

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
criação, crítica e
história da arte**

Estética ou cosmética? A arte abjeta de Nicola Constantino

Maria Angélica Melendi
UFMG/ CNPq/ FAPEMIG

Resumo

Alguns artistas contemporâneos manifestam uma predileção pela representação do abjeto e longe de sinalizar uma advertência ética utilizam discursos que exacerbam a estética entendida como cosmética.

Palavras chave

Corpo; abjeção; profanação

Abstract

Some contemporary artists reveal a predilection in representing the abject and, instead of indicate an ethic censure, use discourses that exasperate the aesthetics apprehended as cosmetics.

Keywords

Body; abjection; profanation

O sujeito não existe, está fora de si, no êxtase ou na morte.

Mario Perniola

A beleza do corpo reside somente na pele. Se os homens vissem o que há debaixo da pele [...] a mera vista das mulheres lhes resultaria nauseabunda; essa graça feminina não é mais que saburra, sangue, humor, fel.

Odon de Cluny

I. Além da pele

Na *Capella Sistina*, no Juízo Final, de Michelangelo, 1541, São Bartolomeu, à direita de Cristo, é um homem maduro e forte olha para o Juiz supremo empunhando uma faca em sua mão direita, enquanto segura sua pele frouxa na esquerda. Romain Rolland observa o terror que impregna a cena onde os mártires e santos exibem com orgulho seus tormentos para suscitar a clemência do juiz e reflete: *São Bartolomeu levanta sua pele ensangüentada e empunha a faca nua com tal ferocidade, que parece menos a vítima que o algoz*¹.

Na *Accademia Nazionale de San Luca*, em Roma, podemos observar a *távola* lateral de um retábulo onde está figurado São Bartolomeu. A obra completa representava *Cristo nu com a cruz e em volta dele muitos Santos entre os quais um São Bartolomeu esfolado que parece uma verdadeira anatomia e um homem verdadeiramente esfolado*². A pintura que está na *Accademia*, um óleo sobre madeira de 1555, exhibe a São Bartolomeu semi-ajoelhado sobre a própria pele que se estende aos seus pés como um veludo espesso. O rosto de perfil – que olha para um Cristo que já não está –, os dedos de sua mão estendida e parte do pé que se apóia no chão de mármore, ainda estão revestidos pelo véu pálido de uma pele sedosa. O corpo do santo, em atitude de adoração se constitui como um belo exercício de anatomia. A carne – músculos e tendões – articula-se em massas tão compactas e harmônicas que o agudo gume do alfanje que repousa no piso, não conseguiu extrair uma só gota de sangue.

Nos poucos anos que separam uma imagem da outra aparece delineada uma erótica do despir que se exacerbava na Europa da contra-reforma. A necessidade do conhecimento do corpo humano já está claramente proposta por Leon Battista Alberti, em *Della Pittura*, 1435, onde recomenda começar a desenhar a figura humana *desde* os ossos e os músculos, para depois vestir-los com a carne e a pele.

Mas, como para vestir uma pessoa, primeiro a desenhamos nua e depois a envolvemos de pano, ao pintar um nu, primeiro colocamos os ossos e os músculos que depois cobrimos com as carnes

1 Rolland, Romain *Michelangelo*. The Project Gutenberg. E-Book. Added to site: 2010.06.11. pp.52.

2 Vasari, Giorgio *Delle vite de più eccellenti pittori, scultori et architetti*, Parte terza. Secondo Volume. Manolesi: Bologna, 1681. pp. 176. *E non partì di Pisa il Bronzino, che gli fu allogata per mezzo del Martini da Raffaello del Setaiuolo, Operaio del Duomo, la tavola d'una delle cappelle del detto Duomo; nella quale fece Cristo ignudo con la croce et intorno a lui molti Santi, fra i quali è un San Bartolomeo scorticato, che pare una vera notomia et un uomo scorticato da dovero, così è naturale et imitato da una notomia con diligenza; la quale tavola, che è bella in tutte le parti, fu posta da una capella, come ho detto, donde ne levarono un'altra di mano di Benedetto da Pescia, discepolo di Giulio Romano.*

*de tal modo que não é difícil perceber onde se encontra cada músculo*³.

