

2. O corpo, questões sociológicas e antropológicas

2.1. Problemáticas na utilização do corpo

O tema do corpo é dos mais modernos e controversos nas ciências sociais e nas sociedades contemporâneas. O antropólogo Miguel Vale de Almeida questiona: será o mesmo apenas uma moda temática? Ou é causa e efeito de novas formas de olhar a sociedade?

O mesmo autor afirma ainda que: “Quando se fala de corpo em antropologia, é incontornável o legado de Marcel Mauss, para quem toda a expressão corporal era apreendida. [...] O corpo é ao mesmo tempo a ferramenta original com que os humanos moldam o seu mundo e a substância original a partir da qual o mundo humano é moldado” (Miguel Vale de Almeida, 1996: 4).

Isto é, cada corpo exprime uma vivência, uma marca temporal, relatada através de certos comportamentos, gestos e atitudes.

O filósofo José Gil, ao expor a sua ideia sobre o significado do corpo, refere:

Acontece, porém, um facto curioso: justamente enquanto a moda revela cada vez maior sensibilização aos problemas do corpo com a tendência para afirmar a sua importância nos diversos campos, volta-se a velhos conceitos [...] idênticos àquelas ordens de signos que serviram para explorar o corpo. Este tornou-se o significante depósito capaz de resolver todos os problemas, da decadência da cultura ocidental até aos mínimos conflitos internos dos indivíduos. (1995: 201-202)

Assemelhando-se à visão antropocêntrica, o autor classifica o corpo como o centro do Universo, um meio de passagem de códigos. Enuncia que “é no corpo do homem que se realizam as passagens, é o corpo que sofre o poder de uma coisa, de um lugar, de um morto” (José Gil, 1995: 208).

Para Miguel Vale de Almeida, a questão do corpo gera algumas questões de domínio antropológico; deste modo, cita Anthony Giddens que reconhece:

que o corpo não é apenas uma entidade física que possuímos (ainda que para a criação da auto-identidade, segundo Lacan, seja preciso o estádio do espelho, em que a criança se vê separada do seu corpo). Ele é um sistema-acção, um modo de praxis, e a sua imersão prática nas interacções quotidianas é essencial para a narrativa da auto-identidade. Em termos de *self* e auto-identidade, Giddens presta atenção sobretudo à aparência, posturas, sensualidade e regimes do corpo. Se o corpo era um aspecto da natureza, com a invasão do corpo pelos sistemas abstratos [...], o corpo como *self* torna-se um local de interacção, apropriação e reapropriação (1996: 8,9).

Partindo do ponto de vista, analisado pelo antropólogo Giddens, consideramos o corpo um meio de experiência acerca do nosso modo de ser e de estar no

mundo, um lugar onde o eu adquire consciência do seu ser, da sua personalidade e dos seus valores.

O psicanalista Jacques Lacan (1949) teorizou a respeito do “estádio do espelho”³, uma experiência que ocorre entre o 6.^º e o 18.^º mês de vida do ser humano. Primeiramente a criança é confrontada com a sua própria imagem reflectida, confundindo-a com um outro mundo. Num outro momento, ela percebe que se trata de uma imagem e comprehende que esta é a sua própria imagem. Desta forma, reconstrói os fragmentos ainda não unificados do seu próprio corpo. A imagem no espelho idealiza a situação real do sujeito.

A concepção pós-moderna da corporalidade, tem como objectivo fixar-se na metáfora do corpo, uma imagem sem forma, utilizada como matéria-prima e livre para uma possível transformação ou criação.

Desta forma, há uma discordância radical e constitutiva entre o eu e as suas formas, porque este apreende a sua corporeidade de forma hesitante, dependendo do olhar do outro.

Miguel Vale de Almeida afirma que “a corporalidade tem, de facto, importância como categoria unificadora da existência humana” (1996: 16).

Deste modo, podemos concluir que o artista contemporâneo vive numa dispersão relativamente aos seus ideais, alterando e modificando a relação com o seu próprio corpo.

³ O “estádio do espelho” foi publicado em 1936 e encontra-se comentado no livro *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios* de Umberto Eco (1989: 12). A comunicação sobre o estádio do espelho, durante o congresso da Associação Internacional de Psicanálise em Marienbad, é interrompida a meio por Ernest Jones, discípulo e biógrafo de Freud.

