

Rachel Korman - *The shadow of my being*

„Tenho um corpo bonito, peito grande, quadril largo, bundão. Os homens choram aos meus pés. Uma vez saí com um vestido transparente e a calcinha enfiada no rêgo. Havia um cortejo de uns dez homens me acompanhando. Aí, eu fui pra dentro de uma garagem e fodí todos eles.“
(Rachel Korman)



Cláusula XXX, 2008. Fotografia do desenho a grafite e carvão s/ parede, 80x60cm.

Preâmbulo acerca das sombras

(Amo Platão mas não convoco o *Mito da Caverna*, onde sombras semeavam a falsidade, dilacerando o real em ilusão ou imaginário, supostamente...)

Nas sombras radicaré a origem da pintura, segundo mitos e factuaisidades, uma espécie de metáfora que serviu e serve desígnios de auto-identificação e de auto-referencialidade múltiplos. Para colmatar a ausência definitiva da pessoa amada (confronte-se Plínio, o Velho na sua *História Natural*), traçava-se o seu contorno, fixando através do desenho a morfologia. Uma tal circunscrição do corpo que presentificava se esvai no desaparecimento de si, adquiriria preenchimento, assim ultrapassando a condição de silhueta.

A sombra é simultaneamente o que se opõe à luz, sendo imagem mesma de coisas, seres irreais, fugitivos e/ou mutantes. Nalgumas culturas, era proibido às crianças brincarem com as sombras, pois significaria falta de respeito pelo sagrado. O homem que vendesse sua alma ao diabo, perderia a sua sombra...pois deixava de se pertencer a si mesmo, porque deixava de existir como ser espiritual, ausente, perdida a sua alma.

Não existe carne se não houver sombra. Sombra e carne indissociam-se no humano. A sombra é algo assim como uma segunda natureza dos seres. A sombra legitima a carne, dir-se-ia...com ironia e adequando-se ao ideário implícito na obra de Rachel Korman.

A sombra pode voltar e reunir-se, fora dos tempos, numa grande sombra que é a definição agregada pelo tempo subjectivo, revestindo-se de complexas encenações com a natureza e a edificação da sociedade.

Acto em redor do rosto

Toda a mostra se enreda na auto-identidade que se desoculta (parcialmente) em auto-retratos. O **auto-retrato** atravessa a obra de artistas sem fim, privilegiando o rosto, a figura... Tradicionalmente, é uma via de aproximação ao conhecimento de si; noutros casos, mediante a compulsiva figuração do próprio, serve propósitos desconstrutivos que pretendem a reunificação do eu ou anseiam pela emergência, permitindo que a ambiguidade do eu perdure.

O vídeo apresentado, sublinha as feições (transmutadoras) do rosto, trazendo-o de modo frontal e concentrando a decorrência da identidade da artista entre os 5 e os 50 anos. É um arquivo singular de si mesma, premonitório e, depois, deliberado. As fotografias 3x4, "tipo passe", servindo propósitos de identificação legalista para toda uma panóplia de documentos que se possui. Perante a sucessão manipulada das diferentes imagens do rosto, o público passeia o seu olhar no olhar, lado a lado com uma pessoa que se vai desenrolando em mistério pois apenas dela se sabe aparência. A atenção dividindo-se entre os olhos inabaláveis, e quase constantes de tão fixos, pese embora a carga vivencial agregada pela anatomia e psicofisiologia e pelas sonoridades equívocas que a própria artista celebra.

O auto-retrato está agarrado ao corpo e à alma...dir-se-á: são "unha e carne". Aqui não há sombra, há existência muito efectiva e peremptória.

Em 1543, na obra *De Corpore humani fabrica*, Vesálio determinava a distinção implícita entre o homem e o seu corpo. O homem passou a ser fonte de um dualismo que encarou o corpo isoladamente, numa espécie de indiferença a que o homem emprestava o seu rosto.

