



AS AMBIVALÊNCIAS DA IDENTIDADE CORPORAL*

Jacques Leenhardt**

École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS/Paris

jacques.leenhardt@ehess.fr

RESUMO: Este artigo discute historicamente o modo como foram construídas as noções de perfeição corporal, enfocando algumas representações fotográficas e pictóricas do século XIX e XX, que foram propostas por Marcel Duchamp, Andy Warhol, Magritte, entre outros.

ABSTRACT: This article according to the history discusses the way as were built the notions of corporal perfection, focusing some pictorial and photographic representations of the century XIX and XX, that were proposed by Marcel Duchamp, Andy Warhol, Magritte, between others.

PALAVRAS-CHAVE: História Cultural – Fotografia e Pintura – Duchamp – Warhol – Magritte

KEYWORDS: Cultural History – Photograph and Painting – Duchamp – Warhol – Magritte

Ao substituir a idéia de criação (divina) pela de evolução, o darwinismo e a biologia puseram fim à idéia de imutabilidade de um modelo atemporal para o corpo humano. A partir de então o corpo não pôde ser concebido senão em um movimento que o ultrapassa e transforma. Por detrás de sua forma atual salientam-se outras formas, passadas e futuras, por detrás da FORMA levanta-se o espectro da multiplicidade infinita das formas, por detrás da unidade, a diversidade. Esboça-se um *continuum*, da forma ao informe, e inversamente.

Essas transformações tiveram consideráveis repercussões nas modalidades de representação do corpo na pintura. Onde a tradição ocidental costumava ver uma unidade humana constituída de duas entidades chamadas de alma e corpo, separando o espiritual e o físico para melhor reuni-los no mito do Deus-Homem, do Espírito encarnado que é Cristo, a ciência racionalista, moderna, que se organizará pouco a pouco a partir do Renascimento em torno ao pensamento de Descartes, separou os

* Tradução de Olga Kempinska.

** Diretor de Estudos na École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS/Paris.

órgãos e as funções. Dessa maneira, ela esperava conhecer e analisar melhor o funcionamento do corpo, tratando-o como uma máquina que responde às leis da mecânica.

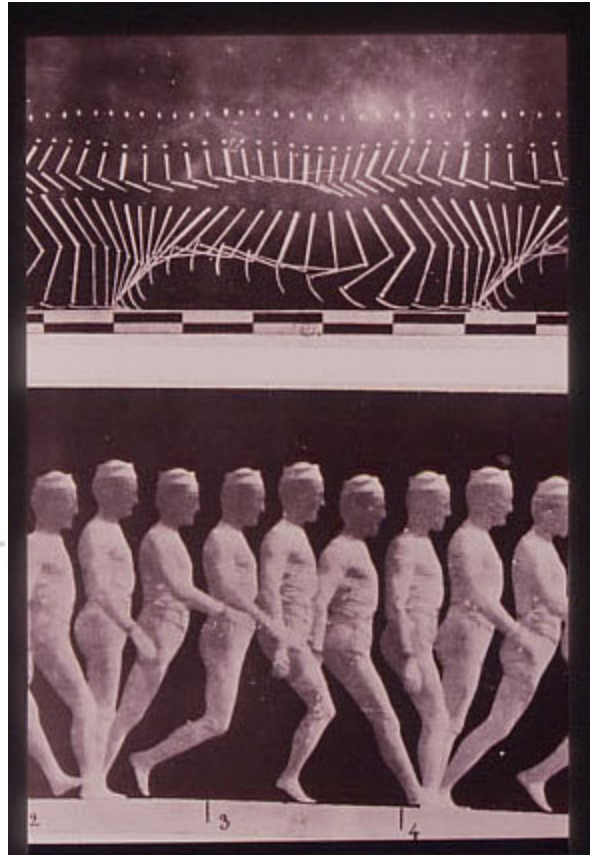
Assim, pode-se dizer que a publicação em 1543 do *De Humani Corporis Fabrica* de Vesale, tratado ilustrado de anatomia, marca a origem moderna da conquista de autonomia do corpo e de seus órgãos em relação ao sujeito humano, ao Homem. Esse novo corpo, objeto da ciência e de suas experimentações (hoje em dia, as manipulações genéticas) adquire autonomia enquanto máquina. Ora, a máquina corporal, como toda máquina e como tudo que diz respeito à ordem tecnológica, obedece a uma lógica de perfeição funcional que não possui mais relação imediata nenhuma com o corpo-sujeito: o Homem. Entre o sujeito humano e seu corpo estabelece-se uma dissociação que concede uma autonomia técnica crescente a um corpo tratado, cuidado e transformado pelas técnicas medicinais cada vez mais sofisticadas. Essas técnicas, através de sua especialização, dissolvem o corpo total num arquipélago de órgãos, cada um deles tornado objeto de uma tecnologia própria. A tecnociência contemporânea levou essa lógica dos órgãos às suas extremas conseqüências com a criação de bancos de órgãos. O corpo torna-se semelhante a um automóvel, um conjunto de peças destacadas organizadas de acordo com as leis da funcionalidade. Daí a tentação, à qual ninguém mais resiste hoje em dia, de corrigir os defeitos dos órgãos (cirurgia estética), de aperfeiçoá-los (esporte), de apagar sua precariedade (biologia genética). Essas disciplinas, construindo, de acordo com a lógica do aperfeiçoamento que as anima, as imagens ideais sobre as quais modelam sua prática, contribuem para que se forjem ícones, imagens sociais do corpo perfeito, então difundidos pelas indústrias culturais através da imprensa especializada, da televisão e do cinema.

