

Bárbara de Oliveira Ahouagi

## **O último ato**

**Reflexões sobre performance, morte, violência e transcendência**

Belo Horizonte

2015

Bárbara de Oliveira Ahouagi

## **O último ato**

**Reflexões sobre performance, morte, violência e transcendência**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Profa. Dra. Maria Angelica Melendi

Belo Horizonte

2015

Ahouagi, Bárbara, 1980-

O último ato [manuscrito] : reflexões sobre performance, morte, violência e transcendência / Bárbara de Oliveira Ahouagi. – 2015. 151 f. : il. + 3 folhas, em bolso.

Orientadora: Maria Angelica Melendi

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014.

1. Warburg, Aby, 1866-1929 – Atlas Mnemosyne – Teses . 2. Percepção visual – Teses. 3. Performance (Arte) – Teses. 4. Arte – Filosofia – Teses. 5. Arte moderna – 1960-1970 – Teses. I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi, 1945- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 701.15

## FOLHA DE APROVAÇÃO

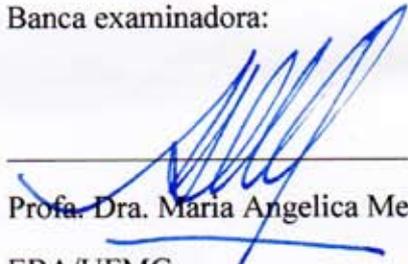
Autor: Bárbara de Oliveira Ahouagi

Título: O último ato: reflexões sobre performance, morte, violência e transcendência

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Aprovada em: 07/11/2014

Banca examinadora:



Profa. Dra. Maria Angelica Melendi (orientadora)

EBA/UFMG



Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill

EBA/UFMG



Profa. Dra. Viviane Furtado Matesco

UFF

*Para Eliana e Michel.*

*Para Paulo, Salomé, Ana Emília e Letícia*

*Agradeço à Krsna, a fonte de tudo, e ao meu mestre espiritual, que me conecta à Ele.*

*Agradecimentos sem fim à Piti, pela inspiração, cuidado, amizade, dedicação, competência e liberdade.*

*Agradeço à banca, todos meus professores. À Consuelo, pela preciosa revisão. Aos colegas do grupo de pesquisa e meus amigos que contribuíram com esta pesquisa.*

*Agradeço aos meus pais e antepassados e a todos os meus amigos que passaram ou que permanecem, me ensinando e me inspirando todos os dias. Especial gratidão à Simone, tão querida e generosa.*

*Agradeço à Aninha, pelo apoio, amor e amizade incondicional: sem ela eu falto pedaço.*

*À Mel, enorme carinho, sem ela nada disso teria acontecido.*

*En lo preciso de esta ausencia  
En lo que raya esa palabra  
En su divina presencia  
Comandante, en su raya  
Hay Cadáveres*

Néstor Perlongher

*Que devemos nós ao que morreu? ‘O ato de amor de recordar um morto’, escreve Kierkegaard, ‘é o ato de amor mais desinteressado, livre e fiel’. Mas não é, com certeza o mais fácil. O morto, com efeito, não só não pergunta, mas parece fazer tudo para ser esquecido. Mas, precisamente por isso, o morto talvez seja o objeto de amor mais exigente, perante o qual estamos sempre desarmados e incumpridores, em fuga e distraídos*

Giorgio Agamben



## Resumo

O presente texto apresenta uma série trabalhos visuais, especialmente performances, que estabelecem relações entre a morte, o erotismo, o espaço sagrado e o profano. Há um destaque para as décadas de 1960 e 1970, no entanto, a partir da segunda parte do texto abordam-se trabalhos mais recentes. O estudo é também um exercício de escrita criativa, inspirado na estrutura do Atlas de Aby Warburg, contendo ressonâncias imagéticas e textuais que fragmentam e se conectam ao longo da escrita. Como nas pranchas de Warburg, as imagens se reúnem formando constelações, cujo brilho oscila nas intermitências entre Eros e Tânetos. Nas oscilações entre as imagens é que se situa o objeto de arte. Cada capítulo é formado por um atlas e suas constelações.

Palavras-chave: performance, morte, sagrado, profano, arte contemporânea.

## Abstract

This text presents a serie of visual works, especially performances that establish relations between death, eroticism, sacred and profane space. There is an emphasis 1960's and 1970's production however from the second section more recent works appears. The study is also an exercise in creative writing, inspired by Aby Warburg Atlas's, containing imagery and textual resonances and their connections during the writing process. As the Warburg's plates, images come together forming constellations, whose brightness varies in flashes between Eros and Thanatos. The oscillations between images is where the art object is. Each chapter consists of an atlas and their constellations.

Key-words: performance, death, sacred, profane, contemporary art.

## Lista de Imagens

Nº	Descrição	86
1	Representação gráfica do universo segundo as descrições do Brahma Samhita.	87
2	Representação gráfica do universo segundo as descrições do Brahma Samhita. (Detalhe).	88
3	Estrutura da Divina Comedia, de Dante Alighieri.	89
4	Fra Angelico. O Juízo final. C. 1431.	89
5	Fra Angelico. O Juízo final. Detalhe 1.	91
6	Fra Angelico. O Juízo final. Detalhe 2.	95
7	Fra Angelico. O Juízo final. Detalhe 3.	96
8	Bas Jan Ader. In Search of the Miraculous [Em busca do miraculoso]. 1975.	97
9	Gustave Doré. Ilustração para a Divina Comédia de Dante Alighieri.	99
10	Bas Jan Ader. Broken fall (geometric) [Queda quebrada (geométrica)], 1971.	101
11	Klein, Yves. Salto ao Vazio, 1960.	104
12	Bas Jan Ader. [Eu estou muito triste para te contar], 1971.	106
13	Mestre de Bambino Vispo. Juízo final, c. 1422.	107
14	Mestre E.S. Ars moriendi, c. 1450.	108
15	Vista do templo de Sri Venkateswara , Tirupati, sul da Índia.	109
16	Gina Pane. Death Control [Controle da morte], 1974.	110
17	Gina Pane. Escalade non-anesthésiée [Escalada sem anestesia], 1971.	111
18	Bárbara Ahouagi. Mesmo que essa mancha fosse vermelha, ainda assim não seria sangue, 2005.	115
19	Rudolf Schwarzkogler. 6ª ação, 1966.	119
20	Gina Pane. Ação melancólica 2x2x2, 1974.	120
21	Chris Burden. Through the night softly [Através da noite suavemente], 1973.	121
22	Chris Burden. Shoot, 1971.	124
23	Marina Abramovic. Rhythm 5 [Ritmo 5], 1974.	127
24	Marina Abramovic. Rhythm 0 [Ritmo 0], 1975.	128
25	Marina Abramovic. Dragon Heads [Cabeças de dragão], 1990.	128
26	Marina Abramovic e Ulay. Rest Energy [Energia de repouso], 1980.	129
27	Hermann Nitsch. Orgies Mysteries Theater, 1968.	130
28	Gunter Brus. Art and Revolution [Arte e revolução], 1968.	66
29	Paul McCarthy. Sauce [Molho], 1974.	67
30	Paul McCarthy. Sailor's Meat [Carne de marinheiro], 1975.	68
31	Paul McCarthy. Painter [Pintor], 1995.	70
32	Paul McCarthy. Black and White Tapes [Fitas preta e brancas], 1972.	72
33	Michel Journiac. Messe pour un corps [Missa por um cadáver], 1969.	76
34	Michel Journiac. Hommage à Freud [Tributo à Freud], 1972.	79
35	Michel Journiac. [Armadilha para um travesti - Rita Hayworth], 1972.	80
36	Templo de Kandariya Mahadeva. Khajuraho, India.	84
37	Marina Abramovic. Balkan Erotic Epic , 2005.	85

38	Marina Abramovic. Balkan Erotic Epic , 2005.	86
39	Marina Abramovic. Balkan Erotic Epic , 2005.	87
40	Cristãos ortodoxos sérvios assassinados por croatas católicos na Iugoslávia, Década de 1990.	88 <b>11</b>
41	Marina Abramovic. Balkan Baroque [Balcãs barrocos], 1997.	89
42	Fotos da montagem da instalação Balkan Erotic Epic em Milão, 2006.	89 <b>16</b>
43	Marina Abramovic. The Hero [O herói], 2001.	91
44	Marina Abramovic. Crystal Cinema I [Cinema cristal I], 1990.	95 <b>22</b>
45	Marina Abramovic. Dream House [Casa sonho], 2000.	96
46	Marina Abramovic. Artist is present [A artista está presente], 2010.	97 <b>22</b>
47	Marina Abramovic. Fotografia da série Lugares de Força. Alto Paraíso, Goiás. 2012.	99 <b>29</b>
48	George Grosz - A morte dadá, 1918.	103 <b>6</b>
49	Yudhisthira e Yasha.	104 <b>36</b>
50	Yamantaka - Representação de Yamaraj na tradição tibetana.	106
51	José Guadalupe Posada. s/d, s/t.	107 <b>49</b>
52	Ritual Quarup, tribo Yawalapiti, Mato Grosso.	108 <b>55</b>
53	Citipati, os Senhores do Cemitério.	109
54	Chinnamasta.	110 <b>64</b>
55	Teresa Margolles. En el aire [No ar], 2003.	111
56	Joel-Peter Witkin. Still life [Natureza morta], 1992.	115 <b>4</b>
57	Camille Flammarion, L'atmosphère: Météorologie Populaire [A atmosfera: meteorologia popular], 1888.	119 <b>82</b>
58	Francesca Woodman. S/t., 1969.	120 <b>83</b>
59	Albert Ewing Collection, Hidden mother.	121
60	Francesca Woodman. S/t., s/d.	124 <b>84</b>
61	Cuerva del Águila, Parque Jaruco, La Habana.	127
62	Ana Mendieta. Guanaroca (Primera mujer), 1981.	128 <b>92</b>
63	Ana Mendieta. Itiba Cahubaba (Vieja madre ensangrentada), 1981.	128
64	Elise Rasmussem. [Estatuas rupestres], Parque Jaruco, La Habana, 2012.	129 <b>92</b>
65	Elise Rasmussem. Guanaroca, Parque Jaruco, La Habana, 2012.	130

131

135

142

## Sumário

### I - Prólogo

### II - Introdução

### III - 1º Capítulo

1 - O barco, o barqueiro e o milagre

2 - Os mortos e o espelho

3 - O homem de sunga, a mulher na estrela e a outra que come vermes

3.1 - Entram a mulher e os vermes

3.2 - Entra o homem de sunga

3.3 - Entra a mulher da estrela

### IV - 2º Capítulo

1 - De profanações encenadas: sacrifícios e escatologias

2- Consagrados pela morte

3 - A morte consagrada

4 - A morte do sagrado: no passado e na sexualidade da morte

### V - 3º Capítulo

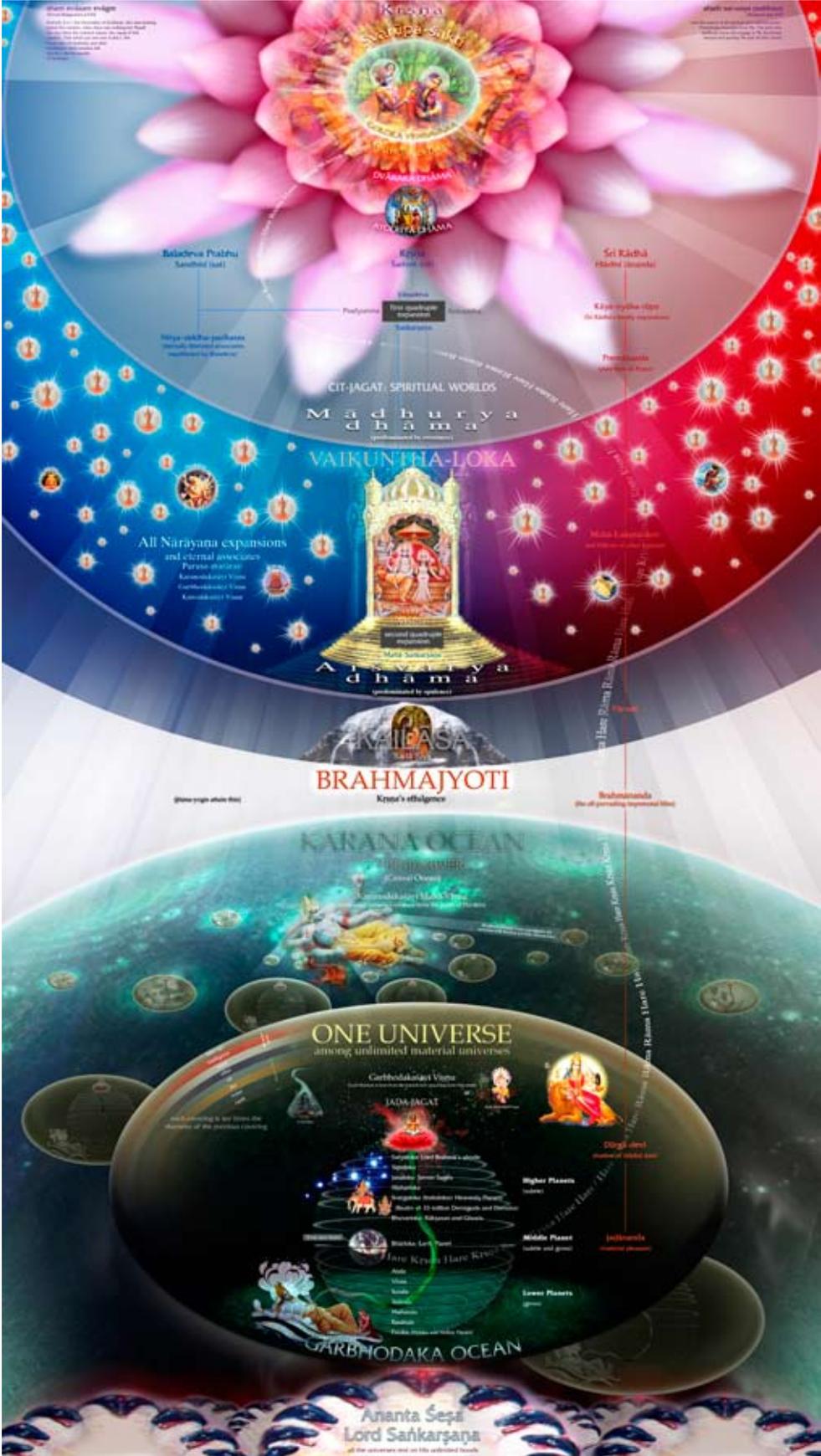
Da continuidade dos corpos e da sua fragmentação

### VI - Considerações finais

### Notas

### Referências

Prólogo



A imagem da cosmogonia védica representa a criação dos universos segundo uma das mais antigas escrituras conhecidas, o *Brahma-samhitā*. Propõe-se uma divisão do cosmos e da criação do mundo material, bastante distinta da maioria das cosmogonias ocidentais, baseadas nos textos cristãos, mas também difere das outras mitologias pré-cristãs, pelo grau de complexidade com que organiza as medições de tempo, as dimensões de espaço, as divisões e distinções entre divindades, entre outros aspectos.

Na parte superior, ocupando aproximadamente dois terços da imagem, encontramos o mundo espiritual, que não é o mesmo “mundo dos espíritos” das filosofias Kardecistas ou mesmo dos chamados paraísos cristãos ou islâmicos. Este estaria contido

Fig. 2. Representação gráfica do universo segundo as descrições do Brahma Samhita. (De-

na segunda imagem (detalhe da primeira) que mostra um dos infinitos universos dentro do mundo material. Segundo a filosofia vedantista, o mundo espiritual (transcendente e eterno) é muito maior que a realidade material e é onde se manifesta a existência em plenitude de todos os seres, ele ocupa três quartos desse total infinito. Intermediando este mundo espiritual e o mundo material encontramos uma zona denominada *Brahmajyoti*, formada pela refulgência plena e perfeita que, segundo algumas filosofias, é chamado de *nirvana*.

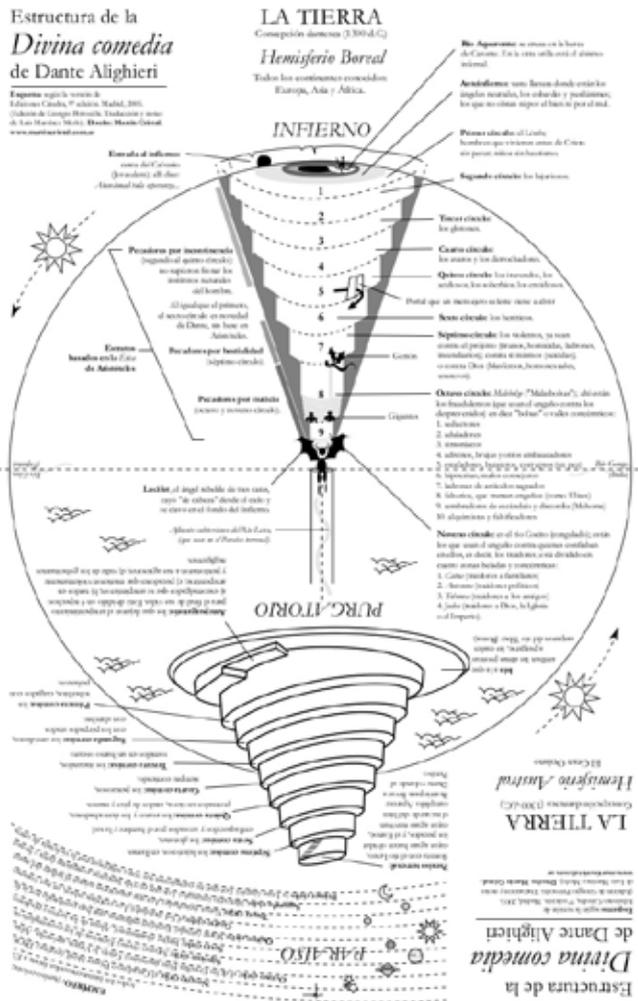
Circundados pelo oceano causal ou *Kāraṇa*, encontramos os universos materiais, cuja organização é bem semelhante ao esquema de Dante, na *Divina Comédia* e que propunha divisões em camadas tanto para o céu como para o inferno. Um outro aspecto interessante é que como no hinduísmo<sup>1</sup> - no qual inclui-se a cultura védica -, a cosmogonia bíblica do antigo testamento tinha um panteão de divindades e cada uma

---

1 - A teoria mais aceita para a origem do termo remete à época de Alexandre, o Grande, por volta de 325 aC, que chamou de “hindu” tudo que estava além do rio Sindhu. O termo é na verdade um coletivo de uma gama enorme de escolas filosóficas, de diversas origens dentre as quais temos o Vaishnavismo, Shivaísmo, Shaktismo e Budismo como as mais proeminentes.

Fig. 3 - Representação gráfica da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Fonte: [cdn.slideshare-cdn.com](http://cdn.slideshare-cdn.com).

delas regia um planeta e recebia adoraçao especifica<sup>2</sup>.



2 - WRIGHT, J. Edward. The Early History of Heaven. Oxford University Press, 2002. P 63.

Conforme podemos observar no diagrama védico (Fig.2), nosso planeta se encontra no meio de um dos milhares de universos que são sustentados pela serpente de mil cabeças, conhecida como *Ananta Śeṣa*. O objeto de nosso estudo está localizado no intervalo da região designada como *Satyaloka* e o limite de *Pātāla*, onde podemos relacionar todas as representações ocidentais que pretendem ilustrar as ideias de céu e inferno, terra e paraíso.

Pensando na ideia cristã do juízo final, em que o céu e inferno são os destinos finais pré-estabelecidos, tendo em vista que o purgatório é como uma eterna fila de espera,



Fig. 4. FraAngelico. *O Juízo final*. C. 1431. Fonte: uploads5.wikipaintings.org.

proponho uma imagem como guia de construção deste texto. Trata-se do *Julgamento Final* de Fra Angelico de 1431. A disposição dos elementos visuais nessa composição subverte a comum verticalidade das representações do juízo. Contudo, ele ainda apresenta a hierarquização tradicional a partir do céu e a seleção maniqueísta entre bons e maus, justos e injustos, esta aparece na lateralidade, onde o “bom” situa-se à esquerda do observador e o “mau” à direita.

A parte central da imagem é ocupada na parte superior por Deus, representado a partir de sua assimilação à imagem de Cristo. Seu espaço privilegiado na composição está direta e inversamente ligado aos túmulos vazios, localizados na parte inferior do quadro, configurando a morte como momento decisivo. Didi-Huberman problematiza a relação do homem com a morte, enfatizando a angústia diante do esvaziamento dos corpos, dos túmulos representados nas pinturas de temática religiosa e de relações constantemente remodeladas do homem com sua própria morte:

As tumbas cristãs deviam assim esvaziar-se de seus corpos para se encher de algo que não é somente uma promessa - a da ressurreição -, mas também uma dialética muito ambígua de astúcias e punições, de esperanças dadas e ameaças brandidas. Pois a toda imagem mítica é preciso uma contra-imagem investida dos poderes da convertibilidade. Assim, toda essa estrutura de crença só valerá na verdade pelo jogo estratégico de suas polaridades e de suas contradições sobre-determinadas. DIDI-HUBERMAN, 1998, p.43

A construção do pensamento acerca da morte é, portanto, histórica. Através das imagens podemos ter uma breve ideia dessas transformações que se intensificaram, principalmente após a Idade Média. No cenário contemporâneo há, além dos processos religiosos, a intervenção pontual da medicina que nos afasta dos doentes e dos corpos mortos numa progressão crescente das políticas higienistas do século dezoito e dezenove. Dessa forma, há um paradoxo na localização da morte que, se por uma série de crenças nos aproxima do sagrado e da transcendência, por outro transforma-se em abjeta sujeira, repleta de vermes e bactérias, em absoluta profanação.

## Introdução

Tomamos o espaço dessa introdução para uma exploração a respeito da natureza desta pesquisa, sua contextualização, o processo de construção e sua concepção estrutural. O trabalho se compõe de diversas vozes.

Se Helio Oiticica se referiu à pureza enquanto um mito, digo então que ela jamais foi uma meta pessoal. Na conclusão de curso no Bacharelado em Gravura, meu trabalho teve como tônica as impurezas: da sujeira e do ruído; da mistura de meios: gravura e performance, imagem e escrita; técnica e experimentação. Tendência que se mantém na minha poética quando opto por direcionamentos conceituais acima dos formais, em que o texto escrito, o desenho, a gravura, a fotografia, os meios digitais, a performance e as instalações se intercalam constantemente em meu processo criativo. A justificativa para tocar nesses aspectos, que poderiam parecer distantes do texto que apresento neste momento, é que inevitavelmente ele também é parte de todo esse conjunto e se contamina por minhas ideias/ideologias.

Analisar a morte nos trabalhos de performance e arte do corpo a partir da década de 1960 foi a motivação inicial para a construção do projeto a ser desenvolvido nesta dissertação. Procurei categorizar estes trabalhos em três aspectos: enquanto risco direto, como metáfora e como transcendência. Por observar todos esses aspectos muito claramente na obra de Marina Abramovic, ela seria a peça chave para guiar a pesquisa. Durante o período de leitura, abri-me para vários outros artistas cujas obras se apresentaram tanto ou mais interessantes: Michel Journiac, Gina Pane, Bas Jan Ader, Chris Burden e outros. Ao conceito da morte foram inevitavelmente acrescentados - por uma questão quase ontológica, semântica e psicológica, fortalecida pela escolha de autores - as ideias de erotismo, ritual, violência e as relações com o

sagrado e o profano.

Inspirada pela temática, iniciei uma vasta pesquisa de imagens sobre a morte, o juízo final, demônios, mundos celestiais, criaturas bizarras, sem privilegiar a arte ocidental ou um meio de expressão específico. Neste ponto, é imprescindível destacar o estudo da obra de Aby Warburg, pois é sobre ele que se baseia o pensamento que rege a estruturação formal deste estudo. Houve uma intenção em utilizar na escrita, posturas presentes na obra do autor. Dentre eles, a desierarquização de valores entre o ocidental e o oriental, entre o primitivo e o civilizado; há um uso de imagens e referências livre de cronologias e lógicas lineares, bem como de fontes que nem sempre contemplam o espectro das obras oficiais história da arte.

Cada capítulo é uma prancha de um atlas. Estão presentes imagens e citações da história e do jornalismo que se interligam por possíveis diálogos, compondo a trama completa. Manifesta-se uma certa dose de esquizofrenia poética na utilização de diferentes vozes narrativas que atuam como fantasmas, reminiscências interrompendo a voz principal do texto. Anexo na encadernação encontra-se um envelope com três pranchas, numeradas de I a III, cada uma referente à um capítulo do estudo.

Ainda dentro do aspecto de constituição formal, agreguei a estratégia da repetição, utilizada constantemente no gesto performático mas que essencialmente refere-se à obra de Andy Warhol em suas imagens de mortes e acidentes, às quais Hal Foster associa à teoria lacaniana do real traumático. Sendo assim, imagens e texto repetem-se como escolha autoral. Uma mesma imagem (texto) pode estar em vários momentos do atlas.

A grosso modo, o texto se constitui de três tipos de vozes narrativas, uma que podemos considerar como a de um texto acadêmico convencional; uma outra voz feita de colagens entre a ficção e a realidade que formam e se formam por imagens; e outra voz feita apenas de imagens que podem ser lidas de acordo com o texto ou de forma

independente.

Temos a presença de um conceito (ou um *pathosformel*) presente nas imagens que indica a queda melancólica. Da queda de Lúcifer dos céus, temos o destaque para o eixo vertical, eixo segundo o qual temos a lógica da gravidade; a simultaneidade dos pés que caminham com o cérebro que os direciona; a ideia progressista de crescimento que sobe da terra e do olhar, mas que a morte, junto à escrita e à leitura, nos levam materialmente para baixo; enquanto corpo que cai e espírito e ideia que se elevam. Sobre esse *pathos*, destaco a fala de Manuel Berlinck (BERLINCK, 2011 apud BURTON, 2011, p.7):

A atividade melancólica é um desesperado esforço possuindo um claro sentido vertical. (...) O ideal melancólico é, por sua vez, inatingível. É a manifestação da melancolia, ou seja, é a razão da *tristitia* e não saída. Chamado, também de ego ideal e de superego, é um corpo (pois o ego é sempre corporal) cuja forma coincide com a morte do próprio corpo.

Há uma preocupação com as questões humanas universais evidente nas duas imagens

Fig. 5. Fra Angelico. O Juízo final. Detalhe 1.

que servem de referencial básico ao prólogo e como guia ao texto de maneira global. Contudo, mesmo diante de intenções espirituais, o texto destaca elementos que não chegam ao estado espiritual, mas se manifestam na matéria em menor densidade, como fantasmas e espectros. É possível visualizar no corpo global do texto uma visão simplista do processo da morte: tendo a morte em primeiro aspecto, a vida com suas dualidades no segundo e alguma transcendência ao término. No entanto, me absteve de um julgamento entre bem e mal, ou céu e inferno, tanto como provocação ou por perversidade, e pelo fato que, em si, mais que tudo, falamos aqui da arte propriamente dita, muito mais que da vida.



Desmembrando a imagem de Fra Angelico temos em primeiro plano as covas abertas (Fig. 5), o *memento mori*, que se refere ao primeiro capítulo do texto, subdividido em três partes contendo cinco imagens principais: uma na primeira, outra na segunda e as três restantes na parte 3. Outras imagens e vozes surgirão, serão decorrentes de ecos, fantasmas ou vozes que, independente de as aceitarmos ou não, não se calam ou deixam de existir. Há permeabilidade entre as imagens.

A personagem que se apresenta no primeiro capítulo, aparentemente perdida, poderia ser então o arquétipo de uma das cartas do tarô egípcio de Toth, oriundo do livro de Toth, cujo manuscrito foi perdido, reencontrado e constantemente esquecido ou sabotado por revelar poderes místicos, incluindo ressuscitar mortos, dominar as energias da Terra, dos corpos celestes ou agir à distância . Aqui encontrou espaço para manifestar alguns de seus aspectos porém, como sua origem é incerta, nunca saberemos se alcançamos o ápice de sua significação.

E tem sido assim há anos, como na biblioteca de Alexandria, muito conhecimento é acumulado, destruído ou esquecido no tempo, nem sempre por interesses nobres, Fig. 6. Fra Angelico. O Juízo final. Detalhe 2.

quase sempre por uma imposição interesseira variável entre governos e religiões. Decidir sobre morte e vida de um texto, sobre alterações, interferências, deturpações, cabe ao autor ou àquele que lhe decifra o código.