Se as primeiras disseções do corpo humano, foram feitas secretamente – Ascanio Conivi relata que Messer Realdo Colombo, um anatomista, envia a Michelangelo, o corpo de um jovem moro, no qual o artista mostrou-lhe *muitas coisas raras e recônditas, quicá nunca ates entendidas*⁴ – mais tarde se constituíram como atos rituais; performances realizadas para audiências particulares cuidadosamente controladas pela lei e a religião. No frontispício de *Fascículo de Medicina*, 1493, de Joanes Ketham, *Anatomy Lesson* vemos o professor ditando *ex cathedra* em quanto seus ajudantes realizam a disseção de um corpo jacente⁵. Desde começo do século XVI encontramos desenhos e gravuras em livros de anatomia, como *De humani corporis fabrica*, 1543, de Andreas Vesalius, onde a fascinação pelos *interiora* confunde-se e se sobrepõe ao desejo de conhecimento sem escapar à categoria estética do horrendo ou do asqueroso.

Os desenhos de Gérard de Lairesse que ilustram a *Anatomia humanis corporis*, de Gottfried Bidloo, Amsterdã, 1685, exploram e interpretam a superfície de texturas e padrões dos órgãos, montados sobre apoios visíveis como blocos de madeira ou livros e sustentados por instrumentos e alfinetes realistas. Quando uma mosca é desenhada caminhando sobre um abdome aberto há um apelo ao *trompe l'oeil* que conduz ao realístico da cena. Nas imagens desta obra, os traços do desenhista se detêm nas belas superfícies dos músculos e dos órgãos internos. A beleza do corpo já não reside apenas na pele, porém, a pele persiste como veste de suaves dobras, que desnuda os músculos e tendões do antebraço e da mão ou que se acumula em volta da cintura para exibir os músculos das costas.

Mario Perniola, afirma que, no barroco, se estabelece um trânsito entre a veste e o corpo que se manifesta não somente no uso erótico do *panejamento* – a Santa Teresa de Bernini –, mas também, na ilustração do desenho anatômico que trata o corpo como *despojo vivo*⁶. Os corpos seriam *despojos e não estátuas, vestes e não formas substanciais*⁷, Gérard de Lairesse, o Poussin holandês,

*... passa a lâmina da faca, o fio da navalha sobre as belas túnicas de pele de Poussin abrindo-lhes e desdobrando-lhes as bordas, pondo à vista as belas superfícies dos músculos e dos órgãos internos, exaltando ao máximo seu encanto erótico*⁸.

3 Alberti, León Battista. *On Painting*. Translated with Introduction and notes of John R. Spencer. Avon: The Bath Press, 1966. p. 73.

4 Conivi, Ascanio. *Apud Kemp, Martin & Wallace, Marina. Spectacular Bodies* London: University of California Press, 2000. pp72.

5 Ketham, Johannes de *Apud Kemp, Martin & Wallace, Marina. Spectacular Bodies* London: University of California Press, 2000.p. 23

6 Perniola, Mario. *Pensando o ritual. Sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p.100.

7 Idem, p. 112.

8 Idem, p.112

Nas ilustrações, o corpo aparece como um paramento excelso, tão externo e digno, como uma veste litúrgica. Dobrada para fora dos músculos, dos tendões e dos órgãos, a pele retirada não é um trapo ensangüentado, mas um tecido suntuoso – brocado ou veludo –, da mesma natureza da fita que sujeita os cabelos, ou dos próprios cabelos.

Porque é a pele a que conserva a integridade visual do corpo humano, a que lhe consigna sua identidade. Nos gravados de Theodore de Bry⁹, os canibais tupinambás cortam, fervem o assam corpos, que ainda que esquartejados, conservam a pele e, por isso, as formas humanas. O mesmo acontece na pintura de Albert Eckhout, onde a *Mulher Tapuia*, 1641, carrega um pé decepado na cesta e leva na sua mão, uma mão humana.