É nesse momento que a problemática da tecnociência junta-se ou choca-se à problemática dos artistas. Tomo como ponto de partida a hipótese que a contribuição essencial destes para a cultura consiste em manter a oposição entre o corpo da propaganda, ícone público fabricado, e o corpo próprio, ameaçado pela potência da mídia. Para que essa oposição permaneça viva, fonte de formas inesperadas e variadas, é preciso que a influência preponderante da alienação, própria à esfera pública ou publicitária, com suas normas funcionais ou estéticas, não anule a possibilidade do diferente e do diverso. Da mesma maneira que a biogenética tende a anular a biodiversidade, a sociogenética das imagens do corpo tende a produzir a uniformização.

Essa lenta evolução ao longo de cinco séculos de filosofia, ciência e arte recebe no século XIX um impulso brutal com a aparição da fotografia. De fato, a fotografia intervém de maneira específica no campo da representação do corpo que, em consequência de sua capacidade sem equivalente de produzir semelhanças, torna-se seu objeto privilegiado. O mesmo acontece na esfera do conhecimento científico, na qual a fotografia permitirá a análise da morfologia dos movimentos do corpo e, enfim, no domínio da estética.

Como a medicina mecanicista, a fotografia é analítica, ou seja, separa os elementos que registra. No entanto, ao contrário da medicina dos órgãos, ela não efetua esse recorte de acordo com o espaço, mas antes, de acordo com o tempo. O instantâneo capta a totalidade do corpo, mas apenas numa fração ínfima de sua duração. Em consequência, impõe-se a questão da continuidade do corpo no tempo. O antes/depois, ou seja, a diacronia, a passagem do tempo, torna-se uma quantidade manipulável.

O primeiro a usar essas novas possibilidades no campo da fotografia foi talvez Hippolyte



Etienne-Jules Marey: *Chronophotographie*
(1886)

Bayard, que, desde 1840, realizou seu auto-retrato como cadáver. Pouco importa que essa manipulação da temporalidade tenha tido para ele a função de protesto contra sua deplorável situação econômica. Determinante é o fato de que o poder próprio da fotografia de identificação de seu corpo lhe permitiu nessa obra falsificar o estado aparente deste, apresentando-o como morto. Ora, o que caracteriza em princípio a fotografia é que ela não mente, que ela não pode mentir. Bayard inaugurava assim a série infinita de manipulações da imagem, da qual os artistas fotógrafos do século XX farão, sob o nome de colagem e, depois, de manipulação no computador, o princípio de



Magritte: *L'esprit de géométrie* (1937)

uma nova busca estética. Magritte, cuja arte joga conscientemente com todos os paradoxos do visual, a partir dos anos vinte servir-se-á do pretexto dessa reversibilidade do tempo, produzindo imagens sistema-ticamente paradoxais. Por exemplo, a criança que leva o adulto em seus braços, como em *L'esprit de la géométrie*.

A manipulação de imagens fotográficas concede uma importância essencial ao retrato. O rosto, pedra de toque da dualidade espírito/carne, alma/corpo, cristalizará uma boa quantidade de pesquisas e invenções. Elas dão prosseguimento às tentativas de Lavater e de Praetorius no campo da fisiognomia, que este último definia

como “[...] uma representação breve e clara de como reconhecer no rosto, gestos e figura de alguém suas inclinações, boas ou más, para orientar-se na ação e no trato para com este”.¹ Essa ciência, incerta porque, como notava Kant, sem regras, tentava fazer corresponder imagens a tipos de comportamento, partindo da hipótese que as características físicas do corpo constituem uma semiótica dos caracteres. A ausência de regras fez com que ela nunca obtivesse um verdadeiro lugar na ciência ou na filosofia, mas, por outro lado, sua força imaginativa serviu de importante fonte para a caricatura e as artes visuais em geral.