2.2. Abordagem histórica e filosófica da representação do corpo

Proveniente do latim *corpus*, significa tudo o que ocupa espaço e constitui unidade orgânica ou inorgânica. Ao longo de vários períodos históricos, a figura humana era reproduzida e representada, em diversas áreas como a Pintura, a Escultura e o Desenho. Obedecia a certas ideologias e crenças, fundamentadas pelos valores estéticos, religiosos, políticos e culturais da altura.

No Período Paleolítico, as esculturas das famosas estatuetas femininas, de pequenas dimensões, denominadas *Vénus*, eram identificadas como possíveis ídolos para o culto da fertilidade e sexualidade. Eram representadas a nu, de pé, e os seus corpos revelavam elementos mais representativos da silhueta feminina, em linhas exacerbadas. Nas pinturas rupestres, o corpo aparecia representado a dançar e a caçar. Alguns sociólogos acreditam que as cerimónias religiosas que combinavam com a dança, eram realizadas para reverenciar os deuses e pedir uma boa caçada.

Já na arte grega, os escultores estudavam as formas do corpo, elaborando gradualmente as suas proporções, cada vez mais próximas da realidade. A *Vénus de Milo*, datada do final do século II a. C., é possivelmente uma obra do escultor Alexandros de Antioquia. A figura é uma representação da deusa grega Afrodite, cuja delicadeza da forma feminina contrasta com a textura pesada do manto. Esta obra faz referência ao apogeu da beleza física e sexual da estatuária da altura.



Fig. 9 – *Vénus de Milo*, datada do século II a. C.

Com o Renascimento, há uma extraordinária evolução das mentalidades, na passagem do pensamento religioso, teocêntrico e simbólico, dominante na Idade Média, para a mentalidade que tendia a explicar as coisas pela medida das capacidades humanas, colocando o homem no centro do Universo, capaz de criar e transformar as coisas. Valorizando o homem como ser supremo da Criação. No que respeita ao estudo do corpo, houve um grande interesse em explorar outras ciências,

utilizando métodos de trabalho, apoiados na anatomia, na geometria e na matemática. O corpo era agora representado com realismo, conseguido graças à perspectiva, ao equilíbrio e à harmonia. Até mesmo o retrato explora novas capacidades expressivas do Homem.

Leonardo da Vinci (1452-1519), é considerado um dos maiores artistas do Renascimento italiano, cuja versatilidade de talento, para as artes e ciências, impulsionou o estudo do corpo na história da arte. Os seus desenhos e esboços obedeciam a uma precisão científica. Em termos de estudo anatômico e fisiológico do corpo humano, evidenciava neles um fascínio por representar dissecções anatômicas e partes do corpo, onde estudava exaustivamente as proporções humanas.

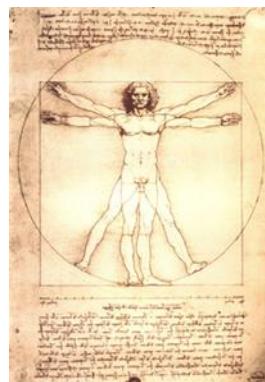


Fig. 10 – Leonardo da Vinci, *Homem Vitruviano*, c. 1490.



Fig. 11 – Leonardo da Vinci, *Anatomia de Um Nu Masculino*, c. 1504-1506.

O Impressionismo foi um período que se interessou pela captação de um determinado instante fugaz da realidade. A pintura transmitia uma certa visão da vida, tornando-se cada vez mais individualista, mais interiorizada, mais reflexiva, mostrando as preocupações e o “sentir” do artista face ao mundo emergente da industrialização e a si próprio. Quanto à importância da temática do corpo, essa era demonstrada pelo interesse da captação da realidade, parcial e sensível, que é a da luz e dos seus

efeitos sobre o corpo. Como exemplo, podemos referir a obra do pintor Edgar Degas (1834-1917) *A Banheira* (1886).



Fig. 12 – Edgar Degas, *A Banheira*, 1886.