Pelo conceito de imagens, não devemos nos ater necessariamente àquelas anexadas ao corpo do texto, mas podemos incluir todas aquelas projetadas na mente por memória, citadas ou aleatoriamente evocadas.





Fig. 7. Fra Angelico. O Juízo final. Detalhe 3.

No segundo capítulo apresentamos um momento duplo e espelhado, que se subdivide em quatro partes opostas e complementares, como um livro aberto dando origem a quatro cenas. O sagrado e o profano, enquanto polos extremos de uma só unidade, uma humanidade que se divide ou vive em conflitos. Do sexo e do sacro, do céu ao inferno, pensaremos como o maniqueísmo pode ser corrompido e contaminado, tendo essas divisões quase como um mero artifício literário.

O terceiro capítulo remete ao plano etéreo. Fra Angélico o demonstra em um amplo espaço azul que tem Deus e seu séquito em espaço central. Neste espaço evitamos um viés religiosos muito embora, há tempos, os céus tenham sido direcionados àquelas que praticam atos religiosos. Ocupar-me-ei a princípio com o que nos resta da morte que são os cadáveres e seus fantasmas.

Pensando pelas obras apresentadas, no último atlas de fato teremos uma conexão direta com o primeiro, pensando nas covas e seus mortos, há um ciclo, como na imagem warburgiana da serpente que devora sua própria cauda. Ignorando esse céu

fictício desvelam-se os corpos, seus rastros e continuidades. Não há um final definitivo, produto de um juízo derradeiro, mas provocações e questionamentos acerca de nosso objeto mais precioso: as imagens.

**Bas Jan Ader**

## 1º Capítulo

### 1 - O barco, o barqueiro e o milagre

A fotografia era de um livro, aberto em sua página central. Por trás do céu branco, as sombras da página anterior “bulietin 89”, o Google detectou o idioma lituano, porém sem tradução: letras são letras, mas há céu e mar, mais céu que mar por sinal e, cortando a folha ao meio, as velas de um pequeno barco dirigido por um único homem de costas para a câmera contemplando águas tranquilas. Há inúmeros relatos de perigosas travessias solitárias pelas águas de nossos oceanos. Na parte inferior da figura, linhas finas e orgânicas, “*In Search of the Miraculous*” [Em busca do miraculoso] é a legenda que, embebida de conteúdo poético, me permite distinguir tal barqueiro dos experientes

Fig. 8. Bas Jan Ader. *In Search of the Miraculous*, 1975. Fonte: 2.bp.blogspot.com.

\*

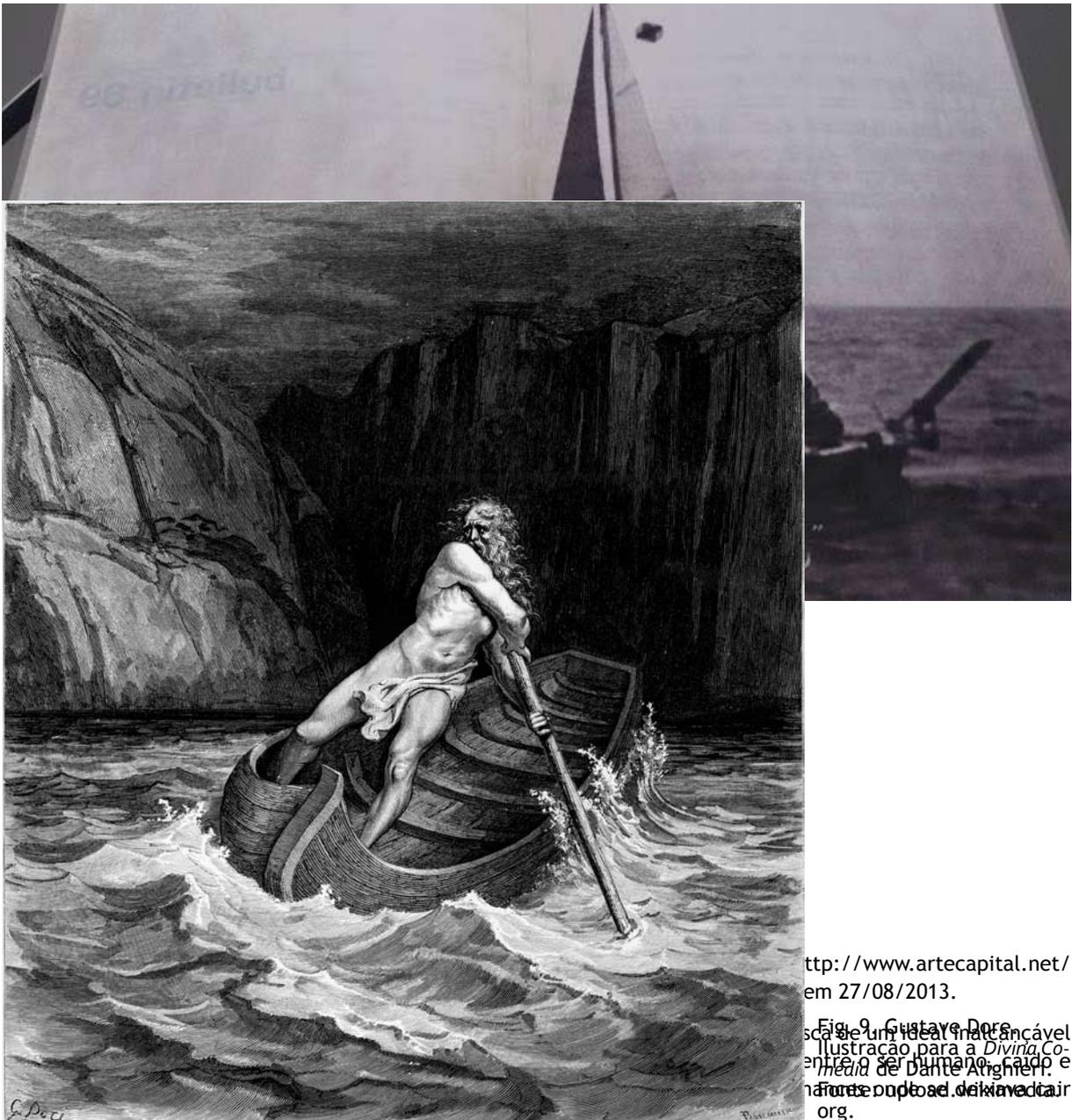
velejadores em geral. Foi a procura do milagroso, do extraordinário, *misturada àquela poeira de concreto comida corpos casas carros computadores e sabe-se lá mais o quê ou onde ia diluindo seu cansaço gradualmente. há três dias caminhava sem se deparar com absolutamente nada. nem sombras, nem vento, chuva. a única divisão concreta era entre seu corpo e o espaço, entre o dia e a noite, nada mais. o sol não revelava a divisão das horas, nem mesmo o crepúsculo e a aurora. os lábios grudavam na gengiva desidratada e aumentava ainda mais a sensação desértica, secava por dentro.*

\*

daquilo que não nos é comum e que nos escapa ao controle que levou o viajante. Muito além da foto que perpetua a última jornada de Bas Jan Ader, podemos pensar que aquela viagem pode ser apenas “a res-

sonância da queda que o acompanhou desde o início”<sup>3</sup> de sua carreira.

No desaparecimento do artista holandês revela-se a apresentação do inesperado, daquilo que não se prevê, de leis as quais o homem não controla. A queda do corpo, a verticalidade melancólica<sup>4</sup>, se manifesta na própria existência humana. Negando as relações com a *Body Art*, seu processo não testava os limites do corpo, não explorava questões estéticas ou sociais, pelo contrário, evidencia a falha e apontava para aquilo que transcende o controle do homem e assim, a interrupção em seu percurso torna-se apenas mais um elemento que compõe sua obra.



<http://www.artecapital.net/>  
em 27/08/2013.

Fig. 9. Gustave Doré  
sua obra um ideal inatingável  
ilustração para a *Divina Comédia*  
entre o ser humano, caído e  
medida de Dante Alighieri.  
na obra de Doré.  
org.

A imagem de Bas Jan, preta e branca como a imagem de Doré na ilustração da Divina Comédia, revela a sombra de outros barcos, barcos que nos levam à morte. A morte e sua relação com tempos por vezes deveras agitados. Independente das causas: assassinatos, doenças crônicas ou súbitas, suicídios, acidentes, catástrofes naturais, decadência dos órgãos em maior ou menor velocidade; configura-se como morte a morte de um corpo. A morte física se opõe à imortalidade do espírito. Há aqueles que, ainda em vida, morrem e o rosto de cada homem é, nada mais que uma máscara da morte (QUEVEDO, apud PERNIOLA, 2000, p.182). Ao renegarmos as leis de Deus, caminhamos em pecado.

*diante da eternidade daqueles poucos dias subitamente uma massa de sentimentos salta aos olhos, entre as lágrimas que cobriram a visão, não acreditava que, finalmente, alguma coisa quase humana cruzara-lhe o caminho. no meio da areia, com um desenho de sombra delicadamente o delineando, jazia, azulado, um braço. não havia vermes, secava como uma múmia naturalmente embalsamada pelo vazio. ouve a voz passada dizendo que os vermes que comem cadáveres não vêm da terra, mas do interior do corpo, de seus “licores naturais”... “A decomposição é o sinal do fracasso do homem, e nesse ponto reside, sem dúvida, o sentido do macabro, que faz desse fracasso, um fenômeno novo e original.”*

E vi os mortos, grandes e pequenos, que estavam diante de Deus, e abriram-se os livros; e abriu-se outro livro, que é o da vida. E os mortos foram julgados pelas coisas que estavam escritas nos livros, segundo as suas obras. E deu o mar os mortos que nele havia; e a morte e o inferno deram os mortos que neles havia; e foram julgados cada um segundo as suas obras. E a morte e o inferno foram lançados no lago de fogo. Esta é a segunda morte. E aquele que não foi achado escrito no livro da vida foi lançado no lago de fogo. Apocalipse 20:12-15

Na mitologia grega, o barqueiro Caronte cobrava uma moeda para o transporte da-

queles que abandonavam os corpos quer fossem ricos, miseráveis, belos, disformes, bons ou maus. Eles então aguardariam sua vez no julgamento, que seria feito por outros mortos e não por deuses, contudo dotados de algum senso de juízo. Seu barco ia de margem à margem do Aqueronte e somente ele fazia a travessia. O rio de Dante é agitado e não há calma ou paz no semblante do barqueiro que guia para o além mundo, eternamente agoniado em sua função funesta. Seu olhar reflete as palavras de Heidegger quando afirma que “O que angustia a angústia é o próprio ser no mundo”( PERNIOLA, 2000, p.166), ainda presente no inter-mundo, na margem da profunda existência de Caronte conduzindo ao mundo das imagens. Para um antigo grego, viver não é respirar, como pensamos, mas ver; e “morrer é perder a vista.” (DEBRAY, 1993, p. 23). Na morte eterniza-se o último olhar.

\*

\*

Pelo tempo da história, antes de a Igreja Católica dominar a própria história, havia o tempo pagão quando o sagrado transformou-se em pecado quando Cristo se tornou a única salvação. Observando como a morte e nossas relações com esse momento se configuraram no Ocidente, e as seguintes transformações que ocorreram, tendo o momento derradeiro como determinante para diversas representações e comportamentos culturais do homem diante do espelho da morte, no *speculum mortis*, o indivíduo passa a ter consciência de si e da morte de si mesmo.<sup>5</sup>

Grande parte das civilizações pré-cristãs, deixavam para os mortos espaços sagrados afastados das comunidades pois “um dos objetivos dos cultos funerários era impedir que os defuntos voltassem para perturbar os vivos. O mundo dos vivos deveria ser separado do mundo dos mortos. É por isso que em Roma a Lei das Doze Tábuas proibia o enterro *in urbe*, no interior da cidade.” (ARIES, 2003, p.36). Essa sutil separação

<sup>5</sup> - Cf. Ariès, Philippe. 2003



Fig. 10. Bas Jan Ader. *Broken fall (geometric)* , 1971. Fonte: basjanader.com.

entre mundos direcionou grande parte dos rituais fúnebres em vários tempos e cul-



Fig. 11. Yves Klein. *Salto ao Vazio*, 1960. Fonte: esquizofia.files.wordpress.com.

turas

porque a influência que nossas figuras exercem sobre nós varia com *poderia habitar em nós tão vivificante sentimento ativado por memórias do que não vivemos? qual a diferença entre a história que criamos e aquelas que ouvíamos ou líamos nos livros? diante do membro seco e inerte a imagem dos dias depois da queda eram dos vermes que tentavam insistentemente abrir-lhe os olhos. ela era cinza, coberta de pó e vermes, vermes do mesmo tipo que comem os mortos muito embora ainda houvesse a respiração representação ou incorporação de um sentido de morte que ainda se confunde com o próprio conceito de vida ou do que estaria além. sendo que de todos que se foram eu ainda permaneço, seria esta a minha própria morte? meu próprio inferno ou paraíso? a prisão da eternidade?*

o campo gravitacional em que são inscritas por nosso olhar coletivo, esse inconsciente partilhado que modifica suas projeções ao sabor de nossas técnicas de representação. DEBRAY, 1993, p. 15

Do nosso barqueiro Ader, lembramos da melancolia aguda que assina seu último trabalho. A lembrança de sua terra natal cuja memória lhe revela horrores e sombras do nazismo. Sua condição estrangeira e estranha trazia àquela travessia um conteúdo simbólico, mais poético que desafiador. Seus vídeos são quedas, um tanto patéticas: de árvores, bicicleta, telhados ou do próprio corpo que testa os limites de seu equilíbrio. Na primeira delas, do telhado da sua casa, ele ainda ocultou um colchão atrás da moita para amortecer o corpo, depois abriu mão desses aparatos. Aqui então temos ecos de Yves Klein, em seu *Salto para o Vazio* (1960), que foi mais pictórico e ilusionista, mas não menos embebido em poesia.



Fig. 12. Bas Jan Ader. *I'm too sad to tell you*, 1971. Fonte: mobiletest.moma.org.

\*

\*

Salto. No vídeo *I'm too sad to tell you* [*Eu estou muito triste para te contar*](1971), Ader chora por pouco mais de três minutos como criança despenteada, lambendo as lágrimas que escorrem continuamente em desespero descontínuo, completamente envolto em lembranças, respirando como que cansado do mesmo choro, um vídeo mudo, mas cujo silêncio é mais torturante e sufoca o que em nós se esvairia ao ouvi-lo. Seu corte provoca-nos um nó que não sai da garganta porque é na garganta, a morada da angústia, que a fala trava. Trava quando é muito triste o que se gostaria de dizer<sup>6</sup>. Das lágrimas ao mar de Doré com suas águas agitadas, paramos na última

<sup>6</sup> - Referência a "It's too sad to tell you" de Bas Jan Ader. Vídeo-performance de 1971, disponível em: <<http://www.basjanader.com/>>. Acesso em 05/08/2013.

imagem do artista holandês que sai em retorno a sua própria história. Ambas as águas se tornam caminho entre dois mundos, geográficos, metafísicos, imersos em diversos sentimentos.

## **Cena 2 - Os mortos e o espelho**

Aqui há tempos e espaços. Evitando comparações cosmogônicas, origens do homem e da arte, atrevemo-nos a pensar nas relações do homem com sua própria morte para seguirmos adiante, esteja onde estiver ou seja lá o que seja este adiante, que seja a morte. Quando morrer era como viver em uma antiguidade em que se vivia em cavernas. Quando morrer era corriqueiro, tanto pelas altíssimas taxas de mortalidade, como pela proximidade de relação entre o homem, a natureza e seus fenômenos. O fim da existência é conceito primordial de inúmeras culturas e foi elemento que direcionou a produção de inúmeras obras de arte ao longo dos tempos. Ao longo da História vemos como as cidades e seus habitantes foram se organizando em relação ao mundo dos mortos. Criando espaços nobres, como os egípcios; reduzindo-os à cinzas, como os hindus; aproximando-os das igrejas e dos espaços sociais, como na segunda metade da Idade Média. E focando nesse período, em que os mortos se afastaram e se aproximaram de diversas formas do mundo dos vivos<sup>7</sup>, vemos que a maior parte das ideias medievais dialogavam entre si, espera de um juízo final, a princípio coletivo e, mais adiante, individual.

---

7 - Ariès narra os distintos momentos e sentimentos que relacionam esses espaços com o espaço das cidades. Das necrópoles romanas aos espaços sociais medievais, passando pelos conceitos higienistas do século XIX que afastaram os cemitérios dos centros urbanos, culminando no próprio crescimento das cidades que os incluí novamente nos centros e finalizando com a abordagem ao conceito norte-americano de parques-cemitérios.

A presença dos mortos nas cidades, já no período cristão, ocorre por influência africana, no culto dos mártires que, segundo Ariès (2003, p 36), protegeriam os vivos e os encaminhariam após a morte. Eram feitos enterros em necrópoles ao redor das cidades, onde se misturavam pagãos e cristãos. Na sequência, pelo culto aos santos, foram construídas basílicas nessas regiões e os crentes desejavam ser enterrados perto dos santos.

Durante a segunda metade da Idade Média , do século XII ao século XV, deu-se uma aproximação entre três categorias de representações mentais: as da morte, as do reconhecimento por parte de cada indivíduo de sua própria biografia e as do apego apaixonado às coisas e aos seres possuídos durante a vida. A morte tornou-se o lugar em que o homem melhor tomou consciência de si mesmo. ARIES, 2003, p.58

Desse aspecto destacamos o momento em que o pensamento humanista reconfigura nossas relações socialmente impondo uma transição cada vez mais forte de um *a minha frente os escombros, o pó, o seco seco mais seco que nunca vi. que fardos levaria nesta vida cansada, a suar, gemendo, se não por temer algo após a morte - terra desconhecida de cujo âmbito jamais ninguém voltou - que nos inibe a vontade, fazendo com que aceitemos os males conhecidos, sem buscarmos refúgio noutros males ignorados? de todos faz covardes a consciência. o que escapa à formatação são vozes que falam repetidamente além de mim, a memória e seus devires presos na realidade onde origem e desfecho são essencialmente fictícios*

sentimento coletivo para o individual, incluído no processo de relacionamento e representação fúnebre. “A imagem tinha uma função mediadora entre os vivos e os mortos, não é um fim em si mesma, mas meio. Opomo-nos à decomposição da morte pela recomposição da imagem” (MATESCO, 2009, p.51). Régis Debray caminha para a origem das representações, identificando na liturgia temos o termo *representação* como “um caixão vazio sobre o qual se estende uma mortalha para uma cerimônia fúnebre” (DEBRAY, 1993,p.23). Prossegue remontando aos ritos romanos<sup>8</sup> nos quais

8 - Aos quais depois Giorgio Agambem dedica bastante atenção em seu livro *Homo Sacer* (2002).

uma réplica dos reis era feita, evitando que o corpo em putrefação ficasse exposto. Esse duplo chegava mesmo a se tornar o próprio cadáver, sendo incinerado publicamente como o próprio rei. “Essa imago é um hipercorpo, ativo, público e irradiante, cujas cinzas subirão em forma de fumaça para juntarem-se aos deuses no empíreo (...) abrindo-lhes as portas da divinização.” (DEBRAY, 1993, p 23). Amplia então o pensamento para além de uma evocação de uma ausência, indo mesmo à substituição desse corpo ausente.

\*

\*





Fig. 14. Mestre E.S. *Ars\_moriendi*, c.1450. Fonte: commons.wikimedia.org.

Fra Angelico, Michelangelo, Bruegel, Bosch, Doré, Lochner, entre outros, representaram o juízo final como momento crucial da existência. Após a morte todos *ausentava-se de mim qualquer repulsa àquilo que poderia em outro momento parecer-me mais abjeto. lembranças surgiam em sequência pela simples contemplação daquele membro. segurar no ferro ensebado num ônibus lotado às seis da tarde, pagar uma caixa de morangos frescos inserindo suavemente o cartão no caixa eletrônico, apontar o caminho pra senhora perdida na rua, escovar os dentes, sentir o braço de outro se aproximar e emanar pequena névoa de calor e maravilhosas sensações um braço pode nos proporcionar. naquele cenário insólito parecia ter a alma e corpo em descompasso, como se os movimentos e os pensamentos ecoassem mutuamente sem se encontrar. o quanto ele me aproximava de ser humana de sentir qualquer coisa além do seco. abracei-o por um tempo que perdi*

esperariam no limbo este momento crucial onde Deus, rodeado por seus auxiliares separariam os justos dos pecadores e os colocariam definitivamente no inferno ou no paraíso por toda eternidade. Simplificando um pouco, o prazer ou a danação eternas tinham como fator determinante, até o século XII, o pertencimento ou não à Igreja e, assim, os maus eram os que não pertenciam à Igreja, e aos bons fiéis caberia o reino dos céus (ARIES, 2003).

Após o século XII, passam a figurar em preponderância cenas do juízo final onde haveria uma separação entre bons e maus de acordo com as atitudes das pessoas. Nesse momento, a noção de morte começa a ser personalizada, de acordo com a relação de cada um com a Igreja ou com suas atitudes. O destino eterno passa então a ser definido em um só momento fatídico, um juízo particular diferentemente do caráter coletivo anterior. Entre os séculos XIV e XVI há uma série de tratados, *Ars Moriendi*, onde se difunde uma moral, uma ética de vida que garantirá uma boa morte. “Nessas Artes *moriendi* aparecem todos os aspectos fundamentais do ser-para-a-morte heideggeriano: o privilégio conferido à angústia entendida como abertura da existência autêntica, a meditação sobre a morte considerada o momento no qual o homem adquire consciência de si mesmo, a certeza de que o homem não é mais que “un mort en sursis” (Ariès), um morto diferido, remetido a outro tempo, bem como a aceitação da própria culpabilidade radical” (PERNIOLA, 2000, p.171).

Fig. 15. Vista do templo de Sri Ventateswara , Tirupati, sul da Índia. Pode-se contemplar a cúpula principal anterior. Entre os séculos XIV e XVI há uma série de tratados, *Ars Moriendi*, onde se difunde uma moral, uma ética de vida que garantirá uma boa morte. “Nessas Artes *moriendi* aparecem todos os aspectos fundamentais do ser-para-a-morte heideggeriano: o privilégio conferido à angústia entendida como abertura da existência autêntica, a meditação sobre a morte considerada o momento no qual o homem adquire consciência de si mesmo, a certeza de que o homem não é mais que “un mort en sursis” (Ariès), um morto diferido, remetido a outro tempo, bem como a aceitação da própria culpabilidade radical” (PERNIOLA, 2000, p.171).



No reino do invisível, à parte todos os rituais fúnebres, o viajante está só ao lado daqueles que decidirão seu destino eterno. A cada tipo de moribundo, <sup>Gina Pane</sup> ~~Chris Burden~~ são julgados seus defeitos e qualidades, por seres divinos e demoníacos. As imagens então passam a conter alegorias que representam, em maior parte, os sete pecados capitais nesse momento derradeiro. Para compensar os deslizes ou o mau comportamento, muitos passaram então a negociar com a igreja comprando sua salvação. Começa então uma relação capitalista com o mundo divino, uma profanação do espaço sagrado que se desenrolará por anos e que pode ser observada mesmo em outras culturas. Cientes da noção do karma e de cultivar melhores nascimentos no futuro, muitos hindus fazem grandes doações para templos e divindades, de forma a negociar benefícios tanto na vida quanto no pós-morte. O templo de Sri Venkateswara em Tirupati, na Índia, um dos templos mais ricos do país, recebe cerca de cento e cinquenta milhões de dólares em doações todos os anos.

### **3 - O homem de sunga, a mulher na estrela e a outra que come vermes**

#### **3.1 - Entram a mulher e os vermes:**

Um dia, em 1973, chegou em casa e ligou a televisão já tarde da noite. Comia meio quilo de carne podre em uma posição absolutamente desconfortável, tão desconfortável quanto o intervalo comercial onde aquele homem que se arrastava em cacos de vidros, com as mãos amar-

radas às costas e que, naquele mês, passava todos os dias depois do comercial de panelas. Não, não foi assim que aconteceu, mas foi quase.

Os anos 1960/1970 foram anos marcados por ações artísticas fortes, ousadas e pelo rompimento de limites dentro e fora da arte, dissolvendo as categorias tradicionais, ampliando os meios e conceitos: “no nível pessoal, foi uma época em que cada artis-



Fig. 16. Gina Pane. *Death Control*, 1974. Fonte: farm6.static.flickr.com.

ta reavaliou suas intenções de fazer arte, e em que cada ação devia ser vista como parte de uma investigação geral dos processos artísticos e não, paradoxalmente, como um apelo à aceitação popular” (GOLDBERG, 2006, p142). Acerca das manifestações que envolvem o uso do corpo em suas variadas formas, não abordaremos aqui como foco as questões epistemológicas das disciplinas artísticas em seu aspecto formal, mas apontaremos questões nos percursos que nos direcionam ao espaço tétrico em duas leituras: enquanto uma possibilidade inerente à ação, um risco iminente ao

ato gerado pelo artista, como vimos em Bas Jan Ader e como um elemento simbólico e político de seus espaços históricos: a polarização do período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, Guerra do Vietnã, ditaduras militares em diversos países, aumento dos movimentos sociais, movimentos de contracultura.

Gina Pane

Marina Abramovic

Utilizar o corpo de maneira agressiva, autoimposta e provocativa foi um processo crescente, cuja origem é apontada por François Pluchart em 1978 (*In: BIESENBACH et al, 2010*) nos trabalhos de Vito Acconci, Chris Burden e Gina Pane. O autor aponta a questão do risco, da mutilação e da violência como uma provocação às estruturas sociais e cita ainda o pensamento Paul Schindler que evidencia a observação do corpo do outro como uma via de ligação de todos os seres entre si e com a natureza.