Imagens de esfolamento como martírio ou punição são repetidas em pinturas que abordam temas míticos como *A justiça de Cambyses*, de Gerard David, 1499 e *O Castigo de Marsias* de Tiziano, 1576, mas também aparecem nas várias lições de anatomia dos séculos XVII e XVIII. A dissecação do corpo humano cumpria entre outras, a função de expor aos iniciados à “divina simetria” do corpo humano. Esculturas de esfolados – *écorchés* – começaram a ser produzidas para utilizar-las em escolas de medicina e academias de arte. Num primeiro momento foram modeladas em tamanho natural, em cera ou fundidas em bronze, anos depois versões menores, fabricadas em marfim, bronze ou madeira, se transformaram em itens colecionáveis.

Fora da tradição ocidental, *Xipe Totec*, – Nosso Senhor, o esfolado –, divindade das culturas totonacas, é sempre representado vestindo a pele de um dos sacrificados ante seu altar. Durante o segundo mês ritual do calendário asteca, *Tlacaxipehualiztli*¹⁰ (Esfoladeiro de Homens), os sacerdotes esfolavam os corpos das vítimas e vestiam suas peles pintadas de amarelo e chamadas *teocuitlaquemil* (vestiduras douradas), que, posteriormente, eram arrojadas numa câmara interna do templo. E se na segunda guerra mundial, os nazistas foram acusados de usar a pele das vítimas da *Shoah* para fazer capas de livros e cúpulas de abajures, no devemos esquecer que durante o século XVIII, a paixão pelo estranho, autoriza a coser suaves sapatilhas de pele, um cinto no qual se distingue claramente um mamilo, sapatos de salto alto confeccionados com a pele de um criminoso executado ou a encadernar com uma pele humana delicadamente tingida de verde pálido uma cópia da Constituição francesa de 1793, que ainda se conserva no Museu Carnavalet, em Paris¹¹. Essa prática, conhecida como “encadernação antropodérmica”, foi utilizada até o XIX, quando escritos sobre assassinatos eram encapados com tapas feitas com a pele do assassino executado e livros de anatomia, com a de cadáveres dissecados¹².

Em Paris, Ítalo Calvino visita o Grande Museu Anatômico-etnológico do Dr P. Spitzner, fundado em 1856. O museu dos monstros de cera, como autor o denomina, exhibe, entre cópias de cera de cabeças guilhotinadas e espécimes

9 De Bry, Theodore, *América Tertia pars*, 3º volume de *Grands Voyages*, Frankfurt, 1592.

10 www.es.wikipedia.org/wiki/Tlacaxipehualiztli

11 www.librosmalditos.com/files/libros_pele_humana.php (23/03/2010)

12 *Ídem*.

anatômicos, uma pele humana completa e curtida, de um homem de 35 anos. Essa peça única, *um tapete humano, plano como uma flor prensada entre as páginas de um livro*¹³, lhe pareceu a imagem mais fraternal e tranquilizadora de aquela coleção de horrores. O escritor encontra uma espécie de consolo em *aquele homem todo extensão, espalhado na sua inteira superfície, com exclusão de toda espessura e de qualquer intenção secreta*¹⁴.

II. Visões do Sagrado

O que sempre se espera da arte, nos diz Bataille, é a fulguração que consome. A insistência da arte em representar a morte, o repugnante, o asqueroso, o abjeto é sempre uma aposta no prazer; um prazer forte, doloroso, pero prazer ao fim¹⁵. Livre da servidão da religião, do dever da transmissão do dogma, a arte manteve sempre uma submissão ao horror porque, aberta a todo o possível, a arte continua sendo o que sempre foi: um dos locais privilegiados para a expressão dos desejos e dos medos dos homens.

Nas últimas décadas do século XX, as formas icônicas e os rituais da religião foram deslocados para outros contextos onde apareceram visões de um sagrado subjacente, um sagrado em nascimento, ainda não codificado.