Na perspectiva cartesiana, o corpo deveria ser dominado, reprimido, domesticado e subordinado à alma (Moral Racional). O corpo tomou um valor depreciativo, embora sendo incontestado factor de individuação. Descartes, prolongou, ainda mais, o dualismo de Vesálio, designando ao homem a ambiguidade que lhe reconhecia, embora sendo demarcador da individualidade.

As rupturas epistemológicas, sociais e ideológicas serviram os princípios estéticos e a Arte, sobretudo desde os inícios do séc. XIX, deu eficaz andamento à libertação do corpo, ganhando-lhe privilégio e primado.

Projectam-se na imagem do corpo alheio os detalhes e características, que sempre efabularam essa figura, deveria possuir para corresponder à (outra) imagem visual/mental (interna). Procedimento idêntico se aplique às imagens que o artista domestica de si. E, também, outra seja a imagem que o próprio assume, concebe, transfigura, travestiza. Neste contexto exploratório do íntimo particular, pela via da externalização, surgem as imagens de auto-retratos - quando se consideram em conformidade (ou não) por relação aos retratos cativados ou realizados por outrem. Quer se trate de fotografias, de desenho, de pintura (ou outro procedimento complementar ou isolado) — o (auto) retrato deixa transparecer convicções internas do corpo próprio. Por um lado, remete para definições de carácter racional, acrescidas por efabulações de ordem psico-afectiva quanto societárias e ideológicas. Por outro lado, ainda, pode reflectir elementos (divergentes e/ou convergentes) que, inconscientemente, "o

próprio" elabora intensamente confrontando-se, batalhando a autenticidade (ou fantasia) de si mesmo e para si, não necessariamente para quem o veja ou contemple.

A artista, desde o início da sua actividade, se experimentou como corpo nas artes. O corpo é a modalidade primeira da comunicação artística desvelando-se, apresentando-se aos outros (para regressar a si), interpelando-se junto ao público: uma figura, um corpo trabalhado e flexível (conceptual e fisicamente), inventando poses e gestos para plenamente contestar a existência e testemunhar o requinte do impossível — uma espécie de ritual dionísíaco que se fixa em sucessivas encenações. Os auto-retratos são ficcionais, simulacros (seguindo Baudrillard, Wunenberger ou Boltanski, entre outros).

Acto decisório de si (re)unido ao outro

A personalidade, mais do que a identidade, patente nos diferentes auto-retratos, expressa-se pelo que:

— não se recebe dos outros (sombra que é circunscritível ao próprio ou rosto particularizado e singular);

— cada um necessita libertar de si mesmo (sombra enquanto essência entorpecedora da realidade ou rosto que afronta o mundo).

O corpo idealizado/transfigurado situa-se entre a verdadeira existência e a virtualidade, o corpo pessoal que é concebido, que é racionalizado por impregnação profunda do desejo. Para a definição de corpo ideal contribuem três ordens de significação: corpo ideal significa corpo ambicionado, perfeito, modelar; significa corpo Absoluto — uno, bom e belo (numa perspectiva platónica); significa corpo aparente, frágil, precário: pode ser sombra, aparição apenas.

O modo primordial, para explicitar a idealização corpórea, refere-se à figurabilidade imagética do artista em si mesmo: presente na obra plástica, bem como nas múltiplas emancipações ficcionais — de personagens pseudo-autobiográficas — patentes na obra poética e literária. Por outro lado, o corpo idealizado encontra-se inscrito também nas figuras masculinas ansiadas, modelos espirituais ou físicos, recuperados para a criação, que a artista exhibe, quer a nível pictural, quer fotográfica ou em vídeo.

A ambiguidade identitária torna-se muito peculiar, quando se expande em divisões de género: masculino, feminino.