A mulher dos vermes era Gina Pane, ela produziu diversas ações na década de 1970 as quais denominava Constats. Jennifer Blessing (2002, p. 16) elucida que constats, pode significar achados, descobertas, conclusões ou mesmo um estado das coisas. Sem idealizações, pensava a morte ao lado da vida e do incômodo gerado por essas ações banais, transformadas de alguma maneira, que induzisse a abjeção. Pretendia levar ao espectador sensações que se equiparam ao mal-estar gerado pela própria condição da vida moderna. Há uma repetição nauseante de ações banais, o que também é um elemento concomitantemente utilizado por Marina Abramovic, *Freeing the voice [Libertando a voz]* (1975), *Freeing the body [Libertando o corpo]* (1975), *Art must be beautiful, art must be beautiful [Arte tem que ser bonita, arte tem que ser bonita]* (1975), entre tantos. Mais que profundos conceitos filosóficos - poderíamos abordar diversos aspectos do feminismo ou mesmo da antropologia presentes nas ações. Pane

focava no cotidiano. Em artigo, Jennifer Blessing descreve assim uma de suas ações:

Gina Pane  
Andy Warhol

Em *Laure*, Pane simula um ping-pong e brinca com uma boneca, mas ela também finca pinos nos seus braços e corta a mão com uma lâmina de barbear. Para Pane essas atividades representam uma oscilação e sobreposição entre dois pólos: o da infância que simboliza a vida, e do ferimento, ou elementos de sofrimento, que sinalizam a morte. Ela quer retratar todos eles integralmente e sem medo, porque eles são parte integrante da condição humana. É porque eles são assuntos tabu que ela insiste em explorá-los. Dela é uma “revolta contra a morte”, que consiste em “integrar experiências da vida de alguém à sua experiência da dor, doença, morte de uma forma lúcida recusando-se a anestesia, quando isso acontece, resistindo à manipulação que nos impede de enfrentar a desigualdade da morte” (Pane 1974). É por isso que a peça *Action Death Control* (1974) consiste em um monitor que mostra larvas rastejando em todo o rosto de Pane, contorcendo-se em seu nariz e aninhando nos cantos quentes de seus olhos e boca, enquanto em outro monitor duas crianças celebram um aniversário - completo com

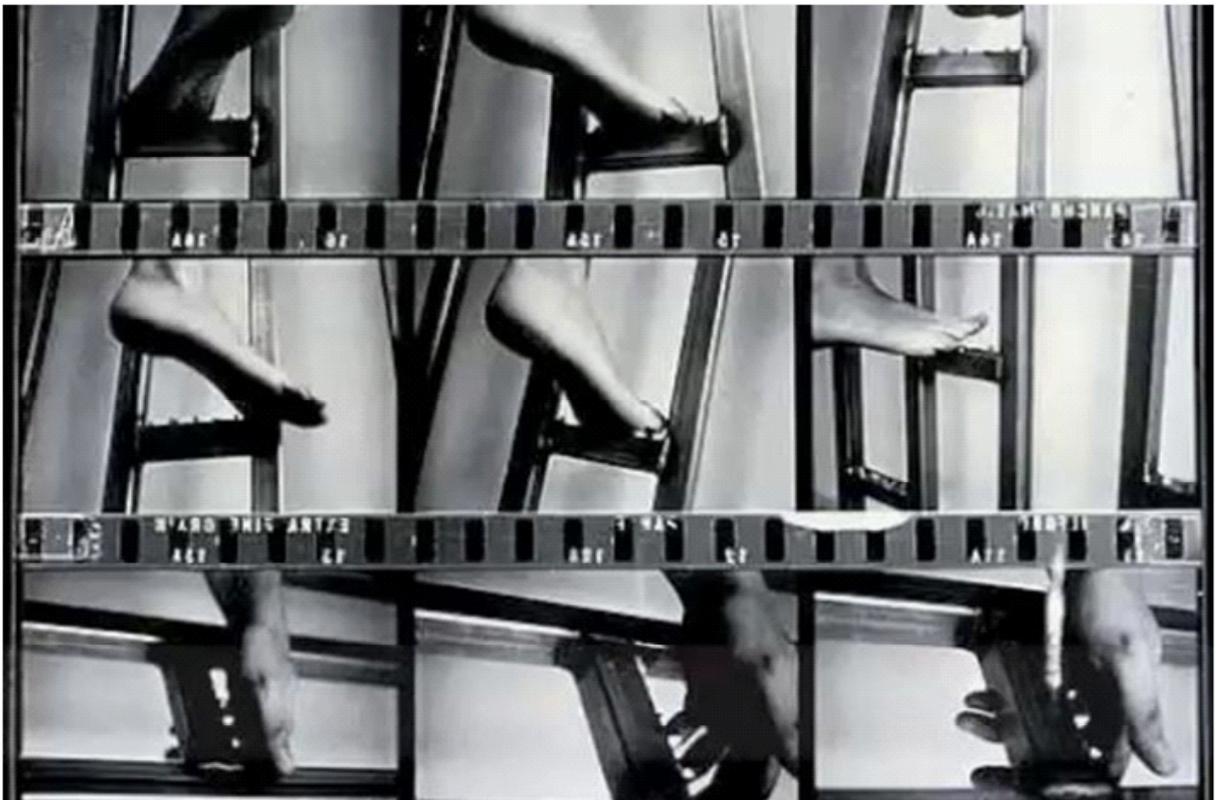


Fig. 17. Gina Pane. *Escalade non-anesthésiée* [Escalada sem anestesia], 1971. Fonte: vimeo.com.

bolo, Coca-cola, e conversas alegres - marcando um ano mais perto da morte. BLESSING, 2002, p.18.

Pane retratava a morte frente a vida nesse cotidiano, assim como subir uma escada é algo banal e corriqueiro, adicionava lâminas afiadas nas mesmas e subia com mãos e pés nus. Seus ritos não se valiam de rituais de culturas antigas ou de religiões, mas das ações em sua rotina sacralizadora e solidificante de padrões e valores impostos, principalmente, pelas vias do trabalho e dos bens de consumo: duas vias que naturalizam novas necessidades, capitalizam o ócio e o lazer, ou mesmo as intenções revolucionárias. Andy Warhol falou de um esvaziamento simbólico como efeito da repetição, para ele “quanto mais se olha para exatamente a mesma coisa, tanto mais ela perde seu significado, e nos sentimos cada vez melhor e mais vazios” (FOSTER, 1996). Mas Hal Foster continua essa análise de Warhol, de maneira muito pertinente às propostas de Pane, da seguinte forma:

[...] como foi compreendido por Freud: repetir um evento traumático (nas ações, nos sonhos, nas imagens) de forma a integrá-lo à economia psíquica, que é uma ordem simbólica. Mas as repetições de Warhol não são restauradoras nesse sentido; não se trata do controle sobre o trauma. Mais do que uma libertação paciente por meio do luto, elas sugerem uma fixação obsessiva no objeto da melancolia. FOSTER, 1996.

Desta forma, as ações físicas funcionaram como as imagens do artista pop, mesmo que em outro contexto. Mas ele e Pane dialogam na medida em ela começa a explorar veículos como a televisão e a alcançar a visibilidade cotidiana. Contudo o apelo para a auto-mutilação constante talvez intensificasse esse resultado interior do espectador. Talvez.

*o tempo dividia quase ao meio os dias e as noites. naquele espaço morto, a escuridão aliviava pela cegueira o destroçado horizonte que o sol me revelava. dias dias dias enormes, imensos, gigantescos e sonoros com as vozes do mundo de dentro. o oco estava do lado de fora. das lembranças os fantasmas se fortaleciam e povoavam todo meu pequeno universo. havia uma fotografia, não lembro o nome do fotógrafo, mas era inglês e no século XIX fotografara um certo campo de vale das sombras da morte, e era tudo esgotado como agora mas havia umas bolinhas, uma estrada e me perguntava se as bolinhas eram pedras ou crânios porque não dava para saber certamente, nem ampliando porque no computador, quando ficava grande virava pixel e eu me frustrava, passando horas olhando pras malditas bolinhas. malditas! aqui não há bolinhas, não há estrada e as fotografias são mais fantasmas e sombras e agora, vendo esse braço morto, esse mundo sem sombra, da morte penso em vida e me perco ao pensar nas sombras, pois a morte de agora é tão ampla que não há corpos ou sequer sombras*



Assistir uma mulher comendo grande quantidade de carne podre em um mundo em que uma simples lagarta numa alface pode gerar um processo jurídico a um estabelecimento? Um homem se arrastando em cacos de vidro, trajando apenas uma cueca, se para uma pequena dor de cabeça aconselha-se um remédio imediato? A contraposição de trabalhos dos anos 1960/70 com situações cotidianas na segunda década do século XXI revela-nos como a ideia de limpeza e de cuidados com um corpo cada vez mais ameaçado por vírus e bactérias modificou toda a sociedade, e ainda, quanto

Bárbara Ahouâgi

aquelas ações ainda nos causam mal-estar. Ao contrário de uma pressão social pela quebra de tabus sexuais, de paradigmas comportamentais e de conquista direitos sociais, numa direção inversa, os dejetos do corpo, o corpo morto, permaneceram sendo afastados e colocados na área da repugnância, ou mesmo do interdito. Mas ainda o espaço estranho daquilo que é desafiador, daquilo que nos remete ao desagradável. “Não é portanto a ausência de limpeza ou de saúde o que envolve o abjecto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem.”<sup>9</sup> (KRISTEVA, 1988, p.11)

Há alguns anos, na performance-instalação “Mesmo que fosse vermelha, ainda assim não seria sangue”(2005), eu brincava com uma faca, completamente sem fio, riscando meu corpo e lambendo-a algumas vezes. Não houve encenação, a faca simplesmente

Fig. 18. Bárbara Ahouagi. *Mesmo que essa mancha fosse vermelha, ainda assim não seria sangue*, 2005. Acervo da autora.

te não cortava e foi o suficiente para causar o desconforto desejado. O trabalho era bem simples, um pequeno espaço branco da galeria, uma mancha preta na parede e uma faca de cabo branco sobre o chão. Era essa a imagem contemplada durante a exposição. Nenhum rastro da ação feita apenas no dia da abertura.



9 - “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden.” Tradução da autora.



A ação simulava o corte que não acontecia pelo estado do próprio objeto (a faca não tinha fio). Não se tratava de uma encenação e o risco do quase corte podia ser observado pela linha branca desenhada na pele desidratada. Ao contrário dos antigos sacrifícios ou da violência que cercava a galeria situada numa região perigosa do centro da cidade, a performance era cínica e limpa como o título da obra previamente anunciara e o que poderia ser causa de dor para a artista não era nada senão uma exposição da dor oculta de cada um, do trauma que é revelado pela simples profanação no uso de um objeto comum.

Gina Pane

não tinha fio). Não se tratava de uma encenação e o risco do quase corte podia ser

observado pela linha branca desenhada na pele desidratada. Ao contrário dos antigos sacrifícios ou da violência que cercava a galeria situada numa região perigosa do centro da cidade, a performance era cínica e limpa como o título da obra previamente anunciara e o que poderia ser causa de dor para a artista não era nada senão uma

Rudolf

Schwartzkogler

exposição da dor oculta de cada um, do trauma que é revelado pela simples profanação no uso de um objeto comum.

Hermann Nitsch

Yves Klein

exposição da dor oculta de cada um, do trauma que é revelado pela simples profanação no uso de um objeto comum.

exposição da dor oculta de cada um, do trauma que é revelado pela simples profanação no uso de um objeto comum.

exposição da dor oculta de cada um, do trauma que é revelado pela simples profanação no uso de um objeto comum.



Fig. 20 - Gina Pane. *Ação melancólica 2x2x2*, 1974. Fonte: [fondazionemorra.org](http://fondazionemorra.org).

As *constats* de Pane não eram simulações como foram muitas das ações de Rudolf Schvartzkogler - que simulou o corte do próprio pênis<sup>10</sup> em uma cerimônia de auto-mutilação -, e Hermann Nitsch, que propunha uma releitura de rituais dionisíacos, com animais mortos previamente, retirando os órgãos, festejando com todo o sangue possível. Mas façamos uma pausa no aspecto da simulação. O artigo de Blessing (2002) nos conduz ao salto de Klein, citado como influência e fonte inspiradora de Pane que, por sua vez não se dizia sádica, uma vez que não encenava, agia. Suas intenções eram outras, na crueza de hábitos da vida dentro das normas.

Gina Pane

Hermann Nitsch

Repensando um paralelo com Nitsch, os rituais do vienense remetem a culturas hoje perdidas, ecos de um passado maldito pela constatação cristã, porém mais um simulacro - que escapa do real do referencial ao mesmo tempo em que constrói um novo dentro da realidade presente, onde acontecem e se ressignificam para cada participante - do que uma representação propriamente dita. Em relação à legitimidade dos participantes e de suas ações, mesmo que haja versões abordando o fato de alguns animais terem sido mortos previamente ou do uso de sangue artificial, podemos concluir que houve uma ação e uma participação ativa dessas pessoas. Contudo, bem mais que um resgate cultural, com intenções distorcidas das originárias festas gregas com êxtases derivados da mágica

---

10 - Essa ação de Schvartzkogler foi falsamente reportada pela Newsweek Magazine como responsável pela morte do artista durante a circuncisão, fato que consta inclusive em livros importantes, como o de GOLDBERG (2006), utilizado como referência no presente estudo. Schvartzkogler morreu de queda. Se jogou de uma janela, em 1969.

dança selvagem e enlouquecida, há a reconstrução. Há um sacrifício, não para um deus, mas para uma sociedade que insistia em reafirmar valores sociais já sem sentido para a juventude da época.

O que ocorre nos rituais de Gina tem a ver com uma direção mais intimista, acrescida de referências místicas, como o uso do tarô em *Ação Melancólica 2x2x2*, de 1974. Essa é uma peça cuja construção ritualística já é bem distinta e que, pouco a pouco, vai atuando nos espaços, embora não nos seja exatamente claro ou explicativo o conteúdo de suas ações. Numa sala as cartas no chão previamente dispostas e, ao lado, uma mulher nua, de costas em uma cadeira. O uso do pêndulo de maneira intuitiva ia direcionando o jogo com as cartas do baralho, sem necessariamente dialogar com alguma referência cultural específica. No entanto, vez por outra, a partir da relação do jogo de cartas e o movimento do pêndulo, a artista fincava uma agulha após a outra em seu braço coberto de corações desenhados e as deixava fixa como na acupuntura. Desconheço porém, literatura medicinal ou mística existente que relacione os três métodos<sup>11</sup>. Na sala ao lado, uma mulher nua, sentada na cadeira, de costas para o público vai tendo suas costas calmamente desenhada por Pane. Não há algo que relacione diretamente, como uma lógica que determine a alternância da artista nos ambientes das ações.

O registro da ação de cerca de quarenta e cinco minutos é precário, silencioso e incômodo, tanto na exibição<sup>12</sup> que obriga o público a assistir de pé em uma pequena TV, quanto no que concerne a uma atmosfera criada pela artista, que não se situa em nenhuma narrativa dramática, previsível ou ficcional, mas acontece fragmentada e lentamente. Talvez por isso, enquanto eu assistia a ação completa, não houve nin-

---

11 - A origem do tarô é diversa, possui inúmeras versões que vão do Egito, passam por povos nômades e pela Europa onde desenvolveu-se o estilo de tarô que conhecemos. Já a o estudo da Radiestesia, na qual se utilizam pêndulos e se estudam a captação das vibrações, também passa pelo Egito, mas se desenvolve nos séculos XVII e XVIII na França. A acupuntura tem origem na China, cerca de 2500 anos atrás e também é utilizada no Japão, tendo hoje se popularizado em todo ocidente.

12 O vídeo foi recentemente exibido na mostra *Elles*, no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2013.

guém que permanecesse por mais de cinco minutos diante da obra.

Cerca de duas décadas antes, antes que esses tabus sociais fossem questionados na arte, Ariès observava o silêncio em relação à morte, muito embora ela permanecesse enquanto imagem na literatura, ela se tornara interdita e rara nos espaços de representação visual, após o período medieval. O interesse pela morte surge novamente a partir da década de 1950 de forma quase obscena, por psiquiatras, psicólogos e cientistas sociais que tentavam entender melhor e humanizar as relações entre os médicos, seus pacientes e os familiares em decorrência do distanciamento crescente entre as partes no decorrer do século XX. É num congresso em 1955 que Goffrey Gorer publicou artigo “The pornography of death” que mostrava

como a morte tornou-se um tabu e como, no século XX, substituiu o sexo como principal interdito. Antigamente, dizia-se às crianças que se nascia de dentro de um repolho, mas elas assistiam à grande cena das despedidas, à cabeceira do moribundo. Hoje, são iniciadas desde a mais tenra idade na fisiologia do amor, mas quando não vêem mais o avô e se surpreendem, alguém lhes diz que ele repousa num belo jardim por entre as flores [...] Quanto mais a sociedade relaxava seus cerceamentos vitorianos ao sexo, mais rejeitava as coisas da morte. E, junto com o interdito, aparece a transgressão: na literatura macabra reaparece a mistura do erotismo e da morte - buscada do século XVI ao XVIII - e, na vida quotidiana, surge a morte violenta.

GORER, 1955 in: Ariés, 2003

Desta forma, muito do que vemos, nos anos em que grande parte dos trabalhos aqui apresentados foram produzidos, revela a sutil relação entre a morte e o erotismo, apresentada principalmente nos textos de Bataille relacionando-o não ao amor, mas ao sacrifício (MATESCO, 2009, p.39), que equiparava o orgasmo a uma pequena morte. Há ainda uma preciosa contribuição de caráter disciplinar visto que, por meio da performance, subverte-se o próprio caráter representacional da arte, e desse embate, Matesco aponta que “A confusão entre apresentação e representação da performance se deve ao fato de ela existir não porque o objeto é um signo, mas porque ela

se torna um signo durante o seu desenvolvimento.” (MATESCO, 2009, p.47). E esse *morrer... dormir... mais nada... Imaginar que um sono põe remate aos sofrimentos do coração e aos golpes infinitos que constituem a natural herança da carne é solução para almejar-se. Morrer..., dormir... dormir... Talvez sonhar... É aí que bate o ponto. O não sabermos que sonhos poderá trazer o sono da morte, quando ao fim desenrolarmos toda a meada mortal, nos põe suspensos. É essa ideia que torna verdadeira calamidade a vida assim tão longa! Pois quem suportaria o escárnio e os golpes do mundo, as injustiças dos mais fortes, os maus-tratos dos tolos, a agonia do amor não retribuído, as leis amorosas, a implicância dos chefes e o desprezo da inépcia contra o mérito paciente, se estivesse em suas mãos obter sossego com um punhal? Que fardos levaria nesta vida cansada, a suar, gemendo, se não por temer algo após a morte - terra desconhecida de cujo âmbito jamais ninguém voltou - que nos inibe a vontade, fazendo que aceitemos os males conhecidos, sem buscarmos refúgio noutros males ignorados? De todos faz covardes a consciência. havia uma fotografia, não lembro o nome do fotógrafo... covardes a consciência... essa voz também não é minha, mas como eu, ele também via fantasmas...*

corpo passa a se apresentar enquanto objeto de arte, também ressignificando os símbolos e signos que o precedem. A simulação da morte de Pane ao lado do aniversário da criança carrega uma conexão direta dessas possibilidades de representação, uma vez que os vermes sobre seu corpo eram exatamente os vermes que decompõem os corpos. Passearam realmente sobre um corpo que simulava estar morto, enquanto ao lado, o aniversário também marca essa aproximação do corpo com a morte. E aí ocorre a manifestação do abjeto: quando a morte invade espaços nos quais oficialmente não pertenceria.

\*

\*

### 3.2 - Entra o homem de sunga:

Podemos por outra via repensar Gina Pane amorosa, romântica, ou embebida em melancolia como Ader. Tomemos a artista em relação direta com o corpo, tendo o sofrimento afastado por seu próprio controle e preparo mental e físi-



Fig. 21. Chris Burden. *Through the night softly* [Através da noite suavemente], 1973. Fonte: fauxvictorianrag.com.

co. Menos melancólico, menos controlado, mais adepto aos acasos e acidentes, se arrastou Chris Burden em seu chão de estrelas. Conectado aos meios de comunicação e hábitos crescentes da sociedade de consumo, o artista compra seu espaço na televisão aberta e exhibe uma série de comerciais nos Estados Unidos, na década de 1970. *Through the night softly* [*Através da noite suavemente*], de 1973, é o primeiro deles. Exibido por quase um mês na rede aberta de Los Angeles, durante dez segundos, Burden se arrastava por cacos de vidros, cintilando em um chão negro, trajando apenas uma sunga enquanto ouvimos o atrito do corpo e sua respiração ofegante. Arrastando, invadiu a residência dos telespectadores, levando um desconforto dissonante com os objetos e objetivos da televisão como um todo e com a publicidade que crescia sorridente nos três canais existentes na época.

Em entrevista ao MOCA Tv<sup>13</sup> ele falou sobre a possibilidade de alcance que teria com o meio televisivo e sobre como era barato comprar um espaço de tempo nos comerciais: na época, trinta segundos valiam em torno de cinquenta a cem dólares, dependendo do canal e horário. Como era um cidadão comum, que não têm o direito a comprar o tempo na TV segundo a lei americana, ele pagou a vista novecentos dólares pela exibição de seu primeiro vídeo preto e branco, filmado em 16mm. Para realizar os outros vídeos comerciais, Burden teve que se associar a uma organização sem fins lucrativos, mas ainda assim, o artista consegue permear o meio para inserir seu trabalho fora do contexto convencional da arte, não menos invasivo que o sabão em pó ou o automóvel que o acompanhavam na grade de programação. Na época, haviam poucos canais disponíveis e o artista questionava a falta de escolha e a violência com que os comerciais invadiam as casas e a vida do cidadão comum. Na imagem em preto e branco, o sentimento para o artista é de uma imagem estranha, que destoa

---

13 - Canal do Youtube, disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=s8QrrExMUvQ&list=FLb\\_00jaSSGFJSfXlcnF5FNw](http://www.youtube.com/watch?v=s8QrrExMUvQ&list=FLb_00jaSSGFJSfXlcnF5FNw)>, acesso 17/11/2013.



em <<http://www.sfaqonline.com/2013/10/in-conversa->  
s and Culture, sem data, acesso em 23/11/2013 .



Fig. 22. Chris Burden. *Shoot [Tiro]*, 1971. Fonte: [bowiesongs.files.wordpress.com](http://bowiesongs.files.wordpress.com).

O gesto de Jackson Pollock, desdobra-se até o momento em que o próprio artista se lança no espaço, novamente Klein, novamente Ader, queda, verticalidade, melancolia? Burden ficou cinco dias trancado em um pequeno armário da faculdade, bebendo apenas água em *Five Day Locker Piece [Peça dos cinco dias trancado]* (1971). Levou um tiro disparado por um amigo na ação filmada *Shoot [Tiro]* no mesmo ano, ficou enrolado em um saco de lona no meio do trânsito de Los Angeles em *Deadman [Homem morto]* (1972). A violência que preenche a televisão e o cinema nos encontra na linha tênue entre a ficção e a realidade. Riscos para Burden são razoavelmente controlados, enchiam-no de energia e transmutavam numa intenção de modificar a percepção da violência para o outro, para com o telespectador completamente passivo e refém da programação televisiva (GOLDBERG, 2006, p.149).

Andy Warhol

Gina Pane

Bas Jan Ader

Marina Abramovic

Chris Burden

Andy Warhol já havia conectado a arte ao poder de repetição das imagens na mídia. Temos a morte, a violência, a vida, as obras de arte, tudo integrado à economia de consumo, na obra de Warhol. Colocadas tanto como simulacro, como uma crítica ao sistema, num engajamento que, segundo Hal Foster (2005, p.164), Thomas Crow aponta como uma negação a qualquer referência num apontamento direto à realidade<sup>15</sup>. Foster aprofunda essa análise, remetendo a um *realismo traumático*, cujo elemento chave é a repetição - crucial em trabalhos de Pane, Ader e, logo adiante, Abramovic - elemento, cuja manifestação traz à tona o trauma e também as defesas que agirão na superação do mesmo. Dessa forma podemos situar Warhol como causador e curandeiro das reflexões criadas pela sua pró-

15 - No Retorno do Real, Foster contrapõe as análises pós-estruturalistas de Barthes, Foucault, Baudrillard, com a de Crow e culmina em uma terceira maneira de observar Warhol através do realismo traumático.

pria obra, embora seja isso um pequeno desvio do nosso assunto...

Há também um certo cinismo, uma acidez presente em Warhol e em Burden, frente a um momento histórico de total deslumbre social com as novidades tecnológicas, com o grande avanço da economia norte-americana no pós-guerra, uma forçosa capitalização de modos de vida enquanto ideal político dos EUA. Warhol apontava para as celebridades, para os objetos de desejo. Burden se colocava forçosamente como um desses objetos, assim como não se escolhe qual comercial se quer ver no intervalo da novela das nove. Através da constante repetição de uma informação, quer seja

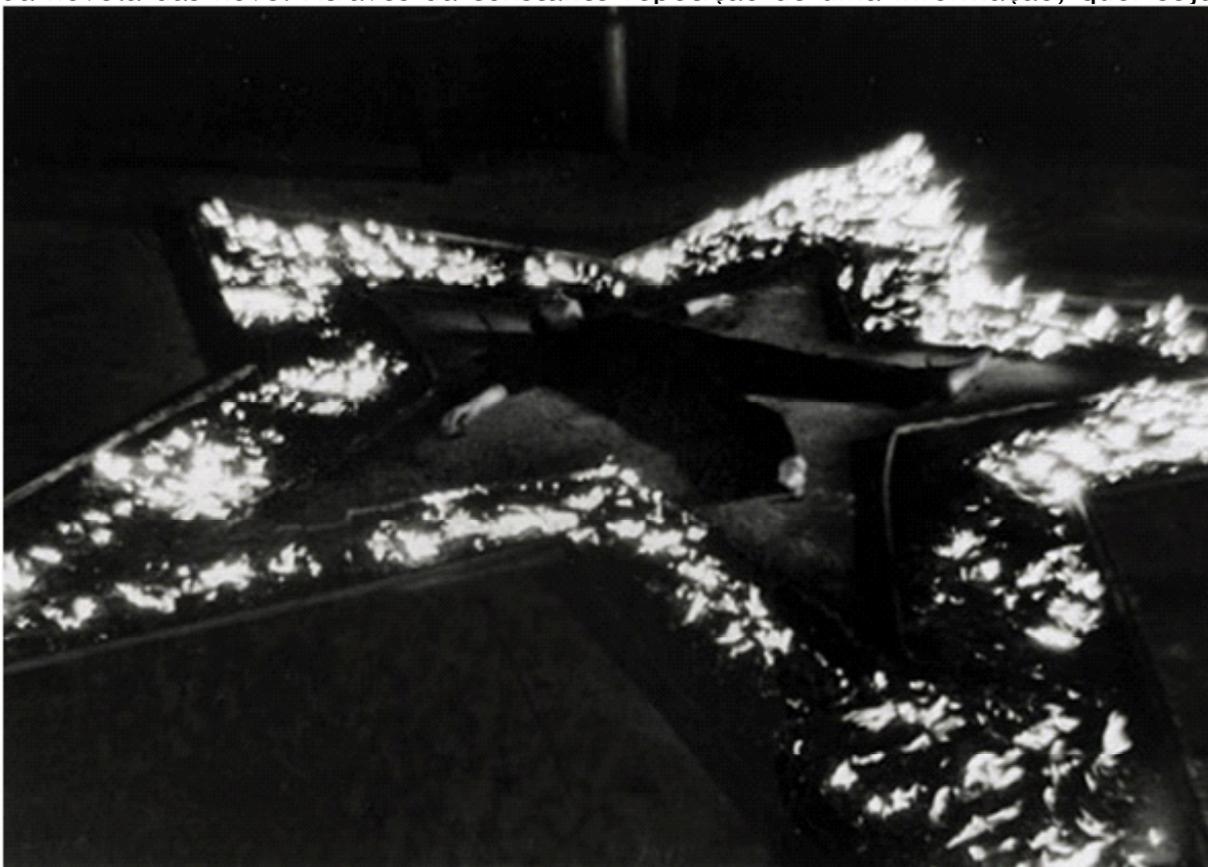


Fig. 23. Marina Abramovic. *Rhythm 5* [Ritmo 5], 1974. Fonte: lamcdn.net.

mais ou menos verdade, podemos construir uma história na qual o artista se inseriu pertinentemente através dos seus próprios mecanismos. Em *Chris Burden Promo*, o próprio artista se inclui entre os mais conhecidos artistas do mundo, exibido em três canais de LA e um canal de NY. De maneira simples, letras amarelas surgem

Marina Abramovic

em um fundo azul e a voz de Burden narra os nomes de Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso e Chris Burden; repete-se a mesma sequência e o filme se encerra com o letreiro indicando que o próprio artista financiou o anúncio. A intenção de se mostrar para determinado curador acaba por levar a visibilidade do artista a milhares de pessoas.

### 3.3 - Entra a mulher da estrela:

Passamos então ao fator risco a fim de pensarmos a terceira cena do presente capítulo e mesmo que o risco se repita, ainda focaremos nele, o risco. Ela disse:

Eu construo uma estrela de cinco pontas (a construção é feita de aparas de madeira encharcadas em 100 litros de gasolina).

Eu acendo a estrela.

Eu ando em torno da estrela.

Eu corto meu cabelo e o coloco em cada ponta da estrela.

Eu corto as unhas das mãos e as coloco em cada ponta da estrela.

Eu corto as unhas dos pés e as coloco em cada ponta da estrela.

Eu entro no espaço vazio da estrela e me deito.<sup>16</sup>

---

16 - Tradução da autora: "I construct a five-pointed star (the construction is made in wood shavings soaked in 100 litres of petrol)./ I light the star./ I walk around the star. I cut my hair and throw it into each end of the star./ I cut my finger nails and throw them into each end of the star./ I cut my toe nails and throe them into each end of the star./I enter the empty space in the star and lie down." In: STILES, 2008.

*vontade vontade era matar todo mundo, mas nessa merda não tem ninguém. não não vou ficar amiga desse braço loucura que não apodrece pela falta de vermes eu sentindo falta de vermes. quem os subjuga na cadeia da evolução em seu fundamental processo decompositório. tudo apodrece e ainda bem. fico é pensando que tipo de substância compõe minha existência ou onde e em que raio de lugar essa solidão acaba. achava antes que não pertencia ao mundo que era diferente de todo mundo e a falta de lugar me sufocava completamente e agora é só o lugar, enorme com sol e poeira e mais nada. e no meio disso tudo não há mais medo mas ao mesmo tempo todos os medos se tornaram companheiros de uma caminhada que se perde na absurda realidade que se apresenta. e não há sangue. havia uma fotografia, não lembro o nome do fotógrafo. e vagarosamente pega o braço mais uma vez, abraça-o suavemente, entrelaça-lhe os dedos e segue*

As instruções acima se referem a ação *Rhythm 5 [Ritmo 5]*, de 1974, feita por Marina



Fig. 24. Marina Abramovic. *Rhythm o [Ritmo O]*, 1975. Fonte: iperarte.net.