Na Argentina, durante os anos da ditadura, a identificação entre os mártires cristãos e os caídos na luta contra o governo militar colaborava para a manutenção de uma identidade nacional calcada sobre a construção de relatos gloriosos. Esse movimento parece se prolongar até o presente em manifestações artísticas e não artísticas que clamam por punição e justiça. Paralelamente, nas últimas décadas, alguns artistas abandonaram o discurso religioso e se voltaram para uma investigação sobre o corpo enfermo ou dolente, que o transcende, numa espiritualização não confessional; outros ostentam um cinismo profanador onde a exibição da abjeção se confunde com os encantamentos e as demandas da sociedade de consumo neoliberal.

No primeiro caso, o retorno a certas manualidades sutis que vemos florescer nos anos 90, antes de ser um regresso ao construtivismo como quer Caros Basualdo¹⁶ o uma arte *light* como provoca Jorge López Anaya¹⁷, denunciaria a renovação do impulso romântico. Esses artistas perpetuariam a tradição dos séculos XVIII e XIX: imersos na vida cotidiana, mas fascinados pela ilusão, pelo sonho e pelos pesadelos; afinados com a cultura contemporânea, mas profundamente influenciados pela arte que se produz fora do circuito, exploraram os vários tópicos do romantismo histórico: a ênfase na expressão individual da emoção e a imaginação, a divergência profunda com as formas clássicas e a atitude de rebeldia contra as regras e as convenções sociais.

13 Calvino, Ítalo. *Colección de arena*, Madrid: Alianza, 1987. pp 34

14 Calvino, 1987. pp 35.

15 Bataille, 2008. pp. 117.

16 Basualdo, Carlos. "Ejercicio de Lejanía". In Catálogo de *The Rational Twist*. NYC, Apexart, 1996. pp. 6 a 9.

17 Anaya, Jorge López. In "El Absurdo y la Ficción en una Notable Muestra", Diario La Nación, Buenos Aires, 1 de agosto de 1992.

Arredor dos anos 80 começou a se manifestar no mundo ocidental um retorno à religiosidade. A emergência de um sagrado, sem nome e sem lugar, precede a esse momento e antecipa as práticas atuais. Incluir no espaço religioso o que está fora dele, para consagrar-lo; separar o religioso do profano, para profanar-lo, para devolver-lo à sua própria abjeção, a sua própria natureza mortal, são estratégias que a arte do final do século XX utilizou, no somente para fazer emergir os traços do sagrado, mas também para destacar as marcas do sacrifício e do sacrilégio que ainda penduram no nosso corpo.

Em 1997, na I Bienal do MERCOSUL, o artista chileno Arturo Duclós, expôs *A Lição de Anatomia*, 1983: uma coleção de ossos humanos exibida desordenadamente numa vitrine. A obra descrita como “Pintura sobre 119 ossos humanos/ Base com caixa de vidro/ 180x150x100 cm.” suscitou, durante a Bienal, o repúdio de Leon Ferrari, que se manifestou publicamente contra a ossada ornamentada com tintas coloridas. Em 2006, Ferrari se negou a expor seus trabalhos na *Estação Pinacoteca*, em São Paulo, porque o edifício – que abriga o Memorial da Resistência – tinha sido sede do Departamento de Ordem Político e Social (DOPS), responsável por detenções clandestinas, tortura e assassinatos.

A apresentação ou a representação de corpos torturados ou despedaçados parece ocupar um lugar de interdição para alguns artistas argentinos. Ferrari contorna a questão através da implementação de técnicas de montagem e apropriação: em sua obra os suplícios dos condenados aos infernos são ressignificados para aludir ao passado recente; o distanciamento temporal da representação canônica, porém, o salva da ameaça da abjeção. Para Edgardo-Antonio Vigo, a tortura e a morte são irrepresentáveis. A abjeção reproduzida na obra exerceria uma violência sobre os espectadores. Somente a subversão das palavras permite ao artista um afastamento de repúdio e resistência.