As técnicas de Degas eram originais, embora influenciadas pela moda da estampa japonesa. Atraído pela representação do corpo feminino, sinuoso e linearmente definido, nesta pintura quase que rouba a intimidade. O ponto de vista escolhido, com um ângulo incomum e uma posição da figura descentrada, realça a precariedade da posição do corpo da mulher, que está a lavar-se, conferindo à imagem uma certa dimensionalidade.

Gustave Klimt (1862-1918), cuja obra se integra no movimento da Arte Nova, foi um dos mais dotados e criticados pintores da época, dado que o erotismo das suas pinturas era visto como uma afronta. Contudo, reproduzia o corpo feminino, quase sempre nu, símbolo do amor carnal, da paixão e da sensualidade. Segundo Ruhrberg, “as sensuais figuras femininas de Klimt, eram cravadas em ricos ornamentos matizados com as cores do ouro e das jóias [...] foi Klimt quem criou a imagem da mulher fatal” (2005: 32).

O Cubismo foi um movimento artístico, cujo nascimento oficial é assinalado pelo quadro de Pablo Picasso (1881-1973), intitulado *Les Demoiselles d'Avignon*. Esta obra é marcada pela geometrização da forma, cujas influências são da arte africana (formas simplificadas e volumétricas), onde rostos e corpos aparecem distorcidos.



Fig. 13 – Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907.

Juan António Ramírez faz uma analogia entre uma fotografia, de um fotógrafo anónimo, denominada *Mulheres Zulúes*, de 1879, e a célebre obra de Picasso, que atrás referimos.



Fig. 14 – Autor desconhecido, *Mulheres Zulúes*, 1879.

O crítico e ensaísta encontra algumas características semelhantes entre ambas as obras: a posição do braço, com o cotovelo levantado, adoptada pela figura do lado esquerdo que está encostada à cabana e a posse usada pelas duas mulheres, com as pernas cruzadas, apoiadas num só pé.

No quiero decir que el artista hubiese visto necesariamente esa imagen concreta, pero sí me importa señalar que hubo en la obra del malagueño un eco del primitivismo etnológico de los fotógrafos, es decir, del modo en que venían representando los cuerpos (femininos) desnudos, y no sólo una traducción peculiar, como ya sabemos, de la escultura ibérica y de las máscaras africanas. (Ramírez, 2003: 36)

Com a chegada do Futurismo, os artistas faziam a apologia da máquina, da velocidade, da luz e da própria sensação dinâmica. No que respeita à técnica, prevalecia a noção de mudança. Para tal, utilizavam os recursos da fotografia e do cinema na alternância de planos e na sobreposição de imagens. Eadweard Muybridge, (1830-1904), foi o criador da fotografia em movimento; fotografava pessoas a andar, a saltar, homens a praticar esgrima e boxe, tiradas de vários ângulos ao mesmo tempo.

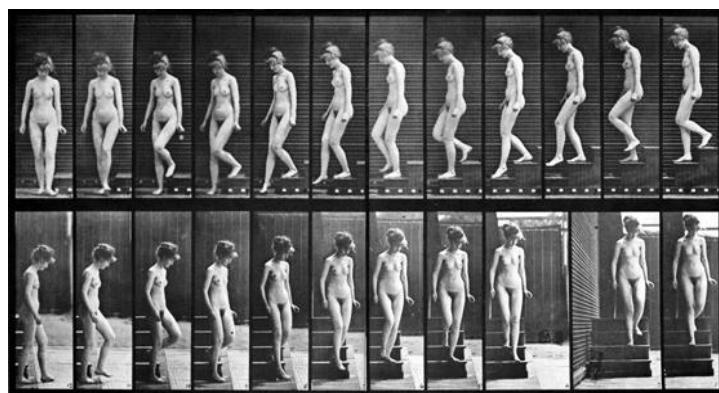


Fig. 15 – Eadweard Muybridge, *Mulher a Descer as Escadas*, 1887.

Ao captar o corpo em movimento, proporcionava à imagem um certo dinamismo e velocidade, através dos disparos sucessivos com a câmara fotográfica e da utilização de vários planos duma mesma imagem. “Todo el mundo sabe que el trabajo de Muybridge es la antesala del cine, y que este fue el primer procedimiento artístico de la historia humana que permitió la reproducción (la autentica mimesis) del movimiento real” (Ramírez, 2003: 60).