O andrógino inicial é uma figuração antropomórfica do *ovo cósmico*. Residindo, desde os primórdios, na cosmogonia quanto no término e derradeiro esgar, na escatologia. No alfa e ómega do mundo e do ser, evidencia-se a figura de plenitude, expressando a unidade sexual fundamental, onde os opostos se confundem...por meio de conciliação, prevendo a reintegração derradeira. Essa mística unificadora, a recuperar pela *humanidade*, significa (personificando) a dualidade do mundo e das suas aparências (falseadoras, de acordo com algumas mitologias e crenças). A divisão primordial que encontrou o seu eco irreversível no *Mito da Queda*, é como o fogo e a água, a terra e o ar, pois o feminino e o masculino...numa aceção poética de matérias que nos aproxima a Bachelard e a Jung. A divisão poderia gerar o *Kaos*, não fora a cumplicidade dos sexos, entre si povoando pesadelos e desejos. *Um* produz

dois, diz o *Tao*, sendo assim que o Adão primordial, não macho mas andrógino, se converte em Adão e Eva.

Na mitologia grega e, conseqüentemente, na romana, múltiplas são as figurações andróginas. As lendas desenrolam episódios explícitos onde as diferencialidades de género são subsumadas, tornando-se identidade (última) em sua plenitude arquetipal. Um pouco em todas geografias, seus territórios e tempos, a bi-dividuação sexual em prol da unidade enriqueceu-se recorrendo a uma iconografia correspondendo aos modelos estéticos vigentes – em termos antropológico-simbólicos e teológicos quicá. Na história da Arte e Cultura ocidentais, androginia, bissexualidade, bi-valência de género assumiram intencionalidades e externalizaram-se (sublimaram-se) as conceptualizações em produtos pictóricos, escultóricos ou poéticos, consoante os casos.

O livro mais longo de Virgínia Woolf, “Orlando” (1928) celebra a convivência, num mesmo ser, de ambos géneros, viabilizando a assunção primordial (quase exclusiva) de um ou de outro consoante essa espécie de reencarnação cruzando os tempos históricos da cultura ocidental. As personagens passam de um sexo para o outro, mediante situações ritualizantes que a escritora inglesa situou em períodos estética e culturalmente emblemáticos. Privilegiou uma escrita pictural que induz o leitor à efabulação visual – algo que, em 1992, seria concretizado num filme incontornável, dirigido por Sally Potter.

Os desenhos iniciados para a mostra “O Contrato do Desenhista” (2008), ganharam mais e mais terreno, invadindo paredes insuspeitas, nelas frutificando prazer e assertividade; aliam-se a frases lúcidas e paradoxais. É o retroceder às origens da criação, em distintas acepções, donde se evidencia, repita-se a conexão com a origem do desenho e da pintura. As sombras recuperaram (exacerbando-se), a partir do Renascimento, a excelência volumétrica e perspectivista, conseguida através de esbatimentos, proporcionando efeitos ilusórios de valência cenográfica. A mulher (re)adquire o domínio e vontade de poder (parafraseando Nietzsche) incorporando o falo, uniformizando os seios na sombra uniforme que se projecta num teatro de identidades e existências paradoxais e ironistas.

Na obra de Rachel Korman, a sombra e a silhueta servem substâncias de equivocidade, trasladação e ambigüidade sexuais, em cenários realísticos quanto efabulatórios e oníricos. Nas sombras do seu ser, pernoitam, se camuflam duplicidade, talvez mesmo tríades. Ou seja, na incorporação do pénis ao corpo de formas tipicamente femininas correspondem comportamentos desenhados que oscilam – numa analogia ao acto sexual, entre a penetração e o ser penetrado e vice-versa. Assim, decorre uma terceira sexualidade, depois um quarta e sucessivamente, à semelhança das assunções decididas por Woolf em *Orlando*.

Se a policromaticidade retórica dominava a escrita da escritora na década de 20, no caso dos desenhos, fotografias e vídeos de Rachel Korman, a figura pessoal – leia-se auto(-retrato) – concretiza-se numa narrativa bicromática quase sempre – que tem sua síntese, sua androginia, sua plenitude, na sombra.

Maria de Fátima Lambert

Lx/Prt Outubro 2009