A representação da abjeção na arte, porém, começa a reaparecer nos anos de 1990, quando a arte abjeta parece não poder evitar o uso instrumental, e por tanto moralista, do abjeto. O corpo desperdiçado, o corpo resíduo que essa arte nos apresenta, seja através da mimese, do simulacro ou do índice, provoca repulsa a partir da exposição dos órgãos abertos, de suas secreções e excreções, da marca da abjeção que denuncia a finitude irremediável desse corpo.

O ideal de se fixar na perversão e de se prender ao abjeto é adotado por artistas e escritores contemporâneos, inconformados, no só com o refinamento da sublimação, mas com o deslocamento do desejo: transgredir, com a esperança secreta de ser castigado ou se afundar na imundície, convencidos de que o mais asqueroso é o mais sagrado. Mesmo existindo uma longa tradição de arte abjeta no ocidente, nesses anos, obras como as de Andrés Serrano ou Joel-Peter Witkin alcançam uma *pietas* estranha à contemporaneidade, já que, ao nos fazer testemunhas do irrepresentável, conseguem despertar o horror sagrado e ao provocar a perda simbólica do eu, proporcionam-nos meios de reinventar ou de reencontrar nosso eu.

III. Aquém da pele

Nunca vi um corpo tão torturado e de maneira tão bela. A frase de Nicola Constantino, no artigo *Épater la Bourgeois*, publicado a 9 de novembro de 2008, em Radar, na seção “Fã: um artista escolhe sua obra favorita”, doeu como uma bofetada. Ao visitar a 50ª Bienal de Veneza, Constantino tinha-se deparado com a escultura *Arco da histeria* de Louise Bourgeois, e lembra:

*Sigo considerando esse momento um desses instantes mágicos do indivíduo frente à obra de arte. ¿Por quê? Porque não se pode explicar, porque me deixou sem palavras, porque tudo era de uma beleza dura e seca; formal e materialmente estupefacente e ao mesmo tempo econômica. Nunca vi um corpo tão torturado e de maneira tão bela.*¹⁸

O texto de Nicola Constantino continua com o relato de uma visita que, tempo depois, faz ao estúdio de Louise Bourgeois em New York e da reação da velha senhora ante um dos seus trabalhos: *um espartilho de tetinhas*:

*Chegou minha vez. Então mostrei uma obra minha que era um espartilho de tetinhas e, sem pensar, Louise Bourgeois começou a gritar. Tapava-se a cara e gritava e eu queria lhe explicar de que se tratava: dizia-lhe que era de silicone e ela gritava mais e mais, e o velho advogado furioso me gritava que tirara isso de lá!*¹⁹

Constantino intentou, em vão, mitigar os gritos de horror de Bourgeois com a explicação de que o espartilho era de silicone. Esse fato, aparentemente irrelevante ou apenas curioso, desde o ponto de vista de Constantino, denuncia colisão de duas temporalidades, de dois mundos: o tempo longo de Louise Bourgeois que atravessou todas as catástrofes do século XX e algumas do XXI batendo contra este novo tempo, breve, vazio, desacralizado o suficiente para não contar com a existência de limites nem com as possibilidades simbólicas da transgressão.

O *espartilho de tetinhas* (Constantino parece cultivar o hábito infantil de se referir com diminutivos às partes erógenas do corpo; em outra entrevista fala de um “cuzinho”) pertence a série *Peleteria de Pele Humana*, exibida pela primeira vez em 1997, na FERIA Arco e que participou da XXIV Bienal de São Paulo, organizada sob o lema da Antropofagia, em 1998. São roupas e acessórios – vestidos, tapados, carteiras, bolsos, sapatos, botas – feitos com um fac-símile de pele humana com detalhes como mamilos, umbigos e anus. Mais tarde, foram fabricadas, com o mesmo material, bolas de futebol e bolsas femininas (*Dangerous Beauty*) – que ostentavam uma bunda de silicone de um lado e dois peitos do outro – que se compram no New Museum, no Malba e no site de Nicola.

Não há piedade nos trabalhos de *Peleteria de Pele Humana* de Nicola Constantino, que a pesar de simulacros, se inscrevem nessa estranha linhagem de curiosidade, profanação, sacrifício, castigo e barbárie.