Max Ernst (1891-1976) reunia nas suas pinturas surrealistas elementos tão díspares uns dos outros que as transformava em surpreendentes composições; estes elementos apelavam ao inconsciente, a experiências vividas recalcadas, ao sonho e à alucinação. Segundo Ruhrberg:

Ernst criou um ambíguo mundo de imagens, arrepiantes ou rejubilantes, sonhadoramente românticas ou magicamente grotescas, nas quais as mais diversas coisas se fundiam sem transição: o humano com o animal, o animal com o vegetal, o orgânico com o inorgânico. (2005: 140)

Exemplo disso é a colagem *Saco de Pugilismo ou Imortalidade de Buonarotti ou Max Ernst e Caesar Buonarotti*, realizada pelo artista em 1920. Ernst joga com uma articulação de elementos que são imprevistos na imagem, recriando um imaginário e uma realidade irracional, característica mais tarde adoptada pelos surrealistas.



Fig. 16 – Max Ernst, *Saco de Pugilismo ou Imortalidade de Buonarotti ou Max Ernst e Caesar Buonarotti*, 1920.

Frida Kahlo (1907-1954) era considerada uma pintora realista, agressiva e sentimentalista.

Poderosa máquina de convocação do sofrimento, cujos mecanismos se põem em marcha pelo cruzamento entre a sua accidentada biografia e a auto-representação em que assenta a maior parte da sua obra pictórica. [...] a obra de Frida parece poder ser lida como uma espécie de boletim clínico onde se anotam graficamente os episódios da *via crucis* em que o seu corpo, que ela queria belo e permanentemente apetecível, lhe resiste a esta pulsão mais íntima e vital: a do desejo que, com a lancinante crueza das vocações insatisfeitas, constantemente se manifesta e recalca. (Centro Cultural de Belém, 2006: 2)

Na sua obra (constituída principalmente por auto-retratos), é dada uma importância significativa ao corpo, onde o mesmo é retratado fragilizado, maltratado, retalhado e com vísceras de fora. Exemplo disso é a pintura *Hospital Henry Ford*, realizada em 1932.

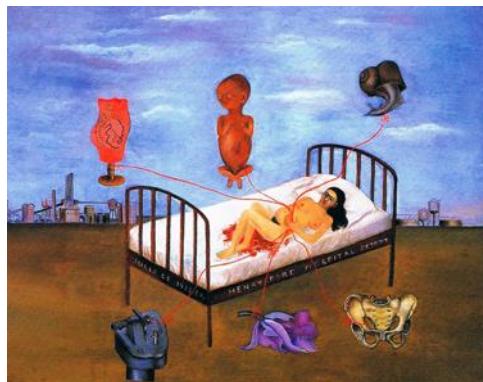


Fig. 17 – Frida Kahlo, *Hospital Henry Ford*, 1932.

Ao sofrer um aborto espontâneo, a artista foi levada para o hospital de Detroit, onde foi de imediato internada. Nesta pintura, representa-se deitada numa cama ensanguentada, rodeada por seis elementos presos à sua mão por linhas vermelhas, uma espécie de cordão umbilical.

À direita, por cima da cabeceira da cama, flutua um caracol que, segundo Frida, é um símbolo da lentidão do aborto. No centro, um feto masculino, o filho desejado. À esquerda, um modelo anatômico cor-de-rosa que revela a zona pélvica alude às fracturas da coluna. Em baixo, à esquerda, uma máquina; ao centro, a orquídea que lhe tinha oferecido Diego e, por último, o osso da bacia.” (C.C.B., 2006: 12)

Yves Klein (1928-1962) foi um dos representantes da pintura espacialista (cujo interesse provinha em incorporar na tela a terceira dimensão, real ou ilusória). Este período abriu caminho às pesquisas dos anos 60, como a arte conceptual e minimal. *Anthropométrie* eram pinturas realizadas através do decalque de corpos de mulheres, besuntados de tinta, que rolavam sobre as telas estendidas no chão.