Abramovic. Dos registros das performances da época, muito precários, resta a imagem da artista deitada na estrela em chamas. A artista presente na ação. Os relatos de sua retirada, que dizem ter sido feita por um pintor e colega que viu uma chama atingir sua perna sem que a artista reagisse e notou seu estado inconsciente devido à grande inalação de fumaça. Sabe-se que havia um moço de chapéu na plateia, mas ele só observava. Uma de suas biografias aponta este momento de descontrole e quase morte como o momento que assinala sua busca pelo controle do corpo, das emoções, e começa um exercício fundamental, uma preparação para a própria morte (WESTCOTT, 2010, p.71). De lá até aqui, de maneira simbólica ou desafiadora, a artista passeia pela temática fúnebre constantemente, o que a torna a grande personagem desta narrativa, ainda que com certas ressalvas.

\*

\*

A ação *Rhythm 0* [*Ritmo 0*], de 1975, se compunha por uma mesa com setenta e dois objetos dispostos, dentre os quais, alimentos e utilitários domésticos comuns mas que incluíam facas, correntes, tesouras, chicotes, que poderiam ser utilizados no corpo de Abramovic livremente pelo público presente. A performance foi interrompida quando um espectador aponta uma arma carregada para a cabeça de Marina. Em *Dragon Heads* [*Cabeças de Dragão*](1990), a artista passou longo tempo na companhia de diversas serpentes venenosas em uma sala fechada monitorada por câmeras de vídeo. Essa performance foi feita diversas vezes entre 1990 e 1994. Apesar de separadas por mais de quinze anos em ambos trabalhos, o corpo da artista se arrisca, diretamente submetido a forças que não pertenciam ao controle de Abramovic. Os outros elementos poderiam interferir diretamente no processo das performances levando-a diretamente para a morte: no primeiro caso, a ação de um desconhecido;



e, na segunda ação, a própria natureza das serpentes. Se *Rhythm 0* ofereceu a pos-  
 Fig. 25. Marina Abramovic. *Dragon Heads [Cabeças Dragão]*  
 ,1990. Fonte: mazemag.fr.

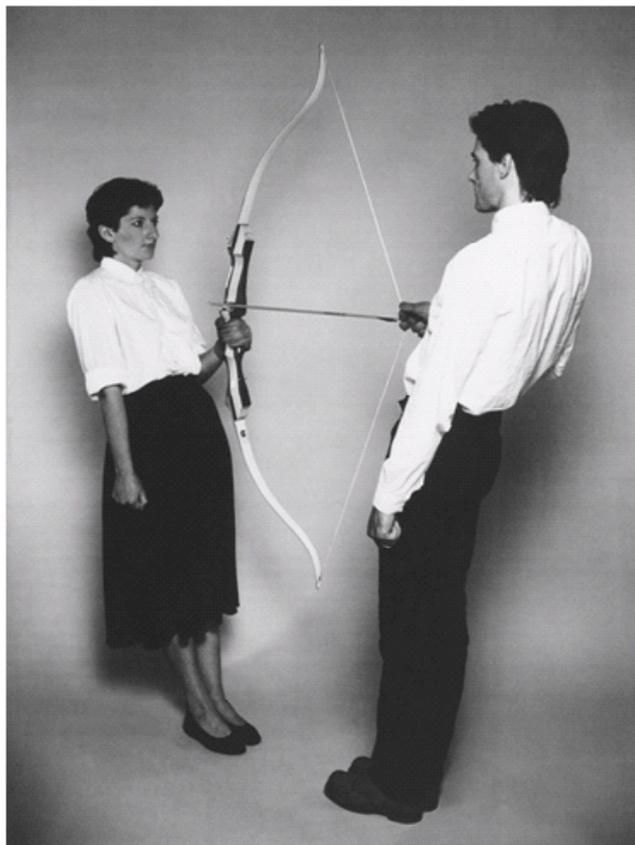


Fig. 26. Marina Abramovic e Ulay. *Rest Energy [Energia de repouso]*, 1980. Fonte: fadwebsite.com.

sibilidade de interrupção no momento em que o público aponta para a possibilidade de um assassinato performativo, após vários tipos de violação do corpo da performer, em *Dragon Heads* nada poderia ser feito caso uma das víboras sentisse algum impulso de morder Marina, pois muito embora ela estivesse controlando rigorosamente movimentos e respiração, as serpentes estavam há duas semanas sem se alimentar.

O mesmo risco está presente em *Rest Energy [Energia de repouso]* (1980) que James Westcott aponta como sendo o momento no qual a artista sente a morte pendente de seu controle pela primeira vez (WESTCOTT, 2010, p.151-154). Em uma busca por energias sensíveis, ela e Ulay fizeram curso de hipnoterapia e essa atmosfera influenciou a maioria dos seus trabalhos da época. Nesse, exatamente, ele segurava um grande arco entesado e com uma flecha diretamente apontada para seu coração. Cada pensamento, emoção, ou mesmo a própria respiração dos dois trazia o risco diretamente para Marina. Nesse momento, ambos poderiam ser, nas palavras de Westcott, assassinos em potencial.

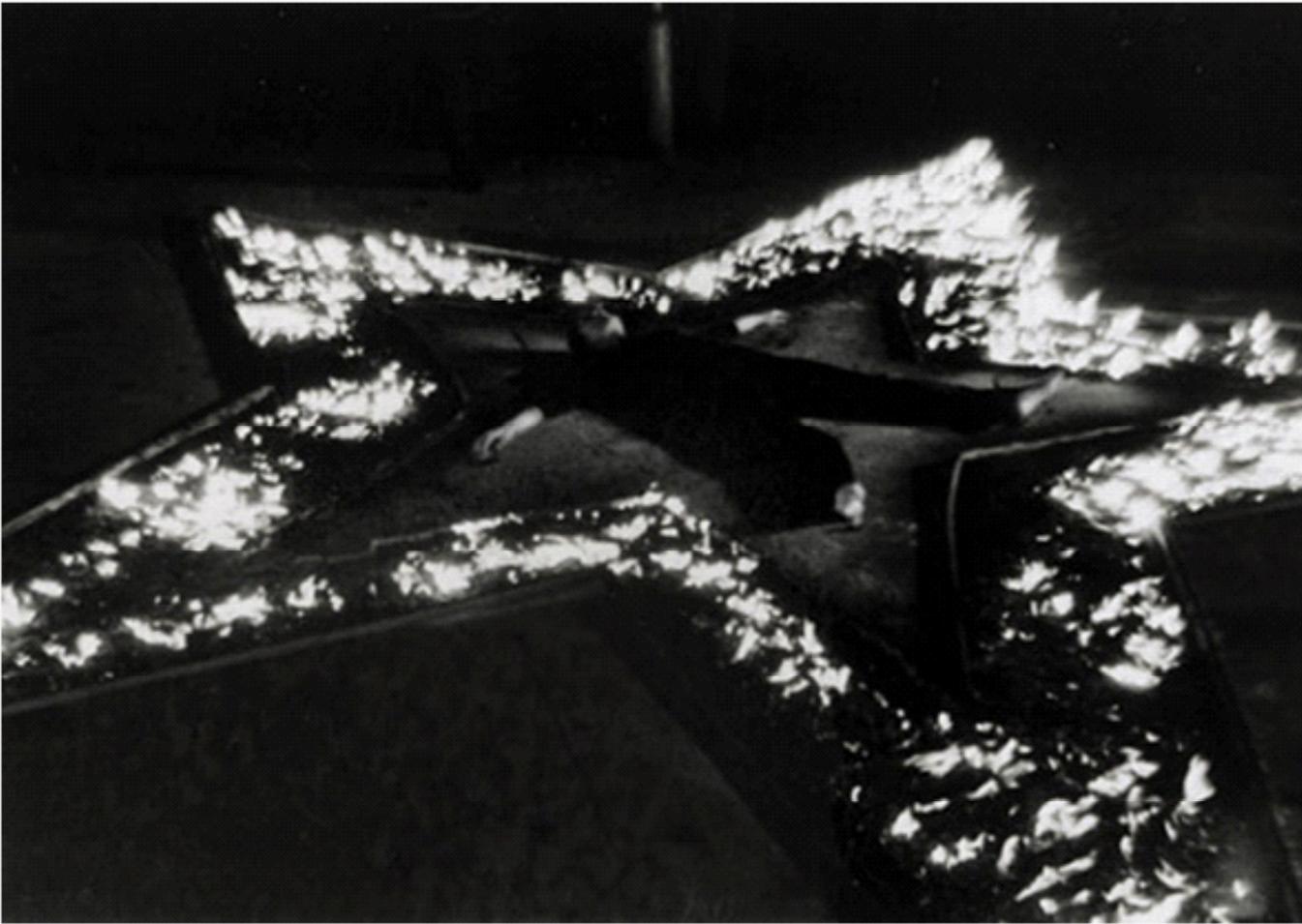
Na série de performances denominadas *Rhythm* (10, 5, 2, 4 e 0) há o que nos parece ser um embate, um teste de limites, uma experimentação onde Abramovic tateia pelo seu próprio corpo e o que ele pode proporcionar enquanto suporte artístico, pela dor e pelo tempo. Se por um lado a morte de Bas Jan se tornou fato, não havia uma intencionalidade, uma afronta, uma ritualização simbólica mais ou menos teatralizada como por Marina ou como Nitsch, por exemplo.

Do encontro de Bas Jan Ader com a morte ao momento em que, em 1975, Marina Abramovic encontra-se inconsciente em sua estrela, vemos em ambos o artista pre-

sente na ação, as influências de tempo e espaço, as buscas originais, os suportes artísticos não convencionais, mas estes não são capazes de unificar conceitualmente as duas obras performáticas tanto quanto não podemos relacionar “A morte de Marat” com as lições de anatomia como as de Rembrandt, apenas por se tratarem de pintura e morte. As estratégias cênicas de Rembrandt dotaram a curiosidade científica crescente nas novas experimentações com uma emoção maior do que a que projetamos em uma aula típica de medicina. A possibilidade de registrar os mistérios do corpo humano, presente nos olhares dos estudiosos, ofuscam a morbidez esverdeada do corpo profanado. Há um propósito além da morte, assim como o objetivo de Ader não era a morte em si ou seus devaneios filosóficos. Sua viagem evoca lembranças movimentadas pelo acaso que encontra, por este e não outro fator, seu ápice em um momento de transcendência plena na sua desapareição. Marina não, Marina desenha com a morte cenários especificamente fortes, políticos - devido à toda conturbação política da região da Iugoslávia e que contaram com a participação ativa de seus pais no partido comunista; culturais - que remetem muitas vezes à vasta cultura pagã demonizada e exterminada durante as expansões do cristianismo; e emocionais - a partir do seu exercício intenso de controle e resistência físico. Da morte faz sua matéria prima enquanto possibilidade, inspiração e metáfora. Como o quadro romântico, que também transcende o contexto político, abordando aspectos de relações amorosas, o momento histórico da França no século XVIII, partindo da representação de um corpo morto.

O período dos anos 1960/70 foi marcado por ações de caráter bastante transgressor, mais combativas que melancólicas ou poéticas, tendo foco em questões rituais e tabus sociais como nudez, sexo, violência. Pode-se observar na obra Abramovic, essencialmente em seus trabalhos sem Ulay, uma força conceitual muitas vezes amparada pela ideia da morte tanto enquanto risco, como enquanto uma imagem poética e simbólica. Não necessariamente que o fato de estar ou não com seu companheiro,

com o qual se relacionou pessoal e profissionalmente por doze anos, tenha necessa-



riamente uma relação com nosso assunto. Podemos pensar como uma possibilidade como a solidão e a separação alimentaram as performances do período. Na série de performances denominadas *Rhythm* (10, 5, 2, 4 e 0) há o que nos parece ser um embate, um teste de limites, uma experimentação onde Abramovic tateia pelo seu próprio corpo e o que ele pode proporcionar enquanto suporte artístico, pela dor e pelo tempo. Se por um lado a morte de Bas Jan se tornou fato, não havia uma intencionalidade, uma afronta, uma ritualização simbólica mais ou menos teatralizada como por Marina ou como Nitsch, por exemplo.

\*

Para a construção de suas ações, Marina Abramovic investiu em uma extensa metodologia, a qual vem aplicando como um instrumento didático, e investe na formação de artistas da performance focando no estudo de obras de longa duração. No entanto, ao expor seu corpo a situações de risco, como longos jejuns ou no contato com víboras e escorpiões, há a imagem perpetuando uma ação, e também um ato que modifica ao se apresentar para um ser existente além do processo simbólico. O que hoje em dia se constitui como método, testado pela própria artista, foi, muitas vezes, um fator experimental e potente em suas ações originais, cuja força possivelmente se perde aos olhos que observam a segurança dos filmes em cujo final tudo terminará bem, será limpo em tempo. A ação retorna ao objeto, uma vez que o abjeto é rejeitado.

Embora não seja o objetivo fundamental deste estudo uma análise da performance em si enquanto disciplina categórica da arte, é importante dizer que ela começa a se fixar no período do pós-guerra a partir de uma intenção de estender as fronteiras puramente formalistas da arte e reposicionar o artista e o espectador reconectando a arte aos movimentos políticos e sociais. Como observamos até aqui, as obras transitaram entre atos conceituais, mentais ou físicos e podiam vistas por poucas ou milhares de pessoas, documentadas em vídeo, transmitidas ao vivo,, fotografadas.<sup>17</sup> A performance é feita por um artista e não um personagem. Há uma ideia, mais adiante do debate acerca da introdução do real na arte, que segue em uma corrente de lógica iniciada no Cubismo e indo até a Pop Arte, mas ainda no espaço de uma obra enquanto objeto bi ou tridimensional. Quando pensamos em uma conexão direta entre vida e arte, percebemos que há,

---

17 - cf: STILES, Kristine, 1996, p. 679-680.

por outro lado, o interesse do público por esse meio de expressão artística, particularmente na década de 1980, [oriundo] de um aparente desejo desse público de ter acesso ao mundo da arte, de tornar-se espectador de seus rituais e de sua comunidade distinta, de deixar-se surpreender pelas apresentações inusitadas, sempre transgressoras, que caracterizam as criações desses artistas. GOLDBERG, 2006, p.VIII.



Fig. 27. Hermann Nitsch. *Orgies Mysteries Theater*, 1968. Fonte: urt.xyzlab.org.

Essa espetacularização do objeto performance é muito fácil de se observar diante da condução da obra de Abramovic. Menos que, por um lado, ela tenha conseguido mais recursos, adaptado os registros junto às possibilidades tecnológicas, e muito pelo fato de vida e obra se permearem constantemente, hoje ela pode ser considerada tal qual uma estrela do cinema ou da música, menos pela visibilidade que pelas

exigências contratuais e empresariais com as quais lida com sua carreira. Marcel Duchamp

## 2º Capítulo

### 1 - De profanações encenadas: sacrifícios e escatologias

Boa parte dos atores e do teatro moderno venera, ou pelo menos, dialoga em alguma instância com os antigos rituais dionisíacos. Muito do que as performances, do ponto de vista teatral, contemplam enquanto base epistemológica trafega pelo retorno aos mitos e aos rituais. Nesta parte, bem como em todo o atlas, focaremos os ritos, os chamados mitos e a (des)conexão com os mesmos<sup>18</sup>.

Até aqui, seguindo uma quase contínua linha do tempo, nosso contexto principal foi, não exclusivamente, as décadas de 1960 e 1970, quando a contestação e a provocação eram lugar comum dentro do que se produzia na arte. Dentro disso, lembramos que as fronteiras e categorias disciplinares da arte foram sendo corrompidas e desafiadas pelas obras que se apresentavam. Essa dissolução já havia sido apontada por Marcel Duchamp e pelo Dadaísmo nas primeiras décadas do século XX. A partir do fim dos anos 1950 e, mais fortemente na década de 1960, a performance torna-se categoria estabelecida e uma das responsáveis, junto às instalações, pela ação de “demolir categorias e apontar novas direções” (GOLDBERG, 2006). Thomas McEvelley faz uma comparação dos artistas dessa época com os praticantes religiosos que procuravam tornar sagrados todos os seus atos e tudo aquilo que os envolvia. Assim, o artista, retornando a Duchamp, passou a

Hermann Nitsch

Marina Abramovic

<sup>18</sup> - Existem diversas relações que aproximam e separam a performance nas artes visuais da performance no teatro, ou mesmo na música e na dança. Como não é o foco do estudo, não aprofundaremos nessa discussão.

transformar a vida e tudo que a cerca como objeto da sua arte. (McEVILLEY, 1983). Ainda segundo o mesmo autor, os artistas começaram a se apropriar dos conceitos da filosofia, política, das formas populares e das práticas religiosas, mesmo que essas fossem um tabu. O autor aponta, como um bom exemplo, as práticas dos acionistas Vienenses.

Hermann Nitsch ficou conhecido por organizar eventos chamados de *Orgies Mysteries Theatre (OM)* que remontavam aos antigos bacanais, obviamente despidos de uma devoção verdadeira a Dionísio. As celebrações incluíam animais estripados, sangue, álcool e danças, adicionando aos conceitos gregos as teorias de Freud e Jung acerca das reinterpretações de antigas religiões e a condição catártica aristotélica. As OM reuniam diversas pessoas e duravam várias



Fig.28. Gunter Brus. *Art and Revolution [Arte e Revolução]*, 1968. Fonte: WARR, 2000, p. 95.

horas. Incluindo a moça que deitou-se na estrela e que não suportou o banho de sangue de ovelhas e o frio austríaco, mas depois, completamente bêbada, se redimiou junto ao amigo accionista se tornando seu fiel cachorro durante toda a festa<sup>19</sup> (WESTCOTT, 2010, p.79).

Era uma simulação de rituais com os quais nenhum deles tinha nenhuma relação e cuja prática naquele momento se prestava menos que agradar ao semideus em questão, a uma denúncia aos “determinismos, tabus, ou obstáculos à liberdade e à expressão individual, quer eles pertencessem a estruturas sociais, ou familiar, ou a outras estruturas”<sup>20</sup>. (PLUCHART, 1978) De acordo com Gooldberg (2006) para Nitsch, os rituais tendiam a liberar uma energia reprimida que, comum ao homem primitivo, “fora eliminada da experiência moderna”. (GOLDBERG, 2006, P 155)

Dentro do grupo dos vienenses, Gunter Brus também apresentava obras de caráter radical, contemplando as questões de gênero e cul-



Fig. 29. Paul McCarthy. *Sauce [Molho]*. 1974. Fonte: mobiletest.moma.org.

19 - Esse momento se refere a uma participação de Marina Abramovic num ritual de Nitsch.

20 - “determinisms, taboos obstacles to freedom and to the individual expression, whether the latter belongs to social, or family, or other structures”. Tradução da autora. In: WARR, 2000, p.219.

tura, vestia meias femininas, cintas-liga, sutiã, se autoflagelava e utilizava os dejetos como matéria de trabalho. Certa feita, em 1968, Brus e os outros accionistas foram convidados para participar de um debate político na Universidade de Viena. O tema era a posição e a função da arte na sociedade capitalista. Ele tirou a roupa, ficando só de meias sobre uma cadeira que, por sua vez, estava em cima da mesa, em seguida cortou seus pulsos, urinou em um copo e bebeu a urina. Não contente, defecou e espalhou as fezes em seu corpo quando então deitou-se no chão e se masturbou enquanto cantava o hino austríaco. Foi preso e exilado. Depois de sua última ação, *Ze-reissprobe*, em 1970, passou a produzir desenhos e escritos literários.

Paul McCarthy



Fig. 30. Paul McCarthy. *Sailor's Meat* [Carne de marinheiro], 1975. Fonte: youtube.com.

Mais distante de Viena, como ele mesmo chegara a afirmar , mais perto de Yves Klein<sup>21</sup> , e não menos desafiador, Paul McCarthy trabalhou os tabus do travestismo, automutilação e castração. Num vídeo de registro precário, datado de 1974, denominado *Sauce [Molho]*, o artista abre com a boca um vidro de catchup e, nu, vai passando o molho em seu corpo de maneira quase erótica e ligeiramente débil, sobre uma mesa de cozinha comum. O condimento vermelho que se assemelha ao sangue vai sendo passado em seu pênis e sua coxa esquerda, dobrada sobre a mesa, enquanto seu rosto faz movimentos não contemplados pelo campo de visão da câmera até o terceiro minuto do vídeo. A partir deste ponto, há uma poça de catchup na mesa na qual ele passa a esfregar seu rosto e a lambar seguindo até o momento em que, com uma esponja embebida no molho, passa a acariciar todo seu corpo. O vídeo dura oito minutos e há um misto de sensualidade e estranheza apresentados de uma forma modesta se comparados a *Sailor's Meat [Carne de marinheiro] (1975)*.

*Sailor's Meat* foi feita um ano após *Sauce* e apresenta McCarthy em um quarto de hotel completamente embriagado, vestindo calcinha de renda preta suja de sangue, com uma peruca loura de mulher, sombra azul nos olhos, deitado em uma cama, mantendo fortes relações sexuais com pedaços de carne crua e hambúrguer com seu cu pintado de vermelho e empurrando cachorro quente no seu ânus. Em *As Old Man in My Doctor* , 1978, ele vestia uma máscara vermelha em forma de vagina abrindo como se parisse uma boneca coberta de catchup. A peça remete ao nascimento de Atenas que surge de uma fenda no cérebro de Zeus, “ um mito que remonta a uma era em que sacerdotes e suas divindades procuraram incorporar o princípio feminino e seus poderes”<sup>22</sup> (McEVILLEY, 1983, p.224)

---

21 - Essa influência é apontada por Thomas McEvel, no artigo “Art in the Dark” (op. cit), onde o autor aponta que McCarthy chegou mesmo a pular do segundo andar durante a universidade em uma referência direta ao Salto no Vazio de Klein, sendo essa uma referência constante para o artista.

22 - “a myth that reverts to the age when male priests and their divinities sought to incorporate the female principle and its powers”. Tradução da autora.

A performance *Baby Boy*, 1982, mostrava McCarthy parindo um boneco do meio de suas coxas cobertas com catchup, em posição referente ao ato sexual, religando ainda a gravidez ao sexo, outro tabu extremo. Muitas estruturas grosseiras se misturavam com um universo quase onírico para apresentar temas como a menstruação, o parto, o espaço do que é determinado como feminino. Por diversas vezes se cortava, misturou o sangue à comida e água repensando os sacramentos dionisiacos e cristãos. Nesse ponto, destacamos dois aspectos relacionados ao ordenamento simbólico dessa produção abjeta da época sobre os quais Hal Foster (2014) comenta. O primeiro geralmente feito pelas mulheres artistas é a exploração do “corpo materno reprimido pela lei paterna” (FOSTER, 2014, p.151). Contudo no caso de McCarthy há mais



Fig. 31. Paul McCarthy. *Painter [Pintor]*, 1995. Fonte: art21.org.

acentuação sobre gêneros e homofobia que sobre o feminismo propriamente dito, ainda há o mesmo alvo de resistência ligado à imagem do pai, ou do patriarcado de

maneira geral. O outro ponto, e que também se liga a Gunter Brus e de Paul McCarthy, é uma “postura infantilizada para ridicularizar a lei paterna” (FOSTER, 2014, p.152) que, pela análise freudiana se conecta com a repressão anal e por essa via, a ligação com os excrementos, ou mesmo

“toda a provocação erótico-anal costuma ser autoconsciente e até paródica de si mesma: não só põe à prova a autoridade repressora do anal da cultura tradicional museológica (que é em parte produção edípica), mas também ridiculariza o narcisismo erótico anal do artista rebelde em vanguarda. FOSTER, 2014, p.153.

E, mesmo hoje quando, como Burden, produz mais peças tridimensionais e praticamente não faz mais performances, os temas escatológicos e sexuais ainda são presentes em sua produção. Seus vídeos mais recentes trafegam na fronteira da encenação com uma certa realidade, como em *Painter [Pintor]*, de 1995, onde se veste com um nariz enorme, orelhas e mãos de plástico, com tubos de tinta gigantes, com cores “Red”, “Shit”, “Black” e “Blue”. Em um dialeto próximo ao patético, ironiza com a pintura e com o expressionismo abstrato, em diversos momentos repetindo “de Kooning, de Kooning, de Kooning”, em referência ao pintor. Pouco mais adiante ele brinca com a faca entre os dedos, nos fazendo lembrar de Abramovic em “*Rhythm 10*” [*Ritmo 10*], porém, ao contrário de Marina, o artista chora ao cortar seus dedos e um sangue real parece surgir quando o artista troca a faca por um cutelo e começa a espancar seu dedo, até arrancar um pedaço de plástico. Após exibir o pedaço de plásti-

co, não sabemos se era ou não sangue verdadeiro. Por fim, ele urina no que seria seu atelier, força seu braço repetidamente no tubo de “*Shit*”, e se encerra com um cara, com nariz igualmente grande, que lhe tira a cueca e cheira sua bunda. Há uma aprovação por parte do senhor que cheira e da secretária do pintor. A seguir a tela escurece.

Na obra de McCarthy podemos ver como todos esses rituais rememorados encontravam-se ainda desconectados de qualquer intenção religiosa ou transcendente à matéria. Não há nada de espiritual e todo o universo sagrado é tomado por um tom de embate social, psicológico, político ou até mesmo filosófico que, como dissemos acima, se apropria de elementos metafísicos para a contestação de um sistema. Se a escatologia nos leva ao animal e o sexo nos aproxima da eternidade, há algo que de certa forma desaparece ou se conforma nos idos daquelas décadas. O que nos transforma em seres conformados dentro do que Perniola pensa enquanto uma angústia situada na afetividade cotidiana e na perda das nossas relações com as nossas conexões simbólicas. Conexões essencialmente fundamentadas na aproximação/distanciamento da própria morte que, na forma dessa angústia cotidiana, torna-se simbolicamente ausente e reina apenas no espaço subterrâneo das cidades. (PERNIOLA, 2000, p.166-167).



Fig. 32. Paul McCarthy. *Black and White Tapes*. 1972. Fonte: castellodirivoli.org.



Yves Klein

Paul McCarthy

Chris Burden

No espaço do subterrâneo, no solo, em que revemos Klein, que caiu em 1960, e Burden, que se arrastou sobre o chão de cacos cintilantes em 1973, temos ainda McCarthy se arrastando, não em estrelas, mas como uma lesma cuja gosma branca se prolonga sob seus pés. Gosma que se desdobra no segundo quadro do vídeo “Black and White Tapes” (1972) em uma forma orgânica, que, como em “Sauce” tende a ser quase sexual, mas cujo caráter erótico perde-se na estranheza resultante da somatória do ângulo da filmagem - que contempla pernas que aparecem incompletas, por vezes, e um corpo sem cabeça - acrescida de estranhos movimentos e os sons de pancadas nem sempre em harmonia com o que poderíamos pensar serem sua causa. E então constatamos também o fato de o vídeo em questão ser anterior ao de Chris Burden,<sup>23</sup> sendo que a evidente semelhança visual, faz supor a existência de um diálogo ou influência recíproca, uma vez que habitavam o mesmo ambiente geográfico: a Califórnia. E como Ader, presente na mostra do MOCA em 2012, *Under the Big Black Sun* [Sob o grande céu negro], cuja intenção curatorial via a “Califórnia como um turbulento, por vezes anárquico centro para liberdade e experimentação artística durante os anos da década de 1970”.<sup>24</sup>

Bas Jan Ader

---

23 - Há uma aparente divergência de datação deste vídeo de McCarthy: o site do Museu de Arte Contemporânea Castello di Rivoli aponta o ano de 1970, o da Escola de Arte Instituto de Chicago fala do intervalo entre 1970 a 1975, e, finalmente, o link do Youtube no qual o vídeo é exibido aponta o ano de 1972.

24 - “ California as a turbulent, often anarchic center for artistic freedom and experimentation during the 1970s “. A apresentação da exposição está disponível em <<http://sites.moca.org/blacksun/about-the-exhibition/>>, acesso em 08/01/2014.





