *Representing figure in Goerge Bataille's informe:* An Exploitation in the painting of Francis Bacon. 2008. 62f. M.A, University of Missouri, Kansas City, EUA, 2008.

TÓFANI, Wanda de Paula. *Imagem e figura:* a representação em Georges Bataille e Francis Bacon. Universidade Federal de Minas Gerais. 431 f, 2005.

TÓFANI, Wanda de Paula. Representação e apresentação: uma mútua subsunção. *In*: VENEROSO, Melendi (org). *Diálogo entre linguagens:* Belo Horizonte: C/Arte, p17-25.

ULANOV, Ann Belford. *Spirit in Jung.* Einsiedeln, Switzerland: Daimon Verlag, 2005.

VASCONCELOS, Helena. *Francis Bacon:* o grito da besta. Fortaleza, São Paulo: Revista de cultura #33, março, 2003. Disponível em: http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.revista.agulha.nom.br/ag33bacon3.jpg&imgrefurl=http://www.revista.agulha.nom.br/ag33bacon.htm&usg=__QIBsrf6Zkl3jDLIy9x2jI9ZvJJ4=&h=193&w=138&sz=25&hl=pt-BR&start=4&zoom=1&tbnid=qpZOfssz_r3QZM:&tbnh=103&tbnw=74&ei=Di3FTpOeNsy_2QW6go2tDg&prev=/search%3Fq%3Dbacon%2Btres%2Bfiguras%2Bem%2Buma%2Bmesma%2Bpe%25C3%25A7a%26um%3D1%26hl%3Dpt-BR%26client%3Dsafari%26sa%3DN%26rls%3 Den% 26tbm%3Disch&um=1&itbs=1. Acesso em: novembro de 2011.

VESALIUS, Andrea de Bruxelas. *De Humani Corporis Fabrica.* Epitome. Tabulae Sex. São Paulo: Unicamp, 2003.

VINIT, Florence. Histoires d'enveloppe. Considérations médicales et artistiques sur la peau. In: *Revue d'art canadienne Canadian Art Review*. Disponível em: http://journals.uvic.ca/index.php/racar/article/view/16 Acesso em: junho de 2010.

WARNCKE, Carsten-Peter. *Picasso*. Colônia: Taschen, 2004.

WILKIN, Karen. Ingres at the Metropolitan. *New Criterion*, v. 18, n. 3, p. 48, nov. 1999.

WILLARD, Christopher. Painting skin tones. *American Artist.* Dec. 2003: 12+. Academic OneFile. Disponível em: http://go.galegroup.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/ps/i.do?id=GALE%7CA110266422&v=2.1&u=capes58&it=r&p=AONE&sw=w Acesso em: março de 2009.

Sites visitados:

Analysis of the work of Jenny Saville. Disponível em: http://occams paintbrush.wordpress.com/2010/04/28/analysis-of-the-work-of-jenny-saville/) Occam's Paintbrush. Acesso em: março de 2011.

Carlos Alonso Hay que comer. Disponível em: http://www.museuoscarniemeyer.org.br/exposicoes/carlosalonso.html Acesso em: novembro de 2009.

David Hockney discusses Lucian Freud. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=_4OGC9pj86g. Acesso em: março de 2012.

How to mix and paint flesh tones. *American Artist* Oct. 1998: 68+. *Academic OneFile*. Document URL. Disponível em: http://go.galegroup.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/ps/i.do?id=GALE%7CA21129188&v=2.1&u=capes58&it=r&p=AONE&sw=w. Acesso em: março de 2011.

Museu Abre exposição Carlos Alonso – Hay que comer. In: BemParaná. 05 set. 2009. Disponível em: http://www.bemparana.com.br/noticia/122932/museu-abre-exposicao-carlos-alonso--hay-que-comer. Acesso em: novembro de 2009.

Museu Oscar Niemeyer em Revista. Nov. 2009. Disponível em: http://issuu.com/projetocomunicacao/docs/mon_12 Acesso em: novembro de 2009.

Occam's Paintbrush. Analysis of the work of Jenny Saville. 28 abril 2010. Página pessoal. Disponível em: http://www.stumbleupon.com/content/3393ss/likes Acesso em: maio 2010.

Out of lunch: Jenny Saville RA. Disponível em: http://www.royalacademy.org.uk/ra-magazine/winter-2007/academy/). Royal Academy of Arts Magazine Winter 2007. Acesso em: março de 2011.

Tom. Whalecrow. Eva Hesse-Contingent. 29/10/2009. Disponível em: http://www.whalecrow.co.uk/whalec/2009/10/28/eva-hesse-contingent/ http://findarticles.com/p/articles/mi_7010/is_1_34/ai_n42366589. Acesso em: novembro de 2011.