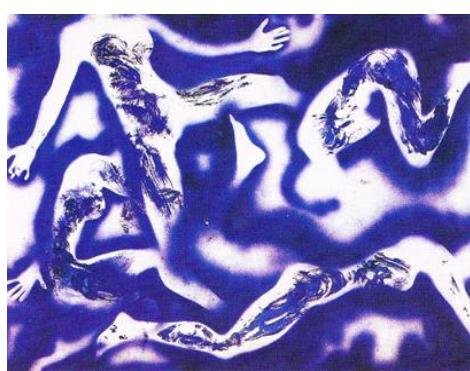


Fig. 18 – Yves Klein, *ANT 63 (Anthropométrie)*, 1961.

Geralmente, estas obras/performances eram feitas perante o público, algumas vezes com uma banda a tocar em fundo. Ruhrberg considera que “talvez se esteja a ir demasiado longe ao ver estas *Antropometrias* como uma ‘santificação da carne’, como o fez um bem informado admirador de Klein” (2003: 298).

Para além da sua obsessão pelo azul, patenteando o *IKB* (International Klein Blue), nestas acções é relevante a forma como utiliza os corpos femininos nus, criando imagens a negativo e utilizando também a pintura a *spray*. É o início de uma nova etapa para a importância dada ao corpo na arte, o corpo transforma-se em pincel, funcionando como o instrumento da própria criação.

A modernidade alicerça uma cultura económica cujo principal objectivo é o consumismo. No início da década de 60, vivia-se um clima de pós-guerra e acreditava-se em tudo o que os meios de comunicação mostravam, aceitando todos os anúncios publicitários, sem questionar a sua verdade ou validade.

A arte deste período foi marcada pela complexidade e heterogeneidade artística. Surgindo, a uma velocidade estonteante, vários movimentos artísticos, tais como: o Informalismo, o Op Art, o Pop Art, o Hiper-Realismo, a Arte Conceptual, a Land Art, Minimal Art, entre outros.

Os turbulentos anos 60 caracterizaram-se pelas manifestações a favor dos direitos civis e dos estudantes, pelo amor livre, pelas drogas e pelo *rock and roll*. Os artistas saem da solidão dos seus ateliês e juntam-se à multidão, reivindicando a sua discordância da comercialização e da exploração da arte e de todas as outras formas de opressão da sociedade.

Como não havia qualquer programa, ou regra estabelecida, os artistas usaram um reportório de imagens, cuja temática estava ligada à cultura popular. Recorriam a símbolos, figuras e objectos próprios de cada cidade e do seu quotidiano. Retiradas da BD, de revistas, dos jornais, da fotografia, do cinema e da televisão.

Andy Warhol (1928-1987), artista americano, desenvolveu a técnica de *blotted line*⁴, abrindo caminho para as técnicas de reprodução, tais como a serigrafia. Usava nas suas pinturas símbolos da publicidade americana e da sociedade de consumo. Em 1962, cria um estúdio de produção artística, denominada The Factory, onde os seus trabalhos eram produzidos em massa. Devido à rapidez exequível desta técnica, Warhol fez com que de certa forma, fosse dada menos importância aos trabalhos

⁴ Nesta técnica é usado um tipo de linha desenhada, esborriscada, de aparência delicada e quebrada. Warhol começou a utilizá-la quando frequentava a Universidade no Carnegie Institute of Technology, na Pensilvânia, produzindo uma série de ilustrações e desenhos coloridos aplicando este processo.

originais, tornando-os convencionais, na medida em que cria uma certa impessoalidade, pois não existe uma marca pessoal do artista.

Para além do seu trabalho como produtor de cinema, concebendo obras que se diferenciaram dos padrões habituais do cinema tradicional, Warhol produziu um conjunto de fotografias eróticas e desenhos de nus masculinos, explorando conceitos como a sexualidade e o desejo, predominando a representação do corpo humano em fragmentos.

Em *Male Nude*, obra produzida em 1987, Warhol, usava como modelos, figuras masculinas, cujos músculos, semelhantes aos de uma escultura clássica, eram evidenciados pelo contraste entre a luz e a sombra da imagem. Esta fotografia faz parte dum conjunto, que o artista denominou *stitched photographs*, e onde a repetição é usada numa tentativa de assemelhá-la à técnica serigráfica.



Fig. 19 – Andy Warhol, *Male Nude*, 1987.