Cesare Lombroso:
“L’homme criminel”,
Planche 11 in *Crimes contre
les mœurs*, Paris, Alcan,
1887

¹ PRAETORIUS, J. H. *Breviarium physiognomicum*. [S.l.:s.n], 1715, p. 35.

Foi sem dúvida a antropometria, disciplina devidamente situada na fronteira entre a imagem e as regras classificadoras, que usou mais amplamente os dispositivos dessa semiótica. Trata-se para ela de revelar, sob os traços físicos, signos de uma doença da alma ou da sociabilidade. Os signos discretos da fisionomia são assim interpretados como sintomas no âmbito de uma antropologia normativa. Tal será o caso de Lombroso e Bertillon. Esse último levará muito longe a análise das condições técnicas e estéticas de uma prática destinada a permitir o controle social absoluto: “Cada sujeito deve ser fotografado de frente e de perfil nas seguintes condições de iluminação, de redução, de pose, de postura e de formato”.² Seguem-se então instruções precisas. Mas Bertillon



Alphonse Bertillon: *Auto-portrait signalétique* (1912)

explicita também as razões pelas quais recomenda o duplo retrato: o perfil é a estrutura física do sujeito, sua morfologia que permite a identificação, enquanto a imagem frontal apresenta o conjunto das emoções e rituais expressivos do sujeito. No rosto de frente está em jogo todo o “drama psicológico” e “sociológico” e a fotografia judiciária, apoiando-se sobre a morfologia para solucionar problemas sociais, deve aprender a relacionar os dois parâmetros.

² BERTILLON, A. **La Photographie Judiciaire**. Paris: Gauthier-Villars, 1890, p. 85.

Parecer-se a seu retrato social

Em consequência de sua posição no cruzamento entre a ciência, a arte e o social, a fotografia é rica de diversas obras que vão engajá-la numa via menos policial. Tomemos o exemplo de duas obras, que se pode a rigor qualificar de “auto-retratos” de Marcel Duchamp: “*La Belle Haleine, Eau de Violette*” (1921) e “*Wanted... Rose Sélavy*” (1922). Num primeiro nível, o artista joga com a ambivalência: seu retrato aparece onde esperar-se-ia o de uma mulher ou ainda no lugar que se acreditaria reservado a um criminoso. Duchamp confunde as identidades sexual e social. O personagem fictício Rose Sélavy, ao qual o artista deu seus próprios traços, está encarregado de manifestar sua ambivalência. Existem sem dúvida várias



Marcel Duchamp: *La Belle Haleine, Eau de Violette* (1921)

maneiras de interpretar esse jogo com a identidade. Segundo a tese muitas vezes



Marcel Duchamp: *Wanted... Rose Sélavy* (1922)

desenvolvida por Duchamp a respeito da própria obra de arte, ela depende do contexto: nos *ready made* é o espaço consagrado do museu que faz a obra. O mesmo princípio semiótico faz com que o contexto do frasco de perfume induza à mulher e o do cartaz, marcado pelo “*wanted*”, ao criminoso. Melhor ainda, e aqui nós fazemos um passo a mais, esse princípio semiótico o transforma num criminoso que se encontra na posição de valer a recompensa prometida. Em consequência, o artista que se entrega a esses jogos faz mais do que assinalar o

funcionamento contextual da percepção visual, ele conota seu próprio retrato com os valores “mulher” e “criminoso”. Com isso, ele introduz furtivamente seu auto-retrato numa complexidade a este *a priori* excluída devido a seu status de fotografia. Rose



Andy Warhol: *Marylin* (1964)

Sélavy, Dr. Jekyll ou Mister Hide?

Ora, o que caracteriza essas duas imagens é o fato de elas pertencerem, por seu gênero, ao espaço público. Cartaz e propaganda dependem não da esfera privada, mas antes, do domínio público das imagens. Propondo seu auto-retrato num tal âmbito,

Duchamp aponta para a importância do olhar do Outro na constituição da imagem de si mesmo. É no espaço público que a questão da identidade sexual ou social encontra sua coerência. Onde a imagem ideal do homem referir-se-ia tradicionalmente à do Cristo, ou, a partir do Renascimento, à dos modelos greco-latinos, a arte contemporânea instala uma nova mediação, própria ao regime que Habermas designou como a “esfera pública”.