¹⁸ Constantino, Nicola. *Épater la Bourgeois*. Buenos Aires, *Página 12* / Radar – 9 / 11 / 2008.

¹⁹ *Ídem*

IV. Visões do sacrifício

Giorgio Agamben propõe derivar a palavra religião, já não de *religare*: unir, mas de *relegere*: separar, apartar; para afirmar que a religião opera por um princípio de separação. A separação se realizaria a través de um sacrifício, um ritual escrupuloso que divide o sagrado de o profano. Depois do rito de passagem, o que pertencia aos deuses, o sagrado, se interdita ao uso e não pode ser vendido nem prestado nem cedido²⁰. Separar a pele humana do corpo vivo – sacrifício oferecido a Xipe Totec, martírio de Santo Bartolomeu, castigo de Marsias –, consagra a pele da vítima, a torna sagrada. Porém, as vestimentas e os objetos de pele humana – de simulacro de pele humana – de Nicola Constantino nunca pretenderam ser relíquias sagradas, são apenas objetos irônicos e suntuosos, destinados ao consumo e ao uso, aparentemente inseridos, através da arte, no campo da moda. A falsamente ingênua ocorrência de Constantino se infiltra sem críticas nem inibições nesse campo em que Benjamin detecta o *amargo diálogo com a podridão*²¹ que abre uma fenda *entre a mulher e a mercadoria; entre o desejo e o cadáver*²². Cadáveres multiplicados: o cadáver da moda e os cadáveres potenciais cuja pele se teria sido retirada e recortada para fazer as roupas. O jogo macabro de Constantino abre, no *sex appeal* de o inorgânico, uma fresta pela que o fetichismo escoia para a abjeção dos corpos.

Savon de Corps consiste na produção de sabonetes com a forma de um torso feminino em cuja composição se inclui um 3% de “essência de Nicola”, o seja o resíduo orgânico de uma lipoaspiração à que a artista se submeteu. O sabonete se apresenta com um *display* publicitário onde Constantino faz às vezes de modelo e oferece ao cliente, para promover o produto fabricado com uma parte extraída de seu corpo, uma imagem que a mostra seminu. A obra despertou polémica e não só em Buenos Aires, onde a memória de milhares de cidadãos desaparecidos estende um manto de horror sobre o destino dos corpos insepultos.

José Emílio Burucúa em um artigo publicado no jornal argentino Página 12, destaca que a operação de Costantino, a pesar de a artista assegurar que contou com o beneplácito de instituições judias, relaciona-se inequivocamente a mesma operação atribuída aos nazistas e realizada com a gordura de suas vítimas: os hebreus internados nos campos de concentração durante a Segunda Grande Guerra.

O historiador vincula a obra da artista ao kitsch, decorrente da sua abjeção adoçada por uma estetização banal; mas aponta: a projeção do kitsch de Costantino age sobre o ato e o efeito da produção industrializada do assassinato em massa.

Burucúa, ainda, adverte ao espectador para não se transformar, sem perceber, num contemplador indulgente, de um crime por mais distante e longínquo que ele esteja. Nesta advertência percebe-se a latência de um gozo profano e perverso que corre paralelo á capacidade mnemônica da arte.

²⁰ Agamben, Giorgio. *Profanações*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. p.98.

²¹ Benjamin, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2006. p.103

²² *Ídem*. p.102

Esse poder mnemônico nos faz também questionar até que ponto o trabalho de Nicola Constantino renega da grande tradição da arte feminista da segunda metade do século XX. Enquanto Carole Schneeman ou Gina Pane (para citar apenas duas artistas) expunham à visibilidade seus fluidos corporais e ou suas feridas abertas, Constantino exhibe obras onde o sangue e a dor nunca são evidentes; exangues – a pele e a gordura humanas – são transformadas, por mérito de uma operação cosmética, em produtos agradáveis, prontos para o consumo. Esses trabalhos estetizam a abjeção e dissimulam a profanação, escamoteando-a em objetos suntuosos, onde os fragmentos do corpo desaparecem transformados em objetos de luxo que ostentam um padrão erótico inócuo.