A mudança de comportamento do homem dos anos 60, foi sentida pela procura da verdade absoluta, o corpo foi eleito como um espaço autónomo de emancipação do sujeito, funcionando como objecto de desejo, sedução e fetiche. Contribuiu para o surgimento de movimentos étnicos, políticos e da denominada “revolução sexual”, que impulsionou o despertar do pensamento feminista, provocando grandes mudanças na sociedade moderna e uma maior consciencialização dos direitos e autonomia da mulher, enquanto indivíduo.

Com a Arte Conceptual, iniciada em finais de 1960 e estendendo-se ao longo dos anos 70 e 80, há uma revisão do objecto criativo e uma valorização do processo mental, isto é, valoriza-se a reflexão do artista acerca da sua obra e da sua sobrevivência no século XX.

A Arte Conceptual está relacionada com o grupo Fluxus de Nova Iorque, do qual surgiu a palavra utilizada pela primeira vez em 1961 pelo escritor e músico Henry Flynt.

Para Paul Wood, este período apelidado de Arte Conceptual: “integrava diversas correntes, umas mais analíticas e inspiradas na linguagem, outras mais próximas da actividade do Fluxus em termos da incorporação dos elementos na performance. Estes dois aspectos representam um interesse pela mente e o corpo respectivamente” (2002: 75).

A Body Art proveniente das artes de acção, adoptava práticas sado-masoquistas e fetichistas, como as do grupo vienense (de que faziam parte os artistas Gunther Brus e Hermann Nitsch, entre outros). Conforme afirma Sandro Sroppatti “a agressividade caracteriza muitas destas acções, marcadas pela ideia de suplício físico e psíquico” (1994: 258). O artista/performer propunha a interacção do público com a obra e as suas manifestações obedeciam, na maior parte das vezes a rituais de dor, onde o corpo era exposto a agressões violentas.

Por outro lado, Bruce Nauman (1941) foi caracterizado por Manfred Schneckenburger como o artista que “tem vindo a usar o seu próprio corpo como um instrumento através do qual explora a arte e a identidade do artista. [...] A fúria de Nauman encontra a sua expressão no corpo maltratado” (2005: 548-552).

Ao longo do seu percurso como artista, as suas obras apresentam uma vasta gama de modalidades formais, passando desde os conceitos da Body Art (jogando com experiências corporais e percepções sensoriais; interessa-se também pelas reacções psicofisiológicas do indivíduo em condições especiais, jogando com a distorção), da performance, do vídeo (manipulando objectos, relacionando-os com o espaço que os circula, gravando vídeos da sua auto-observação em estúdio, etc.) até à Arte Póvera, cuja elaboração era feita com materiais desgastados e pouco usuais em arte.

Em 1970, Bruce Nauman realizou *Estudos para Hologramas (a-e)*, que surgiu originalmente de *Primeira Série de Hologramas*, concebida dois anos antes.

Fue producida utilizando el método de holografía sin lentes para crear una imagen tridimensional del artista sobre un cristal, en tanto que las cinco serigrafías que componen *Studies for Hologams (a-e)*, realizadas a partir de fotografías infrarrojas, configuraron la presencia del autor como obra de arte. (Museu d'Art Contemporani de Barcelona [MACBA], 2008)

Para a concepção desta obra, o artista utilizou o seu corpo como suporte formal e material. É através da manipulação do seu rosto que cria uma série de expressões exageradas.



Fig. 20 – Bruce Nauman, *Estudos para Hologramas (a-e)*, 1970.

A Media Art iniciou-se nos finais dos anos 60 e princípio dos anos 70 do século XX, e consistia na produção de imagens por meios electrónicos. O suporte mais utilizado pelos artistas era o vídeo, que funcionava para registar um evento ou acontecimento a ter lugar num certo momento, de forma a deixar marca ou registo do dia-a-dia do homem contemporâneo. Esta forma de registo não obedecia a limitações (nomeadamente em termos económicos), não tendo o artista que depender de um local para a realização do seu trabalho e usufruindo de equipamento mínimo.

Este tipo de arte chamou a atenção de Bruce Nauman, que fez uso do seu próprio corpo, recorrendo a poses e movimentos sequenciais para realizar filmes e videos.