A estratégia de perversão realizada por Duchamp tenta quebrar a lei da “esfera pública” dominada pela ordem da publicidade e pela ordem pública policial, cujos dois ícones ela retoma. Introduzindo incerteza quanto à identidade da pessoa fotografada, ele encaminha a fotografia novamente para o domínio da arte e confirma a irredutibili-



Andy Warhol: *Présentation des portraits de Mao au palais Galliera*, Paris, 1974

dade do sujeito às categorias que o social tenta lhe impor. Andy Warhol é sem dúvida

um dos artistas que porá em obra da maneira mais conseqüente a socialização do retrato. *Marilyn* (1964), *Mao Tsé-tung* (1974), tantas figuras que seu retrato estetizado afasta de sua singularidade erótica ou política para fazê-las entrar na ordem do consumo estético, na ordem da imagem. Qual é nessas circunstâncias o alcance crítico dessas obras? Para Warhol, como para todos os artistas da Pop Art, a questão se coloca e a resposta permanece incerta. A estetização, em essência publicitária, ameaça aí mais do que em outro lugar enfraquecer o potencial crítico da denúncia, se realmente é que esta se encontra na origem da concepção dessas obras, o que não é certo.



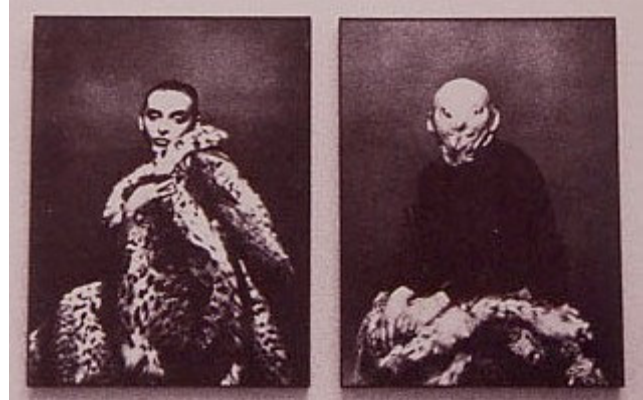
Urs Lüthi: *The Urs Lüthi's* (1970)



Urs Lüthi: *The Numbergirl* (1973), apresentação na galeria Isy Brachot, Bruxelas



Urs Lüthi: *Tell me who stole your smile* (1974)



Urs Lüthi: *Selfportrait in two pieces* (1976)

Urs Lüthi mostrou bem essas ambivalências. Produzindo uma série de autorretratos “segundo o gênero” de seis artistas reconhecidos da arte moderna e contemporânea, ele contribui para denunciar as armadilhas do “estilo” como categoria estética. Ao construir um modelo estético, o estilo substitui-se à singularidade de uma emergência. Ele bloqueia o inesperado, o diverso e produz, ao contrário, redundância.

Todos os rostos de Roy Lichtenstein são em primeiro lugar uns Lichtenstein, reconhecíveis, como os de Picasso, Larry Rivers ou Giacometti. O sujeito “Urs Lüthi”, presente no entanto nesses seis auto-retratos, desaparece. O que o absorve e dissolve é o estilo. Ele ameaça o corpo que, em sua singularidade, vem ao encontro do espectador.

O abandono por parte de um grande número de artistas contemporâneos da própria idéia de que um artista deva produzir um estilo reconhecível, idéia tão essencial para o bom funcionamento do mercado da arte, é sem dúvida o sintoma de sua tentativa, trágica talvez, de escapar à estandardização estética produzida pela própria lógica artística.

Urs Lüthi proporá então uma galeria de auto-retratos nos quais o corpo fotografado é ele mesmo mutável, embora sempre reconhecível através de suas metamorfoses. O estilo não está talvez ausente por completo, mas tende a apagar-se por detrás dos avatares do sujeito representado. É este que deve cativar o olhar, que constitui o drama que aí se desdobra e cuja fotografia não imortaliza senão um instante. Nada permitirá que se recomponha uma totalidade, a continuação dos clichês é, de fato, infinita, por tanto tempo quanto o sopro da vida anime este corpo. Essa infinidade das metamorfoses possui, em si, algo de monstruoso, como o resumem as duas imagens pelas quais, num ícone, é condensado o conjunto do processo. A pose, a postura e o cenário abrem sobre a infinita deformidade do sujeito, monstro para si mesmo, captado pela fotografia.