Não podemos dimensionar ao certo a influência das religiões nas pessoas, mas assim como Bataille, Michel Journiac também foi seminarista e essa vivência fez com que ambos tratassem dos assuntos sagrados, posteriormente, cada um à sua maneira. Journiac celebrou *Messe pour un corps* (Missa para um cadáver) em 1969. Michel Journiac

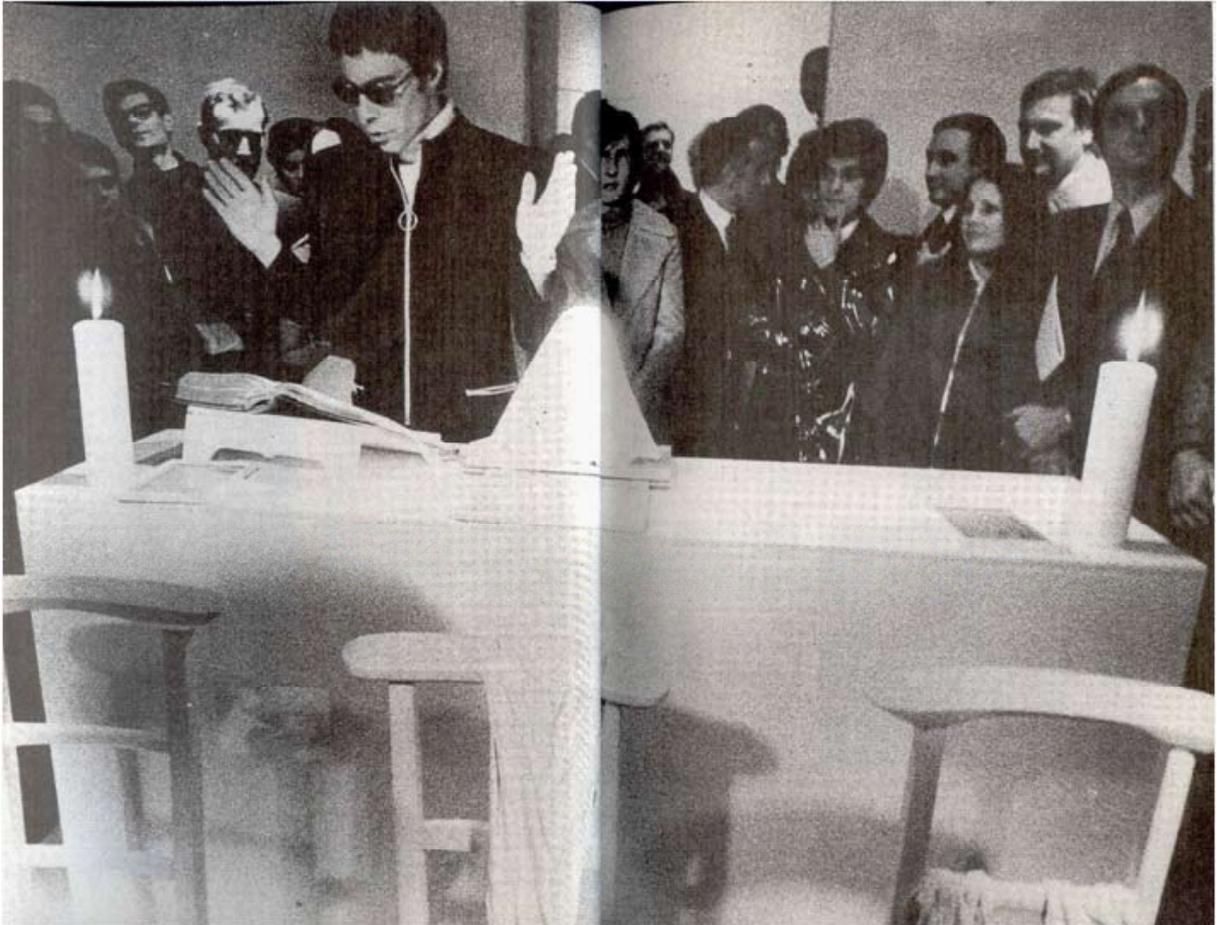


Fig. 33. Michel Journiac. *Messe pour un corps*, 1969. Fonte: [stephan.barron.free.fr](http://stephan.barron.free.fr).

Remontando ao que ele chamou de um “arquetipo da criação”,<sup>25</sup> reconstruiu uma cena litúrgica comungando com a plateia, seu próprio sangue como uma espécie de híbrido entre um pudim frito e um chouriço, feito com sangue, gordura animal, cebola, sal e um envol-

25 - Disponível em: <<http://www.paris-art.com/marche-art/Messe%20pour%20un%20corps/Messe%20pour%20un%20corps/6692.html>>, acesso 20 jan. 2014.

tório, como os de língua. Um homem que se alimenta de si mesmo. Nos alimentamos todos os dias e alimentando-nos de um artista temos uma refeição mais nutritiva que o “alimento espiritual”<sup>26</sup>. E naquela missa também estava presente Gina Pane, cujo corpo já (?) havia sido profanado, ou sacralizado pela própria arte. Para Michel, o conceito central da cerimônia, não era religioso, muito embora não possamos descartar essa vinculação conforme a relação autobiográfica, contudo Pluchart, crítico e amigo do artista, amplia o leque de leitura, vendo os rituais como críticas a questões políticas pertinentes a Michel e ao próprio pensamento contemporâneo de modo geral.

Michel Journiac  
Gina Pane

Depois de ter mostrado que o corpo é o tabu mais resistente, que é manipulado por todas as ideologias, e que a censura ao corpo é, antes de tudo, a negação do indivíduo, Journiac afirmou que a denúncia a um sistema de castração e degradação era de extrema urgência, assim como o único e inevitável dever do criador que, a qualquer preço, deveria dizer não à restrição do ser.<sup>27</sup>

---

26 - Em <<http://www.exporevue.com/magazine/fr/journiac.html>>, acesso 17 jan. 2014.

27 - “After having shown that the body is the most stubborn taboo, that is manipulated, mutilated by all ideologies, and that body censorship is first of all the denial of the individual, Journiac asserted that the indictment of a castrating and degrading system was the extreme urgency, as well as the only ineluctable duty of the creator, who, at any price, must say no to the restriction of the being.” Tradução da autora. PLUCHART, 1974, *in*: BIESEN-BACH et al, 2010, p221.

\*



\*

Se Pane propunha o desconforto físico como mecanismo para a desconstrução desses paradigmas sociais e corpóreos, Journiac utiliza mecanismos semelhantes, uma vez que suas ações também evocaram esse espaço de desconforto, de náusea e deslocamento. Como McEvilley(1983) apontou em seu ensaio, o deslocamento começa no uso categórico do corpo do artista que ambos adotaram e de procedimentos que modificavam a própria linguagem artística manipulando neles elementos filosóficos, sociais e religiosos nos mesmos.

Michel Journiac

Gina Pane

# HOMMAGE A FREUD

CONSTAT CRITIQUE D'UNE MYTHOLOGIE TRAVESTIE



PERE : Robert Journiac travesti en Robert Journiac



FILS : Michel Journiac travesti en Robert Journiac



MERE : Renée Journiac travestie en Renée Journiac



FILS : Michel Journiac travesti en Renée Journiac

Fig. 34. Michel Journiac. Hommage à Freud, 1972. Fonte: artplafox.blogspot.com.br

Em nossa narrativa, Michel Journiac e Paul McCarthy, convergem na ritualização das obras, independentemente de quererem ser ou pretenderem ser xamãs, todavia se utilizando desses aparentes rituais para aumentar ainda um desconforto que se soma à abjeção da sexualidade e ao gênero, como Hal Foster (2014) comenta especificamente em relação ao homossexualismo masculino. No caso de Paul, os alimentos tocam todo o corpo do artista. Há uma espécie de toque quase sensual, mas que se mostra de maneira desajeitada, mais escatológico. Como ainda aparecem as genitálias e o ânus, a coisa tende a ter uma leitura sexual ainda que encoberta por um certo mal-estar. Journiac explora também o tabu em relação ao travestismo e critica as análises freudianas da psicanálise - *Hommage à Freud*[Tributo a Freud], 1972, em que Journiac se transverte em cada membro de uma família. Mais tarde, também problematiza a questão do HIV e o contexto mórbido do vírus que modifica as relações entre os corpos a partir de fins da década de 1980.

Michel Journiac

Paul McCarthy



Fig. 35. Michel Journiac. Armadilha para um travesti - Rita Hayworth, 1972. Fonte: [artplafox.blogspot.com.br](http://artplafox.blogspot.com.br)

Hal Foster cita, através do pensamento de Judith Butler, as ideias de Julia Kristeva, no que concerne à abjeção e à questão do gênero. Foster problematiza a atuação desses artistas de vanguardas a partir da utilização da abjeção para a construção de uma base normativa fundamental “da subjetividade - racista, homofóbica, etc.”( BUTLER, apud FOSTER, p.147). Ele também situa a construção de Freud sobre a construção dessa vergonha do prazer anal, ligada à construção de um caráter civilizatório humano, desenvolvida a partir da postura bípede do homem<sup>28</sup> e que, segundo o autor e segundo Journiac, seriam simplistas e heterossexistas. O autor aponta que estes corpos abjetos são “testemunhos necessários contra o poder” (FOSTER, p.157), esse poder fóbico e discriminatório que afeta o sujeito.

---

28 - Hal Foster aqui está comentando a obra “O mal-estar na civilização” (1930) de Freud.

## 2 - Consagrados pela morte

*Em Matheus, 7:16, diz que “pelos frutos sereis conhecidos” e atualmente sei que meu trabalho me salvará. Meus amigos em Cristo me ajudaram e hoje trabalho em uma comissão pelo bem-estar da família e da sociedade. Eu sei que Deus me salvou, tomei chumbinho para me matar, pois me arrependi e, se não morri, foi por Sua intervenção. No fim das contas não matei as meninas, nem estuprorei, elas também queriam. Quando as joguei na água, naquele rio, estavam vivas, podiam nadar. Mas eu não podia deixar que me denunciassem. Pela glória divina, sou obreiro e vou conseguir meu cargo graças ao regime semi aberto, trabalhei em projetos de proteção aos animais e ajudo no setor de informática da igreja todos os dias. Quero mostrar pras pessoas como alguém tão desviado e tendente às coisas ruins pode se tornar completamente apaixonado por Jesus Cristo. Deus dá o dom da vida, não condena ninguém à morte, mas ninguém O afronta e sobrevive para debochar. Naquele acidente do avião dos meninos, foi um anjo que colocou a mão no manche e fulminou-os em nome do Senhor. quanto a mim Deus sabe a verdade do que aconteceu. Se tiver que voltar depois do julgamento, não importa, o que Ele decidir é minha culpa e eu vou cumprir, mas não é nada disso que a mídia está falando. Quero continuar com o trabalho de estudos bíblicos dos presidiários acima de tudo.*

### 3 - A morte consagrada

*O mal que hoje pintam não era tão perverso quanto se fala, pelo contrário, você tinha segurança muito forte para andar na rua. Os índices de criminalidade eram infinitamente menores dos que os de hoje. Eu era como o estado, linha dura sargentão, mas limpo, organizado, justo e honrado. Um pai não erra, não mente, tem que saber punir o filho, isso é educação. Família é o nosso valor, íamos e ainda vamos juntos à praia, teatro, uma liberdade gostosa de viver. Temos conforto e terra que construí com o suor de um trabalho duro. Se não fossem aqueles arruaceiros, ainda hoje o país seria estruturado e muito mais rico do que podemos imaginar. Hoje a história, liderada por anarquistas, tenta distorcer fatos, mas vários de nós, cidadãos corretos e direitos, também fomos assassinados e sofremos muito com o terrorismo vermelho. Lembro daquela noite tensa, já haviam assaltado o hospital militar e tentávamos dormir no quartel apreensivos com a iminência de um ataque. Todos estavam tensos e ansiosos. Mal sabíamos que um grupo de terroristas, entre eles duas mulheres, rodavam em um pequeno caminhão carregando cinquenta quilos de dinamite e mais três fuscas em direção ao nosso QG. Queriam matar, espalhar o terror. E nós queríamos ajudar o próximo, ajudar o país, as pessoas de bem. Não quero defender meus companheiros, nem mesmo a mim, pois muitas vezes tivemos, como um pai severo, que aplicar castigos, até mesmo utilizar a força, nesses jovens perdidos. Mas, caso não tivéssemos agido, é provável que hoje em dia estivéssemos vivendo em uma ditadura comunista, sem direito a nossa religião, nossa liberdade de expressão, nossa riqueza. Eles não estavam jogando bolinhas de gude, era guerrilha, morreram tantos quanto foram necessários.*

#### 4 - A morte do sagrado: no passado e na sexualidade da morte



Fig. 36. Templo de Kandariya Mahadeva, dedicado a Shiva. Khajuraho, Índia, período medieval. Fonte: 1.bp.blogspot.com

Se é o sexo que nos possibilita a continuidade da existência e da vida, há a morte que interrompe essa continuidade da matéria e o pecado e a culpa que incidem em todo o processo. Em várias religiões pré-cristãs era comum o hábito de celebração da primavera e outono, os equinócios, como um louvor ao processo de reprodução, tanto do homem, como de todos os seres e das colheitas. Em alguns ritos havia simulações ou mesmo atos sexuais de fato, haja vista as celebrações dos povos anglosaxões difundidas nas antigas histórias de Avalon. No oriente, um dos mais famosos *sutras*<sup>29</sup> tem a finalidade de guiar o casal nas suas práticas sexuais de modo a obter boa progênie, uma vez que a consciência do casal no momento do ato determinará

29 - Os sutras são textos ligados ao contexto hindu ou budista, em formas de aforismos, que funcionam como manuais para o homem em diversos campos da existência. A referência no texto é ao Kama-sutra. A palavra kama refere-se aos desejos sexuais e sensoriais, Kamadeva é a divindade similar ao cupido cristão, que rege este campo dentro do universo material.

a qualidade da alma que poderão trazer ao mundo. Em uma leitura simplificada, esses textos são tidos como guias de posições sexuais e é dessa forma que foram disseminados no ocidente.

No meio das montanhas verdes, vários homens copulavam com a mãe-terra. Sob a chuva, mulheres com roupas campesinas massageavam seus seios à mostra e regavam seu sexo com a água vinda dos céus. Cantando canções antigas, em roupas típicas do leste europeu, homens exibiam a ereção de seus pênis cuja calça aberta permitia-nos observar seus movimentos. Essas ações fizeram parte de uma exibição de Marina Abramovic, onde a artista fala do passado que se perdeu, condenado pelas interdições cristãs e desvalorizado pelo desenvolvimento do pensamento cientificista.

Marina Abramovic



Fig. 37. Marina Abramovic, *Balkan Erotic Epic*, 2005. Fonte: FÜRSTENBERG.

Se, por um lado, o trabalho pode ser visto por um viés meramente sexual, por outro remonta a um tempo em que o erotismo pertencia ao espaço sagrado e com ele convivia naturalmente. Nosso olhar contemporâneo se espanta diante da nudez de “corpos [que] se abrem para a continuidade do ser”, como diria Bataille (1987, p.17). Segundo o autor, há uma higienização do espaço sagrado pelo cristianismo, sendo toda mácula transferida para o domínio do diabo e o erotismo pagão, as festas, foram também reprimidas para valorização do núcleo familiar, em nome da conservação da espécie<sup>30</sup>. Nesse momento parte do sagrado se torna profano e o sagrado passa a não pertencer ao mundo ordinário dos homens.



Fig. 38. Marina Abramovic, *Balkan Erotic Epic*, 2005. Fonte: art21.org.

Os vídeos que compõem os *Balkan Erotic Epics* foram feitos com atores da indústria pornográfica. Este ponto é muito importante porque podemos questionar tanto a relação da arte com a sociedade, como da sociedade com a pornografia. A indústria erótica vem, por certo aspecto, cooptar e conter certos excessos sociais interditados pela organização do trabalho enquanto construtor dessa sociedade, conforme o pensamento de Bataille (1987, p.64-65). Nessa relação de administração de recursos de

30 - BATAILLE, 1987, p115-117.

consumos necessários à nossa vida e aos momentos em que se gastam os excessos acumulados, há o tempo da festa. Da festa em que o profano pode existir e é para onde exilamos toda essa indústria pornográfica que se forma a partir da nossa construção de família e da redução do sexo e da sexualidade aos órgãos genitais e à finalidade reprodutiva. No caso específico de Abramovic, uma produtora de filmes a consultou oferecendo atores pornô para seu trabalho no ano 2000<sup>31</sup>. Steven H. Madoff aponta, em seu artigo *The Balkans Unbound*, que a intenção de Marina era que esses trabalhos transcendessem o corpo para desvelar a energia espiritual dos mesmos(FURSTENBERG, 2006, p. 19).<sup>32</sup>



Fig. 39. Marina Abramovic, *Balkan Erotic Epic*, 2005. Fonte: BIESENBAACH et al 2010.

31 - Marina conta que essa oferta surge logo após a instalação *Dream House* (2000), da qual falaremos mais adiante, e a data é deduzida a partir dessa fala em FURSTENBERG (2006), p. 65.

32 - Essa intenção tão espiritual não estaria fundada paradoxalmente na exploração capital do sexo tendo em vista que, mesmo que ela trate de questionar certos paradigmas sociais relacionados ao sexo, ainda usa desses trabalhadores para um trabalho de exposição de seus corpos e, com ênfase às genitálias? Ou se, tendo em vista toda a relação contextual ela ainda consegue transcender todas essas relações próprias da sociedade de consumo, a partir das construções miméticas que estabelece? Mesmo que justifique-se pela natureza deste trabalho a utilização de mão de obra específica, ainda temos esses atores discriminados socialmente e nem sempre com condições dignas de trabalho. Isso traduz a perversidade do capital, que reverte e capitaliza mesmo aquilo que o questiona.

Questiono então, se essa intenção tão espiritual não estaria fundada paradoxalmente na exploração capital do sexo tendo em vista que, mesmo que ela trate de questionar certos paradigmas sociais relacionados ao sexo, ainda usa desses trabalhadores para um trabalho de exposição de seus corpos e, com ênfase às genitálias. Ou se, tendo em vista toda a relação contextual ela ainda consegue transcender todas essas relações próprias da sociedade de consumo, a partir das construções miméticas que estabelece.



Fig. 40. Cristãos ortodoxos sérvios assassinados por croatas católicos na Iugoslávia, década de 1990. Fonte: 1.bp.blogspot.com.

Além da nostalgia bucólica, o trabalho de Marina também remonta aos conflitos constantes na região dos Balkans, ideias que trazem a base na qual a artista constrói a instalação “*Balkan Baroque*”, em 1997, na Bienal de Veneza. Steven H. Madoff vê as duas séries (*Balkan Baroque* e *Balkan Erotic Epics*) como “antípodas, polarizando o trágico e o satírico”<sup>33</sup>. Ele comenta que em ambas as séries podemos ver os elemen-

33 - “antipodes, polarizing the tragic and the satirical.” Tradução da autora. In FÜRSTENBERG (ed.), 2006, p.23.

tos desses espaços entre o trágico e o elegíaco e que a artista coloca o sexo como uma ferramenta de realização social fornecida pela natureza bem mais que pelo Estado. Madoff atribui ao Estado, o que Bataille remete ao trabalho, o esvaziamento de uma energia em excesso que nos destitui de uma completude à qual ambas as séries se direcionam.



Fig. 41. Marina Abramovic. *Balkan Baroque*, 1997. Fonte: thefusionmag.com.



Fig. 42. Fotos da instalação *Balkan Erotic Epic*, Milão, 2006. Fonte: art-for-the-world.blogspot.com.br.

Na instalação “*Balkan Baroque*” a imagem da morte pode ser vista em vários momentos. Um dos vídeos do trabalho, montado na Bienal de Veneza em 1997, chamava-se “*Story of a wolf-rat*”. Marina, em seu jaleco branco, contava para uma câmera fixa, simulando a aparência de um vídeo institucional ou educativo, sobre um método peculiar de se matar ratos nos Balkans. Era na verdade uma crítica aos processos de limpeza étnica ocorridos na região.

Na mesma exposição havia uma remontagem do trabalho da estrela, no qual a artista desmaia. Agora sua estrela se compõe por crianças iugoslavas e ela, Marina, deita-se abraçada ao esqueleto. Mais uma vez, com esqueletos, ou melhor, ossos de fêmur bovinos, Marina passou seis horas por dia durante quatro dias, limpando os restos de carne enquanto cantava as canções da região balcânica. Na mesma mostra o vídeo *The Hero [O herói]*, exhibe a *performer* de roupas pretas, cabelos soltos ao vento, segurando uma bandeira branca, montada em um cavalo também branco, que aparece como uma homenagem a seu pai morto, o qual teve forte atuação política na Iugoslávia comunista.

A relação entre morte e sexo, entre perda e continuidade, sagrado e profano, natureza e Estado é abordada nessa série de trabalhos e não se apresentam necessariamente como opostos, mas complementares. Erotismo e morte podem ser colocados em polos opostos, mas também são parte de um mesmo ciclo, onde um contribui para a manutenção perpétua do outro perpetuamente. Em relação a orgias e necrópoles, vemos repulsa e fascínio em simultaneidade, o que justifica a enorme quantidade de pornografia e de vídeos ou imagens mórbidas e de execuções na internet.



Fig. 43. Marina Abramovic. The Hero, 2001. Fonte: BIESENBACH et al 2010.

### 3º Capítulo

Da continuidade dos corpos e da sua fragmentação



\*\*\*

Na busca pelos quinze minutos de fama, torne-se uma obra de arte. Não sei se Journiac pensava nisso, embora pudesse ser um grande slogan para sua ação, *Contrat pour un corps* muito possivelmente não tenha nenhuma forte conexão com a máxima de Warhol, dita em uma entrevista em 1963<sup>34</sup>, e especula-se mesmo que não haja. O artista francês elaborou o contrato em francês, inglês, alemão e italiano e expôs junto a impressões em *off-set* de imagens de esqueletos humanos sentados, um deles, vestido com calça e camisa. A condição primordial do contrato é, obviamente, morrer. Infelizmente, desconhecemos alguma registro de alguém que tenha participado da obra de Michel, e, apesar da mãe de Warhol ter falecido no mesmo ano do trabalho de Journiac, ambos os casos permanecem sem uma pesquisa que garanta sua conexão. Mas há quem diga que Warhol também profetizou que “A morte pode fazer de vocês estrelas.”<sup>35</sup>

Michel Journiac

Andy Warhol

---

34 - Supõe-se que a frase foi dita pelo artista em uma exposição em 1968 na Suécia. Há um debate interessante sobre a citação feita por um repórter britânico, disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2601226/Did-Andy-Warhol-15-minutes-fame-ripping-elses-saying.html>>. Acesso 25 ago 2014.

35-<http://www.publico.pt/temas/jornal/andy-warhol-os-15-minutos-de-fama-que-se-tornaram-eternos-24037382>



\*\*\*

Da morte e das estrelas, retornamos para a “estrela” Abramovic e para uma possível ideia de transcendência levantada por ela. Marina, como vimos em seus primeiros anos de atuação, promove ações a partir de um intenso enfrentamento corpóreo. Muitas das suas biografias destacam seu empenho controlar emoções e sentidos, muito por conta de uma já referida tentativa de controle da morte. Aqui, a morte retorna em imagens metafóricas evocadas pelas memórias de guerra, aparecem esqueletos e também o erotismo. Em prosseguimento ao seu processo pessoal, em que pesquisava e praticava varias técnicas de meditação e de controle da mente e do corpo, seus trabalhos começam a focar nas sensações

Marina Abramovic

sutis do corpo, na intenção de levar isso também para o público.

A procura por essas energias é marcada por diversas esculturas e instalações feitas a partir da década de 1980, em que passa a utilizar em larga escala os cristais e pedras semipreciosas provenientes do Brasil. Em 2007, São Paulo recebeu sua mostra *Transitory Objects* [Objetos Transitórios] na Galeria Brito Cimino, que expunha diversos objetos feitos com pedras semipreciosas, cristais de quartzo, madeira e metal, cada um com sua respectiva instrução de uso. A ideia era levar o espectador a reprogramar sua mente, em uma intenção de se pensar a saúde mental. Essas montagens ocorreram em diversas mostras por vários países, mas a dinâmica era a mesma: a interação das pessoas com os objetos de energia.

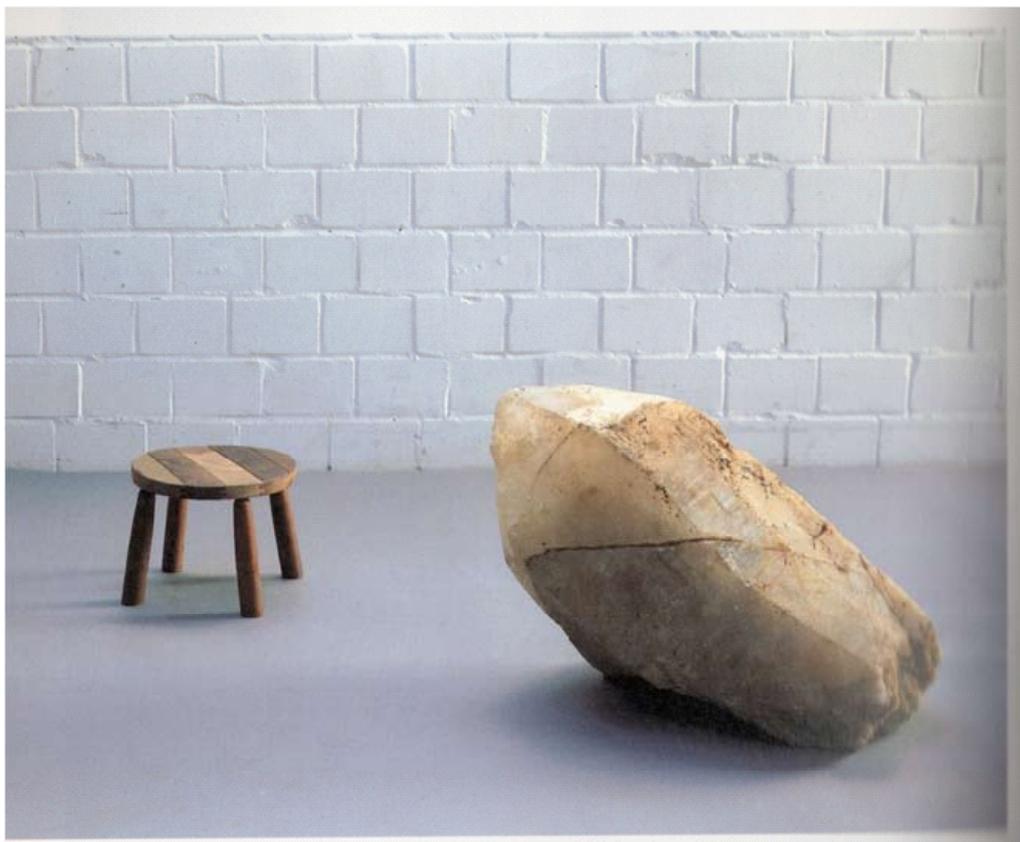


Fig. 44. Marina Abramovic. *Crystal Cinema I*, 1990. Fonte: BIESENBACH et al 2010.

O projeto *Dream House* [Casa Sonho] (2000) no Japão, consistia de uma casa com diversos ambientes. O espectador era convidado a passar a noite na casa e receber

essas energias e “reconectar com a nossa necessidade de ritualizar cada simples ação do dia a dia”<sup>36</sup> Em 2012, a *performer* monta a exposição *The Abramovic Method [O método Abramovic]*, durante a qual o público segue as instruções e recebe, ao fim do circuito, uma ficha para preencher, relatando o que sentiu e ganham um comprovante, assinado por Marina, atestando a participação na exibição.



Fig. 45. Marina Abramovic. *Dream House*, 2000. Fonte: BIESENBACH et al 2010.

Ao contrário da liberdade proposta nos anos 1970 por muitas obras, como os Parangolés de Oiticica, as exposições de Abramovic propõem regras e instruções bem claras. Assim como as plataformas digitais interativas, que conduzem o usuário a um número limitado de opções para cada escolha, ocorre sempre uma interatividade limitada e controlada. Essa interatividade também acontece nas ações como *Artist is Present [A artista está presente]* (2010), já visando a uma troca entre a artista e o público, que podia permanecer sentado frente a *performer* por quanto tempo desejasse,

<sup>36</sup> - BIESENBACH et al. (2010, p.73) “reconnect with our need to ritualize the simple actions of everyday life”  
Tradução da autora.

desde que enfrentasse a longa fila e aceitasse as regras de uma comunicação pelo olhar. Essa performance teve um total de setecentas horas e acabou dando origem a um documentário de mesmo nome sobre o trabalho da artista e fez parte da maior retrospectiva de Abramovic no MOMA, em Nova York.