Manipulando Uma Lâmpada Fluorescente, realizado em 1969 por Bruce Nauman, é um vídeo em que o artista utiliza o próprio corpo como matéria escultórica, ao realizar determinados movimentos com a lâmpada de néon estabelece uma ligação entre ambos. Sendo uma das características das performances a dimensão efémera, justifica-se o uso do vídeo como forma de perenizar a obra.



Fig. 21 – Bruce Nauman, *Manipulando Uma Lâmpada Fluorescente*, 1969.

Nos anos 80 do século XX, a introdução do suporte VHS (Video Home System), mais barato e com melhor qualidade da imagem produzida, possibilitou aos artistas uma maior liberdade para trabalhar esse tipo de arte.

A nova geração de artistas do vídeo, cresceu com os computadores pessoais e com os jogos de vídeo, o que lhes facilitou no campo da aprendizagem a utilização dos diferentes *media*, estando as suas mentes mais despertas para a tecnologia.

Com a chegada dos anos 90 do século XX, há a introdução de novos dispositivos: comunicação e navegação a Internet, que “possibilitou a formação de comunidades sem entraves geográficos” (Tribe & Jana, 2007: 10) armazenamento de informação (CD-ROM) e inclusive a criação da tecnologia da realidade virtual, onde o homem pode “entrar”, sob a forma de um corpo artificial, numa nova realidade por ele criada. Desta forma, o homem começa a questionar-se acerca da mudança extrema, que houve na sua vida, com a chegada da tecnologia digital. Possibilitando a descoberta e interacção de novos caminhos, experiências e realidades, com o mundo virtual e das imagens.

Segundo Mark Tribe e Reena Jana:

Para muitos artistas, o advento da Internet significava que os computadores já não eram apenas meras ferramentas para manipular imagens [...]. De repente, os computadores tornaram-se uma porta para uma comunidade internacional [...]. Apesar de alguns artistas utilizarem a Internet como forma de disseminar a documentação do trabalho feito com meios convencionais, outros abordavam a Internet como um meio próprio ou como um tipo de espaço no qual intervinham artisticamente. (2007: 11)

Bill Viola (1951), um artista americano, explora a imagem pictórica através da utilização das novas tecnologias de edição e tratamento digital. A temática central da sua obra são as experiências humanas básicas, o nascimento e a morte.

O artista, através do uso da tecnologia do vídeo e do som, concede ao espectador um conjunto de experiências ao nível da percepção e interacção. Paulo Viveiro, afirma que:

A visão para Viola, assemelha-se a uma loucura criativa, enquanto o vídeo possibilita imagens nunca antes vistas. [...] O facto das imagens electrónicas existirem simultaneamente por outro lado, convocáveis a qualquer momento, como satélites que as difundem independentemente do local onde estejamos. (1999: 43)

Os trabalhos de Viola exploram “inter-relações do Ser e do mundo, microcosmos e macrocosmos, espaço e tempo, homem e natureza, corpo e espírito, pensamento e sensação, vida e morte, realidade interior e exterior, história e presente” (Viveiro, 1999: 42-23).

A instalação *Nantes Triptychon* foi concebida em 1992, para o Museu de Beaux-Arts de Nantes, em França. Viola utiliza neste vídeo a forma do tríptico como meio de

representação iconográfica. Nos três painéis estão representados o nascimento (à esquerda), a morte (à direita) e uma imagem de um corpo flutuando na água (ao centro). As imagens correspondentes ao painel da esquerda são as do nascimento do seu filho, filmadas numa clínica de parto natural na Califórnia. Por outro lado, as que estão representadas ao centro foram gravadas numa piscina e utilizadas pelo artista num trabalho anterior, em 1987-88, denominado *The Passing*. No último painel, Viola registou a morte da sua mãe, em 1991.

Nesta obra, o artista não só testemunha uma experiência pessoal, como, através da imagem, convoca o espectador para um trajecto existencial da vida humana, o seu começo e fim.



Fig. 22 – Bill Viola, *Nantes Triptychon*, 1992.

Esta abordagem histórica e filosófica realizada sobre a utilização do corpo, constitui um conjunto de referências que conduz ao trabalho práctico desenvolvido, cujas obras (de carácter gráfico), surgiram do estudo aprofundado da temática do corpo e da máquina. Os artistas citados funcionam como ponto de partida, uma referência onde a única ligação existente entre as suas obras é o uso do corpo como meio para a criação artística.