Fig. 46. Marina Abramovic. Artist is present, 2010. Fonte: contessanally.blogspot.com.br.

Sem entrar em particularidades do filme em si, que tem caráter quase novelesco, foram selecionados jovens artistas para remontar as clássicas obras de Abramovic. Indignada com as condições de trabalho impostas, uma das artistas acabou escrevendo uma carta pública em repúdio ao que vivenciou. Sara Wookey descreve sua recusa em compor o elenco de *performers*:

(...) o que a princípio seriam algumas horas de trabalho criativo, uma refeição, e a possibilidade de estabelecer contatos com colegas na mesma linha de ideias se transformou em um trabalho injusto e mal remunerado. Era esperado que eu deitasse nua e emudecida em uma mesa que rodava vagarosamente, começando ainda antes dos visitantes chegarem e ficando até depois de eles terem saído (um total de cerca de quatro horas). Era esperado que eu ignorasse (permanecendo naquilo a que Abramović chama “modo performático”) qualquer

assédio físico ou verbal em potencial durante a performance. Era esperado que eu me compromettesse com quinze horas de ensaio e assinasse um Acordo de Confidencialidade (...) Eu receberia 150 dólares.<sup>37</sup>

O trabalho não garantia nenhuma segurança quanto a qualquer interferência do público. Essa situação que ocorre na exposição do Moma é similar à relação da produção já citada de *Balkans Erotic Epics*. Sua constante busca pelo controle das emoções também se refletia num esquema rígido dos mecanismos de trabalho. Se evidencia um paradoxo quando colocadas frente a seu posicionamento político no que se refere aos Balkans, ou aos próprios pais, que foram, inclusive, adeptos do partido comunista. É uma situação não só de Marina, como da própria posição da arte diante do mercado.

Outro questionamento aparece em relação justamente a esses valores espirituais. Da mesma forma em que Abramovic viaja agora pelo mundo a procura de xamãs, curandeiros e guias espirituais, expõe ao mesmo tempo um lado totalmente materialista nessas relações de trabalho.

---

37 - A carta integral esta disponível no site: < <http://theperformanceclub.org/2011/11/open-letter-to-artists/>>, acesso em 17 set 2014. Tradução da autora.

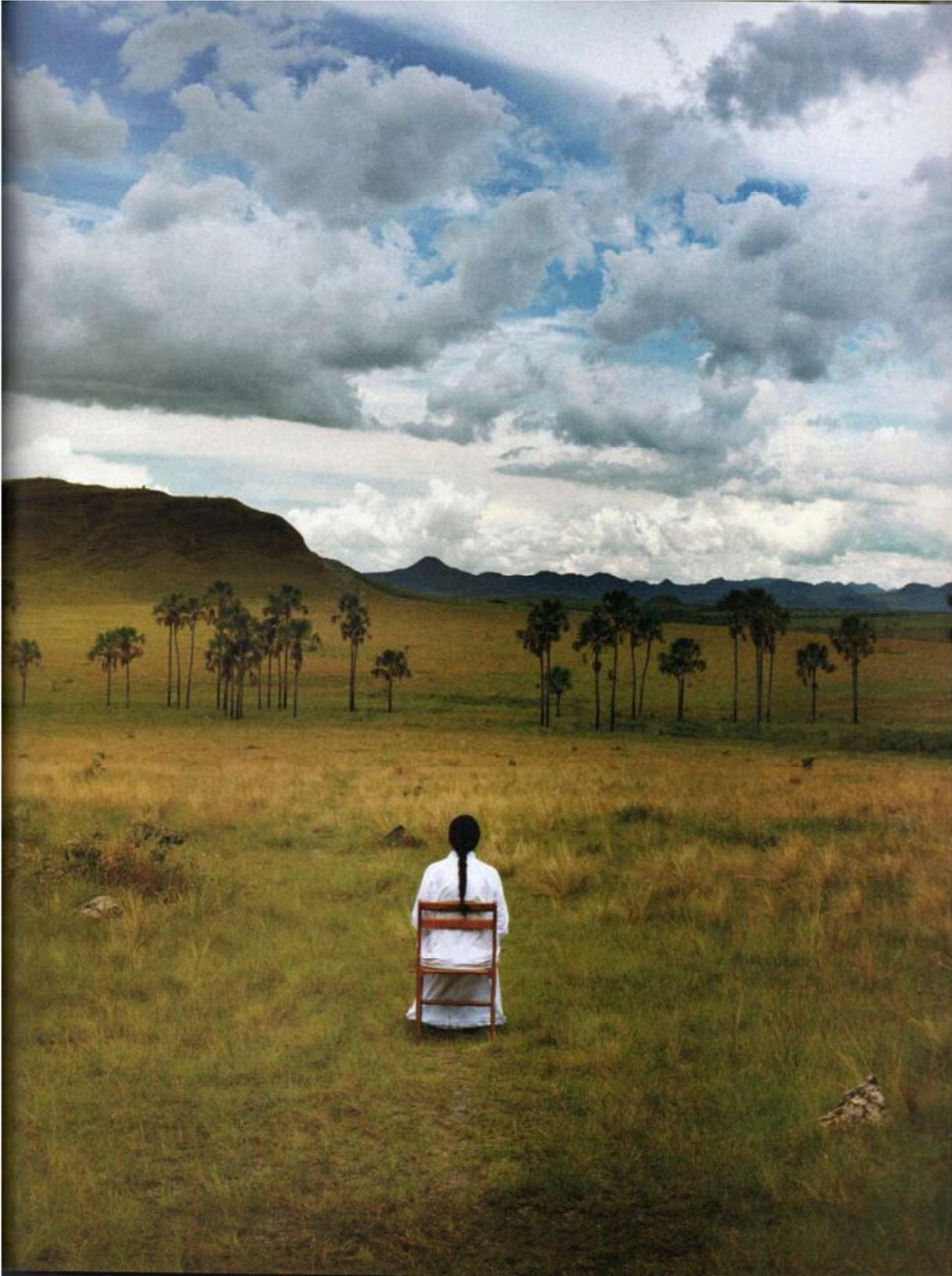


Fig. 47. Marina Abramovic. Fotografia da série Lugares de Força, Alto Paraíso, Goiás. 2012.

\*\*\*

O rigor de Marina Abramovic se apresenta também na tentativa de conduzir o público a determinado sentimento como é próprio de toda manifestação artística. Podemos pensar, por exemplo, no período Barroco, época em que havia efetivamente o desejo do artista de tornar suas obras emotivas e dramáticas. Nessa condução o documentário da artista dá ênfase à sua relação com seu antigo parceiro Ulay e ao reencontro durante a mostra. Mas pensemos também quando, certa feita passeava a *Morte Dadá* pelas ruas de Berlim em 1918. No período em que nasce a base da performance contemporânea, o dadaísta George Grosz (1893-1959) produziu uma fantasia que personificava a morte naquele ano com a qual passeava pelas ruas. Do canto de seu sorriso largo e claro pendia um cigarro, contrastando com o sobretudo negro. Seu caminhar, era como a própria caminhada humana em direção à morte, tão fortemente sentida no período do pós-guerra.

Marina Abramovic

George Grosz

“O último trabalho de George Grosz, no entanto, tinha conotações muito mais agressivas que simplesmente exibir o raciocínio absurdo da guerra para as próprias pessoas que sancionavam sua existência. Grosz tornou a experiência muito mais confrontadora. Para evitar a mensagem do artista Dadá, que dessa forma significa evitar o que Grosz via como a consequência do pensamento coletivo da sociedade, a audiência teria que deixar de sair em público. Viver na esfera pública da sociedade requer um compromisso consciente dos resultados das decisões dessa sociedade. Somente o formato de performance poderia, de maneira bem sucedida, ter criado esse efeito para Grosz.”<sup>38</sup>

---

38 - “The later work of George Grosz, however, had much more aggressive undertones than merely displaying the absurd reasoning of war to the very people that sanction its existence. Grosz makes the experience much more confrontational. In order to avoid the message of the Dada artist which therefore means that in order to avoid what Grosz sees to be the consequence of the collective thinking of society, the audience would have to cease going out in public. Living in the public sphere of society requires a conscious undertaking of the results of that society’s decisions. Only the format of performance could have successfully created this effect for Grosz.” GLOMB, Krisnten. *Dada Death*. 31 out 2011. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/krisglomb/art-history-visual-culture/dada>>. Acesso em 25 ago 2014. Tradução da autora.



Fig. 48. George Grosz. A morte dadá, 1918. Fonte: sites.google.com.

Grosz expôs o confronto com a morte e a guerra para o público, mas ao contrário de Abramovic, que quer aproximar o público do etéreo, do extra sensorial, a performance Dadá queria trazer o peso da realidade, do horror manifestado pela guerra, a qual era, no entanto, politicamente apoiada pela população. Para ambos, o racionalismo é um problema que afasta as pessoas da realidade sensível. São tempos e contextos distintos, mas há um ponto comum naquilo que nos torna insensíveis e cruéis: quando apoiamos uma guerra e quando nos atemos a um materialismo grosseiro e colocamos os sentidos externos como única fonte de experiência e aprendizado.

Marina, em diversos trabalhos já citados, e Grosz, também, comungam no que diz respeito à utilização da caveira, signo usado nas alegorias da morte, da fugacidade da existência e que MATESCO relembra como um “dos principais elementos utilizados para evocar a fragilidade da existência humana”, que “representa a passagem da morte à ressurreição, o abandono do envelope carnal, o retorno à matéria” (MATESCO, 2009, p.32). Como na meditação dos monges, a contemplação das caveiras nos (re)lembra um destino certo e natural, a catarse de toda uma existência.

\*\*\*



\*\*\*

*Ser abjeto é ser incapaz de abjeção, e ser completamente incapaz de abjeção é estar morto, o que faz do cadáver o derradeiro (não) sujeito da abjeção.*

Hal Foster

Olhar o cadáver é observar a nós mesmos. Sua imagem é a imagem de nossa degenerescência, da desapareição. Há então a recusa.

O cadáver - visto sem Deus e fora da ciência - é o cúmulo da abjeção. É a morte infestando a vida. Abjeto. É algo rejeitado do qual as pessoas não se separam, do qual não se protegem da mesma maneira que de um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, nos chama e acaba por nos submergir. KRISTEVA, 1988, pag 11.<sup>39</sup>

Cada vez mais, na medida em que as ideias de limpeza e higiene nos distanciam da terra suja e as diretrizes hospitalares e fúnebres nos afastam dos doentes e dos mortos, mais aumenta nosso terror pelos corpos sem vida. Nos desastres aéreos, que ocasionalmente atingem os grandes centros urbanos, pior que os escombros é pensar que um membro qualquer desconectou-se de sua origem e veio a descer exatamente no seu quintal. E se para escapar da performance de Grosz era preciso não sair às ruas, para não ser atingido pelos cadáveres, as pessoas não deveriam ter ido aos museus ver as obras de Teresa Margolles que, assim como Grosz expunha aos cidadãos que apoiavam a guerra os seus horrores. A artista mexicana, como veremos adiante, expõe a violência e a morte para as pessoas através de várias de suas obras.

Teresa Margolles

George Grosz

\*\*\*

---

39 - "El cadáver - visto sin Dios y fuera de la ciencia - es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos.". Tradução da autora.

\*\*\*

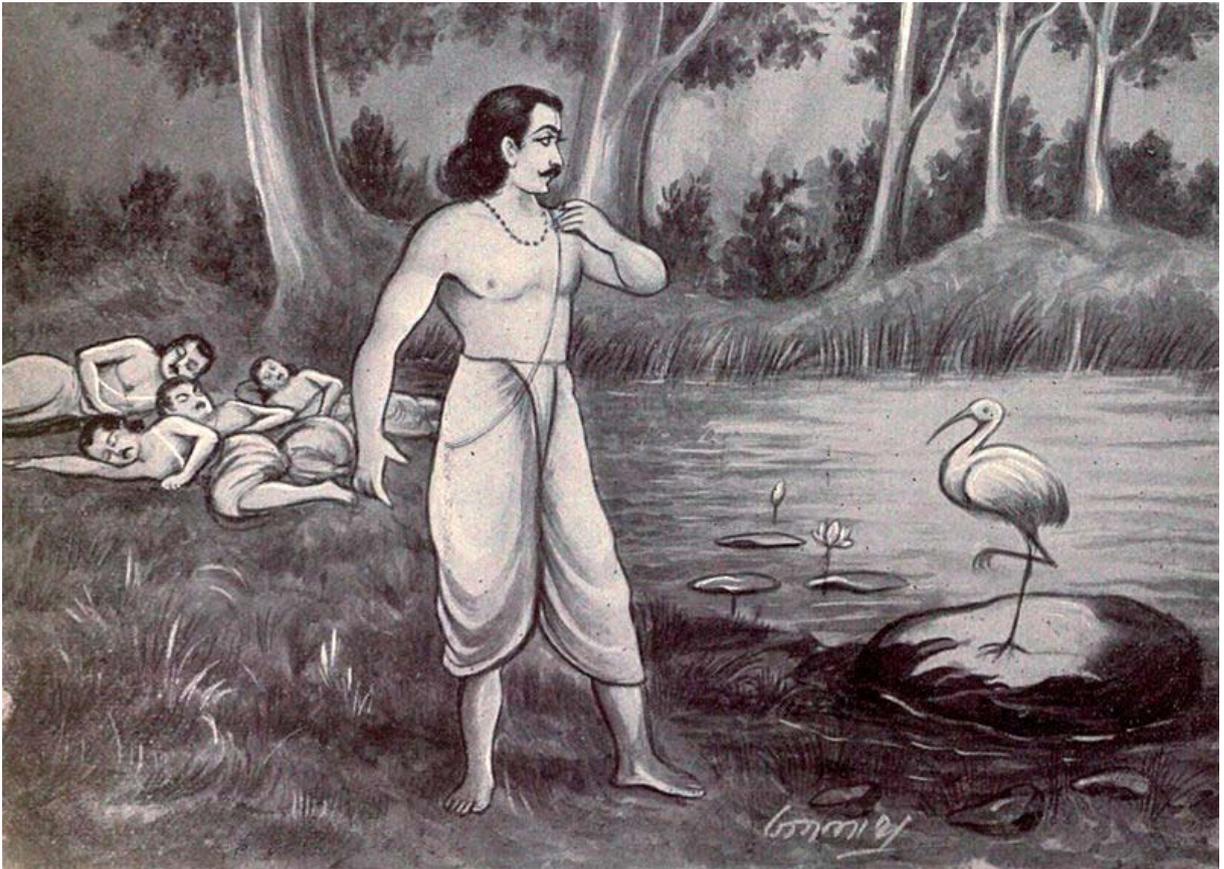


Fig. 49. Yudhisthira e Yaksha. Fonte: en.wikipedia.org.

Índia, pouco mais de cinco mil anos atrás. Cinco irmãos caminhavam exilados, vagando com sua esposa por quatorze anos nas florestas, em decorrência de uma aposta perdida. Eram, então, uma esposa com cinco maridos. Certo dia um sacerdote pediu ajuda para executar um sacrifício. Naquela época, e ainda hoje, muitas dessas cerimônias tinham o fogo como elemento principal. Para esse fogo, eram necessárias varetas especiais, feitas de uma madeira específica. O primeiro dos irmãos vai em busca dessas madeiras e não retorna. Depois dele, o segundo, o terceiro e o quarto. Ao irmão mais velho, Yudhisthira, ficou então a missão de encontrar tanto os irmãos como as varetas.

Nas margens de um lago, Yudhishthira encontra seus irmãos aparentemente mortos. Eram grandes guerreiros, mas não havia nenhum sinal de luta ou ferimentos. Sem saber como lidar com a situação e sentindo muita sede, foi beber um pouco da água do lago. Naquele momento, escuta uma voz dizendo que caso bebesse, morreria como seus irmãos. Aquela voz disse também ser um Yaksha, uma espécie de demônio, e que era dono do lago. O Yaksha, todavia, diz que a condição para beber daquela água e escapar da morte era responder às suas perguntas corretamente. Uma das perguntas<sup>40</sup> foi “Qual a coisa mais maravilhosa que existe?”. Yudhishthira respondeu a todas as perguntas do suposto demônio de maneira exata, e para esta questão específica, ele disse que a coisa mais maravilhosa é que, embora todos os dias inúmeras criaturas morram, ainda assim o homem pensa que é imortal.

Por fim o suposto demônio era, na verdade, seu pai e a personificação do *dharma* eterno, que é conhecido no vedantismo como Yamaraj, o senhor da morte. A essa divindade atribui-se o poder de julgar as ações das pessoas e avaliar qual seria seu destino pós-morte. Esta história se encontra no grande épico Mahabharata, na seção *Vana Parva* ou *O Livro da Floresta*, que narra em cerca de oitenta mil versos a história do *Bharatha Varsha*, que hoje conhecemos como Índia.

---

40 - As outras perguntas eram: O que é mais pesado que a Terra; como uma pessoa se torna mais sábia; quais são as novidades desse mundo; e o que faz a alma se elevar além da matéria. Há um bom resumo dessa passagem no site: < <http://www.romapadaswami.com/node/2852>>, acessado em 17 set. 2014.



Fig. 50. Yamantaka. Representação de Yamaraj na tradição tibetana. Fonte: ww2.sinaimg.cn.

\*\*\*



Fig. 51. José Guadalupe Posada. s/d, s/t. . Fonte: bunkstrutts.files.wordpress.com.

Há crianças que comem caveiras. Esse é um hábito comum na festa mexicana dos mortos. Uma das celebrações mais populares. As caveiras são feitas de açúcar e podem vir com os nomes dos defuntos. A festa mescla elementos católicos e astecas, mas o foco é honrar os espíritos dos antepassados queridos que, segundo a crença, retornam nesse dia para festejar com todos. José Guadalupe Posada (1852-1913), foi um grande gravurista dessas caveiras. Eram satíricas e traziam grandes críticas sociais, mas também dançavam com os vivos.



Fig. 52. Ritual Quarup, tribo Yawalapiti, Mato Grosso.  
Fonte: totallycoolpix.com.

Dançavam também os índios do xingu no ritual Quarup. Mawutzinin era o homem primeiro e desejou reviver os mortos a partir de troncos de kuarup. Ele decorou os troncos que estavam se transformando nas pessoas que os representavam, contudo a transformação foi interrompida pois alguém transgrediu uma das regras. Curiosamente estava aí o interdito sexual. Aquele que tivesse tido relações sexuais não poderia sair para ver os mortos, mas um índio não aguentou a curiosidade e saiu. Naquele momento a transformação cessou e os troncos viraram novamente madeira. E assim, a cerimônia celebra esses queridos ilustres que se foram. Faz-se um tronco que representa um homenageado da tribo que já morreu além de fogueiras e danças.

Como dança um casal de caveiras conhecido como Citipati, os *Senhores do Cemitério*. Oriundos do budismo tibetano, que também tem rituais de reviver mortos, chamado *rolang*. Eles são representados em meio a chamas e dançando em completo êxtase transcendental. E essa dança é comemorada no Tibet duas vezes ao ano. Erm em vida dois ascetas que meditavam profundamente quando foram tomados de assalto por um ladrão que decapitou ambos.



Fig. 53. Citipati, os Senhores do Cemitério. Fonte: [exoticindiaart.com](http://exoticindiaart.com).

Pela decapitação Chinannamasta consegue sucesso em uma luta entre deuses e demônios. É uma expansão de Parvati, esposa de Shiva. Geralmente está nua, adornada por um colar de crânios, segura uma espada curvada em um lado e sua própria cabeça no outro. Geralmente em posição de luta, situa-se sobre uma flor de lótus e um casal de amantes, sobrepujando a luxúria. Seu gesto, a princípio violento, revela o conceito de autossacrifício e renovação da vida. Sua natureza irada e feroz, no entanto, faz com que não seja uma divindade à qual as pessoas dirigiam adorações e construía templos, mas, no cotidiano da religião popular, utilizam seu mantra em troca da desobstrução de obstáculos, para ferir alguém ou para ajudar na sedução de mulheres.

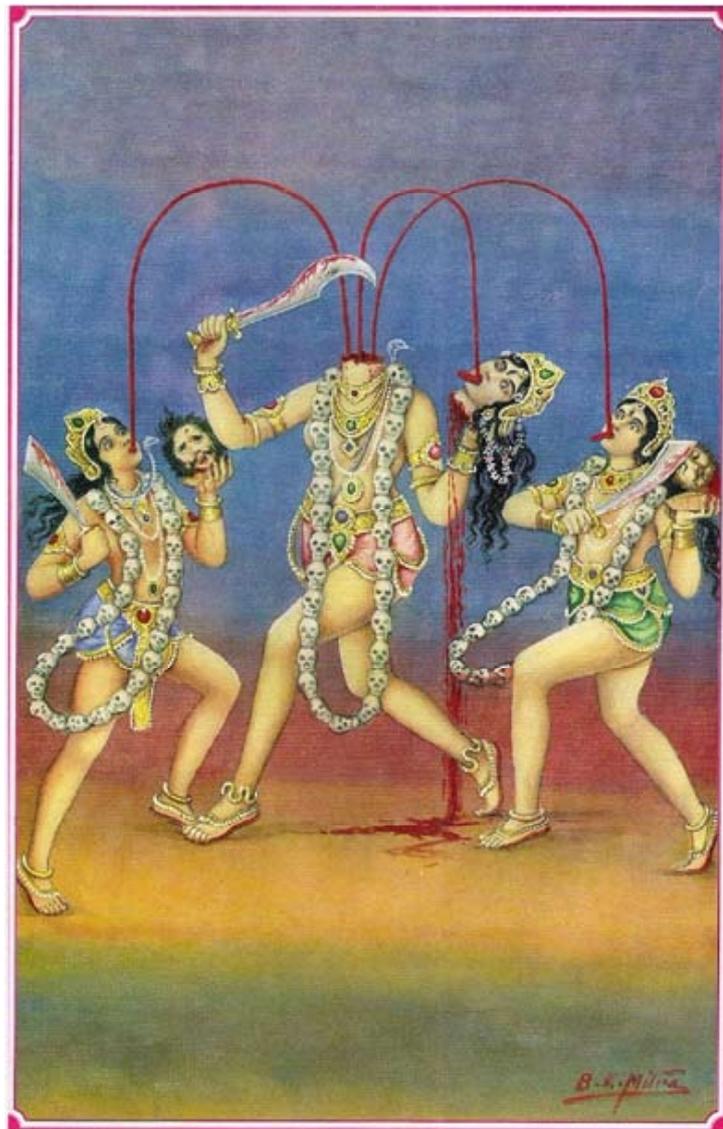


Fig. 54. Chinnamasta. Fonte: gorakhshyanath.files.wordpress.com

\*\*\*



Fig. 55. Teresa Margolles. En El Aire [No ar], 2003. Fonte: cdn.3news.co.nz.

No contato de nossa geração ocidental, cada vez mais tecnológica, com a ideia da morte, há um distanciamento da condição inevitável do corpo que nos aproxima mais do medo da desapareção e da abjeção que de questões espirituais. Teresa Margolles nos re-apresenta então essa morte, indo muito além do sadismo e da perversidade, mas colocando e presentificando corpos mortos em direta integração com o público. *En el aire [No ar]*, de 2003, bolhas de sabão, singelas e lúdicas, são produzidas por duas máquinas e invadem todo o espaço. Junto à essa visão singela, temos o texto descrevendo a origem da água empregada na produção das bolhas: ela havia sido usada para a limpeza de cadáveres, após a autópsia em um necrotério.

Teresa Margoles

Antes de se entrar na exposição, tem-se que assinar um termo aquiescência em participar dela. Mesmo consciente de que a água teria sido desinfetada, as pessoas não conseguem evitar o sentimento de horror, náusea, aversão. Todos presentes foram tocados por essa água e por toda carga proveniente da morte e sua memória. Tampouco se se tratasse de uma ficção, o terror que se manifesta não seria diferente. Kristeva (1988) fala sobre o apogeu da abjeção, exemplificado pelo regime nazista e as salas, que agora são museu, em Auschwitz: o ápice do abjeto é atingido justamente quando a morte atinge aquilo que nos faz escapar da morte, como a infância, por exemplo.

\*\*\*



\*\*\*

“Ou será que a condição de abjeção social pode ser mimetizada de modo a invocar, para perturbá-la, a operação da abjeção?”<sup>41</sup>, pergunta Hal Foster. A obra *Aire*, de Tereza Margolles, também de 2003, umidifica o ar da sala de exposição com águas de autópsias. Assim, nos poros de cada visitante há um pouco de pessoas escolhidas pela artista por terem tido mortes violentas ou por terem sido indigentes. Um ar dessa continuidade tocado pelo medo do fim e pelo mistério da vida. Pelas palavras de Octávio Paz, são obras tristes e, pela beleza, também cativantes<sup>42</sup>. A abjeção se mostra carregada de poesia. A artista provoca:

Estou somente convidando a uma reflexão. Eu não tenho a solução. Esta dor vai ficar em um palácio fechado. Isto é para mim o museu, uma concentração de dor. O que acontecerá depois da exposição? Não vai mudar nada.<sup>43</sup>

Todavia, inevitavelmente, as pessoas que entraram na exibição, não serão as mesmas ao saírem, pois passam a incorporar outras histórias, memórias, outras vidas.

E é então que temos a inelutável modalidade do *invisível*, parodiando Didi-Huberman, pois o que resta dos corpos, agora, não é mais o volume dos cadáveres, mas a ideia que penetra o ar e os poros de cada um. Seria então uma obra sádica, através da qual a artista sentiria um perverso prazer ao ver brotar o asco e o terror a cada instante daquele que supostamente seria um momento de deleite estético? Ou uma obra realista, impregnando em cada molécula, uma verdade que preferimos ignorar? Tereza iniciou sua pesquisa em um coletivo artístico chamado SEMEFO ou Serviços Médicos Forenses e dali em diante notamos um especial interesse por tudo aquilo que pertencia ao além do corpo, ao que lhe carregava de história e existência.

---

41 - FOSTER (2014, p.148). Hal Foster destaca em seu texto, no capítulo denominado “O artifício da abjeção” que, para Kristeva a “abjeção é aquilo de que devo me livrar para me tornar eu”.

42 - “The works of Teresa Margolles are saddening and at the same time, by virtue of their beauty, captivating.” In: < [http://www.mmk-frankfurt.de/en/ausstellung/current-exhibitions/exhibition-details/exhibition\\_uid/2579/](http://www.mmk-frankfurt.de/en/ausstellung/current-exhibitions/exhibition-details/exhibition_uid/2579/)>, acesso em 31 ago. 2014.

43 - CASTRO, Elvia Rosa. *La muerte es bella*. Disponível em: < <http://www.revistasexcelencias.com/arte-por-excelencias/editorial-6/resenas/teresa-margolles-la-muerte-es-bella>>. Acesso 25 ago. 2014.

\*\*\*



\*\*\*



Fig. 56. Joel-Peter Witkin. Still life, 1992. Fonte: masterarttest.artsolution.net/.

Em artigo, Elvia Castro<sup>44</sup> relaciona o obra do fotógrafo Peter Witkin com a de Teresa Margolles. Ambos trabalham com corpos de pessoas marginalizados em vida ou que tiveram mortes violentas. Mais adiante, ela destaca ainda o interesse de ambos pela história de cada uma dessas pessoas, pelo além morte de cada um desses cadáveres. Barthes<sup>45</sup> fala “de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal.” Os cadáveres prosseguem até a decomposição irresoluta. Registram o fim táctil do outro e daquilo que o outro carrega de nós em si.

Joel-Peter Witkin

Teresa Margolles

44 - Op. Cit.

45 - BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Ed Nova Fronteira. 1984, Pag 138.

Se por um lado o corpo se encerra, sua imagem prossegue e sob esse aspecto, a história da arte e das imagens também pode ser vista como uma imensa necrópole, especialmente no espaço fotográfico.

Confesso de pronto que, no presente texto, houve uma seleção especialmente criteriosa de alguns artistas, tendo como base a causa de suas mortes.

\*\*\*



\*\*\*

*merda! errei de novo! terceiro porco perdido... foco, vamos lá, foco... - e ele parou, respirou e apesar do seu perfeccionismo agudo, mais uma cabeça rolava perfeitamente pelos azulejos brancos, umedecidos por manchas de sangue que pra ele eram sublimes uma pintura renascentista, apesar de formalmente parecerem mais com um pollock embriagado, ali ele via os ideais de uma beleza matemática. com seu cutelo afiado, via o corte de cada cadáver como um corpo pleno e perfeitamente divinos. cada membro, cada órgão era dotado de precisão geométrica e harmonia musical. sim, ele ouvia Bach, como uma forma de se conectar com Deus, pois era nessa comunhão que fundamentava toda sua existência. aquele momento, o de cortar os corpos que chegavam, ainda antes do sol nascer, nos caminhões gelados que conservava-lhes expressões, aromas, todo um tratado filosófico sobre vida e morte, ai, esse momento, era o momento mais precioso. mais que chegar em casa, alimentar seus bichos, cuidar da sua mãe doente, fazer-lhe massagens e contar as histórias do oriente que a faziam dormir. Naqueles corpos ele via todo o mistério do universo se manifestando. seus golpes, em precisão matemática, matemática. geométricos. eram uma especialidade que havia desenvolvido Apesar de Tudo, e a qual se encontrava totalmente apegado. e agora essas pinturas, ele havia desenvolvido um padrão para o corte que designava previamente os desenhos que o pouco sangue respingaria ao esfriar nos azulejos do açougue. os módulos no azulejo, padrão português, padrão geométrico, matemático. formas de letras, poesia, isso! poesia visual. aos seus golpes dedicava-lhes o carinho que desejaria ter lhes fornecido em vida e que a morte dos pequenos e a sua sobrevivência os unificava, corpos e alma, numa só comunhão. naquele dia achou estranha a compra de diversos restos e até mesmo de sangue por aqueles jovens pouco antes do açougue fechar... se assustou um pouco quando viu as margens do ribeirão cheias de trouxas ensanguentadas. pensou ser um sinal de Deus. pediu demissão e se alistou na polícia militar.*

\*\*\*

*A morte (ou a sua alusão) torna preciosos e patéticos os homens. Estes comovem por sua condição de fantasmas; cada ato que executam pode ser o último; não há rosto que não esteja por dissolver-se como o rosto de um sonho. (...) Não há coisa que não esteja como que perdida entre infatigáveis espelhos. Jorge Luis Borges. O Aleph*

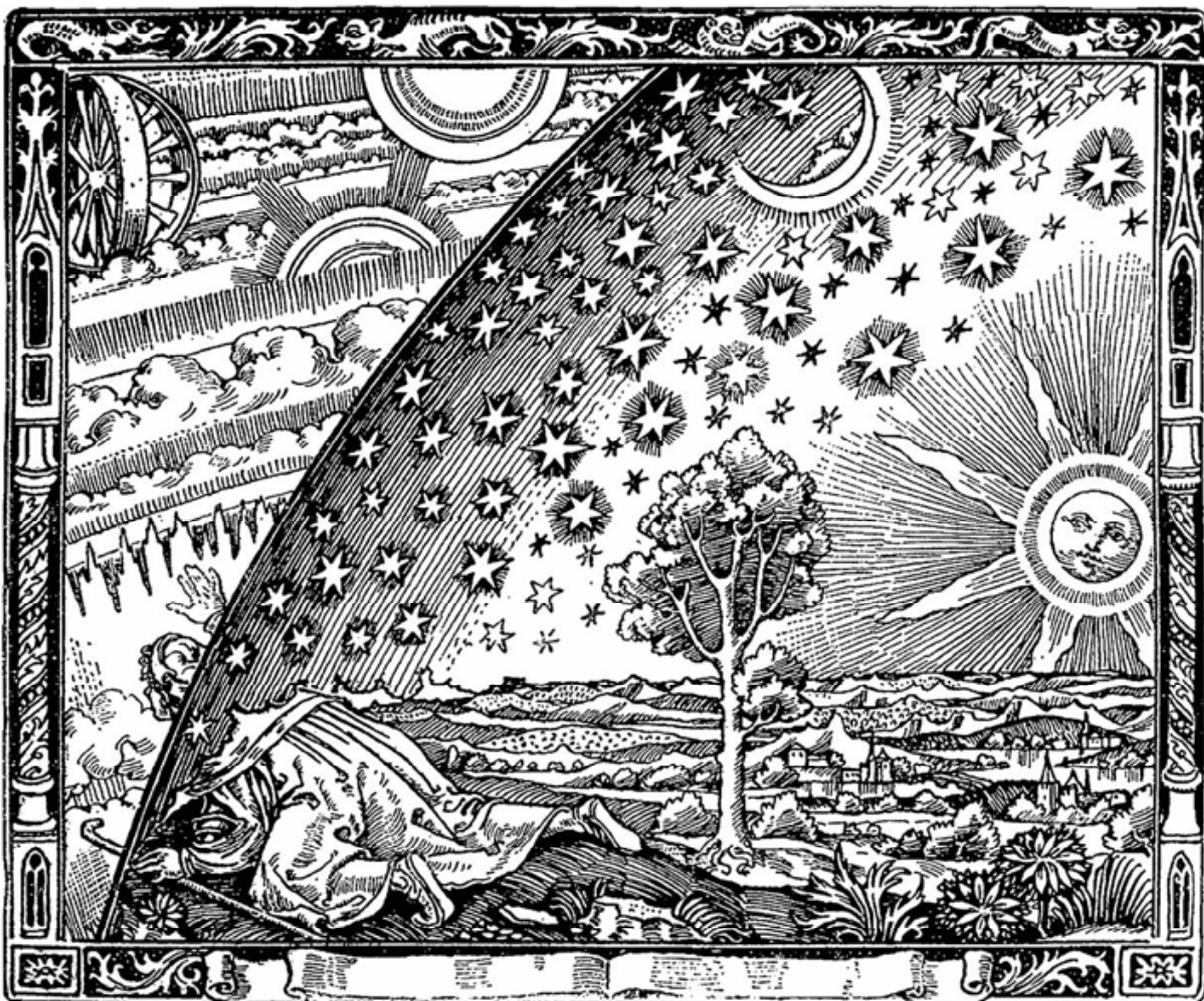


Fig. 57. Camille Flammarion, L'atmosphère: Météorologie Populaire, 1888. Fonte: upload.wikimedia.org.

Várias linhas religiosas como o espiritismo falam sobre aquelas almas que, ao se desconnectarem de seus corpos originários, não vão para o céu ou para o inferno, mas permanecem vagando sem encontrar paradeiro. Não saciam seus desejos por não terem corpos e costumam até acompanhar alguns seres vivos os obsediando ou sim-

plesmente observando as coisas ao seu redor. O astrônomo francês Flammarion, que passou a vida falando de contato com seres de outros planetas e dimensões, morreu acreditando mais em fantasmas e assombramentos. De qualquer forma, o mundo sutil contempla o real, o imaginário, o mítico e muitas vezes pauta-se mais na crença individual pois revela a limitação da ciência empírica e seus aparelhos.



Fig. 58. WOODMAN, Francesca. Fotografia, 1969. Fonte: 2.bp.blogspot.com.

As imagens e suas diversas manipulações são como a história e nossa existência, feitas de camadas, sobreposições, apagamentos, imperfeições. Assim, as *hidden mothers* do século dezanove poderiam ser assombrosas ou mágicas e hoje são motivo de risos irônicos.



Fig. 59. Hidden mother. Fonte: ohiohistoryhost.org.

Retomando o percurso da queda, Francesca Woodman também caiu. Como Pane, a história registra o suicídio, embora o caso da artista ítalo-francesa seja questionável, o de Woodman não. Seu trabalho fotográfico já a diluía, ao seu corpo e a outros,

Francesca  
Woodman

meros espectros de uma visão angustiante e melancólica. Arthur Danto escreve acerca dessa intrincada relação entre a vida e a obra de um artista ressaltando que todas essas relações são meras suposições mas que “Sendo ou não o suicídio de Fancesca projetado em sua arte, o trabalho parece revelar sua vida interior, não somente porque geralmente ela é a modelo de suas fotografias, mas pela maneira com a qual ela se fotografa”<sup>46</sup>. Danto reflete acerca da possibilidade de Woodman ter criado um personagem fictício que é “de diversas formas uma metáfora da vida interior dela mesma”<sup>47</sup>.

De fato há um aspecto do qual não conseguimos nos desvencilhar ao contemplar suas fotografias: a dissolução. Através da luz, ou mesmo dos processos de revelação, seus corpos vão se diluindo, se tornando espectros dessa existência fictícia. E quando o corpo está em foco, os olhares são tristes, questionadores e sombrios. A possível sensualidade do corpo feminino nu ou em lingerie é assombrada por uma atmosfera de medo ou de estranheza, que mais nos aproxima das condições de um ser feminino e, porque não, feminista. Na mesma época, afinal, como destacou Danto, Nan Goldin e Cindy Sherman estavam também se fotografando.

Francesca  
Woodman

Nan Goldin  
Cindy Sherman

\*\*\*

46 - DANTO, Arthur C. *Darkness Visible*. The Nation, 15 nov. 2004. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbntYXJjZWxvdm1ifGd4OjlyZjM2Y2YxMjg1ZDczODY>>. Acesso 07 set. 2014.

47 - Id. *Ibidem*.

\*\*\*

*tudo começou alguns segundos antes da minha morte, apesar de debilitado, eu me sentia muito vivo apesar de me encontrar sem forças. Eu me sentia apagando como luzes do palco quando não se tinha mais platéias, acabou, amanheceu! Vamos embora! Eu ainda insistindo com os meus cigarros nas mãos olhando cores cinzas para onde quer que os meus olhos olhassem. De repente, o meu corpo franzino de alguma forma sabia que naquele dia estava mesmo para morrer e que de alguma forma sabemos quando acontecerá, é bastante assustador. Eu só aguardava tudo escurecer para depois poder esquecer de mim. Eu estava ansioso com o corpo dolorido. Eu já havia atravessado e nem sabia. Eu já havia lido que não doeria e isso me ajudou bastante a suportar. De fato eu já procurava pelo momento mais esperado da vida, mas será que já havia acontecido isso por muito tempo e eu não sabia? Impressionante, não senti passagens, mas minha visão não foi interrompida em nenhum segundo. Todo o ritmo tinha o seu fim, doses mais fortes pareciam que não. Era assim que eu me sentia. Percebi que o universo era bem maior do que tudo que eu já havia conhecido com várias atmosferas umas sobre outras. Não sei te explicar, de alguma forma sabemos o momento exato quando deixamos o físico, não sei como foi feita essa separação*

\*\*\*



Fig. 60. Francesca Woodman. Fotografia, Sem título. Fonte: thecornermagazine.com

Tal qual uma fotografia *post-mortem* do século dezenove, a moça na cadeira permanece imóvel diante do espectro suspenso ao seu lado. As diversas possibilidades de leitura que nos oferecem as imagens de Woodman ofuscam, ou ao menos, deixam em segundo plano a ideia de que sua presença como modelo aproximará as imagens de autorretratos. Embora algumas vezes ela os tenha feito, eles veiculariam uma imagem de artista atormentada, depressiva, histérica, cuja perturbação justificaria seu suicídio, da mesma forma que alguns alegaram a respeito do de Ana Mendieta. Sob a égide de uma

Francesca  
Woodman

Ana Mendieta

herança histórica do pensamento eugenista, as artistas mulheres foram e são muitas vezes tachadas por velhos estereótipos, que no caso de Mendieta, a conectaram com os voduns e a magia negra da América Central. As sombras do regime de Castro, do qual foi separada ainda jovem, teriam afetado o julgamento de sua morte?<sup>48</sup>

\*\*\*



\*\*\*

---

48 - Mendieta foi casada com o artista Carl André por oito meses e o processo acerca de sua morte encerrou-se inconclusivo. Vários fatores, dentre os quais sua fobia de altura, a afastam de um suicídio que, caso não fosse sua *causa mortis*, determinaria um possível assassinato passional.

Em vida, Ana Mendieta não quis se conectar diretamente às causas feministas, muito embora, na Universidade de Iowa, ainda como estudante, seus trabalhos questionassem a estética e os estereótipos femininos - *Facial Hair Transplant*, 1972; *Glass on Body*, 1972, *Feathers on a Woman*, 1972 -, também tiveram um grande impacto no que concerne a pensar esse corpo da mulher como um atuante político diante das condições sociais, no caso, *Rape Scene*, 1973, foi elaborado a partir de uma denúncia acerca do estupro de uma estudante de sua universidade. Vestida somente com uma camisa, seu corpo apoiava-se sobre uma mesa, deixando a mostra suas pernas e nádegas ensanguentadas, reproduzindo a cena do estupro. E assim, o sangue, a violência e o corpo formaram a base de suas ações. Grande parte das vezes, remetia ao corpo morto, ou a sua ausência, suas marcas, suas reminiscências. Sobre sua queda, Carolee Schneeman diz ter uma “trajetória simbólica”, que aponta para um aspecto específico dentro das vertentes feministas em que se nega o feminino como metafórica, como símbolo para o erotismo, o sagrado, a natureza, etc.<sup>49</sup>

Ana Mendieta

Elise Rasmussen

A artista canadense Elise Rasmussen fez um trabalho em maio de 2014 chamado *Variations*. Trata-se de um vídeo que mostra um *set* aberto, com o público e a câmera a nossa vista, como um espetáculo teatral, no qual os atores recriaram as três diferentes versões sobre sua morte, narradas por Carl André nos telefonemas que deu imediatamente após o acidente. Para o 911 ele disse que ela, de alguma forma havia caído pela janela. Na segunda ligação para a polícia ele disse que tinham discutido sobre quem era mais bem-sucedido e, nesse sentido, ele poderia ter sido responsável pela morte dela, por ter afirmado que era ele o melhor. A terceira ligação, para um

49- [http://www.huffingtonpost.com/2014/04/02/ana-mendieta\\_n\\_5071279.html](http://www.huffingtonpost.com/2014/04/02/ana-mendieta_n_5071279.html)

amigo, disse que Ana estava bêbada e com frio e por isso tinha ido fechar a janela quando, acidentalmente caiu. Enquanto os atores encenam, Rasmussen e o público interagem com os atores, como se eles fossem os personagens reais, argumentando acerca dos fatos que não se encaixam nas versões, como o fato de a temperatura no dia não ser fria, por exemplo. Por fim, há uma intensa discussão entre público e atores e novas possibilidades são levantadas. São possibilidades diversas para um único fim<sup>50</sup>.



Fig. 61. Cuerva del Águila, Parque Jaruco, La Habana, 1981. Fonte: MOURE, 1996.

---

50 - É possível assistir um trecho de *Variations* em: < <https://vimeo.com/84927736>>. Acesso 08 set. 2014.



Fig. 62. Ana Mendieta. Guanaroca (Primera mujer), Cuerva del Águila, Parque Jaruco, La Habana, 1981. Fonte: MOURE, 1996.



Fig. 63. Ana Mendieta. Itiba Cahubaba (Vieja madre ensangrentada), Cuerva del Águila, Parque Jaruco, La Habana, 1981. Fonte: MOURE, 1996.

Rasmussen ainda segue os rastros de Mendieta e vai procurar pelas esculturas rupestres que ela havia feito em Roma, no México e em Cuba, na década de 1980. Eram trabalhos efêmeros e não houve nenhum esforço em conservá-los, o Museu Guggenheim de Nova York e a Fundação Ludwig de Havana considerava-os como destruídos. Rasmussen persiste e os encontra intactos, realizando então uma série de fotografias em cores desses trabalhos. Sua pesquisa também percorre essa sinuosa relação entre obra e biografia, entre a vida e as diversas ficções que criamos e são criadas durante nossas existências e que, no mundo da arte, se ampliam e muitas vezes são exploradas por interesses mercadológicos.



Fig. 64. Elise Rasmussem. Rupestrian Sculptures, Parque Jaruco, La Habana, 2012. Fonte: eliserasmussen.com.



Fig. 65. Elise Rasmussem. Guanaroca, Parque Jaruco, La Habana, 2012. Fonte: eliserasmussen.com.

\*\*\*

## Considerações finais

Encerra-se então este devaneio textual. Criar ficções e narrativas, conectar e ressignificar vidas e mortes, pode ser considerado como um reforço à necessidade de dar algum valor à nossa existência e tentar inutilmente evitar nossa desapareição. Desviar da morte. Assim criamos obras, projetos, textos, famílias, ideais, plantamos árvores. Contudo somos, acima de tudo, cadáveres. Cadáveres adiados, cadáveres amedrontados, cadáveres cercados por cadáveres. E de fato, criar ficções para nossos corpos é o que têm feito a política, a ciência, as instituições familiares que programam nossas vidas baseados em padrões de normalidade meramente produtivos.

Neste texto optei por criar conexões menos lineares entre obras e imagens, algumas vezes refratadas ou distorcidas. Um exemplo foi o caso de Ana Mendieta, sobre quem procurei pensar através de seus vestígios, de suas reminiscências e projeções. Nesse sentido ela é desvelada pelas obras que Elise Rasmussem encontra ainda intactas na natureza, pelas ficções criadas sobre sua morte. Mendieta caiu assim como Francesca Woodman e Rudolf Schwarzkogler. Yves Klein e Bas Jan Ader se jogavam e também caíram. As cenas de mortes nas regiões dos Balkãs, cujas histórias e conflitos comoveram e inspiraram Marina Abramovic aparecem em meio a trabalhos de arte, assim como as imagens de mortos e desaparecidos na Guerrilha do Araguaia, falamos aqui de morte. Todos os meios são permeáveis.

A partir de uma construção textual em um contexto libertário, a reflexão se deu no âmbito de criação de arte na escrita e com a escrita, através da experiência. Assim a direção principal de se pensar a morte no contexto da performance toma certos

desvios dentro de informações da sociedade, da política, da literatura. Terá o tema se perdido nos entremeios de tantos desvarios? Errar afinal, em nossa língua permite tanto a leitura do equívoco, como a leitura da caminhada, do percurso. Mesmo que em terreno morto. Todas as histórias de todas as civilizações são histórias de barbárie e mortes, todas as mortes, como foi tratado por Margolles e Witkin, também são embebidas de histórias. E pela própria constituição da história, temos ficções, pontos de vistas, acertos e equívocos.

Acerca das performances e dessas ações que geram seus efeitos e dos corpos que geram as ações, prossegue o pensamento sobre este corpo performático e performativo. Que grau de performatividade tinham os carrascos da ditadura militar no Brasil ao torturar suas vítimas? Em menor escala, talvez seja o mesmo que um funcionário burocrática manifesta perversamente nos seus pequenos poderes em seu escritório. Quão real é a fé na conversão ao cristianismo neopentecostal de um assassino condenado? Seria possível algum grau de pureza, ou sintoma de fé autêntica quando a religião oferece tantos benefícios materiais? Michel Journiac se coloca, nesse sentido, questionando as ficções sociais dos papéis familiares e mesmo as próprias teorias feudianas acerca desse espaço. Como ele, Paul McCarthy e inúmeros artistas não citados no estudo, como Nan Goldin, Mike Kelly, Kiki Smith e outros, também questionavam as estruturas de gênero da sociedade como um todo.

Se nas ações artísticas está presente o corpo, o corpo que age e se modifica pela ação, que afeta quem o vê, quem participa, como se constitui a mimese neste processo? Ainda há uma ideia mimética na produção de arte? Enfim, são debates que permanecem sendo e por serem feitos e que não se encerram nesse percurso, mas ferem as ideias de representação convencionais quando, por exemplo, há uma modi-

ficção daquele corpo/obra de arte. Vemos hoje vários desdobramentos das *acções* dos vienenses Gunter Brus, Rudolph Swarzkogler e Hermann Nitsch; de Gina Pane; e de Abramovic, quando o russo Pyotr Pavlensky grampeia seus órgãos genitais no chão da rua, protestando contra as políticas homofóbicas de seu país. Como não pensar em *Messe pour un corps* quando Mao Sugiyama cozinhou e compartilhou seus testículos em uma festa?

Há a morte da fronteira entre os meios de expressão da arte. Os anos 1960, 1970, preparados pelas vanguardas do início do século vinte, trataram de fixar essa mobilidade de gêneros. As performances, mais que todos os meios, são esse terreno instável que, ao mesmo tempo em que está na dança, no teatro, na música e nas artes visuais, se diferencia de cada um deles e se mantém à margem de todos eles. Como objeto de estudo podemos perceber o elemento primordial do movimento. Como sintoma, a repetição. Toda essa complexidade que nutre o campo, também nos afasta de uma conceituação permanente e muito provavelmente essa conceituação nem pertença à própria performance.

Se “toda beleza é um terror domesticado”, como disse Debray (1993, p.37) interrompemos a reflexão de modo a que a liberdade estética rompa suas fronteiras e seus paradigmas e se manifeste terrificante em toda sua plenitude seja qual for o espaço em que aconteça, levada pelo homem no vão desejo da eternidade.

Acima de tudo, restam imagens. Em suas reminiscências, suas intermitências, em seu brilho e sua ausência manifestam vidas e memórias nas produções artísticas através dos tempos. O ritmo do tempo é ilustrado por Warburg através do símbolo da serpente que come a própria cauda, formando um círculo. Resultando “ser um símbolo

intercultural para responder à pergunta: Qual a origem da decomposição elementar, da morte e do sofrimento do mundo?” Questões que nos movem pelos tempos e motivam grande parte das produções sensíveis da humanidade. Eros e Tânatos, vida e morte, ciclo sem fim.

\*



\*

ॐ चरु रीरु

\*

## Notas

### 1 - Sobre os trechos “ficcionalis”

Os trechos “ficcionalis” do segundo capítulo não são completamente autorais nem totalmente originais. Na verdade mesmo os do primeiro contem citações implícitas e não citadas de acordo com a normatização. Para maiores esclarecimentos, seguem as seguintes explicações:

1.1 - A parte 2 do 2º capítulo é uma colagem de trechos de assassinos e estupradores que se converteram às igrejas evangélicas após terem sido condenados. A parte que alude a nomeação como pastora de Suzane Richthofen, assassina de seus próprios pais é falsa, mas por ter sido disseminada em larga escala pela internet, adotamos para esse trecho que, afinal de contas, é ficcional e apenas baseado em fatos reais. Há também algumas declarações do atual Deputado Federal Marcos Feliciano. As páginas pesquisadas encontram-se nas referências.

1. 2 - A parte 3 do 2º capítulo é uma montagem a partir de comentários reais de ex-militares e advogados da direita brasileira acerca da ditadura no Brasil. As páginas pesquisadas encontram-se nas referências.

1. 3 - Trecho do 3º ato que começa com “ *tudo começou alguns segundos antes da minha morte* “ é uma carta de Cazuza psicografada por Chico Xavier. Disponível em: <<http://www.coisaspraver.com/2012/06/psicografia-de-cazuza-por-chico-xavier.html#.VAyETvmwKMw>>.

### 2 - Sobre imagens sem referência

Várias imagens presentes no estudo não estão identificadas no texto e nem na lista de imagem, pois as mesmas se apresentam com uma intenção textual. O mesmo acontece com as imagens dos atlas. A presença da identificação das mesmas, a meu ver, comprometeria essa intenção poética. Por vezes elas se repetem. Aqui estão as referências das imagens que não se encontram na lista de imagens original, junto

às suas reproduções em miniatura, para facilitar a identificação, por ordem de aparição.



FENTON, Roger. *Vale da sombra da morte*, 1855. Disponível em < <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=67114&handle=li>>. Acesso 14 out. 2013.



Jackson Pollock. Disponível em:< <http://www.bonuslewebzine.fr/wp-content/gallery/de-lart-pour-lart-a-lart-sans-art/03.jpg>>. Acesso 10 set. 2014.



Bas Jan Ader. 1971. Disponível em:< <http://hillofbees.files.wordpress.com/2012/06/21.jpg>>. Acesso 10 set. 2014.



Bas Jan Ader. *On the road to a new Neo Plasticism*, 1971. Disponível em:< [http://neuramagazine.com/wp-content/uploads/2013/01/4\\_BasJanAder-1024x1024.jpg](http://neuramagazine.com/wp-content/uploads/2013/01/4_BasJanAder-1024x1024.jpg)>. Acesso 10 set. 2014.



Irmãos Limbourg. *Très Riches du duc de Berry - chute des anges rebelles*, 1411-1416. Disponível em:< [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Fr%C3%A8res\\_Limbourg\\_-\\_Tr%C3%A8s\\_Riches\\_Heures\\_du\\_duc\\_de\\_Berry\\_-\\_chute\\_des\\_anges\\_rebelles\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Fr%C3%A8res_Limbourg_-_Tr%C3%A8s_Riches_Heures_du_duc_de_Berry_-_chute_des_anges_rebelles_-_Google_Art_Project.jpg)>. Acesso 10 set. 2014.



Paul McCarthy. *Black and White Tapes*, 1984. Disponível em:< <http://davidhutton.files.wordpress.com/2009/01/bwtapes70.jpg?w=300>>. Acesso 10 set. 2014.



Michel Journiac. *Oedipus Rex*, 1984. Disponível em:< <http://www.journiac.com/famille/oediprex.html>>. Acesso 10 set. 2014.



Ana Mendieta. Disponível em: <[http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2013/01/ana\\_mendieta\\_Untitled.jpg](http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2013/01/ana_mendieta_Untitled.jpg)>. Acesso 18 set. 2014



Andy Warhol. Foto: Weegee(Arthur Fellig)/International Center of Photography/Getty ImagesDisponível em: <<http://nyppagesix.files.wordpress.com/2013/12/warhol.jpg>>. Acesso 18 set. 2014.



Carta de taro. Disponível em: <[http://1.bp.blogspot.com/-5-JPGJUHDsfU/T42Ot40MP4I/AAAAAAAAABII/8ccsgzs\\_HuQ/s1600/sweet+jane+blog+linweave+tarot+La+Mort.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-5-JPGJUHDsfU/T42Ot40MP4I/AAAAAAAAABII/8ccsgzs_HuQ/s1600/sweet+jane+blog+linweave+tarot+La+Mort.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Carta de taro. Disponível em: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Troccas-13-der-tod.jpg>>. Acesso 18 set. 2014.



Carta de taro. Disponível em: <[http://herselftarot.files.wordpress.com/2013/01/lasenic\\_death.jpeg](http://herselftarot.files.wordpress.com/2013/01/lasenic_death.jpeg)>. Acesso 18 set. 2014.



Carta de taro. Disponível em: <<http://aryayogi.files.wordpress.com/2012/07/13a.jpg> +blog+linweave+tarot+La+Mort.jpg>. Acesso 18 set. 2014.



Carta de taro. Disponível em: <<http://facweb.cs.depaul.edu/sgrais/images/Cards/1011942.jpg>>. Acesso 18 set. 2014.



Carta de taro. Disponível em: <[http://obsessedwithskulls.com/blog/wp-content/uploads/2013/03/Tarot\\_Death\\_Dornai\\_04-1.jpg](http://obsessedwithskulls.com/blog/wp-content/uploads/2013/03/Tarot_Death_Dornai_04-1.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Carta de taro. Disponível em: <<http://www.tarotoflight.com/DH.JPG>>. Acesso 18 set. 2014.



Carta de taro. Disponível em: <<http://s3.amazonaws.com/queenof-tarot/images/1809/original/5-13.jpg?1344818925>>. Acesso 18 set. 2014.



Carta de taro. Disponível em: <[http://4.bp.blogspot.com/-FMEOYY23vV8/Ty8FLvZuqRI/AAAAAAAAAZY/2V\\_yOrq0AP0/s1600/free+tarotdeath.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-FMEOYY23vV8/Ty8FLvZuqRI/AAAAAAAAAZY/2V_yOrq0AP0/s1600/free+tarotdeath.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Carta de taro. Disponível em: <[http://obsessedwithskulls.com/blog/wp-content/uploads/2013/03/tumblr\\_mbowgkOWDF1redp50o1\\_1280.jpg](http://obsessedwithskulls.com/blog/wp-content/uploads/2013/03/tumblr_mbowgkOWDF1redp50o1_1280.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Carta de taro. Disponível em: <[https://s3.amazonaws.com/ksr/assets/001/314/463/3f51367de76ec3718582bf02766bdf2d\\_large.jpg?1384227711](https://s3.amazonaws.com/ksr/assets/001/314/463/3f51367de76ec3718582bf02766bdf2d_large.jpg?1384227711)>. Acesso 18 set. 2014.



Carta de taro. Disponível em: <[http://th04.deviantart.net/fs71/PRE/i/2010/283/5/7/death\\_tarot\\_card\\_by\\_fragocon-d2qnh88.png](http://th04.deviantart.net/fs71/PRE/i/2010/283/5/7/death_tarot_card_by_fragocon-d2qnh88.png)>. Acesso 18 set. 2014.



Carta de taro. Disponível em: <<http://media-cache-ak0.pinimg.com/736x/e4/fd/6b/e4fd6bb55a0ee547006c560a74443c47.jpg>>. Acesso 18 set. 2014.



Pele suando. Disponível em: <<http://cfile27.uf.tistory.com/image/220C2844540417C3253127>>. Acesso 18 set. 2014.



André Grabois. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9\\_Grabois#mediaviewer/File:Tortura\\_-\\_Andr%C3%A9\\_Grabois.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Grabois#mediaviewer/File:Tortura_-_Andr%C3%A9_Grabois.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Angelo Arroyo. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%82ngelo\\_Arroyo#mediaviewer/File:MD\\_173.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%82ngelo_Arroyo#mediaviewer/File:MD_173.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Bergson Gurjão Farias. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Bergson\\_Gurj%C3%A3o\\_Farias#mediaviewer/File:Bergson\\_gurjao\\_farias387.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Bergson_Gurj%C3%A3o_Farias#mediaviewer/File:Bergson_gurjao_farias387.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Cabo Odilo Cruz Rosa. Disponível em: <[http://img2.wikia.nocookie.net/\\_\\_cb20110627151755/heroisbrasil/pt-br/images/1/1f/CB\\_ODL-1.JPG](http://img2.wikia.nocookie.net/__cb20110627151755/heroisbrasil/pt-br/images/1/1f/CB_ODL-1.JPG)>. Acesso 18 set. 2014.



Dinalva Oliveira Teixeira. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Dinalva\\_Oliveira\\_Teixeira#mediaviewer/File:Dinalva.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Dinalva_Oliveira_Teixeira#mediaviewer/File:Dinalva.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Helenira Rezende. Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Helenira\\_Rezende#mediaviewer/File:HeleniraRezende.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Helenira_Rezende#mediaviewer/File:HeleniraRezende.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Jana Moroni Barroso. Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Jana\\_Moroni\\_Barroso#mediaviewer/File:MD\\_264.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jana_Moroni_Barroso#mediaviewer/File:MD_264.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



João Carlos Haas Sobrinho. Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o\\_Carlos\\_Haas\\_Sobrinho#mediaviewer/File:JCHaas.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Carlos_Haas_Sobrinho#mediaviewer/File:JCHaas.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Líbero Castiglia. Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADbero\\_Castiglia#mediaviewer/File:Destaque\\_909\\_1198333595.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADbero_Castiglia#mediaviewer/File:Destaque_909_1198333595.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Luiza Garlippe. Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Luiza\\_Garlippe#mediaviewer/File:LG294.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Luiza_Garlippe#mediaviewer/File:LG294.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Maria Lúcia Petit. Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria\\_L%C3%ACia\\_Petit#mediaviewer/File:Petit2.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_L%C3%ACia_Petit#mediaviewer/File:Petit2.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Maurício Grabois. Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Maur%C3%ADcio\\_Grabois#mediaviewer/File:Mgrabois.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Maur%C3%ADcio_Grabois#mediaviewer/File:Mgrabois.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Osvaldo Orlando da Costa. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Osvald%C3%A3o#mediaviewer/File:OSVALD%7E1.JPG>>. Acesso 18 set. 2014.



Rudolf Schwarzkogler. Disponível em: <[http://pictures.attention-ngn.com/porta/191/162183/products/1401716093.1487\\_115\\_o.jpg](http://pictures.attention-ngn.com/porta/191/162183/products/1401716093.1487_115_o.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Ana Mendieta. Da série *Silhuetas*. Disponível em: <<http://images.dazedcdn.com/1000x800/dd/1050/0/1050729.jpg>>. Acesso 18 set. 2014.



Detalhe da pintura *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique* de Marcel Duchamp. Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud e Antonio Recalcati, 1965. Disponível em: <[http://33.media.tumblr.com/477c0b6ed3b97a594396dfcb6ad5ff5b/tumblr\\_nblnfkTLq31qba7k2o1\\_1280.jpg](http://33.media.tumblr.com/477c0b6ed3b97a594396dfcb6ad5ff5b/tumblr_nblnfkTLq31qba7k2o1_1280.jpg)>. Acesso 18 set. 2014.



Ernesto Che Guevara morto. Disponível em: <<http://2.bp.blogspot.com/-BOpeqpbxDgk/UnG8lH-QqjI/AAAAAAAAAYMM/z9nvm3Z2X7M/s1600/che+guevara+dead.jpg>>. Acesso 18 set. 2014.



Ove Kvavik. *A closer void*, 2014. Disponível em: <<http://ovekvavik.com/?s=Works&w=6>>. Acesso 18 set. 2014,

## REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. *A história da morte no ocidente: da idade média aos nossos dias*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro - 2003.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BERGIER, Jacques. *Os livros malditos*. Trad. Rachel de Andrade. 1980. Ed. Hemus
- BERLINK, Manuel Tosta. Prefácio. In: BURTON, Robert. *A Anatomia da Melancolia*, v.1. Trad. Guilherme Gontijo. Curitiba: Editora UFPR, 2011.
- BIESENBACH, Klaus; ILES, Chrissie; STILES, Kristine. *Marina Abramovic*. New York: Phaidon, 2010.
- BORGES, Jorge Luis . *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, v.1. São Paulo: Globo, 1998.
- BURTON, Robert. *A Anatomia da Melancolia*, v.1. Trad. Guilherme Gontijo. Curitiba: Editora UFPR, 2011.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Ed 34, 1998.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FÜRSTENBERG, Adelina von. *Balkan Epic: Marina Abramovic*. Milão: Skira Editore, 2006.
- GIRARD, Rene. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da Performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- KING, Luther. *O diabo: A máscara sem rosto*. Trad. Laura Teixeira Motta São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de La perversión: Ensayo sobre Loius J. Celine*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1988.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2009.

McEVILLEY, Thomas. *Art, love, friendship: Marina Abramovic and Ulay, together & apart*. NY: McPherson & Company, 2010.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*. Org. Centro Galego de Arte Contemporánea (Org.). Barcelona: Ediciones Polígrada S.A., 1996.

PERNIOLA, Mário. *Pensando o ritual: Sexualidade, morte, mundo*. Trad. Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

SELZ, Peter; STILES, Kristine. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writing*. California: University of California Press, 1996.

SONTAG, Suzan. A imaginação da catástrofe. In: SONTAG, Suzan. *Contra a Interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WARR, Tracey (org). *The artist's body*. London: Phaidon, 2000.

WARBURG, Aby - Atlas Mnemosyne. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: AKAL, 2010.

WARBURG, Aby, El ritual de la serpiente. Mexico DF: Sexto Piso, 2004.

WESTCOTT, James. *When Marina Abramovic Dies: a biography*. Massassuchets: MIT Press, 2010.

#### Catálogos e periódicos:

ALZUGARAY, Paula. Entrevista *Marina Abramovic*. Revista Select. São Paulo: Editora Brasil, fev/mar, 2013. Nº 10. Pags 44-51.

Documenta (13) - Das Begleitbuch/ The Guidebook, volume 3/3. Germany: Hatje Cantz Verlag, 2012.

ILES, Chrissie (ed). *Marina Abramovic: objects performance video sound*. Oxford:

Museum of Modern Art Oxford, 1995. (Catálogo de exposição).

#### Referências do meio eletrônico:

CORREIA, Carlos João. *As raízes pagãs da cultura ocidental*. Comunicação apresentada no Colóquio “A Religião e o Ocidente”. Cine Forum do Funchal, 19 jan. 2001. Disponível em: <<http://religoes.no.sapo.pt/cjoao2.html>>. Acesso 02 fev. 2013.

FOSTER, Hal. “The Return of the Real” In: FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Londres: MIT Press, 1996. Disponível em:< file:///C:/Users/fast/Documents/Livros%20em%20PDF/Te%C3%B3ricos/Hal%20Foster%20-%20O%20Retorno%20do%20Real.htm>. Acesso 02 fev. 2013.

Site: <<http://symboldictionary.net>>

#### Ana Mendieta

MLOTEK, Haley. Tracing Ana. 24 mar. 2014. Disponível em:<<http://thenewinquiry.com/essays/tracing-ana/>>. Acesso: 30 jul. 2014

BRETT, Guy. *Única Energia*. 2004. Disponível em:< [http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200607/20060710\\_124405\\_Ens\\_AMendieta\\_GBrett\\_CVB\\_P.pdf](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200607/20060710_124405_Ens_AMendieta_GBrett_CVB_P.pdf)>. Acesso 30 ago. 2014.

SACCÁ, Lucilla. *Corpo Como Experimento: Frida Kahlo, Ana Mendieta, Lygia Clark*. Disponível em: <[http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/23/port/26-Corpo\\_como\\_experiencia.htm](http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/23/port/26-Corpo_como_experiencia.htm)>. Acesso 30 ago. 2014.

#### Bas Jan Ader

MATOS, Adriana. *O corpo de Bas Jan Ader*. 2013. Disponível em <[http://revista-paraquedas.net/content/1.ilhas-arquipelagos-pontes/6.bas-jan-ader/paraquedas1\\_matos\\_o-corpo-de-bas-jan-ader.pdf](http://revista-paraquedas.net/content/1.ilhas-arquipelagos-pontes/6.bas-jan-ader/paraquedas1_matos_o-corpo-de-bas-jan-ader.pdf)> Acesso 02 ago. 2014.

Site: <<http://www.basjanader.com/>>. Acesso 02 ago. 2014.

SOTO, Ivanna. *Bas Jan Ader: vivir libre o morir*. 07 mar. 2014. Disponível em:<[http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Bas-Jan-Ader-Yo-te-vi-caer-Maricel-Alvarez\\_0\\_1097290600.html](http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Bas-Jan-Ader-Yo-te-vi-caer-Maricel-Alvarez_0_1097290600.html)>. Acesso 02 ago. 2014.

FELIX, Marcelo. *Bas Jan Ader: trinta anos sobre o último trajecto*. 17 ago. 2006. Disponível em: < <http://www.artecapital.net/opiniao-27-marcelo-felix-bas-jan-ader-trinta-anos-sobre-o-ultimo-trajecto>>. Acesso 02 ago. 2014.

Amos, *In Search of the Miraculous*. Stopping off Place. 02 set. 2013. Disponível em: <<http://stoppingoffplace.blogspot.com.br/2010/09/amos-in-search-of-miraculous.html>>. Acesso 02 ago. 2014.

### Chris Burden

MCCLINTOCK, Andrew. In Conversation with Chris Burden. 2013. San Francisco Arts Quarterly Disponível em: < <http://www.sfaqonline.com/2013/10/in-conversation-with-chris-burden/>>. Acesso 30 jul. 2014.

### Francesca Woodman

VINÍCIUS, Marcelo. O suicídio da fotógrafa Francesca Woodman, segundo o filósofo Arthur Danto. *In: obviousmagazine on Facebook*. Jul. 2014. Disponível em: < [http://lounge.obviousmag.org/cafe\\_ao\\_te\\_deixa\\_mais\\_cult/2014/07/o-suicidio-da-fotografa-francesca-woodman-segundo-o-filosofo-arthur-danto.html](http://lounge.obviousmag.org/cafe_ao_te_deixa_mais_cult/2014/07/o-suicidio-da-fotografa-francesca-woodman-segundo-o-filosofo-arthur-danto.html) >. Acesso 30 jul. 2014.

DANTO, Arthur C. *Darkness Visible: Francesca Woodman*. The Nation, 15 nov. 2004. P36-40 - Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmxtYXJjZWxvdm1ifGd4OjlyZjM2Y2YxMjg1ZDczODY>>.

### Gina Pane

BLACK, Carolyn. *Of maggots and fleshly things*. Abr.2012. Disponível em: <<http://carolynblack.files.wordpress.com/2011/02/gina-pane-all.pdf>>. Acesso 02 ago. 2014.

Site: <<http://www.kamelennour.com/artists/91/gina-pane.html>>. Acesso 02 ago. 2014.

BLESSING, Jennifer. Gina Pane's Witnesses: The audience and Photography . *In: On Archives and Archiving, Performance Research* 7(4) pp14-16. V. 7, nº4. dez, 2002. Disponível em: <<http://www.sommerakademie.zpk.org/nc/en/former-academies/2011/reader/reader-pascale-grau.html?cid=1303&did=1604&sechash=2f5a54f5>>. Acesso 02 ago. 2014.

### Joel-Peter Witkin

CEZAR, Lilian Sagio. *Fotografias de Joel-Peter Witkin: The Glassman*. 2004. Disponível em:<<http://www.studium.iar.unicamp.br/14/4.html?studium=index.html>>. Acesso 02 ago. 2014.

### Marina Abramovic

WOOKEY, Sara. *Open Letter to Artists*. 23 nov. 2011. Disponível em:< <http://theperformanceclub.org/2011/11/open-letter-to-artists/>>. Acesso 30 jul. 2014

## Morte Dada

ARNOLD, M. *André Breton and The Death of DADA*. Drawn from notes compiled by M Arnold for the University of South Africa. Disponível em: <<http://www.the-art-world.com/articles/breton-dada.htm>>. Acesso 30 jul. 2014.

GLOMB, Kristen. *Dada Death*. 31 out. 2011. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/krisglomb/art-history-visual-culture/dada>>. Acesso 30 jul. 2014.

## Michel Journiac

PIETTRE, Celine. Michel Journiac: Missa para um corpo. 2009. Disponível em: <<http://www.paris-art.com/marche-art/Messe%20pour%20un%20corps/Messe%20pour%20un%20corps/6692.html>>. Acesso 02 ago. 2014.

NICHOLSON, Geoff. *Auto Parts*. 21 abr. 2011. Disponível em: <<http://psycho-gourmet.blogspot.com.br/2011/04/auto-parts.html>>. Acesso 02 ago. 2014.

*Para Michel Journiac, o corpo é como uma “carne consciente socializada”*. Disponível em: <<http://www.exporevue.com/magazine/fr/journiac.html>>. Acesso 02 ago. 2014.

Site: <[http://stephan.barron.free.fr/2/cauvin\\_art\\_et\\_corps/p4autre.html.htm](http://stephan.barron.free.fr/2/cauvin_art_et_corps/p4autre.html.htm)>. Acesso 02 ago. 2014.

FILIPOVIC, Elena. *Michel Journiac*. Issue 85, set. 2004. Disponível em: <[https://www.frieze.com/issue/review/michel\\_journiac/](https://www.frieze.com/issue/review/michel_journiac/)>. Acesso 02 ago. 2014.

WILSON, Sarah. *Michel Journiac's Masquerades: Incest, Drag and the Anti-Oedipus*. Disponível em: <<http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/journiac.pdf>>. Acesso 02 ago. 2014.

CRENN, Julie. *Michel Journiac: sublimer les normes*. Disponível em: <<http://crenn-julie.wordpress.com/2012/02/16/michel-journiac-sublimer-les-normes/>>. Acesso 18 set. 2014.

## Paul McCarthy

*About the Big Black Sun: California Art 1974-1981*. Disponível em: <<http://sites.moca.org/blacksun/about-the-exhibition/>>. Acesso 02 fev. 2013.

Black and White Tapes (vídeo). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MdviV5FjZhl>>. Acesso 02 ago. 2014.

GEHA, Katie. *Thesis Abstract*. 2004. Disponível em: <<http://www.artic.edu/webspa>>

ces/gradthesis/maah\_geha.htm. Acesso 02 ago. 2014.

### Tereza Margolles

CASTRO, Elvia Rosa. *Teresa Margolles: La muerte es bella*. Disponível em: <

<http://www.revistasexceencias.com/arte-por-exceencias/editorial-6/resenas/teresa-margolles-la-muerte-es-bella>>. Acesso 02 ago. 2014.

PAZ, Octavio. *Teresa Margolles: Muerte sin fin*. 2004. Disponível em: <

[http://www.mmk-frankfurt.de/en/ausstellung/current-exhibitions/exhibition-details/exhibition\\_uid/2579/](http://www.mmk-frankfurt.de/en/ausstellung/current-exhibitions/exhibition-details/exhibition_uid/2579/)>. Acesso 02 ago. 2014.

### Referências eletrônicas de imagens:

[http://api.ning.com/files/8cwLEMMADPfrIGUceupo\\*cR5JKoip9PHh9LQ1FXoJ8qrlkSipyPPcPS\\*hl6MG\\*e-bllVgi400UJ0YHD09uH9IUz9-ZqQm2mf/krsnalokahighres.jpg](http://api.ning.com/files/8cwLEMMADPfrIGUceupo*cR5JKoip9PHh9LQ1FXoJ8qrlkSipyPPcPS*hl6MG*e-bllVgi400UJ0YHD09uH9IUz9-ZqQm2mf/krsnalokahighres.jpg). Acesso: 10 fev.2014

[http://cdn.slidesharecdn.com/ss\\_thumbnails/diagrame-divina-comedie-original-si-tradus-120717020503-phpapp02-thumbnail-4.jpg?cb=1347886185](http://cdn.slidesharecdn.com/ss_thumbnails/diagrame-divina-comedie-original-si-tradus-120717020503-phpapp02-thumbnail-4.jpg?cb=1347886185). Acesso 17 set. 2014.

<http://uploads5.wikipaintings.org/images/fra-angelico/last-judgment.jpg> . Acesso: 12 dez.2013

[http://2.bp.blogspot.com/-fIMDjTZEXJA/UQ7RbNh3afI/AAAAAAAAAGFo/ehDKd7B-TeA/s640/DSC\\_0225.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-fIMDjTZEXJA/UQ7RbNh3afI/AAAAAAAAAGFo/ehDKd7B-TeA/s640/DSC_0225.jpg). Acesso em 16 ago 2013.

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Charon\\_by\\_Dore.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Charon_by_Dore.jpg). Acesso 23 set. 2013.

<http://esquizofia.files.wordpress.com/2011/08/le-saut-dans-le-void-leap-into-the-void-photomontage-by-harry-shunk-of-a-performance-by-yves-klein-at-rue-gentil-bernard-fontenay-aux-roses-october-1960.jpg>. Acesso 09 set. 2013.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:'The\\_Last\\_Judgment',\\_by\\_the\\_Master\\_of\\_the\\_Bambino\\_Vispo,\\_c.\\_1422,\\_Alte\\_Pinakothek.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:'The_Last_Judgment',_by_the_Master_of_the_Bambino_Vispo,_c._1422,_Alte_Pinakothek.jpg). Acesso 02 set. 2013

[http://www.ccmerksem.be/upload/3/event/medium/16\\_novemberbeelden\\_02.jpg](http://www.ccmerksem.be/upload/3/event/medium/16_novemberbeelden_02.jpg). Acesso 17 set. 2014.

[http://farm6.static.flickr.com/5171/5448659109\\_c60d7a2099.jpg](http://farm6.static.flickr.com/5171/5448659109_c60d7a2099.jpg). Acesso 14 out. 2013.

<https://vimeo.com/18177351>. Acesso 31 ago. 2014.

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=67114&handle=li>. Acesso 14 out. 2013.

<http://2.bp.blogspot.com/-KJj3BxheOus/UI9N6LxSdYI/AAAAAAAAADE/T7Yxq9xzE-bg/s1600/rs1.jpg>.

<http://www.fondazionemorra.org/media/galleria-azione-melanconica>. Acesso em 13 fev. 2014.

<http://www.fauxvictorianrag.com/wp-content/uploads/2010/06/burden2.jpeg>. Acesso em 13 fev. 2014.

<http://bowiesongs.files.wordpress.com/2011/04/shoot.jpg>. Acesso em 13 fev. 2014.

[http://lamcdn.net/lookatme.ru/post\\_image-image/4Nkj7FgOn8VKT-vxN4DTSQ-article.jpg](http://lamcdn.net/lookatme.ru/post_image-image/4Nkj7FgOn8VKT-vxN4DTSQ-article.jpg). Acesso 17 set. 2014.

<http://iperarte.net/ledonnedellarte/wp-content/uploads/sites/2/2013/11/Abramovic-Rhythm-0-1974.jpg>. Acesso 17 set. 2014.

<http://mazemag.fr/wp-content/uploads/2012/11/1275999661-marina-abramovic-moma-940-wplok.jpg>. Acesso 17 set. 2014.

<http://www.fadwebsite.com/wp-content/uploads/Marina-Abramovic-Rest-Energy-with-Ulay-1980.-Courtesy-the-Artist-and-Lisson-Gallery.jpg>. Acesso em 13 fev. 2014.

<http://urt.xyzlab.org/research/record/949>. Acesso em 14 fev. 2014.

[http://mobiletest.moma.org/collection\\_images/resized/732/w1024h1024/CRI\\_250732.jpg?moma\\_url\\_type=img&moma\\_title=Sailor%27s%20Meat%20\(Sailor%27s%20Delight\)](http://mobiletest.moma.org/collection_images/resized/732/w1024h1024/CRI_250732.jpg?moma_url_type=img&moma_title=Sailor%27s%20Meat%20(Sailor%27s%20Delight)). Acesso em 14 fev. 2014.

<http://www.youtube.com/watch?v=jfdacEJgqy4>. Acesso em 14 fev. 2014.

<http://www.art21.org/files/images/mccarthy-photos-038-039.jpg>. Acesso em 14 fev. 2014.

[http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/04/1\\_McCARTHYblackwhite01.jpg](http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/04/1_McCARTHYblackwhite01.jpg). Acesso em 14 fev. 2014.

[http://stephan.barron.free.fr/2/cauvin\\_art\\_et\\_corps/journiac.jpg](http://stephan.barron.free.fr/2/cauvin_art_et_corps/journiac.jpg). Acesso em 01 set. 2014.

<http://artplafox.blogspot.com.br/2010/12/4eme-sujet-8-moi.html>. Acesso 09 set 2014.

<http://crennjulie.files.wordpress.com/2012/02/michel-journiac-pic3a8ge-pour-un-travesti-rita-hayworth-1972.jpg>. Acesso 09 set 2014

<http://1.bp.blogspot.com/-ZDbBjyATZfI/TaqhZ4zReOI/AAAAAAAAAPw/avbDna-Df8EE/s1600/3.+Kandariya+Mahadeva+Temple.JPG>. Acesso em 01 set. 2014.

<http://www.art21.org/files/images/abramovic-art-2005-001-womeninrain.jpg>. Acesso 17 set. 2014,

<http://1.bp.blogspot.com/-BvXCm0jkx6w/Td1P8D8KMrI/AAAAAAAAAOw/jzzanl-mCjh4/s1600/SERB+MURDERS+1.jpg>. Acesso em 14 fev. 2014.

<http://thefusionmag.com/marinaabramovic/>. Acesso 09 set 2014.

[http://art-for-the-world.blogspot.com.br/2010\\_06\\_01\\_archive.html](http://art-for-the-world.blogspot.com.br/2010_06_01_archive.html)[world.blogspot.com.br/2010\\_06\\_01\\_archive.html](http://world.blogspot.com.br/2010_06_01_archive.html). Acesso: 09 set. 2014.

<http://contessanally.blogspot.com.br/2010/05/live-from-new-york-moma-marina.html>. Acesso 01 set. 2014.

<https://sites.google.com/site/krisglomb/art-history-visual-culture/dada>. Acesso 02 set. 2014.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Vana\\_Parva#mediaviewer/File:Yudhistira\\_and\\_Yaksha.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Vana_Parva#mediaviewer/File:Yudhistira_and_Yaksha.jpg). Acesso 02 set 2014.

<http://ww2.sinaimg.cn/large/b87072e7gw1efbu4kcchcj21251jk1kx.jpg>. Acesso 02 set 2014.

<http://bunkstrutts.files.wordpress.com/2012/11/fandango-posada.jpg>. Acesso em 17 set. 2014.

[http://totallycoolpix.com/wp-content/uploads/2012/20120830\\_yawalapiti\\_tribe/yawalapiti\\_010.jpg](http://totallycoolpix.com/wp-content/uploads/2012/20120830_yawalapiti_tribe/yawalapiti_010.jpg). Acesso em 17 set. 2014.

<http://www.exoticindiaart.com/product/paintings/citipati-lord-or-master-of-cemetery-TT58/>. Acesso em 17 set. 2014.

<http://gorakhshyanath.files.wordpress.com/2013/09/3-chinnamasta-3.jpg>. Acesso em 17 set. 2014.

<http://cdn.3news.co.nz/3news/AM/2012/2/23/243926/so-it-vanishes.jpg>. Acesso 02 set 2014.

<http://masterarttest.artsolution.net/Joel-Peter-WITKIN-Brooklyn-1939-Still-life-Marseille-1992-PortalDefault.aspx?tabid=53&dealerID=209&objectID=494701>. Acesso: 17 set. 2014.

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/87/Flammarion.jpg/1229px-Flammarion.jpg>. Acesso 02 set. 2014.

<http://2.bp.blogspot.com/-LEOJpCnq31A/T4lUqjmKbGI/AAAAAAAAJwY/5UdyaSrK7Rc/s1600/autorretrato+con+13+a%C3%B1os.jpg>. Acesso em 07 set. 2014.

<http://www.ohiohistoryhost.org/ohiomemory/wp-content/uploads/2013/11/hiddenmother.jpg>. Acesso em 07 set. 2014.

<http://thecornermagazine.com/francesca-woodman/>. Acesso em 07 set. 2014.

<http://tamil.oneindia.in/img/2014/08/12-1407818497-tirupathi666-600.jpg>. Acesso em 07 set. 2014.

### **Links pesquisados parte 2 do 2º capítulo**

<http://www.plantaoceara.com/2012/11/como-estao-guilherme-de-padua-e-paula.html>. Acesso 01 set. 2014.

<http://www.midiagospel.com.br/brasil/suzanerichthofen-vira-pastoraevangelica>. Acesso 01 set. 2014

<http://www.diariopernambucano.com.br/noticias/pastora-suzane-richthofen-e-nomeada-presidente-da-comissao-de-seguridade-social-e-familia/>. Acesso 01 set. 2014

<http://www.jfolharegional.com.br/mostra.asp?noticias=21306&Classe=>. Acesso 01 set. 2014

[http://www.marciacarioni.info/2013/11/boato-suzane-richthofen-e-pastora-ou\\_13.html](http://www.marciacarioni.info/2013/11/boato-suzane-richthofen-e-pastora-ou_13.html). Acesso 01 set. 2014

[http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/35,11,35,18/2012/06/06/internas\\_caso\\_bruno,298573/bruno-vai-se-converter-a-igreja-evangelica-restaurando-vidas.shtml](http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/35,11,35,18/2012/06/06/internas_caso_bruno,298573/bruno-vai-se-converter-a-igreja-evangelica-restaurando-vidas.shtml). Acesso 01 set. 2014

<http://bahianoar.com/upload/news/e2/95/e295d0e840110ea3ae745f0e28b8e6f5.jpg>. Acesso 01 set. 2014

<http://jornaldehojecdn.s3.amazonaws.com/media/suzane.jpg>. Acesso 01 set. 2014

<http://i1.r7.com/data/files/2C95/948E/39D9/597D/0139/D96F/7F55/2073/5356038.172501.jpg>. Acesso 01 set. 2014

### Links pesquisados parte 3 do 2º capítulo

<http://blog.cincozero.com/wp-content/uploads/2013/02/52.jpg>. Acesso 01 set. 2014

<http://www.averdadesufocada.com/index.php/memrias-reveladas-especial-87/2066-2906-memrias-reveladas-memrias-censuradas>. Acesso 01 set. 2014

<http://amigos.mdig.com.br/?itemid=5681>. Acesso 01 set. 2014

<http://www.cruzeirosul.inf.br/materia/539231/advogado-recordar-pontos-positivos-da-ditadura-no-brasil>. Acesso 01 set. 2014

<http://historia-davida.blogspot.com.br/2012/04/ditadura-militar-um-mal-necessario-para.html>. Acesso 01 set. 2014

<http://www.esquerda.net/dossier/brasil-horrores-da-ditadura-militar-revelados-por-torturador/31950>. Acesso 01 set. 2014

